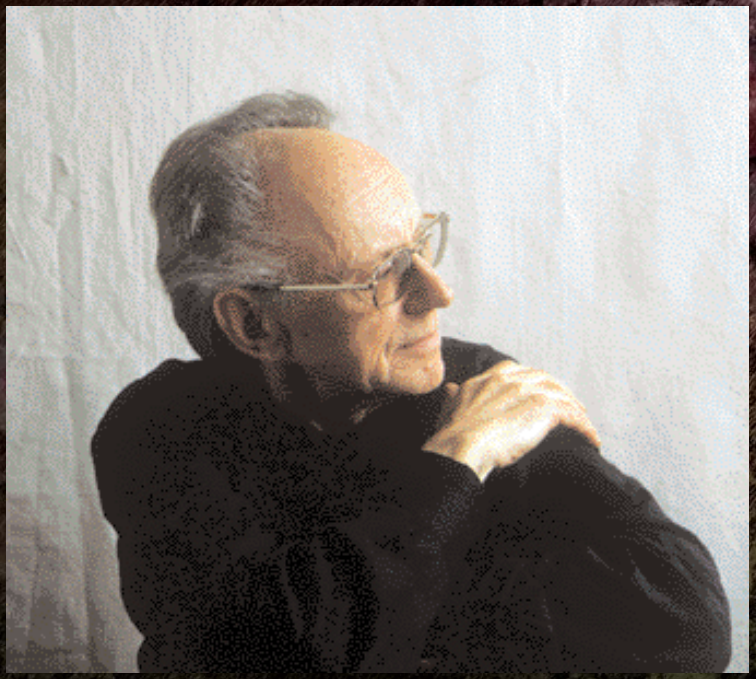
CHAN 10132 Front.qxd 20/4/07 1:28 pm Page 1

CHAN X10132(4)



CHANDOS

CHAN 10132 BOOK.qxd 20/4/07 1:30 pm Page 2

Lebrecht Collection

**Sir Arnold Bax**

## **Sir Arnold Bax** (1883–1953)

COMPACT DISC ONE

| | | |
|---|---|---|
| 1 | **Lullaby** (1920)<br>Berceuse | **3:53** |
| 2 | **Country-Tune** (1920) | **2:00** |
| | **Sonata No. 1** (1910; revised 1917–21)<br>in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur | **19:39** |
| 3 | Not too fast and very decisive in rhythm – Allegro passionato – | 7:30 |
| 4 | Tempo I (Allegro deciso) – Più lento – | 5:28 |
| 5 | Tempo I – Languido e lontano – Allegro moderato – Broad and triumphant | 6:40 |
| 6 | **Winter Waters** (1915)<br>Tragic Landscape | **6:47** |
| | **Sonata No. 2** (1919; revised 1920)<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur | **23:51** |
| 7 | Lento. Tenebroso. Slow – Moderato eroico – Allegro moderato – Presto – | 8:32 |
| 8 | Lento – Vivace – Tempo I – | 4:34 |
| 9 | Tempo I – Molto largamente – Lento | 10:45 |
| | | **TT 56:25** |

COMPACT DISC TWO

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | **Sonata No. 3** (1926) | **25:42** |
| | | in G sharp minor • in gis-Moll • en sol dièse mineur | |
| 1 | I | Allegro moderato – Vivo – Andante con moto – Tempo I – Vivace | 10:26 |
| 2 | II | Lento moderato | 8:45 |
| 3 | III | Allegro – Moderato molto espressivo – Tempo I | 6:20 |
| 4 | | **Water Music** (1929) | **5:38** |
| 5 | | **A Hill Tune** (1920) | **3:57** |
| 6 | | **In a Vodka Shop** (1915) | **3:27** |
| | | **Sonata No. 4** (1932) | **18:37** |
| | | in G major • in G-Dur • en sol majeur | |
| 7 | I | Allegro giusto – Largamente – Vivace | 5:58 |
| 8 | II | Allegretto quasi andante | 6:34 |
| 9 | III | Allegro – Allegro maestoso – Trionfale – Tempo I | 5:52 |
| | | | **TT 57:49** |

COMPACT DISC THREE

| | | |
|---|---|---|
| | **Two Russian Tone Pictures** (1912) | **13:59** |
| 1 | Nocturne (May Night in the Ukraine) | 8:17 |
| 2 | Gopak (National Dance) | 5:42 |
| 3 | **The Maiden with the Daffodil** (1915)<br>Idyll | **4:26** |
| 4 | **The Princess's Rose Garden** (1915)<br>Nocturne | **8:17** |
| 5 | **Apple-Blossom-Time** (1915) | **3:17** |
| 6 | **On a May Evening** (1918) | **6:37** |
| 7 | **O Dame Get Up and Bake Your Pies** (1945)<br>Variations on a North Country Christmas Carol | **2:46** |
| 8 | **Nereid** (1916) | **4:29** |
| 9 | **Sleepy Head** (1915) | **5:36** |
| 10 | **A Romance** (1918) | **5:42** |
| 11 | **Burlesque** (1920) | **2:54** |
| | | **TT 58:42** |

COMPACT DISC FOUR

| | | |
|---|---|---|
| 1 | **Whirligig** (1919) | **3:12** |
| 2 | **What the Minstrel Told Us** (1919)<br>Ballad | **9:56** |
| 3 | **Legend** (1935) | **7:53** |
| 4 | **Dream in Exile** (1916)<br>Intermezzo | **9:06** |

CHAN 10132 BOOK.qxd 20/4/07 1:30 pm Page 6

| | | |
|---|---|---|
| 5 | **A Mountain Mood** (1915) | **5:38** |
| 6 | **Mediterranean** (1920) | **3:14** |
| 7 | **Serpent Dance** (1929) | **3:32** |
| 8 | **Ceremonial Dance** (1929) | **4:00** |
| 9 | **The Slave Girl** (1919) | **4:27** |
| 10 | **In the Night** (1914) | **6:45** |
| 11 | **Toccata** (1913?) | **5:44** |
| 12 | **Paean** (1920) | **3:34** |
| 13 | **From 'Salzburg' Sonata** (1937)<br>in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur<br>II Lento espressivo | **9:15** |
| | | **TT 76:51** |

**Eric Parkin** piano



## The Piano Music of Sir Arnold Bax

Sir Arnold Bax was a somewhat paradoxical figure in that he was a legendary pianist, but once out of his twenties he rarely appeared in public. The piano, however, was his instrument, and in his youth he was celebrated for his ability to read an orchestral full score at sight at the piano. He wrote much music for piano, his shorter pieces being a particular feature of his output between 1910 and 1920, or the ages of twenty-six and thirty-six. While technically he wrote for himself, and thus any difficulties are merely an unthinking reflection of his own playing, in fact he wrote for three pianists: Myra Hess and Irene Scharrer, his contemporaries at the Royal Academy of Music, and Harriet Cohen, thirteen years his junior, that 'Maiden with a Daffodil', as one of his piano pieces would have it, with whom he started a celebrated love affair during the First World War, and for whom, in 1918, he left wife and children.

Bax was born in Streatham in South London, the son of a well-off nonconformist family that moved to a large mansion in Hampstead, 'Ivybank', in 1896 – a house that became the centre of the artistic development of both Arnold and his brother Clifford (the writer and dramatist). Bax went to London's Royal Academy of Music in 1900, finding himself for five years one of a remarkable generation of talented pianist-composers. However, he was slow to find a personal style, and made little impact on the wider world for several years.

While at the Academy he discovered the poetry of Yeats, and was impelled to visit the west coast of Ireland which he did in a state of

> great spiritual excitement, and once there my existence was at first utterly unrelated to material actualities… I do not think I saw the men and women passing me on the roads as real figures of flesh and blood… even Dublin itself seemed peopled by gods and heroic shapes from the dim past.

Without the daily grind of a job, thanks to his private income, Bax indulged himself, travelling widely, and was able to devote himself to composition.

Gradually his reputation as a composer grew, and during the First World War he produced many of the works by which he is best remembered; their appearance in quick succession after the war established him as one of the leaders of the new generation. Between the wars, seven symphonies as well as

concertos and choral works underlined this reputation. But his last fifteen years, despite widely admired film music, saw the fires burning low, and he never recaptured the youthful, wide-eyed exuberance of his earlier music.

**© Lewis Foreman**

When Bax declared in the 1940s – by which time he was approaching the end of his life and was struggling to retire 'like a grocer' – that he had 'written a devil of a lot in his time', he was understating his own case with characteristic modesty. His irrepressible fecundity stands in marked contrast to the slow, painstaking, even costive productivity of, say, Walton. We would scarcely expect such a vast output to be of uniformly high quality; yet of all the huge acreage of score paper Bax covered it is amazing how much seems to retain the seeds of survival. He was prolific in response to a quite extraordinary, supercharged, superabundant creative urge which sought expression not only in music but in the pseudonymous poems, plays and short stories of Dermot O'Byrne (a selection from which has been edited by Lewis Foreman and published by Triad Press, London, 1979).

Bax's lavish talent – which led him to much prolixity and complexity – has certainly hindered thoroughgoing exploration of his work and a just estimate of his stature, which, as an 'unabashed romantic' (his own much-quoted phrase) of the English Musical Renaissance, is considerable. Ecstasy is the keynote of his best work: that mystical withdrawal from the daily round and common task which he sensed in the music of Beethoven, Sibelius and Delius; in Yeats whose poetry came to him as a lightning flash of illumination; and thence in the Celtic (and later Nordic) mythology in which he steeped himself. The quality of ecstasy, rapture, awe, otherworldliness, dreaminess – call it what you will – contrasts with and complements a spirit of turbulence and conflict which seems to reflect now nature in clash and convulsion, now events in the outer world, now the tempestuous nature of Bax's emotional life – and is frequently compounded of all these elements indistinguishably.

The four piano sonatas are central to Bax's piano œuvre, as are the seven symphonies to his orchestral output; Bax was very much a pianist-composer in that piano improvisation was the basis of his creative thinking. He was a fine player himself with an exceptional gift for unravelling even the most complex orchestral scores at sight at the keyboard; and the repercussions of this fluency – or facility – can be felt in many essential facets of his compositional style. We note, for example, its own 'fluency', even facility, both a good and bad thing; we note its tendency to recondite, elusive harmonies with a 'poetic' aura, legendary and remote (it was Ravel who said that without a piano you cannot invent new chords); we note the wide spectrum of texture and sonority, ranging from the rhythmed and hammered (strictly *senza ped.*) to the diffuse, scattered and impressionistic, long stretches set awash and afloat by the use of pedals simultaneously. We note the anti-intellectual tendency to rhapsodise and fantasise, to invent *ad libitum* without let or hindrance – although Bax is too good a technician-disciplinarian to be diverted very far from the path of structural comprehensibility. The thought may not always be so easy to follow, but logic and design (of however idiosyncratic a kind) are rarely absent, certainly not in the two sonatas recorded on the first of these four discs. It is also worth remarking that in Bax's particular case this constant recourse to the keyboard when composing resulted in strange, even unique, ambiguity: the piano music sometimes seems to sound like orchestral music arranged for piano, the *orchestral* music like piano music orchestrated. Bax once told his friend Patrick Hadley that what he invented at the keyboard was neither piano nor orchestral music but totally abstract, disembodied as it were; subsequently he had to realise it in orchestral or pianistic terms. No doubt it is all part and parcel of Celtic Magic.

Bax served the medium of the piano *per se* copiously and excellently; four big sonatas and a host of smaller (but rarely trivial) pieces; the tone poems for two pianos *Moy Mell*, *Red Autumn* and others, and the fine Sonata for Two Pianos; two splendid concertos (*Symphonic Variations* and *Winter Legends*); the exquisite miniatures for piano and small orchestra *Romantic Overture* and *Maytime in Sussex*; and a mass of chamber works, some among twentieth-century England's finest (e.g. the Piano Quintet, the Second Violin Sonata, the Viola Sonata). The *bravura* piano idiom derives basically from Chopin and particularly Liszt (whence else?) but through an intermediary whose importance can hardly be exaggerated: Russia. The impress of such composers as Balakirev, Lyadov, Lyapunov, Glazunov, Scriabin and Rachmaninov on early Bax is a deep one. Not only Russian composers, ballet and opera: Bax knew Russia itself; in fact the first version of **Sonata No. 1 in F sharp minor** was composed there, in the Ukraine, in 1910. It was revised in 1917 and 1921, but the work's earlier, discarded titles, 'Romantic Tone-Poem' and 'Symphonic Phantasy', suggest the original concept always embraced a one-movement structure, a relatively simple-to-follow exposition–development–recapitulation with two contrasting themes, the first marked and rhythmic, the second more rhapsodic and

lyrical. The dreamy recapitulation of the latter (marked *Languido e lontano*) seems to evoke a 'May night in the Ukraine'. Martin Cooper once suggested that the Ukraine plays a role in Russia not wholly unlike Ireland's in Anglo-Saxony:

> dissident and romantic, easy-going and comical, essentially provincial and the exact opposite of the cold officialdom represented by St Petersburg. Add to this the spell of the exotic… the enchantment of the long, hot spring and summer days and scented nights.

Yet it was St Petersburg which prompted the most arresting aural image in the First Sonata, the bell-ringing of the Coda:

> My earliest experience of that great and beautiful city was dramatic indeed, for we chanced to arrive on the evening of Easter Day. Bells thundered and jangled through every church with its copolas and crosses awry; the Nevski Prospekt was a flooded river of cars and droshkys, pouring steadfastly westward towards St Isak's Cathedral… We decided to make for the Kazan Cathedral where the throng was less dense… Very confused and blurred is my memory of that utterly bewildering scene. The blaze of a thousand sacred candles… A dim phantasmagoria of sound and light – that is all that remains.*

The Russian influence persisted: Bax, like most other English musicians of the day, was stunned and floored by the impact of Diaghilev's Ballets russes when it came to London in 1911. He was particularly attracted to one of its dancers, Tamara Karsavina, and, inspired by her, wrote two ballets: *Tamara*, or *King Kojata* (unperformed and unpublished), and *The Truth about the Russian Dancers* (actually a play by J.M. Barrie in which Karsavina danced a role). **Lullaby** is dedicated to Karsavina and according to Bax's biographer, Lewis Foreman, is derived from ideas in *King Kojata*. It was completed on 27 April 1920.

There are more Russian overtones in **Sonata No. 2 in G major**, but this work is altogether grimmer, more introspective, more consistently north-facing than Sonata No. 1. Like its predecessor, the Second Sonata (1919–20) is in one movement only. A slow introduction is marked 'gloomy and menacing in mood' with a murky, watery ostinato, a predominance of thick, heavy chords, and a motif which comes to function as a *ritornello* or motto. A climax leads into the second subject, marked '*eroico*: brazen and glittering', with *quasi trombe* fanfare figures. After a statement of the 'motto', a third section, *Allegro moderato*, is somewhat lighter in character and introduces a new, more flowing theme which whispers at first, grows more restless, louder, brighter, and finally issues in a dance-like apotheosis marked 'lively'. Having heard the 'scherzo', we pass by way of the 'motto' again to the 'slow movement': still and concentrated at first, but soon invaded by mists and dreams and spectres of the night. A dance in Bax's favourite rhythmic jig-like 6/8 metre starts up but is overtaken by a *trionfale* affirmation, *fortissimo*, of the main theme of this section. Finally comes what is not so much a recapitulation as a complex and wonderful synthesis or reappraisal of all the thematic elements with which we have become familiar during the course of the sonata. The concluding *Lento* is a wholly Baxian 'Epilogue' or resolution in all but name.

**Winter Waters**, subtitled 'Tragic Landscape', shares something of the black, bleak nature moods of Sonata No. 2; it relates also to the symphonic poem *November Woods*. The Great War must be in evidence here, likewise Bax's own emotional state at the time (the date is September 1915). The device of the passacaglia of course enhances the feelings of haunted, hunted inexorability. The 'ground' is a chromatic one of four notes, generally buried in the deep bass or tenor registers except for one great passage in which it tears its way up the keyboard, bar by bar, octave by octave, *accelerando e crescendo*, and finally rings and clangs high in the treble, while the 'melody' dominates the bass in block chords. An 'academic', not musician, would no doubt designate this as 'invertible counterpoint'; Bax himself was never 'academic', not even in the choral *Mater ora Filium* with its stunning display of polyphonic dexterity. He *knew*, but made no parade of knowledge for its own sake. **Country-Tune** is, by contrast, sunny and untroubled, but no less perfect a fusion of invention and craftsmanship than any of Bax's heavier pieces.

