

HALLÉ

VAUGHAN WILLIAMS

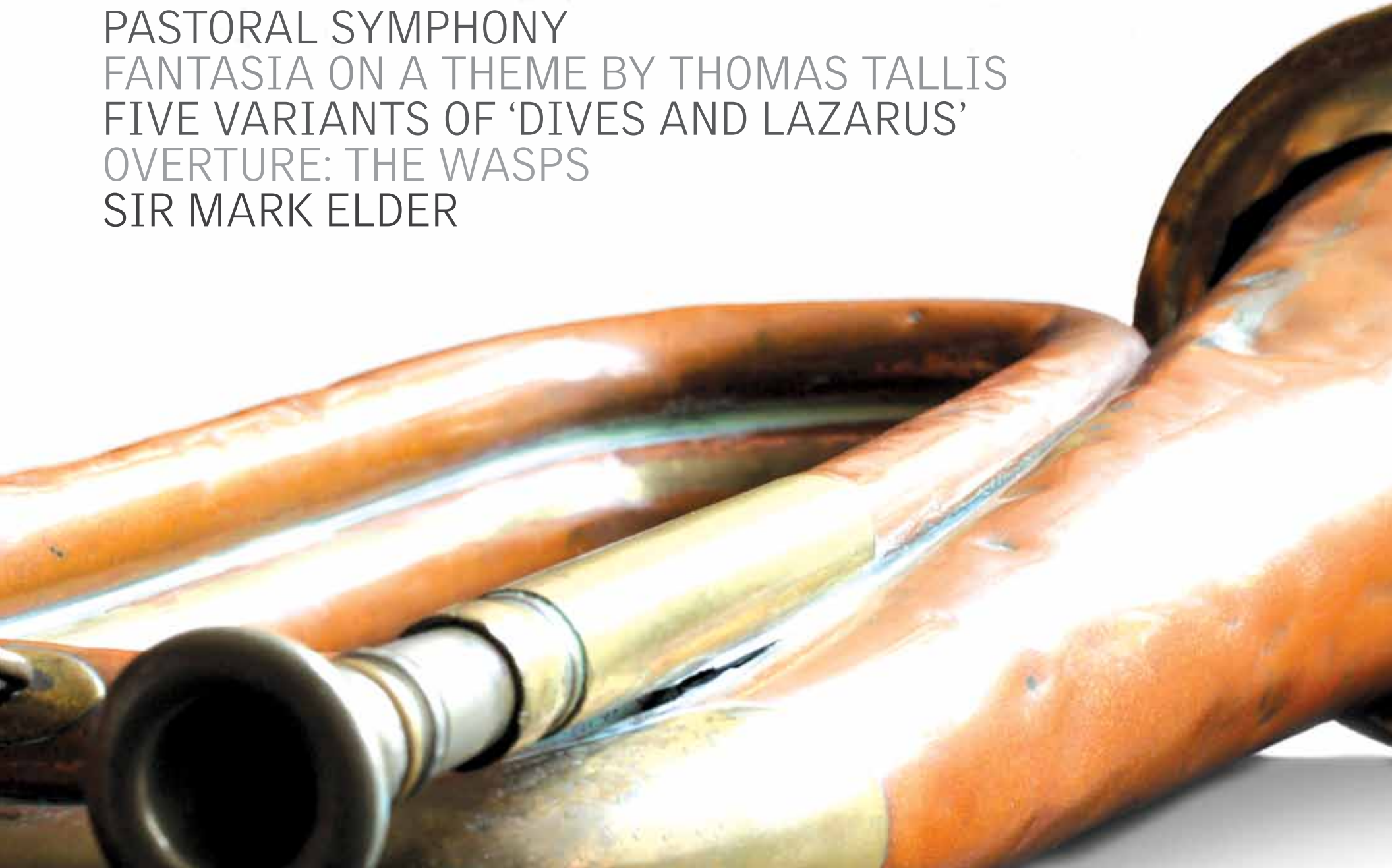
PASTORAL SYMPHONY

FANTASIA ON A THEME BY THOMAS TALLIS

FIVE VARIANTS OF 'DIVES AND LAZARUS'

OVERTURE: THE WASPS

SIR MARK ELDER



RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

1. FANTASIA ON A THEME BY THOMAS TALLIS	16.08
PASTORAL SYMPHONY (SYMPHONY NO.3)	
2. <i>Molto moderato</i>	10.24
3. <i>Lento moderato</i>	8.51
4. <i>Moderato pesante</i>	5.46
5. <i>Lento</i>	11.05
SARAH FOX SOPRANO	
6. FIVE VARIANTS OF 'DIVES AND LAZARUS'	11.27
7. OVERTURE: THE WASPS	9.34
TOTAL TIMING.....	74.16

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER

WWW.HALLE.CO.UK

TRACKS 1, 7

RECORDED 3-4 NOVEMBER 2012 IN THE
BBC STUDIOS, MEDIACITY, SALFORD

TRACKS 2-6

RECORDED 9-10 SEPTEMBER 2013 IN
HALLÉ ST PETER'S, ANCOATS, MANCHESTER

PRODUCER ANDREW KEENER
RECORDING ENGINEER SIMON EADON
ASSISTANT ENGINEER DAVE ROWELL
EDITOR STEPHEN FROST

Track 1-5, 7 pub. Faber Music Limited
Track 6 pub. O.U.P.

