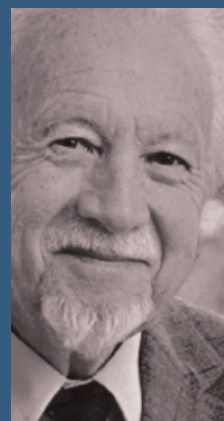


Chan 9401



R
U
B
B
R
A

Symphony No. 4

Symphony No. 10

Symphony No. 11
premier recording

BBC National
Orchestra of Wales

Richard Hickox

CHANDOS





Edmund Rubbra
C. E. Sweetland

Edmund Rubbra (1901–1986)

	Symphony No. 4, Op. 53	28:12
1	I Con moto	12:52
2	II Intermezzo: Allegretto gracioso	5:02
3	III i Introduzione: Grave e molto calmo	4:43
4	ii Allegro maestoso	5:30

	Symphony No. 10, Op. 145	14:58
--	---------------------------------	--------------

Sinfonia da camera

(for Sir Arthur Bliss)

5	Lento e liberamente –	4:44
6	Scherzando ma grazioso –	3:49
7	Lento –	5:29
8	Molto adagio	0:56

9	Symphony No. 11, Op. 153	14:57
---	---------------------------------	--------------

in one movement (for Colette)

Andante moderato - Adagio: calmo e sereno

TT 58:22

BBC National Orchestra of Wales

Paul Willey leader

Richard Hickox

Rubbra: Symphonies

We are living in an era of increasingly debased cultural values and the overuse of labels such as 'modernism' and 'post-modernism'. What we *can* see clearly is that, just as in other periods, certain creative spirits emerge from the whirlpool of changing fashion as figures of vision, integrity and sustained achievement. In conjunction with these yardsticks of quality it is vital to appreciate the distinction between profound musical originality and superficial aspects of a particular composer's style which may pass as original. After all, the surface manner of Mozart's music is rarely as truly original as that of Haydn, but it would be a most unwise observer who denied the rare and unusual in Mozart's greatest works.

Rubbra's music is, in the deepest sense, a spiritual journey. The message is all, but is only achieved with rigorous and challenging technical mastery; resolution, indeed radiance, is only won by means of an internal quest. Rubbra belongs to the visionary tradition in English art, literature and music, a heritage including late

Shakespeare, Milton, Bunyan, Blake, Turner, Vaughan Williams, his own teacher, Holst, and his contemporary, Tippett. The music's essentially polyphonic make-up and rigorous organic development remind one of the coherence of Brahms and Schoenberg, and although the aesthetic is different from that of the Austro-German tradition, such a comparison only makes clearer the dangers inherent in discussing style or manner rather than matter.

The symphonies recorded here all display Rubbra's creative character and aims as part of an utterly single-minded voyage, and all three defy categorisation and 'easy' labelling. They emanate from within and, as with the work of the best artists, are neither new nor old – they exist, 'they are what they are'.

The **Fourth Symphony** (1940–42) is a fine example of the composer's absorption in the process of forming, as opposed to a conception of form as a pre-existent mould. Rubbra's composing was in one very real sense 'a priori'. He sensed overall form as organic and innate as opposed to any idea of 'filling out' previously tried and experienced

historical frameworks, a fact borne out by his own statement that he never 'graphed out' climaxes or other formal features.

Rubbra was called up for army service in 1941 and the symphony had to be completed and orchestrated in any free time he had whilst serving at a camp in North Wales. It was first performed at a promenade concert on 14 August 1942. Rubbra conducted, but only after a struggle with the army authorities for permission to do so! The dedication is to Sir Henry Wood.

The first movement presents the listener with a memorable sound-world: divisi strings in octaves and a woodwind and horn ostinato pulsation play the initial material – a falling fifth and rising major third motif and a dominant seventh chord in third inversion, respectively. Incidentally, Rubbra related how Holst told him never to use the dominant seventh and how, in this work, he decided to use it as a prominent feature, as a way of exorcising Holst's influence as a teacher. The music grows, never hurrying, the material creating its own time-scale. There is a sense of increasing urgency as the movement reaches a climactic moment on the last inversion of the dominant seventh on D, a tone below the initial harmony. The transformation of both the opening motif

and the ostinato as the main climax is reached is masterly – the descending sextuplets in the bass foreshadowing the descending Phrygian crotchets in the last movement. This, of course, gives the lie to any idea that Rubbra was not aware of the form in its entirety. He was *so* certain of the work's manner and matter that he did not need to make *conscious* plans in order to achieve his goal.