Whether or not the music of Bax is really an acquired taste remains to be seen; but we shall certainly never know for sure until far more people have had a chance to sample it, and to range over a considerably broader spectrum of works than has hitherto been available. Much of it is wild, remote country still, inviting exploration; and when a musician is no longer capable of being thrilled by an unexpected discovery, he is no longer a musician.

**© Christopher Palmer**

*Quoted from Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, London, 1943

Play the first twenty seconds of the second disc, i.e. the opening of the Third Piano Sonata. Even if you have heard only a little Bax, one thing will strike you immediately: the identity of the composer. Bax sounds like Bax: there is no mistaking him for anyone else. There are remarkably few composers of whom we can say this, and it implies stature. Bax is indeed a composer of stature, not least in his piano music. Our musical culture has long

tended to favour voices above instruments, certainly above the solo keyboard, no doubt because the English cathedral tradition was powerful and pervasive. Think of the major figures in English twentieth-century music and marvel at how few of them showed any real interest in the piano as a solo instrument – Elgar, Delius, Vaughan Williams, Holst, Walton, even Britten (who wrote many song cycles with piano but hardly any solo piano music). The major contributions to piano literature were made for the most part by men like John Ireland, Frank Bridge, York Bowen and Benjamin Dale, none of whom cuts quite such a substantial figure as Bax. He is the great exception to a pretty general rule, for whereas his interest in adding to the vocal/choral repertoire was minimal, his piano and chamber music legacy – principally the four great piano sonatas – is large and valuable, and far too little known.

Eric Parkin's first disc in this set features the First and Second Sonatas, both of them bearing traces of influences – chiefly those of Liszt and the Russians – which Bax worked through, and out of, uninhibitedly. **Sonata No. 3 in G sharp minor**, however, dates from 1926, and by this time we can drink Bax pure, neat, and unadulterated by extra-Celtic elements. I introduce this metaphor advisedly since the fluid, liquescent properties of Bax's instrumental texture – and the Third Sonata is a case in point – are of more than incidental significance. Listening to Bax in this mood is like being cast adrift on a choppy sea; there are momentary enclaves of calm, but the general feeling is one of turbulence. So much of Bax's is sea or water music, not merely those pieces with explicit suggestions in their titles, like *Tintagel*, *The Garden of Fand*, *Winter Waters* and *Water Music* itself. The Third Sonata certainly is. To understand why, we need look backward no further than to Wagner's *Tristan und Isolde*, in which Bax's chromaticism has its roots. Wagner forged the chromatic language of *Tristan* to articulate – for the first time explicitly in music – feelings of sexual desire and love passion; and in *Tristan* the sea is omnipresent (*all* the elements – fire, water, earth and air – assume unprecedented significance in Wagner; look at a list of titles of Bax's works and you note a similar preoccupation). People have always been aware – not necessarily consciously – of the implicit relationship between being in love and drowning. Witness Housman:

> My heart and soul and senses,
> World without end, are drowned.

Witness the anonymous ballad singer of 'Waly Waly':

> A ship there is, and she sails the sea,
> She's loaded deep as deep can be,
> But not so deep as the love I'm in,
> I know not if I sink or swim.

The point in Bax's case is that by 1926, when he wrote the Third Sonata, his relationship with Harriet Cohen – the first of the two most important women in his life – had reached a state of crisis, and this was undoubtedly one of the forces which precipitated the music. The sonata is dedicated to Harriet. We need only compare its tortured, turbulent *mood* – not so much the music itself – with that of parts of Walton's Symphony in B flat major, shot through as it is by devil-dark trauma and despair, all allegedly the product of a love affair gone wrong, and badly. But Bax's emotions, his agonies and ecstasies, were never centred on or expressed exclusively in terms of emotion. They were inextricably bound up with nature, not merely with the sea – with the pull and thrust of tides, the wash of spray, the *jeux de vagues* which we can hear so clearly in the first and last movements of the sonata – but with the big range of wild and wonderful scenery which Bax knew and loved in England, Scotland and Ireland, particularly the last. In a sense, of course, how much a work like the Third Sonata is 'about' any of this, and to what extent it exists purely in terms of notes, of musical logic, in and for itself, is one of those fascinating and abiding questions about works of art which can never be answered. The first movement in particular suggests an overflow of powerful feelings. Hence what we might term its 'formal spontaneity': it *does* have structure, it *is* planned as an entity, though it *sounds* like an improvisation. The slow movement is a lovely dream poem with melodic material of pronouncedly Celtic inspiration, just as the slow movement of **Sonata No. 4 in G major** is surely reminiscent of a letter Bax wrote to his great friend Mary Gleaves in August 1932, around the time the work was being composed, in which he refers to a lovely day,

> full of the west of Ireland's marvellous enchantment of sun and sea and that strange feeling that there is only a thin veil between this world and some faeryland where no-one grows old and no beauty can fade.

The outer movements of Bax's last piano sonata, in their almost classical clarity of texture and economy of design, are less familiar, but these were qualities that became increasingly characteristic of Bax's music as he grew older.

Now, symphonies and sonatas have their glories and imponderables; but in terms of pure enjoyment, the English piano miniature, in the hands of people like Bax, Ireland, Bridge, Moeran, Bowen, and Billy Mayerl, has enhanced many listeners' lives. The three by Bax completing this second disc are typical: for the delight in fresh-springing melody in **Water Music**, for the poetic suggestion of distant horn fanfares in **A Hill Tune**; and as you listen to the zestful and spirited (no pun intended)

**In a Vodka Shop**, imagine Eric Parkin's priceless imitation of one of our more fastidious maiden lady pianists (long since departed) doing *her* mincing interpretation. I entreated Eric to record both 'versions', but in vain!

**© Christopher Palmer**

The third disc in this set of Bax's piano music is devoted to 'assorted pieces' for piano solo – which positively does not mean, in Bax's case, a collection of trifles. Bax was not a trivialist; his solo piano pieces may be (relatively) small in dimension, but they are large in conception and always the expression of a deeply poetic nature. There is also an important distinction to be drawn with a composer like Ireland, who wrote *piano music*, i.e. music inconceivable for any other medium. Bax wrote *music for the piano*, and there is a difference. For Bax the piano was the means by which he invented and composed music, whatever its ultimate destination in terms of a medium: in listening to Bax's piano music we are in fact experiencing his creative process at close quarters. This, I believe, accounts for its special charisma.

In the autumn of 1909 Bax fell in love with Natasha, a Russian girl from the Ukraine, and in spring 1910 he accompanied her back to her homeland for a brief visit, of which the **Two Russian Tone Pictures** (written in 1912) are mementoes. The setting of the first – 'Nocturne (May Night in the Ukraine)', dedicated to Natasha and her friend Olga – is perfectly described by Bax himself in *Farewell, My Youth*:

> Fair and smiling is the Ukranian land, a fecund Slavonic Demeter. Its contours are not unlike those of the Chiltern Hills, but forests of silver birch take the place of the beechwoods of Buckinghamshire, and everything is on a more lavish and prodigal scale. In that month of May a thousand cuckoos clamoured all day until I could have damned them to hell, and gorgeous rollers flashed from branch to sun-stained branch. The earth buzzed and drowsed with heat (even in the late spring the day temperature averaged from 85 to 90 degrees) and it was so iron-hard that on any slope feet slid as though on ice. By night the languors of the not very remote Orient invaded the gardens, woods and hill. Never have I seen so velvety soft and deeply luminous a sky, wherein the stars seemed to hang, almost to hand, like ripe fruit, whilst all the dark hours the nightingales trilled and fluted their song of classic grief. But has not Gogol described the May nights of the Ukraine for all time in a famous passage in his *Evenings on a Farm at Dikanka* (a book widely plundered by Russian opera composers)?

'Gopak (National Dance)' is more obviously stylised, but the middle section features some languorous chromatics of typically Baxian cast.

**The Maiden with the Daffodil** is subtitled 'Idyll' and is dedicated to 'Tania', i.e. Bax's life-long friend and long-time mistress, the pianist Harriet Cohen. He met her in the autumn of 1914 when she was eighteen; in January 1915 she arrived at a tea party wearing a single daffodil (as *decoration*, Bax's biographer Lewis Foreman advises us, lest we should get the wrong idea) and Bax wrote this short piece as a tribute almost overnight. The naïve quality of the music, and Bax's instructions to the player – 'fresh and innocent', 'playful and capricious' –, leave us in no doubt as to the impression she had made on him. Note the simple subtlety of the key-scheme: first theme, in G major; second theme, in A major (5/4 metre); return of the first theme, in A major; return of the second theme, in G major.

Another piece dedicated to Harriet and written at the same time as *The Maiden with the Daffodil* (10 January 1915) is **The Princess's Rose Garden**, subtitled 'Nocturne'; but here we have a fully fledged love song. The rhythms have a drowsy lilt, the air is heavy with perfume – and the key is the F sharp major with which *his* sirens had seduced Debussy (No. 3 of the *Nocturnes* for orchestra). Bax directs that

> this piece must be played as simply as the elaborateness of its detail will allow. No harmonic points should be made, and the accompaniment figures should be kept subservient to the melodic line.

That line first take shape, 'singing sweetly', buried in the tenor area of the left hand. A Russo-oriental flavour is quite strong, particularly in the dance-like character of the central section with its volatile climaxes (*piano* alternating with *forte*). Originally the piece was entitled 'Berceuse (Lullaby)', another clue to its character.

**Apple-Blossom-Time** is another piece from 1915, dedicated this time not to Harriet but to Bax's friend and contemporary S.H. Braithwaite, an interesting personality who turned from music (he composed piano music and orchestral works) to painting and etching. He settled in Bournemouth where he died in 1947, having become well known for his landscapes of the area. Now light and delicate, now exuberant, the piece has a happy open-air character until the last page where (typically, romantically, Celticly) the mood darkens. The coda is marked 'slow and sad'.

Lewis Foreman thinks the two piano pieces *Dream in Exile* (1916) and **On a May Evening** (1918) are both probably inspired by Bax's beloved Ireland. The latter was written after the Easter Rising of 1916, which affected Bax deeply; there is no mistaking the Irishness of the jig which forms the central section (distant memories of it return to haunt the coda), nor of the inflections which mould the warm *cantabile* F major tune of the opening. As a

kind of song-and-dance poem, a tribute to his 'adopted' country, *On a May Evening* touches a keener nerve in Bax than its rather insipid title might suggest.

**O Dame Get Up and Bake Your Pies** is the title of a North Country Christmas Carol on which Bax wrote seven short variations, dedicating them to Anna Instone and Julian Herbage, editors of BBC's long-standing Sunday morning *Music Magazine*, 'in acknowledgement of pies baked and enjoyed "on Christmas Day in the morning" 1945'. By this time – some thirty years or so after most of the other pieces on this disc – the urge to compose had almost left Bax, but he could still be roused on occasion. One imagines that this particular thank-you 'letter' must have been greatly treasured by its recipients.

Back in 1916, however, Bax's mind was still full of Harriet, and **Nereid** (originally known as 'Ideala') is dedicated to her. It is an impressionistic water piece of exquisite workmanship, marked 'delicate and floating. Easy tempo'. Bax himself described it as 'nothing but tone-colour – changing effects of tone'. In Greek mythology the Nereids were sea maidens, daughters of Nereus, the 'Old Man' of the sea.

**Sleepy Head** is a dreamy night piece of a type at which Bax excelled, somewhat Chopinesque in its fastidious chromaticism and in its delicate, finely wrought piano textures. 'Elsita', the dedicatee, was Bax's wife; he was still married to her when this piece was written (1915). Ironically, it was just around this time that, as we know, Bax first met Harriet Cohen, who ultimately acquired not only Bax himself but also many more musical dedications than poor Elsita.

**A Romance**, dated 1918 and dedicated to Harriet Cohen, is a piece with convoluted autobiographical overtures. Bax later introduced an extended quotation from it into the slow movement of his Fourth Symphony which was composed in 1930–31 and is associated with the wonderful wild landscape of Inverness-shire. This was a time when he was again in love (though not, now, with Harriet!) and seems to have looked back quite spontaneously to this early outpouring of romantic feelings, quiet but strong. Harriet would certainly have recognised the quotation when she heard it in the symphony, but she could have had no inkling of its true *raison d'être*.

As its title implies, a knockabout streak in Bax's character, rarely seen, comes to the fore in **Burlesque**. The metre changes constantly between 4/4 and 3/4, key changes are fast and rough, and one statement of the theme is marked *quasi fagotto scherzando*. Occasionally, a *leggiero* is asked for; more often a *pesante* or *strepitoso* or *marcato*. Like all such pieces by English composers of this period, *Burlesque* registers the impact of Stravinsky's *Petrushka*. It dates from 1920 and is one of the last of Bax's shorter piano works.

**© Christopher Palmer**

**Whirligig**, dated 1 July 1919, is a simple *moto perpetuo* inscribed to Irene Scharrer, who had been a fellow student of Bax's at the Academy. With its extremely short, dreamy middle section, it was intended purely as a brief, brilliant concert encore.

Subtitled 'Ballad', **What the Minstrel Told Us** dates from 1919. It is inscribed to Harriet Cohen who gave the first performance at London's Wigmore Hall on 15 June 1920. During the war, the Easter Rising in Dublin in April 1916 had affected Bax deeply, many of those involved being personal friends. Works headed 'In Memoriam' or 'Elegy' ensued, though Bax did not parade their origin. In 1919 he returned to Ireland for the first time for five years, and this rhapsodic, ultimately stormy music, with its *Allegro feroce* climax, tangles legend and contemporary reality in typical Baxian style.

**Legend**, an exception among our second collection of Bax's piano miniatures in that it dates from May 1935, was written for the Australian pianist John Simons after he had impressed Bax by his intuitive understanding of the Third Piano Sonata. Headed 'Legends – I', it may have been intended as the first movement of a larger work. Somehow the manuscript got into the hands of Harriet Cohen and it was only passed on to its dedicatee after her death in 1967. Simons gave the first performance in a BBC recital in August 1969.

**Dream in Exile** is an 'Intermezzo' dating from February 1916. First titled 'Capriccio' and later 'Intermezzo', it was published in 1918, 'Affectionately dedicated to Tobias Matthay', Bax's piano teacher. Almost immediately Bax introduces a motif, a familiar expression of regret and longing, which was to reappear in his orchestral tone poem *November Woods*. Even though the piece is written in two parts for much of the time, as the music grows with chords and octaves, a considerable emotional temperature is developed. Is this a dream of youth, or a dream of the Ireland Bax had known before the war – his land of lost content?

Dated 5 September 1915, the 'melody and variations' **A Mountain Mood** was written for Harriet Cohen at the time when Bax was first becoming infatuated with her. On the manuscript he wrote, 'To Tania who plays it perfectly'. 'Tania' was Bax's pet name for Harriet, coined when all were aping the Ballets russes. (On hearing of this, a well-known lady pianist and composer, not one of Harriet's greatest admirers, dubbed her 'Tania Tompkins'!)

The sunny picture postcard **Mediterranean** is best known as an orchestral encore, but it was first written as a piano piece in 1920 and performed and published in 1921. The orchestration was made specially for the concert of Bax's music promoted by his publisher at Queen's Hall in November 1922. In 1913 Bax, his brother Clifford and two musical friends, one of them the composer Gustav Holst, had gone to Majorca for a holiday. At the time, this was Bax's only experience of the Mediterranean, and from its languorous 3/8 metre – almost a slow waltz – and castanet rhythms we may conclude that this musical landscape is Spanish.

The Diaghilev Ballet's first London season took place at the Royal Opera House, Covent Garden from 21 June to 31 July 1911. The repertoire included *Scheherazade*, *Polovtsian Dances* and *Le Pavillon d'Armide*, the last with music by Tcherepnin. A second season, from 16 October to 9 December, featured *Swan Lake* for the first time. In both appeared the ballerina Tamara Karsavina, and Bax – along with much of London – immediately worshipped her, though from afar. So strong was the impact of this new art that between July and November 1911 he wrote a full-length ballet of his own – *Tamara*, later re-titled *King Kojata* – with Karsavina very much in mind. But Bax never orchestrated it, and Karsavina did not know of the score until after Bax's death. The Ballets russes visited England each year until the war, and then returned in September 1918.

