

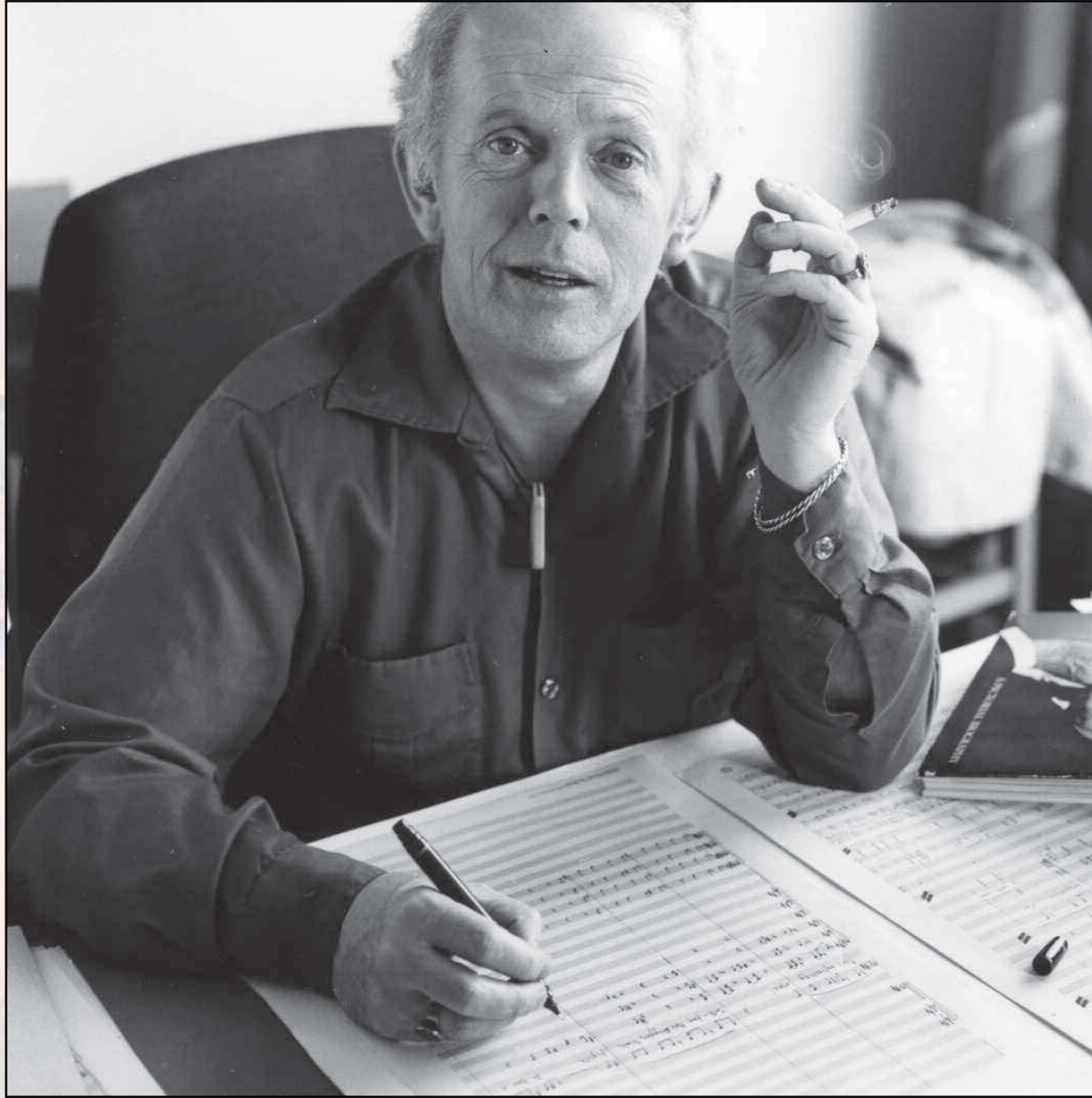


hyperion

WILLIAMSON

The Complete Piano Concertos

PIERS LANE
TASMANIAN SYMPHONY ORCHESTRA
HOWARD SHELLEY



MALCOLM WILLIAMSON in 1980
Photograph by Ian Watson

MALCOLM WILLIAMSON (1931–2003)

COMPACT DISC 1

[53'48]

Piano Concerto No 1 in A major 1957–8 [18'08]

- 1 Poco lento — Allegro — Poco lento [6'53]
- 2 Andantino [6'06]
- 3 Poco presto [5'10]

Concerto in A minor *for two pianos and string orchestra* 1971 . . . HOWARD SHELLEY piano II [19'50]

- 4 Allegro ma non troppo [7'07]
- 5 Lento [7'46]
- 6 Allegro vivo [4'57]

Piano Concerto No 2 in F sharp minor *for piano and string orchestra* 1960 [15'48]

- 7 Allegro con brio [4'23]
- 8 Andante lento [7'09]
- 9 Allegro con spirito [4'15]

COMPACT DISC 2

[62'46]

Piano Concerto No 3 in E flat major 1962 [30'04]

- 1 Toccata: Allegro [7'02]
- 2 Allegro (Allegretto) [5'40]
- 3 Molto largo e cantando [12'32]
- 4 Ben allegro [4'51]

Sinfonia concertante in F sharp major YORAM LEVY, MARK BAIN, MARTIN PHILLIPSON trumpets [17'47]
for piano, three trumpets and string orchestra 1958–62

- 5 ♩ = 76 [5'29]
- 6 Andante lento [5'33]
- 7 Presto [6'45]

Piano Concerto No 4 in D major 1993–4 (FIRST RECORDING) [14'53]

- 8 Allegro [5'39]
- 9 Andante piacevole [5'44]
- 10 Allegro vivo con fuoco [3'29]

PIERS LANE piano
TASMANIAN SYMPHONY ORCHESTRA
HOWARD SHELLEY conductor



CONTENTS

ENGLISH


page 5

FRANÇAIS

page 12

DEUTSCH

Seite 19




MALCOLM WILLIAMSON (1931–2003) was one of many Australian creative artists who relocated to Britain in the mid-twentieth century, yet few expatriates were able to match the level of success that he achieved abroad. Within a decade of settling in London he had established a reputation as one of the most gifted and prolific composers of his generation and was commonly referred to in the 1960s as the ‘most commissioned composer in Britain’. His stature as a leading figure within the British music scene was publicly acknowledged in 1975 when he was appointed to the esteemed post of Master of the Queen’s Music in succession to Sir Arthur Bliss. Although he lived most of his life in England and drew on various European and British musical influences, Williamson maintained what he identified as a ‘characteristically Australian’ style of composition, stating in the 1960s: ‘Most of my music is Australian in origin . . . not [inspired by] the bush or the deserts, but the brashness of the cities, the sort of brashness that makes Australians go through life pushing doors marked “pull”.’ Indeed, the ‘forcefulness’, ‘brashness’ and ‘direct warmth of approach’ that Williamson recognized as distinctively Australian qualities are some of the elements that are most characteristic of his personal musical language. While encompassing a broad stylistic range, or—as Williamson preferred to call it—a variety of different ‘densities’, it is the forthright ebullience and emotional directness of his music that sets it apart from that of most other composers who were active in Britain, Europe and Australia in the latter half of the twentieth century.

Born in Sydney, Williamson began playing the piano and composing at an early age and took lessons with the Russian émigré pianist Alexander Sverjensky from the age of twelve. Three years later he was awarded a full scholarship to study the piano, French horn and violin at the New South Wales State Conservatorium, where he met and began composition lessons with its Director, Eugene Goossens. Although

Williamson later came to the realization that the training he received in Australia was of a standard equal to the finest offered in the world, his studies under Goossens inspired him to seek further study abroad, and after a trial visit to London with his family in 1950, he settled there permanently in 1953. Soon thereafter he commenced lessons with Elisabeth Lutyens, a pioneer of serial composition in England, and Erwin Stein, a former pupil of Schoenberg and friend of Benjamin Britten. Not surprisingly, Williamson’s compositions from this period show an adherence to serial methods; however, there were a number of other formative influences that encouraged him to modify his compositional approach in the search for a more inclusive idiom.

Williamson’s conversion to Roman Catholicism in 1953 led to an intensive study of the music of the Middle Ages and pre-Reformation, in particular the music of English composer John Dunstable, and he also developed what would become a lifelong affinity with the religious music and theories of fellow Catholic composer Olivier Messiaen. Other stylistic influences came from the positions of employment that Williamson undertook during the mid- to late 1950s, including working as a piano teacher, a music proofreader, a vocal coach, a nightclub pianist and as a church organist. Each of these musical experiences left its mark on his mature compositional voice and inspired him to develop an inclusive musical language that could communicate instantly with listeners of all ages and backgrounds. Consequently, he began to modify his approach to serialism, which he now viewed as an ‘exclusive’ idiom, and to write music in a language that was fundamentally tonal, and above all lyrical.

During his first decade in Britain Williamson focused primarily on composing music for the instruments he could play himself, producing a large number of solo and concertante works for piano and organ. His ability to



perform his own keyboard works (including the piano parts of some of the works on the present recording) was an important component in his rise to prominence as a composer and performer during the 1950s and early 1960s, and he was successful in gaining the attention of influential individuals within London's musical society, including Benjamin Britten and Adrian Boult, who then became powerful advocates for his music. Most of the concertante works that he composed for the piano were written during this early period, and indeed his considerable skills and prowess as a pianist, as well as a composer, can be gauged from listening to the present collection of concertos, which contain fearsomely difficult parts for the piano soloist.

