

HALLÉ

VAUGHAN WILLIAMS
SYMPHONY NO.6 IN E MINOR
SYMPHONY NO.4 IN F MINOR
SIR MARK ELDER



RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

SYMPHONY NO.6 IN E MINOR

- | | |
|-----------------------------------------|------|
| 1. <i>I Allegro –</i> | 8.02 |
| 2. <i>II Moderato –</i> | 7.56 |
| 3. <i>III Scherzo: Allegro vivace –</i> | 6.44 |
| 4. <i>IV Epilogue: Moderato</i> | 9.29 |

SYMPHONY NO.4 IN F MINOR

- | | |
|-------------------------------------------------------|------|
| 5. <i>I Allegro</i> | 8.19 |
| 6. <i>II Andante moderato</i> | 9.57 |
| 7. <i>III Scherzo: Allegro molto</i> | 5.38 |
| 8. <i>IV Finale con epilogo fugato: Allegro molto</i> | 8.26 |

TOTAL TIMING 64.55

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER
LEADER LYN FLETCHER

WWW.HALLE.CO.UK

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958) SYMPHONY NO.6 IN E MINOR

Vaughan Williams's Sixth Symphony was composed between 1944 and 1947 and first performed at the Royal Albert Hall in London on 21 April 1948, conducted by Adrian Boult. Its starting-point was a theme composed for, but not used in, the wartime film *Flemish Farm* (1943), while another of its themes was intended for some incidental music for Shakespeare's *Richard II*. This is significant because Vaughan Williams had begun to write film music in 1940. He enjoyed it and found it had a liberating effect on his imagination and encouraged him to make more extravagant use of the orchestra.

The Sixth caused a sensation at its premiere and was performed 100 times in two years. Nothing like that had occurred in English music since Elgar's First Symphony in 1908. Its beginning explodes in our ears like an avalanche. It has a slow movement in which an insistent Shostakovich-like three-note motif grows menacingly louder, as if describing the relentless approach of some monstrous apparition. The *Scherzo* is like a hell's kitchen of jazz and wailing saxophones; then it suddenly fizzles out into little fragments of sound and moves into a finale that never rises above a whisper, a 'Waste Land', yet with an oboe projecting a ghostly ray of hope (perhaps?) before the music dwindles away into oblivion.

Surely there was an external programme here? It's a war symphony, some critics said, the first post-Hiroshima symphony, depicting a world laid waste by atomic warfare. Malcolm Sargent said the *Scherzo* described the night during the war when a bomb hit the Café de Paris in London, killing the band and dozens of dancers. The composer angrily denied it. 'Can't a man just write a piece of music?' All he would say was that the finale could best be summed up in Prospero's words from *The Tempest*: 'We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep'. He liked the description of it as 'an agnostic's *Paradiso*'. So where does that leave us? Most safely with the music itself, undoubtedly one of VW's most masterly creations from every point of view. As a musical argument, it is taut and technically fascinating. The first movement contains one of the richest and most romantic melodies he ever wrote, an extraordinary contrast to the violence around it.

The orchestration throughout is expansive, virtuosic, magniloquently expressive.

The Sixth Symphony inaugurated the prolific and fruitful 15-year creative spell that ended in the year of Vaughan Williams's death with another symphony in E minor, his Ninth, yet it is a transition work in that it links his pre-1939 and post-1945 music. It is a kind of personal retrospective, acknowledging the influence of Holst, particularly 'Mars' and 'Neptune' from *The Planets*, and harking back (almost by way of thematic quotation) to VW's one-act opera *Riders to the Sea*, composed in the 1920s and another study in tragic desolation. When the Sixth appeared, audiences just released from the anxieties of war into the anxieties of peace, recognised its reflection of a deep spiritual struggle.

THE MUSIC

The symphony is constructed from the opposition of major and minor thirds, the interval of the augmented fourth and a conflict of tonalities. The *Allegro* opens precipitately and dramatically with a clash of E minor and F minor. The music then becomes restless and jaunty, with prominent saxophone and side-drum. A 'close-harmony' type of tune lends a jazzy flavour. The 'official' second subject, in a modal B minor, is concerned, as are other themes, with the augmented fourth in alternations of major and minor. The development section maps this lyrical melody's efforts to gain ascendancy, culminating in its enunciation by the full brass, and later in its romantic transformation to E major for strings over chords for harps and trombones. Back comes the ferocity of the opening, but this subsides to an emphatic chord on the lower strings that merges into the beginning of the second movement on trumpets ...