Bax did come to write a full-length work for the ballerina, and it took the form of incidental music to J.M. Barrie's whimsical play *The Truth about the Russian Dancers*, first produced in 1920. In this Karsavina took the role of Karissima, a ballerina who marries into the English nobility, her role being danced while the rest of the cast spoke their parts in the usual way. Karissima even danced her responses in the wedding ceremony, and played golf on points. For this affectionate send-up, Bax wrote some very Russian-sounding music, reusing some of *Tamara* and quoting from Balakirev's symphonic poem of the same name. The **Serpent Dance**, published in 1929, was the middle movement of Bax's three published excerpts from this confection. In the ballet it had been 'Karissima's Farewell'; now Bax dedicated the piece to his colleague Reginald Paul, professor of piano at the Royal Academy of Music.

The **Ceremonial Dance** is not a ceremonial dance at all, but a slightly truncated piano reduction of the overture to *The Truth about the Russian Dancers*, and the first of the three published piano pieces from it. But wait: the second idea comes from Bax's earlier, unperformed ballet *Tamara*, where it is heard in the 'Introduction and Polonaise' that opens Act II. That is a Russian crowd scene: richly dressed princes, boyars and their ladies. It is conceivable, if we reflect on his title for the piano piece, that in 1929 Bax was looking back to this scene from the original ballet rather than to his skit on the work in 1920.

On being finally introduced to the ballerina Karsavina by the critic Edwin Evans, Bax wrote **The Slave Girl** for her, a short piece which was performed by Harriet Cohen – then at the high point of her love affair with Bax – during a fortnight's season at the London Coliseum in December 1920, Cohen noting Karsavina's 'fierce and strange dance' to it.

A passacaglia (i.e. a work whose form is characterised by the main theme being repeated throughout), **In the Night** is dated 6 November 1914 but it was never performed or published in Bax's lifetime, its first professional performance being a BBC broadcast recording by Martin Roscoe in September 1986. A clue to any extra-musical image comes in Bax's poem of the same title, telling of a cathartic nocturnal walk with a girlfriend; it starts:

> Along the quiet streets I walked with her
> While pale enormous stars froze in the sky…

The manuscript of the **Toccata** is lost, but the work probably dates from 1913, though it was not published until 1920, when it appeared with a dedication to the Irish pianist and composer Hamilton Harty, later probably best known as a conductor. Harriet Cohen called it a 'knockabout, virtuoso, piece'. But once the lyrical middle section is reached the work's character changes: we are back in Bax's characteristically extravagant world, though the piece is soon given a turbulent romantic drive as the toccata spirit returns; there is a final dream-like interlude and, with a brief closing tornado, the piece is over.

Another passacaglia, the incessant short **Paean** was inscribed to another pianist-composer who long championed Bax's music, Frank Merrick. Published in 1929, it was later orchestrated as a very noisy piece for a Royal Command performance in May 1938.

The *Lento espressivo* from the **'Salzburg' Sonata in B flat major** (1937) is really an appendix to our programme. It is not known why Bax wrote a pastiche classical piano sonata, dating it 'Paris (conjectured) circa 1788', adding 'author unknown', and calling it the 'Salzburg'. But it is a substantial four-movement work, of which our movement is the second. This is of particular interest for a passage which was to become the decorated 'Mozartian' second subject in the slow movement of his Violin Concerto, written almost immediately afterwards.

**© Lewis Foreman**

**Eric Parkin** studied at Trinity College of Music, firstly as an Open Scholar, and was then awarded a Degree Scholarship. His teachers were pianist Frank Laffitte and Professor George Oldroyd; two other distinguished teachers were also to cross his path at this period, Charles Kennedy Scott and Henry Geehl, with whom he studied composition for a year. A turning point was the start of a long career in radio followed shortly afterwards by his meeting with the composer John Ireland. His debut at the BBC Promenade Concerts brought him before a wider audience and over the years he has appeared with most of the UK's leading orchestras. Eric Parkin's musical sympathies are wide and he has a great affection for French and American music. A number of British composers have either written for him or asked for first performances, among them Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton and Richard Stoker.



## Die Klaviermusik von Sir Arnold Bax

Sir Arnold Bax war eine etwas paradoxe Gestalt – ein legendärer Pianist, der nach seinem dreißigsten Lebensjahr kaum noch öffentlich auftrat. Doch das Klavier war sein Instrument, und in seiner Jugend war er berühmt für seine Fähigkeit, eine volle Orchesterpartitur vom Blatt zu spielen. Er komponierte zahlreiche Klavierwerke, wobei seine kürzeren Stücke typisch für sein Schaffen zwischen 1910 und 1920 sind, also die Phase zwischen seinem sechsundzwanzigsten und sechsunddreißigsten Lebensjahr. Da er auf technischer Ebene für sich selbst schrieb, reflektieren Schwierigkeiten in der Ausführung unbewußt nur seine eigenen Fähigkeiten. Eigentlich aber komponierte er für drei Pianistinnen: seine gleichaltrigen Studienkolleginnen an der Royal Academy of Music Myra Hess und Irene Scharrer, sowie die dreizehn Jahre jüngere Harriet Cohen, jenes "Mädchen mit Narzisse", wie eines seiner Klavierstücke sie bezeichnet, mit der er während des Ersten Weltkriegs eine berühmte Affäre begann und für die er schließlich 1918 Frau und Kinder verließ.

Bax wurde als Sohn wohlhabender nonkonformistischer Eltern in Streatham im Süden Londons geboren. 1896 zog die Familie in eine große Villa in Hampstead, "Ivybank", und dieses Haus sollte zum Zentrum der künstlerischen Entwicklung sowohl Arnolds als auch seines Bruders, des Autors und Dramatikers Clifford Bax werden. 1900 nahm Bax sein Studium an der Royal Academy of Music auf und gehörte fünf Jahre lang zu einer bemerkenswert talentierten Generation von Pianisten-Komponisten. Ihm selbst gelang es jedoch nur allmählich, einen eigenen Stil zu finden, und für mehrere Jahre nahm er nur wenig Einfluß auf seine Umwelt.

Während er noch an der Academy war, entdeckte er die Gedichte von W.B. Yeats und fühlte sich angeregt, die Westküste Irlands zu besuchen. Dies tat er in einem Zustand

> großer geistiger Erregung, und als ich dort eintraf, war mein Dasein zunächst von den materiellen Lebensumständen völlig losgelöst … Ich glaube nicht, daß ich in den Männern und Frauen, die mir auf der Straße begegneten, als wirkliche Menschen aus Fleisch und Blut sah … selbst Dublin schien von Göttern und heroischen Gestalten aus der fernen Vergangenheit bevölkert.

Dank seines Privateinkommens mußte Bax sich nicht den Mühen eines regelmäßigen Broterwerbs unterziehen und konnte es sich erlauben, ausgedehnte Reisen zu unternehmen und sich der Komposition zu widmen.

Im Laufe der Zeit wuchs seine Reputation als Komponist, und in den Jahren des Ersten Weltkriegs schuf er viele der Werke, für die er noch heute bekannt ist; ihr Erscheinen in schneller Abfolge nach dem Krieg etablierte ihn als eine der führenden Gestalten der neuen Generation. In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen gelang es ihm, seine Reputation mit sieben Sinfonien sowie Konzerten und Chorwerken zu festigen. In seinen letzten fünfzehn Lebensjahren brannte das Feuer seiner Inspiration jedoch – trotz weithin bewunderter Filmmusiken – nur noch spärlich und er konnte nie wieder die jugendlich blauäugige Überschwenglichkeit seiner früheren Musik einfangen.

**© Lewis Foreman**

Übersetzung: Stephanie Wollny

Als Bax in den 1940er Jahren – der Zeit, als er sich dem Ende seines Lebens näherte und versuchte, sich "wie ein Krämer" zur Ruhe zu setzen – erklärte, er habe "in seiner Zeit eine teuflische Menge komponiert", untertrieb er damit seine Leistungen mit der für ihn charakteristischen Bescheidenheit. Seine nicht zu unterdrückende Schöpfungskraft steht in deutlichem Kontrast etwa zu der langsamen, gewissenhaften, ja spärlichen Produktivität eines William Walton. Man würde kaum erwarten, daß ein solch riesiges Œuvre von gleichbleibend hoher Qualität sei; um so mehr überrascht es, wievieles von der ungeheuren Menge an Notenpapier, das Bax im Laufe der Zeit beschrieb, die Fähigkeit des Überdauerns in sich zu tragen scheint. Seine Produktivität spiegelt einen außergewöhnlich intensiven, übermäßig ausgebildeten Schaffensdrang, der sich nicht nur in der Musik, sondern zudem auch in den pseudonymen Gedichten, Dramen und Kurzgeschichten eines Dermot O'Byrne Ausdruck verschaffte (eine Auswahl dieser Werke wurde von Lewis Foreman 1979 bei Triad Press, London, herausgegeben).

Bax' verschwenderische Begabung – die auch für seine Weitschweifigkeit und Komplexität verantwortlich ist – hat sicherlich einer gründlichen Erforschung seines Werks und angemessenen Bewertung seiner Bedeutung im Wege gestanden, wobei sein Format als "unverhohlener Romantiker" (in seinen eigenen vielzitierten Worten) der englischen musikalischen Renaissance in der Tat beachtlich ist. Der Schlüsselbegriff seiner besten Arbeiten ist Ekstase, jene mystische Distanz zu den täglichen Verrichtungen, die er in der Musik von Beethoven, Sibelius und Delius spürte, in Yeats, dessen Gedichte ihn wie ein erleuchtender Blitz berührten, und daher auch in der keltischen (und später nordischen) Mythologie, an der er sich berauschte. Das Wesen der Ekstase, Verzückung, Ehrfurcht, Weltfremdheit, Verträumtheit – man nenne es wie man will – kontrastiert und ergänzt zugleich einen Geist voller Turbulenz und Konflikt, der einmal die widrige Natur, ein andermal Ereignisse der Außenwelt und schließlich Bax' stürmisches Gefühlsleben, häufig aber alle diese Elemente untrennbar und zu gleicher Zeit spiegelt.

Die vier Klaviersonaten behaupten in Bax' Klavierwerk eine zentrale Position, ähnlich wie die sieben Sinfonien in seinem Orchesterwerk; Bax war ein ausgesprochener Pianist-Komponist und die Improvisation am Klavier bildete die Grundlage seines schöpferischen Denkens. Er war selbst ein ausgezeichneter Spieler mit einer außergewöhnlichen Begabung, am Klavier selbst die komplexesten Orchesterpartituren vom Blatt zu entwirren; diese Geläufigkeit, oder Glätte, ist in vielen wesentlichen Aspekten seines Kompositionsstils zu spüren. Dessen eigene Geläufigkeit oder Glätte registrieren wir zum Beispiel als zugleich positiv und negativ; wir bemerken seine Neigung zu abstrusen, schwer faßbaren Harmonien mit einer "poetischen" Aura, legendenhaft und entlegen (Ravel sagte einmal, ohne Klavier könne man keine neuen Akkorde erfinden); wir bemerken das weite Spektrum von satztechnischem Gewebe und Sonorität, das vom rhythmischen und hämmernden Passagen (strikt *senza ped.*) zu Diffusem, Verstreutem und Impressionistischem reicht, mit weiten verwaschen-fließenden Abschnitten, in denen beide Pedale gleichzeitig getreten werden. Wir bemerken eine antiintellektuelle Neigung zum Rhapsodieren und Fantasieren, zur ungehemmten Invention *ad libitum*, wobei Bax jedoch ein zu guter, disziplinierter Techniker ist, um sich allzu sehr vom Pfad struktureller Transparenz zu entfernen. Es mag nicht immer leicht sein, dem Gang seiner Gedanken zu folgen, doch sind Logik und Design (so eigenwillig sie sein mögen) selten abwesend, schon gar nicht in den beiden auf der ersten dieser vier CDs eingespielten Sonaten. Bemerkenswert ist auch, daß in Bax' speziellem Fall dieser ständige Rückgriff auf das Klavier beim Komponieren in einer seltsamen, ja einzigartigen Ambiguität resultierte: Die Klaviermusik scheint manchmal wie fürs Klavier arrangierte Orchestermusik zu klingen, während die *Orchestermusik* wie orchestrierte Klaviermusik wirkt. Bax erzählte einmal seinem Freund Patrick Hadley, was er am Klavier erfinde, sei weder Klavier- noch Orchestermusik, sondern völlig abstrakt, gleichsam körperlos; erst anschließend müsse er es in orchestrale oder pianistische Begriffe fassen. Zweifellos ist dies alles Teil der keltischen Magie.

Bax bedient das Medium des Klaviers *per se* reichlich und in hervorragender Qualität – vier große Sonaten und eine Fülle kleinerer (selten jedoch trivialer) Stücke; die

Tondichtungen für zwei Klaviere *Moy Mell*, *Red Autumn* und andere, sowie die ausgezeichnete Sonate für zwei Klaviere; zwei herrliche Konzerte (*Symphonic Variations* und *Winter Legends*); die exquisiten Miniaturen für Klavier und kleines Orchester *Romantic Overture* und *Maytime in Sussex*; und schließlich eine Vielzahl an kammermusikalischen Werken, von denen einige zu den besten englischen Kompositionen des zwanzigsten Jahrhunderts zählen (z.B. das Klavierquintett, die Zweite Violinsonate oder die Bratschensonate). Das bravouröse Klavieridiom geht vor allem auf Chopin und besonders auch Liszt (wen sonst?) zurück, aber über einen Mittler, dessen Bedeutung kaum zu hoch eingeschätzt werden kann – Rußland. Komponisten wie Balakirew, Ljadow, Ljapunow, Glasunow, Skrjabin und Rachmaninow hatten den jungen Bax zutiefst beeindruckt. Aber nicht nur die russischen Komponisten, das Ballett und die Oper – auch Rußland selbst kannte Bax, und die erste Fassung der **Sonate Nr. 1 in fis-Moll** war sogar dort entstanden, und zwar 1910 in der Ukraine. Bax überarbeitete sie 1917 und 1921, doch die früheren, verworfenen Titel des Werks, "Romantic Tone-Poem" und "Symphonic Phantasy", lassen vermuten, daß die ursprüngliche Konzeption stets eine einsätzige Struktur vorsah, eine recht einfach nachvollziehbare Abfolge von Exposition, Durchführung und Reprise mit zwei kontrastierenden Themen, das erste betont und rhythmisch, das zweite eher rhapsodisch und lyrisch. Die träumerische Reprise des letzteren (*Languido e lontano* bezeichnet) scheint eine "Maiennacht in der Ukraine" heraufzubeschwören. Martin Cooper hat einmal darauf hingewiesen, daß die Ukraine in Rußland eine Rolle spielt, die der Irlands in Angelsachsen nicht unähnlich ist:

> andersdenkend und romantisch, gelassen und komisch, zutiefst provinziell und das genaue Gegenteil des von St. Petersburg vertretenen kalten Bürokratismus. Hierzu gesellt sich noch der Reiz des Exotischen … die Verzauberung der langen, heißen Frühlings- und Sommertage und duftenden Nächte.

Und doch war es St. Petersburg, das das überraschendste Tongemälde in der Ersten Sonate inspirierte, das Glockenläuten der Coda:

> Meine erste Erfahrung in dieser großen und schönen Stadt war ausgesprochen dramatisch, denn wir trafen zufällig genau am Abend des Ostertages ein. Alle Kirchen mit ihren Kuppeln und schiefen Kreuzen waren vom Donnern und Tönen der Glocken durchdrungen; der Newski-Prospekt war von Wagen und Droschken überflutet, die sich unaufhaltsam in Richtung Westen zur St.-Isaaks-Kathedrale hin ergossen … Wir beschlossen, uns zur Kazan-Kathedrale zu wenden, wo die Menge weniger dicht war … Meine Erinnerung an diese zutiefst verwirrende Szene ist sehr durcheinander und verschwommen. Der Schein von tausend geweihten Kerzen … Eine trübe Scheinwelt von Klang und Licht – mehr ist nicht geblieben.*

Der russische Einfluß sollte von Dauer sein: Wie die meisten englischen Musiker seiner Zeit war Bax vom Eindruck der Ballets russes Diaghilews betäubt und überwältigt, als dieses 1911 nach London kam. Besonders fühlte er sich von einer der Tänzerinnen angezogen, Tamara Karsawina, die ihn zu zwei Ballettmusiken inspirierte – *Tamara* oder *King Kojata* (weder aufgeführt noch veröffentlicht) und *The Truth about the Russian Dancers* (eigentlich ein Schauspiel von J.M. Barrie, in dem die Karsawina eine Rolle tanzte). **Lullaby** (Wiegenlied) ist der Karsawina gewidmet und nach Bax' Biograph Lewis Foreman von Ideen in *King Kojata* abgeleitet. Das Stück wurde am 27. April 1920 vollendet.