By the mid-1960s Williamson had extended his compositional range to encompass operatic, symphonic, chamber, solo vocal, choral, religious and educational music, as well as scores for ballet, musical theatre, film, television and radio, and over his lifetime he produced more than 250 works in a wide range of styles and genres. The creative impetus for many of these compositions stemmed from his deep interests in literature, religion, politics and humanitarian issues, and musically they incorporate influences from figures as diverse as Messiaen, Boulez, Stravinsky, Bartók and Britten, as well as from jazz and popular music, especially that of George Gershwin, Richard Rodgers, Jerome Kern and Leonard Bernstein.


Typically, Williamson's compositional process began with the construction of a melodic idea, a 'tiny musical germ' or 'melodic fragment', as he described it, which could then be 'used and exploited in every possible way and transformed and used within a tonal context'. This compositional approach, which is evident in each of the works included here, allowed Williamson to incorporate a considerable degree of rhythmic, harmonic and textural variety. Although he was frequently criticized in the press for attempting to integrate multifarious stylistic elements into his music, and

particularly for juxtaposing the 'serious' and the 'popular' within a single work, many of his compositions achieved widespread popularity and success with performers and audiences alike.

Williamson's creative impact was recognized during his lifetime through numerous awards, posts, fellowships and honours; he was made a Commander of the British Empire in 1976, an Officer of the Order of Australia in 1987, awarded the Bernard Heinze Award in 1989, and received honorary doctorates from a number of academic institutions, including Westminster Choir College (Princeton), the Universities of Melbourne and Sydney, and the Open University of Great Britain. He was also deeply proud to be the youngest composer and first Australian to be named Master of the Queen's Music in the 350-year history of the post.

The **Piano Concerto No 1 in A major** was composed between 1957 and 1958 and is dedicated to Clive Lythgoe, who gave the first performance of the work at the Cheltenham Festival in July 1958 with the Hallé orchestra conducted by Sir John Barbirolli. Lythgoe was contracted to perform the work again the following year at the BBC Proms; however, immediately prior to the event he sustained an arm injury, leaving Williamson with little option but to fulfil the role of soloist himself, which he did with great aplomb. He described the concerto as 'lightweight' compared to his other works of the period; indeed, it was among the first tonally oriented works that he produced following his studies with Lutyens.

The first movement, which opens and closes *Poco lento*, is built upon a single melodic idea that is first introduced by the strings in the slow introduction. In the main *Allegro* section, this theme is presented in various guises—at first it appears in a lively syncopated passage written for the piano and later it is transformed through the inversion of some of



its intervals into a striking, lyrical melody that is passed between various instruments in the orchestra. The same series of pitches is also used as the primary source material for each of the remaining two movements. In the *Andantino*, the series is used to create a darker, brooding character, while in the lively rondo finale (*Poco presto*), it appears in the grandiose main theme, which itself reflects Williamson's exposure to popular music in London's night-clubs and recalls the tunefulness of his overture *Santiago de Espada* (1957). Although the concerto is essentially monothematic, the diverse treatment of the initial germinal idea shows Williamson's ingenuity and his already abundant skills as a melodist and as a writer of challenging, idiomatic music for the piano.


In the **Concerto in A minor for two pianos and string orchestra** Williamson again employed a series or 'row' as a structural device—this time a lengthier one that derives its pitch content from the letters of the names of the two American pianists who premiered the work, Charles H Webb and Wallace Hornibrook. The concerto is in fact dedicated to another duo of American pianists—Alice and Arthur Nagle, who performed the piano duo part in the composer's *In place of belief* (with chorus) in Washington in 1971. The concerto was commissioned by the Australia Council and the Astra Chamber Orchestra and was premiered in Melbourne in 1972 by Webb and Hornibrook with the Astra Chamber Orchestra and conductor George Logie-Smith.

The first movement, *Allegro ma non troppo*, is in $\frac{5}{4}$ time and shows the influence of Bartók in its folk-like rhythms and in the texture of its main theme, with its busy string accompaniment and octaves in the piano line. The 'cipher-row', as Geoffrey Álvarez terms it in his insightful analytical essay on the work,* is heard in full in the first entry of Piano I and is subsequently used to form a basis for the entire concerto. It appears in each movement in an intriguing

array of forms and, along with a modal ascending and descending scalic theme, creates unity from one movement to the next. In the first movement, the cipher-row is developed into an elaborate canon, while in the central *Lento* movement, which Williamson described as 'plainsong-esque', it is employed in the manner of a cantus firmus. In the final movement, a lively and percussive *Allegro vivo*, it is heard first in the bass line as an accompaniment to a new theme, then in a contrasting chorale-like passage, before bringing the work to a definitive conclusion when it is condensed into a final accented chord.

Williamson composed the **Piano Concerto No 2 in F sharp minor** over a period of just eight days in late 1960 for a competition requiring a concerto for piano and string orchestra sponsored by the Department of Music and the Choral Society of the University of Western Australia. To his delight, it won a prize and in May 1962 it was premiered by Michael Brimer and the University of Western Australia String Orchestra conducted by Frank Callaway. At this time Williamson's career as a pianist was at its height, and he subsequently performed the work himself in venues across the world. He described the concerto as 'an overtly Australian work aiming at spontaneity and vigour rather than profundity', and in his preface to the revised score he conceded: 'For me this concerto is a serious parody, a necessary reaction at the time of my First Symphony, my Sinfonia concertante and other works of a more serious interior nature. I mean no parody of any classic, of mediæval music or even a parody of the parodists; it is a parody of myself.' The original version is recorded here.

Although fundamentally a monothematic work, this concerto incorporates a range of musical styles, or 'densities', that can be seen as broadly representative of Williamson's eclectic musical language. His encounters with the music of George Gershwin and Richard Rodgers, for example, are evident in the exuberant outer movements



(marked *Allegro con brio* and *Allegro con spirito*, respectively) with their lively, syncopated rhythms and catchy melodies. Simultaneously, the crisp, transparent textures and rhythmic inflections in these movements reflect the influence of Stravinsky and Bartók. In fact, one of the themes in the final movement quotes the finale of Stravinsky's *Firebird* directly, a particularly apt borrowing given that the concerto was composed exactly fifty years after the ballet was written and premiered. In contrast, the central *Andante lento* movement is more introspective and reflective; it opens with a solemn canon for the strings before ushering in a poignant chant-like theme, which was perhaps inspired by the Jewish heritage of the work's dedicatee, Elaine Goldberg, a talented pianist and the cousin of Williamson's wife, Dolly.


The **Piano Concerto No 3 in E flat major** was composed just two years after No 2 and also had its premiere in Australia (in June 1964 by John Ogdon, the dedicatee, and the Sydney Symphony Orchestra conducted by Joseph Post). The work was commissioned by the Australian Broadcasting Commission and the Australasian Performing Right Association and was later made into the ballet *Have steps will travel*, which was choreographed for the National Ballet of Canada by John Alleyne and first performed in 1988. The third concerto is the largest—and in many respects the most complex—of Williamson's piano concertos. He chose to write it in four movements in order to avoid scherzo-like figurations in the outer movements and to balance out the substantial slow movement, which he felt would otherwise 'up-end its neighbours'.

The thematic material of the entire concerto derives from the interval of a perfect fifth and a selection of the intervallic relationships that fall within this interval. This creates a coherent relationship between each of the movements, helping to fuse together materials of widely disparate styles. The opening *Toccata*, marked *Allegro*, is

so-named because of its motoric rhythms and the varied types of keyboard touch required of the pianist. It is in the traditional bravura style associated with the form and features two clearly contrasted themes that are in themselves related intervallically. The virtuosic second movement is a brilliant scherzo, marked *Allegro (Allegretto)*, that features unconventional time signatures such as $\frac{11}{16}$ and $\frac{18}{16}$ and shifting divisions of the bar. In contrast, the slow third movement (*Molto largo e cantando*) does not stray from its basic $\frac{3}{2}$ time signature. It is cast as a set of variations on a gentle cantilena theme played at the outset by the piano, with a cadenza inserted before the final variation. The finale (*Ben allegro*) is again rhythmically elaborate, but is more obviously melodic and extroverted in character than the first movement, as—in Williamson's words—'the piano engages a more buoyant orchestra in a combative dance'.

Williamson composed the **Sinfonia concertante in F sharp major** between 1958 and 1962 and originally intended it to be his Symphony No 2 (*Laudes*); however, the concertante-like nature of the solo piano and trumpet trio pitted against the string orchestra, as well as the comparative brevity of the work, led to a reconsideration of the title. As with the first symphony, each movement of the proposed second originally carried a religious superscription on the manuscript: 'Gloria in excelsis Deo', 'Salve Regina', and 'Gloria Patri', respectively. Williamson dedicated the work to his wife, Dolly, and it was premiered in May 1964 in Glasgow by pianist Julian Dawson and the BBC Scottish Symphony Orchestra conducted by Norman Del Mar. One of Williamson's more 'serious' or introspective works, it is characteristic of his compositional language in its employment of serial devices within a tonal framework, as well as in its tight thematic organization and rhythmic vitality.