Here, the argument is between themes a semitone apart. A tense expectancy is heightened by the emergence of a three-note rhythmic figure, ominously reiterated on trumpets and drums. Four times this builds up to a furious climax. When its passion is spent, the cor anglais utters a lament and the drums rumble quietly before the *Scherzo* erupts in a noisy display of fugal energy ...

The clatter of xylophones adds to the *Scherzo*'s exhilarating frenzy. The trio brings little respite, its saxophone tune later becoming a sarcastic march. The way to the *Scherzo* repeat is found by a succession of descending augmented fourths, accompanied by tremolando violins. The

movement loses its momentum and disintegrates; then the *Epilogue* begins ...

This is directed to be played *sempre pianissimo e senza crescendo* ('always very quietly, without any crescendo'). The composer described it as 'whiffs of theme drifting about'. Tonality veers between E and F. There is a sighing phrase for brass and strings and an oboe elegy. Finally, violins and violas alternate chords of E minor and E major, while pizzicato cellos and basses recall the movement's main theme. The music drifts from our hearing toward an unknown region.

Michael Kennedy © 2014

SYMPHONY NO.4 IN F MINOR

The dissonance and harshness of Vaughan Williams's Fourth Symphony took many listeners by surprise when Adrian Boult conducted the BBC Symphony Orchestra in the first performance in Queen's Hall, London, on 10 April 1935. Yet they should not have done. A tougher harmonic idiom had been detectable in his oratorio *Sancta Civitas* (1923-5), in the Piano Concerto composed between 1926 and 1931 and in the masque for dancing *Job* (1930). Vaughan Williams began to write the symphony in 1931 and completed it in 1934. As early as 6 January 1932 enough was ready to be played through on two pianos to Holst, as was Vaughan Williams's custom. While Holst was in America in April of that year, he wrote to RVW: 'How's the new Sym.? When I get home in July, I want a 2-piano field day of both old and new versions', so we can deduce that he had made various suggestions which had been acted upon. He did not live to hear the finished work.

Inevitably, the symphony's boisterous mood and its grinding opening discord led commentators to interpret it as a reflection of the increasingly dangerous international situation, especially in Germany. But writing to a friend in 1937, Vaughan Williams emphatically denied this. 'I wrote it', he said, 'not as a definite picture of anything external –

e.g. the state of Europe – but simply because it occurred to me like that'. The only clue he gave was when he told friends that he began the

symphony after he had read an account in *The Times* of a festival of contemporary music. A present-day critic, Geoff Brown, writing in the RVW Society Journal (No.21, June 2001) plausibly traced this article to 1 August 1931 when H. C. Colles wrote a retrospect of the previous week's festival of the International Society of Contemporary Music.

Discussing trends in modern symphonic writing, Colles wrote: 'They all rely on the same order of stimuli. The hearer is prodded into activity by dissonance, soothed by sentiment, overwhelmed by the power of a battering climax. The appeal is primarily sensuous, even though the composer makes play with formal processes of thematic development, such as fugato, basso ostinato or variations ... Perhaps there is no new principle to be discovered and the only thing to do is to make good music on an old principle ...'

Reading that, Vaughan Williams may well have said to himself: 'Just like Beethoven in his Fifth Symphony', because V.W.'s Fourth Symphony in several respects emulates the ground-plan of Beethoven's Fifth as well as 'playing with the formal processes' of fugato and ostinato and relying on 'the same order of stimuli' that Colles cited. It is remarkable, and Mr Brown's detective work struck oil. Like so much music, the symphony contains an element of self-portraiture and perhaps of personal frustration. Many of his friends recognised V.W.'s outbursts of temper in his music, his gusty humour and ribaldry. Perhaps that is why he said at a rehearsal: 'I don't know if I like it, but it's what I meant'.

