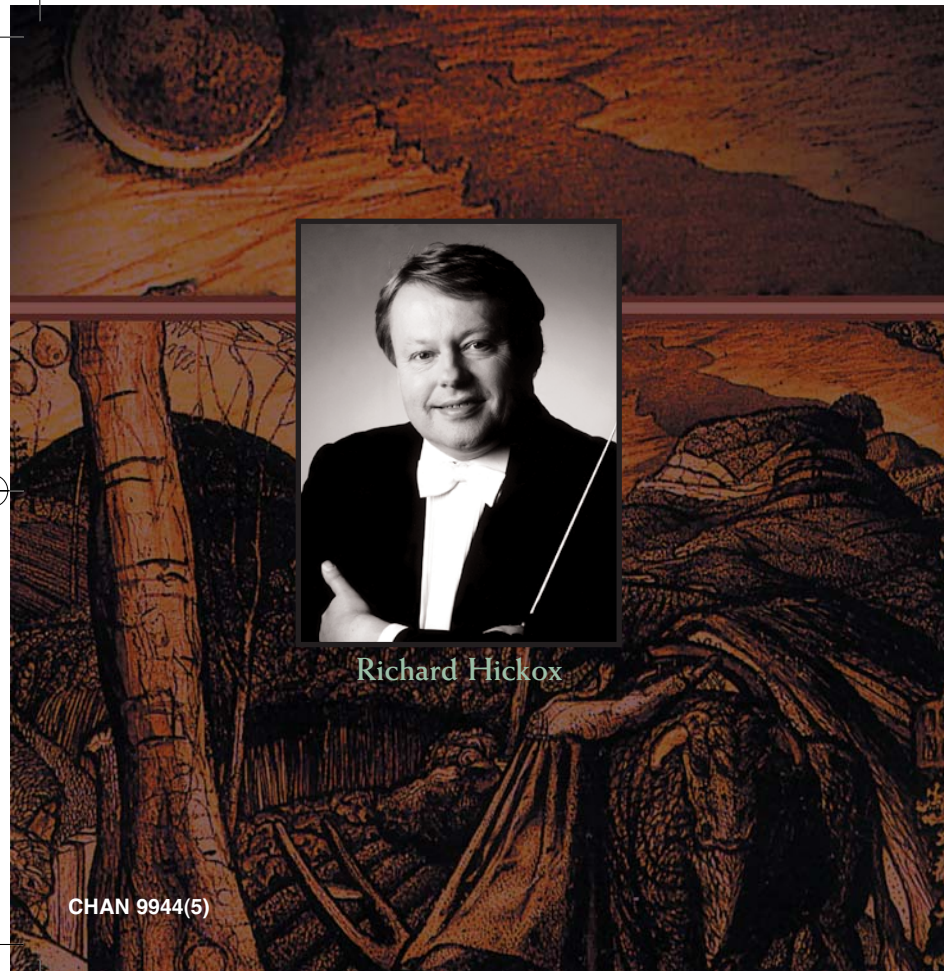






Edmund Rubbra

Edmund Rubbra (1901–1986)

COMPACT DISC ONE

	Symphony No. 1, Op. 44*	34:36
1	I Allegro moderato e tempestoso	9:52
2	II Perigourdine: Allegro bucolico e giocoso	5:39
3	III Lento	18:55

	Symphony No. 2, Op. 45†	34:06
4	I Lento rubato –	9:51
5	II Scherzo: Vivace assai	5:46
6	III Adagio tranquillo	10:05
7	IV Rondo: Allegretto amabile – Coda: Presto	8:18

TT 68:50

COMPACT DISC TWO

	Symphony No. 3, Op. 49	34:51
1	I Moderato	9:11
2	II Allegro	5:44
3	III Molto adagio ma liberamente	9:05
4	IV Tema con 7 variazioni e una fuga	10:42

	Symphony No. 4, Op. 53‡	28:11
5	I Con moto	12:48
6	II Intermezzo: Allegretto gracioso	5:01
7	III ii Introduzione: Grave e molto calmo	4:43
8	i Allegro maestoso	5:32

TT 63:08

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 5, Op. 63

26:43

- | | | | |
|---|-----|---------------------------|------|
| 1 | I | Adagio – Allegro energico | 9:23 |
| 2 | II | Allegro moderato | 5:47 |
| 3 | III | Grave – | 7:04 |
| 4 | IV | Allegro vivo | 4:20 |

Symphony No. 6, Op. 80[†]

33:20

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 5 | I | Lento (Sempre flessibile) – Allegretto | 9:16 |
| 6 | II | Canto: Largo e sereno | 8:26 |
| 7 | III | Vivace impetuoso | 5:48 |
| 8 | IV | Poco andante – Allegro moderato | 9:39 |

TT 60:10

COMPACT DISC FOUR

Symphony No. 7, Op. 88

35:46

- | | | | |
|---|-----|------------------------------|-------|
| 1 | I | Lento e molto espressivo | 12:16 |
| 2 | II | Vivace e leggiero | 9:24 |
| 3 | III | Passacaglia and Fugue: Lento | 13:58 |

**Symphony No. 8, Op. 132
(Hommage à Teilhard de Chardin)**

24:21

- | | | | |
|---|-----|---------------------|------|
| 4 | I | Moderato | 8:47 |
| 5 | II | Allegretto con brio | 6:30 |
| 6 | III | Poco lento | 8:55 |

TT 60:17

COMPACT DISC FIVE

**Symphony No. 9 ‘Sinfonia Sacra’,
Op. 140^{†§}**

43:59

‘The Resurrection’

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Prelude – | 3:20 |
| 2 | Chorus: ‘Crux fidelis’ – | 3:53 |
| 3 | Chorale: ‘Almighty Lord we pray thee’ – | 2:24 |
| 4 | Narrator: ‘Now in the place where he was crucified’ – | 8:25 |
| 5 | Narrator: ‘Peter went forth’ – | 8:59 |
| 6 | Chorus: ‘Regina coeli’ – | 3:12 |
| 7 | Narrator: ‘And behold, two of them went’ – | 0:25 |
| 8 | Conversation piece – | 3:49 |
| 9 | Narrator: ‘And Jesus led them’ – | 4:42 |
| 10 | Chorus: ‘Viri Galilaei’ – | 4:47 |

Symphony No. 10, Op. 145

14:56

Sinfonia da camera

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 11 | Lento e liberamente – | 4:44 |
| 12 | Scherzando ma grazioso – | 3:49 |
| 13 | Lento – | 5:29 |
| 14 | Molto adagio | 0:54 |

15

Symphony No. 11, Op. 153

in one movement

Andante moderato – Adagio: calmo e sereno

14:59

TT 74:11

Lynne Dawson soprano[§]

Della Jones contralto[§]

Stephen Roberts baritone[§]

BBC National Chorus of Wales[§]

BBC National Orchestra of Wales

Lesley Hatfield leader*

Gabrielle Lester leader†

Paul Willey leader‡

Richard Hickox

Edmund Rubbra: Symphonies

We are living in an era of a multiplicity of cultural values. 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 all display Rubbra's creative character and aims as part of an utterly single-minded voyage, and all 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'.

© Robert Saxton

Symphony No. 1

This strange and powerful composition, which reproduces with an overwhelming fidelity the sounds of a swelling and resounding bombardment, the rattle of machine guns, and the shriek of shells, is the work of a young composer, Mr E. Duncan-Rubbra.

Thus wrote a reviewer in the *Yorkshire Post* in June 1930 of Rubbra's incidental music to a now long-forgotten anti-war play, *The Searcher*.

Rubbra is now so associated with the symphony that it is almost forgotten that he

came to the form rather late in his career, and had spent much of his younger life as a jobbing composer, writing music for the theatre, and as a professional pianist, specialising in the contemporary music of the period.

Rubbra's association with the theatre began in the mid-1920s with the Arts League of Service travelling group, where he was asked to produce music for a variety of productions using very limited instrumental resources. These included such diverse productions as a Japanese Noh play, *Hagoromo*, and an adaptation of Hardy's *The Dynasts*. In the 1930s he also actively participated in the Dartington Dance Mime Group and produced music for a London production of *Volpone*. These experiences helped Rubbra to learn through practical application the use of instrumental colour.

Rubbra's work as a pianist brought him into contact with the whole European scene, and he developed a particular interest in and love for the music of Debussy, Bartók and Stravinsky which deepened throughout his life. He also played for the dancers of the Ballets russes on their visits to London. Maurice Jacobson, a fellow student at the Royal College of Music in the 1920s, vividly recalls Rubbra in these early days as a man whose gentle exterior was 'contradicted by an inner dynamic demon', whose love of the more

percussive works of Bartók was echoed in many of his own student compositions and was as much a characteristic of him as was his more contemplative nature, revealed in some of his early song settings (such as the 'Hymn to the Virgin' of 1925 or the very early carol-setting 'Dormi Jesu'), of a more 'inward man'.

All these influences should be borne in mind when approaching the soundworld of the two major early works presented here. The **First Symphony** was begun in 1935 but not completed until 1937, when it received its first performance on 30 April in a BBC contemporary music concert under Adrian Boult. It is a remarkably mature piece from a thirty-four-year-old composer facing the genre for the first time, and displays the sureness of touch of an imaginative and confident artist.

The striking opening presents the brass playing in a chorale-like homophonic texture against a stuttering B flat pedal from the basses whilst the violins and violas, in strident octave unison, articulate a tightly knit semitone and seventh motive which is, in fact, the intervallic material of the brass music played in diminution. At once Rubbra has not only given us a bold, shining beginning but he has also opened the door to the remainder of his entire symphonic output. What appears to the listener as the main idea and accompaniment reveals itself as two polyphonic strands which are, at the deepest level, identical.

The first movement is long-breathed and highly charged. The energetic counterpoint, rhythmic vitality and overall coherence are remarkable: even the ostinato pedal figures derive from the initial interval pattern in the first bar. As the lengthy, intense movement subsides there is a troubled calm. Although in triple metre this music at times reveals a marching quality, including an episode with side drum, and the final cadence is no moment of resolution.

The second movement, 'Perigourdine', is based on a French dance, taken from a late eighteenth-century source, the intervals of which are a diatonic version of the first movement's troubled chromatic motive, and the final chord of that movement can be heard as a link into the brighter world of this scherzo. The orchestra is here used with alluring imagination, each family of instruments being finely characterised. It is as though *Le Tombeau de Couperin* has collided head-on with a Vaughan Williams scherzo. After its jovial start, however, 'Perigourdine' moves into darker waters and, indeed, it ends on the relative minor, F, of the key of the melody's original presentation, A flat major.

The third movement (in fact, like the much later finale of the Sixth Symphony, sketched first) is strongly related to the first movement's opening bars and is one of extraordinary dramatic tensions. Only at the coda is the final

goal of C reached in a wonderful polyphonic web of sound. Everything in this symphony is organically derived and the whole work is a *tour de force* from a young composer facing up to the symphonic challenge for the first time.

© Robert Saxton and Adrian Yardley

Symphonies Nos 2 and 6

The **Second Symphony** of 1937, but subsequently revised in 1950, is again a work of astonishing logic and strength of personality from a composer still in his mid-thirties. Virtually every detail in all four movements derives from the initial unison string line and, throughout, there is an absence of 'filling in': everything is architecturally part of the polyphony, and there are no accompaniment figures. As Rubbra himself said in a talk in 1949:

My 2nd essay in symphonic form was directed... to discover how far the interplay of melodic lines could be made to realise the dramatic tension necessary in such a work: how far melodic lines and units, without the adventitious aid of pattern and colour, could carry the weight of a large symphonic movement.

The material consists of a descending scale, first heard on the strings, and a rising scale announced by the horns. The overall tonality is D minor, but Rubbra expertly creates long-range tension in relation to this home tonality.

The intensity and unifying power of the composer's mind are at their most evident in the combination of expression and architecture as the movement sweeps to its climax and then subsides to end on the notes D and A. The third of the chord is intentionally and carefully omitted. The argument opened with the tonic minor and the entire symphony will end in the major, so Rubbra's omission of either third in this closing chord once again demonstrates his sensitivity in matters large-scale.

The Scherzo follows without a break and displays a Holst-like rhythmic sense; in many respects it is a broad development and transformation of the essence of the first movement, its energy emanating from the interplay between accent and metre.

After a pause the third movement begins, *Adagio tranquillo*. Once more, scalar movement is crucial. Rubbra makes use of 'outer' registers here, with wide textural spaces abounding and, as in the first movement, much of the counterpoint flows around pedal points. The music reaches stillness on a chord of B major, the earlier E flat now being heard as a D sharp, but this is at once reinterpreted as the tonic pitch of E flat minor to begin the fourth movement.

This is cast as a Rondo with the principal idea of a dancing, asymmetrical character, the music's inner energy creating a true sense of inevitability. There is a folk-like, compound-

metre tune and luminous scoring in multiple octaves for both woodwind and strings. The original tendency of the scales to fall is now replaced by an overall feel of ascent and the shadowy D minor of the start has become a life-asserting D major.

The symphony is dedicated to Sir Adrian Boult, who gave the first performance of the original version on 16 December 1938. Boult always held the work in great affection (even selecting it in his choice of *Desert Island Discs*!) and its subsequent revision only increased his admiration.

Even in this relatively early symphony Rubbra's scoring, whilst designed to bring maximum clarity to the contrapuntal character of the music, abounds with highly imaginative and unusual passages of orchestral writing.

The **Sixth Symphony** dates from 1953–4 and was given its first performance by the BBC Symphony Orchestra under Sir Malcolm Sargent on 17 November 1954. The symphony contains ideas similar to those encountered in the Second – the music even begins in the same tonal area of D minor – but the soundworld is very different. The material is derived from a *motto* E–F–A–B notated at the head of the score and this time the scalar music is in the bass (bassoons and harp). The violins enter with a descending perfect fifth and a falling semitone, not dissimilar from the horn motif near the

beginning of the Second Symphony, but the consequences of this opening lead to entirely different results; in fact, this slow music turns out to be the introduction to a 6/8 *Allegretto*. Again there is some wonderfully heard and judged scoring. For example, the octave double-bass writing with oboe, violas and cellos in unison is magical, as are the false relations in the counterpoint – a touching tribute to the English Tudor music which Rubbra loved so much, and which he could emulate unforcedly due to his genuinely contrapuntal manner of composing.

The second movement is entitled 'Canto' and marked *Largo e sereno*. It is prefaced by lines of the great Italian poet Giacomo Leopardi (1798–1837):

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tante parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

(Always was this lonely hill dear to me
And this hedge which shuts out
So much of the distant horizon.)

The soundscape here is extraordinary: solo clarinet, muted horns and divided cellos. Structural and expressive tensions are subtly increased as the music progresses, the whole movement being a long-breathed song. The composer likened Leopardi's lines to the view from his studio in the Chilterns where the composition took place, but the symphony also

charts an inner spiritual landscape and is one of Rubbra's most beautiful creations.

The third movement, a very quick scherzo, follows without a break, its main motivic kernel being a transformation of the violins' music from the opening of the symphony. There is a beautiful passage in which harp and celeste play a prominent role, a foretaste of the 'magic' music of the late Tenth and Eleventh Symphonies, as is the dancing character of the ideas and the subtle, elusive metrical sense.

The last movement was composed first (unusual for Rubbra, a quintessential 'through-composer') and, as a finale, presents problems of overall pacing. Its integrity and profound compositional logic are never in doubt, but it lacks the sense of inevitability which makes the three preceding movements so striking. This cannot, however, destroy the overall impression given by this work of breadth, vision and, above all, mastery with regard to the craft of composition in the true sense of the word. In many ways, after the more experimental nature of the earlier symphonies, Symphonies Nos Five and Six are far more classically balanced. Rubbra himself, however, may have been aware of the difficulties of the finale of No. 6 as he adopted a radically different model, that of the passacaglia, for the finale of the Seventh Symphony of 1956–7.

© Robert Saxton

Symphonies Nos 3 and 7

These two symphonies may be regarded as the most classically modelled of Rubbra's series of eleven. As well as having his own roots in the Tudor and Jacobean revival Rubbra realised the vital importance of the Austro-German classical tradition.

His respect for Brahms was deep-seated. Once, when a pupil criticised Brahms's sometimes rather dark orchestration, Rubbra remarked that in Brahms the colour and thought are so intertwined that to re-orchestrate any passage would be to destroy the logic of the music. Rubbra's own ideal follows this pattern: never to use colour for its own sake, but always to illustrate the underlying musical structure.