Perhaps the finest example of his unerring sense of musical architecture is the light Intermezzo placed between the two outer movements described by Rubbra himself as 'designed to give mental relief and refreshment between two movements full of tension'. This is vital before the bipartite third movement with its brooding, slow first part and climactic and boldly thematic second which ends the work in E major. The ending 'resolves' the whole piece, not just the final movement, but in a most unconventional and Rubbra-like fashion, the symphony's opening dominant seventh having been rooted on the tonic. The journey to light and triumph has been far from straightforward.

The Tenth and Eleventh Symphonies (1974 and 1977–79 respectively) are both single-movement works, and both have the

characteristics of 'late' music, in the same sense as Sibelius's Seventh Symphony and *Tapiola* and Holst's *Egdon Heath*. There is, in both, an intensity of thought and a transparent richness which only a composer of Rubbra's unified vision and experience could fulfil.

The **Tenth Symphony** was written for the chamber orchestra forces of the Northern Sinfonia, woodwind, two horns and strings, who gave its first performance on 8 January 1975. The work begins extremely slowly and gradually develops a contrary motion scalar motif into a powerful polyphonic web, reaching the first climax on an octave B in the horns. Very quickly, the argument builds again, prominent pitches being F sharp and A – all three pitches are to be heard clearly in the work's opening two bars. The music continues to build, almost to an unbearable pitch, until it breaks off and, after a brief silence, we find ourselves in a radiant dance: this is not only a development of supreme technical quality, but also takes us into the world of the dance as celebration, a feature of earlier English music and an aspect of musical expression dear to Holst and Tippett. This rhythmically inventive section eventually leads to the initial slow tempo and a wonderfully evocative cor anglais solo.

As always with Rubbra, this is entirely derived from the symphony's fundamental material. Now comes the greatest moment in the work. As the slow music is pervaded by the character of the dance's counterpoint, with poignant violin and viola solo passages, a state of controlled ecstasy is arrived at, before the short and ruminative coda brings the work to rest on a sonorous scored chord of A major. (Incidentally, the first bar of the piece outlines a dominant seventh in third inversion which gives a strong link to the Fourth Symphony of thirty years earlier.) The Tenth Symphony is dedicated to Sir Arthur Bliss.

The **Eleventh Symphony** was commissioned by the BBC and first performed at a promenade concert on 20 August 1980. It was to be Rubbra's last work for full orchestra, but draws on the experience of the Tenth to produce a highly refined structure. Indeed, Rubbra regarded it as 'a culmination of all my symphonies compressed into one movement'. The work is dedicated to Rubbra's second wife, Colette.

The opening horn duet over slowly-changing bass notes plus harp chords, rings out the basic material. After the first large-scale climactic point, there is a passage in

which woodwind and strings, with celesta, play in octave-displaced heterophony; the transformation of this opens the door onto a landscape of musical magic. Every detail of the counterpoint in this delicately scored music leads the argument onwards naturally. One feels that one is being told a tale by a master story-teller. The final climax is

perfunctory, but this is intended, as the true essence of the symphony lies in its quiet ending on an enigmatically spaced and scored chord of C major. During the course of the work, we have been led into a world of inner peace and beauty. After the depths and heights of Rubbra's creative journey, serenity has been achieved.

© 1995 Robert Saxton

Rubbra: Sinfonien

Wir leben in einem Zeitalter mit zunehmend geringer werdenden Kulturwerten und dem übermäßigen Gebrauch von Begriffen wie "Modernismus" und "Postmodernismus". Und doch ist zu erkennen daß, wie zu anderen Zeiten auch, bestimmte schöpferische Geister aus dem Strudel wechselnder Moden als Gestalten mit Vision, Integrität und anhaltenden Leistungen auftauchen. Im Zusammenhang mit diesen Maßstäben für Qualität ist es wichtig, den Unterschied zwischen tiefer musikalischer Originalität und oberflächlichen Aspekten des Stils eines bestimmten Komponisten, die als originell angesehen werden mögen, würdigen zu können. Oberflächlich betrachtet ist Mozarts Musik selten so originell wie die Haydns; es wäre jedoch ein äußerst unkluger Beobachter, der Mozarts größten Werken das Seltene und Ungewöhnliche abspräche.