THE MUSIC

The first movement begins with two four-note phrases which run through the symphony as unifying motifs. The second subject is an ardent melody for strings ('soothed by sentiment'). This is elbowed aside by a march-like theme for horns and strings which, transferred to strings in D flat, brings the movement to a sombre close.

The slow movement is based on the second motto-theme, now heard on trumpets and trombones, then woodwind. Muted violins have a dirge-like theme over a plucked bass which leads to a long and bleak flute solo.

The *Scherzo* is rumbustious, with a trio in which V.W. seems almost to parody his folk-dance style.

As in Beethoven, a bridge passage erupts into the *Finale*'s march-theme over an 'oompah' bass (V.W.'s term). There are reminiscences of the first movement before a fugal epilogue reaches 'a battering climax' with the return of the work's grinding opening bars. The end is a chord in F, slammed in our face.

Michael Kennedy © 2008

Michael Kennedy (1926–2014) was for many years music critic of the 'Sunday Telegraph' and a regular contributor to 'Opera' magazine. He was the author of the 'Oxford Dictionary of Music' and wrote biographies of Elgar, Vaughan Williams, Britten, Walton, Mahler and Richard Strauss, as well as two histories of the Hallé.

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958) SYMPHONIE N° 6 EN MI MINEUR

La Sixième Symphonie de Vaughan Williams fut composée entre 1944 et 1947 et créée au Royal Albert Hall de Londres le 21 avril 1948 sous la direction d'Adrian Boult. Son point de départ était un thème composé pour un film réalisé pendant la guerre, *The Flemish Farm* (1943), mais qui n'y fut pas utilisé, tandis qu'un autre de ses thèmes avait été conçu comme musique de scène pour une production de *Richard II* de Shakespeare. Ce détail est important, car Vaughan Williams avait commencé à composer pour le cinéma en 1940. Cette activité lui plaisait et il trouvait qu'elle avait un effet libérateur sur son imagination et l'encourageait à utiliser l'orchestre de façon plus extravagante.

Lors de sa création, la Sixième fit sensation et fut donnée 100 fois en deux ans, du jamais vu dans le domaine de la musique anglaise depuis le succès de la Première Symphonie d'Elgar en 1908. L'introduction de l'ouvrage déferle à nos oreilles comme une avalanche. Elle comporte un mouvement lent dans lequel un motif de trois notes insistant et rappelant Chostakovitch se fait de plus en plus fort et menaçant, comme s'il décrivait l'approche inexorable de quelque apparition monstrueuse. Le *Scherzo* est comme une cuisine infernale où bouillonnent du jazz et des saxophones gémissants ; puis ce ne sont plus que des pétilllements, de petits fragments de son et on passe à un finale qui ne s'élève jamais au-dessus du murmure, sorte de « terrain vague » où un hautbois projette néanmoins un rayon d'espoir incertain et fantomatique avant que la musique ne s'efface peu à peu dans le néant.

Mais qu'en est-il d'un éventuel programme extérieur ? « C'est une symphonie de guerre », ont dit certains critiques, la première symphonie post-Hiroshima qui dépeint un monde dévasté par les conflits atomiques. Selon Malcolm Sargent, le *Scherzo* décrivait la nuit où, au cours de la guerre, une bombe frappa le Café de Paris à Londres, tuant les membres de l'orchestre et des douzaines de danseurs, mais le compositeur le niait en bloc : « Est-ce qu'on ne peut pas écrire un morceau de musique et rien que ça ? » Il disait seulement que le finale pouvait être résumé en citant Prospero dans *La tempête* de Shakespeare : « Nous sommes faits de l'étoffe dont on fait les rêves, et notre petite vie est ourlée de sommeil ». Vaughan Williams aimait cette description où il voyait « un paradis

d'agnostique ». Alors où cela nous laisse-t-il ? En sûreté avec la musique elle-même, qui est clairement l'une des plus magistrales créations de Vaughan Williams, et ce à tous les points de vue. Sur le plan technique, sa trame musicale est tendue et passionnante. Le premier mouvement contient l'une des mélodies les plus opulentes et romantiques jamais écrites par le compositeur, et elle apporte un contraste extraordinaire à la violence qui l'entourne. Du début à la fin, l'orchestration est expansive, virtuose et d'une expressivité grandiloquente.