That the symphonic tradition was capable of dynamic renewal in the twentieth century seemed self-evident in the 1930s when Rubbra made his first contributions to the form. Sibelius and Nielsen, also influential models for both Rubbra and Walton, had only recently completed their cycles whilst in England, for example, Vaughan Williams was still to produce his last five symphonies! The Austro-German tradition was also continuing – albeit largely in exile – particularly through Schoenberg, Webern and Hindemith.

By the 1950s, however, when the Seventh Symphony was written, the continuation of the symphonic tradition was being closely

questioned and it is perhaps only from our contemporary perspective that Rubbra's continued interest in the form is seen to be vindicated.

Rubbra's Symphonies Nos 1, 2, 3 and 4 were written within six years (1935–41) (although the Fourth was not orchestrated until later) and the composer regarded them as in some way a set. As he remarked:

...they were all composed so close together that they were, in a sense, reactions to each other, not separately contained symphonies. No. 2, for instance, wasn't like No. 1... It is more austere and contrapuntal. No. 3 is more lyrical. No. 4 is more chordal.

At the time of writing all these works, in spite of the success of the First Symphony, Rubbra was still a financially struggling composer. His income was supplemented by playing, reviewing and latterly teaching music to young refugees from Hitler's Germany at a school specially set up in South London. He was also asked by his then publisher to orchestrate Brahms's *Variations on a Theme by G.F. Handel*, originally for piano solo. He did this very successfully and the experience of the exercise undoubtedly influenced his writing of the Third Symphony's variation finale.

Symphony No. 3 was composed between 1938 and 1939 and was first performed in Manchester by The Hallé Orchestra under Malcolm Sargent on 15 December 1940. The

first performance was to take place in London on 23 September but had to be cancelled due to an air raid. The companion work in the programme, perhaps significantly, was the Second Symphony of Brahms.

Rubbra's cohesive mind is nowhere more evident than in this work. The first movement is nearer classical sonata form than any of his previous or subsequent symphonic works, but the opening scales and affectionately Sibelian material find eventual resolution only in the fugue subject and its ascending scalic upbeat at the end of the work. The scoring for horns and middle-register strings in both passages adds to our overall understanding and displays the composer's clear architectural sense with regard to the close connection between texture and musical content.

The work had a particularly persuasive advocate in Rubbra's friend Bernard Hermann (now largely remembered for his film scores). His conducting of the work impressed Rubbra by his close attention to texture, so important in this radiant and multi-layered work.

Seventeen years separate the Third from the **Seventh Symphony** of 1956–7. The latter is a work of Rubbra's symphonic maturity and contains one of the greatest single movements, the Passacaglia finale.

The Seventh Symphony arose out of a commission from the Feeney Trust for a work for the City of Birmingham Symphony

Orchestra to perform in the 1956/7 season. In fact the Trust commissioned three composers at the same time for the 1955/6 and 1956/7 seasons: Bliss, Tippett and Rubbra. They all produced masterworks: *Meditations on a Theme of John Blow* (Bliss), the Piano Concerto (Tippett) and the Seventh Symphony (Rubbra). This symphony had its first performance in Birmingham under Andrzej Panufnik on 1 October 1957 (in a rather odd programme, to our modern ears, that included concertos by Avison, Vivaldi and Mozart!).

The seed of the pensive C minor conclusion to the symphony is already held at the beginning of the work (the initial pedal of C) whilst the rhythmic solidity of the first movement finds release in the rhythmically asymmetrical scherzo, one of Rubbra's most engaging movements.

The concluding Passacaglia and Fugue, however, are the emotional heart of this symphony. Stephen Banfield, in his recent book on Finzi, suggests that this noble and deeply moving music was in part a tribute to Rubbra's great friend and contemporary who died whilst the work was being written. Though not musically close in style Rubbra and Finzi had been close friends since Royal College days, and his friend's early death was a great personal loss to Rubbra. Banfield even suggests a reference to Finzi's *Intimations of Immortality* in the preceding scherzo.

The obvious precedent for this movement is the passacaglia finale of Brahms's Fourth Symphony. Rubbra's treatment is very different, however, in that it is essentially not a set of variations but is continuously flowing, without fixed sections. Together with the subsequent fugue, its emotional impact is enormous.

© Robert Saxton and Adrian Yardley

Symphonies Nos 4, 10 and 11

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 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 soundworld: divisi strings in octaves and a woodwind and horn ostinato pulsation present 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 make it 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, as the main climax is reached, of both the opening motif and the ostinato 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 and 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 1977–9 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 scalic 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 reached, before the short and ruminative coda brings the work to rest on a sonorously 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.

© Robert Saxton

Symphonies Nos 5 and 8

Edmund Rubbra was a very private man and generally gave few hints of the extra-musical ideas that helped fashion his music. However, as a creative artist he responded strongly to landscape, to contemporary political and social events and, perhaps most importantly of all, to

religious and philosophical ideas and modes of thought. All these influences found direct expression in his music. In the symphonic cycle, for example, one can clearly sense the pre-war anxieties in the First and Second Symphonies; the wartime cragginess of the Fourth; the extraordinary spiritual landscape of the slow movement of the Sixth; the great elegy (for a lost friend?) in the Seventh; and the magical 'sea music' of the Eleventh (perhaps inspired by the seascape of West Pembrokeshire?). Symphonies Nos 5 and 8 are no exception.

Symphony No. 5 was written between 1947 and 1948 and was first performed on 26 January 1949 by the BBC Symphony Orchestra under Sir Adrian Boult. Of the musical origins there is no better guide than the one Rubbra himself gave before the first broadcast performance:

When at the end of 1941 I was called up for war service, my Fourth Symphony was already finished, although not fully scored, and projects had been made for a fifth (choral) symphony. Preliminary sketches were actually noted down in 1942, but army life proved not to be the ideal milieu for symphonic thinking... In 1946 I was free to take up the abandoned threads, but my enthusiasm for a choral symphony had waned... [The sketches were turned into *The Morning Watch*.] ...It was not until 1947 that I was able to turn my thoughts to a new, purely orchestral, symphony. This gap of six years had

enormous importance in determining the form and content of No. 5... It was sufficient to obliterate the previous symphonic period, and when at last I came to grips with No. 5 I did so with no sense of reference to the other four.

This symphony was thus a new symphonic beginning for Rubbra. After the darker Fourth this work has a new sense of key and a lightness of touch: the orchestration is sparer and the work contains many important woodwind and solo horn passages. It is not too fanciful to detect a post-war optimism in this piece, a new freshness of spirit, and perhaps also the influence of the gentle chalk landscape of the Chiltern Hills where Rubbra lived and composed. Rubbra had also been received into the Roman Catholic Church in 1948 and this undoubtedly gave his music a spiritual focus. Indeed, his beautiful *St Dominic Mass* was begun whilst the symphony was still in progress.

Rubbra goes on to describe the layout of the work:

Formally the work is in the nature of a triptych, the three 'panels' of which are as follows:

Adagio – Allegro energico: Allegro moderato:

Grave – Allegro vivo.

From this it will be seen that the first movement, with its long *Adagio* introduction, exactly balances the final two movements (for these are played without a real break), the middle movement (a scherzo) affording the necessary bright relief. This

formal balance is reflected, too, in the return, at the end of the work, of the motivating phrase played in the first few bars by a solo oboe.

The slow movement is one of great intensity, whilst the exultant finale, shot through with fanfare-like phrases (associated with the word 'alleluia' in the composer's mind) ends quietly 'with the solemnity of the initial mood of the symphony. Full circle is thus made.'

After the Fifth two further symphonies followed in reasonably close succession: the Sixth of 1953–4 and the Seventh of 1956–7. After this, however, there was to be a large gap before the appearance of **Symphony No. 8** in 1966–8. This was not written to a commission and so did not receive its first performance until 5 January 1971 with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra under Sir Charles Groves.

If a philosophical programme is only hinted at in the Fifth Symphony, it is asserted in this work, as the symphony has the sub-title 'Hommage à Teilhard de Chardin'.

De Chardin (1881–1955) was a Jesuit priest, geologist, paleontologist and philosopher. His studies in these areas gradually led him to a re-appraisal of evolutionary theory in the light of Christian thought. He saw matter and spirit as co-evolving towards Christ as the 'omega' point. The dichotomy between science and religion is therefore a false one. It is an

optimistic view of the long-term future of mankind but, as Rubbra himself wrote, 'it was not part of my intention, even if possible, to translate these ideas into music: but they meet, I hope, in a like optimism'. In many ways the symphony portrays a pilgrimage, also hinted at in the choral suite *Inscape* of 1965 and the extraordinary final song of *The Jade Mountain* cycle of 1962.

In a radio talk (January 1971) Rubbra comments on the origin and structure of the Eighth Symphony:

The gap of ten years between No. 7 and... No. 8 has possibly contributed more than anything else to the differences in the way the symphony is organised. In this ten-year gap I gradually became aware of the dramatic and expressive values inherent in intervals as such, and in the new Symphony the play of interval against interval, rather than of key against key, provides the motivating force behind the argument. Also new in the work was a method of composition I hadn't hitherto employed: that is, to compose straight into full score, without the preliminary reduced sketch which had been my previous practice. So the ideas arose spontaneously clothed in an appropriate colour, and the balancing of these colours was an important element in the overall formal scheme of the symphony.

The result is one of Rubbra's finest symphonies. The orchestration is often luminous and the

work full of a spiritual intensity and a warm humanity. Although Rubbra uses intervals rather than line as the basis of the work's development, the sense of organic growth is always strongly present.

As in the Seventh Symphony, the work is in three movements, with a slow finale. This time, however, the mood of the last movement is optimistic rather than elegiac. The quiet ending recalls the beginning of the work and provides a magical conclusion.

© Adrian Yardley

Symphony No. 9

The origins of **Symphony No. 9** (the 'Sinfonia Sacra') originally lay in an idea for an oratorio put forward to Rubbra by his publisher at Lengnick, Bernard de Nevers (1895–1974). The work was a long time in gestation. The first reference to it in his surviving letters to his publisher dates from March 1961:

Oratorio: I saw the other day at a special exhibition of paintings at the National Gallery a wonderful painting of the Risen Christ by a renaissance Italian painter, Bramante. This is what I'd like the music to be like... do go and see it.

The painting was by Donato Bramante (1444–1514) from the Thyssen-Bornemisza collection in Italy and on temporary exhibition at the gallery. It is certainly a powerful and disturbing work. The risen Christ stands,

showing his wounds, not in triumph but in deep suffering, his features showing acute physical and mental pain. On 19 September 1961 Rubbra wrote 'Have today noted down the beginning of the Resurrection. I have waited for this moment for a long time'.

Whilst Rubbra's style became more concise after the Seventh Symphony (1957) the demands of writing an 'oratorio' became more troublesome. The form seemed increasingly difficult to handle in the post-war climate, and it was only after the completion of the Eighth Symphony (1968) that Rubbra realised, in his words,

the formal problem of the new symphony was a symphonic one: the desired unity could be achieved only by shaping the textures of symphonic ends... Having decided this, the next thing was to overhaul the original text, which being designed for an oratorio was too long and diffuse.

Composition now began with renewed vigour and Rubbra was, in fact, given a commission to complete the work from a long-standing friend of his who had suffered the loss of someone very close to him. (The dedication is 'P.E.B. in memoriam'.) The scoring was completed, appropriately, on Good Friday 1972 and the first performance was given by the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra under Sir Charles Groves on 20 February 1973; the soloists were Miriam Bowen, Norma

Procter and Benjamin Luxon. The work is also in part a memorial to Bernard de Nevers's son, Geoffrey, who was tragically killed in a motor racing accident in 1962.

The formal design reflects that of Bach's Passions, although of course the narrative follows on from these. Rubbra also decided to use a contralto, rather than a tenor, for the role of the Evangelist as this would both give a fresh timbre to the very traditional role, and emphasise the importance of women in this part of the gospel narrative.

The symphony is divided into four sections, each ending with a Latin liturgical text. Additionally, at the end of three sections, a Lutheran chorale is included, seamlessly following the preceding Latin text. The choice of Catholic hymns and Protestant chorales is important in consciously symbolising the unification of these two sides of the Western Christian tradition.

The prelude depicts the text 'There was darkness over all the earth until the ninth hour' given at the head of the score and sets the scene for Christ's cry of despair at the Crucifixion 'Eli, Eli, lama sabachthani?' In the composer's words:

From these opening chords spring not only the basic tonal centres of the work but the intervals that shape so much of the vocal writing.

The orchestral interlude after Christ's last words on the Cross leads into the Latin Good

Friday hymn¹ 'Crux fidelis' and a wonderful chorale tune by Johannes Crüger ends the first section.

The second part narrates the discovery of the empty tomb by the two Marys and includes a magical echo chorus of *divisi* tenors. It concludes with the Introit from the Mass for Easter Morning 'Resurrexi, et adhuc tecum sum'. The narration now continues into the next section, which introduces a small but crucial part for soprano (Mary Magdalene) and where the story of the mistaken identity and then recognition of Christ in the garden is told in austere beautiful music. This part ends with the Marion antiphon for the Easter season 'Regina caeli' and a chorale by Melchior Teschner.

After the momentous events of the Crucifixion and Resurrection the mood of the text changes and, following a brief spoken introduction, the only musical break in the work, a purely orchestral interlude entitled 'Conversation Piece', follows. This shows Rubbra at his most Holstian, and, as people converse while walking, the same musical ideas often walk together but at different speeds.

The final part follows the narration to the ascension of Christ and ends with the Introit for Ascension Day 'Viri Galilei' beautifully set with an accompaniment of bell-like violin figurations. A chorale by Hans Leo Haßler

ends this deeply meditative work in an affirmative A Major.

Rubbra regarded the *Sinfonia Sacra* as his most personal achievement and it was his dying wish that it would one day be recorded. In the 1960s it was a brave move to write such a large-scale work concerning the central Christian doctrine and perhaps it is only now, with a renewal of interest in spiritual expression in music, that the *Sinfonia Sacra*'s universality can be fully appreciated.

© Adrian Yardley

¹I am grateful to Andrew Carwood for the information concerning these texts.

Lynne Dawson enjoys a busy career which encompasses opera, concerts, recitals and recordings on the highest international level. Her opera career, spanning more than a decade, includes Zdenka (Paris), Fiordiligi (Naples), The Countess (Strasbourg), Constanze (Brussels), Donna Elvira (Paris), and Pamina (Berlin). Lynne has performed with many distinguished conductors including Mehta, Barenboim, Giulini, Ashkenazy, Gardiner, Blomstedt, Harnoncourt and Chailly and with many of the world's leading orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Boston Symphony Orchestra, the San Francisco Symphony, the Royal

Concertgebouw and the London Philharmonic Orchestra. Lynne Dawson's personal recording catalogue comprises more than sixty CDs and includes Norina (in *Don Pasquale*), for Chandos.

Della Jones was born in Neath and studied at the Royal College of Music where she won many prizes, including the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship. She has appeared with all the major British opera companies, throughout Europe, and in the United States, Canada, Russia and Japan. Her repertoire includes the title roles in *Ariodante*, *La Cenerentola* and *Carmen*, as well as Rosina, Herodias (*Salome*), Baba the Turk (*The Rake's Progress*), Marcellina, Adalgisa, Dido (*Les Troyens* and *Dido and Aeneas*), Donna Elvira, Brangäne, Hermia (*A Midsummer Night's Dream*), Juno (*Semele*) and the Hostess (*Boris Godunov*). Della Jones broadcasts regularly on radio and television and her many recordings include *Alcina*, *L'incoronazione di Poppea*, *La clemenza di Tito* and Korngold's *Die Kathrin*.

The baritone **Stephen Roberts** is one of Britain's foremost concert performers and a champion of the English choral tradition. He has collaborated in particular with Sir David Willcocks and Richard Hickox, and his concerts abroad include appearances in Paris with

Sir Simon Rattle and the City of Birmingham Symphony Orchestra, and more recently in Istanbul with the Philharmonia Orchestra and Leonard Slatkin. He has appeared with Penderecki in the composer's *St Luke Passion* in many European capitals. Stephen Roberts has also taken part in tours and recordings with groups specialising in authentic performance techniques, such as Pro Cantione Antiqua and the Amaryllis Consort, of which he is a founder member. He recently collaborated with Nikolaus Harnoncourt and René Jacobs and performed in a concert version of Britten's *Gloriana* with the Philharmonia Orchestra and Richard Hickox.