Bei Rubbras Musik handelt es sich im Innersten um eine geistige Reise. Die Botschaft ist alles, wird jedoch nur durch rigorose und schwierige technische Meisterschaft erzielt; Auflösung und Glanz

werden nur durch innere Suche erreicht. Rubbra gehört der visionären Tradition in der englischen Kunst, Literatur und Musik an, ein Erbe, das den späten Shakespeare, Milton, Bunyan, Blake, Turner, Vaughan Williams, seinen eigenen Lehrer Holst und seinen Zeitgenossen Tippett einschließt. Die im wesentlichen polyphone Musik und die rigorose organische Entwicklung erinnern an die Klarheit von Brahms und Schönberg. Und obwohl sich die Ästhetik von der der österreichisch-deutschen Tradition unterscheidet, verdeutlicht ein solcher Vergleich auch die Gefahren, die einer Besprechung des Stils oder der Manier anstelle des Gehalts innewohnen.

Die hier aufgenommenen Sinfonien zeigen alle Rubbras schöpferischen Charakter und seine Ziele als Teil einer äußerst aufrichtigen Reise und entziehen sich einer Kategorisierung und "einfachen" Einordnung. Sie kommen von innen heraus und sind, wie die Werke der besten Künstler, weder alt noch neu – sie bestehen, "sie sind, was sie sind".

Die **Sinfonie Nr. 4** (1940–42) ist ein

ausgezeichnetes Beispiel für das Vertieftsein des Komponisten in den Gestaltungsvorgang im Gegensatz zur Vorstellung von Form als einer bereits vorhandenen Matrize. Rubbras Komponieren war wirklich "a priori". Für ihn war die allumfassende Form organisch und angeboren im Gegensatz zu jeglicher Idee des "Ausfüllens" von bereits bewährten historischen Gerüsten, eine Tatsache, die durch seine Aussage unterstrichen wird, daß er nie Höhepunkte oder andere formale Eigenschaften "skizzierte".

Rubbra wurde 1941 zum Militär einberufen, und die Sinfonie mußte in der ihm zur Verfügung stehenden Freizeit während seines Dienstes in einem Lager in Nord Wales vervollständigt und orchestriert werden. Sie wurde erstmals während eines Promenadenkonzerts am 14. August 1942 aufgeführt. Rubbra dirigierte, aber erst nach einer Auseinandersetzung mit der Militärbehörde! Das Werk ist Sir Henry Wood gewidmet.

Im ersten Satz begegnet der Zuhörer einer bemerkenswerten Klangwelt: geteilte Streicher in Oktaven und ein Holzbläser- und Hornpuls spielen das Material am Anfang – ein absteigendes Quinten- und ansteigendes großes Terz-Motiv und ein Dominantseptakkord in dritter Umkehrung.

Rubbra erzählte, daß Holst ihm riet, nie den Dominantseptakkord zu verwenden, und wie er sich entschloß, daß dieser ein herausragendes Merkmal seines Werks werden sollte, als Mittel, um Holsts Einfluß als Lehrer zurückzudrängen. Die Musik schwillt an, niemals eilend; das Material schafft seinen eigenen Zeitplan. Das Gefühl von zunehmender Dringlichkeit entsteht, als der Satz einen Höhepunkt auf der letzten Umkehrung der Dominantsept auf D erreicht, einen Ton unter der ursprünglichen Harmonik. Die Umwandlung des Anfangsmotivs und des Pulses, wenn der Höhepunkt erreicht wird, ist meisterlich – die absteigenden Sextolen im Bass nehmen die absteigenden phrygischen Viertel im letzten Satz vorweg. Dies widerlegt natürlich jene Behauptung, daß Rubbra sich nicht der gesamten Form bewußt war. Er war sich bezüglich der Art und des Inhalts des Werks so sicher, daß er es nicht nötig hatte, genau zu planen, um sein Ziel zu erreichen.

Das beste Beispiel für seinen unfehlbaren Sinn für musikalische Architektur ist vielleicht das Intermezzo zwischen den beiden Ecksätzen, das laut Rubbra "so angelegt ist, daß es für geistige Entspannung und Erfrischung zwischen den beiden spannungsgeladenen Sätzen sorgt". Das ist

wichtig vor dem zweiteiligen dritten Satz mit seinem brütenden, langsamen ersten Teil und dem sich zuspitzenden und thematisch kühnen zweiten, der das Werk auf E-Dur beendet. Das Ende sorgt für die "Auflösung" des ganzen Stücks, nicht nur der letzten Sätze; es ist äußerst ungewöhnlich und nicht typisch für Rubbra, daß die Dominantsept am Anfang der Sinfonie auf der Tonika verwurzelt ist. Die Reise zu Licht und Triumph war alles andere als direkt.

