

# UN IRLANDAIS DE CŒUR

**I**mpressionnistes ou symbolistes, nombre d'artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle manifestèrent une constante prédilection pour le rêve et les lointains, leur quête permanente de « paradis artificiels » s'affirmant comme l'antidote d'une réalité quotidienne rejetée pour son prosaïsme et sa banalité. Les anciennes mythologies représentaient à cet égard un terrain d'investigation particulièrement fécond, et l'on sait que leur résurgence fournit l'un des thèmes d'inspiration les plus fréquents aux peintres et aux écrivains de cette période, l'œuvre de Wagner située à la croisée des traditions celtique, scandinave, germanique et chrétienne prenant en musique valeur d'une prémonition particulièrement éloquente. En France et au Royaume-Uni, l'imaginaire celtique fut étroitement associé à la littérature et à la peinture symboliste, ainsi qu'à l'essor de l'impressionnisme en musique — les prémices de nouveau langage étant posés dès le milieu du siècle par *Tristan et Ysolde*. Cette affinité peut s'expliquer par le tempérament celte. Lui-même breton d'origine, Renan a souligné l'idéalisme, la faculté d'intérioriser et la propension de la race celte à la contemplation : « Le Celte s'est toujours acharné à confondre le rêve et la réalité ». Cette capacité d'évasion dans le rêve se perçoit dans les légendes de la tradition celtique, le plus souvent auréolées de brumes.

En Grande-Bretagne, les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle virent l'essor du Celtic Twilight (Crépuscule Celtique), courant littéraire ainsi dénommé d'après le titre d'un recueil d'essais publié par W.B. Yeats en 1893. La remise à l'honneur des mythes irlandais, telle qu'elle s'affirme au travers de ses poèmes et de ses contes (*The Wanderings of Oisín*, 1889) ou au travers des pièces de J.M. Synge ou de Æ (pseudonyme littéraire de George Russell) apparaît étroitement associée à la lutte menée par les Irlandais pour l'indépendance. En musique, l'inspiration celtique imprimera une décennie plus tard sa marque aux œuvres de Granville Bantock, John Ireland, Josef Holbrooke, Rutland Boughton <sup>(1)</sup>. Nul ne la portera plus haut, cependant, qu'Arnold Bax. Cet artiste originaire du Surrey et né au sud de Londres devait en effet s'identifier à l'Irlande à un degré tel que non seulement la tradition de cette dernière, mais également ses tribulations politiques, marqueraient profondément la création du musicien pendant près d'un quart de siècle : les pièces de ce programme en administrent une preuve particulièrement éclatante.

En une époque (l'entre-deux guerres) où l'anti-romantisme battait son plein, Bax — alors au faite de sa carrière et considéré à bon droit comme le plus grand compositeur britannique avec Vaughan

Williams — n'hésitait pas à se définir comme un «ardent romantique» (A Brazen Romanticist). En ces temps où les valeurs romantiques étaient fustigées comme autant de vestiges d'une préhistoire honnie, et où une hypothétique objectivité assaisonnée de concision et de dépouillement formait l'essentiel des prescriptions de l'avant-garde (Satie haussé en France au rang de prophète de la religion nouvelle), Bax composait des pages ambitieuses, puissantes et dont la texture opulente renvoyait ouvertement à l'Art Nouveau d'avant 1914. Nul doute que ce romantisme sans complexe n'ait constitué un terrain particulièrement fertile pour la nostalgie embuée de rêves de la tradition celtique.

L'aisance matérielle de sa jeunesse, dans la vaste propriété de Hampstead, auprès de parents épris de culture, favorisa l'éclosion de prédispositions artistiques ne se limitant pas à la musique : il devait en effet prouver plus tard dans ses poèmes, ses nouvelles et ses pièces, publiés sous le pseudonyme de Dermot O'Byrne, un talent littéraire à la mesure de ses dons musicaux <sup>(2)</sup>. Puis vint la Royal Academy of Music où il bénéficia pendant cinq ans (1900-1905) de l'enseignement peu orthodoxe de Frederick Corder dont la liberté, loin de brider son extraordinaire facilité, ouvrit son horizon à Wagner et à Liszt, symboles de la modernité face à un Royal College of Music (l'institution rivale) encore figée dans le culte de Brahms par Stanford interposé.