Founded in 1983, the **BBC National Chorus of Wales** is widely recognised as one of the leading mixed choirs in the UK. Its integral role in the musical life of Wales centres on its close relationship with the BBC National Orchestra of Wales, and it consists of 160 voluntary singers from all walks of life. Recent successes include performances of Tippett's *A Child of Our Time* at St David's Hall and Elgar's *The Music Makers* at Birmingham's Symphony Hall. The choir appears regularly at the BBC Promenade Concerts and has also appeared at BBC Proms in the Park in Swansea, and at the Voices of a Nation Concert celebrating the opening of the Welsh Assembly.

The BBC National Orchestra of Wales is widely acclaimed as one of the finest symphony orchestras in the UK, broadcasting chiefly on BBC Radio 3 and occupying an unrivalled position at the heart of cultural life in Wales. BBC NOW's performing home is St David's Hall in Cardiff, and the Orchestra tours regularly throughout the UK, appearing four times each summer at the BBC Promenade Concerts, and also makes occasional visits overseas. Resound-Atsain, BBC NOW's dynamic Education and Community Department, extends the work of the Orchestra beyond the confines of the concert hall into schools, workplaces and rural communities. BBC NOW has recorded a diverse range of works for CD.

Winner of three *Gramophone* Awards, one *Grammy* Award, the *Deutsche Schallplattenpreis* and the *Diapason d'Or*, and internationally regarded as one of Britain's most respected and versatile conductors, **Richard Hickox** has conducted with all the major UK orchestras and appears regularly at festivals such as those of Aldeburgh, Bath and Cheltenham, and the BBC Promenade Concerts. He founded Collegium Musicum 90 with Simon Standage in 1990. Principal Conductor of the BBC National

Orchestra of Wales since September 2000, he is also Music Director of the City of London Sinfonia, which he founded in 1971, formerly Artistic Director and now Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and Guest Conductor of the London Symphony Orchestra. He frequently conducts leading orchestras in Europe, Japan and North America. Opera is a major part of his activities and besides having made guest appearances with The Royal Opera, Covent Garden and the Vienna State Opera among others, he has recorded several operas live at the Spoleto Festival, Italy, where he is Music Director. Richard Hickox is committed to a wide range of music and he has received many accolades and awards for his contribution to British musical life. His flair for programming captures the imagination of public and critic alike. Particularly memorable have been his complete cycle of symphonies by Vaughan Williams at the Barbican Centre, a Britten Festival at the Royal Festival Hall, and the world premiere of several works by Sir John Tavener. Future projects with Chandos, for whom he has already made over 150 recordings, include operas by Britten, Haydn's late symphonies and early masses, the completion of his Grainger series and an ongoing cycle of symphonies by Vaughan Williams.

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 Cosmétique No. 4, in G, for Piano and Orchestra Symphony No. 6, in F (Pastoral)	Beethoven Beethoven Beethoven
---	--

Part II conducted by Sir Adrian Boult

Symphony No. 4 (First performance)

(Conducted by the Composer)

(a) MARCH (b) SERENADE (The Planets) (c) JERUSALEM	Edward Rubinstein Hale
---	--------------------------------------

Solo Pianoforte: IRENE SCHARER

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, 18 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

Edmund Rubbra: Sinfonien

Wir leben in einem Zeitalter zunehmend vielfältiger Kulturwerke. 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 hervorgehen. Im Zusammenhang mit diesen Qualitätsmaßstäben 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 ausstelle des Gehalts innewohnen.

Rubbras Sinfonien bezeugen alle seinen 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".

© Robert Saxton

Übersetzung: Gunhild Lenz-Mulligan

Sinfonie Nr. 1

Diese seltsame und ergreifende Komposition, die mit packender Authentizität das An- und Abschwellen eines lärmenden Bombenangriffs, das Rattern von Maschinengewehren und das Heulen von Granaten veranschaulicht, ist das Werk eines jungen Komponisten namens E. Duncan-Rubbra.

So kommentierte ein Rezensent im Juni 1930 in der *Yorkshire Post* Rubbras Bühnenmusik zu *The Searcher*, einem längst vergessenen Schauspiel, das gegen den Krieg protestierte.

Heute ist Rubbra vor allem für seine Sinfonien bekannt, und man vergisst leicht, daß er sich der Sinfonie erst verhältnismäßig spät in seiner Komponistenlaufbahn zuwandte. In seinen jungen Jahren schrieb er hauptsächlich fürs Theater und trat außerdem als Berufspianist auf, wobei er sich auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisierte.

Rubbra begann sich Mitte der zwanziger Jahre fürs Theater zu interessieren, als er für die Arts League of Service die Musik zu verschiedenen Aufführungen schrieb, bei denen die Instrumentalbesetzung sehr beschränkt war. Dazu gehörte ein japanisches Noh-Spiel, *Hagoromo*, und eine Bearbeitung von Hardys *The Dynasts*. In den dreissiger Jahren schloß er sich der Dartington Dance Mime Group an, für die er die Musik zu einer Londoner Inszenierung von *Volpone* schrieb. Er erarbeitete sich so wertvolle Erfahrung in der Anwendung instrumentaler Klangfarben in der Praxis.

In seiner Arbeit als Pianist gewann er einen Einblick in die ganze europäische Musiksphäre und entwickelte eine Vorliebe für Debussy, Bartók und hauptsächlich Strawinsky, für dessen Musik er sich im Laufe seines Lebens

zunehmend interessierte. Er spielte für die Ballets russes bei ihrem Londoner Besuch. Maurice Jacobson, ein Mitstudent Rubbras am Royal College of Music in den zwanziger Jahren, erinnert sich an Rubbra als jemand, dessen anscheinend gleichmütiges Äußeres einen "dynamischen inneren Dämon" verbarg und dessen Vorliebe für Bartóks stark perkussive Werke sich in vielen seiner eigenen Studentenkompitionen niederschlug. Dieser Charakterzug war für ihn nicht weniger typisch als das mehr "Verinnerlichte" seiner frühen Lieder wie z.B. die "Hymn to the Virgin" (1925) oder das Weihnachtlied "Dormi Jesu".

All diese Einflüsse müssen in der Beurteilung der zwei in dieser Einspielung vertretenen frühen Werke berücksichtigt werden. Rubbra begann mit der Arbeit an der **Ersten Sinfonie** 1935, vollendete sie jedoch erst 1937. Sie erlebte ihre Erstaufführung unter der Leitung von Adrian Boult am 30. April desselben Jahres im Rahmen eines Konzerts zeitgenössischer Musik der BBC. Diese Sinfonie – der erste sinfonische Versuch des damals vierunddreissigjährigen Komponisten – ist ein erstaunlich reifes Werk und offenbart das sichere Fingerspitzengefühl eines phantasievollen und selbstbewußten Künstlers.

Am Anfang der Sinfonie steht einer choralartigen, homophonen Melodie der Blechbläser ein stotternder Orgelpunkt in

B gegenüber, während die Violinen und Bratschen in durchdringenden Unisono-Oktaven ein dichtgewebtes Motiv in Halbtönen und Septimen artikulieren, das von den (hier verminderten) Intervallen der Bläsermelodie abgeleitet ist. Und damit hat Rubbra nicht nur seiner Ersten Sinfonie einen kühnen, strahlenden Anfang gegeben, sondern gleichzeitig das Ziel für sein sinfonisches Gesamtwerk gesteckt. Was der Hörer als Hauptmotiv und Begleitung identifiziert, entpuppt sich als zwei polyphone Stränge, die im innersten Wesen identisch sind.

Der erste Satz ist gleichzeitig weitläufig und spannungsgeladen. Der energische Kontrapunkt, die rhythmische Vitalität und der konsequente Zusammenhang sind bemerkenswert; sogar die ostinaten Bassfiguren sind von den Intervallen der ersten Takte abgeleitet. Die Musik hat, obwohl sie im Dreiertakt steht, zeitweilig den Charakter eines Marsches, vor allem in einer Episode mit kleiner Trommel, und die Schlusskadenz bringt keine Auflösung.

Der zweite, "Périgourdine" betitelte Satz, basiert auf einem französischen Tanz aus dem achtzehnten Jahrhundert. Seine Intervalle sind eine diatonische Version des chromatischen Motivs im ersten Satz. Der Komponist setzt in diesem Scherzo das Orchester mit viel Phantasie ein, und jede Instrumentengruppe wird liebevoll charakterisiert. Das Ganze klingt

wie eine Kollision von *Le Tombeau de Couperin* und einem Scherzo von Vaughan Williams. Doch nach diesem gutgelaunten Anfang verdüstert sich die Stimmung der "Périgourdine", die schliesslich in f-Moll, der Paralleltongart zum anfänglichen As-Dur, ausklingt.

Der dritte Satz (der, wie das Finale der Sechsten Sinfonie, als erster skizziert wurde), steht in enger Beziehung zu den Eingangstakten des Kopfsatzes und ist voller dramatischer Spannung. Erst in der Koda wird in einem wunderbaren polyphonen Klanggewebe das Ziel, nämlich das C erreicht. Die Sinfonie ist durchweg organisch aufgebaut und von Anfang bis Ende eine aussergewöhnliche Leistung für einen jungen Komponisten, der sich zum ersten Mal den Anforderungen sinfonischer Komposition stellt.

© Robert Saxton und Adrian Yardley

Übersetzung: Inge Moore

Sinfonien Nr. 2 und 6

Für einen erst Mitte der Dreißiger stehenden Komponisten (die *Zweite Sinfonie* wurde 1937 geschrieben und 1950 revidiert) bezeugt das Werk wiederum eine erstaunliche Logik und Charakterfestigkeit. So gut wie sämtliche Einzelheiten der vier Sätze beruhen auf der unisono angelegten Streicherlinie, die es eröffnet; es gibt keinerlei Füllsel, alles ist strukturell in die Polyphonie eingebaut, ohne

alle Begleitfiguren. 1949 stellte Rubbra in einem Vortrag fest:

Mit meinem zweiten Versuch auf dem Gebiet der sinfonischen Form wollte ich... erforschen, wie weit das Zusammenspiel der Melodielinien die in einem derartigen Werk erforderliche dramatische Spannung verwirklichen kann: wie weit melodische Linien und Einheiten ohne das zufällige Mitwirken von Gestalt und Färbung das Gewicht eines großformatigen sinfonischen Satzes tragen können.

Das Material besteht aus einer Abwärtsskala, die zuerst von den Streichern gespielt wird, und einer Aufwärtsskala der Hörner. Die Tonart ist im Grunde d-Moll, doch Rubbra erzielt geschickt eine langfristige Spannung zur Haupttonart. Am deutlichsten gibt sich die Intensität und Konzentration seiner Gedankenwelt in der Kombination von Ausdrucksstärke und Architektonik zu erkennen, mit der der Satz auf seinen Höhepunkt losstürzt, zurücksinkt und mit den Noten D und A endet. Die Terz wird bewußt und vorsorglich ausgelassen. Das Argument beginnt in Moll; das Werk endet in Dur, allerdings wieder ohne die das Tongeschlecht bestimmende Terz, was wiederum Rubbras Einfühlungsgabe in Fragen der großen Form beweist.

Das unmittelbar sich anschließende Scherzo, dessen ausgeprägte Rhythmik an Gustav Holst erinnert, stellt in mancher Hinsicht die Entwicklung und Umgestaltung

der Quintessenz des Kopfsatzes dar; seine Energie entfaltet sich aus dem Wechselspiel von Akzent und Metrum.

Einer kurzen Pause folgt der dritte Satz, *Adagio tranquillo*, in dem die Skalen wieder maßgebend sind. Hier macht Rubbra von extremen Höhen- und Tiefenlagen ausgiebig Gebrauch und bedient sich weitgespannter Strukturen. Wie im Kopfsatz kreist der Kontrapunkt auch hier um Orgelpunkte. Die Musik erreicht ihren Ruhepunkt auf einem H-Dur-Akkord, wobei die zuvor gespielte Note Es als Dis fungiert, sofort aber als Tonika von es-Moll umgedeutet wird, um den vierten Satz einzuleiten.

Diesem Rondo, das auf einem asymmetrisch tanzartigen Gedanken basiert, verleiht die der Musik innewohnende Energie ein ausgesprochenes Gefühl der Unabwendbarkeit. Holzbläser und Streicher spielen eine volksliedartige Melodie mit wechselndem Metrum in transparenten Oktaven. Nun wird die ursprüngliche Abwärtsrichtung der Skalen von einer allgemeinen Empfindung des Aufwärtstrebens ersetzt und das schattenhafte d-Moll des Kopfsatzes entwickelt sich zum lebensbejahenden D-Dur.

Widmungsträger der Sinfonie war Sir Adrian Boult, der sie am 16. Dezember 1938 in ihrer ersten Form uraufführte. Er war ihr besonders zugetan (sie war sogar eines der acht Werke, die ihm laut dem englischen Radioprogramm

Desert Island Discs die Einsamkeit erträglich gemacht hätten), und nach der Überarbeitung bewunderte er sie noch mehr.

Sogar in diesem verhältnismäßig frühen Werk enthält Rubbras Instrumentierung bei aller Betonung einer denkbar durchsichtigen Kontrapunktik viele einfallsreiche und satztechnisch ungewöhnliche Passagen.

Die **Sechste Sinfonie** entstand 1953/54 und wurde am 17. November 1954 vom BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent uraufgeführt. Die Gedanken sind denen der Zweiten vergleichbar – die Musik beginnt sogar im selben Tonartenbereich d-Moll – aber die Klangwelt ist ganz anders. Das am Kopf der Partitur notierte Motto E–F–A–H stellt das Material; diesmal erklingt die Skala im Baß (Fagotte und Harfe). Die Geigen setzen mit einer reinen Abwärtsquinte und einem Abwärtshalbtönen ein, dem Hornmotiv zu Beginn der Zweiten Sinfonie nicht unähnlich; indes hat diese Eröffnung ganz andere Folgen, denn es stellt sich heraus, daß die langsame Einleitung ein *Allegretto* im 6/8-Takt herbeiführt. Die Instrumentierung ist wieder hervorragend gearbeitet, so der zauberhafte oktavierte Kontrabaß unter den unisono spielenden Celli und Bratschen mit einer Oboe sowie der Querstand im Kontrapunkt – eine rührende Reverenz an die Musik der englischen Tudorzeit, die Rubbra so

hoch schätzte und die er infolge seines echt kontrapunktischen Stils intuitiv nachbilden konnte.

Den zweiten Satz, betitelt "Canto", Vortragszeichen *Largo e sereno*, leitet ein Zitat des großen italienischen Lyrikers Giacomo Leopardi (1798–1837) ein:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tante parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

(Stets war mir dieser einsame Hügel teuer,
Und diese Hecke, die so weite Strecken
Des fernen Horizonts dem Blick entzieht.)

Die Klangwelt – Soloklarinette, gedämpfte Hörner, *divisi* Celli – ist ganz erstaunlich. Im Lauf des Satzes, einem getragenen Gesang, steigert sich die strukturelle und expressive Spannung allmählich. Der Komponist verglich das Leopardi-Zitat mit dem Ausblick aus seinem Arbeitszimmer in den Chilterns (einer Hügellandschaft in Mittelengland), in dem er die Sinfonie schrieb; sie schildert aber auch eine Landschaft der Innenwelt und ist eine von Rubbras schönsten Werken.

Unmittelbar schließt sich der dritte Satz an, ein hurtiges Scherzo, dessen Motivkern eine Umgestaltung der Geigenmusik aus den Anfangstakten der Sinfonie ist. Eine wunderbare Partie, in der die Harfe und Celesta eine maßgebende Rolle spielen, gibt einen Vorgeschmack der "Zaubermusik" seiner

letzten Sinfonien, der Zehnten und Elften; der tanzartige Duktus des musikalischen Geschehens und das schwer faßbare Metrum sind ebenfalls von Bedeutung.

Der letzte Satz entstand zuerst – was bei dem grundsätzlich "durchkomponierenden" Rubbra nur selten vorkommt – und stellt in seiner Funktion als Finale in Fragen der Tempogestaltung einige Probleme. Seine Integrität und kompositorische Logik stehen außer Frage, aber das Gefühl der Unabwendbarkeit bleibt aus, dem die vorangegangenen Sätze ihren markanten Charakter verdanken; der Gesamteindruck von Geräumigkeit, Vision und vor allem meisterhafter Beherrschung des eigentlichen kompositorischen Handwerks wird dadurch allerdings nicht beeinträchtigt. Nach den eher experimentellen früheren Sinfonien dürfen die Fünfte und Sechste in mancher Hinsicht als klassisch ausgewogener betrachtet werden. Indes scheint sich Rubbra der Probleme mit dem Finale von Nr. 6 bewußt gewesen zu sein, denn für den Schlußsatz der 1956/57 entstandenen Siebenten griff er zu einer gänzlich anderen Form, nämlich der Passacaglia.