The sonata-form first movement opens with a chant-like motif which is played by the piano in octaves and supported by sustained chords from the trumpets. This motif, which



sounds out the syllabic pattern of the original subtitle ‘Gloria in excelsis Deo’, contains the principal material for the entire work. The strings join the texture in the percussive section that follows, which bears a striking similarity to the ‘Danse des adolescentes’ from Stravinsky’s *Le sacre du Printemps* (1911–13) in its emphatic off-beats and static harmonies. The chant-like theme is inverted to form the quieter second subject and in the recapitulation the thematic material of the exposition appears in reverse order. The slow movement, *Andante lento*, is in $\frac{3}{8}$ throughout and presents its material in one lengthy melodic arc—beginning with muted strings and gradually building to a powerful climax for the full ensemble, before decreasing in volume and intensity to bring the movement to a tranquil conclusion. The finale, marked *Presto*, is the longest movement and is essentially a rondo, with variations to its recurring material. Like the first movement, it is highly rhythmic and reiterates the tonality of F sharp, as well as making reference to the ‘Gloria in excelsis Deo’ motif. Following a restless piano cadenza, the work draws to a close with an extended coda, in which the ‘Gloria in excelsis Deo’ motif again reigns supreme.

Williamson commenced work on the **Piano Concerto No 4 in D major** in 1993—more than thirty years after finishing his third solo piano concerto—and it was completed in the following year. The first three solo piano concertos follow a pattern of tonalities separated by descending minor thirds: A, F sharp and E flat (enharmonically D sharp). Had the composer stuck to this pattern for

the fourth concerto, it would have been in C (whether major or minor); however, in the event, Williamson cast his Piano Concerto No 4 in D major as a tribute to Dolly Wingate, who died in the late 1980s. Dolly was the sister of the renowned pianist Marguerite Wolff, for whom the concerto was written and to whom it is dedicated. Marguerite died in 2011 without having performed the work. The current recording provides its first public airing.

The first movement, *Allegro*, is highly rhythmic and again reminiscent of Stravinsky in its percussive chords and dissonant sound world, with accents commonly occurring on unexpected beats in the bar. Such passages are offset by contrasting phrases of unrestrained lyricism. The interval of a fourth, a favourite of Williamson (and particularly appropriate given the concerto’s number), dominates this and the remaining two movements. The central *Andante piacevole* is notable for its attractive main theme, which is introduced in a brief germinal fragment played by the woodwinds, brass and percussion before it is taken up by the piano and given a full statement—complete with embellishments—to an accompaniment of triplet quavers. The movement gradually increases in intensity, before drawing to a serene close, and is followed by a brief finale, *Allegro vivo con fuoco*, which returns to the high energy and chromaticism of the opening movement.

CAROLYN PHILPOTT © 2014

The author would like to thank Simon Campion and Howard Shelley for their assistance in the preparation of these notes.

* ‘Malcolm’s Dancing Numbers: a study of Malcolm Williamson’s Concerto for two pianos and string orchestra’, 2008; see freespace.virgin.net/geoffrey.alvarez/malcolmsdancingnumbers.pdf

PIERS *Lane*



© Eric Richmond

London-based Australian pianist Piers Lane has a flourishing international career, which has taken him to more than forty countries. Highlights of the past few years have included a standing ovation at Carnegie Hall for the massive Piano Concerto by Busoni, the premieres of Carl Vine's second Piano Concerto with the Sydney Symphony and the London Philharmonic orchestras, concerto performances at Lincoln Center's Avery Fisher Hall, a three-recital series entitled *Metamorphoses* and other performances for the London Pianoforte series at Wigmore Hall.

Five times soloist at the BBC Proms in London's Royal Albert Hall, Piers Lane's wide-ranging concerto repertoire exceeds ninety works and has led to engagements with many of the world's great orchestras, working with conductors including Sir Andrew Davis, Richard Hickox, Andrew Litton, Sir Charles Mackerras, Maxim Shostakovich, Vassily Sinaisky, Yan Pascal Tortelier and Antoni Wit. Festival appearances have included Aldeburgh, Bath Mostly Mozart, Bard, Bergen, Cheltenham, Como Autumn Music, Consonances, La Roque d'Anthéron, Newport, Prague Spring, Ruhr Klavierfestival, Schloss vor Husum and the Chopin festivals in Warsaw, Duszniki-Zdrój, Mallorca and Paris.

His extensive discography for Hyperion includes much-admired recordings of rare Romantic piano concertos, the complete Preludes and Études by Scriabin, transcriptions of Bach and Strauss, along with complete collections of concert études by Saint-Saëns, Moscheles and Henselt, and transcriptions by Grainger. He has also recorded piano quintets by Bloch, Bridge, Dvořák, Elgar, Harty, Pierné and Taneyev with the Goldner String Quartet.

Piers Lane is in great demand as a collaborative artist, and he continues his long-standing partnerships with violinist Tasmin Little and clarinettist Michael Collins. He has written and presented over 100 programmes for BBC Radio 3, including the popular 54-part series *The Piano*. In the Queen's Diamond Jubilee Birthday Honours he was made an Officer in the Order of Australia (AO) for distinguished services to the arts. Since 2007 he has been Artistic Director of the Australian Festival of Chamber Music and also of the annual Myra Hess Day at the National Gallery in London.

In 2007 he was awarded an Honorary Doctorate from Griffith University in Australia. In 1994 he was made an Honorary Member of the Royal Academy of Music, where he has been a professor for many years.

HOWARD *Shelley*

As a pianist, conductor and recording artist Howard Shelley has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninov and has performed and recorded complete cycles of his solo piano works, concertos and songs. His recordings of Mozart and Hummel piano concertos have also won exceptional praise, and over one hundred commercial recordings testify to his wide-ranging repertoire.

As conductor Howard Shelley has performed with the London Philharmonic, London Symphony and Royal Philharmonic orchestras, the Philharmonia, Royal Scottish National and Ulster orchestras as well as the Hong Kong Philharmonic, Filarmonica de la Ciudad de México, Munich Symphony, Seattle Symphony, Singapore Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra and West Australian Symphony Orchestra, among many others. His long association with the London Mozart Players included a substantial period as their Principal Guest Conductor. He has also been Principal Conductor of Sweden's Uppsala Chamber Orchestra and works closely with the Camerata Salzburg, Orchestra di Padova e del Veneto in Italy and the Tasmanian Symphony Orchestra in Australia with whom he has recorded several discs for Hyperion. Howard Shelley has also recorded the complete piano sonatas by Clementi for Hyperion, issued in six two-disc sets.

In 1994 an Honorary Fellowship of the Royal College of Music was conferred on him by HRH The Prince of Wales. In the 2009 New Year's Honours he was awarded the OBE for services to classical music. Howard Shelley is married to fellow pianist Hilary Macnamara, and they have two sons.



© Robbie Jack


MALCOLM WILLIAMSON *Concertos pour piano*

MALCOLM WILLIAMSON (1931–2003) est l'un de ces nombreux artistes créateurs australiens qui se sont installés en Grande-Bretagne au milieu du XX^e siècle, mais rares sont les expatriés qui sont parvenus à égaler le succès qu'il a obtenu à l'étranger. Dans la décennie suivant son installation à Londres, il se forgea une réputation de compositeur parmi les plus doués et les plus prolifiques de sa génération et, dans les années 1960, on parlait de lui comme du « compositeur le plus sollicité par les commandes en Grande-Bretagne ». Sa stature de personnalité majeure sur la scène musicale britannique fut reconnue officiellement en 1975 lorsqu'il fut nommé au poste très prisé de Master of the Queen's Music où il succéda à Sir Arthur Bliss. Même s'il passa la majeure partie de sa vie en Angleterre et subit diverses influences musicales européennes et britanniques, Williamson conserva ce qu'il appelait un style de composition « typiquement australien », affirmant dans les années 1960 : « La majeure partie de ma musique est d'origine australienne ... pas [inspirée par] la brousse ou les déserts, mais [par] l'impudence des villes, le genre d'impudence qui fait que les Australiens traversent la vie en poussant les portes marquées "tirez". » En fait, la « force », « l'impudence » et la « chaleur directe d'approche » que Williamson reconnaissait comme des qualités typiquement australiennes font partie des éléments les plus caractéristiques de son langage musical personnel. Tout en englobant un large éventail stylistique ou—comme il préférerait l'appeler—une variété de « densités » différentes, c'est l'exubérance directe et l'authenticité émotionnelle de sa musique qui la distinguent de celle de la plupart des autres compositeurs actifs en Grande-Bretagne, en Europe et en Australie au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

Né à Sydney, Williamson commença très jeune à jouer du piano et à composer ; il travailla dès l'âge de douze ans

avec le pianiste russe émigré Alexandre Sverjenski. Trois ans plus tard, il reçut une bourse complète pour étudier le piano, le cor et le violon au Conservatoire d'État de Nouvelle-Galles du Sud, où il fit la connaissance du directeur, Eugene Goossens, avec lequel il commença à prendre des leçons de composition. Même si Williamson comprit par la suite que la formation qu'il avait reçue en Australie était d'un niveau équivalent à la meilleure instruction dispensée dans le reste du monde, ses études avec Goossens le poussèrent à se perfectionner à l'étranger et, après un premier séjour à Londres avec sa famille en 1950, il s'y installa définitivement en 1953. Peu après, il commença à travailler avec Elisabeth Lutyens, pionnière dans le domaine de la composition sérielle en Angleterre, et Erwin Stein, ancien élève de Schoenberg et ami de Benjamin Britten. Il n'est guère étonnant que les œuvres de Williamson qui datent de cette période montrent une certaine adhésion aux méthodes sérielles ; toutefois, au cours de sa formation, bon nombre d'autres influences le poussèrent à modifier son approche de la composition et à rechercher un langage plus diversifié.