La Sixième Symphonie a inauguré la période prolifique et fructueuse de 15 ans qui s'est achevée l'année de la mort de Vaughan Williams par une autre symphonie en mi mineur, sa Neuvième, et il s'agit pourtant d'une œuvre de transition du fait qu'elle relie sa musique d'avant 1939 à celle d'après 1945. C'est une sorte de rétrospective personnelle, qui salue l'influence de Holst, notamment « Mars » et « Neptune » dans *Les planètes*, et rappelle aussi (en se livrant presque à des citations thématiques) l'opéra en un acte *Riders to the Sea*, que Vaughan Williams composa dans les années 1920 et qui est lui aussi une étude de désolation tragique. Quand la Sixième vit le jour, les auditeurs, qui venaient juste d'être délivrés des affres de la guerre pour mieux plonger dans les angoisses de la paix, y reconnurent le reflet d'une profonde lutte spirituelle.

LA MUSIQUE

La symphonie est construite sur l'opposition entre des tierces majeures et mineures, un intervalle de quarte augmentée et des tonalités irréconciliables. L'*Allegro* débute de manière précipitée et dramatique avec un choc entre mi mineur et fa mineur. La musique devient alors agitée et enjouée, avec une présence marquée du saxophone et de la caisse claire. Un type de mélodie en harmonie serrée lui prête une saveur jazzy. Le second sujet « officiel » est écrit dans une tonalité modale de si mineur et comme le font d'autres thèmes de l'ouvrage, il se préoccupe de la quarte augmentée dans des alternances de majeur et de mineur. La section de développement suit pas à pas les efforts déployés par cette mélodie lyrique pour prendre l'ascendant, culminant dans son énonciation par tout le pupitre de cuivres, puis dans une transformation romantique vers mi majeur pour les cordes sur un tapis d'accords des harpes et des trombones. Et c'est le retour de la férocité de l'ouverture,

mais celle-ci s'apaise sur un accord emphatique des cordes graves qui se fond dans le début du deuxième mouvement, initié par les trompettes.

Ici, le débat se déroule entre des thèmes séparés par un demi-ton. La tension ressentie est renforcée par l'émergence d'un dessin rythmique de trois notes, réitéré ensuite de manière menaçante par les trompettes et les tambours. Ce schéma se reproduit à quatre reprises jusqu'à un apogée furibond. Une fois toute cette passion dissipée, le cor anglais entonne une déploration sur un discret roulement de tambours avant que le *Scherzo* n'entre en éruption dans un bruyant déploiement d'énergie contrapuntique.

Le fracas des xylophones vient renforcer la frénésie électrisante du *Scherzo*. Le trio amène peu de répit, sa mélodie de saxophone finissant par devenir une marche goguenarde. La reprise du *Scherzo* est atteinte par le biais d'une succession de quarts augmentées descendantes, accompagnées par des violons *tremolando*. Le mouvement perd son élan et se désintègre, faisant place à l'*Épilogue*.

Celui-ci est marqué *sempre pianissimo e senza crescendo* (« toujours pianissimo et sans crescendo »). Le compositeur y voyait « des bribes de thème à la dérive ». La tonalité hésite entre mi et fa. Une phrase alanguie est confiée aux cuivres et aux cordes, puis on entend une élégie de hautbois. Enfin, les violons et les altos font alterner des accords de mi mineur et de mi majeur, tandis que les *pizzicati* des violoncelles et des contrebasses rappellent le thème principal du mouvement. En conclusion, la musique finit par s'en aller à la dérive, s'éloignant de nos oreilles vers des contrées inconnues.