C'est cependant le contact avec l'Irlande, à 22 ans, au terme de ses études, qui devait précipiter la maturation de son tempérament de créateur. En compagnie de son frère Clifford (dramaturge de renom), il partit à la découverte du Far West irlandais, terre encore sauvage et imprégnée de tradition celtique. La poésie de Yeats, les pièces de Synge, lui avaient donné les clefs du royaume brumeux des vieilles légendes irlandaises : le contact direct avec le pays transformait en réalité cette imagerie poétique. La beauté magique des îles, des lacs, des sommets battus par les vents seront l'expérience inoubliable vers laquelle il se retournera inlassablement. La nostalgie foncière de son tempérament était en résonance avec ces lieux. Plus qu'à un autre, il lui était donné d'entrevoir ce bonheur mythique des Celtes qui jamais ne fut sur terre, de le traduire en radieuses extases sonores, ou de plonger dans le mystère d'époques lointaines, à jamais révolues. La mer et les collines d'Irlande, peuplées de redoutables créatures, inspirent ainsi ses premiers poèmes symphoniques : *In the Faery Hills* (1909). Cette époque coïncide également avec une période d'intense création littéraire, stimulée par les liens avec les cénacles de Dublin. Les poèmes écrits entre 1905 et 1919 reflètent ses enthousiasmes d'alors : le premier Yeats, Æ et l'écossais Fiona Macleod (William Sharp). Dans ces textes imprégnés de tradition celtique, ce grand bourgeois de Londres s'affirme presque un Irlandais d'adoption, se liant avec des patriotes comme Patrick Pearse.

Le programme enregistré ici constitue une éloquente illustration de cette veine irlandaise. À la différence de pages antérieures, ces œuvres si personnelles s'identifient moins au « dreamland » celtique peuplé de héros et de flamboyants couchers de soleil, qu'elles ne rendent compte de la

dissolution de ses rêves dans les rues de Dublin lors de la sanglante répression de l'insurrection au moment des tragiques événements de Pâques 1916. Le « Doppelgänger » (double sosie) du musicien, Dermot O'Byrne, produisit alors neuf poèmes indignés sous le titre du premier d'entre eux : « A Dublin Ballad ». Bien qu'imprimé, ce pamphlet fut interdit par la censure et ne fut jamais publié. Les dernières stances de «A Dublin Ballad» permettent de mesurer l'amertume douloureuse et intense du musicien :

*« Maintenant les cendres du dernier incendie s'écrasent sous les pieds,  
Nos morts se décomposent rapidement dans la chaux,  
Et nous pouvons nous glisser dans la ville  
Vagabonder comme autrefois,  
Et contempler les trouées de gris et de bleu  
Sur l'emplacement de Lower Mount Street,  
Et là où les mouches bourdonnent autour de la fange, nous savons  
Que se tenaient Abbey Street et Eden Quay.  
Et quand les suppôts du diable nous auront rendus raisonnables,  
Chacun dans son propre enfer,  
Le cœur brisé et les yeux embués de boisson,  
Nous sommes libres de nous attendrir  
Sur les coins où sont tombés les martyrs ».*

L'exécution des amis de Bax — et en particulier de Patrick Pearse — n'engendra pas seulement des vers (« À quelle dernière musique s'éveillaient tes pensées / Par ce matin pluvieux, dans la cour de la caserne ? ») mais une série de partitions d'autant plus poignantes qu'elles évitent tout effet mélodramatique. En dehors des trois œuvres enregistrées ici, l'admirable *Quintette* avec harpe (1919), le *Quintette avec hautbois* (1922) et le *Nonet* (1928-30) complètent le témoignage de ce vibrant engagement irlandais.

Le maître prestigieux du grand orchestre révèle dans le cadre restreint de la musique de chambre un sens de l'atmosphère et du coloris instrumental d'autant plus grand que la harpe (un instrument prédestiné pour l'ambiance celtique) en est un protagoniste central. Dans son immense production destinée à la chambre, Bax composait souvent à destination de tel ou tel instrumentiste dont la technique influençait alors parfois son écriture. Ainsi, lorsqu'à la fin des années vingt, Maria Korchinska, une harpiste formée selon la tradition russe la plus authentique, fit son entrée sur la scène musicale londonienne, l'écriture instrumentale du musicien eut tendance à répudier la relative sobriété qui marquait ses créations antérieures, à l'époque où son idéal dans ce domaine était représenté par la harpiste anglaise Gwendolen Mason, quant à elle légataire de la tradition française. Ainsi la conception de cette dernière prévaudrait-elle dans le *Trio*, celle, plus flamboyante, de Korchinska dominant dans les deux autres œuvres.

## *Trio élégiaque*

C'est l'une des trois œuvres composées en 1916 sous le contrecoup immédiat de l'insurrection irlandaise. Les deux autres sont l'*Irish Elegy* pour cor anglais, harpe et quatuor à cordes, et le poème symphonique *In Memoriam Padraig Pearse*. Aucune dédicace ne vient préciser les intentions de l'auteur, et il n'existe aucun programme défini. Rejetant toute déploration inutilement spectaculaire, Bax traduit plutôt le naufrage d'un rêve par l'évocation poignante d'un passé lointain — l'Âge d'Or de l'antique Paradis celtique à jamais évanoui. Certainement, c'est bien la silhouette d'un barde surgi de temps immémoriaux qui se profile derrière les arpèges de la harpe, alors que prennent leur essor les arabesques et les roulades de l'alto et de la flûte. Le Trio se subdivise en deux parties jouées sans interruption. Dans la première, nettement plus développée, l'alto et la flûte imposent leur chant évoluant entre l'indication «doux et expressif» et quelques affirmations plus démonstratives. L'utilisation des harmoniques et des glissandis de la harpe sous les trilles des deux autres protagonistes témoigne d'une recherche de timbres bien caractéristique (p. 12 de la partition). Dans la seconde partie, beaucoup plus lente, l'alto se joint à la harpe (main droite) dans une noble élégie ornée par les figurations et les trilles aériens de la flûte (p. 16 de la partition).