CD HLL 7540

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

FANTASIA ON A THEME BY THOMAS TALLIS

The *Tallis Fantasia* has become one of Vaughan Williams's most frequently played works and is acknowledged as one of the greatest examples of writing for strings. The composer conducted the first performance of the *Fantasia* in Gloucester Cathedral during the 1910 Three Choirs Festival, not long after he had returned from a period of intensive study in Paris with Maurice Ravel.

The music critic of *The Times*, writing about the premiere, remarked that 'Debussy is somewhere in the picture and it is hard to tell how much of the complete freedom of tonality comes from the new French school and how much from the old English one'. Yet he went on to put his finger on why the work sounds so 'English': 'We can recall no piece of instrumental music produced at a Three Choirs Festival which has seemed to belong to its surroundings so entirely as does this *Fantasia*.' The work, in which a great English composer of the 20th century links hands with one of his predecessors over a gap of 350 years, was cut and revised twice – before its first London performance in 1913 and again before its publication in 1921.

In *The English Hymnal*, which he edited, Vaughan Williams revived Tallis's 16th-century tune to the words 'When rising from the bed of death'. It became associated in his mind with Bunyan's Christian allegory, *The Pilgrim's Progress*, providing an emotional and thematic link with the operatic subject with which he remained obsessed throughout his life. His first use of the theme in this connection was in 1906 in some incidental music he supplied for a dramatisation of Bunyan's book by amateurs. Although Vaughan Williams's treatment of Tallis's theme is mainly contemplative, there are dramatic and passionate moments in the *Fantasia*, which is scored for two string orchestras (the second orchestra comprising only nine players) with solo quartet.

The theme is first hinted at on *pizzicato* lower strings in a hauntingly poetic introduction before we hear its first full statement in Tallis's four-part harmonisation. The spacious and sonorous use of spread chords, the majestic cadences and extreme range of dynamics, along with the antiphony between the two string bodies (playing alternately, the one answering the other, often like an echo), the contrast with the string

quartet, and the passages for solo violin and solo viola combine to create a luminous effect.

PASTORAL SYMPHONY

i) *Molto moderato*

ii) *Lento moderato*

iii) *Moderato pesante*

iv) *Lento – Moderato maestoso*

Why did Vaughan Williams call his Symphony No.3 *Pastoral Symphony*? Certainly not to provide a comparison with Beethoven. There are no imitation bird-calls, no thunderstorms and no ‘awakening of happy feelings on arriving in the countryside’.

Vaughan Williams’s *Pastoral* – which I tend to think is his greatest and most original symphony – begins with flutes and bassoons playing oscillating triads in quavers, followed by a solo violin accompanied by *tremolando* chords. The mood is gently elegiac and dark, and there lies the clue. The symphony is directly related to the First World War of 1914-18. Vaughan Williams, although forty-one when war was declared, enlisted as a private in the Royal Army Medical Corps and served as a wagon orderly in France. Like many others, he never spoke afterwards of the horrors he had witnessed there, but they left their mark. He began this symphony shortly after his return to civilian life and completed it by June 1921 (the scoring was slightly revised in 1950-51 for a performance by the Hallé).

The composer never publicly gave any clues as to what lay behind the music, leaving its title to mislead most commentators into portraying it as a kind of Cotswold rhapsody or a distillation of English folksong (partly true) and into making silly remarks about cows looking over gates or ‘V.W. rolling over and over in a ploughed field’. Although it was first performed only three years after the end of that terrible war, no one made the connection despite the *Last Post* clue.

To his future wife, Ursula, he confided in 1939: ‘It’s not really lambkins frisking at all, as most people take for granted ... It’s really wartime music – a great deal of it incubated when I used to go up night after night with the ambulance wagon at Écoivres and we went up a steep hill and there was a wonderful Corot-like landscape in the sunset.’ So the Pastoral label

is explained: not the Cotswolds, but battle-scarred France, a peaceful landscape defiled by man-made war. Ironic, perhaps. It is characteristic of Vaughan Williams that what might be called his ‘war requiem’ is not full of trumpets and drums, nor of angry harmonic dissonances, but looks above the battle to the transcendence of sunsets and Corot.

Undulating woodwind chords and consecutive triads on lower strings establish a contemplative mood such as one hears in the finale of Ravel’s *Ma mère l’Oye*. The rich scoring of Vaughan Williams’s *A London Symphony* has been left behind. The second movement’s use of natural notes was inspired by the wartime memory of a bugler sounding a seventh in mistake for an octave; the cadenza for E flat trumpet creates the effect of an ethereal *Last Post* and it provokes an anguished heart-cry before it returns on the horn.

Vaughan Williams described the scherzo as ‘of the nature of a slow dance’ although it ends with some fast and mysteriously quiet music. Some of the material was sketched before 1914 when Vaughan Williams was music director at Stratford-upon-Avon and was contemplating a setting involving Falstaff and the fairies in the Windsor Forest scene of Shakespeare’s *The Merry Wives of Windsor*. The most overtly emotional movement of the symphony is its finale. Its unrestrainedly impassioned central outburst might be the Écoivres sunset, but it seems to me to represent the composer’s reaction to the loss of friends – the musical counterpart to the words he wrote to Gustav Holst in 1916:

‘I sometimes dread coming back to normal life with so many gaps, especially of course George Butterworth ... Out of those seven who joined up together in August 1914 only three are left’.