La conversion de Williamson au catholicisme romain en 1953 l'amena à étudier intensivement la musique du Moyen-Âge et de la pré-Réforme, en particulier celle du compositeur anglais John Dunstable ; il développa en outre ce qui allait devenir toute sa vie durant une affinité avec la musique religieuse et les théories de son collègue compositeur catholique Olivier Messiaen. D'autres influences stylistiques proviennent des emplois que Williamson occupa du milieu à la fin des années 1950, travaillant notamment comme professeur de piano, correcteur de musique, répétiteur vocal, pianiste de boîte de nuit et organiste d'église. Chacune de ces expériences musicales marqua de son influence son style de composition de la maturité et lui donna l'idée d'élaborer un langage musical diversifié



capable de communiquer immédiatement avec les auditeurs de tous âges et de toutes origines. Il commença donc à modifier son approche du sérialisme, qu'il se mit alors à considérer comme un langage « fermé », et à composer dans un style fondamentalement tonal et avant tout lyrique.

Au cours des dix premières années qu'il passa en Grande-Bretagne, Williamson se concentra essentiellement sur la composition de musique pour les instruments dont il jouait lui-même, écrivant beaucoup d'œuvres solistes et concertantes pour piano et orgue. Pendant les années 1950 et 1960, sa capacité à jouer ses propres œuvres pour instruments à clavier (y compris les parties de piano de certaines œuvres enregistrées ici) contribua beaucoup à sa notoriété de compositeur et interprète et il réussit à attirer l'attention de personnes influentes au sein de la société musicale londonienne, notamment Benjamin Britten et Adrian Boult, qui se mirent à défendre sa musique avec force. La plupart des œuvres concertantes qu'il composa pour le piano furent écrites durant cette première période et l'on peut avoir un aperçu de son talent et de ses prouesses considérables en matière pianistique, comme sur le plan de l'écriture, en écoutant le présent recueil de concertos, qui sont truffés de parties horriblement difficiles pour le soliste.

Dès le milieu des années 1960, Williamson avait étendu son domaine de composition à la musique lyrique, symphonique, de chambre, vocale soliste, religieuse et pédagogique, ainsi qu'aux partitions pour le ballet, le théâtre musical, le cinéma, la télévision et la radio ; au cours de sa vie, il produisit plus de deux cent cinquante œuvres dans un large éventail de styles et de genres. L'élan créateur d'un grand nombre de ces compositions découla de l'intérêt profond qu'il portait à la littérature, la religion, la politique et les questions humanitaires, et, sur le plan musical, elles intègrent des influences de personnalités aussi différentes que Messiaen, Boulez, Stravinski, Bartók et Britten, ainsi

que du jazz et de la musique populaire, en particulier de celles de George Gershwin, Richard Rodgers, Jerome Kern et Leonard Bernstein.

En règle générale, le processus de composition de Williamson commençait par la construction d'une idée mélodique, un « tout petit germe musical » ou « fragment mélodique », comme il l'appelait, qu'il pouvait ensuite « utiliser et exploiter de toutes les manières possibles et transformer et utiliser au sein d'un contexte tonal ». Cette approche de la composition, qui est manifeste dans chacune des œuvres enregistrées ici, permit à Williamson d'intégrer une variété rythmique, harmonique et textuelle à un degré très élevé. Bien que la presse l'ait souvent critiqué pour avoir tenté d'incorporer des éléments stylistiques multiples dans sa musique et, en particulier, pour avoir juxtaposé le « sérieux » et le « populaire » au sein d'une seule et même œuvre, nombreuses furent ses compositions qui connurent une popularité et un succès important auprès des interprètes comme des auditeurs.

L'impact créateur de Williamson fut reconnu de son vivant au travers de nombreuses distinctions honorifiques, postes, titres et honneurs ; il fut fait commandeur de l'Empire britannique en 1976 et officier de l'Ordre de l'Australie en 1987 ; il reçut le Bernard Heinze Award en 1989 et des doctorats honoris causa de plusieurs institutions universitaires, notamment le Westminster Choir College (Princeton), les universités de Melbourne et de Sydney, et l'Open University of Great Britain. Il était en outre très fier d'être le plus jeune compositeur et le premier Australien nommé Master of the Queen's Music en trois cent cinquante ans d'histoire de ce poste.


Le Concerto pour piano n° 1 en la majeur, composé en 1957 et 1958, est dédié à Clive Lythgoe, qui le créa au Festival de Cheltenham en juillet 1958 avec le Hallé Orchestra sous la direction de Sir John Barbirolli. Lythgoe



MALCOLM WILLIAMSON, 1962

fut engagé par contrat à rejouer cette œuvre l'année suivante aux Proms de la BBC ; toutefois, juste avant l'événement, il fut blessé au bras, ne laissant à Williamson d'autre choix que de jouer lui-même le rôle de soliste, ce qu'il fit avec beaucoup d'aplomb. Il qualifiait ce concerto de « léger » comparé à ses autres œuvres de l'époque ; en fait, il figure parmi les premières œuvres à orientation tonale qu'il écrivit après ses études avec Lutyens.

Le premier mouvement, qui débute et s'achève *Poco lento*, est construit sur une seule idée mélodique introduite pour la première fois par les cordes dans l'introduction lente. Dans le principal *Allegro*, ce thème est présenté sous divers aspects—il apparaît tout d'abord dans un passage syncopé plein d'entrain écrit pour le piano, puis est transformé en une mélodie saisissante et lyrique par l'inversion de certains de ses intervalles, mélodie qui passe



entre divers instruments de l'orchestre. La même série de sons est également utilisée comme source principale de chacun des deux autres mouvements. Dans l'*Andantino*, la série sert à créer une atmosphère plus sombre et pesante, alors que dans le rondo final vif (*Poco presto*) elle apparaît au sein du thème principal grandiose qui reflète lui-même le contact de Williamson avec la musique populaire des boîtes de nuit londoniennes et rappelle le côté mélodieux de son ouverture *Santiago de Espada* (1957). Même si ce concerto est essentiellement monothématique, le traitement varié de l'idée germinale initiale montre l'ingéniosité de Williamson et ses dons déjà poussés tant dans le domaine mélodique que dans celui de la composition d'une musique idiomatique difficile mais motivante pour le piano.

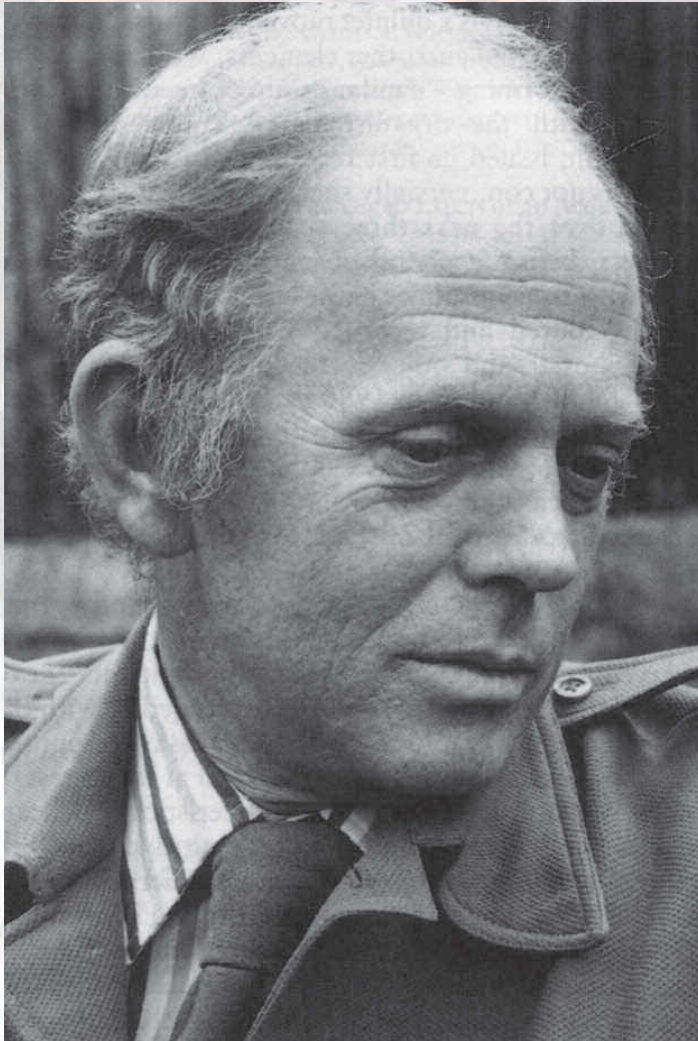
Dans le **Concerto en la mineur pour deux pianos et orchestre à cordes**, Williamson utilise à nouveau un dispositif structurel en forme de série ou « rangée »—cette fois une série plus longue dont les notes proviennent des lettres formant les noms des deux pianistes américains qui créèrent cette œuvre, Charles H. Webb et Wallace Hornibrook. Ce concerto est en fait dédié à un autre duo de pianistes américains—Alice et Arthur Nagle—qui jouèrent les parties de piano dans *In place of belief* (avec chœur) de Williamson, à Washington en 1971. Le concerto est une commande de l'Australia Council et de l'Astra Chamber Orchestra ; il fut créé à Melbourne, en 1972, par Webb et Hornibrook avec l'Astra Chamber Orchestra sous la direction de George Logie-Smith.