Michael Kennedy © 2014

Traduction française de David Ylla-Somers

SYMPHONIE N° 4 EN FA MINEUR

Quand Adrian Boult dirigea l'Orchestre symphonique de la BBC lors la création de la Quatrième Symphonie de Vaughan Williams au Queen's Hall de Londres le 10 avril 1935, les dissonances et l'âpreté de cet ouvrage prirent beaucoup de ses auditeurs par surprise. Il y avait eu pourtant des signes avant-coureurs : on décelait déjà un langage harmonique plus vigoureux dans l'oratorio *Sancta Civitas* (1923-1925) du compositeur, dans le Concerto pour piano qu'il écrivit entre 1926 et 1931 et dans le masque à danser *Job* (1930). Vaughan Williams s'attela à la composition de sa symphonie en 1931 et l'acheva en 1934. Dès le 6 janvier 1932, l'ouvrage était suffisamment prêt pour pouvoir être présenté à Holst dans son intégralité sur deux pianos, ainsi que Vaughan Williams en avait l'habitude. Alors que Holst se trouvait aux Etats-Unis en avril de cette même année, il écrivit à son confrère : « Comment va la nouvelle Symphonie ? À mon retour en juillet, je veux que nous nous en donnions à cœur joie sur deux pianos avec les deux versions, l'ancienne et la nouvelle ! » Nous pouvons donc en déduire qu'il avait fait plusieurs suggestions et que Vaughan Williams en avait tenu compte, hélas Holst ne vécut pas assez longtemps pour entendre l'ouvrage achevé.

Le caractère turbulent de la symphonie et le frottement de ses dissonances initiales ont inévitablement poussé les commentateurs à y voir un reflet de la situation internationale, de plus en plus tendue, en particulier en Allemagne. Pourtant, dans une lettre écrite à un ami en 1937, Vaughan Williams s'en défendait avec véhémence : « Je l'ai écrite non pas comme l'image définie de quelque chose d'extérieur, comme par exemple l'état actuel de l'Europe, mais simplement parce que c'est comme ça que la musique me venait. » Le seul indice qu'il donna fut quand il déclara à des amis qu'il avait commencé à composer la symphonie après avoir lu le compte-rendu donné par le *Times* d'un festival de musique contemporaine. Un critique d'aujourd'hui, Geoff Brown, qui écrivait dans le *Ralph Vaughan Williams Society Journal* (n° 21, juin 2001) a probablement identifié cet article : c'était celui qui fut publié le 1^{er} août 1931 par H. C. Colles et qui retraçait le déroulé du festival organisé la semaine précédente par le Cercle international de musique contemporaine.

Parlant des tendances de l'écriture symphonique moderne, Colles écrivait : « Elles reposent toutes sur le même type de stimuli. L'auditeur est poussé à l'activité par les dissonances, apaisé par les sentiments ou bouleversé par la puissance d'un climax percutant. La séduction est avant tout sensuelle, même si le compositeur s'amuse avec les processus formels de développement thématique comme le *fugato*, la basse *ostinato* ou les variations... Peut-être n'y-t-il pas de nouveau principe à découvrir et que la seule chose qu'il reste, c'est de faire de la bonne musique sur de vieux principes... »

S'il avait lu ces lignes, Vaughan Williams se serait sûrement dit « tout comme Beethoven dans sa Cinquième Symphonie », car par plusieurs aspects, sa Quatrième Symphonie s'inspire du plan de base de la Cinquième de Beethoven tout en « s'amusant avec les processus formels » du *fugato* et de l'*ostinato* et en se reposant sur « le même type de stimuli » qu'évoquait Colles. Tout cela est remarquable, et le travail de détective de M. Brown est vraiment pertinent. Comme tant de pages de musique, cette symphonie contient des éléments d'autoportrait, voire de frustration personnelle. Nombre des amis de Vaughan Williams reconnaissent les éclats de colère du compositeur dans sa musique, mais aussi son humour ravageur et sa grivoiserie. C'est sans doute pour cela qu'il déclara un jour en répétition : « Je ne sais pas si ça me plaît, mais en tout cas c'est ce que je voulais dire. »

LA MUSIQUE

Le premier mouvement commence par deux phrases de quatre notes qui émaillent toute la symphonie et servent de motifs intégrateurs. Le second sujet est une ardente mélodie pour cordes (on est « apaisé par les sentiments »). Elle est évincée par un thème apparenté à une marche confié aux cors et aux cordes qui, transféré aux cordes en *ré* bémol, amène le mouvement à une sombre conclusion.

Le mouvement lent est fondé sur le deuxième thème-signature, que l'on entend maintenant aux trompettes et aux trombones, puis aux vents. Les violons avec sourdine énoncent un thème funèbre au-dessus d'une ligne de basse *pizzicato* qui mène à un long solo de flûte austère.