The finale begins and ends with a wordless vocalise for solo soprano, first heard over a very soft drumroll but unaccompanied when it returns. So the human voice intrudes upon the landscape, but it is an ethereal, transcendental voice. Is it a girl singing over the killing-fields, or something more mystical? Elgar, in the second of his wartime recitations with orchestra, *Une voix dans le désert* (1915), hit upon the same poignant device of a girl’s song. It is unlikely that Vaughan Williams ever heard Elgar’s piece, but it is nevertheless a curious coincidence that two of the greatest English composers should have used a similar method of

conveying wartime emotion recollected in a kind of tranquillity.

The first performance of the *Pastoral Symphony* was in the Queen's Hall, London, on 26 January 1922 at a Royal Philharmonic Society concert conducted by Adrian Boult. He remembered that afterwards Vaughan Williams gently rebuked him for his slow tempi. Some time later he attended a performance which V.W. conducted in which the tempi were just as slow. He challenged him about this and received the reply: 'Well, you see, I've conducted it myself several times now and find that it's not as boring as I feared.'

FIVE VARIANTS OF 'DIVES AND LAZARUS'

Five Variants of 'Dives and Lazarus', for strings and harps was written for the New York World Fair in 1939, when Sir Adrian Boult conducted the first performance in Carnegie Hall. Vaughan Williams first encountered the folksong *Dives and Lazarus* in 1893, when he was 21, and he described its effect thus: 'I had the sense of recognition – here's something which I have known all my life, only I didn't know it!' Later he collected several versions, and in this mature work he displays his affection for the melody in variants which are not exact replicas but reminiscences of various versions in several folksong collections, including his own.

The tune is stated in rich harmonies. Variant one is in triple time, with harps providing a 'running commentary' on an outline of the tune; the second is quicker, a sketch in three-bar phrases; the third variant has a new modal version in D minor (solo violin and harp) followed by a slower F minor variation; the fourth is in a stately 2/4 time; and the final variant is the version collected by the composer in 1905 to words associated with Maria Martin, the Red Barn victim (the early 19th-century folk tale of fact and fiction inspiring words and music in various genres). The grand re-statement ends with a cello solo, a gentle resolution on the strings and rising arpeggios for harp.

OVERTURE: THE WASPS

In 1908 Vaughan Williams was invited by his old university, Cambridge, to provide the incidental music for the following year's production of *The Wasps* by Aristophanes, an ancient Greek satire on the Athenians' penchant for litigation. And, in the winter of 1908–09, he composed an ambitious score (comprising an overture and 17 other musical numbers, ranging in length from just a few seconds to over 20 minutes), which was first performed in November 1909, with Charles Wood conducting. It was Vaughan Williams's first large composition since his studies with Ravel early in 1908 and the influence is often apparent. The composer later extracted a five-movement orchestral suite, premiered at the Queen's Hall in London in 1912, since when the Overture has become one of his most popular works.

The *Overture* begins with the buzzing of a swarm of wasps, culminating in a *fortissimo* sting. A jolly folk-like tune then takes over, followed by a brisk march. The tempo slackens, horns call and a broad stately melody sweeps in on the strings, one of English music's great tunes. After the material has been recapitulated in a slightly different form, this splendid piece ends with a bang. There is no attempt at pseudo-Greek scales. If I may quote myself: 'Vaughan Williams's Athens is Edwardian Cambridge, with the folk songs blowing in from the fens.'

Michael Kennedy © 2014

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

FANTASIA SUR UNE THÈME DE THOMAS TALLIS

Cette *Fantasia* est devenue l'une des œuvres les plus jouées de Vaughan Williams, et elle est reconnue comme un archétype d'écriture pour cordes. Le compositeur en dirigea la création en la cathédrale de Gloucester lors de l'édition de 1910 du Festival des Trois Chœurs, peu de temps après être rentré de Paris, où il avait mené une période d'études intensives avec Maurice Ravel.

Commentant cette création, le critique musical du *Times* fit observer : « On décèle la présence de Debussy, et il est difficile de distinguer quelle est la part d'entière liberté tonale qui émane de la nouvelle école française et celle qui provient de la vieille école anglaise. » Il poursuivait néanmoins en indiquant pourquoi le caractère de l'ouvrage était si « anglais » : « Nous ne nous rappelons aucun morceau de musique instrumentale produit au Festival des Trois Chœurs qui ait semblé appartenir plus complètement à son environnement que cette *Fantasia*. » L'ouvrage, dans lequel un grand compositeur anglais du XXe siècle tend la main à l'un de ses prédécesseurs dont le séparent 350 années, fut abrégé et révisé à deux reprises – avant sa création londonienne de 1913, et préalablement à l'occasion de sa publication en 1921.

Dans *The English Hymnal*, édité par ses soins, Vaughan Williams reprit la mélodie écrite par Tallis au XVIe siècle sur les mots « When rising from the bed of death » (Quand je me lèverai de la couche mortelle). Dans son esprit, elle devint liée à l'allégorie chrétienne de Bunyan *The Pilgrim's Progress*, fournissant un lien émotionnel et thématique avec le sujet d'opéra qui l'obséda toute sa vie durant. Il utilisa le thème dans ce contexte pour la première fois en 1906, dans un morceau de musique de scène destiné à l'adaptation théâtrale du livre de Bunyan montée par une troupe d'amateurs. Même si Vaughan Williams traite surtout le thème de Tallis de manière contemplative, la *Fantasia*, qui fait appel à deux orchestres de cordes (dont le second se compose seulement de neuf instrumentistes) et un quatuor soliste, comporte des passages dramatiques et passionnés.