Daté d'avril-mai 1916, le *Trio* fut créé le 26 mars 1917 à l'Æolian Hall de Londres par Albert Fransella (flûte), le compositeur H. Waldo Warner (alto) et Myriam Timothy (harpe). Sept semaines plus tôt, ces interprètes avaient donné la première britannique de la Sonate de Debussy pour la même formation : la parenté des deux œuvres n'échappa pas à l'auditoire, alors que le rapprochement des dates prouve qu'à l'évidence Bax ne pouvait pas connaître la partition de son collègue français à l'époque où il travaillait au *Trio*.

## *Sonate fantaisie*

La musique russe exerça une constante influence sur Bax. Certaines de ses pièces pour piano s'apparentent à de brillants pastiches dans le style luxuriant de Balakirev et de Rachmaninoff, tandis que le ballet *The Truth about the Russian Dancers* révèle sa fascination pour les Ballets Russes. Vers 1926, il s'était lié avec un couple d'émigrés, le comte et la comtesse Benckendorff, devenant avec son égérie la pianiste Harriet Cohen des familiers de leur résidence d'Ipswich dans le Suffolk. La comtesse n'était autre que la célèbre harpiste Maria Korchinska, et son mari, flûtiste de talent, avait adopté le pseudonyme artistique de Constantin Kony. Les deux œuvres complétant ce programme doivent leur existence aux relations étroites de Bax avec le couple. Certainement, la technique éblouissante de Korchinska se reflète dans les pages que Bax lui destina. Peu enclin à se préoccuper des difficultés que ses œuvres pouvaient causer à l'interprète, il fut conforté dans cette attitude par la harpiste russe, qui lui révélait les possibilités presque illimitées de l'instrument sous les doigts d'une grande interprète.

Le manuscrit de la *Fantasy Sonata*, daté d'avril 1927, et dédié à Korchinska, est libellé «pour alto et harpe». Quelques mois plus tard, au moment de sa publication, le descriptif de la formation se trouvait interverti : «pour harpe et alto». Assurément, la harpe ne se limite pas ici à un rôle d'accompagnement, les deux protagonistes de ce duo — au plein sens du terme — se trouvant sur un authentique pied d'égalité. Bax était alors au sommet de ses facultés créatrices, et la densité du dialogue entre la harpe et l'alto, répondant aux promesses du titre (les deux partenaires à égalité), la richesse de l'invention mélodique et harmonique autant que l'originalité de la conception sont d'une veine comparable aux grands accomplissements de cette époque (*Symphonies N<sup>os</sup> 3 et 4*).

On y relève plusieurs échos de la *Sonate pour alto et piano* (1922), quelques phrases semblant s'être subrepticement glissées sous la plume du musicien en provenance de l'œuvre antérieure. Aucun thème ne fait explicitement référence au folklore irlandais : la saveur modale de la thématique et les rythmes de danse contribuent cependant à une atmosphère irlandaise indéniable, le caractère narratif de l'ensemble de la composition l'apparentant, comme l'*Elegiac Trio*, à l'évocation nostalgique d'époques lointaines et révolues, tristement démenties par la crise de 1916 autant que par les nécessités prosaïques d'une indépendance chèrement acquise cinq ans plus tard. Cette qualité distinctive de «conte musical» repose sur le rôle de premier plan joué par le thème attaqué d'emblée à l'alto. Cette longue phrase modale (dans le mode dorien) reviendra lors des transitions de chaque mouvement vers le suivant, à la manière d'un barde préluant aux différents épisodes d'un récit. La plupart des autres motifs en dérivent ouvertement : telle la robuste valse tenant lieu de scherzo (hésitant entre un sol phrygien et un sol lydien) ou le refrain du finale. L'extrême beauté du mouvement lent est hautement représentative du raffinement harmonique de Bax, l'exposition du premier motif (en do hypolydien) par la harpe sertissant cette improvisation mélodique capricieuse d'un écrin d'accords chatoyants, d'un impressionnisme subtil, alors que le second thème «più mosso» prend son essor à l'alto sur les fluides arpèges fauréens de la harpe. Et c'est bien dans la clarté surnaturelle de royaumes bienheureux et mythiques que baigne la reprise du premier motif (alto et main gauche de la harpe) sur l'hypnotique balancement de la main droite. La même extase, mais jubilatoire cette fois, transforme l'ultime retour du leitmotiv, au terme du final, en un moment unique de pure magie celtique qui semble paraphraser cette profession de foi de Fiona Macleod : le pays que désirent le plus ardemment les Celtes, écrit-[elle], n'est pas l'Irlande, l'Écosse ou la Bretagne, mais « un royaume suspendu à un arc-en-ciel, le pays indistinct de la jeunesse, la contrée obscure des désirs du cœur... et profondément enfoui dans les chants, ce que nous aimons par-dessus tout est le regret de ce qui a quitté le monde d'ici-bas, plutôt que ce qui nous a quittés, nous, en tant que peuple... ».