Le premier mouvement, *Allegro ma non troppo*, à $\frac{5}{4}$, montre l'influence de Bartók dans ses rythmes de musique traditionnelle et dans la texture de son thème principal, avec un accompagnement chargé aux cordes et des octaves dans la ligne du piano. La « rangée de chiffres » comme la qualifie Geoffrey Álvarez dans son excellente analyse de cette œuvre,* est exposée intégralement à la première entrée du Piano I et est ensuite utilisée comme base de tout le

concerto. Elle apparaît à chaque mouvement dans un déploiement intrigant de formes en même temps qu'un thème en gammes ascendantes et descendantes, ce qui crée l'unité d'un mouvement à l'autre. Dans le premier mouvement, la rangée de chiffres est développée en un canon élaboré, alors que dans le mouvement central *Lento*, que Williamson qualifie de « plain-chant-esque », elle est employée à la manière d'un cantus firmus. Dans le finale, un *Allegro vivo* vif et percutant, on l'entend tout d'abord à la basse comme accompagnement d'un nouveau thème, puis dans un passage contrasté de choral, avant de mener l'œuvre à une conclusion définitive où elle est condensée en un accord final accentué.

Williamson composa le **Concerto pour piano n° 2 en fa dièse mineur** en l'espace de huit jours, à la fin de l'année 1960, pour un concours de concertos pour piano et orchestre à cordes financé par le Département de la musique et la Société chorale de l'Université d'Australie Occidentale. À sa plus grande joie, il remporta un prix et, en mai 1962, il fut créé par Michael Brimer et l'Orchestre à cordes de l'Université d'Australie Occidentale sous la direction de Frank Callaway. À cette époque, Williamson était au sommet de sa carrière de pianiste et il joua ensuite lui-même ce concerto dans le monde entier. Il décrit le concerto comme « une œuvre résolument australienne visant la spontanéité plutôt que la profondeur » et, dans sa préface à la partition révisée, il concéda : « Pour moi, ce concerto est une parodie sérieuse, une réaction nécessaire à l'époque de ma Première Symphonie, de ma Sinfonia concertante et d'autres œuvres d'une nature intérieure plus sérieuse. Pas une parodie de musique classique, de musique médiévale ou même une parodie des parodistes ; c'est une parodie de moi-même. » C'est la version originale qui est enregistrée ici.

Même s'il s'agit d'une œuvre foncièrement monothématique, ce concerto comporte toute une gamme de




MALCOLM WILLIAMSON

styles musicaux ou « densités » que l'on peut considérer comme largement représentatifs du langage musical éclectique de Williamson. Ses rencontres avec la musique de George Gershwin et Richard Rodgers, par exemple, sont évidentes dans les mouvements externes exubérants (marqués respectivement *Allegro con brio* et *Allegro con*

spirito) avec leurs rythmes syncopés pleins d'entrain et leurs mélodies entraînant. Simultanément, les textures précises et transparentes et les inflexions rythmiques de ces mouvements reflètent l'influence de Stravinski et de Bartók. En fait, l'un des thèmes du finale cite directement le finale de *L'Oiseau de feu* de Stravinski, un emprunt particulièrement judicieux car le concerto fut écrit exactement cinquante ans après la composition et la création du ballet. Par contre, l'*Andante lento* central est plus introspectif et profond ; il commence par un canon solennel aux cordes avant d'introduire un thème poignant proche de la mélodie, qui lui fut peut-être inspiré par l'héritage juif de la dédicataire de cette œuvre, Elaine Goldberg, pianiste de talent et cousine de l'épouse de Williamson, Dolly.

Le **Concerto pour piano n° 3 en mi bémol majeur** fut composé juste deux ans après le second et également créé en Australie (en juin 1964 par son dédicataire John Ogdon et l'Orchestre symphonique de Sydney sous la direction de Joseph Post). Commande de l'Australian Broadcasting Commission et de l'Australasian Performing Right Association, cette œuvre fut ensuite transformée en ballet, *Have steps will travel*, dans une chorégraphie de John Alleyne pour le National Ballet of Canada et exécuté pour la première fois en 1988. Le troisième concerto est le plus long—et à bien des égards le plus complexe—des concertos pour piano de Williamson. Il a choisi de l'écrire en quatre mouvements afin d'éviter les figurations de type scherzo dans les mouvements externes et d'équilibrer le mouvement lent substantiel qui, sinon, « aurait mis ses voisins en porte-à-faux », selon lui.

Le matériel thématique de tout le concerto découle de l'intervalle de quinte juste et d'une sélection de rapports en matière d'intervalles qui surgissent au sein de cet intervalle. Cela crée une relation cohérente entre chacun des mouvements, en aidant à fusionner des matériels de styles très disparates. La *Toccata* initiale, marquée *Allegro*, est




ainsi nommée en raison de ses rythmes motoriques et des différents types de toucher du clavier dont le pianiste doit faire preuve. Elle est écrite dans le style de bravoure traditionnel lié à cette forme et présente deux thèmes bien contrastés qui sont eux-mêmes liés sur le plan des intervalles. Le deuxième mouvement virtuose est un brillant scherzo, marqué *Allegro (Allegretto)*, qui comporte des chiffres de mesures peu conventionnels comme $\frac{11}{8}$ et $\frac{10}{8}$ et des divisions changeantes de la mesure. Par contre, le troisième mouvement lent (*Molto largo e cantando*) ne s'écarte pas de son chiffrage de base à $\frac{3}{4}$. C'est un ensemble de variations sur un doux thème de cantilène joué au début par le piano, avec une cadence insérée avant la variation finale. Le finale (*Ben allegro*) est une fois encore élaboré sur le plan rythmique, mais il a un caractère plus nettement mélodique et extraverti que le premier mouvement. Selon les propres termes de Williamson, « le piano engage un orchestre plus allègre dans une danse combative ».

Williamson composa la **Sinfonia concertante en fa dièse majeur** entre 1958 et 1962. À l'origine, il voulait en faire sa Symphonie n° 2 (*Laudes*) ; toutefois, la nature concertante du piano solo et du trio de trompettes opposés à l'orchestre à cordes, ainsi que la brièveté relative de l'œuvre, l'amènèrent à reconsidérer le titre. Comme dans la première symphonie, chaque mouvement de ce qu'il envisageait comme sa seconde symphonie comportait une inscription religieuse sur le manuscrit : « Gloria in excelsis Deo », « Salve Regina » et « Gloria Patri », respectivement. Williamson dédia cette œuvre à sa femme Dolly et elle fut créée en mai 1964 à Glasgow par le pianiste Julian Dawson et le BBC Scottish Symphony Orchestra sous la direction de Norman Del Mar. Comptant parmi les œuvres plus « sérieuses » ou introspectives de Williamson, elle est caractéristique de son langage par l'emploi de procédés sériels au sein d'un cadre tonal, ainsi que par l'organisation thématique rigoureuse et la vitalité rythmique.

Le premier mouvement en forme sonate commence par un motif proche de la mélodie jouée par le piano en octaves et soutenu par des accords tenus des trompettes. Ce motif, qui suit le schéma syllabique du sous-titre original « Gloria in excelsis Deo », contient le matériel principal de toute l'œuvre. Les cordes adhèrent à la texture dans la section percussive suivante, qui présente une ressemblance frappante avec la « Danse des adolescentes » du *Sacre du printemps* (1911–13) de Stravinski dans ses anacrouses énergiques et ses harmonies statiques. Le thème proche d'une mélodie est inversé pour former le second sujet plus calme et, à la réexposition, le matériel thématique de l'exposition apparaît en ordre inversé. Le mouvement lent, *Andante lento*, est à $\frac{3}{4}$ d'un bout à l'autre et présente son matériel en un arc mélodique assez long—commençant par les cordes en sourdine et s'élevant peu à peu à un sommet puissant pour tout l'ensemble, avant de réduire le volume et l'intensité pour mener le mouvement à une conclusion tranquille. Le finale, marqué *Presto*, est le mouvement le plus long et est essentiellement un rondo avec des variations sur son matériel récurrent. Comme le premier mouvement, il est très rythmé et réitère la tonalité de fa dièse majeur ; il fait en outre référence au motif du « Gloria in excelsis Deo ». Après une cadence agitée du piano, l'œuvre touche à sa fin avec une longue coda, où règne à nouveau le motif du « Gloria in excelsis Deo ».