Russische Anklänge finden sich auch in der **Sonate Nr. 2 in G-Dur**, allerdings ist dieses Werk insgesamt düsterer, introvertierter und eindeutiger nach Norden gerichtet als die Sonate Nr. 1. Wie ihre Vorgängerin besteht auch die Zweite Sonate (1919/20) aus nur einem einzigen Satz. Die langsame Einleitung trägt die Anweisung "in düsterer und bedrohlicher Stimmung" und enthält einen trüben, wäßrigen Ostinato, eine Übermenge dichter, schwerer Akkorde und ein Motiv, das die Funktion eines Ritornells oder Mottos übernimmt. Ein Höhepunkt leitet zum zweiten Thema mit *quasi trombe* Fanfarenfiguren über; dieses trägt die Anweisung "*eroico*: grell und strahlend". Nach einem weiteren Zitat des "Mottos" zeigt sich der dritte Teil, *Allegro moderato*, von etwas leichterem Charakter und stellt ein neues, fließenderes Thema vor, das zunächst nur flüstert, dann rastloser, lauter und heller wird und schließlich in eine mit "lebhaft" bezeichnete tänzerische Apotheose mündet. Nachdem wir dieses "Scherzo" gehört haben, kehren wir über ein weiteres Zitat des "Mottos" zu dem "langsamen Satz", der zunächst ruhig und konzentriert erscheint, bald aber von den Schleiern und Träumen und Schemen der Nacht erobert wird. Nun beginnt ein Tanz in dem von Bax bevorzugten rhythmischen Jig-artigen 6/8-Takt, wird aber bald von einer im *fortissimo* erklingenden "triumphalen" Bestätigung des Hauptthemas dieses Abschnitts überholt. Schließlich kommt nicht eigentlich eine Reprise, sondern vielmehr eine komplexe und wunderbare Synthese bzw. Neudeutung sämtlicher Themenelemente, mit denen wir im Verlauf dieser Sonate vetraut geworden sind. Das abschließende *Lento* ist nur dem Namen nach kein typisch Baxscher "Epilog".

**Winter Waters** trägt den Untertitel "Tragic Landscape" (Tragische Landschaft) und teilt mit der Zweiten Sonate einige von deren schwarz-düsteren Naturstimmungen; zugleich

ist das Werk der sinfonischen Dichtung *November Woods* (Novemberwald) verwandt. Hier muß der Erste Weltkrieg seinen Eindruck hinterlassen haben, aber auch Bax' persönliche emotionale Verfassung in der Zeit, als die Komposition entstand (September 1915). Die Verwendung der Passacaglia verstärkt natürlich noch den Eindruck verfolgter, gejagter Unausweichlichkeit. Der "Ostinato" besteht aus vier chromatisch angeordneten Noten, die die meiste Zeit in den tiefen Baß- oder Tenorregistern vergraben ist, in einer großartigen Passage aber das Klavier hinaufrast, Takt um Takt, Oktave um Oktave, *accelerando e crescendo*, um schließlich hoch im Diskant zu tönen und zu klirren, während die "Melodie" in blockartigen Akkorden den Baß beherrscht. Ein "Akademiker", nicht ein Musiker, würde dies wahrscheinlich als "umkehrbaren Kontrapunkt" bezeichnen, aber Bax selbst gab sich nie "akademisch", nicht einmal in dem chorischen *Mater ora Filium* mit seiner überraschenden Entfaltung polyphoner Geschicklichkeit. Er beherrschte die polyphone Kompositionstechnik, stellte dieses Können aber nie um seiner selbst Willen zur Schau. **Country-Tune** ist vergleichsweise sonnig und unbeschwert, zugleich aber keine weniger vollendete Verschmelzung von Erfindungsgabe und handwerklichem Geschick als irgendeines von Bax' komplexeren Stücken.

Ob die Musik von Bax gewöhnungsbedürftig ist, wird sich noch herausstellen müssen; dies werden wir aber erst erfahren können, wenn weit mehr Menschen Gelegenheit hatten, sie kennenzulernen, und wenn ein viel weiteres Spektrum seiner Werke zugänglich ist als bisher. Bei vielem handelt es sich noch um wilde, entlegene Landschaften, die zum Erforschen auffordern; und wenn ein Musiker nicht mehr in der Lage ist, sich an einer unerwarteten Entdeckung zu begeistern, dann ist er kein Musiker mehr.

**© Christopher Palmer**
Übersetzung: Stephanie Wollny

*Zitiert nach Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, London 1943.

Man braucht nur die ersten zwanzig Sekunden der zweiten CD zu spielen, also den Anfang der Dritten Klaviersonate, und selbst wenn man mit Bax' Musik nur wenig vertraut ist, erkennt man den Komponisten sofort. Bax klingt wie Bax – man kann ihn unmöglich mit einem anderen Musiker verwechseln. Nur wenige Künstler haben ihren Werken eine so unverkennbare Persönlichkeit mitgeben können, und Bax erweist sich nicht zuletzt in seiner Klaviermusik als ein individueller Künstler von hohem Rang. Die englische Musikkultur hat schon immer Singstimmen den Instrumentalparts, vor allem dem Soloklavier, vorgezogen, was vielleicht auf die allgegenwärtige und einflußreiche Tradition unserer Kirchenmusik zurückzuführen ist. Man führe sich die wichtigsten englischen Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts vor Augen und man wird erstaunt sein, wie wenige von ihnen wirklich Interesse am Klavier als Soloinstrument zeigten – Elgar, Delius, Vaughan Williams, Holst, Walton und selbst Britten (der zahlreiche Liederzyklen mit Klavierbegleitung, aber kaum Musik für Soloklavier hinterließ). Die wesentlichen Beiträge zu diesem Genre stammen von Musikern wie John Ireland, Frank Bridge, York Bowen und Benjamin Dale, von denen sich allerdings keiner mit der Bedeutung von Bax messen kann. Bax ist die große Ausnahme, die eine sonst gültige Regel bestätigt; während er am Vokal- und Chorrepertoire kaum interessiert war, schuf er ein breites und wertvolles Œuvre von Klavier- und Kammermusik, aus dem selbst seine großartigsten Leistungen, die vier Klaviersonaten, heute viel zu selten gehört werden.

Eric Parkins erste CD in dieser Reihe bringt die Sonaten Nr. 1 und 2, in denen Bax seine Vorbilder – vor allem Liszt und die Russen – großzügig verarbeitet und verwertet. Die **Sonate Nr. 3 in gis-Moll** stammt allerdings aus dem Jahre 1926, und zu dieser Zeit schrieb er bereits seine eigene, "reine", von außerkeltischen Einflüssen unberührte Musik. Die charakteristisch fließenden, verschwimmenden Aspekte von Bax' Instrumentalsatz, die sich auch in der Dritten Sonate finden, sind wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionen dieser Zeit. Viele von Bax' Werken rufen beim Hörer die Assoziation hervor, er treibe ruderlos auf dem unruhigen Ozean, dessen unermüdliches, stürmisches Wogen nur gelegentlich von Momenten der Stille abgelöst wird. Wasser, das Toben des Meeres, die Weite der See – das sind immer wieder die Anregungen zu Bax' musikalischem Schaffen gewesen, nicht nur zu den Werken, die sich schon im Titel zu diesem spezifischen Bezug bekennen (etwa *Tintagel*, *The Garden of Fand*, *Winter Waters* und *Water Music*). Die Dritte Klaviersonate gehört unverkennbar dazu. Ihre Wurzeln liegen letztlich in der Musik Wagners, vor allem in *Tristan und Isolde*. Dessen chromatische Tonsprache in *Tristan* brachte erstmals eine eindeutig erotische Gefühlswelt zum Ausdruck; und in *Tristan* ist das Meer allgegenwärtig (alle Elemente, Feuer, Wasser, Erde und Luft, gewinnen bei Wagner eine nie dagewesene Bedeutung, und man braucht sich nur die Titel von Bax' Werken anzusehen, um auf ähnliche Vorlieben zu stoßen). Die implizite Verbindung zwischen dem Zustand des Verliebtseins und dem des Ertrinkens war den Menschen schon immer vertraut, allerdings nicht notwendigerweise bewußt. Um zum Beispiel Housman zu zitieren:

My heart and soul and senses,
World without end, are drowned.

Mein Herz, Seele und Sinnen,
Welt ohne Ende, sind ertrunken.

Oder den anonymen Barden der Ballade "Waly Waly":

A ship there is, and she sails the sea,
She's loaded deep as deep can be,
But not so deep as the love I'm in,
I know not if I sink or swim.

Da ist ein Schiff, das segelt übers Meer,
Beladen so tief, so tief es geht,
Doch nicht so tief wie meine Liebe,
Weiß nicht, ob ich versinken oder schwimmen werde.

Die Empfindungen von Bax' Dritter Klaviersonate haben einen autobiographischen Hintergrund: Im Jahre 1926 hatte seine Beziehung mit der Pianistin Harriet Cohen (die erste der beiden wichtigsten Frauen in seinem Leben) eine Krise erreicht, die sich in seiner Musik spiegelt. Die gequälte, turbulente Stimmung des Harriet gewidmeten Werkes, nicht so sehr die Musik selbst, erinnert an Waltons traumatisch-verzweifelte B-Dur-Sinfonie, dem Vernehmen nach ebenfalls der schöpferische Ausdruck unglücklicher Liebe. Im Gegensatz dazu begnügte Bax sich jedoch niemals mit einem rein gefühlsmäßigen musikalischen Ausdruck. Seine Tonsprache enthält immer einem Bezug zur Natur, vor allem natürlich zum Meer – dem gewaltsamen Hin und Her von Ebbe und Flut, dem sprühenden Schaum der Wogen, dem Spiel der Wellen, das man so deutlich in den Ecksätzen der Sonate hören kann –, darüber hinaus aber auch allgemein zur wilden und wundervollen Landschaft Englands, Schottlands und vor allem Irlands, die Bax so gut kannte und so sehr liebte. Inwieweit solche Elemente den "Gehalt" eines Werkes wie der Dritten Klaviersonate ausmachen, der sich möglicherweise lediglich in einer rein rational-logisch durchdachten Notenkonstruktion erschöpft, ist natürlich ein ewig reizvolles und unlösbares Problem der Interpretation eines Kunstwerkes. Der Kopfsatz vor allem scheint einem ungehemmten Überfluß unwiderstehlicher Empfindungen entsprossen und wirkt wie eine spontane Improvisation, aber die Struktur ist außerordentlich sorgfältig durchdacht und konstruiert. Der langsame Satz ist ein zaubrisches Traumgedicht mit unverkennbar keltisch inspiriertem melodischem Material; er erinnert ebenso wie der entsprechende Abschnitt der **Sonate Nr. 4 in G-Dur** an einen Brief, den der Komponist im August 1932 (während der Arbeit an diesem Stück) an seine Freundin Mary Gleaves schrieb: Er schildert darin einen schönen Tag,

erfüllt vom westirischen Zauber der Sonne und der See, und von dem seltsamen Gefühl, daß nur ein dünner Schleier unsere Welt von dem Feenland trennt, in dem niemand alt wird und keine Schönheit vergeht.

Die Ecksätze von Nr. 4 sind in ihrer fast klassisch anmutenden Klarheit des Satzbaus und Sparsamkeit des Designs zunächst weniger vertraut; doch diese Merkmale prägten sich bei Bax mit zunehmendem Alter immer stärker aus.

Die "großen Formen" wie die Sinfonie oder die Sonate haben natürlich immer wieder ihre Anhänger gefunden, aber auch die kleinen Miniaturen, wie sie in der englischen Klaviermusik des zwanzigsten Jahrhunderts beispielsweise Bax, Ireland, Bridge, Moeran, Bowen und Billy Mayerl schrieben, haben zahllosen Komponisten und Hörern Freude bereitet. Die drei Beispiele von Bax auf dieser zweiten CD demonstrieren einige Vorlieben des Komponisten: Freude an frischen Melodien in **Water Music**, poetische Assoziationen ferner Hornfanfaren in **A Hill Tune** und köstlicher Humor in **In a Vodka Shop**. Eric Parkin amüsierte uns bei der Aufnahme durch eine umwerfende Imitation der Interpretation einer namhaften (längst verstorbenen) britischen Pianistin; leider ließ er sich nicht dazu bewegen, auch diese altjüngferlich-gezierte Fassung einzuspielen!

**© Christopher Palmer**
Übersetzer unbekannt

Die dritte CD dieser Reihe ist den "verschiedenen Werken" für Soloklavier gewidmet – was im Falle Bax' keinesfalls mit einer Sammlung unbedeutender Stücke gleichzusetzen ist. Bax war kein Trivialist; zwar mögen seine Kompositionen für Soloklavier im Umfang (relativ) bescheiden sein, aber sie beruhen auf einer umfassenden Konzeption und sind stets Ausdruck eines zutiefst poetischen Wesens. Ein fundamentaler Unterschied besteht zudem zu Komponisten wie etwa Ireland, der Musik speziell für das Klavier verfaßte, das heißt, Musik, die auf jedem anderen Instrument undenkbar wäre; Bax hingegen schrieb *Musik für das Klavier* – und hierin liegt seine Eigenart. Für Bax war das Klavier das Mittel, mit dessen Hilfe er Musik erfand und komponierte, unabhängig davon, welche Instrumentalisierung sie später erfahren sollte. Bei seiner Klaviermusik erlebt der Hörer also den kreativen Prozeß aus nächster Nähe mit, und dies erklärt meiner Ansicht nach ihre besondere Anziehungskraft.

Im Herbst 1909 verliebte sich Bax in Natascha, ein junges russisches Mädchen aus der Ukraine, und im Frühjahr 1910 begleitete er sie auf einen kurzen Besuch in ihre Heimat. Die **Zwei russischen Tongemälde** (entstanden 1912) sind eine Erinnerung an diese Reise. Die Atmosphäre des ersten, Natascha und ihrer Freundin Olga gewidmeten Stücks, "Nocturne (May Night in the Ukraine)", wird

von Bax selbst in seiner Autobiographie *Farewell, My Youth* einfühlsam beschrieben:

> Lieblich und lächelnd ist das ukrainische Land, eine fruchtbare slawische Demeter. Die Landschaft ist den Chiltern Hills nicht unähnlich, aber Silberbirkenwälder ersetzen die Buchenhaine Buckinghamshires, und alles ist weitaus üppiger und verschwenderischer. In jenem Mai riefen den ganzen Tag lang Tausende Kuckucke, so daß ich sie alle zum Teufel wünschen wollte, und prächtige Blauracken sprangen von einem sonnenbeschienenen Ast zum anderen. Die Erde flirrte und döste in der Hitze (bereits im Spätfrühling lag die durchschnittliche Tagestemperatur bei 30 Grad), und der Boden war so hartgebacken, daß auf den Abhängen die Füße wie auf Eis ausglitten. Nachts durchdrang die Schwüle des nicht so fernen Orients die Gärten, Wälder und Hügel. Niemals habe ich einen so samtig-weichen und intensiv leuchtenden Nachthimmel gesehen, an dem die Sterne wie reifes Obst fast zum Greifen nahe zu hängen schienen, und alle Stunden der Dunkelheit hindurch trillerten und flöteten die Nachtigallen ihr altes, schwermütiges Lied. Aber hat nicht bereits Gogol die Mainächte der Ukraine ein für allemal in einer berühmten Passage seines Buches *Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka* beschrieben (aus dem sich russische Opernkomponisten großzügig bedient haben)?

"Gopak (National Dance)" ist deutlich stilisierter, aber im mittleren Abschnitt finden sich einige sehnsüchtige chromatische Folgen, die für Bax typisch sind.

**The Maiden with the Daffodil** trägt den Untertitel "Idyll" und ist "Tania" gewidmet, der lebenslangen Freundin und langjährigen Geliebten Bax', nämlich der Pianistin Harriet Cohen. Er begegnete ihr im Herbst 1914, als sie achtzehn Jahre alt war; im Januar 1915 trug sie zu einer Teegesellschaft eine einzelne Narzisse (als *Schmuck*, wie Bax' Biograph Lewis Foreman uns mitteilt, damit wir keine falschen Vorstellungen hegen), und fast über Nacht schrieb Bax dieses kurze Stück als Tribut an sie. Die naive Qualität der Musik und Bax' Anweisungen an den Pianisten – "frisch und unschuldig", "spielerisch und launenhaft" – erlauben keine Zweifel an dem Eindruck, den sie auf ihn machte. Bemerkenswert ist die einfache, aber subtile Abfolge der Tonarten: erstes Thema in G-Dur; zweites Thema in A-Dur (5/4-Takt); Wiederholung des ersten Themas in A-Dur; Wiederholung des zweiten Themas in G-Dur.