Il est d'abord fait allusion au thème sur des pizzicati des cordes graves dans une introduction poétique et envoûtante, puis nous l'entendons une première fois intégralement dans l'harmonisation à quatre voix

de Tallis. L'utilisation spacieuse et sonore des différents pupitres de cordes, les cadences majestueuses et le large spectre dynamique, ainsi que l'antiphonie opposant les deux groupes de cordes (qui jouent en alternance, l'un répondant à l'autre, souvent à la manière d'un écho), le contraste qui s'instaure avec le quatuor à cordes, et les passages pour violon seul et alto seul, tous ces éléments se conjuguent pour créer un effet lumineux.

SYMPHONIE PASTORALE

- i) Molto moderato
- ii) Lento moderato
- iii) Moderato pesante
- iv) Lento – Moderato maestoso

Pourquoi Vaughan Williams intitula-t-il sa Symphonie n° 3 « *Symphonie pastorale* » ? Certainement pas pour appeler une comparaison avec celle de Beethoven. On n'y trouve ni chants d'oiseaux, ni orage, ni « l'éveil d'une sensation de bonheur en arrivant à la campagne ».

La *Pastorale* de Vaughan Williams – que je tends à considérer comme la plus belle et la plus originale de ses symphonies – commence avec les flûtes et les bassons qui jouent des accords parfaits oscillant sur des croches, suivis d'un solo de violon accompagné par des accords frémissants. L'atmosphère est tendrement élégiaque et sombre, et c'est là que se trouve la clé de l'ouvrage : cette symphonie est directement liée à la Première Guerre mondiale de 1914-1918. Déjà âgé de 41 ans au début des hostilités, Vaughan Williams s'engagea néanmoins dans le corps médical de l'Armée royale britannique et servit en France en tant qu'ambulancier. Comme tant d'autres, il ne parla jamais, par la suite, des horreurs dont il avait été le témoin là-bas, mais celles-ci le marquèrent. Il entreprit la composition de cette symphonie peu de temps après son retour à la vie civile, et en juin 1921, il l'avait achevée - l'orchestration en fut légèrement révisée en 1950-1951 en vue de son exécution par le Hallé.

Le compositeur ne donna jamais aucune indication publique de ce qui se cachait derrière ces pages, laissant son titre leurrer la plupart des commentateurs, qui décrivent la symphonie comme une sorte de

rhapsodie des Cotswolds, ces collines du sud-ouest anglais, ou comme la distillation d'un certain nombre de mélodies populaires anglaises, ce qui n'est qu'en partie exact ; ils firent ainsi une série de remarques naïves sur des vaches regardant par-dessus les clôtures ou sur Vaughan Williams batifolant dans les sillons. Même si elle ne fut créée que trois ans après la fin de cette terrible guerre, personne ne fit le lien, et ce en dépit de l'indice donné par la *Sonnerie du Souvenir* jouée à la trompette.

En 1939, il confia à Ursula, sa future épouse : « Ce ne sont pas du tout des agneaux qui gambadent, comme se l'imaginent la plupart des gens. (...) En réalité, c'est de la musique du temps de guerre – il y en a une grande partie qui incubait quand nuit après nuit, je me levais avec l'ambulance à Écoivres, que nous gravissions le raidillon d'une colline et que le paysage au coucher du soleil était si magnifique qu'il me rappelait un tableau de Corot. » Voilà donc comment s'explique le qualificatif de *Pastorale* : non pas les Cotswolds, mais la France dévastée par les combats, un paysage paisible profané par la guerre des hommes. Paradoxal, peut-être. Il est caractéristique, de la part de Vaughan Williams, que ce l'on pourrait appeler son « Requiem de guerre » ne déborde pas de trompettes et de tambours, ni de furieuses dissonances harmoniques, mais qu'il s'élève au-dessus de la bataille pour contempler la transcendance des couchers de soleil et de Corot.

Des accords de bois ondulants et des suites d'accords parfaits consécutifs aux cordes graves établissent une atmosphère contemplative du type de celle qui imprègne le finale de *Ma mère l'Oye* de Ravel. Oubliée, l'opulente orchestration de la *London Symphony*. L'utilisation des notes naturelles dans le deuxième mouvement fut inspirée au compositeur par un souvenir de guerre, celui d'un clairon jouant par erreur un intervalle de septième au lieu d'une octave ; l'effet obtenu est celui d'une *Sonnerie du Souvenir* éthérée, qui suscite un cri du cœur angoissé avant d'être reprise par le cor.

Pour Vaughan Williams, le scherzo avait « la nature d'une danse lente », même s'il s'achève par une musique rapide et d'une mystérieuse placidité. Une partie du matériau avait été esquissée avant 1914, quand Vaughan Williams était directeur musical à Stratford-upon-Avon et envisageait une composition faisant intervenir Falstaff et les fées dans la scène de la forêt de Windsor de la pièce de Shakespeare *Les joyeuses commères*

de Windsor. Le passage le plus ouvertement émotionnel de la symphonie est son finale. Son éclat central, passionné et effréné, pourrait être le coucher de soleil d'Écoivres, mais à mes yeux, il représente la réaction du compositeur face à la mort de ses amis, à savoir le contrepoint musical des mots qu'il écrivit à Gustav Holst en 1916 : « Parfois, le retour à la vie de tous les jours me terrifie, tant elle est criblée d'absences, notamment, bien sûr, celle de George Butterworth. (...) Il ne reste plus que trois des sept hommes qui s'étaient portés volontaires ensemble en août 1914. »

Le finale commence et s'achève par une vocalise sans paroles pour soprano seul, que l'on entend d'abord au-dessus d'un roulement de tambour très doux, mais sans accompagnement lorsqu'elle est réitérée. Ainsi, la voix humaine fait-elle intrusion dans le paysage, mais elle est éthérée, transcendante. Est-ce une jeune fille qui chante au-dessus des champs de la mort, ou alors quelque chose de plus mystique ? Dans son deuxième récit du temps de guerre avec orchestre, *Une voix dans le désert* (1915), Elgar eut la même idée, si poignante, d'utiliser un chant de jeune fille. Il n'est guère probable que Vaughan Williams ait jamais entendu l'ouvrage d'Elgar, mais quoi qu'il en soit, c'est une curieuse coïncidence que de voir deux compositeurs anglais adopter une méthode similaire pour exprimer l'émotion du temps de guerre, évoquée avec une sorte de sérénité.