Die 10. und 11. Symphonie (1974 und 1977–79) sind beide einsätzliche Werke und haben die Eigenschaften von "später" Musik so wie Sibelius' 7. Sinfonie und *Tapiola* und Holsts *Egdon Heath*. Beide enthalten intensives Gedankengut und eine transparente Üppigkeit, welche nur einem Komponisten von Rubbras einheitlicher Vision und Erfahrung möglich waren.

Die 10. **Symphonie** war für das Kammerensemble der Northern Sinfonia – Holzbläser, zwei Hörner und Streicher – geschrieben worden, das am 8. Januar 1975 ihre erste Aufführung gab. Das Werk beginnt äußerst langsam und entwickelt allmählich ein skalenhaftes Motiv in entgegengesetzter Bewegung in ein mächtiges, polyphones Gewebe, das den ersten Höhepunkt auf einer H-Oktave in den Hörnern erreicht. Das

Thema wird sehr schnell entwickelt, Fis und A sind hervorstechende Tonhöhen; alle drei Tonhöhen sind deutlich in den beiden Anfangstakten des Werks zu hören. Die Musik steigert sich weiter bis zu einer fast unerträglichen Tonhöhe und bricht dann ab; wir befinden uns nach einer kurzen Pause in einem leuchtenden Tanz: Er ist nicht nur eine Entwicklung von überragender technischer Qualität, sondern führt uns auch in die Welt des Tanzes als Feier, ein Merkmal früher englischer Musik und ein Gesichtspunkt des musikalischen Ausdrucks, den Holst und Tippett schätzten. Dieser rhythmisch einfallsreiche Teil führt schließlich zum langsamen Tempo vom Anfang und einem wundervoll beziehungsreichen Englischhornsolo. Wie immer bei Rubbra stammt es ausschließlich aus dem Grundmaterial der Sinfonie. Es folgt der großartigste Augenblick im Werk. Als die langsame Musik vom Charakter des Kontrapunkts des Tanzes durchsetzt wird, mit quälenden Solopassagen für Violine und Bratsche, kommen wir an einem Zustand kontrollierter Ekstase an, ehe die kurze und nachdenkliche Koda das Werk auf einem klangvollen Akkord von A-Dur zur Ruhe kommen läßt. (Der erste Takt des Stücks umreißt übrigens einen

Dominantseptakkord in dritter Umkehrung, welcher eine starke Verbindung zur 4. Sinfonie dreißig Jahre zuvor herstellt.) Die 10. Sinfonie ist Sir Arthur Bliss gewidmet.

Die 11. **Symphonie** ist eine Auftragsarbeit der BBC und wurde erstmals bei einem Promenadenkonzert am 20. August 1980 aufgeführt. Sie war Rubbras letztes Werk für großes Orchester, er machte sich jedoch die Erfahrung der zehnten zunutze, um für eine äußerst edle Struktur zu sorgen. Rubbra betrachtete sie in der Tat als "Höhepunkt all meiner Sinfonien zusammen in einem Satz". Das Werk ist Rubbras zweiter Frau Colette gewidmet.

Im Hornduett am Anfang über langsam wechselnden Baßnoten sowie Harfenakkorden erklingt das Grundmaterial. Nach

dem ersten großangelegten Höhepunkt folgt ein Teil, in dem Holzbläser und Streicher mit Celesta in Oktavversetzter Heterophonie spielen; die Umwandlung hiervon öffnet die Tür auf eine musikalische Zauberlandschaft. Jede kontrapunktische Einzelheit in dieser zart instrumentierten Musik führt das Thema natürlich weiter. Man merkt, daß man einem meisterhaften Geschichtenerzähler zuhört. Der letzte Höhepunkt ist nichtssagend, aber dies ist Absicht, da der wahre Inhalt der Sinfonie in ihrem ruhigen Ende auf einem enigmatisch instrumentierten C-Dur-Akkord liegt. Im Verlauf des Werks wurden wir in eine Welt inneren Friedens und der Schönheit geführt. Nach den Höhen und Tiefen von Rubbras schöpferischer Reise wurde Klarheit erreicht.