**The Princess's Rose Garden** mit dem Untertitel "Nocturne" entstand zur gleichen Zeit wie *The Maiden with the Daffodil* (10. Januar 1915) und ist ebenfalls Harriet gewidmet; aber dies ist ein ausgesprochenes Liebeslied. Der Rhythmus ist schläfrig wiegend, schweres Parfum hängt in der Luft, und die Tonart ist eben das Fis-Dur, mit dem Debussys Sirenen diesen verführten (Nr. 3 der *Nocturnes* für Orchester). Bax' Anweisung lautet:

> Dieses Stück muß so einfach gespielt werden, wie die Komplexität der Details es gestattet. Hervorhebungen bestimmter Harmonien sind zu vermeiden, und die Begleitfiguren sind der Melodielinie unterzuordnen.

Diese Melodie klingt zunächst, "süß singend", in der Tenorlage der linken Hand verborgen an. Das Stück ist durchzogen von russo-orientalischen Anklängen, die besonders im tänzerischen Charakter des mittleren Abschnitts mit seinen flüchtigen Höhepunkten (*piano* und *forte* wechseln sich ab) hervortreten. Ursprünglich trug das Stück den Titel "Berceuse (Lullaby)" (Wiegenlied), ein weiterer Hinweis auf das Wesen dieser Musik.

**Apple-Blossom-Time** ist gleichfalls eine Komposition aus dem Jahr 1915, allerdings ist sie nicht Harriet gewidmet, sondern Bax' Freund S.H. Braithwaite, einem interessanten Zeitgenossen, der sich von der Musik – er komponierte Klaviermusik und Orchesterwerke – zur Malerei und Radierung hinwandte. Er ließ sich in Bournemouth nieder, wo er 1947 starb, nachdem er sich mit Landschaftsgemälden dieser Gegend einen Namen gemacht hatte. Das Stück ist zart und leicht, dann wieder überschwenglich, und vermittelt eine fröhliche, freie Stimmung, bis diese sich auf der letzten Seite (auf typische und romantische Art keltisch) verdüstert. Die Coda trägt die Anweisung "langsam und traurig".

Lewis Foreman ist der Meinung, die Klavierstücke *Dream in Exile* (1916) und **On a May Evening** (1918) seien wahrscheinlich beide von Bax' geliebtem Irland inspiriert. Das zweite Werk entstand nach dem Osteraufstand 1916, der Bax sehr beschäftigte; unverkennbar sind die typisch irischen Elemente der Jig im mittleren Abschnitt (diese klingt erneut wehmutsvoll in der Coda an) wie auch der Modulationen in der warmen kantablen F-Dur-Melodie der Einleitung. *On a May Evening*, eine Art Tanzlied-Gedict, ist ein Tribut des Komponisten an sein "Adoptivland"; das Werk ist tiefer empfunden als sein etwas banaler Titel vermuten läßt.

**O Dame Get Up and Bake Your Pies** ist der Titel eines Weihnachtslieds aus dem Norden Englands, über das Bax sieben kurze Variationen schrieb, die er den Redakteuren des über viele Jahre hinweg Sonntags morgens erscheinenden *Music Magazine* der BBC Anna Instone und Julian Herbage widmete – "als Dank für Pasteten, die 'am Morgen des Ersten Weihnachtstages' 1945 gebacken und verzehrt wurden". Das Stück entstand rund dreißig Jahre später als die anderen auf dieser CD aufgezeichneten Werke; zu diesem Zeitpunkt hatte Bax den Drang zu komponieren fast schon verloren, aber gelegentlich ließ er sich noch inspirieren. Man

kann sich vorstellen, daß seine Empfänger diesen "Dankesbrief" wohl als besonderen Schatz hüteten.

Im Jahr 1916 war Bax aber noch ganz von Harriet erfüllt, und **Nereid** (ursprünglich "Ideala" betitelt) ist ihr gewidmet. Diese hervorragend gearbeitete impressionistische Wassermusik trägt die Anweisung "zart und schwebend. Leichtes Tempo". Bax selbst beschrieb dieses Stück als "pure Klangfarbe – wechselnde Toneffekte". In der griechischen Mythologie waren die Nereiden Meerjungfrauen, Töchter des "Alten Mannes" der See, Nereus.

**Sleepy Head** ist ein träumerisches Nachtstück in der Art, die Bax so meisterlich beherrschte. Mit seiner präzisen Chromatik und seinem filigran gearbeiteten Klaviersatz erinnert es an Chopin. "Elsita", die Widmungsträgerin, war zur Zeit seiner Entstehung (1915) noch mit Bax verheiratet. Es klingt wie eine Ironie des Schicksals, daß Bax, wie wir wissen, um diese Zeit gerade Harriet Cohen kennenlernte, die im Laufe der Jahre nicht nur ihn selbst, sondern auch weitaus mehr musikalische Widmungen bekommen sollte als die arme Elsita.

**A Romance**, eine Komposition mit komplexen autobiographischen Assoziationen, enstand 1918 und ist Harriet Cohen gewidmet. Bax verwandte später ein längeres Zitat aus diesem Werk im langsamen Satz seiner Vierten Sinfonie, die 1930/31 entstand und mit der wunderschönen wilden Landschaft Invernesshires in Verbindung gebracht wird. Zu dieser Zeit war er wieder verliebt (allerdings nicht in Harriet!) und scheint ganz spontan zu diesem früheren – ruhigen und zugleich kraftvollen – Verströmen romantischer Gefühle zurückgekehrt zu sein. Harriet muß das Zitat zweifellos erkannt haben, als sie die Sinfonie hörte, der wahre Grund für sein Auftauchen blieb ihr aber sicherlich verborgen.

Wie schon der Titel andeutet, kommt in **Burlesque** ein wenig bekannter, draufgängerischer Zug Bax' zum Ausdruck. Der Takt schwankt unaufhörlich zwischen 4/4 und 3/4, die Tonarten wechseln schnell und übergangslos, und eine Wiederholung des Themas ist mit *quasi fagotto scherzando* bezeichnet. Gelegentlich wird ein *leggiero* verlangt, häufiger aber ein *pesante* oder *strepitoso* oder *marcato*. Wie alle Stücke dieses Typs von englischen Komponisten aus der Zeit verrät *Burlesque* den Einfluß von Strawinskis *Petruschka*. Das Stück entstand 1920 als eines der letzten von Bax' kürzeren Klavierwerken.

**© Christopher Palmer**
Übersetzung: Byword, London

**Whirligig**, ein einfaches *moto-perpetuo*, trägt das Datum 1. Juli 1919 und ist der Pianistin Irene Scharrer gewidmet, einer Studienkollegin Bax' an der Academy. Mit ihrem extrem kurzen verträumten Mittelteil war die Komposition von vornherein als brillantes kleines Zugabestück gedacht.

Das mit dem Untertitel "Ballade" versehene **What the Minstrel Told Us** entstand 1919. Es ist Harriet Cohen gewidmet, die es am 15. Juni 1920 in der Londoner Wigmore Hall uraufführte. In den Kriegsjahren hatte der Dubliner Osteraufstand vom April 1916 Bax tief berührt, zumal zahlreiche seiner Freunde direkt involviert waren. Es entstanden Werke mit Titeln wie "In Memoriam" oder "Elegy", wobei Bax sich zum Anlaß dieser Kompositionen nicht weiter äußerte. 1919 kehrte er nach fünfjähriger Abwesenheit zum ersten Mal nach Irland zurück und die zu der Zeit entstandene rhapsodische, zugleich aber stürmische Musik mit ihrem *Allegro-feroce*-Höhepunkt mischt Legende und zeitgenössische Realität in typisch Baxschem Stil.

**Legend** bildet in der vorliegenden zweiten Anthologie von Bax' Klavierminiaturen insofern eine Ausnahme, als es erst im Mai 1935 entstand; Bax schrieb es für den australischen Pianisten John Simons, nachdem dieser ihn durch sein intuitives Verständnis der Dritten Klaviersonate beeindruckt hatte. Der Titel "Legends – I" deutet an, daß es sich hier um den ersten Satz eines geplanten größeren Werks handelt. Irgendwie geriet das Manuskript jedoch zunächst in die Hände von Harriet Cohen und wurde erst nach ihrem Tod im Jahre 1967 an den Widmungsträger weitergereicht. Dieser führte es im August 1969 im Rahmen eines BBC-Recitals erstmals auf.

Das "Intermezzo" **Dream in Exile** entstand im Februar 1916. Erst als "Capriccio", später als "Intermezzo" bezeichnet, wurde es 1918 mit einer Widmung an Bax' Klavierlehrer ("Tobias Matthay in Freundschaft zugeeignet") veröffentlicht. Fast unmittelbar zu Beginn verwendet Bax ein später auch in seiner Tondichtung für Orchester *November Woods* auftauchendes Motiv – ein vertrauter Ausdruck des Bedauerns und der Sehnsucht. Obwohl das Stück weitgehend zweistimmig ist, entwickelt es durch die zunehmende Häufung von Akkorden und Oktaven eine beachtliche Gefühlsdichte. Ist dies ein Jugendtraum oder ein Traum von dem Irland, das Bax vor dem Krieg gekannt hatte – das Land seines verlorenen Seelenfriedens?

Die auf den 5. September 1915 datierte "Melodie und Variationen" **A Mountain Mood** komponierte Bax für Harriet Cohen, als er sich gerade frisch in sie verliebt hatte. Auf das Manuskript schrieb er: "Für Tania, die es perfekt spielt." "Tania" war Bax' Kosename für Harriet in einer Zeit, als man überall die Ballets russes nachahmte. (Als eine bekannte Pianistin und Komponistin – selbst keine große Bewunderin Harriets – dies hörte, gab sie ihr den Spitznamen "Tania Tompkins"!)

Das sonnige Postkartenstück **Mediterranean** ist vor allem als Orchesterzugabe bekannt, wurde ursprünglich jedoch 1920 als Klavierstück geschrieben und 1921 aufgeführt und veröffentlicht. Das Stück wurde eigens für ein Konzert mit Bax' Werken orchestriert, das sein Herausgeber im November 1922 in der Queen's Hall organisierte. 1913 hatten Bax, sein Bruder Clifford und zwei Musikerfreunde – einer von ihnen war der Komponist Gustav Holst – eine Ferienreise nach Mallorca unternommen. Zu der Zeit war dies Bax' einziges Mittelmeererlebnis, und es ist wohl anzunehmen, daß die Musik mit ihrem schmelzenden 3/8-Takt – fast ein langsamer Walzer – und ihren Kastagnetten-Rhythmen ein Bild spanischer Landschaft malt.

Die erste Londoner Saison des Diaghilew-Balletts fand vom 21. Juni bis 31. Juli 1911 in Covent Garden statt. Das Repertoire umfaßte *Scheherazade*, *Polowetzer Tänze* und *Le Pavillon d'Armide* zu Musik von Tscherepnin. Eine zweite Saison, die vom 16. Oktober bis zum 9. Dezember dauerte, präsentierte zum ersten Mal *Schwanensee*. Star war die Ballerina Tamara Karsawina, die Bax – zusammen mit halb London – sofort verehrte, wenn auch von ferne. Diese neue Kunst beeindruckte ihn so sehr, daß er, von der Karsawina inspiriert, zwischen Juli und November 1911 ein eigenes vollständiges Ballett komponierte, das er *Tamara* nannte und später in *King Kojata* umtaufte. Das Stück wurde jedoch nie orchestriert, und die Karsawina erfuhr von seiner Existenz erst nach Bax' Tod. Die Ballets russes besuchten England alljährlich bis zum Krieg und kehrten im September 1918 zurück.

Für die Ballerina schrieb Bax auch ein abendfüllendes Stück, die Zwischenaktmusiken zu J.M. Barries eigenwilligem Schauspiel *The Truth about the Russian Dancers*, das 1920 zum ersten Mal aufgeführt wurde. In diesem Stück spielte die Karsawina die Rolle einer Ballerina namens Karissima, die in der englischen Adel einheiratet; sie hat dabei die einzige Tanzrolle, während die übrigen Mitwirkenden ihre Rollen in konventioneller Manier sprachen. Sogar ihre Antworten im Hochzeitszeremoniell tanzte sie, und Golf spielte sie auf Zehenspitzen. Für diese liebenswürdige Hommage schrieb Bax einige sehr russisch klingende Stücke, wobei er Passagen aus *Tamara* wiederverwandte und aus der gleichnamigen sinfonischen Dichtung Balakirews zitierte. Der 1929 erschienene **Serpent Dance** war der Mittelsatz aus Bax' drei veröffentlichten Exzerpten aus diesem Werk, im Ballett als "Karissimas Abschied" bezeichnet. Nun widmete Bax das Werk seinem Kollegen Reginald Paul, Professor für Klavier an der Royal Academy of Music.

Eigentlich ist der **Ceremonial Dance** gar kein zeremonieller Tanz, sondern vielmehr ein leicht gekürzter Klavierauszug der Ouvertüre zu *The Truth about the Russian Dancers* und zugleich das erste der drei aus diesem Kontext veröffentlichten Klavierstücke. Das zweite Thema dieser Komposition stammt jedoch aus Bax' früher entstandenem, nie aufgeführten Ballett *Tamara*, wo es in der "Introduktion und Polonaise" von Akt II erklingt. Das ist eine russische Massenszene – prunkvoll gekleidete Prinzen, Bojaren und ihre Damen. Dieses Bild mag Bax bei seiner Komposition wohl eher vor Augen gestanden haben als seine Parodie von 1920.

Nachdem ihn endlich der Kritiker Edwin Evans mit der Ballerina Karsawina bekannt gemacht hatte, komponierte Bax **The Slave Girl** für sie, ein kurzes Stück, das Harriet Cohen – deren Affäre mit Bax zu der Zeit ihre intensivste Phase erlebte – im Dezember 1920 während einer zweiwöchigen Saison am Londoner Coliseum uraufführte; Cohen äußerte sich seinerzeit über Karsawinas "wilden und seltsamen Tanz".

Die Passacaglia (d.h. ein Werktyp, dessen Hauptthema ständig wiederholt wird) **In the Night** ist auf den 6. November 1914 datiert, wurde zu Lebzeiten des Komponisten jedoch weder aufgeführt noch veröffentlicht; die Uraufführung erfolgte im September 1986 als BBC-Aufnahme durch Martin Roscoe. Ein Hinweis auf eine über die Musik hinausgehende Bedeutungsebene findet sich in Bax' Gedicht desselben Titels, das von einem kathartischen nächtlichen Spaziergang mit einer Freundin erzählt und folgendermaßen beginnt:

Along the quiet streets I walked with her
While pale enormous stars froze in the sky …

Durch stille Straßen ging ich mit ihr,
droben im Himmel froren bleiche Riesensterne …

Das Manuskript der **Toccata** ist verschollen, doch wahrscheinlich stammt sie aus dem Jahr 1913; sie wurde jedoch erst 1920 veröffentlicht – mit einer Widmung an den irischen Pianisten und Komponisten Hamilton Harty, der später vor allem als Dirigent bekannt wurde. Harriet Cohen nannte es ein "virtuoses Radaustück". In dem lyrischen Mittelteil jedoch wandelt sich der Charakter der Komposition: Wir befinden uns wieder in Bax' charakteristisch extravaganter Welt, die bald eine turbulent-romantische Richtung einschlägt, indem sie zur Stimmung der Toccata zurückkehrt. Nach einem weiteren traumartigen Zwischenspiel endet das Stück mit einem kurzen abschließenden Wirbelsturm.

Eine weitere Passacaglia, **Paean** – ein insistierendes, doch kurzes Stück – ist Frank Merrick gewidmet, ebenfalls ein Pianist-Komponist, der sich lange Zeit mit Bax' Musik auseinandersetzte. Das Stück wurde 1929

veröffentlicht und später als eine sehr lärmende Komposition für eine Aufführung des "Royal Command" im Mai 1938 orchestriert.

Das *Lento espressivo* aus der **"Salzburger" Sonate in B-Dur** (1937) ist eigentlich ein Nachtrag zu unserem Programm. Es ist nicht bekannt, warum Bax das Pasticcio einer klassischen Klaviersonate schrieb, diese "Paris (vermutlich) circa 1788" datierte, "Autor unbekannt" hinzufügte und der Komposition den Namen "Salzburger Sonate" gab. Das hier eingespielte Stück ist der zweite Satz eines ausgedehnten viersätzigen Werks. Von besonderem Interesse ist eine Passage, die im langsamen Satz des fast unmittelbar anschließend komponierten Violinkonzerts das verzierte zweite "Mozartsche" Thema werden sollte.