Auf der Suche nach der Verwirklichung musikalischer und geistiger Wahrheit schlug Rubbra den Weg kompromißloser kompositorischer Integrität ein; deshalb wird er zunehmend als ein hervorragender

musikalischer Denker bewertet, ungeachtet stilistischer Grenzen.

© Robert Saxton

Übersetzung: Gery Bramall

Sinfonien Nr. 3 und 7

Diese beiden sind unter den insgesamt elf Sinfonien Edmund Rubbras diejenigen mit der klassischsten Formgebung anzusehen. Rubbra stand zwar selbst in der Tradition der Wiederbelebung von Musik der Tudorzeit und der Ära Jakobs I., doch war er sich auch der entscheidenden Bedeutung der österreichisch-deutschen Klassik bewußt.

Sein Respekt vor Brahms war tief verwurzelt. Als einmal ein Schüler Brahms' manchmal recht düstere Orchestrierung kritisierte, bemerkte Rubbra, daß bei Brahms Kolorit und Gedanke derart verflochten seien, daß die Neuorchestrierung einzelner Passagen die Logik der Musik zunichte gemacht hätte. Rubbras eigenes Ideal folgt diesem Vorbild: Klangfarbe niemals um ihrer selbst willen einzusetzen, sondern immer nur, um die zugrundeliegende musikalische Struktur zu verdeutlichen.

Daß die sinfonische Tradition im zwanzigsten Jahrhundert dynamischer Erneuerung fähig war, schien bereits in den 30er Jahren selbstverständlich, als Rubbra die ersten Beiträge zum Genre leistete. Sibelius

und Nielsen, ebenfalls einflußreiche Vorbilder für Rubbra und Walton, hatten ihre sinfonischen Zyklen erst kurz zuvor abgeschlossen, während in England beispielsweise noch die letzten fünf Sinfonien von Vaughan Williams ausstanden! Auch die österreichisch-deutsche Tradition wurde – wenn auch hauptsächlich im Exil – insbesondere durch Schönberg, Webern und Hindemith weitergeführt.

Dagegen wurde in den 50er Jahren, als die Siebte Sinfonie entstand, die Fortschreibung der sinfonischen Tradition nachdrücklich in Frage gestellt, und Rubbras andauerndes Interesse an der Form läßt sich wohl nur rückblickend aus unserer heutigen Perspektive rechtfertigen.

Rubbras Sinfonien Nr. 1, 2, 3 und 4 wurden innerhalb von sechs Jahren (1935–41) komponiert – nur daß die Vierte erst später orchestriert wurde – und der Komponist betrachtete sie gewissermaßen als Reihe. Sie waren, wie er erklärte,

alle so dicht hintereinander komponiert, daß sie in gewisser Hinsicht Reaktionen aufeinander und nicht eigenständige Sinfonien waren. Die Nr. 2 zum Beispiel war nicht wie die Nr. 1... Sie ist karger und kontrapunktischer. Nr. 3 ist lyrischer. Nr. 4 ist eher akkordbestimmt.

Um die Zeit, als er diese Werke schrieb, war Rubbra trotz des Erfolges der Ersten Sinfonie als Komponist finanziell immer noch

nicht abgesichert. Sein Einkommen wurde mit Hilfe von Auftritten als Musiker aufgestockt, mit dem Schreiben von Kritiken und zuletzt auch mit Musikunterricht für junge Flüchtlinge aus Hitlerdeutschland an einer Schule, die speziell zu diesem Zweck in Südlondon gegründet worden war. Außerdem gab ihm sein damaliger Verleger den Auftrag, die ursprünglich für Soloklavier konzipierten *Variationen über ein Thema von G.F. Händel* von Brahms zu orchestrieren. Er schloß diese Aufgabe sehr erfolgreich ab, und die Erfahrung damit hat zweifellos die Abfassung des Variationsfinales seiner Dritten Sinfonie beeinflusst.

Die **Sinfonie Nr. 3** wurde 1938/39 komponiert und am 15. Dezember 1940 in Manchester vom Hallé Orchestra unter Malcolm Sargent uraufgeführt. Die erste Aufführung hatte am 23. September in London stattfinden sollen, mußte jedoch wegen eines Luftangriffs abgesagt werden. Das zweite Werk, das auf dem Programm stand, war bezeichnenderweise Brahms' Zweite Sinfonie.

Rubbras zusammenhängende Gedankengänge sind nirgendwo klarer zu erkennen als in dieser Komposition. Der erste Satz ist der klassischen Sonatensatzform näher als jeder andere aus seinem Schaffen davor oder danach, doch die anfänglichen Tonleitern und das liebevoll an Sibelius gemahnende Material werden erst im Fugensubjekt und seinem

aufwärts gerichteten skalischen Auftakt ganz am Ende des Werks aufgelöst. Die Besetzung beider Passagen mit Hörnern und Streichern in mittlerer Tonlage trägt zu unserem Gesamtverständnis bei und zeigt das sichere architektonische Gespür des Komponisten im Hinblick auf den engen Zusammenhang zwischen Struktur und musikalischem Gehalt.

Das Werk hatte in Rubbras Freund Bernard Herrmann (der vor allem wegen seiner Filmmusiken in Erinnerung geblieben ist) einen besonders überzeugenden Fürsprecher. Als er das Werk dirigierte, beeindruckte er Rubbra mit seiner Strukturgenauigkeit, die für dieses vielschichtige Werk so wichtig ist.

Siebzehn Jahre trennen die Dritte von der **Siebten Sinfonie** von 1956/57. Letztere ist ein Werk der sinfonischen Reifezeit Rubbras und enthält einen der großartigsten Einzelsätze, das als Passacaglia angelegte Finale.

Die Siebte Sinfonie verdankt ihre Entstehung einem Auftrag des Feeney Trust, ein Werk für das City of Birmingham Symphony Orchestra zur Aufführung in der Saison 1956/57 zu schreiben. Genaugenommen beauftragte die Stiftung drei Komponisten zugleich für die Spielzeiten 1955/56 und 1956/57: Bliss, Tippett und Rubbra – die allesamt Meisterwerke hervorbrachten, nämlich die *Meditations on a Theme of John Blow* (Bliss), das Klavierkonzert (Tippett) und die Siebte Sinfonie (Rubbra). Die Sinfonie wurde unter

Andrzej Panufnik am 1. Oktober 1957 in Birmingham uraufgeführt (im Rahmen eines für unsere Ohren eher seltsam zusammengestellten Programms mit Konzerten von Charles Avison, Vivaldi und Mozart!).

Der Keim des nachdenklichen, in c-Moll abgefaßten Schlusses der Sinfonie ist schon zu Beginn des Werks (im ersten Orgelpunkt C) gelegt, während die rhythmische Dichte des ersten Satzes im rhythmisch asymmetrischen Scherzo, einem der gewinnendsten Sätze Rubbras, Erlösung findet.

Die abschließenden Passacaglia und Fuge bilden das emotionale Kernstück dieser Sinfonie. Stephen Banfield legt in seinem kürzlich erschienenen Buch über Finzi nahe, daß dieser vortreffliche, zutiefst bewegende Satz zumindest teilweise eine Huldigung an Rubbras bedeutendem Freund und Zeitgenossen war, der starb, als die Sinfonie im Entstehen begriffen war. Auch wenn sie sich vom musikalischen Stil her nicht besonders nahestanden, waren Rubbra und Finzi seit ihrer Zeit am Royal College of Music eng befreundet gewesen, und der frühe Tod seines Freundes bedeutete für ihn einen großen persönlichen Verlust. Banfield geht soweit, im vorausgehenden Scherzo einen Verweis auf Finzis *Intimations of Immortality* anzunehmen.

Offensichtlicher Vorläufer dieses Satzes ist das Passacagliafinale der Vierten Sinfonie von Brahms. Rubbras Behandlung ist jedoch

insofern eine ganz andere, als dieses Finale im Grunde keine Folge von Variationen ist, sondern kontinuierlich, ohne feste Unterteilungen fließt. Zusammen mit der anschließenden Fuge ist seine emotionale Wucht ungeheuer groß.

© Robert Saxton und Adrian Yardley
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Sinfonien Nr. 4, 10 und 11

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 vorgegebenen Matrize. Rubbras Komponieren war wirklich „a priori“. Für ihn war die allumfassende Form organisch und natürlich 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 im Norden von Wales orchestriert werden. Sie wurde bei einem Promenadenkonzert am 14. August 1942 uraufgeführt. 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 ostinater Holzbläser- und Hornpuls spielen das einleitende Material – 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 jegliche Behauptung, daß Rubbra sich nicht der gesamten Form bewußt gewesen sei. 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 zwei 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 in E-Dur beendet. Das Ende sorgt für die „Auflösung“ des ganzen Stücks, nicht nur der letzten Sätze; es ist äußerst ungewöhnlich und 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. Sinfonie (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 übergreifender Vision und Erfahrung möglich waren.

Die 10. Sinfonie war für das Kammerensemble der Northern Sinfonia – Holzbläser, zwei Hörner und Streicher – geschrieben worden, das am 8. Januar 1975 ihre Uraufführung 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 Tonlagen; alle drei Töne 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, ist ein Zustand kontrollierter Ekstase erreicht, 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. Sinfonie ist eine Auftragsarbeit der BBC und wurde bei einem Promenadenkonzert am 20. August 1980 uraufgeführt. 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, zusammengefaßt in einem einzigen 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 zu einer musikalischen 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.

© Robert Saxton

Übersetzung: Gunhild Lenz-Mulligan

Sinfonien Nr. 5 und 8

Edmund Rubbra war ein äußerst zurückhaltender Mann und gab im allgemeinen wenig Hinweise auf die außermusikalischen Ideen, die zur Gestaltung seiner Musik beitrugen. Als kreativer Künstler reagierte er jedoch nachdrücklich auf Landschaften, auf politische und soziale Ereignisse der damaligen Zeit und wohl insbesondere auf religiöse und philosophische Vorstellungen und Gedankengänge. Alle diese Einflüsse fanden direkten Ausdruck in seiner Musik. Im sinfonischen Zyklus kann man beispielsweise in der Ersten und Zweiten Sinfonie deutlich die Ängste der Vorkriegszeit spüren, in der Vierten die Schroffheit des Krieges, eine außerordentliche spirituelle Landschaft im langsamen Satz der Sechsten, die große Trauer (um einen verlorenen Freund?) in der Siebten und magische "Meeresmusik" in der Elften (möglicherweise angeregt durch die Küstenlandschaft von West Pembrokeshire?). Die Sinfonien Nr. 5 und 8 sind da keine Ausnahme.

Die Sinfonie Nr. 5 entstand im Zeitraum

1947 bis 1948 und wurde am 26. Januar 1949 vom BBC Symphony Orchestra unter Sir Adrian Boult uraufgeführt. Was ihre musikalischen Ursprünge angeht, gibt es keine bessere Einführung als die, die Rubbra selbst vor der ersten Übertragung gegeben hat:

Als ich Ende 1941 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, war meine Vierte Sinfonie bereits fertiggestellt, wenn auch noch nicht vollständig orchestriert, und ich hatte Entwürfe für eine fünfte (chorische) Sinfonie fertig. Vorbereitende Skizzen wurden 1942 zu Papier gebracht, doch es stellte sich heraus, daß das Soldatenleben nicht das geeignete Milieu für sinfonisches Denken war... Erst 1946 stand es mir frei, den fallengelassenen Faden wieder aufzunehmen, doch meine Begeisterung für eine Chorsinfonie war abgeklungen... [Die Skizzen fanden Eingang in *The Morning Watch*] ...Erst 1947 war ich dazu imstande, mich mit einer neuen, rein instrumentalen Sinfonie zu beschäftigen. Die Lücke von sechs Jahren war von ungeheurer Bedeutung für Form und Inhalt der Nr. 5... Sie genügte, um die vorherige sinfonische Schaffensperiode auszulöschen, und als ich endlich die Nr. 5 in Angriff nahm, geschah dies ohne Bezugnahme auf die übrigen vier.

Das Werk war somit ein sinfonischer Neubeginn für Rubbra. Nach der eher düsteren Vierten Sinfonie vermittelt es das Gefühl einer neuen tonalen Sicherheit und leichten Hand: Die Orchestrierung ist sparsamer, und die

Komposition enthält viele bedeutende Solopassagen für Holzbläser und Horn. Es ist nicht allzu abwegig, in ihr einen gewissen Nachkriegsoptimismus, eine neue geistige Frische zu entdecken, und vielleicht auch den Einfluß der lieblichen Kalksteinlandschaft der Chiltern Hills, wo Rubbra damals lebte und komponierte. Außerdem hatte Rubbra 1948 Aufnahme in die katholische Kirche gefunden, und das verlieh seiner Musik zweifellos einen spirituellen Brennpunkt. Im übrigen wurde seine schöne Messe *St. Dominic* begonnen, als die Arbeit an der Sinfonie noch in vollem Gang war.

Rubbra beschreibt als nächstes den Aufbau der Sinfonie:

Formal hat das Werk den Charakter eines Triptychons, dessen drei "Tafeln" folgendermaßen angeordnet sind:

Adagio – Allegro energico: Allegro moderato:
Grave – Allegro vivo.

Daraus ist zu ersehen, daß der erste Satz mit seiner langen *Adagio*-Einleitung das genaue Gleichgewicht zu den letzten beiden Sätzen hält (die ohne wirkliche Unterbrechung gespielt werden), und der Mittelsatz (ein Scherzo) sorgt für die nötige leuchtend helle Abwechslung. Dieses formale Gleichgewicht schlägt sich auch darin nieder, daß am Ende des Werks die motivgebende Phrase wiederkehrt, die in den ersten paar Takten von einer Solo-oboe gespielt wurde.

Der langsame Satz ist von großer Intensität, während das jubelnde Finale, durchzogen von

fanfarenartigen Phrasen (die der Komponist gedanklich mit dem Wort "Alleluja" verbindet), ruhig und "mit der ganzen Feierlichkeit der anfänglichen Stimmung der Sinfonie ausklingt. Der Kreis ist damit geschlossen".

Auf die Fünfte folgten zwei weitere Sinfonien relativ dicht aufeinander: die Sechste 1953/54, die Siebte 1956/57. Hiernach folgte jedoch eine große Lücke, ehe 1966–1968 die Sinfonie Nr. 8 entstand. Sie war keine Auftragskomposition und wurde deshalb erst am 5. Januar 1971 vom Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unter Sir Charles Groves uraufgeführt.

Während ein philosophisches Programm im Fall der Fünften Sinfonie nur angedeutet wurde, werden wir seiner in diesem Werk versichert, denn die Sinfonie trägt den Untertitel "Hommage à Teilhard de Chardin".

De Chardin (1881–1955) war Jesuit, Geologe, Paläontologe und Philosoph. Seine Untersuchungen auf diesen Gebieten ließen ihn nach und nach zu einer Neubewertung der Evolutionstheorie im Lichte christlichen Denkens gelangen. Ihm zufolge entwickelten sich Geist und Materie gemeinsam auf Christus als "Omegapunkt" zu. Die Dichotomie von Wissenschaft und Religion ist hiernach verfehlt. Es handelt sich um eine optimistische Auffassung von der langfristigen Zukunft der Menschheit, doch war es, wie Rubbra selbst schreibt, "selbst wenn es möglich gewesen

wäre, nicht meine Intention, diese Ideen in Musik zu übertragen: Und doch begegnen sie einander, so hoffe ich, in gleich geartetem Optimismus." In vielerlei Hinsicht stellt die Sinfonie eine Pilgerfahrt dar, wie sie sich auch in der Chorsuite *Inscape* von 1965 und im außergewöhnlichen Schlußlied des Zyklus *The Jade Mountain* von 1962 andeutet.