© 1995 Robert Saxton

Übersetzung: Gunhild Lenz-Mulligan

Rubbra: Symphonies

Nous vivons une époque où les valeurs culturelles sont de plus en plus galvaudées et où des termes tels que “modernisme” et “post-modernisme” font l’objet d’un emploi excessif. Cependant, et à l’instar de périodes antérieures, on peut clairement distinguer l’émergence de certains esprits créateurs hors du tourbillon des modes changeantes, apparaissant comme des visionnaires, des exemples d’intégrité et d’accomplissement soutenu. En gardant à l’esprit ces étalons de qualité, il est absolument nécessaire d’apprécier la distinction entre une profonde originalité musicale et des aspects superficiels du style de certains compositeurs qui pourraient sembler originaux. Après tout, lorsqu’on se contente d’observer la surface de la musique de Mozart, on s’aperçoit qu’elle est rarement aussi réellement originale que celle de Haydn, mais il serait bien peu judicieux de la part d’un observateur de nier les caractéristiques exceptionnelles des plus grandes œuvres de Mozart.

La musique de Rubbra est, dans le sens le plus profond du terme, un voyage spirituel. Le message est tout, mais il n’est atteint que

grâce à une maîtrise technique rigoureuse et pleine de défi; la résolution, ou plutôt le rayonnement n’est que le résultat d’une quête intérieure. Rubbra se rattache à une tradition visionnaire de la littérature, de la musique et de l’art anglais, un héritage comprenant le Shakespeare tardif, Milton, Bunyan, Blake, Turner, Vaughan Williams, son propre professeur Holst et son contemporain, Tippett. La composition essentiellement polyphonique et le développement rigoureux et systématique de sa musique ne sont pas sans rappeler la cohérence d’un Brahms ou d’un Schönberg, et bien que son esthétique diffère de celle de la tradition austro-hongroise, une telle comparaison ne fait que rendre plus évidents encore les dangers inhérents aux discussions s’attachant à la forme plutôt qu’au fond.

Les symphonies enregistrées ici témoignent toutes d’un caractère créatif et de visées s’intégrant dans un parcours absolument immuable dans sa constance, et toutes trois constituent un défi à toute tentative de catégorisation et de qualification de musique “facile”. Elles émanent de l’intérieur et, à

l’instar de l’œuvre des plus grands artistes, elles ne sont ni nouvelles ni anciennes – elles existent, “elles sont ce qu’elles sont”.

La **Quatrième symphonie** (1940–1942) est un bon exemple de l’intérêt du compositeur pour le processus de formation, en tant que procédé évolutif, par opposition à la conception de la forme en tant que moule préexistant. La composition de Rubbra s’effectuait “a priori”, dans le véritable sens du terme. Il ressentait la forme globale comme organique et innée et l’opposait à l’idée de “remplissage” d’une structure ayant déjà servi lors de tentatives antérieures ou d’expérimentations historiques, fait confirmé par une tendance à ne jamais “calculer” des apogées ou aucune autre figure formelle.

Rubbra fut appelé sous les drapeaux en 1941 et il dut profiter du moindre moment de liberté pour achever et orchestrer la symphonie, tandis qu’il servait dans un camp du Nord de la Cornouailles. Celle-ci fut créée lors d’un concert promenade le 14 août 1942. Rubbra en assura la direction, mais seulement après un litige avec les autorités militaires afin d’en obtenir la permission! Elle est dédiée à Sir Henry Wood.

Le premier mouvement met l’auditeur en présence d’un univers sonore mémorable: les cordes divisées à l’octave et une pulsation

ostinato des vents et du cor jouent le matériau initial – respectivement une quinte descendante et un motif ascendant de tierce majeure ainsi qu’un accord de septième de dominante en position de sixte. Rubbra raconta un jour que Holst lui avait dit de ne jamais recourir à la septième de dominante, et qu’il avait décidé de l’utiliser dans cette œuvre, comme figure prédominante, afin d’exorciser l’influence de Holst en tant que professeur. La musique se développe, sans précipitation, le matériau créant sa propre progression temporelle. Une sensation d’urgence croissante apparaît lorsque le mouvement atteint un point culminant sur le dernier renversement de la septième de dominante sur le ré, un ton plus bas que l’harmonie initiale. La transformation du motif d’ouverture et de l’ostinato lorsqu’on atteint l’apogée est parfaitement réussie – les sextolets descendants de la basse annonçant le mode phrygien descendant en noires du dernier mouvement. Ceci dément naturellement l’idée que Rubbra pouvait ignorer la forme dans son intégralité. Il était tellement sûr du fond et de la forme de l’œuvre, qu’il n’avait pas besoin d’établir des plans *conscients* pour atteindre son but.