La création de la *Symphonie Pastorale* eut lieu au Queen's Hall de Londres le 26 janvier 1922, lors d'un concert de la Royal Philharmonic Society, sous la direction d'Adrian Boult. Ce dernier se rappelait que par la suite, Vaughan Williams lui avait reproché gentiment la lenteur de ses tempi. Quelque temps après, il assista lui-même à une exécution dirigée par le compositeur, et les tempi étaient tout aussi lents. Lorsqu'il lui en fit la remarque, Vaughan Williams lui répondit : « Eh bien voyez-vous, voilà maintenant plusieurs fois que je la dirige moi-même, et je trouve qu'elle n'est pas aussi ennuyeuse que je le craignais. »

CINQ VARIANTES DE « DIVES AND LAZARUS »

Les Cinq Variantes de « Dives and Lazarus » pour cordes et harpes furent écrites en vue de l'Exposition universelle de New York de 1939, lors de laquelle Sir Adrian Boult dirigea la création de l'ouvrage au Carnegie

Hall. Vaughan Williams découvrit la mélodie populaire « *Dives and Lazarus* » en 1893, alors qu'il avait 21 ans, et il décrivait ainsi l'effet qu'elle lui fit : « J'ai eu l'impression de la reconnaître – voilà une chose que j'avais connue toute ma vie, mais sans le savoir ! » Par la suite, il en recueillit plusieurs versions, et avec cet ouvrage de sa maturité, il exprime toute l'affection que lui inspire cette mélodie dans des variantes qui ne sont pas des répliques exactes, mais des réminiscences de différentes versions figurant dans divers recueils d'airs populaires, y compris le sien.

La mélodie est exposée au sein de riches harmonies. La première Variante est ternaire, les harpes fournissant un « commentaire en continu » sur le contour de la mélodie ; la deuxième est plus rapide, une esquisse sur des phrases de trois mesures ; la troisième Variante présente une nouvelle version modale en ré mineur (violon seul et harpe), suivie d'une variation plus lente, en fa mineur ; la quatrième Variante est écrite sur une majestueuse mesure à 2/4, et la Variante finale est la version recueillie par le compositeur en 1905 sur des paroles associées à Maria Martin, la victime de la Grange rouge (un récit populaire du XIXe siècle qui mêle les faits et la fiction et inspira des écrits et des morceaux de musique dans différents genres). La grande réitération s'achève par un solo de violoncelle, une douce résolution aux cordes, et des arpèges ascendants à la harpe.

OUVERTURE : LES GUÊPES

En 1908, Vaughan Williams fut invité par son ancienne université de Cambridge à fournir la musique de scène d'une pièce devant être montée l'année suivante, *Les Guêpes* d'Aristophane, comédie satirique de l'Antiquité grecque qui tourne en dérision la nature procédurière des Athéniens. C'est ainsi que pendant l'hiver 1908–1909, il composa une partition ambitieuse (comprenant une ouverture et 17 autres morceaux dont la durée allait de quelques secondes à plus de vingt minutes), qui fut créée en novembre 1909 sous la direction de Charles Wood. Il s'agissait de la première grande composition de Vaughan Williams depuis qu'il était allé étudier avec Ravel début 1908, et l'influence du compositeur français y est souvent manifeste. Par la suite, Vaughan Williams en tira une suite orchestrale en cinq mouvements, créée au

Queen's Hall de Londres en 1912, et depuis, *l'Ouverture* est devenue l'une de ses œuvres les plus populaires.

Tout commence par le bourdonnement d'un essaim de guêpes, qui culmine sur une piqûre administrée *fortissimo*. Un air aux accents populaires enjoué prend ensuite le relais, suivi d'une marche pleine d'allant. Le tempo se détend, un appel de cors retentit, et une mélodie ample et élégante, l'un des plus beaux airs que recèle le répertoire de musique anglaise, se répand soudain parmi les cordes. Une fois que le matériau a été récapitulé sous une forme légèrement différente, ce magnifique morceau s'achève avec éclat. Le compositeur ne lorgne jamais vers des gammes pseudo-grecques. Si je puis me permettre de m'auto-citer, « l'Athènes de Vaughan Williams est la Cambridge édouardienne, celle où le vent soufflait les airs populaires depuis les marais. »

Michael Kennedy © 2014

Traductions françaises de David Ylla-Somers

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

FANTASIA ON A THEME BY THOMAS TALLIS

Die *Tallis-Fantasia* gehört zu Vaughan Williams' meistgespielten Werken und gilt als eine seiner exzellentesten Kompositionen für Streicher. Die Uraufführung der *Fantasia* fand 1910 statt, anlässlich des Three Choirs Festival in der Kathedrale von Gloucester, mit Vaughan Williams als Dirigent. Seine intensiven Studien bei Maurice Ravel in Paris lagen zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange zurück.