In einem Rundfunkvortrag (Januar 1971) erklärt Rubbra zum Ursprung und zur Struktur der Achten Sinfonie:

Der Abstand von zehn Jahren zwischen Nr. 7 und... Nr. 8 hat möglicherweise mehr als alles andere zu den Unterschieden im Aufbau der Sinfonie beigetragen. In dieser zehn Jahre währenden Pause sind mir nach und nach die dramatischen und expressiven Werte bewußt geworden, die den Intervallen als solchen innewohnen, und in der neuen Sinfonie ist das Spiel Intervall gegen Intervall anstatt Tonart gegen Tonart die treibende Kraft, die hinter der Argumentation steckt. Ebenfalls neu an dem Werk war eine Methode der Komposition, derer ich mich bis dahin noch nie bedient hatte: direkt in voller Besetzung zu komponieren, ohne vorher eine reduzierte Skizze anzufertigen, wie es zuvor meine Gewohnheit gewesen war. Darum kamen die Ideen spontan und in die passenden Klangfarbe gehüllt auf und die Gewichtung dieser Klangfarben war ein wichtiges Element des formalen Gesamtschemas der Sinfonie.

Das Ergebnis war eine der schönsten Sinfonien Rubbras. Die Orchestrierung ist oft von großer Strahlkraft, das Werk von spiritueller Eindringlichkeit und warmherzigem Humanismus erfüllt. Obwohl Rubbra Intervalle anstelle der Melodielinie als Grundlage für die Durchführung der Sinfonie heranzieht, ist das Gefühl organischen Wachstums immer sehr gegenwärtig.

Wie die Siebte Sinfonie ist auch dieses Werk in drei Sätzen angelegt, mit einem langsamen Finale. Diesmal jedoch ist die Stimmung im Satz optimistisch anstatt elegisch. Das stille Ende ruft den Anfang des Werks in Erinnerung und sorgt für einen magischen Abschluß.

© Adrian Yardley

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Sinfonie Nr. 9

Die **Sinfonie Nr. 9** ("Sinfonia Sacra") entstand aus einem Oratorium, das Bernard de Nevers (1895–1974) im Verlagshaus Lengnick dem Komponisten nahelegte. Das Werk hatte einen beschwerlichen Werdegang. Die erste Erwähnung in der beim Verleger noch erhaltenen Korrespondenz befindet sich in einem Brief vom März 1961:

Oratorium: Kürzlich besuchte ich eine Sonderausstellung in der National Gallery, wo ich den herrlichen 'Auferstandenen Christus' eines

italienischen Renaissance-Malers namens Bramante bewunderte. So soll meine Musik ausfallen... Du mußt es Dir unbedingt ansehen.

Es handelte sich um ein Gemälde von Donato Bramante (1444–1514) aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Italien, die in der Londoner Kunstgalerie ausgestellt war: ein ausdrucksstarkes, beunruhigendes Werk. Der auferstandene Christus zeigt seine Wunden, nicht im Triumph, sondern in tiefem Schmerz; sein Antlitz bekundet furchtbare körperliche und seelische Qualen. Am 19. September 1961 schrieb Rubbra: "Habe heute die Anfangstakte der Auferstehung notiert. Auf diesen Augenblick habe ich lange gewartet."

Nach der Siebten Sinfonie (1957) entwickelte Rubbra einen konziseren Stil; indes bereitete ihm die einem Oratorium angemessene Satztechnik Schwierigkeiten. Anscheinend machte ihm die Form in der Nachkriegszeit zunehmend Probleme; erst 1968, nach der Vollendung der Achten Sinfonie, wurde ihm klar,

daß es sich bei der neuen Sinfonie um eine sinfonische Problematik handelt; daß die erwünschte Einheit nur durch die Bearbeitung sinfonischer Ziele erreicht werden konnte ... Sobald [ich] zu diesem Schluß kam, mußte der Originaltext, der für ein Oratorium bestimmt und daher zu lang und weitschweifig war, revidiert werden.

Nun ging Rubbra mit neuem Tatendrang an die Arbeit; tatsächlich war er von einem alten Freund, der einen schweren Verlust erlitten hatte, beauftragt worden, das Werk zu vollenden (als Widmung steht "P.E.B. in memoriam"). Die Partitur wurde am Karfreitag 1972 abgeschlossen und am 20. Februar 1973 mit dem Liverpool Philharmonic Orchestra unter Sir Charles Groves uraufgeführt; die Solisten waren Miriam Bowen, Norma Procter und Benjamin Luxon. Das Werk ist auch ein Andenken an Bernard de Nevers' Sohn Geoffrey, der 1962 bei einem Autorennen verunglückte.

Die Anlage entspricht den Passionen von Bach, obwohl sich die Handlung natürlich später abspielt. Außerdem wird die Partie des Evangelisten nicht von einem Tenor gesungen, sondern von einer Altistin; Rubbra wollte dieser traditionellen Rolle ein neues Timbre verleihen und zugleich die Bedeutung der Frauen in diesem Passus des Evangeliums hervorheben.

Die Sinfonie ist in vier Abschnitte gegliedert, die jeweils mit einer Text der lateinischen Liturgie enden. Bei drei Abschnitten schließt sich ein lutherischer Choral unmittelbar dem lateinischen Text an. Die Verwendung katholischer Hymnen und protestantischer Choräle als bewußtes Symbol der Vereinigung der beiden Aspekte christlicher Tradition im Westen ist besonders bezeichnend.

Das Vorspiel schildert die Bibelworte am

Kopf der Partitur "Es ward eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde" und bildet den Hintergrund zu Christi Verzweiflungsschrei "Eli, Eli, lama sabachthani?" Der Komponist erklärt:

Diese Eröffnungsakkorde bestimmen nicht nur die tonalen Zentren des Werks, sondern auch die Intervalle, die dem Vokalsatz weitgehend Gestalt verleihen.

Dem instrumentalen Zwischenspiel nach Christi letzten Worten folgt die lateinische Karfreitagshymne¹ "Crux fidelis", dann beschließt ein herrlicher Choral (Melodie von Johannes Crüger) den ersten Abschnitt.

Der zweite Teil, in dem die beiden Marien das leere Grab finden, enthält einen zauberhaften Echo-Chor für *divisi* Tenöre und schließt mit Introitus aus der Ostermesse, "Resurrexi, et adhuc tecum sum". Der nächste Abschnitt berichtet in beherrschten Tönen, wie Maria Magdalena (eine kleine, sehr wichtige Sopranpartie) dem Herrn im Garten begegnet und ihn zunächst nicht erkennt. Dieser Teil schließt mit der Marienantiphon für Ostern "Regina caeli" und einem Choral von Melchior Teschner.

Nach den erschütternden Begebenheiten der Kreuzigung und Auferstehung erfährt die Stimmung des Textes eine Änderung. Einer kurzen, gesprochenen Einleitung – die einzige Unterbrechung der Musik – folgt ein rein instrumentales Zwischenspiel mit dem Titel

"Conversation Piece", das deutlich Einflüsse des englischen Komponisten Gustav Holst aufweist. Dieselben musikalischen Gedanken promenieren, allerdings nicht im gleichen Tempo, ganz wie Menschen, die während eines Spaziergangs plaudern.

Der letzte Abschnitt verkündet das Evangelium bis zu Christi Himmelfahrt und geht mit dem herrlichen Introitus für Christi Himmelfahrt "Viri Galilei", den glockenähnliche Figurationen der Geigen begleiten, zu Ende. Ein Choral von Hans Leo Haßler beschließt dieses profunde, kontemplative Werk in zuversichtlichem A-Dur.

Rubbra betrachtete die *Sinfonia Sacra* als das Werk, das ihm am meisten ans Herz gewachsen war; auf dem Totenbett drückte er die Hoffnung aus, daß sie dereinst eingespielt werde. In den 1960er Jahren bewies eine derart großformatige Komposition über die Essenz der christlichen Lehre bedeutende Zivilcourage; wahrscheinlich ist die allgemeingültige Aussage der *Sinfonia Sacra* erst heute, da erneutes Interesse an spirituellem Gehalt in der Musik besteht, in ihrer ganzen Tragweite zu würdigen.

© Adrian Yardley

Übersetzung: Gery Bramall

¹Ich danke Andrew Carwood für die Informationen zu diesen Texten.

Lynne Dawson führt eine erfolgreiche Gesangskarriere, die Opern, Konzerte, Kammerkonzerte und Tonaufnahmen auf höchstem internationalen Niveau umfaßt. Im Rahmen ihrer Opernlaufbahn, die bereits mehr als ein Jahrzehnt umspannt, hat sie u.a. Zdenka (Paris), Fiordiligi (Neapel), Komtesse (Straßburg), Constanze (Brüssel), Donna Elvira (Paris) und Pamina (Berlin) gesungen. Lynne hat mit zahlreichen renommierten Dirigenten, darunter Mehta, Barenboim, Giulini, Ashkenazy, Gardiner, Blomstedt, Harnoncourt und Chailly, sowie mit vielen der weltführenden Orchester zusammengearbeitet, u.a. den Wiener Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem San Francisco Symphony, dem Königlichen Concertgebouw-Orchester und dem London Philharmonic Orchestra. Lynne Dawsons persönlicher Katalog umfaßt mehr als 60 CDs, darunter auch die Rolle der Norina (in *Don Pasquale*), für Chandos.

Della Jones wurde in Neath geboren und am Royal College of Music ausgebildet, wo sie zahlreiche Preise gewonnen hat, darunter das Stipendium Kathleen Ferrier Memorial Scholarship. Sie ist zusammen mit allen bedeutenden britischen Operntruppen, in vielen Teilen Europas, in den USA, in Kanada, Rußland und Japan aufgetreten. Ihr Repertoire umfaßt die Titelrollen von *Ariodante*, *La Cenerentola* und *Carmen*, Rosina, Herodias

(*Salome*), *Baba the Turk* (*The Rake's Progress*), *Marcellina*, *Adalgisa*, *Dido* (*Les Troyens* und *Dido and Aeneas*), *Donna Elvira*, *Brangäne*, *Hermia* (*A Midsummer Night's Dream*), *Juno* (*Semele*) und die Schenkswirtin (*Boris Godunov*). Della Jones tritt regelmäßig in Rundfunk und Fernsehen auf, und zu ihren vielen Aufnahmen gehören *Alcina*, *L'incoronazione di Poppea*, *La clemenza di Tito* und Korngolds *Die Kathrin*.

Der Bariton **Stephen Roberts** zählt als Meister der englischen Chortradition zu den führenden Konzertinterpreten Großbritanniens. Besonders intensiv hat er mit Sir David Willcocks und Richard Hickox zusammengearbeitet, und Auslandsverpflichtungen haben ihn u.a. nach Paris (mit Sir Simon Rattle und dem City of Birmingham Symphony Orchestra) sowie vor kurzem nach Istanbul (mit der Philharmonia Orchestra und Leonard Slatkin) geführt. In vielen europäischen Hauptstädten ist er mit Penderecki in dessen *Lukaspassion* aufgetreten. Stephen Roberts hat auch an Gastspielreisen und Aufnahmen mit Ensembles teilgenommen, die sich auf historisch fundierte Aufführungen konzentrieren, wie etwa *Pro Cantione Antiqua* und *Amaryllis Consort*, das er mitbegründet hat. In jüngster Zeit hat ihn die Arbeit mit Nikolaus Harnoncourt und René Jacobs zusammengeführt, und mit der Philharmonia Orchestra

unter der Leitung von Richard Hickox ist er in einer Konzertversion von Britten's *Gloriana* aufgetreten.

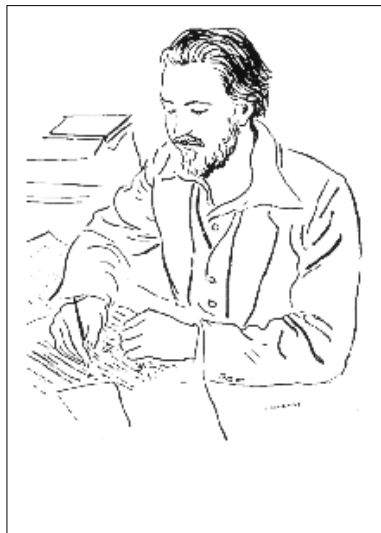
Der **BBC National Chorus of Wales** wurde 1983 gegründet und hat sich den Ruf erworben, einer der führenden gemischten Chöre Großbritanniens zu sein. Dank der engen Zusammenarbeit mit dem BBC National Orchestra of Wales spielt der Chor eine wesentliche Rolle im Musikleben von Wales. Er besteht aus 160 freiwilligen Sängern und Sängerinnen aus allen Schichten und Berufen. Zu den neuesten Erfolgen des Chors zählen Aufführungen von Tippett's *A Child of Our Time* in der St. David's Hall und Elgars *The Music Makers* in der Symphony Hall, Birmingham. Regelmäßige Auftritte finden in den BBC Promenadenkonzerten in London statt, der Chor wirkte aber auch in den BBC Proms in the Park, Swansea, mit und im Konzert *Voices of a Nation* zur Feier der Eröffnung des walisischen Parlaments.

Das **BBC National Orchestra of Wales** gilt allgemein als eines der herausragenden Orchester Großbritanniens. Es ist in erster Linie ein Rundfunkorchester (BBC Radio 3), das im Kulturleben des Fürstentums eine Sonderstellung einnimmt. Das BBC NOW ist in der St. David's Hall von Cardiff ansässig, unternimmt aber auch regelmäßige

Gastspielreisen durch ganz Großbritannien, gibt jeden Sommer vier Konzerte im Rahmen der BBC Promenadenkonzerten und gastiert auch im Ausland. Resound-Atsain, die Bildungs- und Sozialabteilung des BBC NOW, erweitert die Arbeit des Orchesters über den Konzertsaal hinaus auf Schulen, Arbeitsplätze und ländliche Gemeinden. BBC NOW hat die verschiedensten Werke auf CD aufgenommen.

Richard Hickox gilt international als einer der angesehensten und vielseitigsten Dirigenten Großbritanniens, ausgezeichnet mit drei *Gramophone Awards*, einem *Grammy Award*, dem *Deutschen Schallplattenpreis* und dem *Diapason d'Or*. Er hat alle namhaften britischen Orchester dirigiert und nimmt regelmäßig an Festivals wie Aldeburgh, Bath und Cheltenham sowie den BBC-Promenadenkonzerten teil. 1990 gründete er gemeinsam mit Simon Standage das Collegium Musicum 90. Seit September 2000 wirkt er als Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales; außerdem ist er Musikdirektor der 1971 von ihm gegründeten City of London Sinfonia, ehemaliger künstlerischer Leiter und nun Conductor Emeritus der Northern Sinfonia

sowie Gastdirigent beim London Symphony Orchestra. Er tritt regelmäßig mit führenden Orchestern in Europa, Japan und Nordamerika auf. Die Oper spielt in seiner Tätigkeit eine wichtige Rolle, und neben Gastauftritten (z.B. in der Royal Opera Covent Garden und an der Wiener Staatsoper) hat er bei den Festspielen von Spoleto in Italien, deren musikalische Leitung er wahrnimmt, mehrere Opern live aufgenommen. Richard Hickox ist der Musik in ihrer ganzen Breite verpflichtet, und sein Beitrag zum britischen Musikleben ist immer wieder gewürdigt worden. Sein Flair bei der Programmgestaltung fasziniert die Öffentlichkeit und die Kritik gleichermaßen. Besonders denkwürdig waren sein Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams im Barbican Centre, ein Britten-Festival in der Royal Festival Hall und die Welturaufführung verschiedener Werke von Sir John Tavener. Seine Schallplattenprojekte für Chandos – mehr als 150 Aufnahmen liegen aus dieser Zusammenarbeit bereits vor – umfassen Opern von Britten, die späten Sinfonien und frühen Messen Haydns, den Abschluss seiner Grainger-Serie und einen laufenden Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams.



Edmund Rubbra, 1936

Edmund Rubbra: Symphonies

Nous vivons dans une époque riche en valeurs culturelles multiples. 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 l'apparence 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 Schoenberg, 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 témoignent toutes d'un caractère créatif et de visées s'intégrant dans un parcours absolument immuable dans sa constance, et toutes constituent un défi à toute tentative de catégorisation et de qualification "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".

© Robert Saxton

Traduction: Karin Py

Symphonie no 1

Cette étrange et puissante composition, qui reproduit avec une fidélité saisissante les sons

d'un retentissant bombardement, le crépitement des armes à feu, et le sifflement des obus, est l'œuvre d'un jeune compositeur, Monsieur E. Duncan-Rubbra.

Tels sont les mots qu'employa un critique du *Yorkshire Post* en juin 1930 à propos d'une musique de scène qu'écrivit Rubbra pour *The Searcher*, une pièce anti-militariste tombée aujourd'hui dans l'oubli.