Williamson commença à travailler au **Concerto pour piano n° 4 en ré majeur** en 1993—plus de trente ans après avoir terminé son troisième concerto pour piano—et il l'acheva au milieu de l'année suivante. Les trois premiers concertos pour piano suivent un schéma de tonalités séparées par des tierces mineures descendantes : la, fa dièse et mi bémol (enharmoniquement ré dièse). Si le compositeur avait suivi ce schéma pour le quatrième concerto, il aurait été en ut (majeur ou mineur) ; mais, en l'occurrence, Williamson écrivit son Concerto pour piano



n° 4 en ré majeur en hommage à Dolly Wingate, qui était morte à la fin des années 1980. Dolly était la sœur de la célèbre pianiste Marguerite Wolff, pour qui le concerto fut écrit et à qui il est dédié. Marguerite mourut en 2011 sans l'avoir joué. Le présent enregistrement constitue sa première diffusion publique.

Le premier mouvement, *Allegro*, est très rythmé et rappelle à nouveau Stravinski dans ses accords percussifs et son univers sonore dissonant, avec des accents qui se présentent généralement sur des temps inattendus de la mesure. De tels passages sont compensés par des phrases contrastées d'un lyrisme non contenu. L'intervalle de quarte, très cher à Williamson, domine ce mouvement et les deux autres (ce qui correspond particulièrement au numéro du concerto). L'*Andante piacevole* central est

remarquable pour son thème principal séduisant, introduit par les bois, les cuivres et la percussion dans un bref fragment germinal, avant d'être repris par le piano et de faire l'objet d'une exposition complète avec des ornements, sur un accompagnement de croches en triolets. Le mouvement gagne peu à peu en intensité, avant d'aboutir à une conclusion sereine ; il est suivi d'un court finale, *Allegro vivo con fuoco*, qui revient à la grande énergie et au chromatisme du premier mouvement.

CAROLYN PHILPOTT © 2014
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

L'auteur tient à remercier Simon Champion et Howard Shelley de leur aide dans la préparation de ce texte.


* « Malcolm's Dancing Numbers : a study of Malcolm Williamson's Concerto for two pianos and string orchestra », 2008; voir freespace.virgin.net/geoffrey.alvarez/malcolmsdancingnumbers.pdf

MALCOLM WILLIAMSON *Klavierkonzerte*

MALCOLM WILLIAMSON (1931–2003) gehörte zu den vielen australischen kreativen Künstlern, die sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Großbritannien niederließen; doch nur wenige Auswanderer konnten einen derartigen Erfolg im Ausland erreichen wie er. Innerhalb eines Jahrzehnts hatte er sich in London einen Namen als einer der begabtesten und fruchtbarsten Komponisten seiner Generation gemacht und galt in den 1960er Jahren allgemein als der „Komponist mit den meisten Aufträgen in Großbritannien“. Sein Rang als führende Persönlichkeit der britischen Musikszene fand 1975 öffentliche Anerkennung, als er zum Nachfolger von Sir Arthur Bliss auf den hochgeschätzten Posten als Master of the Queen’s Music berufen wurde. Obgleich Williamson den größten Teil seines Lebens in England verbracht und verschiedene europäische und britische Musikeinflüsse aufgenommen hatte, behielt er einen von ihm als „typisch australisch“ bezeichneten Kompositionsstil bei. In den 1960er Jahren äußerte er: „Die meisten meiner Werke haben einen australischen Ursprung ... sie sind nicht vom Busch oder der Wüste [inspiriert], sondern von der Unbekümmertheit in den Städten, der Art von Unbekümmertheit, mit der die Australier durchs Leben gehen und Türen aufstoßen, auf denen „ziehen“ steht.“ Tatsächlich ist seine persönliche Musiksprache von den von Williamson als typisch australisch bezeichneten Eigenschaften—„Ungestüm“, „Unbekümmertheit“ und „direkte warmherzige Umgangsweise“—geprägt. Trotz seiner großen stilistischen Bandbreite oder—wie Williamson es lieber nannte—der vielfältigen verschiedenen „Verdichtungen“ unterscheidet sich seine Musik mit ihrem reinen Überschwang und der emotionalen Direktheit von jener der meisten anderen Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Großbritannien, Europa und Australien tätig waren.

Der in Sydney geborene Williamson begann frühzeitig, Klavier zu spielen und zu komponieren, und hatte mit zwölf Jahren Unterricht bei dem Pianisten Alexander Sverjensky, einem russischen Emigranten. Drei Jahre später erhielt er ein Vollstipendium, um Klavier, Waldhorn und Violine am New South Wales State Conservatorium zu studieren, bei dessen Direktor Eugene Goossens er auch Kompositionsunterricht nahm. Williamson erkannte später zwar, dass seine Ausbildung in Australien hinsichtlich ihres Niveaus der der besten Konservatorien der Welt entsprach, doch regte sein Studium bei Goossens ihn dazu an, noch weiter im Ausland zu studieren. Nach einem Besuch mit seiner Familie 1950 in London, sozusagen probeweise, ließ er sich 1953 dauerhaft dort nieder. Bald darauf nahm er Unterricht bei Elisabeth Lutyens, einer Pionierin für serielle Komposition in England, sowie bei Erwin Stein, einem früheren Schönbergsschüler und Freund von Benjamin Britten. Kaum überraschend also, dass sich Williamsons Kompositionen aus dieser Zeit an der seriellen Kompositionstechnik ausrichten; es gab jedoch noch einige andere prägende Einflüsse, die ihn dazu ermutigten, seine Kompositionsstil mit der Suche nach einem umfassenderen Idiom zu modifizieren.

Williamsons Konversion zum römisch-katholischen Glauben im Jahre 1953 brachte ihn dazu, sich mit der Musik des Mittelalters und der Vor-Reformationszeit, insbesondere mit der Musik des englischen Komponisten John Dunstable, intensiv zu beschäftigen; dabei entwickelte sich auch seine lebenslange Verbundenheit mit der geistlichen Musik und den Theorien seines katholischen Komponistenkollegen Olivier Messiaen. Weitere Stileinflüsse ergaben sich durch die Tätigkeiten, die Williamson von der Mitte bis zum Ende der 1950er Jahre ausübte, u. a. als Klavierlehrer, Notenkorrektor, Korrepetitor, Barpianist und Kirchenorganist. Alle diese Erfahrungen mit Musik wirkten



sich auf seinen reifen Kompositionsstil aus und inspirierten Williamson zur Entwicklung einer umfassenden Musiksprache, die sich Hörern jeden Alters und Hintergrunds unmittelbar erschloß. Folglich modifizierte er seine Einstellung zum Serialismus, den er nun als „exklusives“ Idiom ansah, und schrieb Musik in einer Sprache, die grundsätzlich tonal und vor allem lyrisch war.

Während seines ersten Jahrzehnts in Großbritannien konzentrierte Williamson sich hauptsächlich auf die Komposition von Werken für die Instrumente, die er selbst spielen konnte, und schrieb viele Solo- und Konzertstücke für Klavier und Orgel. Die Tatsache, dass er seine Werke für Tasteninstrumente (darunter auch den Klavierpart einiger Werke der vorliegenden Aufnahme) selbst vortragen konnte, trug entscheidend zu seiner beginnenden Berühmtheit als Komponist und Musiker in den 1950er und frühen 1960er Jahren bei. Sein Erfolg verdankt sich auch der Tatsache, dass einflußreiche Persönlichkeiten des Londoner Musiklebens auf ihn aufmerksam wurden, darunter Benjamin Britten und Adrian Boult, die sich damals sehr für seine Musik einsetzten. Die meisten seiner konzertanten Werke für Klavier schrieb er in dieser frühen Phase; und tatsächlich läßt sich sein beträchtliches Können als Pianist wie als Komponist beim Anhören der hier gebotenen Konzerte ermessen, die furchterregend schwierige Passagen für den Solopianisten enthalten.

Um die Mitte der 1960er Jahre hatte Williamson seinen kompositorischen Radius auf Opern, sinfonische und Kammermusik, Sologesangs- und Chorwerke, geistliche und pädagogische Musik sowie Musik für Ballett, Musiktheater, Film, Fernsehen und Rundfunk erweitert und im Laufe seines Lebens mehr als 250 Werke in den vielfältigsten Stilen und Gattungen geschaffen. Der schöpferische Impuls für viele seiner Kompositionen ging von seinem tiefen Interesse für Literatur, Religion, Politik und humanitäre Themen aus; und in musikalischer Hinsicht wurden seine Werke von so

unterschiedlichen Komponisten wie Messiaen, Boulez, Strawinsky, Bartók und Britten sowie von Jazz und Unterhaltungsmusik beeinflusst, besonders von den Werken George Gershwins, Richard Rodgers', Jerome Kerns und Leonard Bernsteins.

Gewöhnlich begann Williamsons den Kompositionsvorgang mit der Gestaltung eines melodischen Gedankens, einem „winzigen musikalischen Keim“ oder „melodischen Fragment“ (so seine Bezeichnung), das dann „in jeder möglichen Weise eingesetzt und ausgeschöpft und in einem tonalen Kontext verändert und genutzt werden konnte“. Mit diesem kompositorischen Verfahren, das aus jedem seiner hier enthaltenen Werke hervorgeht, konnte Williamson rhythmische, harmonische und strukturelle Vielfalt in einem beträchtlichen Maß einbeziehen. Er wurde allerdings in der Presse häufig dafür kritisiert, dass er versuchte, vielfältige Stilelemente in seine Musik zu integrieren, und besonders dafür, dass er „ernste“ und „Unterhaltungs-“ Musik innerhalb eines Werkes miteinander verband; doch viele seiner Kompositionen waren weithin bei Musikern wie beim Publikum beliebt und erfolgreich.