Der Musikkritiker der *Times* rezensierte die Premiere: „Es steckt ein wenig Debussy darin und was die komplette Freiheit in der Tonalität belangt, so lässt sich schwer sagen, wie viel davon aus der neuen französischen Schule oder der alten englischen stammt.“ Dennoch bemühte er sich zu erfassen, warum das Werk so ‚englisch‘ klang: „Meiner Erinnerung nach hat es bei keinem Three Choirs Festival eine Instrumentalmusik gegeben, die sich so ganz und gar in ihre Umgebung einzufügen schien wie diese Fantasia.“ Das Stück, in dem ein großer englischer Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts über eine Zeitspanne von dreihundertfünfzig Jahren einem seiner Vorgänger die Hand reicht, wurde zweimal gekürzt und überarbeitet – einmal vor der ersten Aufführung in London 1913 und erneut vor der Veröffentlichung 1921.

Als Herausgeber einer Neuauflage des Kirchengesangsbuchs *The English Hymnal* ließ Vaughan Williams mit „When rising from the bed of death“ eine Melodie von Tallis aus dem sechzehnten Jahrhundert wiederauferstehen. Er sah in ihr eine thematische und emotionale Verbindung zu Bunyans christlicher Allegorie, *The Pilgrim's Progress*, die als Opernsujet für Vaughan Williams zu einer lebenslangen Obsession wurde. Sein erster Versuch über dieses Thema gestaltete sich in Form von Bühnenmusik für eine Amateuraufführung von Bunyans Werk im Jahr 1906. Obwohl Vaughan Williams in der *Fantasia* dem Tallis'schen Thema einen überwiegend kontemplativen Charakter verleiht, gibt es durchaus dramatische und leidenschaftliche Momente in diesem Werk – die Partitur sieht zwei Streichorchester vor (wobei das zweite nur aus neun Streichern besteht) sowie ein Soloquartett.

In einer betörend poetischen Einleitung wird das Thema pizzicato auf den tiefen Streichern angedeutet, bevor es in Tallis' vierstimmigem

Satz zum ersten Mal voll entfaltet wird. Die weit und klangvoll aufgespaltenen Akkorde, die majestätischen Kadenzen und das außerordentliche dynamische Spektrum, die Antiphonie zwischen den beiden Streicherformationen (die abwechselnd, oft wie ein Echo, eine der anderen antworten), der Kontrast mit dem Streichquartett und die Passagen für Sologeige und Soloviola – all diese Elemente verdichten sich zu einem lichten Effekt.

PASTORAL SYMPHONY

i) Molto moderato

ii) Lento moderato

iii) Moderato pesante

iv) Lento – Moderato maestoso

Warum gab Vaughan Williams seiner Dritten Sinfonie den Namen *Pastoral Symphony*? Sicherlich nicht, um einen Vergleich mit Beethoven herbeizuführen. Es gibt hier weder Imitationen von Vogelrufen, noch Gewitterstürme und auch kein „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“.

Vaughan Williams' ‚*Pastoral-Sinfonie*‘ – die mir immer wieder als seine größte und außergewöhnlichste Sinfonie erscheint – beginnt mit Flöten und Fagotten, die oszillierende Dreiklänge in Achteln spielen, gefolgt von einer Sologeige, die von tremolierenden Saiten begleitet wird. Die Stimmung ist sanft elegisch und dunkel, und dies nicht ohne Grund – die Sinfonie ist eng verbunden mit den Jahren des Ersten Weltkriegs 1914–1918. Vaughan Williams, war zum Zeitpunkt der Kriegserklärung zwar schon einundvierzig Jahre alt, doch dies hielt ihn nicht ab, sich freiwillig für das Royal Army Medical Corps zu melden. Er diente als Sanitäter in Frankreich. Wie viele andere sprach er nicht über die Schrecken des Krieges, aber sie hatten Spuren hinterlassen. Er begann seine Sinfonie kurz nach seiner Rückkehr in das Zivilleben und vollendete sie im Juni 1921 (die Partitur wurde 1950–1951 für eine Aufführung des Hallé-Orchesters leicht überarbeitet).

Da sich der Komponist nie öffentlich zum Hintergrund dieser Musik äußerte, ließen sich die meisten Kommentatoren durch den Titel leiten. Sie interpretierten das Werk als eine Art Cotswold-Rhapsodie oder, zum Teil berechtigt, als ein Destillat aus englischen Volksliedern. Manche

ließen sich zu der ein oder anderen lächerlichen Bemerkung hinreißen, über Kühe, die über Weidengatter blicken, oder über den Komponisten, der „sich hin- und herwälzt in einem gepflügten Feld“. Das Werk wurde nur drei Jahre nach Ende dieses schrecklichen Krieges uraufgeführt, doch es stellte niemand eine Verbindung her – trotz des „*The Last Post*“-Hinweises.

Seiner künftigen Frau Ursula vertraute Vaughan Williams 1939 an: „Es geht überhaupt nicht um herumtollende Lämmchen, wie die meisten ohne Weiteres annehmen ... Es ist eigentlich Kriegsmusik – viel davon wurde in Écoivres ausgebrütet, als ich Nacht für Nacht mit dem Krankenwagen hinausmusste und wir einen steilen Hügel hinauffuhren, vor uns eine wundervolle Corot-ähnliche Landschaft bei Sonnenuntergang.“ So erklärt sich die Bezeichnung *Pastoral*: Gemeint sind nicht die Cotswolds, sondern das kriegsgeschundene Frankreich, eine friedliche Landschaft, die von Menschenhand durch Krieg verunstaltet wurde. Dies hat auch etwas Ironisches. Typisch für Vaughan Williams, ist dieses Werk, das man als sein ‚Kriegsrequiem‘ bezeichnen könnte, nicht voller Trompeten und Trommeln, noch finden sich wütende harmonische Dissonanzen, vielmehr sucht es die Transzendenz des Sonnenuntergangs, eines Corots, jenseits des Schlachtfelds.