De nos jours, Rubbra est associé de façon si étroite au genre symphonique qu'on oublie presque qu'il ne vint à cette forme que tardivement et qu'il passa la plupart de sa jeunesse à composer sur commande, écrivant de la musique pour le théâtre, ainsi que comme pianiste, se consacrant à l'interprétation de la musique de ses contemporains.

L'association de Rubbra avec le théâtre prit forme au milieu des années vingt avec le groupe itinérant de la Arts League of Service qui lui demanda d'écrire de la musique pour des productions très variées, mais avec un nombre d'instruments très limité. Celles-ci comprenaient des œuvres aussi diverses qu'un *Nô* japonais, *Hagoromo*, ou une adaptation de *The Dynasts* de Hardy. Dans les années trente, il collabora également activement avec le Dartington Dance Mime Group et composa la musique d'une production de *Volpone* donnée à Londres. Ces expériences permirent à Rubbra d'apprendre à

utiliser les couleurs instrumentales à partir de la pratique.

L'activité de pianiste de Rubbra le fit entrer en contact avec le milieu européen; il développa une affection particulière pour la musique de Debussy, Bartók et Stravinski, son goût pour celle-ci s'accentuant au fil du temps. Il joua également pour les danseurs des Ballets russes lors de leurs visites à Londres. Maurice Jacobson, un condisciple au Royal College of Music dans les années vingt, se souvient nettement de Rubbra à ses débuts comme d'un homme dont l'apparence calme était "contredite par un dynamisme intérieur démoniaque". D'ailleurs, son amour pour les pièces les plus percutantes de Bartók trouvait un écho dans la plupart de ses compositions d'étudiant et ces œuvres reflétaient un aspect de sa personnalité au même titre que certaines de ses premières mises en musique comme l'"Hymne à la Vierge" de 1925 ou encore la berceuse "Dormi Jesu" révélaient un "homme plus introverti".

Il est nécessaire d'avoir conscience de toutes ces influences afin d'aborder l'univers sonore des deux importantes œuvres de jeunesse présentées ici. Commencée en 1935, la **Première Symphonie** ne fut achevée qu'en 1937, et créée le 30 avril de la même année lors d'un concert de musique contemporaine dirigé par Adrian Boult. Il s'agit de l'œuvre remarquablement mûre d'un compositeur de

trente-quatre ans affrontant ce genre pour la première fois, et révélant la sûreté de touche d'un artiste imaginatif et assuré.

La frappante introduction présente un jeu des cuivres dans une texture homophonique de type chorale contre une bégayante pédale de si bémol aux contrebasses, tandis que les violons et les altos en un strident unisson d'octave articulent un motif serré de demi-ton et de septième qui sont, en fait, les intervalles en diminution de la musique jouée par les cuivres. D'emblée, Rubbra ne nous a pas seulement donné un audacieux et brillant commencement, mais il a aussi ouvert la porte sur son œuvre symphonique à venir. Ce qui apparaît à l'audition comme l'idée principale et son accompagnement, se révèle être deux courants polyphoniques identiques au niveau le plus profond.

Le premier mouvement respire profondément et est hautement chargé. On remarquera le contrepont énergique, la vitalité rythmique et la cohérence de l'ensemble: même les figures d'ostinato en pédale dérivent des intervalles initiaux de la première mesure. En s'apaisant, le long et intense mouvement cède la place à un calme troublé. Bien que de mesure ternaire, cette musique révèle parfois un caractère de marche, incluant un épisode à la caisse claire, et la cadence finale n'est pas un moment de résolution.

Le deuxième mouvement, "Périgourdine",

repose sur une danse française, remontant à la fin du dix-huitième siècle, dont les intervalles sont une version diatonique du motif chromatique agité du premier mouvement; l'accord final de ce mouvement peut s'entendre comme une passerelle vers la partie plus brillante de ce scherzo. L'orchestre fait preuve ici d'une imagination séduisante, chaque famille d'instruments se définissant avec finesse. C'est comme si *Le Tombeau de Couperin* était entré, tête la première, en collision avec un scherzo de Vaughan Williams. Cependant, après ce début jovial, "Périgourdine" plonge dans un climat plus sombre eaux et, en vérité, s'achève sur la relative mineure, fa, de la tonalité de l'exposition de la mélodie, la bémol majeur.

Le troisième mouvement (en fait, à l'instar du final beaucoup plus tardif de la Sixième Symphonie, fut esquissé plus tôt) est très proche des mesures d'introduction du premier mouvement et ses tensions sont extraordinairement dramatiques. Ce n'est qu'à la coda que l'objectif, ut, est atteint en un merveilleux réseau polyphonique. Tout dans cette symphonie dérive organiquement, et l'ensemble de l'œuvre est un tour de force de la part d'un jeune compositeur relevant pour la première fois le défi symphonique.

© Robert Saxton et Adrian Yardley

Traduction: Karin Py

Symphonies nos 2 et 6

La **Deuxième Symphonie** qui date de 1937, mais fut ultérieurement révisée en 1950, est à nouveau une œuvre révélant une logique et une force de personnalité étonnantes chez un compositeur de trente-cinq ans à peine. Quasiment chaque détail, trouvé dans l'ensemble des quatre mouvements, provient de la ligne initiale jouée à l'unisson par les cordes et on remarque partout l'absence de "remplissage" – tout contribue à la polyphonie sur le plan architectural sans recours à des figures d'accompagnement. Comme Rubbra le révéla lui-même en 1949 au cours d'un entretien:

Ma deuxième composition de forme symphonique visait... à découvrir jusqu'à quel point l'interaction des lignes mélodiques pouvait être chargée de réaliser la tension dramatique nécessaire dans une telle œuvre: jusqu'à quel point les lignes et cellules mélodiques, sans l'aide fortuite du motif et de la couleur, seraient en mesure de supporter le poids d'un vaste mouvement symphonique.

Le matériau est composé d'une gamme descendante d'abord entendue aux cordes, puis d'une gamme ascendante annoncée par les cors. La tonalité d'ensemble est ré mineur, mais Rubbra crée avec grande habileté une tension à long terme par rapport à la tonalité d'origine. C'est dans la combinaison de l'expression et de l'architecture que l'intensité et le pouvoir unifiant de la pensée du

compositeur se révèlent avec le plus d'évidence tandis que le mouvement s'élance vers son sommet avant de retomber pour s'achever sur les notes ré et la. La tierce de l'accord se trouve omise de manière délibérée. Comme l'argument a débuté sur la tonique mineure et que la symphonie entière s'achèvera sur la tonique majeure, l'omission faite par Rubbra de la tierce (offrant deux possibilités) de cet accord final montre encore une fois sa sensibilité à l'égard des questions de grande forme.

Le scherzo qui suit sans interruption témoigne d'un sens du rythme rappelant celui de Holst; apparaissant à de nombreux égards comme le développement et la transformation de ce qui constitue l'essence du premier mouvement, il doit son énergie à l'interaction de l'accent et du mètre.

Après un silence, le troisième mouvement débute, *Adagio tranquillo*. Une fois de plus, le mouvement en gamme s'avère d'une importance cruciale. Rubbra fait ici appel à des registres "extrêmes", de vastes espaces abondant au sein de la texture. Comme dans le premier mouvement, une grande partie du contrepoint se meut autour des pédales harmoniques. La musique s'immobilise sur un accord de si majeur, le mi bémol précédant trouvé se faisant maintenant entendre comme un ré dièse qui se trouve toutefois immédiatement interprété de nouveau comme

la tonique de mi bémol mineur pour amorcer le quatrième mouvement.

De forme rondo et ayant un caractère dansant et asymétrique pour idée principale, la musique, de par son énergie interne, produit un véritable sentiment d'inéluctable. On y trouve un air de style folklorique en mesure composée et une orchestration lumineuse à octaves multiples pour bois et cordes. La tendance qui portait originalement les gammes à descendre se trouve maintenant remplacée par une sensation générale d'ascension et le sombre ré mineur du début est devenu un ré majeur plein de confiance dans la vie.

La symphonie est dédiée à Sir Adrian Boult qui dirigea la première de la version originale le 16 décembre 1938. Boult eut toujours une grande affection pour cette œuvre (au point de la sélectionner parmi son choix de disques à emmener sur île déserte lorsqu'il fut invité à participer à l'émission *Desert Island Discs*), et pour laquelle son admiration ne fit que s'accroître après la révision qu'elle subit ultérieurement.

Même s'il s'agit d'une symphonie écrite relativement tôt, l'orchestration de Rubbra, tout en étant conçue pour amener une clarté maximale au caractère contrapuntique de la musique, regorge de passages d'écriture orchestrale montrant un haut degré d'imagination et d'originalité.

Ce fut le 17 novembre 1954 que le BBC Symphony Orchestra donna sous la direction de Sir Malcolm Sargent la première de la **Sixième Symphonie**, écrite en 1953–1954. Cette symphonie contient des idées semblables à celles de la Deuxième – au point que la musique commence dans la même région tonale, ré mineur – mais son monde sonore est différent. Le matériau dérive d'un motif mi–fa–la–si noté en tête de partition, mais, cette fois, la musique inspirée par la gamme se trouve à la basse (bassons et harpe). Les violons y font leur entrée avec une quinte juste descendante et un demi-ton descendant, ce qui rappelle quelque peu le motif au cor entendu vers le début de la Deuxième Symphonie, mais les conséquences de cette ouverture amènent à des résultats entièrement différents: cette musique lente est en fait l'introduction d'un *Allegretto* à 6/8. Nous sommes de nouveau en présence d'une orchestration merveilleuse entendue et jugée. Par exemple, l'écriture à l'octave pour contrebasse avec hautbois, altos et violoncelles jouant à l'unisson tient de l'enchantement, comme le font les fausses relations du contrepoint – un touchant hommage à la musique anglaise du temps des Tudor, que Rubbra aimait tant et qu'il était capable d'imiter avec nature du fait que sa manière de composer était authentiquement contrapuntique.

Le deuxième mouvement qui est intitulé "Canto" et marqué *Largo e sereno* porte en guise de préface des vers du grand poète italien Giacomo Leopardi (1798–1837):

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tante parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

(Toujours me fut chère cette colline solitaire,
Et cette haie qui d'une si grande part
De l'horizon lointain exclut le regard.)

Le paysage sonore est ici extraordinaire: clarinette solo, cors en sourdine et violoncelles divisés. La tension apportée par la structure et par l'expression se trouve subtilement accrue au fur et à mesure de la progression de la musique, tout le mouvement étant un chant aux notes soutenues. Si le compositeur assimilait les vers de Leopardi à la vue qu'il avait de son studio dans les Chilterns, lieu où il écrivit sa symphonie, cette dernière trace également un paysage spirituel intérieur et constitue une des plus belles créations de Rubbra.

Le troisième mouvement, un scherzo très rapide qui suit sans interruption, a pour principal noyau thématique une transformation de la musique jouée par les violons au début de la symphonie. On trouve un merveilleux passage au cours duquel la harpe et le célesta jouent un rôle important, donnant un avant-goût de la musique "enchanteresse" des Dixième et Onzième Symphonies plus tardives,

comme le font la nature dansante des idées et le sens métrique à la fois insaisissable et plein de subtilité.

Le dernier mouvement, qui fut composé en premier (fait inhabituel chez Rubbra, qui était par essence un compositeur travaillant méthodiquement du début à la fin), présente en tant que finale des problèmes de cadence en général. Bien que son intégrité et la logique profonde ayant présidé à sa composition ne soient jamais en doute, il est dépourvu du sentiment d'inéluctable rendant les trois mouvements précédents si remarquables. Ceci ne réussit néanmoins pas à détruire l'impression générale donnée par l'œuvre, un sentiment d'envergure, de vision et avant tout de maîtrise par rapport à l'art de la composition, au sens véritable du mot. Après la nature plus expérimentale des symphonies antérieures, les Symphonies nos 5 et 6 peuvent toutes les deux être considérées à bien des égards comme celles qui, chez Rubbra, manifestent un équilibre plus classique. Il se peut néanmoins que Rubbra ait lui-même été conscient des difficultés présentées par le finale de la Sixième, car il adopta un modèle radicalement différent, celui de la passacaille, pour le finale de la Septième Symphonie (1956–1957).

© Robert Saxton

Traduction: Marianne Fernée

Symphonies nos 3 et 7

Ces deux symphonies sont peut-être les plus classiques parmi les onze que Rubbra composa. Tandis que ses racines plongeaient dans la renaissance de la musique Tudor et jacobéenne, Rubbra prit conscience de l'importance de la tradition classique austro-allemande.

Il nourrissait un très profond respect pour Brahms. Un jour qu'un élève critiquait devant lui l'orchestration parfois plutôt sombre du maître allemand, Rubbra répliqua que la couleur et la pensée sont si intimement liées chez Brahms que de réorchestrer tel ou tel passage reviendrait à détruire la logique de la musique. L'idéal de Rubbra suit la règle suivante: ne jamais utiliser la couleur pour elle-même, mais toujours afin d'illustrer la structure musicale sous-jacente.

Il semblait aller de soi que la tradition symphonique était capable de produire un renouvellement dynamique au vingtième siècle quand Rubbra composa ses premières symphonies dans les années trente. Sibelius et Nielsen, deux modèles également importants pour Rubbra et Walton, venaient à peine d'achever leurs cycles, tandis qu'en Angleterre, par exemple, Vaughan Williams devait encore composer ses cinq dernières symphonies! La tradition austro-allemande se poursuivait également – quoique en grande partie en exil – en particulier avec Schoenberg, Webern et Hindemith.

Cependant, quand il composa sa Septième Symphonie dans les années cinquante, la pérennité de la tradition symphonique était âprement discutée, et c'est peut-être seulement, dans notre perspective contemporaine, que l'intérêt soutenu de Rubbra pour cette forme se voit justifié.

Les Symphonies nos 1, 2, 3 et 4 de Rubbra furent composées sur une période de six ans, de 1935 à 1941 – mais la Quatrième ne sera orchestrée que plus tardivement – et le compositeur les considérait comme formant un ensemble. Ainsi qu'il le remarqua:

...elles furent composées en un temps si rapproché qu'elles furent en un sens une réaction l'une à l'autre, et non pas comme des symphonies indépendantes. Par exemple, la no 2 est différente de la no 1... Elle est plus austère et plus contrapuntique. La no 3 est plus lyrique. La no 4 est plus harmonique.

A l'époque où il composait ces œuvres, et en dépit du succès remporté par sa Première Symphonie, Rubbra se débattait encore dans des soucis financiers. Pour améliorer ses revenus, il jouait, écrivait des articles, et plus tard enseigna la musique à de jeunes réfugiés de l'Allemagne hitlérienne dans une école spécialement créée dans le sud de Londres. Son éditeur d'alors lui demanda en outre d'orchestrer les *Variations sur un thème de G.F. Haendel* de Brahms, dont la version originale est pour piano. Il s'acquitta de cette

tâche avec beaucoup de succès, et cette expérience eut indubitablement une influence sur l'écriture du finale avec variations de sa Troisième Symphonie.

La **Symphonie no 3** vit le jour entre 1938 et 1939, et fut créée le 15 décembre 1940 à Manchester par le Hallé Orchestra sous la direction de Malcolm Sargent. La première aurait dû avoir lieu à Londres le 23 septembre, mais elle fut annulée à cause d'un raid aérien. La Deuxième Symphonie de Brahms figurait également au programme, un choix sans doute significatif.

La cohérence de la pensée de Rubbra n'est nulle part plus évidente que dans cette partition. Le premier mouvement est le plus proche de la forme sonate classique qu'aucun autre de ses mouvements symphoniques passés ou à venir, mais les gammes du début et le matériau (proche du style de Sibelius) ne trouvent leur résolution que dans le sujet de la fugue et son anacrouse en gamme ascendante à la fin de l'œuvre. L'orchestration pour cors et le registre médian des cordes dans ces deux passages ajoute à notre compréhension générale, et montre le sens architectural du compositeur en ce qui concerne le rapport étroit entre texture et contenu musical.

Cette symphonie trouva un défenseur particulièrement persuasif en la personne de Bernard Hermann, un ami de Rubbra, (dont on

se souvient aujourd'hui surtout pour ses musiques de film). Sa direction de l'œuvre impressionna le compositeur par sa grande attention à la texture, si importante dans cette partition aux multiples couches sonores.

Dix-sept ans séparent la Troisième Symphonie de la **Septième Symphonie** (1956–1957), œuvre de la maturité symphonique de Rubbra, et qui comporte l'un des plus grands mouvements jamais écrits, le finale en forme de passacaille.