**© Lewis Foreman**

Übersetzung: Stephanie Wollny

**Eric Parkin** studierte am Trinity College of Music, zunächst als Open Scholar und später als Degree Scholar. Zu seinen Lehrern zählten Frank Laffitte und Professor George Oldroyd; außerdem studierte er bei Charles Kennedy Scott und Henry Geehl ein Jahr lang Komposition. Ein Wendepunkt war der Beginn einer langen Rundfunkkarriere, kurz darauf gefolgt von einer Begegnung mit dem Komponisten John Ireland. Das Debüt bei den BBC-Promenadenkonzerten gab ihm ein breiteres Publikum, und über die Jahre hinweg ist er mit den meisten führenden Orchestern Großbritanniens aufgetreten. Das musikalische Interesse Eric Parkins ist breit gefächert, und er hat eine Vorliebe für französische und amerikanische Musik. Mehrere britische Komponisten haben entweder für ihn geschrieben oder Werke von ihm uraufführen lassen, u.a. Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton und Richard Stoker.



## La musique pour piano de Sir Arnold Bax

Sir Arnold Bax fut un personnage quelque peu paradoxal puisqu'il fut un pianiste légendaire, mais ne fit plus que de rares apparitions en public après avoir dépassé la trentaine. Cependant, le piano était son instrument, et dans sa jeunesse il était célèbre pour sa capacité à déchiffrer à vue des partitions d'orchestre au piano. Il composa beaucoup pour le piano, ses pièces les plus courtes constituant un trait particulier de sa production entre 1910 et 1920, c'est-à-dire entre l'âge de vingt-six et de trente-six ans. Sur le plan technique, Bax écrivait pour lui-même et c'est pourquoi toutes les difficultés ne sont qu'un simple reflet de son propre jeu. En fait, il écrivit pour trois pianistes: Myra Hess et Irene Scharrer, ses condisciples à la Royal Academy of Music de Londres, et Harriet Cohen, de treize ans sa cadette, la "Maiden with a Daffodil" (la jeune fille à la jonquille) ainsi que l'une de ses pièces pour piano allait s'intituler, avec laquelle il entama une célèbre histoire d'amour pendant la Première Guerre mondiale, et pour qui il abandonna finalement en 1918 femme et enfants.

Né à Streatham dans le Sud de Londres, Bax était le fils d'une riche famille non-conformiste qui vint s'installer dans une vaste demeure du quartier de Hampstead, "Ivybank", en 1896 – cette maison allait devenir le centre du développement artistique d'Arnold et de son frère Clifford (l'écrivain et dramaturge). Arnold Bax entra à la Royal Academy of Music de Londres en 1900, et se trouva lui-même pendant cinq ans l'un des pianistes-compositeurs les plus doués d'une génération exceptionnelle. Toutefois, il fut lent à trouver son style propre, et demeura peu remarqué de ses contemporains pendant plusieurs années.

Au cours de ses études à la Royal Academy, il découvrit la poésie de Yeats, et se sentit poussé à visiter la côte ouest de l'Irlande, un voyage qu'il effectua dans un état de

> grand enthousiasme spirituel, et une fois arrivé là-bas, mon existence se trouva d'emblée totalement détachée de tout lien avec la réalité matérielle… Je ne crois pas avoir vu les hommes et les femmes rencontrés sur mon chemin comme des figures réelles faites de chair et de sang… même Dublin me sembla peuplé par les dieux et les ombres héroïques d'un passé lointain.

N'ayant pas besoin de travailler grâce à sa fortune personnelle, Bax fut libre de faire ce que bon lui sembla, voyageant beaucoup et se consacrant à la composition.

Sa réputation de compositeur grandit peu à peu, et pendant la Première Guerre mondiale, il écrivit un grand nombre de ses œuvres qui sont aujourd'hui les mieux connues. Leur apparition en succession rapide après la guerre imposa Bax comme l'un des compositeurs importants de la nouvelle génération. Entre les deux guerres, sept symphonies, ainsi que plusieurs concertos et des pièces chorales renforcèrent cette réputation. Mais les quinze dernières années de son existence, malgré la grande admiration portée à ses musiques de film, virent un amoidrissement de sa créativité, et il ne recaptura jamais l'exubérance juvénile de ses œuvres plus anciennes.

**© Lewis Foreman**

Traduction: Karin Py et Francis Marchal

Quand Bax déclara au cours des années 1940 – il approchait alors de la fin de sa vie, et cherchait avec difficulté à prendre sa retraite "comme un épicier" – qu'il avait "pas mal écrit pendant sa vie", il minimisa son cas avec une modestie caractéristique. Son irrépressible fécondité offre un contraste marqué par rapport à la productivité lente, assidue, voire maigre, d'un Walton par exemple. On peut difficilement s'attendre à ce qu'une œuvre aussi vaste soit constamment d'une haute qualité; et pourtant, parmi l'énorme quantité de papier à musique rempli par Bax, il est stupéfiant de découvrir tant de pages qui semblent porter les signes d'une survie possible. Sa fécondité était le résultat d'un besoin créatif d'une surabondance extraordinaire qui chercha à s'exprimer non seulement sur le plan musical, mais également au travers des poèmes, des pièces de théâtre et des nouvelles qu'il écrivit sous le pseudonyme de Dermot O'Byrne (une sélection de ces écrits a été préparée par Lewis Foreman, et publiée à Londres par Triad Press en 1979).

Le riche talent de Bax – qui le rendit prolixe et d'une grande complexité – a certainement gêné l'exploration en profondeur de ses œuvres et la juste appréciation de sa stature qui, en tant que "romantique sans honte" (selon sa propre expression souvent citée) de la renaissance musicale anglaise, est considérable. L'extase est la qualité dominante de ses meilleures œuvres: ce repli mystique par rapport à la routine quotidienne et à ses travaux ordinaires qu'il percevait dans la musique de Beethoven, Sibelius et Delius; également dans Yeats, dont la poésie fut comme une révélation, et grâce à ce dernier, dans la mythologie celte (et plus tard nordique) dans laquelle il se plongea. Ce caractère d'extase, de ravissement, de révérence, de détachement du monde, de rêve – appelez-le comme vous voudrez – offre un contraste et un complément à l'esprit de turbulence et de conflit qui semble refléter tour à tour le tumulte et les convulsions de la nature, les événements du monde extérieur, la nature tempétueuse des émotions de Bax – et ce caractère d'extase est souvent composé de tous ces éléments de manière impossible à distinguer.

Les quatre sonates pour piano occupent une place centrale dans l'œuvre pianistique de Bax, comme les sept symphonies dans sa production orchestrale. Bax était en grande partie un pianiste-compositeur, car l'improvisation à cet instrument constituait la base de sa pensée créatrice. Lui-même pianiste remarquable, il possédait une aisance exceptionnelle à déchiffrer à vue les partitions d'orchestre les plus complexes; et les conséquences de cette aisance – ou facilité – se font ressentir dans beaucoup des facettes essentielles de son style de compositeur. On notera, par exemple, que sa propre "aisance", sa facilité même, était une chose à la fois bonne et mauvaise; on notera sa propension à écrire des harmonies abstruses et insaisissables, nimbées d'une aura "poétique", légendaire et distante (c'est Ravel qui déclara que sans piano, il est impossible d'inventer de nouveaux accords); on notera la grande diversité de textures et de sonorités, allant du rythmé et du martelé (strictement sans pédale) jusqu'aux longs passages diffus, éparpillés et impressionnistes flottant grâce à l'utilisation simultanée des pédales. On notera encore la tendance anti-intellectuelle à rhapsodier et donner libre cours à la fantaisie, à inventer *ad libitum* sans contrainte ni obstacle – bien que Bax soit un technicien bien trop discipliné pour se laisser dévier trop loin de la route de la compréhension structurelle. Sa pensée n'est peut-être pas toujours facile à suivre, mais la logique et la forme (d'une nature toutefois très personnelle) sont rarement absentes, certainement pas dans les deux sonates enregistrées dans le premier de ces quatre disques. Il est également utile de remarquer que dans le cas particulier de Bax, ce recours constant au piano pour composer produisit une ambiguïté curieuse, unique même: sa musique pour piano donne parfois l'impression de sonner comme de la musique d'orchestre arrangée pour le piano, sa musique d'orchestre comme de la musique de piano orchestrée. Bax déclara un jour à son ami Patrick Hadley que ce qu'il inventait au piano n'était pas de la musique de piano ni de la musique d'orchestre, mais quelque chose de totalement abstrait et désincarné; ensuite, il lui fallait le réaliser en termes pianistiques ou orchestraux. Il ne fait aucun doute que c'est une partie intégrante de la magie celte.

Bax servit le piano *per se* de manière copieuse et excellente: quatre grandes sonates et une multitude de pièces plus petites (mais

rarement insignifiantes); des poèmes symphoniques pour deux pianos tels que *Molly Mell* et *Red Autumn*, et la remarquable Sonate pour deux pianos; deux magnifiques concertos (*Symphonic Variations* et *Winter Legends*); les exquises miniatures pour piano et petit orchestre *Romantic Overture* et *Maytime in Sussex*; de très nombreuses pièces de musique de chambre, certaines parmi les plus remarquables du répertoire anglais du vingtième siècle (comme le Quintette avec piano, la Seconde Sonate pour violon, la Sonate pour alto). La virtuosité de son écriture pianistique est essentiellement issue de Chopin et tout particulièrement de Liszt (de qui d'autre?), mais par le truchement d'un intermédiaire dont l'importance ne peut être exagérée: la Russie. En effet, le jeune Bax fut profondément impressionné par des compositeurs tels que Balakirev, Liadov, Liapounov, Glazounov, Scriabine et Rachmaninov. Toutefois, cette influence ne fut pas seulement celle des compositeurs, des ballets et des opéras russes: Bax connaissait la Russie elle-même. En fait, la première version de sa **Sonate no 1 en fa dièse mineur** fut composée en Ukraine en 1910. Il la révisa en 1917 et en 1921, mais les titres de la première version de l'œuvre, "Poème symphonique romantique" et "Fantaisie symphonique", suggèrent que la conception originale embrassait une structure en un seul mouvement – une forme relativement simple à suivre, exposition–développement–réexposition, avec deux thèmes contrastés, le premier marqué et rythmique, le second plus rhapsodique et lyrique. La réexposition rêveuse du second thème (noté *Languido e lontano*) semble évoquer une "May night in the Ukraine" (Nuit de mai en Ukraine). Martin Cooper a suggéré que l'Ukraine joue en Russie un rôle qui n'est pas dissemblable de celui de l'Irlande dans le monde anglo-saxon:

> dissidente et romantique, accommondante et comique, fondamentalement provinciale, et l'exacte opposée du froid milieu officiel représenté par Saint-Pétersbourg. Ajoutez à cela le charme de l'exotique… l'enchantement des longues journées chaudes du printemps et de l'été et des nuits parfumées.

C'est cependant Saint-Pétersbourg qui provoqua l'image sonore la plus spectaculaire de la Première Sonate – les sonorités de cloches de la Coda:

> Ma première expérience de cette grande et belle cité fut dramatique en effet, car le hasard fit que nous y arrivâmes le soir du jour de Pâques. Les cloches carillonnaient dans toutes les églises avec leurs coupoles et leurs croix de guingois; la Nevski Prospekt était un fleuve de voitures et de droshkys [attelages], se déversant continuellement vers l'ouest en direction de la cathédrale Saint-Isaac… Nous décidâmes de nous rendre à la cathédrale [Notre-Dame] de Kazan où la foule était moins dense… Cette scène totalement déroutante demeure dans ma mémoire de manière très confuse et très floue. Le flamboiement de mille cierges sacrés… Une vague fantasmagorie de sonorités et de lumière – c'est tout ce qui en reste.*

L'influence russe persista: à l'instar de la plupart des autres musiciens anglais de son époque, Bax fut stupéfié et terrassé par l'impact des Ballets russes de Diaghilev quand la compagnie se produisit à Londres en 1911. Il fut particulièrement séduit par l'une de ses ballerines, Tamara Karsavina, et inspiré par elle, il composa deux ballets: *Tamara*, ou *King Kojata* (qui ne fut jamais joué ni publié), et *The Truth about the Russian Dancers* (en fait une pièce de théâtre de J.M. Barrie dans laquelle Karsavina dansa l'un des rôles). Terminée le 27 avril 1920, **Lullaby** (Berceuse) est dédiée à Karsavina, et selon le biographe de Bax, Lewis Foreman, la pièce reprend des idées empruntées à *King Kojata*.

On trouve des connotations russes plus nombreuses dans la **Sonate no 2 en sol majeur**, mais par rapport à la Sonate no 1, elle est complètement plus lugubre et plus introvertie, et se tourne vers le nord de manière plus constante. Comme la première, la Deuxième Sonate (1919–1920) est en un seul mouvement. L'introdution lente porte l'indication "d'une humeur sombre et menaçante", avec un ostinato d'une liquidité trouble, la prédominance d'accords lourds et denses, et un motif qui prend la fonction d'une ritournelle où d'un leitmotif. Un point culminant conduit au second thème, marqué "*eroico*: effronté et brillant", avec des motifs de fanfare *quasi trombe*. Après une affirmation du "leitmotif", la troisième section, *Allegro moderato*, est d'un caractère un peu plus léger. Elle introduit un nouveau thème plus fluide qui commence par chuchoter, puis devient de plus en plus agité, sonore et éclatant, et finalement se transforme en une apothéose dansante, notée "vif". Après avoir entendu le "scherzo", nous passons grâce à nouveau au "leitmotif" au "mouvement lent": d'abord calme et concentré, il est rapidement envahi par les brumes, les rêves et les spectres de la nuit. Une danse en forme de gigue à 6/8, le rythme préféré de Bax, commence, mais est supplantée par une affirmation triomphale, *fortissimo*, du thème principal de cette section. Suit finalement non pas tant une réexposition qu'une synthèse complexe et merveilleuse ou une révaluation de tous les éléments thématiques qui nous sont devenus familiers pendant l'écoute de la sonate. Le *Lento* conclusif est un "Épilogue" typique de Bax, et possède tout d'une résolution à part le nom.

Les **Winter Waters** (Eaux hivernales) portent le sous-titre de "Paysage tragique", et partagent quelque chose de l'atmosphère sombre et sinistre de la Sonate no 2. Cette

œuvre possède également des liens avec le poème symphonique *November Woods*. La Grande Guerre semble ici présente, ainsi que l'état émotionnel de Bax à cette époque (la date est septembre 1915). Le recours à la forme de la passacaille renforce évidemment le sentiment d'inexorabilité lancinante et pourchassée. La "basse obstinée" est un motif chromatique de quatre notes, généralement enseveli dans le registre profond de la basse ou du ténor à l'exception d'un grand passage au cours duquel il fraye son chemin vers le registre élevé du clavier, mesure par mesure, octave après octave, *accelerando e crescendo*, pour finalement sonner et retentir tout en haut dans l'aigu, tandis que la "mélodie" domine la basse en blocs d'accords. Il ne fait aucun doute qu'un "théoricien", pas un musicien, pourrait décrire ce passage comme étant en "contrepoint renversable"; Bax ne fut jamais un "théoricien", pas même dans le choral *Mater ora Filium* où pourtant il déploie une extraordinaire dextérité dans le traitement de la polyphonie. Il *savait*, mais ne faisait aucun étalage de ses connaissances pour elles-mêmes. **Country-Tune** est en contraste une page solaire et tranquille; cependant, elle fusionne aussi parfaitement l'invention et la technique que n'importe quelle des pièces plus massives de Bax.

Il reste à savoir si la musique de Bax est un goût véritablement acquis ou non. On ne le saura certainement jamais de manière sûre tant que beaucoup plus d'auditeurs n'auront pas eu la possibilité de pouvoir l'apprécier, et n'auront pas eu accès à une variété d'œuvres considérablement plus grande que celle jusqu'à présent disponible. Une grande partie de son œuvre demeure encore une terre sauvage et éloignée, invitant l'exploration; et quand un musicien a perdu la capacité d'être enthousiasmé par une découverte inattendue, il n'est plus un musicien.