La *Fantasy Sonata* fut créée par sa dédicataire en octobre 1927 à Wigmore Hall lors d'un mémorable concert entièrement consacré à Bax, auquel participaient également le hautboïste Leon Goossens et la pianiste Harriet Cohen.

# *Sonate pour flûte et harpe*

Composée l'année suivante (1928), la *Sonate pour flûte et harpe* pourrait apparaître comme la sœur cadette de la *Sonate pour harpe et alto*. C'est une page nettement moins ambitieuse, mais qui reflète encore l'atmosphère de l'Irlande où Bax retournait désormais régulièrement pendant la belle saison en tant que membre d'un jury d'examens à Cork. Dans l'Allegro Moderato initial, l'élan bien rythmé du premier thème et la franchise de son harmonisation en do phrygien contrastent avec le lyrisme expressif et les harmonies chromatiques d'une seconde idée en fa hypolydien. La réexposition très condensée s'effectue sur des accords plaqués par la harpe. Le mouvement lent adopte la forme d'un lied italianisant («Cavatina») avec deux sections nettement individualisées : une improvisation de la flûte en forme de récitatif ponctué par les accords arpégés de la harpe, puis une section centrale opposant les octaves ascendantes de la harpe au lyrisme passionné de la flûte. Dans le finale, l'entrain d'un thème de danse s'interrompt à deux reprises pour laisser la place à un motif lyrique, d'une saveur modale irlandaise prononcée.

Dédiée au comte Beckendorff, la Sonate fut créée par ce dernier (Constantin Kony) et Maria Korchinska à la bibliothèque centrale d'Ipswich le 19 janvier 1929. En 1936, elle fut réécrite par Bax et adopta désormais la forme d'un *Septuor pour flûte, hautbois, harpe et quatuor à cordes*. La Cavatina centrale fut jouée séparément en 1943 à un concert à la National Gallery, avec un violon à la place de la flûte.

Michel FLEURY

- <sup>(1)</sup> Même si les trois premiers peuvent revendiquer une ascendance écossaise, ces musiciens, anglais de naissance, ne se rattachent pas au Celtic Twilight, comme les écrivains, par une identité ethnique ou politique.
- <sup>(2)</sup> Son frère cadet Clifford poursuivit une carrière littéraire, gagnant une grande notoriété avec ses pièces et ses nouvelles.



*Le Trio Turner tient à remercier vivement, Nicolas Bacri pour ses conseils qui sont à l'origine de ce disque.*

# AN IRISHMAN AT HEART

*M*any artists of the late 19th century, whether impressionists or symbolists, had a constant predilection for dreams and faraway places, their perpetual quest for 'paradis artificiels' <sup>(1)</sup> asserting itself as an antidote to everyday reality whose mundaneness and banality they rejected. Ancient mythology was regarded as a very fertile area for such exploration and, as we know, its resurgence provided one of the most common themes of inspiration for painters and writers of the time, while the works of Wagner, lying at the junction between Celtic, Scandinavian, Germanic and Christian traditions, acted as a particularly eloquent premonition where music was concerned. In France and the United Kingdom, Celtic myth was closely linked with literature and symbolist painting, as well as with the blossoming of impressionism in music—the seeds of a new language having been sown in the middle of the century by *Tristan und Isolde*. That affinity may be explained by the Celtic temperament. Renan <sup>(2)</sup>, himself of Breton origin, underlined the idealism, the faculty of internalisation and the Celtic race's propensity for contemplation: 'The Celt has always persisted in confusing dream and reality'. This capacity for escaping into a dreamworld may be seen in the legends, generally shrouded in haze, of the Celtic tradition.

In Great Britain, the final years of the 19th century saw the development of The Celtic Twilight, a generic phrase for the whole Irish revival in literature, so named after a collection of stories by W.B. Yeats, published in 1893. The revival of Irish myths in Yeats's poems and stories (e.g. *The Wanderings of Oisín*, 1889) and in the plays of J.M. Synge and Æ (pseudonym of George Russell) seems to have been closely related to the Irish struggle for independence. In music, Celtic inspiration left its mark a decade later on the works of Granville Bantock, John Ireland, Joseph Holbrooke and Rutland Boughton <sup>(3)</sup>. None, however, were to take it to such heights as Arnold Bax. Indeed, this artist, born in Streatham, Surrey in 1883, was to identify so strongly with Ireland that his works as a musician were deeply marked for almost a quarter of a century not only by Irish tradition but also by the country's political tribulations: the pieces presented in this programme provide some particularly remarkable examples.