Auf- und abwogende Holzbläserakkorde und aufeinanderfolgende Dreiklänge auf den tiefen Streichern erzeugen eine kontemplative Stimmung, wie man sie im Finale von Ravels *Ma mère l'oye* hört. Es war eine deutliche Abkehr von der reichen Partitur von *A London Symphony*. Der zweite Satz beginnt mit einem Hornsolo, gefolgt von einer steigenden Melodie für Streicher. Eine Kadenz der Es-Trompete, rein in Naturtönen, war inspiriert von der Kriegserinnerung an einen Hornisten, der aus Versehen eine Septime anstelle einer Oktave spielte; dies hat den Effekt eines ätherischen „*Last Post*“ und ruft einen gepeinigten Herzensschrei hervor, bevor das Horn wiederkehrt.

Vaughan Williams beschrieb das Scherzo als „einem langsamen Tanz ähnlich“, obwohl es mit einer schnellen und geheimnisvoll ruhigen Musik endet. Er skizzierte einen Teil des Materials vor 1914, als er als musikalischer Direktor in Stratford-upon-Avon tätig war; er spielte mit dem Gedanken an eine Kulisse, in der Falstaff und die Elfen aus der Waldszene in Shakespeares *Die lustigen Weiber von Windsor*

vorkamen. Der am deutlichsten emotionale Satz der Sinfonie ist das Finale. Der ungehemmt leidenschaftliche Ausbruch im Zentrum des Satzes mag den Sonnenuntergang in Écoivres darstellen oder, wie ich meine, die Reaktion des Komponisten auf den Verlust seiner Freunde – das musikalische Pendant zu den Worten, die er 1916 an Gustav Holst schrieb:

„Ich fürchte mich manchmal davor, in das normale Leben zurückzukehren, bei all den Lücken, besonders natürlich George Butterworth ... Von uns sieben, die sich im August 1914 gemeldet haben, sind nur noch drei übrig.“

Das Finale beginnt und endet mit einer wortlosen Vokalise für Solosopran, anfangs über einem sehr sanften Trommelwirbel, beim zweiten Mal aber ohne Begleitung. So wird die Stimme des Menschen zum Eindringling in die Landschaft, doch es ist eine ätherische, transzendente Stimme. Ist es ein Mädchen, dessen Stimme über den Schlachtfeldern erklingt, oder etwas Mystischeres? Elgar hatte in der zweiten seiner Kriegszeit-Rezitationen mit Orchester, *Une voix dans le désert* (1915), die gleiche Idee, das Lied eines Mädchens als Stilmittel zu verwenden. Es ist unwahrscheinlich, dass Vaughan Williams Elgars Stück kannte, dennoch ist es ein kurioser Zufall, dass zwei der größten englischen Komponisten dieselbe Methode benutzten, um die Gefühle der Kriegszeit in einer Form von Beschaulichkeit darzustellen.

Die Uraufführung der *Pastoral Symphony* fand am 26. Januar 1922 in der Londoner Queen's Hall statt, im Rahmen eines Konzerts der Royal Philharmonic Society, dirigiert von Adrian Boult. Vaughan Williams habe ihn anschließend ein wenig für seine langsamen Tempi gerügt, so Boult. Einige Zeit später habe er eine Aufführung erlebt, in der Vaughan Williams selbst dirigierte – mit den gleichen, langsamen Tempi. Er sprach ihn direkt darauf an und erhielt zur Antwort: „Nun ja, es ist so, dass ich die Sinfonie nun mehrmals selbst dirigiert habe, und sie ist gar nicht so langweilig, wie ich fürchtete.“

FIVE VARIANTS OF DIVES AND LAZARUS

Five Variants of Dives and Lazarus für Streicher und Harfen wurde für die Weltausstellung in New York 1939 geschrieben. Sir Adrian Boult dirigierte die Uraufführung in der Carnegie Hall. Vaughan Williams

begegnete dem Volkslied „*Dives and Lazarus*“ erstmals 1893 im Alter von einundzwanzig Jahren. Er beschrieb den Effekt des Liedes so: „Ich hatte ein Gefühl des Wiedererkennens – hier ist etwas, das ich schon mein ganzes Leben kannte, ich wusste es bislang nur nicht!“ Später sammelte er verschiedene Versionen und in seinem Spätwerk zeigt sich seine Vorliebe für die Melodie in Varianten – keine exakten Kopien, sondern Reminiszenzen an verschiedene Versionen in unterschiedlichen Volksliedsammlungen, darunter seine eigene.

Die Melodie wird in reichen Harmonien dargeboten. Variante eins steht im Dreiertakt, die Harfen liefern einen „laufenden Kommentar“ zur Melodie; die zweite Variante ist schneller, eine Skizze in dreitaktigen Phrasen; die dritte stellt eine neue modale Version in d-Moll dar (für Sologeige und Harfe), gefolgt von einer langsameren Variation in f-Moll; die vierte steht in einem getragenen Zwei-Viertel-Takt; und die letzte Variante geht auf die Version zurück, die der Komponist 1905 in seine Sammlung aufnahm – der Text handelt von Maria Marten, dem Opfer des so genannten ‚Red Barn‘-Mordes 1827 in Norfolk (die Legende, in der sich Fakt und Fiktion mischten, diente in verschiedenen Genres als textliche und musikalische Inspiration). Die majestätische Wiederaufnahme endet mit einem Cellosolo, einem sanften Abschluss durch die Streicher und steigenden Harfen-Arpeggios.