La Septième Symphonie résulte d'une commande faite par le Feeney Trust pour une œuvre destinée à être jouée par le City of Birmingham Symphony Orchestra au cours de la saison 1956/1957. En fait, le Trust passa commande à trois compositeurs en même temps, Bliss, Tippett et Rubbra pour les saisons de 1955/1956 et de 1956/1957. Ils écrivirent tous des chefs-d'œuvre: Bliss, les *Meditations on a Theme of John Blow*, Tippett, le Concerto pour piano, et Rubbra, la Septième Symphonie. Celle-ci fut créée à Birmingham le 1 Octobre 1957 sous la direction de Andrzej Panufnik (au programme figuraient également des concertos de Avison, Vivaldi et Mozart, un mélange plutôt étrange pour nos oreilles d'aujourd'hui!).

La conclusion méditative en ut mineur de la symphonie se trouve déjà en germe au tout début de l'œuvre (avec sa pédale d'ut initiale)

tandis que la solidité rythmique du premier mouvement se libère dans les rythmes asymétriques du scherzo, l'une des pages les plus charmantes du compositeur.

Cependant, le cœur émotionnel de la symphonie est le finale en forme de Passacaille et fugue. Dans son livre récent consacré au compositeur Gerald Finzi, Stephen Banfield voit dans cette musique noble et profondément émouvante un hommage de Rubbra à son ami qui disparut pendant la composition de la symphonie. Bien que de styles musicaux différents, Rubbra et Finzi étaient amis intimes depuis leurs années d'études au Royal College of Music de Londres, et la mort prématurée de celui-ci fut une grande perte pour le compositeur. Banfield va jusqu'à déceler une allusion aux *Intimations of Immortality* de Finzi dans le scherzo qui précède.

Le finale en forme de passacaille de la Quatrième Symphonie de Brahms est à l'évidence le modèle de ce mouvement. Toutefois, le traitement de Rubbra est très différent, car il ne s'agit pas d'une série de variations, mais d'un déroulement continu, sans sections définies. Avec la fugue qui suit, l'impact émotionnel de ce mouvement est immense.

© Robert Saxton et Adrian Yardley

Traduction: Francis Marchal

Symphonies nos 4, 10 et 11

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 points culminants ou aucune autre figure formelle.

Rubbra fut appelé sous les drapeaux en 1941 et il dut profiter du moindre moment de liberté pour orchestrer la symphonie, tandis qu'il servait dans un camp du Nord du Pays de Galles. Celle-ci fut créée lors d'un Promenade Concert le 14 août 1942. Rubbra en assura la direction, mais seulement après s'être débattu 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 en octaves et une pulsation ostinato des vents et du cor présentent le matériau initial – respectivement un motif fait d'une quinte descendante et d'une tierce

majeure ainsi que le troisième renversement d'un accord de septième de dominante. 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 magistrale – 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 infaillible 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 rafraîchissement 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 point culminant et clôt l'œuvre sur la tonalité de mi majeur. Le finale "résout" toute la pièce, non pas seulement le dernier mouvement, mais d'une façon peu conventionnelle et très caractéristique de Rubbra, puisque la 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 en un seul mouvement 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 créa la symphonie le 8 janvier 1975. L'œuvre commence de manière extrêmement lente et évolue

graduellement d'un motif en gamme par mouvement contraire vers un puissant enchevêtrement polyphonique, atteignant le premier point culminant 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 où elle se brise, et, après un bref moment de silence, nous 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, élément 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 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 un troisième renversement de septième de dominante qui 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 Promenade Concert le 20 août 1980. Ce devait 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 mes 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 point culminant, 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. Le point culminant final est une pure formalité, mais ceci est intentionnel, car la véritable essence de la symphonie repose dans sa calme conclusion construite sur un accord d'ut majeur échelonné et orchestré de manière énigmatique. Au cours de l'œuvre, nous avons été conduits dans un monde de paix intérieure et de beauté. Après les profondeurs et les sommets du créatif voyage de Rubbra, on atteint finalement à la sérénité.

© Robert Saxton

Traduction: Karin Py

Symphonies nos 5 et 8

Homme d'un caractère extrêmement réservé, Edmund Rubbra ne donnait généralement que de très rares aperçus des idées extra-musicales qui l'aidaient à former sa musique. Cependant, en tant qu'artiste créateur, il réagissait avec intensité à la beauté des paysages, aux événements politiques et sociaux de son temps, et ce qui est peut-être plus important encore, aux idées religieuses et philosophiques et aux divers modes de pensée. Toutes ces influences trouvèrent une expression directe dans sa musique. Ainsi, dans son cycle symphonique, on peut très clairement percevoir l'anxiété d'avant la guerre dans la Première et la Deuxième Symphonies; l'âpreté du temps de guerre dans la

Quatrième, l'extraordinaire paysage spirituel du mouvement lent de la Sixième; la grande élégie (à l'ami défunt?) dans la Septième, et la magique "musique de mer" de la Onzième (peut-être inspirée par le bord de mer du sud-ouest du Pays de Galles?). Les Symphonies nos 5 et 8 ne font pas exception.

Composée entre 1947 et 1948, la **Symphonie no 5** fut créée par le BBC Symphony Orchestra sous la direction d'Adrian Boult le 26 janvier 1949. Concernant sa genèse, on ne saurait trouver meilleure introduction que celle fournie par le compositeur lui-même lors de la première retransmission radiophonique:

Quand je fus appelé sous les drapeaux à la fin de 1941, ma Quatrième Symphonie était déjà terminée, mais pas entièrement orchestrée, et j'avais projeté d'écrire une cinquième symphonie (chorale). En fait, j'avais noté quelques esquisses préliminaires en 1942, mais la vie militaire se révéla être un milieu peu favorable à la réflexion symphonique... En 1946, j'étais libre de reprendre les esquisses abandonnées, mais mon enthousiasme pour une symphonie chorale s'était amoindri... [Les esquisses furent incorporées dans *The Morning Watch*.] ...Ce ne fut pas avant 1947 que je pus de nouveau réfléchir à une nouvelle symphonie purement orchestrale. Cette interruption de six années eut une énorme importance sur ma manière de déterminer la forme et le contenu de la no 5... Elle fut

suffisante pour effacer la période symphonique précédente, et quand enfin je me mis à travailler à la no 5, je le fis sans aucun sentiment de référence aux quatre précédentes.

La Cinquième fut donc un nouveau départ symphonique pour Rubbra. Après la Quatrième Symphonie de caractère plus sombre, celle-ci présentait un nouveau sentiment de tonalité et de légèreté de touche: l'orchestration est moins chargée, et comporte de nombreux passages importants pour les bois et le cor solo. Il n'est sans doute pas extravagant de déceler dans cette partition un optimisme d'après-guerre, une nouvelle fraîcheur d'esprit, et peut-être aussi l'influence du tendre paysage crayeux des Chiltern Hills où vivait et travaillait le compositeur. De plus, Rubbra se convertit au catholicisme en 1948, et cela donna sans aucun doute à sa musique un centre spirituel. En fait, il commença à travailler à sa magnifique *St Dominic Mass* alors que la symphonie n'était pas encore achevée.

Rubbra décrit ainsi le plan de sa partition:

Sur le plan formel, l'œuvre est un triptyque dont les trois "panneaux" se présentent comme suit:

Adagio – Allegro energico: Allegro moderato:
Grave – Allegro vivo.

On peut voir d'après cela que le premier mouvement, avec sa longue introduction *Adagio*, équilibre parfaitement les deux mouvements finaux (qui sont joués sans réelle interruption), le

mouvement central (un scherzo) offrant l'apaisement brillant nécessaire. Cet équilibre formel est également reflété par le retour à la fin de l'œuvre de la phrase motrice jouée dans les premières mesures par un solo de hautbois.

Le mouvement lent est d'une grande intensité d'expression, tandis que le triomphant finale, traversé par des exclamations de fanfares (associées au mot "alléluia" dans l'esprit du compositeur), s'achève "dans le même climat de solennité calme qui ouvrait la symphonie. Ainsi, la boucle est bouclée."

Après la Cinquième, deux autres symphonies suivirent d'assez près: la Sixième en 1953–1954 et la Septième en 1956–1957. Mais ensuite, il y eut une longue interruption avant la naissance de la **Symphonie no 8** en 1966–1968. Comme elle ne répondait pas à une commande, elle dut attendre le 5 janvier 1971 pour être créée par le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sous la direction de Sir Charles Groves.

Si la Cinquième Symphonie ne fait que sous-entendre un programme philosophique, il est tout à fait manifeste dans la Huitième, sous-titrée "Hommage à Teilhard de Chardin".

Le père jésuite Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955) était géologue, paléontologiste et philosophe. Les études qu'il mena dans ces divers domaines du savoir le poussèrent peu à peu à effectuer une réévaluation de la théorie évolutionniste à la lumière de la pensée

chrétienne. Il percevait la matière et l'esprit comme co-évoluant vers le Christ qui constitue le point "omega". En conséquence, la dichotomie entre science et religion n'en est pas une. C'est là une vision optimiste du futur à long terme de l'humanité, mais comme l'écrivit Rubbra: "Il n'était pas dans mon intention, même si cela est possible, de traduire ces idées en musique: mais elles se rencontrent, je l'espère, dans un optimisme semblable." A bien des points de vue, la symphonie dépeint un pèlerinage, également sous-entendu dans la suite chorale *Inscape* de 1965, ainsi que dans l'extraordinaire mélodie finale du cycle *The Jade Mountain* de 1962.

Dans un entretien radiophonique (janvier 1971), Rubbra commenta ainsi l'origine et la structure de la Huitième Symphonie:

L'interruption de dix ans entre la no 7 et... la no 8 a peut-être contribué plus que tout le reste aux différences dans la manière dont la symphonie est organisée. Au cours de cette interruption de dix ans, je suis devenu peu à peu conscient de la valeur dramatique et expressive inhérente aux intervalles en tant que tels, et dans la nouvelle symphonie le jeu d'intervalles contre intervalles, plutôt que de tonalités contre tonalités, fournit la force motivante derrière l'argument. J'ai également eu recours dans cette œuvre à une méthode de composition nouvelle: c'est-à-dire d'écrire directement l'orchestration,

sans l'esquisse préliminaire en réduction qui était ma manière de travailler auparavant. Ainsi, les idées naquirent spontanément revêtues de la couleur appropriée, et l'équilibre de ces couleurs fut un élément important dans le schéma formel d'ensemble de la symphonie.

Le résultat est une des plus remarquables symphonies de Rubbra. L'orchestration est souvent lumineuse, et l'œuvre est chargée d'intensité spirituelle et de chaleur humaine. Bien que le compositeur fasse appel à des intervalles plutôt qu'à des lignes mélodiques comme point de départ du développement de la symphonie, le sentiment d'une croissance organique est toujours très présent.

A l'instar de la Septième Symphonie, la Huitième est en trois mouvements, avec un finale lent. Cependant, le caractère du mouvement est ici optimiste plutôt qu'élégiaque. La fin calme fait songer au début de l'œuvre, et offre une conclusion magique.

© Adrian Yardley

Traduction: Francis Marchal

Symphonie no 9

Les origines de la **Symphonie no 9** (la "Sinfonia Sacra") remontent à une idée d'oratorio proposée à Rubbra par son éditeur Bernard de Nevers (1895–1974), chez Lengnick. L'œuvre eut une gestation très longue. La première référence qu'y fit Rubbra

dans les lettres qui nous sont parvenues date de mars 1961:

Oratorio: j'ai vu l'autre jour, lors d'une exposition spéciale à la National Gallery, une peinture magnifique du Christ Ressuscité par un peintre de la Renaissance italienne, Bramante. Voilà ce à quoi j'aimerais que la musique ressemble... allez-y et voyez-le.

La peinture de Donato Bramante (1444–1514) de la collection italienne Thyssen-Bornemisza, figurait à ce moment-là dans le cadre d'une exposition temporaire à la Gallery. C'est sans aucun doute une œuvre puissante et dérangement à la fois. Le Christ Ressuscité se tient debout, montrant ses blessures, non pas dans une expression de triomphe mais plutôt de profonde souffrance, ses traits accusant une intense douleur physique et mentale. Le 19 septembre 1916, Rubbra écrivit: "J'ai noté aujourd'hui le début de la Résurrection. J'ai attendu ce moment pendant longtemps."

Alors que le style de Rubbra était devenu plus concis après la Septième Symphonie (1957), les exigences requises par l'écriture d'un "Oratorio" étaient à l'origine de difficultés toujours plus grandes. La forme semblait extrêmement difficile à manier dans l'atmosphère de l'après-guerre, et ce n'est qu'après avoir achevé la Huitième Symphonie (1968) que Rubbra réalisa, selon ses propres paroles, que

le problème formel de la nouvelle symphonie était un problème symphonique: l'unité désirée ne pouvait être obtenue qu'en imprimant aux textures une intention symphonique... Ayant déjà décidé cela, la prochaine étape consistait à revoir le texte car, ayant été conçu pour un oratorio, il était par conséquent trop long et trop diffus.

La composition fut reprise avec une vigueur renouvelée et, en effet, afin de pouvoir achever son œuvre, Rubbra reçut une nouvelle commande d'un ami de longue date qui avait souffert de la perte d'un de ses proches. (La dédicace est "P.E.B. in memoriam".) La partition fut achevée le Vendredi saint de l'année 1972 et la première exécution fut donnée par le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sous la direction de Sir Charles Groves le 20 février 1973. Les solistes étaient Miriam Bowen, Norma Procter et Benjamin Luxon. L'œuvre est aussi en partie un hommage au fils de Bernard de Nevers, Geoffrey, qui périt tragiquement pendant une course automobile en 1962.

La conception formelle reflète celle des Passions de Bach, tandis que le style narratif en découle. Rubbra décida également d'avoir recours à une contralto, plutôt qu'à un ténor, pour le rôle de l'Évangéliste, ce qui conférerait une certaine fraîcheur de timbre à ce rôle très traditionnel, et augmenterait aussi l'importance des femmes dans cette section du récit évangélique.

La symphonie est divisée en quatre sections, chacune s'achevant sur un texte liturgique en latin. De plus, à la fin de trois sections, il a inclus un choral luthérien, s'enchaînant sans rupture avec le texte latin précédent. Le choix des hymnes catholiques et des chorals protestants est important en tant que symbole conscient de l'unification des deux versants de la tradition chrétienne occidentale.

Le prélude décrit le texte "Les ténèbres recouvrirent la terre jusqu'à la neuvième heure" inscrit en tête de la partition, et met en scène le moment de la Crucifixion du Christ lorsque celui-ci s'écrit, désespéré, "Eli, Eli, lama sabachthani?" Le compositeur disait à ce sujet:

De ces premiers accords découlent non seulement les principaux axes tonals de l'œuvre, mais également les intervalles qui déterminent en grande partie les lignes vocales.

L'interlude orchestral après les dernières paroles du Christ sur la Croix conduit à l'hymne latin du Vendredi Saint¹ "Crux fidelis", puis la merveilleuse mélodie d'un choral de Johannes Crüger clôt la première section.

La deuxième partie raconte la découverte par les deux Marie du Tombeau vide et résonne de l'écho magique du chœur de ténors *divisi*. Elle s'achève sur l'Introït de la Messe du matin de Pâques "Resurrexi, et adhuc tecum sum". La narration continue alors dans la section suivante qui introduit

une courte mais cruciale partie pour soprano (Marie-Madeleine) au cours de laquelle l'histoire du Christ non reconnu puis enfin reconnu dans les jardins nous est contée par une musique d'une austère beauté. Cette partie finit sur l'antienne mariale pour le temps de Pâques "Regina Caeli" ainsi que sur un choral de Melchior Teschner.

Après les importants moments de la Crucifixion et de la Résurrection, l'atmosphère du texte change et, après une brève introduction parlée – la seule pause musicale de l'œuvre –, suit un interlude purement orchestral portant le titre de "Conversation Piece". Ceci nous montre Rubbra sous son jour le plus "Holstien" et, comme personnes conversant tout en marchant, les mêmes idées musicales cheminent souvent ensemble, mais à des vitesses différentes.

La partie finale suit le récit de l'Ascension du Christ et s'achève sur l'Introït pour le jour de l'Ascension "Viri Galilei", merveilleusement accompagné par le contrepont fleuri du violon dont la sonorité rappelle celle des cloches. Un choral de Hans Leo Haßler clôt cette œuvre profondément méditative sur une tonalité de la majeur bien affirmative.