At a time (the interwar years) when anti-Romanticism was in full swing, Bax—who was then at the height of his career and was quite rightly considered, along with Vaughan Williams, as the

greatest living British composer—did not hesitate to qualify himself as a ‘brazen Romanticist’. At a time when Romantic values were harshly criticised as being the vestiges of an execrated past and the avant-garde was advocating more than anything else a hypothetical objectivity seasoned with concision and restraint (with Satie in France raised to the rank of prophet of the new religion), Bax composed some ambitious and forceful works, the rich texture of which was an open reference to pre-1914 Art Nouveau. This unashamed Romanticism undoubtedly provided very fertile ground for the dream-clouded nostalgia of the Celtic tradition.

The affluence of his youth, spent with culture-loving parents in a vast property in Hampstead, helped to draw forth his artistic predispositions which were certainly not confined to music: indeed, as he later showed in the poems, novels and plays he published under the Irish pseudonym Dermot O’Byrne, he also had a talent for literature which was on a par with his musical gifts <sup>(4)</sup>. For five years (1900-1905) he studied at the Royal Academy of Music, where he followed the somewhat unorthodox teaching of Frederick Corder, the freedom of which, far from checking to his extraordinary ability, opened up new horizons to him in the figures of Wagner and Liszt—symbols of modernity at a time when the RAM’s rival institution, the Royal College of Music, was still rigidly set, through Stanford, in the cult of Brahms.

It was his contact with Ireland, however, after his studies, at the age of twenty-two, that precipitated his musical style to maturity. In the company of his brother Clifford, a well-known dramatist, he set out to discover the Irish «Far West», a land that was still wild and permeated by the Celtic tradition. Yeats’s poetry and Synge’s plays had given him the keys to the misty kingdom of old Irish legends; contact with the country itself transformed that poetic imagery into reality. The magical beauty of the islands, lakes and windswept hilltops were an unforgettable experience to which he constantly returned. His fundamentally nostalgic temperament found itself completely in its element in such surroundings. More than to any other, it was given to him to glimpse that mythical happiness of the Celts as it had never been on earth, translate it into radiant and rapturous sound, or plunge into the mystery of distant times forever lost. The sea and hills of Ireland, peopled with fearsome creatures, thus inspired his early tone poems such as *In the Faery Hills* (1909). That time also coincided with a period of intense literary activity, stimulated by his relations with the coterie in Dublin. The poems he wrote between 1905 and 1919 reflect his enthusiasm of that time for the early works of Yeats, for *Æ* and for Fiona Macleod (pseudonym of the Scotsman William Sharp). In his texts, pervaded by the Celtic tradition, this upper-middle-class Londoner practically established himself as an Irishman by adoption, who made friends with patriots such as Patrick Pearse.

The programme presented here is an eloquent illustration of that Irish vein. In his earlier works Bax identified with a Celtic ‘dreamland’ peopled with heroes and blazing sunsets; these very personal pieces, however, express, rather, the dissolution of his dreams in the streets of Dublin



following the bloody repression of the Easter Rising in 1916. The musician's doppelgänger, Dermot O'Byrne, then produced nine poems of indignation bearing the title "A Dublin Ballad" (also the title of the first of the poems). Although it appeared in print, this pamphlet was banned by the censors and was never published. The last verses of «A Dublin Ballad» show how painful and intense was the musician's bitterness:

*"Well, the last fire is trodden down,  
Our dead are rotting fast in lime,  
We all can sneak back into town,  
Stravague about as in old time,  
And stare at gaps of grey and blue  
Where Lower Mount Street used to be,  
And where flies hum round muck we knew  
For Abbey Street and Eden Quay.  
And when the devil's made us wise  
Each in his own peculiar hell,  
With desert hearts and drunken eyes  
We're free to sentimentalize  
By corners where the martyrs fell."*

The execution of Bax's friends—particularly Patrick Pearse—inspired not only poetry ('To what last music did your mind awaken / In the barracks square, on this rainy morning') but also a series of compositions which are all the more poignant in that they avoid all melodramatic effect. Apart from the three works presented here, the admirable *Harp Quintet* (1919), the *Oboe Quintet* (1922) and the *Nonet* (1928-30) complete the evidence of Bax's vibrant pro-Irish commitment.

Bax was a fine master of large-scale orchestral works, but in the more limited framework of chamber music, he reveals a sense of atmosphere and instrumental colour that is all the greater in that the harp (an obvious choice for music with a Celtic ambience) plays a central role. In his immense output of chamber works Bax often composed with a particular instrumentalist in mind, whose technique then sometimes influenced his style. Thus, in the late 1920s, when Maria Korchinska, a harpist who had been trained in the most authentic Russian tradition at the Moscow Conservatory, appeared on the London music scene, Bax's instrumental style tended to reject the relative soberness of his earlier works which had been influenced by his former ideal, the English harpist Gwendolen Mason, who was a legatee of the French tradition. The latter's style is therefore to be felt in the Trio, while the more flamboyant style of Korchinska prevails in the other two works.