Le *Scherzo* est remuant, avec un trio dans lequel Vaughan Williams semble presque parodier son style de danse populaire.

Comme chez Beethoven, un passage de transition laisse place à l'éruption du thème de marche du *Finale* au-dessus d'une basse qui fait « *oompah* » (selon le terme du compositeur). On rencontre des réminiscences du premier mouvement avant un épilogue contrapuntique qui atteint « un climax percutant » avec le retour des mesures grinçantes du début de l'ouvrage, et tout s'achève sur un accord de *fa* qui nous claque au visage.

Michael Kennedy © 2008

Traduction française de David Ylla-Somers

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958) SINFONIE NR. 6 IN E-MOLL

Vaughan Williams' Sinfonie Nr. 6 entstand zwischen 1944 und 1947 und wurde unter Adrian Boult in der Londoner Royal Albert Hall am 21. April 1948 uraufgeführt. Sie fußt auf einem Thema, das für den Kriegsfilm *Flemish Farm* (1943) komponiert wurde, dort aber keine Verwendung fand, und greift ein weiteres Thema auf, das als Bühnenmusik für Shakespeares *Richard II.* gedacht war. Dieser Zusammenhang ist bedeutend, da Vaughan Williams 1940 mit dem Schreiben von Filmmusik begonnen hatte. Er fand Gefallen daran; es wirkte sich, so sein Empfinden, befreiend auf seine Vorstellungskraft aus und ermutigte ihn zu ausgiebigem Einsatz des Orchesters.

Die Sechste Sinfonie wurde bei ihrer Premiere als Sensation gefeiert und in den folgenden zwei Jahren einhundert Mal aufgeführt. Etwas Vergleichbares hatte es seit Elgars Erster Sinfonie im Jahr 1908 in der englischen Musik nicht mehr gegeben. Der Anfang explodiert in den Ohren des Zuhörers wie ein Wasserfall. In einem langsamen Satz schwillt ein beharrliches, an Schostakowitsch erinnerndes Drei-Noten-Motiv bedrohlich laut an, als würde eine fürchterliche Erscheinung unaufhaltsam näher rücken. Das Scherzo präsentiert sich als tumultartige Szene aus Jazz und jaulenden Saxophonen, verläuft sich aber dann in kleinen Klangfragmenten und mündet in ein Finale, das kaum mehr als ein Flüstern ist – ein „Niemandland“, in dem jedoch eine Oboe – vielleicht – noch einen geisterhaften Hoffnungsschimmer aufscheinen lässt, bevor die Musik ins Nichts entschwindet.

All das legt ein durch äußerliche Einflüsse bestimmtes Programm nahe. Einige Kritiker nannten das Werk eine Kriegssinfonie, die erste Sinfonie nach Hiroshima, in der eine vom Atomkrieg verwüstete Welt gespiegelt werde. Malcolm Sargent meinte, das Scherzo beschreibe die Kriegsnacht, in der das Café de Paris in London von einer Bombe getroffen wurde und die Kapelle sowie Dutzende Tänzer starben. Der Komponist wehrte sich vehement gegen diese Interpretationen. „Kann man nicht einfach nur ein Stück Musik schreiben?“ Er bekannte nur, dass das Finale wohl am ehesten mit den Worten von Prospero aus Shakespeares *Der Sturm* gefasst werden könne: „Wir sind aus Stoff,

aus dem die Träume sind, und unser kleines Leben ist von einem Schlaf umringt.“ Ihm gefiel die Bezeichnung des Werkes als „ein agnostisches *Paradiso*“. Woran können wir uns nun also halten? Am ehesten wohl an die Musik, die zweifellos und in jeder Hinsicht als Vaughan Williams' meisterhafteste Schöpfung gelten kann. Als musikalisches Argument ist sie straff und technisch faszinierend gestaltet. Der erste Satz enthält eine der reichsten und romantischsten Melodien aus der Feder des Komponisten, die in einem außerordentlichen Kontrast zur sie umgebenden Gewalt steht. Das gesamte Werk ist durch eine ausgedehnte, virtuose und höchst expressive Orchestrierung gekennzeichnet.