Le meilleur exemple de son infailible sens de l’architecture musicale se trouve peut-être dans le léger intermezzo placé entre les deux

mouvements extrêmes, “censés”, selon les propos de Rubbra lui-même, “offrir raffraîchissement et repos à l’esprit entre deux mouvements chargés de tension”. Ceci se révèle absolument nécessaire avant d’aborder le troisième mouvement de forme bipartite, dont la première partie est plutôt lente et contenue alors que la deuxième, résolument thématique, évolue vers un apogée et clôt l’œuvre sur la tonalité de mi majeur. Le final “résoud” toute la pièce, non pas seulement les derniers mouvements, mais d’une façon plutôt non conventionnelle et très caractéristique de Rubbra, puisque le septième de dominante sur laquelle s’ouvre la symphonie prenait son origine à la tonique. Le périple vers la lumière et le triomphe n’aura pas été sans détours.

La Dixième et la Onzième symphonies (respectivement 1974 et 1977–1979) sont toutes deux des œuvres comportant un mouvement unique et elles possèdent également les caractéristiques d’une musique “tardive”, dans le même sens que la Septième symphonie et *Tapiola* de Sibelius, ainsi que la pièce *Edgon Heath* de Holst. Toutes deux dénotent une intensité de pensée et une richesse évidente que seul un compositeur possédant une vision et une expérience aussi cohérentes que Rubbra pouvait accomplir.

La **Dixième symphonie** fut écrite pour l’effectif de l’orchestre de chambre du Northern Sinfonia, les vents, deux cors et les cordes. Cet ensemble donna son premier concert le 8 janvier 1975. L’œuvre commence de manière extrêmement lente et évolue graduellement d’un motif par mouvement contraire vers un puissant enchevêtrement polyphonique, atteignant le premier apogée sur l’octave du si jouée par les cors. Très rapidement, l’argument se reconstitue sur des degrés importants en fa dièse et la – les trois degrés se détachant déjà clairement dans les deux premières mesures du début. La musique poursuit son évolution pratiquement jusqu’au seuil de l’insupportable à la rupture et, après un bref moment de silence, nous retrouvons dans une danse rayonnante: ce développement ne dénote pas seulement une suprême qualité technique, mais il nous entraîne aussi vers le monde de la danse comme célébration, forme caractéristique de la musique anglaise des siècles passés et également aspect de l’expression musicale cher à Holst et Tippett. Cette section, démontrant une grande inventivité rythmique, nous conduit finalement au tempo lent initial et à un solo de cor anglais merveilleusement évocateur. Comme toujours avec Rubbra, celui-ci est entièrement inspiré

du matériau fondamental de la symphonie. Puis apparaît le plus grand moment de l’œuvre. Alors que la musique lente est totalement imprégnée par le contrepoint de la danse, avec des passages de violon et d’alto solos poignants, on arrive à un stade d’extase contrôlée, avant qu’une courte et méditative coda ne mène l’œuvre à sa fin sur un accord sonore de la majeur. (On peut remarquer que la première mesure de la pièce ébauche une septième de dominante en position de sixte et établit un lien fort avec la Quatrième symphonie écrite trente ans plus tôt.) La Dixième symphonie est dédiée à Sir Arthur Bliss.

La **Onzième symphonie** fit l’objet d’une commande de la BBC et fut créée lors d’un Concert Promenade le 20 août 1980. Elle allait être la dernière œuvre de Rubbra pour grand orchestre, mais elle s’inscrit dans une continuité: celle de créer une structure extrêmement raffinée, ainsi qu’il l’avait tenté dans sa Dixième symphonie. En effet, Rubbra la considérait comme “le point culminant de toutes ses symphonies, comprimé en un seul mouvement”. L’œuvre

est dédiée à la seconde femme de Rubbra, Colette.