**© Christopher Palmer**

Traduction: Francis Marchal

*Citation extraite de Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, Londres, 1943

Jouez les vingt premières secondes du deuxième disque, c'est-à-dire l'ouverture de la Troisième Sonate pour piano. Même si vous n'avez entendu que peu de musique de Bax, une chose va vous frapper immédiatement: l'identité du compositeur. La sonorité de la musique de Bax est unique: on ne peut le confondre avec personne d'autre. Rares sont les compositeurs dont on peut en dire autant, ce qui montre bien sa stature. Bax est un compositeur de grande envergure, et cela n'en est pas moins vrai de sa musique pour piano. La culture musicale britannique préfère depuis longtemps les voix aux instruments, et certainement aux solos interprétés au clavier, sans aucun doute parce que la tradition des cathédrales anglaises était puissante et très répandue. Pensez aux principales personnalités de la musique anglaise du vingtième siècle, et vous serez étonnés de voir combien peu d'entre elles se sont véritablement intéressées au piano en tant qu'instrument soliste – Elgar, Delius, Vaughan Williams, Holst, Walton, même Britten (qui a écrit de nombreux cycles de mélodies avec piano, mais presque rien pour le piano seul). Les principales contributions à la musique pour piano ont été le fait principalement d'hommes comme John Ireland, Frank Bridge, York Bowen et Benjamin Dale, mais qui sont loin d'égaler Bax. Il constitue la grande exception à une règle assez générale, car il s'est peu intéressé au répertoire vocal et choral, mais sa contribution à la musique pour piano et de chambre – principalement les quatre grandes sonates pour piano – est considérable et précieuse, et trop peu connue.

Sur le premier disque de cette série, Eric Parkin a enregistré les Première et Deuxième Sonates, qui toutes deux portent les traces de l'influence exercée principalement par Liszt et les Russes dont Bax se dégage, sans inhibitions. La **Sonate no 3 en sol dièse mineur** date toutefois de 1926, et à ce moment-là nous pouvons savourer le style de Bax, pur, net, non frelaté par des éléments extra-celtiques; c'est sciemment que j'introduis cette image, car les qualités fluides de la texture instrumentale de la musique de Bax la font ressembler à un breuvage dont le sens, comme dans la Troisième Sonate, va au-delà de l'accidentel. Écouter Bax dans cette sonorité, c'est se retrouver au beau milieu d'une mer agitée; il y a des moments isolés de calme, mais le sentiment général ressenti, c'est l'agitation. Ainsi une grande partie de la musique de Bax est-elle une musique marine – ou aquatique – et non pas seulement les morceaux dont les titres en suggèrent la présence comme *Tintagel*, *The Garden of Fand*, *Winter Waters* et *Water Music*. La Troisième Sonate l'est certainement. Pour en comprendre la raison, nous ne devons pas remonter plus loin que *Tristan und Isolde* de Wagner, d'où Bax tire son chromatisme. Wagner a forgé le langage chromatique de *Tristan* pour exprimer, pour la première fois en musique de manière explicite, les sentiments de désir sexuel et de l'amour passion; et dans *Tristan* la mer est omniprésente (*tous* les éléments – le feu, l'eau, la terre et l'air – prennent un sens entièrement nouveau chez Wagner; si l'on examine une liste des titres des œuvres de Bax, on note une préoccupation semblable). Le lien implicite entre l'état amoureux et la noyade a toujours été présent, pas nécessairement consciemment, à l'esprit de l'homme. Ainsi chez Housman:

My heart and soul and senses,
World without end, are drowned.

Mon cœur, mon âme et mes sens,
Monde sans fin, sont submergés.

Ainsi, chez le chanteur anonyme de ballade de "Waly Waly":

A ship there is, and she sails the sea,
She's loaded deep as deep can be,
But not so deep as the love I'm in,
I know not if I sink or swim.

Il est un navire, qui vogue sur les mers,
Très chargé, il s'enfonce très profondément,
Mais dans mon amour je m'enfonce encore plus
Au point où je ne sais si je sombre ou si je flotte.

Lorsque Bax écrit la Troisième Sonate, en 1926, sa relation avec Harriet Cohen – la première des deux femmes qui compteront le plus dans sa vie – est parvenue à un état de crise, et il faut trouver là sans aucun doute l'une des forces qui vont précipiter la musique. La sonate est dédiée à Harriet. L'humeur torturée de cette œuvre – moins que la musique elle-même – peut être comparée avec celle de certaines parties de la Symphonie en si bémol majeur de Walton transpercée par un traumatisme et un désespoir diaboliquement noirs, résultats d'une liaison amoureuse qui a mal, très mal tourné. Mais les émotions, les souffrances et les extases de Bax ne sont jamais exclusivement centrées sur l'émotion ou son expression. Elles sont inextricablement liées à la nature, non pas seulement à la mer – avec le flux et le reflux des vagues, les nuages de gouttelettes, les *jeux de vagues* que l'on entend si clairement dans les premier et dernier mouvements de la sonate –, mais au vaste choix de paysages sauvages et merveilleux que Bax connaissait et aimait en Angleterre, en Écosse, et en Irlande plus particulièrement. On peut se poser à propos de la Troisième Sonate l'une des fascinantes et éternelles questions que l'on se pose à propos de l'art, à savoir dans quelle mesure elle exprime tout cela, et dans quelle mesure elle existe purement en termes de notes, de logique musicale, et pour elle-même. Le premier mouvement en particulier suggère un débordement de sentiments puissants. D'où ce que nous pourrions appeler sa "spontanéité formelle" – elle a une structure, c'est une entité qui suit un plan, bien qu'elle *ressemble* à une improvisation. Le mouvement lent est un ravissant poème-rêve avec un matériau mélodique d'inspiration celtique prononcée, tout comme le mouvement lent de la **Sonate no 4 en sol majeur** rappelle sûrement une lettre que Bax écrivit à sa grande amie Mary Gleaves en août 1932, à peu près au moment où la sonate était sur le métier, et dans laquelle il parle d'un beau jour,

plein de l'enchantement merveilleux de soleil et de mer propre à l'ouest de l'Irlande et de cet étrange sentiment que seul un voile léger sépare ce monde du royaume des fées où personne ne vieillit et aucune beauté ne se fane.

Avec leur clarté de texture et leur économie de motif presque classiques, les mouvements extérieurs de la dernière sonate pour piano de Bax sont moins familiers, mais il s'agit là de qualités qui vont caractériser de plus en plus la musique de Bax, à mesure qu'il vieillit.

Les symphonies et les sonates ont bien sûr leurs gloires et leurs impondérables, mais pour ce qui est des miniatures anglaises pour piano, la joie pure qui coule des mains de compositeurs tels que Bax, John Ireland, Bridge, Moeran, York Bowen et Billy Mayerl a enrichi la vie de nombre d'auditeurs. Les trois morceaux de Bax complétant ce deuxième disque sont typiques: délice de la mélodie fraîche comme un ruisseau de **Water Music**, de la suggestion poétique de fanfares de cors lointaines dans **A Hill Tune**; et en écoutant **In a Vodka Shop**, animé et plein d'entrain, imaginez l'imitation remarquable par Eric Parkin de l'une de nos pianistes les plus difficiles (disparue depuis longtemps) donnant *son* interprétation maniérée. J'ai demandé instamment à Eric d'enregistrer les deux "versions", mais en vain!

**© Christopher Palmer**
Traducteur inconnu

Le troisième disque de la présente série est consacré aux "pièces diverses" pour piano solo, qui ne sont sûrement pas, dans le cas de Bax, une série de pages insignifiantes. Bax n'était pas un compositeur dérisoire; et ces pièces pour piano solo, de dimensions relativement modestes, témoignent d'une grande ampleur de conception et se font toujours le moyen d'expression d'une nature profondément poétique. Il y a lieu d'établir une importante distinction entre Bax et John Ireland, par exemple, qui écrivait pour le piano, une musique destinée à cet instrument et à lui seul, alors que Bax composait, pour le piano, une musique dont la destination ultime était multiple; cet instrument était le moyen par lequel il inventait et composait, si bien qu'en écoutant ses pièces pour piano, on découvre directement ce que fut son processus créateur. Et c'est là, me semble-t-il, la raison de son charisme particulier.

Durant l'automne 1909, Bax tomba amoureux de Natacha, une jeune Russe originaire de l'Ukraine, et la raccompagna dans sa famille au printemps de l'année suivante; les **Two Russian Tone Pictures** (Deux Portraits musicaux russes), écrits en 1912, sont des souvenirs de son bref séjour dans cette région. Dans son autobiographie *Farewell, My Youth*, il décrit parfaitement l'atmosphère de la première, "Nocturne (May Night in the Ukraine)" (Nocturne [Nuit de mai en Ukraine]),

qui est dédiée à Natacha et à son amie Olga:

> La terre ukrainienne, belle et souriante, est une féconde Déméter slave. Ses contours rappellent ceux des Chiltern Hills, même si des forêts de bouleaux argentés y remplacent les bois de hêtres du comté de Buckingham, et tout y est plus généreux et plus vaste. En ce mois de mai, un millier de coucous chantaient du matin au soir, à tel point qu'il me prenait parfois l'envie de les envoyer au diable, et de glorieuses roulades fusaient ici et là, d'une branche, puis d'une autre, alors que le soleil jouait avec l'ombre. Le sol bourdonnait et somnolait tant la chaleur était grande (même en cette fin de printemps, la température avoisinait vingt-huit ou trente degrés), et il était si dur que sur n'importe quelle pente, le pied glissait comme sur de la glace. Le soir, les langueurs de l'Orient assez proche envahissaient les jardins, les bois et les collines. Je n'avais encore jamais vu un ciel d'une douceur si veloutée et d'une luminosité si profonde, dans lequel les étoiles semblaient à portée de main, comme des fruits mûrs, alors qu'aux heures sombres, les rossignols trillaient et flûtaient leur complainte habituelle. Mais Gogol n'a-t-il pas décrit une fois pour toutes les nuits de mai en Ukraine dans un célèbre passage de ses *Soirées dans une ferme près de Dikanka* (ouvrage largement pillé par les compositeurs d'opéra russes)?

"Gopak (National Dance)" (Gopak [Danse nationale]) est une pièce plus stylisée, mais sa section intermédiaire renferme certains chromatismes langoureux caractéristiques de Bax.

**The Maiden with the Daffodil** (La Jeune Fille à la jonquille), sous-titrée "Idylle", est dédiée à "Tania", c'est-à-dire à la pianiste Harriet Cohen, amie de toujours et longtemps la maîtresse du compositeur, qui la rencontra durant l'automne de 1914 alors qu'elle était âgée de dix-huit ans. En janvier de l'année suivante, elle se présenta à une réception en portant une seule jonquille (en guise de *décoration*, comme le souligne Lewis Foreman, le biographe de Bax, pour le cas où nous imaginerions autre chose), et Bax lui rendit hommage presque immédiatement avec cette petite pièce. La naïveté de la musique et les instructions destinées à l'interprète – "frais et innocent", "espiègle et capricieux" – ne laissent aucun doute quant à l'impression qu'elle fit sur le compositeur. On remarquera la subtilité et la simplicité des tonalités: premier thème en sol majeur, second thème en la majeur (rythme à 5/4), retour du premier thème en la majeur, puis du second en sol majeur.

**The Princess's Rose Garden** (La Roseraie de la princesse), sous-titrée "Nocturne", autre pièce dédiée à Harriet et écrite à la même époque que *The Maiden with the Daffodil* (le 10 janvier 1915), est un vrai chant d'amour. Les rythmes sont empreints d'une cadence assoupissante, l'air est chargé de parfums et la tonalité est ce fa dièse majeur par lequel l'avaient séduit les sirènes de Debussy (le troisième des *Nocturnes* pour orchestre). Bax insiste sur le fait que

> cette pièce doit être jouée aussi simplement que le permet la complexité de son détail. Il ne devrait y avoir aucun accent harmonique, et les figures d'accompagnement devraient se placer au service de la ligne mélodique.

Cette ligne prend forme, "en chantant doucement", enfermée dans la partie ténor de la main gauche. La musique dégage un parfum russo-oriental assez fort, en particulier dans l'allure dansante de la section centrale, avec ses apogées éphémères (*piano* alternant avec *forte*). Cette œuvre fut d'abord intitulée "Berceuse (Lullaby)", ce qui aide à saisir son caractère.

**Apple-Blossom-Time** (Le Temps des pommiers en fleurs), morceau également composé en 1915, est dédié non pas à Harriet, mais à S.H. Braithwaite, ami et contemporain de Bax, et personnalité intéressante qui abandonna la musique (il écrivit des pièces pour piano et des œuvres orchestrales) pour se consacrer à la peinture et à la gravure. Ce dernier s'installa à Bournemouth, où il mourut en 1947 après s'être fait connaître du public par ses paysages de cette région. Tantôt légère et délicate, tantôt exubérante, cette pièce évoque gaiement une atmosphère de plain air jusqu'à la dernière page, où le ton devient sérieux (d'une manière typique, romantique, celtique). La coda est marquée "lentement et tristement".

Selon Lewis Foreman, les deux pièces pour piano *Dream in Exile* (1916) et **On a May Evening** (Un soir de mai, 1918) furent probablement inspirées par le spectacle de l'Irlande, que Bax chérissait tant. La seconde vit le jour après le soulèvement irlandais de Pâques 1916, qui affecta beaucoup le compositeur; la "jig" qui forme la section centrale (dont certains fragments vagues viennent hanter la coda) et les inflexions qui moulent la chaleureuse mélodie *cantabile* en fa majeur du début rappellent incontestablement ce pays. Dans cet hommage rendu à son "pays d'adoption", qui est une sorte de poème combinant chant et danse, *On a May Evening* touche une veine plus sensible de Bax que ne le suggère un titre plutôt fade.

**O Dame Get Up and Bake Your Pies** (Cuisinière, lève-toi et prépare tes gâteaux) est le titre d'un chant de Noël provenant du Nord de l'Angleterre sur lequel Bax écrivit sept variations brèves qu'il dédia à Anna Instone et Julian Herbage, rédacteurs d'une émission de longue date diffusée chaque dimanche matin sur les ondes de la BBC, *Music Magazine*, "en guise de remerciement pour les gâteaux préparés et savourés 'le matin de Noël' 1945". À cette époque (une trentaine

d'années après la plupart des autres pièces figurent sur le présent disque), Bax avait pour ainsi dire perdu le goût de composer, mais il cédait parfois à la tentation de reprendre la plume. On peut imaginer sans mal que les destinaires durent grandement chérir cette "lettre" de remerciement peu commune.

En 1916, pourtant, les pensées de Bax étaient encore entièrement occupées par Harriet, à qui il dédia **Nereid** (Néréide, pièce connue initialement sous le titre d'"Ideala"). Il s'agit d'une marine impressionniste d'une facture délicieuse, et marquée "avec grâce et délicatesse. Tempo aisé". Le compositeur lui-même la décrivit comme n'étant "rien d'autre qu'une couleur sonore – des effets sonores changeants". Dans la mythologie grecque, les Néréides étaient des divinités marines, filles de Nérée, le "Vieil homme" de la mer.

**Sleepy Head** (L'Endormi) est un nocturne rêveur d'un genre dans lequel Bax excellait. Il se caractérise par un chromatisme complexe rappelant plus ou moins Chopin et par ses textures pianistiques délicates et finement ouvragées. "Elsita", la dédicataire, était la femme du compositeur, qui était encore marié lorsqu'il écrivit cette pièce (en 1915). Or, ce fut vers cette période qu'il rencontra, comme nous le savons, Harriet Cohen, qui ne tarda pas à bénéficier de ses attentions et devint la dédicataire de beaucoup plus d'œuvres que la pauvre Elsita.

Datée de 1918 et dédiée à Harriet Cohen, **A Romance** (Une romance) est une pièce aux allusions autobiographiques complexes. Bax la cita longuement dans le mouvement lent de sa Quatrième Symphonie, qu'il composa en 1930–1931 en l'associant aux merveilleux paysages sauvages du comté d'Inverness; il était alors de nouveau amoureux (mais pas d'Harriet, cette fois!) et semble avoir repris spontanément cette pièces ancienne, paisible, mais forte, chargée de sentiments romantiques. Harriet reconnut certainement la citation en l'entendant dans la symphonie, mais elle ne peut pas avoir deviné sa véritable *raison d'être*.

**Burlesque**, pièce turbulente, comme son titre l'indique, reflète un aspect peu connu de la personnalité de Bax. La mesure oscille constamment entre 4/4 et 3/4, les changements de tonalités sont rapides et brusques, et une citation du thème est marquée *quasi fagotto scherzando*. Un *leggiero* est parfois requis, mais plus souvent un *pesante*, un *strepitoso* ou un *marcato*. Comme toutes les pièces de ce type écrites alors par des compositeurs anglais, *Burlesque* témoigne de l'influence du *Pétrouchka* de Stravinski. Elle date de 1920 et compte parmi les dernières pièces brèves pour piano d'Arnold Bax.