Mit der Sinfonie Nr. 6 begann eine produktive kreative Phase, die 15 Jahre dauern sollte und erst im Jahr nach Vaughan Williams' Tod mit einer weiteren Sinfonie in e-Moll, seiner Neunten, endete. Es handelt sich jedoch auch um ein Übergangswerk, das einen Bogen zwischen seinem musikalischen Schaffen vor 1939 und nach 1945 schlug. Man kann es wohl als eine Art persönlichen Rückblick bezeichnen, in dem der Komponist den Einfluss von Holst, insbesondere bezüglich der Sätze „Mars“ und „Neptune“ aus *The Planets*, erkennen lässt und auf seine eigene einaktige Oper *Riders to The Sea* aus den Zwanziger Jahren, auch sie eine Studie tragischer Verwüstung, zurückgreift – und zwar fast in Form eines thematischen Zitats. Das Publikum, das bei Erscheinen der Sechsten Sinfonie gerade von der angstvollen Zeit des Krieges in die angstvolle Zeit des Friedens entlassen worden war, erkannte in ihr die Spiegelung eines tiefen spirituellen Kampfes.

DIE MUSIK

Strukturell basiert die Sinfonie auf dem Gegensatz von großen und kleinen Terzen, dem Intervall der übermäßigen Quarte und einem Widerstreit der Tonalitäten. Das Allegro beginnt voreilig und dramatisch mit einem Widerspiel von e-Moll und f-Moll. Im Anschluss nimmt die Musik eine rastlose und muntere Form an; hier stehen das Saxophon und die kleine Trommel im Vordergrund. Eine Melodie in einer Art „Close Harmony“-Arrangement verleiht der Musik eine jazzige Note. Im „offiziellen“ zweiten Thema in modalem h-Moll tritt, wie auch bei anderen Themen, die übermäßige Quarte in Variationen von Dur und Moll in Erscheinung. In der Fortführung wird diese lyrische Melodie

aufsteigend abgebildet; auf dem Höhepunkt wird sie durch das gesamte Blechbläser-Ensemble artikuliert, später dann erscheint sie in romantischem Gewand in E-Dur für Streicher über Akkorden für Harfen und Posaunen. Schließlich kehrt die Wildheit des Beginns wieder, doch sie weicht einem eindringlichen Akkord der tiefen Streicher, der in den zweiten Satz auf den Trompeten übergeht ...

Hier wird das Argument zwischen Themen, die ein Halbton trennt, ausgetragen. Die Atmosphäre gespannter Erwartung wird noch verstärkt durch das Hinzutreten einer rhythmischen Figur aus drei Noten, die unheilschwanger von den Trompeten und Trommeln aufgegriffen wird. Viermal wird auf diese Weise ein furioser Höhepunkt erreicht. Nach Erlöschen der Leidenschaft erklingt auf dem Englischhorn eine Klage und die Trommeln rumoren leise, bevor sich das Scherzo in einem geräuschvollen Schauspiel fugaler Energie die Bahn bricht ...

Das Klappern der Xylophone trägt noch zur aufregenden Raserei des Scherzos bei. Auch das Trio bietet kaum Einhalt; seine Saxophonmelodie geht später in einen sarkastischen Marsch über. Die Wiederholung des Scherzos wird mit einer Folge von absteigenden übermäßigen Quartern, begleitet von tremolierenden Geigen, eingeleitet. Der Satz verliert an Fahrt und löst sich auf; der Weg ist nun frei für den Epilog ...

Den Anweisungen nach soll dieser Teil *sempre pianissimo e senza crescendo* („stets sehr ruhig, ohne jedes Crescendo“) gespielt werden. Der Komponist beschreibt ihn als „umherschwebenden Hauch von Themen“. Die Tonalität schwankt zwischen E und F. Es gibt eine seufzende Phrase für Blechbläser und Streicher und ein Klagelied für die Oboe. Schließlich wechseln sich Geigen und Bratschen mit Akkorden in e-Moll und E-Dur ab, während zupfende Celli und Bässe das Kernthema des Satzes anklingen lassen. Die Musik treibt hinweg von unserem Gehör in unbekannte Gefilde.