Le duo de cor du début se détachant sur des notes de la basse variant lentement ainsi que sur des accords de la harpe, constitue le matériau de base. Après le premier apogée de l’ensemble, on assiste à un passage dans lequel les vents et les cordes, accompagnés par le célesta, jouent une hétérophonie en octaves déplacées; la transformation de celui-ci ouvre la porte sur un paysage de magie musicale. Chaque détail du contrepoint dans cette musique délicatement orchestrée fait progresser l’argument de façon très naturelle. On a l’impression d’assister à la lecture d’un conte par un maître-conteur. L’apogée final est une pure formalité, mais ceci est intentionnel, car la véritable essence de la symphonie repose dans son calme final construit sur un accord de do majeur échelonné et orchestré de manière énigmatique. Au cours de l’œuvre, nous avons été accompagnés dans un monde de paix intérieure et de beauté. Après les abîmes et les sommets du créatif voyage de Rubbra, on atteint finalement à la sérénité.

© 1995 Robert Saxton

Traduction: Karin Py



Opening bars of Symphony No. 10 in the composer's hand (short score)

ROYAL ALBERT HALL
(Manager: C. S. Taylor)

BBC
PROMENADE CONCERTS

SIR HENRY WOOD'S FORTY-EIGHTH SEASON
Friday, 14 August 1942 at 6 p.m.

BEETHOVEN CONCERT

Part I conducted by Sir Henry Wood

OVERTURE Prometheus Beethoven
CONCERTO No. 4, in G, for Pianoforte and Orchestra Beethoven
SYMPHONY No. 6, in F (Pastoral) Beethoven

Part II conducted by Sir Adrian Boult

SYMPHONY No. 4 (First performance) Edmund Rubbra
(Conducted by the Composer)

(a) MERCURY
(b) SATURN (The Planets) Holst
(c) JUPITER

Solo Pianoforte IRENE SCHARRER

THE BBC SYMPHONY ORCHESTRA
Leader: Paul Beard Organist: Berkeley Mason
Conductor SIR HENRY WOOD

Associate Conductors
BASIL CAMERON SIR ADRIAN BOULT

Nightly (excluding Sundays) at 6.30 p.m. until Saturday, 22 August
(From Monday, 10 August at 6 p.m.)

SMOKING PERMITTED
(Except in part of Amphitheatre Stalls reserved for non-smokers)

Programme Price Sixpence

NOTICE
In the event of an Air Raid Warning the audience will be informed immediately, so that those who wish to take shelter, either in the building or in public shelters outside, may do so. The concert will then continue.

Programme for the first performance of Symphony No. 4

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 794000 and ask for Chandos Direct.

Producer & engineer Ralph Couzens

Co-producer Mike George

Assistant engineer Richard Smoker

Project advisor Adrian Yardley

Editor Peter Newble

Recording venue Brangwyn Hall, Swansea; 8–9 November 1993 (Symphony No. 4), 14–15 February 1994 (Symphonies Nos 10 & 11)

Front cover *The Magic Apple Tree* (Indian ink & water colour) by Samuel Barber (1805–81) (Fitzwilliam Museum, University of Cambridge/Bridgeman Art Library, London)

Back cover Photo of Richard Hickox by Nigel Luckhurst

Design Jaquetta Sergeant

Booklet typeset by Dave Partridge

Publisher Alfred Lengnick & Co.

© 1995 Chandos Records Ltd

© 1995 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Rubbra (fourth from left) as a member of the Army Classical Music Group circa 1945. William Pleeth, the cellist, is second from left.

RUBBRA: SYMPHONIES 4, 10 & 11 - BBC National Orchestra of Wales/Hickox

CHANDOS
CHAN 9401

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9401



Edmund Rubbra (1901–1986)

Symphony No. 4, Op. 53

28:12

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Con moto | 12:52 |
| 2 | II Intermezzo: Allegretto grazioso | 5:02 |
| 3 | III i Introduzione: Grave e molto calmo | 4:43 |
| 4 | ii Allegro maestoso | 5:30 |

Symphony No. 10, Op. 145

14:58

Sinfonia da camera
(for Sir Arthur Bliss)

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 5 | Lento e liberamente – | 4:44 |
| 6 | Scherzando ma grazioso – | 3:49 |
| 7 | Lento – | 5:29 |
| 8 | Molto adagio | 0:56 |

premier recording

Symphony No. 11, Op. 153

14:57

in one movement (for Colette)

Andante moderato – Adagio: calmo e sereno

(DDD)

TT 58:22

BBC National Orchestra of Wales
Richard Hickox



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1995 Chandos Records Ltd. © 1995 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

RUBBRA: SYMPHONIES 4, 10 & 11 - BBC National Orchestra of Wales/Hickox

CHANDOS
CHAN 9401