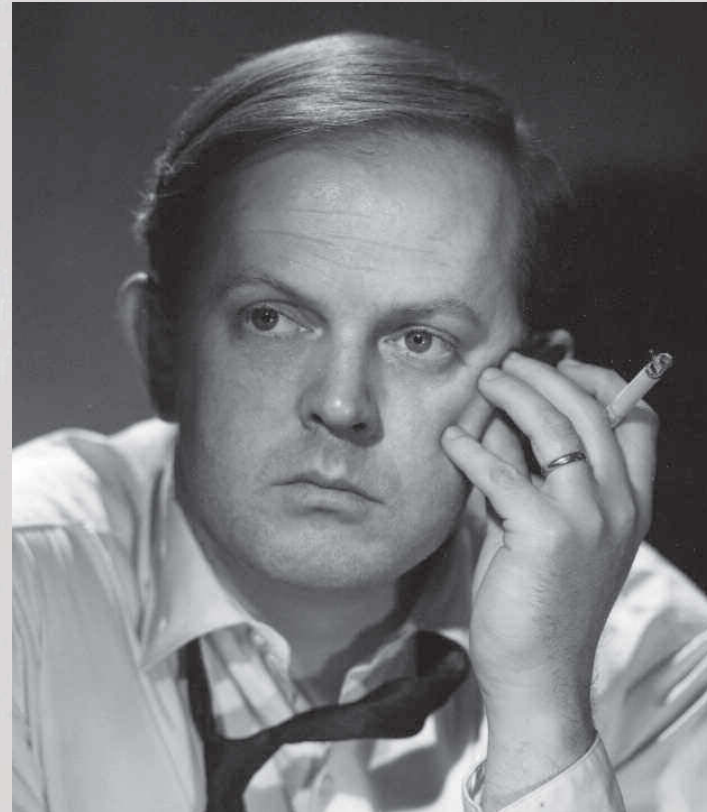
Williamsons schöpferische Bedeutung wurde im Laufe seines Lebens mit zahlreichen Auszeichnungen, Ämtern, Mitgliedschaften und Ehrungen gewürdigt; 1976 wurde er Commander of the British Empire, 1987 Officer of the Order of Australia, 1989 erhielt er den Bernard Heinze Award, außerdem Ehrendoktorate von zahlreichen akademischen Institutionen, darunter dem Westminster Choir College (Princeton), den Universitäten von Melbourne und Sydney sowie der Open University of Great Britain. Er war auch überaus stolz, als er als jüngster Komponist und erster Australier in der 350-jährigen Geschichte des Amtes zum Master of the Queen's Music ernannt wurde.

Das **Klavierkonzert Nr. 1 in A-Dur** wurde zwischen 1957 und 1958 komponiert und ist Clive Lythgoe gewidmet, der

das Werk im Juli 1958 beim Cheltenham Festival mit dem Hallé Orchestra unter Sir John Barbirolli uraufgeführt hat. Lythgoe war vertraglich zur Wiederaufführung des Werkes bei den BBC Proms im folgenden Jahr verpflichtet; unmittelbar vor dem Konzert verletzte er sich jedoch am Arm, und so mußte Williamson schließlich selbst den Solopart übernehmen, was er höchst souverän tat. Er bezeichnete das Konzert als „leichtgewichtig“ im Vergleich zu seinen anderen Werken aus dieser Zeit; es gehörte tatsächlich zu den ersten tonal ausgerichteten Werken, die er nach seinem Studium bei Lutyens schrieb.


Der erste Satz, der *Poco lento* beginnt und endet, ist auf einem einzigen melodischen Gedanken aufgebaut, der zuerst von den Streichern in der langsamen Introdution vorgestellt wird. Im zentralen *Allegro*-Abschnitt wird dieses Thema in vielerlei Gestalt geboten—zuerst erklingt es in einer lebhaften synkopierten Passage des Klaviers und wird dann durch die Umkehrung einiger Intervalle in eine eindringliche lyrische Melodie verwandelt, die von verschiedenen Orchesterinstrumenten gespielt wird. Die gleiche Tonhöhenreihe wird auch als vorrangige Materialquelle für die beiden übrigen Sätze verwendet. Im *Andantino* wird die Reihe genutzt, um eine dunklere, lastende Stimmung zu schaffen, während sie im lebhaften Rondofinale (*Poco presto*) im grandiosen Hauptthema erscheint, das seinerseits Williamsons Verbindung mit der Unterhaltungsmusik in den Londoner Nachtclubs reflektiert und an den Melodienreichtum seiner Ouvertüre *Santiago de Espada* (1957) erinnert. Obgleich das Konzert im wesentlichen monothematisch ist, zeigt die abwechslungsreiche Behandlung des Grundgedankens vom Beginn Williamsons Einfallsreichtum und sein bereits enormes Können als Melodiker und Komponist von anspruchsvoller, idiomatischer Musik für das Klavier.

Im **Konzert in a-Moll für zwei Klaviere und Streichorchester** hat Williamson wieder eine Reihe zur



MALCOLM WILLIAMSON

Strukturierung verwendet—diesmal eine längere, deren Tonhöhen von den Buchstaben in den Namen der beiden amerikanischen Pianisten bestimmt ist, Charles H. Webb und Wallace Hornibrook, die das Werk uraufgeführt haben. Das Konzert ist eigentlich einem anderen amerikanischen Pianistenduo gewidmet—Alice und Arthur Nagle, die 1971 den Klavierduopart in Williamsons *In place of belief* (mit Chor) in Washington gespielt haben. Das Konzert war ein Auftragswerk des Australia Council und des Astra Chamber Orchestra und wurde 1972 in Melbourne von Webb und Hornibrook mit dem Astra Chamber Orchestra unter dem Dirigenten George Logie-Smith uraufgeführt.




Der erste Satz, *Allegro ma non troppo*, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und zeigt mit seinen Volksmusikrhythmen und der Textur des Hauptthemas mit der geschäftigen Streicherbegleitung und den Oktaven der Klavierlinie den Einfluß von Bartók. Die „Ziffernreihe“, so der Begriff von Geoffrey Álvarez in seiner aufschlußreichen Analyse des Werkes,* erklingt vollständig beim ersten Einsatz von Klavier I und wird dann als Basis für das ganze Konzert verwendet. Sie erscheint in jedem Satz in einer Fülle faszinierender Formen und erzeugt zusammen mit einem Motiv aus modalen, auf- und absteigenden Läufen Einheitlichkeit von Satz zu Satz. Im ersten Satz entwickelt sich die Ziffernreihe zu einem kunstvollen Kanon, während sie im mittleren Satz, *Lento*, den Williamson als „choralartig“ bezeichnet hat, wie ein cantus firmus eingesetzt wird. Im Finalsatz, einem lebhaften und perkussiven *Allegro vivo*, erklingt sie zuerst in der Baßlinie als Begleitung eines neuen Themas und dann in einer kontrastierenden choralartigen Passage, bevor sie sich zu einem betonten Akkord verdichtet und das Werk damit endgültig beschließt.

Williamson komponierte das **Klavierkonzert Nr. 2 in fis-Moll** Ende 1960 in nur acht Tagen anlässlich eines Wettbewerbs für ein Konzert für Klavier und Streicherorchester, der vom Department of Music und der Choral Society der University of Western Australia gefördert wurde. Zu seiner Freude gewann er einen Preis, und im Mai 1962 wurde das Konzert von Michael Brimer und dem University of Western Australia String Orchestra unter Frank Callaway uraufgeführt. Zu dieser Zeit stand Williamson auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Pianist und er führte das Werk anschließend in Konzertsälen in aller Welt auf. Er bezeichnete es als „ausgesprochen australisches Werk, das eher auf Spontaneität und Kraft als auf Tiefe zielte“; und in seinem Vorwort zur revidierten Partitur räumte er ein: „Ich betrachte dieses Konzert als ernsthafte Parodie, eine notwendige Reaktion in der Zeit meiner ersten Sinfonie,

meiner Sinfonia concertante und weiterer Werke von größerem Ernst. Ich meine keine Parodie einer klassischen oder mittelalterlichen Musik oder sogar eine Parodie der Parodisten; Es ist eine Parodie meiner eigenen Werke.“ Die ursprüngliche Fassung ist hier aufgenommen.