## *Elegiac Trio*

This is one of the three works Bax composed in 1916 as an immediate reaction to the events of the Easter Rising. (The other two were *Irish Elegy* for cor anglais, harp and string quartet and the tone poem *In Memoriam Pedraig Pearse*.) There is no dedication to specify the author's intentions, and the piece has no definite programme. Banishing lamentation, which would have been unnecessarily sensational, Bax expresses instead the foundering of a dream: he poignantly evokes a distant past—the Golden Age of the ancient Celtic Paradise—which has now vanished for ever. Of course, the looming figure of a bard can be made out behind the arpeggios of the harp, while the viola and flute soar in arabesques and roulades. The *Trio* is subdivided into two parts which are played without a break. In the first one, which is clearly more developed, the melody played by the viola and flute comes to the fore and gradually moves from a 'doux et expressif' to a more demonstrative affirmation. The use of the harp's harmonics and glissandi beneath the trills of the viola and flute illustrates a very characteristic exploration of timbre (page 12 of the score). In the second part, which is much slower, the viola joins the harp (right hand) in a noble elegy ornamented by the figuration and ethereal trills of the flute (page 16 of the score).

Dated April-May 1916, the *Trio* was first performed on 26 March 1917 at the Aeolian Hall in London by Albert Fransella (flute), the composer H. Waldo Warner (viola) and Myriam Timothy (harp). Seven weeks earlier, the same musicians had given the British première of Debussy's *Sonata* for the same instruments. The similarity between the two works did not escape the audience but, as the dates prove, Bax could not have known Debussy's score when he was working on his *Trio*.

## *Fantasia Sonata*

Bax was constantly influenced by Russian music. Some of his piano pieces are like brilliant pastiches in the luxuriant style of Balakirev and Rachmaninov, while his ballet *The Truth about the Russian Dancers* shows his fascination for the Ballets Russes. In about 1926 he became friends with an immigrant couple, Count and Countess Benckendorff, and he and his muse, the pianist Harriet Cohen, became a regular visitor to their residence in Ipswich. The countess was none other than the famous harpist Maria Korchinska, and her husband, who was a talented flautist, had adopted the pseudonym Constantin Kony. The last two works in this programme owe their existence to the close relationship that existed between Bax and the count and countess. Korchinska's dazzling technique is no doubt reflected in the pieces Bax composed for her. Bax was little inclined to take into account the difficulties his works might cause for interpreters, an attitude that was further reinforced by the Russian harpist who showed him that, in the hands of a great interpreter, the instrument's possibilities could be almost unlimited.

The manuscript of the *Fantasy Sonata*, dated April 1927, was dedicated to Korchinska and is marked 'for viola and harp'. A few months later, when it was published, the instruments had been inverted: 'for harp and viola'. Indeed, the harp is not limited in this piece to an accompanying role, the two protagonists in this duo—in the full sense of the term—are genuinely on an equal footing. Bax was at the height of his creative powers at that time and the density in the dialogue between the harp and the viola, fulfilling the promises of the title (two equal partners), the wealth of melodic and harmonic invention and the originality of the whole conception are in a similar vein to his great accomplishments of that time (his *Symphonies nos. 3 and 4*).

We notice several echoes of the *Sonata for viola and piano* (1922): a few phrases from the earlier work seem to have surreptitiously slipped from his pen. None of the themes specifically refer to Irish folklore, but their modal flavour and the dance rhythms we encounter in the piece create an undeniably Irish atmosphere, while the narrative character of the work as a whole, like the *Elegiac Trio*, nostalgically evokes distant bygone days which have sadly been refuted not only by the crisis of 1916 but also by the prosaic necessities of independence, which was dearly acquired five years later. The distinctive quality of this 'musical tale' rests on the important role played by the theme that is immediately struck up by the viola. The same long modal phrase (Dorian mode) is heard again during the transitions from one movement to the next, like a bard providing a prelude to the different episodes in a narrative. Most of the other motifs are overtly derived from it: for example, the robust waltz which acts as a scherzo (hesitating between a Phrygian G and a Lydian G) and the refrain in the finale. The very great beauty of the slow movement is highly representative of Bax's harmonic refinement, the exposition of the first motif (in hypolydian C), played by the harp, setting this capricious melodic improvisation in a casket of sparkling and subtly impressionistic chords, while the second theme, 'più mosso', soars with the viola above the flowing arpeggios à la Fauré of the harp. And the repeat of the first motif (viola and harp, left hand) over a hypnotic rocking from the right hand is indeed bathed in the eerie light of blissful, mythical realms. The same ecstasy, but this time a source of great joy, transforms the final return of the leitmotiv at the end of the finale into a unique moment of pure Celtic magic, apparently paraphrasing Fiona Macleod's profession of faith: the land the Celts most ardently desire, the latter said, is not Ireland, Scotland or Brittany but 'a rainbow land, the vague land of youth, the shadowy Land of Heart's Desire... and deep in the songs we love above all others is a lamentation for what is gone away from the world, rather than merely from us as a people'.