**© Christopher Palmer**

Traduction: Byword, Londres



Daté du 1er juillet 1919, le simple mouvement perpétuel **Whirligig** (Manège) est destiné à la pianiste Irene Scharrer, qui avait effectué ses études en même temps que Bax à la Royal Academy. Sa section centrale, une rêverie extrêmement courte, fit de cette pièce un bis de concert brillant et concis.

Sous-titrée "Ballade", **What the Minstrel Told Us** (Ce que le ménestrel nous raconta) date de 1919. Elle fut dédiée à Harriet Cohen qui en assura la première exécution au Wigmore Hall de Londres le 15 juin 1920. Pendant la guerre, le soulèvement de Pâques de Dublin en avril 1916 avait profondément affecté Bax, de nombreuses personnes impliquées étant de ses amis. Plusieurs œuvres intitulées "In Memoriam" ou "Élégie" virent alors le jour, bien que Bax ne fit pas étalage de leur origine. En 1919, il retourna en Irlande pour la première fois depuis cinq ans et dans cette musique rhapsodique extrêmement tumultueuse avec son apogée *Allegro feroce*, Bax entremêle légende et réalité contemporaine dans son style le plus pur.

**Legend**, exception dans ce second recueil de miniatures pour piano de Bax, puisqu'elle date de mai 1935, fut écrite pour le pianiste australien John Simons, après que celui-ci eut impressionné Bax par sa compréhension intuitive de la Troisième Sonate pour piano. Intitulée "Légendes – I", elle a peut-être été conçue comme le premier mouvement d'une œuvre plus vaste. D'une manière ou d'une autre, le manuscrit échoua dans les mains d'Harriet Cohen, et il ne fut confié à son dédicataire qu'après la mort de celle-ci en 1967. Il en assura la création lors d'un récital de la BBC en août 1969.

**Dream in Exile** (Rêve en exil) est un "Intermezzo" qui date de février 1916. D'abord appelé "Capriccio", puis "Intermezzo", il fut publié en 1918, "Affectueusement dédié à Tobias Matthay", le professeur de piano de Bax. Presque immédiatement, Bax utilise un motif, une expression familière du regret et de la nostalgie, qui réapparaitra plus tard dans son poème symphonique *November Woods*. Bien qu'elle soit la plupart du temps écrite à deux parties, tandis que la musique bourgeonne d'accords et d'octaves, une tension émotionnelle considérable se développe. Est-ce là un rêve de jeunesse ou le rêve d'une Irlande que Bax avait connue avant la guerre – son pays du bonheur perdu?

Datée du 5 septembre 1915, la "mélodie avec variations" **A Mountain Mood** (Une atmosphère montagnarde) fut écrite pour Harriet Cohen au moment où Bax commençait à s'éprendre d'elle. Sur le manuscrit, il écrivit "À Tania, qui la joue à la perfection". "Tania" était le surnom de Bax pour Harriet, imaginé à l'époque de leur engouement pour les Ballets russes. (En apprenant cela, une pianiste-

compositeur bien connue, et qui n'était pas l'une des plus grandes admiratrices de Harriet, la surnomma "Tania Tompkins"!)

La carte postale ensoleillée **Mediterranean** (Méditerranée) est mieux connue sous la forme d'un bis orchestral, mais elle a d'abord été écrite pour le piano en 1920, puis exécutée et publiée en 1921. L'orchestration fut spécialement réalisée pour le concert consacré à la musique de Bax organisé par son éditeur au Queen's Hall de Londres en novembre 1922. En 1913, Bax, son frère Clifford et deux amis musiciens, l'un d'entre eux étant le compositeur Gustav Holst, se rendirent à Majorque pour des vacances. À cette époque-là, il s'agissait pour Bax de son unique expérience de la Méditerranée, et avec sa mesure langoureuse à 3/8 – presque une valse lente – et ses rythmes de castagnettes, nous pourrions imaginer un paysage espagnol.

La première saison londonienne du ballet de Diaghilev eut lieu à Covent Garden, du 21 juin au 31 juillet 1911. Le répertoire incluait *Shéhérazade*, les *Dances polovtsiennes* et *Le Pavillon d'Armide*, ce dernier avec une musique de Tchérepnine. Une deuxième saison, donnée du 11 octobre au 9 décembre, présenta le *Lac des cignes* pour la première fois. La ballerine Tamara Karsavina se produisit dans ces deux saisons, et Bax – à l'instar d'un grand nombre de Londoniens – l'adula immédiatement, en gardant cependant ses distances. L'impact de cet art nouveau fut si fort, que de juillet à novembre 1911, il écrivit son propre ballet, *Tamara*, re-nommé plus tard *King Kojata* (Le Roi Kojata), Karsavina demeurant toujours très présente à l'esprit du compositeur. Mais il ne fut jamais orchestré et Karsavina n'en eut pas connaissance avant la mort de Bax. Les Ballets russes revinrent en Angleterre chaque année jusqu'à la guerre, puis de nouveau en septembre 1918.

Bax parvint à écrire une œuvre complète pour la ballerine, et cela prit la forme d'une musique de scène pour la pièce fantasque de J.M. Barrie *The Truth about the Russian Dancers* (La Vérité sur les danseurs russes), qui fut produite en 1920. Dans cette œuvre Karsavina jouait le rôle de Karissima, une ballerine qui épouse en noble anglais, dansant son rôle tandis que le reste des personnages disaient leur texte de manière habituelle. Elle dansait même ses réponses lors de la cérémonie de mariage, et jouait au golf sur le bout des pointes. Pour cette parodie qui lui était chère, Bax écrivit une musique aux accents russes, reprenant certains éléments de *Tamara* et empruntant des citations au poème symphonique du même nom de Balakirev. Cette **Serpent Dance** (Danse du serpent), publiée en 1929, constituait le mouvement central des trois extraits publiés par Bax. Dans le ballet, il s'agissait à l'origine des "Adieux de Karissima"; Bax le dédia alors à son collègue Reginald Paul, professeur de piano à la Royal Academy of Music.

Dans la **Ceremonial Dance** (Danse de cérémonie), il ne s'agit pas du tout d'une danse solennelle, mais d'une réduction pour piano légèrement tronquée de l'ouverture de *The Truth about the Russian Dancers*, et de la première des trois pièces pour piano publiées. Mais ce n'est pas tout: la seconde idée provient du premier ballet de Bax, *Tamara*, qui ne fut jamais donné. Ce thème apparait dans l'"Introduction et Polonaise" au début de l'acte II. C'est une scène de foule en Russie: des princes richement vêtus, des boyards et leurs épouses. On peut imaginer à partir du titre que Bax faisait plutôt référence à cette image qu'à sa parodie de 1920.

Lorsqu'il fut finalement présenté à la ballerine Karsavina par le critique Edwin Evans, Bax écrivit la courte pièce **The Slave Girl** (La Jeune Esclave) à son intention qui fut exécutée par Harriet Cohen – alors au sommet de son histoire d'amour avec Bax – à l'occasion de quelques concerts au Coliseum de Londres en décembre 1920, Cohen étant frappée par la "danse violente et étrange" de Karsavina.

La passacaille (une forme dans laquelle le thème principal est répété du début à la fin) **In the Night** (Dans la nuit) est datée du 6 novembre 1914, mais ne fut jamais jouée ou publiée du vivant de Bax, la première exécution professionnelle ayant été un enregistrement de la BBC par Martin Roscoe en septembre 1986. Les deux vers suivants, extraits du poème de Bax du même titre et décrivant une promenade nocturne purifiante en compagnie d'une amie, suggèrent une image extra-musicale:

> Along the quiet streets I walked with her
> While pale enormous stars froze in the sky…

> Je me promenais à ses côtés dans les rues paisibles
> À la lumière de pâles étoiles géantes figées dans le ciel…

Le manuscrit de la **Toccata** fut perdu, mais elle date probablement de 1913 bien qu'elle n'ait pas été publiée avant 1920, lorsqu'elle parut accompagnée d'une dédicace au pianiste et compositeur irlandais Hamilton Harty, mieux connu plus tard comme chef d'orchestre. Harriet Cohen qualifia la pièce de "retentissante et virtuose". Mais une fois atteinte la section centrale plutôt lyrique, son caractère change: nous sommes de retour dans l'univers extravagant et caractéristique de Bax, qui adopte bientôt une tumultueuse allure romantique lorsque réapparait l'esprit de la toccata. Encore un dernier interlude onirique et la pièce s'achève dans une brève tornade finale.

Autre passacaille, le court et incessant **Paean** (Péan) fut destiné à un autre pianiste-compositeur qui défendit longtemps la

musique de Bax, Frank Merrick. Publié en 1929, il fut orchestré plus tard et se transforma en une pièce très retentissante pour une commande royale en mai 1938.

Le *Lento espressivo* de la **Sonate en si bémol majeur dite "Salzbourg"** (1937), en fait, sert de supplément à ce programme. Nous ignorons les raisons qui poussèrent Bax à écrire le pastiche d'une sonate pour piano classique, qu'il data "Paris, 1788 environ (conjecture)" et en ajoutant "auteur inconnu", la sous-titra la "Salzbourg". Il s'agit d'une œuvre fort développée en quatre mouvements dont notre mouvement est le deuxième. Il contient un passage qui est d'un intérêt tout particulier, car il deviendra le deuxième sujet "mozartien" ornementé du mouvement lent de son Concerto pour violon écrit presque immédiatement après.

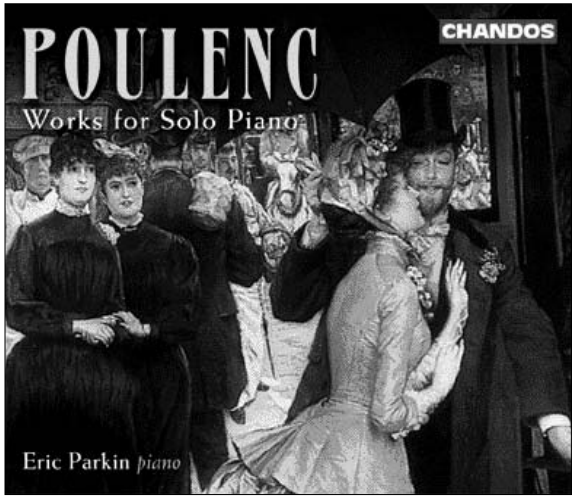
**© Lewis Foreman**

Traduction: Karin Py

**Eric Parkin** a fait ses études musicales au Trinity College of Music de Londres, d'abord comme étudiant libre, puis en tant que boursier. Il a étudié avec le pianiste Frank Laffitte, le professeur George Oldroyd, et la composition avec Charles Kennedy Scott et Henry Geehl pendant un an. Un point tournant fut le début d'une longue carrière à la radio suivi peu après par sa rencontre avec le compositeur John Ireland. Ses débuts aux Promenade Concerts de la BBC de Londres le révélèrent à un plus vaste public, et au cours des ans, il s'est produit avec la plupart des grands orchestres de Grande-Bretagne. Sensible à de nombreux styles musicaux, Eric Parkin possède une prédilection toute particulière pour la musique française et américaine. Plusieurs compositeurs britanniques ont écrit spécialement pour lui ou lui ont demandé d'assurer des créations, notamment Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton et Richard Stoker.



## Also available




**Poulenc**
Works for Solo Piano
CHAN 10014(3)

CHAN 10132 BOOK.qxd 20/4/07 1:30 pm Page 54

## Also available

**Ireland**
Piano Concerto
Legend
Mai-Dun
CHAN 8461



We are grateful to the Sir Arnold Bax Trust for its support.

A Bösendorfer piano was used in the recording of discs 1 and 2.

**Recording producers** Christopher Palmer (discs 1–3), Tim Oldham (disc 4, *Salzburg* Sonata) and Mike George (disc 4, other works)
**Sound engineers** Ralph Couzens (discs 1–3), Richard Lee (disc 4, *Salzburg* Sonata) and Ben Connellan (disc 4, other works)
**Assistant engineers** Philip Couzens (disc 2) and Ben Connellan (disc 3)
**Editor** Peter Newble (discs 2–4)
**Recording venues** Rosslyn Hill Chapel, Hampstead, London: 4–7 June 1985 (discs 1 and 2); Snape Maltings Concert Hall: 21 & 22 November 1988 (disc 3); St Jude on the Hill, Hampstead, London: 24 June 1991 (disc 4, *Salzburg* Sonata); West Road Concert Hall, Cambridge: 19–21 August 1996 (disc 4, other works)
**Front cover** Digital montage by Designer
**Back cover** Photograph of Eric Parkin by Hanya Chlala
**Design** Sean Coleman
**Booklet typeset by** Michael White-Robinson
**Booklet editor** Finn S. Gundersen
**Copyright** Anglo-French Music Co. Ltd (*The Slave Girl*), Ascherberg Hopwood and Crew (*A Romance*), Oxford University Press (*What the Minstrel Told Us*), Sir Arnold Bax Estate (*Legend*, *In the Night*), Copyright Control (*Nereid*, *Salzburg* Sonata), J. & W. Chester Ltd (*Winter Waters*, *Whirligig*, *A Mountain Mood*, *Dream in Exile*), Chappell Music Ltd (*Lullaby*, *Country-Tune*, Sonata No. 1, Sonata No. 2), Chappell & Co. Ltd (*Toccata*, *Mediterranean*, *Serpent Dance*, *Ceremonial Dance*, *Paean*), Chappell Music Co. (all other works)
℗ 1987, 1988, 1990, 1997 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10132 INLAY BACK.qxd 20/4/07 1:26 pm Page 1

BAX: PIANO MUSIC

ERIC PARKIN

**CHANDOS** DIGITAL 4-disc set **CHAN X10132(4)**

## Sir Arnold Bax (1883–1953)

| | | |
|---|---|---|
| | COMPACT DISC ONE | TT 56:25 |
| 1 | **Lullaby** (1920) | 3:53 |
| 2 | **Country-Tune** (1920) | 2:00 |
| 3 - 5 | **Sonata No. 1** (1910; revised 1917–21) | 19:39 |
| 6 | **Winter Waters** (1915) | 6:47 |
| 7 - 9 | **Sonata No. 2** (1919; revised 1920) | 23:51 |
| | COMPACT DISC TWO | TT 57:49 |
| 1 - 3 | **Sonata No. 3** (1926) | 25:42 |
| 4 | **Water Music** (1929) | 5:38 |
| 5 | **A Hill Tune** (1920) | 3:57 |
| 6 | **In a Vodka Shop** (1915) | 3:27 |
| 7 - 9 | **Sonata No. 4** (1932) | 18:37 |
| | COMPACT DISC THREE | TT 58:42 |
| 1 - 2 | **Two Russian Tone Pictures** (1912) | 13:59 |
| 3 | **The Maiden with the Daffodil** (1915) | 4:26 |
| 4 | **The Princess's Rose Garden** (1915) | 8:17 |
| 5 | **Apple-Blossom-Time** (1915) | 3:17 |
| 6 | **On a May Evening** (1918) | 6:37 |
| 7 | **O Dame Get Up and Bake Your Pies** (1945) | 2:46 |
| 8 | **Nereid** (1916) | 4:29 |
| 9 | **Sleepy Head** (1915) | 5:36 |
| 10 | **A Romance** (1918) | 5:42 |
| 11 | **Burlesque** (1920) | 2:54 |

Printed in the EU

LC 7038 | DDD | TT 249:47

24-bit/96 kHz digitally remastered

| | | |
|---|---|---|
| | COMPACT DISC FOUR | TT 76:51 |
| 1 | **Whirligig** (1919) | 3:12 |
| 2 | **What the Minstrel Told Us** (1919) | 9:56 |
| 3 | **Legend** (1935) | 7:53 |
| 4 | **Dream in Exile** (1916) | 9:06 |
| 5 | **A Mountain Mood** (1915) | 5:38 |
| 6 | **Mediterranean** (1920) | 3:14 |
| 7 | **Serpent Dance** (1929) | 3:32 |
| 8 | **Ceremonial Dance** (1929) | 4:00 |
| 9 | **The Slave Girl** (1919) | 4:27 |
| 10 | **In the Night** (1914) | 6:45 |
| 11 | **Toccata** (1913?) | 5:44 |
| 12 | **Paean** (1920) | 3:34 |
| 13 | **From 'Salzburg' Sonata** (1937) | 9:15 |

**Eric Parkin** piano

℗ 1987, 1988, 1990, 1997 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS

CHAN X10132(4)