Rubbra considérerait la *Sinfonia Sacra* comme la plus personnelle de ses réalisations et, au moment de sa mort, il souhaita qu'elle fût un jour l'objet d'un enregistrement. Ecrire une œuvre aussi longue sur les fondements de la

doctrine chrétienne constituait, dans les années soixante, un véritable acte de bravoure, et ce n'est peut-être qu'aujourd'hui, avec le renouveau d'intérêt porté à l'expression spirituelle en musique, que l'universalité de la *Sinfonia Sacra* peut être pleinement appréciée.

© Adrian Yardley

Traduction: Karin Py

¹Je suis reconnaissant envers Andrew Carwood pour les informations concernant ces textes.

Lynne Dawson jouit d'une carrière bien remplie comprenant l'opéra, les concerts, les récitals ainsi que des enregistrements au plus haut niveau international. Sa carrière à l'opéra a débuté depuis plus de dix ans au cours desquels elle a interprété Zdenka (Paris), Fiordiligi (Naples), la Comtesse (Strasbourg), Constance (Bruxelles), Donna Elvira (Paris) et Pamina (Berlin). Lynne s'est produite aux côtés des plus grands chefs tels que Mehta, Barenboim, Giulini, Ashkenazy, Gardiner, Blomstedt, Harnoncourt et Chailly ainsi qu'avec les plus importants orchestres de notre temps, y compris le Wiener Philharmoniker, le Boston Symphony Orchestra, le San Francisco Symphony, le Royal Concertgebouw ainsi que le London Philharmonic Orchestra. Le catalogue personnel des enregistrements de Lynne Dawson comprend plus de soixante CD parmi

lesquels *Don Pasquale* dans lequel elle interprète Norina pour Chandos.

Née à Neath, Della Jones fit ses études au Royal College of Music à Londres, remportant de nombreux prix dont la Kathleen Ferrier Memorial Scholarship. Elle s'est produite avec les plus grandes troupes lyriques de Grande-Bretagne, dans l'Europe entière ainsi qu'aux Etats-Unis, au Canada, en Russie et au Japon. A son répertoire figurent les rôles-titres d'*Ariadante*, *La Cenerentola* et *Carmen*, ainsi que les rôles de Rosina, Herodias (*Salome*), Baba le Turc (*The Rake's Progress*), Marcellina, Adalgisa, Didon (*Les Troyens* et *Dido and Aeneas*), Donna Elvira, Brangäne, Hermia (*A Midsummer Night's Dream*), Junon (*Semele*) et de l'hôtesse (*Boris Godounov*). Della Jones travaille régulièrement pour la radio et la télévision; son abondante discographie comprend entre autres *Alcina*, *L'incoronazione di Poppea*, *La clemenza di Tito* et *Die Kathrin* de Korngold.

Le baryton Stephen Roberts, l'un des principaux concertistes de Grande-Bretagne, est un champion de la tradition chorale anglaise. Il a collaboré en particulier avec Sir David Willcocks et Richard Hickox, chanté sur la scène internationale, entre autres à Paris avec Sir Simon Rattle et le City of Birmingham Symphony Orchestra et plus récemment à

Istanbul avec le Philharmonia Orchestra et Leonard Slatkin. Il a chanté dans *La Passion selon saint Luc* de Penderecki aux côtés de ce dernier dans plusieurs capitales européennes. Stephen Roberts a également participé à des tournées et des enregistrements de groupes spécialistes des techniques d'interprétation authentique comme Pro Cantione Antiqua et l'Amaryllis Consort dont il est l'un des membres fondateurs. Il a récemment collaboré avec Nikolaus Harnoncourt et René Jacobs et participé à une version de concert de *Gloriana* de Britten avec le Philharmonia Orchestra et Richard Hickox.

Fondé en 1983, le **BBC National Chorus of Wales** est largement reconnu comme l'un des meilleurs chœurs mixtes du Royaume-Uni. Son rôle dans la vie musicale du Pays de Galles est centré sur ses relations étroites avec le BBC National Orchestra of Wales. Il comporte 160 chanteurs bénévoles issus de tous les milieux. Parmi les succès qu'il a remportés récemment on peut citer des exécutions de *A Child of Our Time* de Tippett au St David's Hall et de *The Music Makers* d'Elgar au Symphony Hall de Birmingham. Ce chœur se produit régulièrement aux Promenades Concerts de la BBC; il a également participé aux "Proms in the Park" de la BBC à Swansea ainsi qu'au "Voices of a Nation Concert" célébrant la session inaugurale de l'Assemblée galloise.

Le **BBC National Orchestra of Wales** est salué unanimement comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques du Royaume-Uni; il participe à de nombreuses émissions pour BBC Radio 3 et occupe une place sans égale au cœur de la vie culturelle galloise. L'ensemble est basé au St David's Hall à Cardiff mais il fait régulièrement des tournées dans tout le Royaume-Uni, se produisant quatre fois chaque été dans le cadre des Promenade Concerts de la BBC et de temps à autre sur la scène internationale. Resound-Atsain, la section fort active de l'Orchestre à but éducatif et communautaire, permet à l'ensemble de se produire au-delà des limites de la salle de concert jusque dans les écoles, les lieux de travail et les communautés rurales. Le BBC National Orchestra of Wales a enregistré tout un éventail d'œuvres sur CD.

Considéré dans le monde entier comme l'un des chefs britanniques les plus respectés et aux talents les plus divers, **Richard Hickox** a remporté trois *Gramophone Awards*, un *Grammy Award*, le *Deutsche Schallplattenpreis* et le *Diapason d'Or*. Il a dirigé tous les grands orchestres de Grande-Bretagne, et se produit régulièrement dans des festivals tels que ceux d'Aldeburgh, Bath, Cheltenham et les Promenade Concerts de la BBC de Londres. Avec Simon Standage, il a fondé en 1990 le Collegium Musicum 90. Chef principal du BBC

National Orchestra du Pays de Galles depuis septembre 2000, il est par ailleurs directeur musical du City of London Sinfonia, un ensemble qu'il a fondé en 1971. Chef invité du London Symphony Orchestra, il a été le directeur artistique du Northern Sinfonia dont il est maintenant chef honoraire. Il dirige fréquemment les plus grands orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. L'opéra occupe une part importante de ses activités, et outre les invitations à diriger dans des théâtres tels que le Royal Opera de Covent Garden ou l'Opéra d'Etat de Vienne, il a enregistré en direct plusieurs opéras lors du Festival de Spolète (Italie) dont il est directeur musical. Richard Hickox se veut le défenseur d'un répertoire très étendu, et a reçu de

nombreux prix et distinctions pour sa contribution à la vie musicale britannique. Son sens inné de la programmation capture l'imagination du public et de la critique. Son cycle complet des symphonies de Vaughan Williams donné au Barbican Centre de Londres, le Festival Britten organisé au Royal Festival Hall, et la création mondiale de plusieurs œuvres de Sir John Tavener ont été des événements particulièrement mémorables. Parmi ses futurs enregistrements pour Chandos, avec qui il a déjà réalisé plus de 150 disques, figurent des opéras de Britten, les dernières symphonies et premières messes de Haydn, l'achèvement de sa série consacrée à Percy Grainger, et le cycle en cours des symphonies de Vaughan Williams.

COMPACT DISC FIVE

Sinfonia Sacra**1** PRELUDE (*Orchestra*)

Jesus (*Baritone*)
Eli, Eli, lama sabachthani?

Chorus

My God, my God, why has thou forsaken me?

Jesus

It is finished:

Father, into thy hands I commend my spirit.

Chorus

- 2** Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis:
Nulla silva talem profert,
Fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos.
Dulce pondus sustinet.

(Faithful Cross, O tree all beauteous,
Tree all peerless and divine:
Not a grove on earth can show us
Such a leaf and flower as thine.
Sweet the nails and sweet the wood,
Laden with so sweet a load.)

Chorale

(Tune by Johannes Crüger, 1598–1662)

- 3** Almighty Lord, we pray thee teach us always
That thy will shall be done on earth as in Heaven.
We dare not doubt thy never-failing wisdom;
We are thy children.

Narrator (*Contralto*)

- 4** Now in the place where he was crucified
there was a garden; and in the garden a new

sepulchre, wherein was never man yet laid. And now when the even was come, Joseph of Arimathea came, and went in boldly unto Pilate, and craved the body of Jesus. And Pilate gave the body to Joseph. And he bought fine linen, and took him down, and wrapp'd him in the linen, and laid him in the sepulchre which was hewn out of a rock, and rolled a stone unto the door of the sepulchre. And when the Sabbath was past, Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Salome, had bought sweet spices, that they might come and anoint him. And very early in the morning the first day of the week, they came unto the sepulchre at the rising of the sun. And they found the stone rolled away from the sepulchre. And they entered in, and found not the body of the Lord Jesus. And it came to pass as they were much perplexed, behold, two men stood by them in shining garments. And they said unto them:

Chorus (*Tenors*)

Why seek ye the living among the dead? He is not here, but is risen: Remember how he spake unto you when he was yet in Galilee. Saying The Son of Man must be delivered into the hands of sinful man, and be crucified, and the third day rise again.

Narrator

And they remembered his words, and returned from the sepulchre, and told all these things unto the eleven, and they believed them not.

Chorus

Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia: posuisti super me manum tuam, alleluia: mirabilis facta est

scientia tua, alleluia. Domine, probasti me, et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

(I arose, and am still with thee, alleluia: thou has laid thine hand upon me, alleluia: thy knowledge is become wonderful, alleluia. Lord, thou has searched me, and known me: thou knowest my sitting down and my rising up. Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost as it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen)

Narrator

- 5** Peter went forth, and that other disciple, whom Jesus loved, and came to the sepulchre. So they ran both together; and the other disciple did out-run Peter, and came first to the sepulchre. And he stooping down, and looking in, saw the linen clothes lying; Yet went he not in. Then cometh Simon Peter following him, and went to the sepulchre, and seeth the linen clothes lie, and the napkin, that was about his head, not lying with the linen clothes, but wrapped together in a place by itself. Then went in also that other disciple, which came first to the sepulchre and he saw, and believed. For as yet they knew not the scripture that he must rise again from the dead. Then the disciples went away again unto their own home. But Mary Magdalene stood without at the sepulchre, weeping: And as she wept she stooped down, and looked into the sepulchre. And seeth two angels in white sitting, where the body of Jesus had lain. And they say unto her.

Chorus (*Tenors*)

Woman why weepest thou?

Narrator

She saith unto them,

Mary Magdalene (*Soprano*)

Because they have taken away my Lord, and I know not where they have laid him.

Narrator

And when she had thus said, she turned herself back and saw Jesus standing, and knew not that it was Jesus. And he saith unto her,

Jesus

Why weepest thou? Whom seekest thou?

Narrator

She, supposing him to be the gardener, saith unto him,

Mary Magdalene

Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast laid him, and I will take him away.

Narrator

(Jesus saith unto her:)

Jesus

Mary.

Mary Magdalene

Rabboni; Master.

Jesus

Touch me not; for I am not yet ascended to my Father; but go to my brethren, and say unto them, I ascend unto my Father and your Father; and to my God, and your God.

Chorus

[6] Regina coeli laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit sicut dixit, alleluia,
Ora pro nobis Deum, alleluia.

(O Queen of Heaven rejoice, alleluia.
The Son whom it was your privilege to bear,
alleluia,
Has risen as He said, alleluia.
Pray God for us, alleluia.)

Chorale

(Tune by Melchior Teschner, 1584–1635)
Abide with us and save us in all our earthly
strife
To show us how to follow the way which thou
hast taught,
To love our God the Father and our neighbour
as we ought.
We need thy help and guidance,
We need thy perfect life
To show us how to follow the way which thou
hast taught,
To love our God the Father and our neighbour
as we ought.

Narrator (Spoken)

[7] And behold, two of them went that same day
to a village called Emmaus... and they talked
together of all those things that had happened.
And it came to pass that while they communed
together and reasoned, Jesus himself drew near,
and went with them. But their eyes were holden
that they should not know him.

[8] CONVERSATION PIECE (*Orchestra*)

Narrator

[9] And Jesus led them out as far as to Bethany,
and being assembled together with them, he
commanded them that they should not depart
from Jerusalem, but wait for the promise of the
Father, which, saith he,

Jesus

Ye have heard of me. For John truly baptised with
water; But ye shall be baptised with the Holy
Ghost not many days hence.

Narrator

They asked of him, saying,

Chorus

Lord, wilt thou at this time restore the kingdom to
Israel?

Narrator

And he said unto them,

Jesus

It is not for you to know the times or the seasons,
which the Father hath put in his own power. But
ye shall receive power, after that the Holy Ghost is
come upon you: and ye shall be witnesses unto
me both in Jerusalem and in all Judæa, and in
Samaria, and unto the uttermost parts of the
earth.

Narrator

And when he had spoken these things, he lifted
up his hands, and bless'd them. And it came to
pass while he bless'd them, he was parted from
them and carried up into heaven; and a cloud
received him out of their sight.

Chorus

[10] Viri Galilaei, Quid admiramini aspicientes in
cælum? Alleluia. Quemadmodum vidistis eum
ascendentem in cælum, ita veniet, alleluia. Omnes
gentes plaudite manibus: Jubilate Deo in voce
exultationis. Gloria Patris et Filio, et Spiritui
Sancto, Amen.

(Ye men of Galilee, why wonder you, looking up
to heaven? Alleluia. He shall so come as you have
seen Him going up into heaven, alleluia. O, clap

your hands, all ye nations; shout unto God, with
the voice of exultation. Glory be to the Father
and to the Son and to the Holy Ghost, Amen.)

Chorale

(Tune by Hans Leo Hassler, 1562–1612)
Thy blessing be upon us, O take us to thy home;
Thy sacrifice O Jesu, the greatest love has shown,
Will lead us in thy goodness to everlasting life,
Receive us Lord in mercy into thy Father's
realm.



Edmund Rubbra with his wife Antoinette at their
Buckinghamshire home in the Chiltern Hills, December
1949



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

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Producers Ralph Couzens and Mike George

Engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Smoker

Editor Peter Newble

Recording venue Brangwyn Hall, Swansea; 13 November 1995 (Symphony No. 1), 4 & 5 January 1996 (Symphonies Nos 2 & 6), 7 & 8 October 1997 (Symphonies Nos 3 & 7), 8 & 9 November 1993 (Symphony No. 4), 14 & 15 February 1994 (Symphonies Nos 10 & 11), 25 & 26 February 1998 (Symphonies Nos 5 & 8), 8 & 9 November 1993 (Symphony No. 9)

Front cover *A Rustic Scene*, 1825, by Samuel Palmer (1805–81), coloured by Designer. Courtesy of the Ashmolean Museum, Oxford

Back cover Photograph of Richard Hickox by Nicky Johnston

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Genevieve Helsby

Project advisor Adrian Yardley

Copyright Chester Music Ltd (Symphony No. 1); A. Lengnick & Co. (Symphonies Nos 2–11)

© 1995–9 Chandos Records Ltd

This compilation © 2001 Chandos Records Ltd

© 2001 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

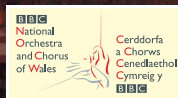
RUBBRA: COMPLETE SYMPHONIES

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

5-disc set **CHAN 9944(5)**

EDMUND RUBBRA (1901–1986)



COMPACT DISC ONE

1 - 3 Symphony No. 1, Op. 44 34:36

4 - 7 Symphony No. 2, Op. 45 34:06

TT 68:50

COMPACT DISC TWO

1 - 4 Symphony No. 3, Op. 49 34:51

5 - 8 Symphony No. 4, Op. 53 28:11

TT 63:08

COMPACT DISC THREE

1 - 4 Symphony No. 5, Op. 63 26:43

5 - 8 Symphony No. 6, Op. 80 33:20

TT 60:10

COMPACT DISC FOUR

1 - 3 Symphony No. 7, Op. 88 35:46

4 - 6 Symphony No. 8, Op. 132 24:21

TT 60:17

COMPACT DISC FIVE

1 - 10 Symphony No. 9
'Sinfonia Sacra', Op. 140* 43:59
'The Resurrection'

11 - 14 Symphony No. 10, Op. 145 14:56
Sinfonia da camera

15 Symphony No. 11, Op. 153 14:59
in one movement

TT 74:11

Lynne Dawson soprano*

Della Jones contralto*

Stephen Roberts baritone*

BBC National Chorus of Wales*

BBC National Orchestra of Wales

Richard Hickox

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 1995–9 Chandos Records Ltd This compilation © 2001 Chandos Records Ltd
© 2001 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES/HICKOX

CHAN 9944(5)