Obgleich im wesentlichen ein monothematisches Werk, enthält dieses Konzert eine Vielfalt von Musikstilen (oder „Verdichtungen“), die man als allgemein repräsentativ für Williamsons eklektische Musiksprache ansehen kann. Seine Begegnung mit der Musik von George Gershwin und Richard Rodgers wird z. B. in den überschwenglichen Ecksätzen (*Allegro con brio* bzw. *Allegro con spirito*) mit ihren lebhaften, synkopierten Rhythmen und eingängigen Melodien deutlich. Gleichzeitig zeigen die frischen, transparenten Texturen und rhythmischen Wendungen in diesen Sätzen den Einfluß von Strawinsky und Bartók. So wird in einem der Themen im Finalsatz der Schluß von Strawinskys Ballett *Der Feuervogel* direkt zitiert, eine besonders geeignete Anleihe, bedenkt man, dass das Konzert genau 50 Jahre nach der Komposition und der Uraufführung des Balletts geschrieben wurde. Im Gegensatz dazu ist der mittlere Satz, *Andante lento*, introspektiver und nachdenklicher; er beginnt mit einem feierlichen Kanon der Streicher, bevor er zu einem ergreifenden gesangsartigen Thema überleitet, das wohl vom jüdischen Erbe der Widmungsträgerin des Werkes, Elaine Goldberg, inspiriert wurde, einer begabten Pianistin und der Kusine von Williamsons Frau Dolly.

Das **Klavierkonzert Nr. 3 in Es-Dur** wurde nur zwei Jahre nach dem zweiten Konzert komponiert und ebenfalls in Australien uraufgeführt (im Juni 1964 mit John Ogdon, dem Widmungsträger, und dem Sydney Symphony Orchestra unter der Leitung von Joseph Post). Es war ein Auftragswerk der Australian Broadcasting Commission und der Australasian Performing Right Association und wurde später zu dem Ballett *Have steps will travel* umgearbeitet, dessen Choreographie für das National Ballet of Canada



von John Alleyne stammt und das 1988 uraufgeführt wurde. Das dritte Konzert ist das längste—und in vieler Hinsicht schwierigste—von Williamsons Klavierkonzerten. Er wählte dafür eine viersätzig Form, um scherzoartige Figurationen in den Ecksätzen zu vermeiden und den gehaltvollen langsamen Satz auszubalancieren, der, wie er meinte, andernfalls „seine Nachbarn beeinträchtigen“ könnte.

Das Themenmaterial des gesamten Konzertes leitet sich vom Intervall einer reinen Quinte und mehreren Intervall-Beziehungen ab, die innerhalb dieses Intervalls auftreten. So wird ein Zusammenhang zwischen allen Sätzen erzeugt und die Verschmelzung von Themenmaterial aus ganz verschiedenen Stilen unterstützt. Die *Toccata (Allegro)* am Beginn hat ihren Namen auf Grund der motorischen Rhythmik und der vielfältigen Anschlagsarten erhalten, über die der Pianist verfügen muß. Sie hat den üblichen, mit dieser Form verbundenen Bravourstil und weist zwei deutlich kontrastierende Themen auf, die selbst durch Intervalle aufeinander bezogen sind. Der virtuose zweite Satz ist ein brillantes Scherzo, *Allegro (Allegretto)*, mit unkonventionellen Taktbezeichnungen wie $\frac{11}{8}$ and $\frac{18}{8}$ und wechselnden Takteinteilungen. Im Gegensatz dazu weicht der langsame dritte Satz (*Molto largo e cantando*) nicht von seiner einfachen $\frac{3}{4}$ -Taktvorzeichnung ab. Er besteht aus einem Zyklus von Variationen über eine sanfte Kantilene, die am Beginn vom Klavier gespielt wird; vor der letzten Variation ist eine Kadenz eingefügt. Der Finalsatz (*Ben allegro*) ist wieder rhythmisch ausgearbeitet, doch deutlicher melodisch und extrovertierter als der erste Satz, da—wie Williamson es ausdrückt—„das Klavier ein beschwingteres Orchester in einen kampflustigen Tanz einspannt“.

Williamson hat die **Sinfonia concertante in Fis-Dur** zwischen 1958 und 1962 komponiert und zunächst als zweite Sinfonie (*Laudes*) geplant; das konzertante Spiel des Klaviers und der drei Trompeten rivalisierten mit dem Streichorchester, was ebenso wie die relative Kürze des

Werkes zu einem Umdenken über den Titel führte. Wie bei der ersten Sinfonie trug jeder Satz der geplanten zweiten Sinfonie ursprünglich eine religiöse Überschrift im Manuskript: „Gloria in excelsis Deo“, „Salve Regina“ und „Gloria Patri“. Williamson widmete das Werk seiner Frau Dolly; es wurde im Mai 1964 von dem Pianisten Julian Dawson und dem BBC Scottish Symphony Orchestra unter Norman Del Mar in Glasgow uraufgeführt. Es ist eines von Williamsons „ernsteren“ oder besinnlicheren Werken, und der Kompositionsstil zeichnet sich durch die Verwendung serieller Mittel innerhalb des tonalen Rahmens sowie durch den dichten thematischen Aufbau und lebhaften Rhythmus aus.

Der erste Satz (in Sonatenform) beginnt mit einem gesangsartigen Motiv, das vom Klavier in Oktaven gespielt und von getragenen Trompetenakkorden unterstützt wird. Dieses Motiv, in dem das Silbenmuster des ursprünglichen Untertitels „Gloria in excelsis Deo“ anklingt, enthält das Hauptmaterial für das ganze Werk. Die Streicher kommen im folgenden perkussiven Abschnitt hinzu, der der „Dance des adolescentes“ in Strawinskys *Le sacre du Printemps* (1911–13) mit den emphatischen Auftakten und der statischen Harmonik erstaunlich ähnlich ist. Das gesangsartige Thema wird umgekehrt, um das ruhigere zweite Thema zu bilden; in der Reprise erklingt das Themenmaterial der Exposition in umgekehrter Anordnung. Der langsame Satz, *Andante lento*, steht durchweg im $\frac{3}{4}$ -Takt und präsentiert sein Material in einem langen Melodiebogen—zuerst mit gedämpften Streichern und dann allmählich zum machtvollen Höhepunkt für das ganze Ensemble anwachsend, bevor Klangvolumen und Intensität abnehmen und der Satz ruhig ausklingt. Der Finalsatz, *Presto*, ist der längste Satz, im wesentlichen ein Rondo mit Variationen des wiederkehrenden Materials. Wie der erste Satz ist er stark rhythmisch betont, wiederholt die Tonalität von Fis und verweist auf das Motiv von „Gloria in excelsis

Deo“. Nach einer rastlosen Klavierkadenz endet das Werk mit einer ausgedehnten Coda, in der wieder das „Gloria in excelsis Deo“-Motiv vorherrscht.

Williamson begann 1993 mit dem **Klavierkonzert Nr. 4 in D-Dur**—mehr als 30 Jahre nach der Vollendung des dritten Klavierkonzertes und schloß es im folgenden Jahr ab. Die Tonarten der ersten drei Solo-Klavierkonzerte folgen jeweils im Abstand einer absteigenden Terz aufeinander: A, Fis und Es (enharmonisch Dis). Hätte Williamson sich auch im vierten Konzert an dieses Muster gehalten, stünde es in C (sei es Dur oder Moll); doch der Komponist schrieb sein viertes Klavierkonzert schließlich in D-Dur, als Tribut an Dolly Wingate, die Ende der 1980er Jahre gestorben war. Dolly war die Schwester der berühmten Pianistin Marguerite Wolff, für die das Konzert geschrieben war und der es auch gewidmet ist. Marguerite starb 2011, ohne das Werk gespielt zu haben. Mit der vorliegenden Einspielung kommt es erstmals öffentlich zu Gehör.

Der erste Satz, *Allegro*, ist stark rhythmisch betont und erinnert wieder an Strawinsky mit den perkussiven

Akkorden und dissonanten Klängen und mit Akzenten, die gewöhnlich auf unerwarteten Taktschlägen begegnen. Diese Passagen werden durch kontrastierende Phrasen von überbordender Lyrik ausgeglichen. Das Intervall der Quarte, das Williamson besonders schätzt, dominiert hier und auch in den übrigen beiden Sätzen (was angesichts der Nummer des Konzertes besonders angemessen ist). Im mittleren *Andante piacevole* fällt das reizvolle Hauptthema auf, das mit einem kurzen Motivfragment von Holz- und Blechbläsern mit Schlagzeug eingeführt wird, bevor es vom Klavier übernommen und vollständig mit Verzierungen zu einer Begleitung aus Achteltriolen gespielt wird. Der Satz wird allmählich intensiver, bevor er ruhig endet; darauf folgt ein kurzer Finalsatz, *Allegro vivo con fuoco*, der die starke Energie und Chromatik des Kopfsatzes wieder aufnimmt.

CAROLYN PHILPOTT © 2014
Übersetzung CHRISTIANE FROBENIUS

Die Autorin dankt Simon Campion und Howard Shelley für ihre Hilfe bei der Vorbereitung dieser Anmerkungen.

* „Malcolm’s Dancing Numbers: a study of Malcolm Williamson’s Concerto for two pianos and string orchestra“, 2008; s. freespace.virgin.net/geoffrey.alvarez/malcolmsdancingnumbers.pdf

Recorded in Federation Concert Hall, Hobart, on 18–21 July 2012 (Concertos 2 & 3, Concerto for two pianos) and 17–20 April 2013

Recording Engineer VERONIKA VINCZE

Recording Producer BEN CONNELLAN

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *Piano* (2002) by Glen Preece (b1957)

Private Collection / The Bridgeman Art Library, London