OVERTURE: THE WASPS (1908–1909)

Im Jahr 1908 wurde Vaughan Williams von seiner alten Universität in Cambridge eingeladen, die Musik für eine Aufführung von Aristophanes' *Wespen* zu schreiben, einer griechischen Satire über die Rechtsstreitsucht der alten Athener. So arbeitete er im Verlauf des Winters 1908–1909 an einer ehrgeizigen Komposition (einschließlich einer Ouvertüre und siebzehn Musikeinlagen, die in der Länge von wenigen Sekunden bis über zwanzig Minuten reichten). Diese wurde im November 1909 uraufgeführt, mit Charles Wood als Dirigent. Es war Vaughan Williams' erste große Komposition seit seinen Studien bei Ravel Anfang des Jahres 1908, dessen Einfluss hier oft deutlich zu Tage tritt. Der Komponist schuf daraus später eine Orchestersuite aus fünf Sätzen, die 1912 in der Londoner Queen's Hall Premiere feierte – seitdem zählt die Ouvertüre zu seinen beliebtesten Werken.

Die *Ouvertüre* beginnt mit dem Schwirren eines Wespenschwarms, der in einem fortissimo-Stich gipfelt. Eine vergnügte, volkstümliche Melodie setzt an, gefolgt von einem flotten Marsch. Das Tempo lässt nach, Hörner rufen und die Streicher schwingen hinein mit einer breiten, prächtigen Melodie – eine der großen Melodien in der englischen Musik überhaupt. Nach einer Rekapitulation in Form von leichten Varianten endet dieses herausragende Stück fulminant – von einer Waagschale im Stile der alten Griechen kann nicht die Rede sein. Es sei mir erlaubt, eines meiner eigenen Zitate anzuführen: „Vaughan Williams' Athen gleicht dem Edwardischen Cambridge, in das die Volkslieder aus dem Marschland der Fens hinüberwehen.“

Michael Kennedy © 2014

Übersetzung: Katja Klier

HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher
Sarah Ewins
Tiberiu Buta
Ian Watson
Zoe Colman
Peter Liang
Alison Hunt † ^
Helen Bridges
Nicola Clark † ^
Victor Hayes
John Gralak
Michelle Marsh
Anya Muston
Steven Proctor
Liz Rossi * #
Jonathan Martindale
* #
Sarah White * #
Kay Stephen * #

SECOND VIOLINS

Catherine Yates
Philippa Heys † ^
Paulette Bayley
David Routledge * #
Caroline Abbott
Grania Royce
Elizabeth Bosworth
John Purton
Rosemary Attree † ^
Sam Parker † ^
Hannah Smith * #
Sarah Percy * #
Sian Goodwin * #
Susan Voss

Robert Adlard * #
Gillian Ripley * #
Belinda Hammond * #
Susannah Simmons † ^

VIOLAS

Timothy Pooley
Julian Mottram
Tom Beer * #
Piero Gasparini
Robert Criswell
Sue Voysey
Chris Emerson
Sue Baker
Christina Bean † ^
Jayne Coyle † ^
David BaMaung * #
Raymond Lester
Ian Fair * #
Alexandra Gale * #

CELLOS

Nicholas Trygstad
Simon Turner † ^
Dale Culliford
David Petri
Jane Hallett
Clare Rowe
Julie-Anne Manning
Damion Browne * #
Rebecca Harney * #
Heather Bills * #
Esther Harriott * #
Lorna Davis † ^

DOUBLE BASSES

Robert Carrillo-Garcia
Daniel Storer
Yi Xin Han † ^
Beatrice Schirmer
Rachel Meerloo
Richard Waddock * #
Sian Holland † ^
Sebastian Pennard * #
Mhairi Simpson * #
Esther Stewart * #

FLUTES

Katherine Baker * †
Joanne Boddington †
Ronald Marlowe *

PICCOLO

Ronald Marlowe †

OBOES

Stéphane Rancourt * †
Hugh McKenna *
Virginia Shaw †

CLARINETS

Lynsey Marsh * †
Rosa Campos
Fernandez †
James Muirhead *

BASS CLARINET

James Muirhead †

BASSOONS

Ben Hudson * †
Hazel Barrett †
Jo Shewan *

HORNS

Laurence Rogers * †
Tom Redmond * †
Julian Plummer * †
Richard Bourn * †
Andrew Maher * †

TRUMPETS

Gareth Small * †
Kenneth Brown †
Tom Osborne * †
Simon Munday †

TROMBONES

Roz Davies †
Rob Holliday †

BASS TROMBONES

Adrian Morris †

TUBAS

Ewan Easton †

TIMPANI

John Abendstern * †

PERCUSSION

David Hext * †
Riccardo Lorenzo
Parmigiani * †
Erika Öhman * †

HARP

Marie Leenhardt * † ^
Eira Lynn Jones ^

CELESTE

Darius Battiwalla †

Fantasia on a Theme
by Thomas Tallis only
† Pastoral Symphony
only
^ Five Variants of
'Dives and Lazarus'
* Overture: The Wasps
only