The *Fantasy Sonata* was first performed by Maria Korchinska in October 1927 at the Wigmore Hall in London during a memorable concert devoted entirely to works by Bax, in which the oboist Leon Goossens and the pianist Harriet Cohen also took part.

# *Sonata for flute and harp*

Composed the following year (1928), the *Sonata for flute and harp* may appear to be a ‘younger sister’ of the *Sonata for harp and viola*. It is clearly a less ambitious work but it still reflects the atmosphere of Ireland, to which Bax regularly returned in summer as a member of a jury for examinations in Cork. In the opening *Allegro moderato* the highly rhythmical spirit of the first theme and the frankness of its harmonisation in Phrygian C contrast with the expressive lyricism and chromatic harmonies of a second theme in hypolydian F. These themes are then repeated in a very condensed form over chords from the harp performed simultaneously and held (‘plaqués’). The slow movement takes the form of a song—like piece—a ‘Cavatina’—with two clearly distinctive sections: an improvisation for the flute in the form of recitative punctuated by arpeggiated chords from the harp, then a middle section with a contrast between the rising octaves of the harp and the passionate lyricism of the flute. In the final movement, a lively dance theme is interrupted twice to make way for a lyrical motif with a strong Irish modal flavour.

Dedicated to Count Beckendorff, the *Sonata* was first performed by him (under his pseudonym Constantin Kony) and by Maria Korchinska at the Central Library, Ipswich on 19 January 1929. In 1936 Bax rewrote it as a *Septet for flute, oboe, harp and string quartet*. The *Cavatina* (second movement) was performed on its own at a concert given at the National Gallery in London in 1943, with a violin instead of the flute.

Michel FLEURY

(1) Title of a work by Baudelaire (1860)

(2) Ernest Renan (1823-1892), French writer, philosopher, historian and scholar of religion, a leader of the school of critical philosophy in France.

(3) Although Bantock, Ireland and Holbrooke were of Scottish descent, these musicians of English birth were not bound to *The Celtic Twilight* by an ethnic or political identity like the writers.

(4) His younger brother, Clifford, pursued a literary career and became famous for his plays and short stories.



## TRIO TURNER

C'est après la création française du Trio pour flûte, alto et harpe de Sofia Gubaidulina, à Paris, salle Gaveau en janvier 1995, qu'Isabelle Perrin eut l'idée de fonder un ensemble durable avec deux autres solistes de l'Orchestre National de France : Philippe Pierlot, flûte et Sabine Toutain, alto.

Le désir et l'ambition du TRIO TURNER sont de mieux faire connaître au public cette formation instrumentale, qui a inspiré Claude Debussy par la diversité et la richesse de ses timbres. Outre l'interprétation d'œuvres originales, le TRIO TURNER élargit son répertoire grâce à des transcriptions et à la sollicitation d'œuvres nouvelles auprès des compositeurs vivants.

*After the first performance of Sofia Gubaidulina's Trio for flute, viola and harp at the Salle Gaveau in Paris in January 1995, Isabelle Perrin had the idea of forming a more lasting ensemble with two fellow soloists from the Orchestre National de France, Philippe Pierlot, flute and Sabine Toutain, viola.*

*It is the TURNER TRIO's ambition and desire to make the combination of flute, viola and harp—which inspired Claude Debussy through the wealth and diversity of its timbres—better known to the general public. The TURNER TRIO interprets original works, adding to its repertoire with transcriptions and new works specially written for the ensemble.*

## ISABELLE PERRIN

Après de brillantes études au Conservatoire de Nice, Isabelle Perrin se perfectionne pendant trois ans à la Juilliard School de New-York avant de faire partie de l'Orchestre Symphonique de San Francisco. Sélectionnée par les Jeunesses Musicales de France pour effectuer des tournées de récitals trois années consécutives, elle fait découvrir la harpe à un très large public. En 1990, elle entre à l'Orchestre National de France comme soliste et devient lauréate de la Fondation Menuhin.

Elle participe à de nombreux festivals et se produit à l'étranger en récital et dans des concerts de musique de chambre (Pays-Bas, États-Unis, Allemagne, Italie, Suisse). En France, elle est l'invitée de formations telles que l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, le Sinfonietta de Picardie, la Maîtrise de Radio France...

Bernard Andrès, compositeur majeur pour la harpe, lui a confié l'enregistrement d'un disque de ses œuvres. Elle a interprété son Concerto pour harpe aux États-Unis (Congrès de Seattle). Elle s'est fait entendre avec Philippe Pierlot dans le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart avec l'Orchestre National sous la direction de Jeffrey Tate (concert enregistré par FR2).

*After brilliant studies at the Nice Conservatoire, Isabelle Perrin spent three years at the Juilliard School in New York before joining San Francisco Symphony Orchestra. Selected three years running by Les Jeunesses Musicales de France to make recital tours, she introduced the harp to very wide audiences. In 1990, she joined the Orchestre National de France as a soloist and that same year she was awarded a prize by the Menuhin Foundation.*

*She takes part in many festivals and gives recitals and chamber concerts both in France and abroad (Netherlands, United States, Germany, Italy, Switzerland). In France she is invited to perform with ensembles such as the Orchestre du Capitole du Toulouse, the Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, the Sinfonietta de Picardie and the Maîtrise de Radio France.*

*Bernard Andrès, a major composer of music for harp, entrusted her with the task of recording his works. She has performed his Harp concerto in the United States (Congress, Seattle). With Philippe Pierlot, she has played Mozart's Concerto for flute and harp with the Orchestre National conducted by Jeffrey Tate (concert recorded by the French TV station FR2).*

## SABINE TOUTAIN

Sabine Toutain entre en 1982 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle travaille avec Serge Collot. Elle y obtient les Premiers Prix d'alto et de musique de chambre en 1984 et poursuit ses études au cours du cycle de perfectionnement, afin de se préparer aux concours internationaux (entre autres le Concours International de Genève (en 1987 :

Deuxième Prix et Prix de la Suisse), le Concours International de Reims (en 1988 : Deuxième Prix et Prix Jacques Murgier).

À la suite de ces concours s'enchaînera une brillante carrière qui lui a permis de se produire dans les grandes salles parisiennes et à l'étranger, soit comme soliste, soit comme chambriste. Elle est par ailleurs invitée dans plusieurs festivals. De nombreux compositeurs lui confient la création de leurs œuvres (entre autres : Betsy Jolas, *Épisode 6<sup>e</sup>*).

Depuis 1990, Sabine Toutain est premier alto solo de l'Orchestre National de France. Elle enseigne l'alto et la musique de chambre au Conservatoire National de Région de Paris.

*In 1982 Sabine Toutain entered the Paris Conservatoire (C.N.S.M.), where she worked with Serge Collot, graduating with first prizes for viola and chamber music in 1984. She went on to postgraduate studies in preparation for international competitions and won second prize and the «Prix de Suisse» at the competition in Geneva in 1987 and second prize and the «Prix Jacques Murgier» at Rheims in 1988.*

*That led to a brilliant career, with appearances at important venues in Paris and abroad, both as a soloist and as a chamber musician. She has also taken part in several festivals and has given the first performances of many new works, including *Épisode 6<sup>e</sup>* by Betsy Jolas.*

*In 1990 Sabine Toutain became first viola and soloist with the Orchestre National de France. She also teaches the viola and chamber music at the Conservatoire National de Région (C.N.R.) in Paris.*

## PHILIPPE PIERLOT

Philippe Pierlot est le dernier élève de Joseph Rampal. Il étudie également avec Jean-Pierre Rampal et Alain Marion et obtient les Premiers Prix de flûte et de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il remporte également le Premier Prix au Concours International de Barcelone. En 1976, il entre à l'Orchestre National de France dont il est la première flûte solo.

Depuis, il donne de nombreux concerts et récitals en France et à l'étranger, jouant aussi en soliste avec orchestre (Orchestre National de France, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Lamoureux..., Orchestre de Chambre de Heilbronn en Allemagne, Frisk Orkest aux Pays-Bas, Orchestres Symphoniques de Stavanger en Norvège, San Sebastian en Espagne, Cracovie en Pologne... Il participe aussi à de nombreux festivals en France (entre autres : Festival de la Chaise-Dieu, d'Évian, de Strasbourg, d'Albi, Festival Méditerranéen). Il a joué avec Marielle Nordmann, Lily Laskine, Maurice André, Jean-Pierre Rampal, Robert Veyron-Lacroix, Patrice Fontanarosa, Paul Meyer.

Il consacre une partie de son temps à l'enseignement, entre le Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison et les masterclasses dans de nombreux pays.

*Philippe Pierlot was Joseph Rampal's last pupil. He also studied with Jean-Pierre Rampal and Alain Marion and was awarded first prizes for flute and chamber music at the Paris Conservatoire. He also won first prize at the International Competition in Barcelona. In 1976 he joined the Orchestre National de France where he is now first flautist and soloist.*

*Since then he has given many concerts and recitals in France and abroad, both as a soloist and with various orchestras—Orchestre National de France, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Lamoureux etc. in France, Heilbronne Chamber Orchestra (Germany), Frisk Orkest (Netherlands), and with the Symphony Orchestras in Stavanger (Norway), San Sebastian (Spain) and Crakow (Poland)... He has also taken part in many festivals in France (including Chaise-Dieu, Évian, Strasbourg, Albi and Festival Méditerranéen) and has played with Marielle Nordmann, Lily Laskine, Maurice André, Jean-Pierre Rampal, Robert Veyron-Lacroix, Patrice Fontanarosa and Paul Meyer.*

*Philippe Pierlot also teaches at the Conservatoire National de Région (C. N. R. ) in Rueil-Malmaison and gives master-classes in many countries.*