Michael Kennedy © 2014
Übersetzung: Katja Klier

SINFONIE NR. 4 IN F-MOLL

Der dissonante und herbe Charakter von Ralph Vaughan Williams' Sinfonie Nr. 4 überraschte viele Zuhörer, als das Werk durch das BBC-Sinfonieorchester unter der Leitung von Adrian Boult am 10. April 1935 in der Londoner Queen's Hall uraufgeführt wurde. Doch eigentlich hätte man darauf gefasst sein können, denn bereits in seinem Oratorium *Sancta Civitas* (1923-25) sowie dem zwischen 1926 und 1931 entstandenen Klavierkonzert und der 1930 uraufgeführten Komposition *Job*, einem „Maskenspiel zum Tanzen“, hatte Vaughan Williams eine härtere harmonische Sprache angeschlagen. Er begann die Arbeit an der Sinfonie 1931 und vollendete sie 1934. Schon am 6. Januar 1932 war ausreichend Material vorhanden, um Holst, in gewohnter Manier, eine Version auf zwei Klavieren vorzuspielen. Holst schrieb während seines Amerikaaufenthalts im April jenes Jahres an Vaughan Williams: „Was macht die neue Sinfonie? Wenn ich im Juli zurückkehre, wünsche ich mir ein Gipfeltreffen für zwei Klaviere, mit neuen und alten Versionen.“ Diese Korrespondenz lässt den Schluss zu, dass er wohl verschiedene Vorschläge gemacht hatte, die dann auch auf fruchtbaren Boden fielen. Er starb allerdings, bevor das Werk vollendet war.

Aufgrund der unruhigen Stimmung der Sinfonie und der rauen Dissonanz zu Beginn betrachteten Kommentatoren das Werk als Spiegelbild der zunehmend explosiven internationalen Lage, insbesondere im Hinblick auf Deutschland. In einem Schreiben an einen Freund aus dem Jahr 1937 wehrte sich Vaughan Williams indessen entschieden gegen diese Interpretation. „Diese Komposition ist nicht als klares Abbild irgendeiner äußeren Situation entstanden – sie ist schlicht so, weil sie mir so in den Sinn kam.“ Aber einen Hinweis gab er doch: Freunden gegenüber erwähnte er, er habe mit der Sinfonie begonnen, kurz nachdem er in der Zeitung *The Times* einen Bericht über ein Festival zeitgenössischer Musik gelesen habe. Ein heutiger Kritiker, Geoff Brown, hat in einem Beitrag für das Journal der Ralph Vaughan Williams Society (Nr. 21, Juni 2001) diese Bemerkung glaubwürdig auf einen Artikel von H. C. Colles vom 1. August 1931 zurückgeführt – einen Rückblick auf das Festival der International Society of Contemporary Music, das in der Woche zuvor stattgefunden hatte.

Colles erörterte darin Trends der modernen Sinfoniekomposition: „Alle verwenden die gleichen Stimuli. Der Zuhörer wird zunächst durch eine Dissonanz aufgestachelt, um anschließend mit Gefühlen besänftigt und zuletzt von der Macht eines wuchtigen Höhepunkts überwältigt zu werden. Im Vordergrund steht ein sinnliches Erleben, obwohl der Komponist mit formalen Elementen der thematischen Entwicklung – wie *Fugato*, *Basso ostinato* oder Variationen – spielt ... Vielleicht gibt es kein neues Prinzip zu entdecken, und so bleibt nur die Möglichkeit, gute Musik mit den alten Prinzipien zu machen ...“

Vaughan Williams mag sich bei diesen Zeilen wohl gedacht haben: „Genau wie bei Beethovens Fünfter Sinfonie.“ Mit seiner Vierten Sinfonie folgt er auch tatsächlich in mehrfacher Hinsicht dem Grundriss von Beethovens Fünfter Sinfonie, spielt überdies mit den „formalen Elementen“ des *Fugato* und *Ostinato* und verwendet die „gleichen Stimuli“, die Colles beschreibt. Es sind bemerkenswerte Erkenntnisse, die Geoff Brown mit seiner exzellenten Recherche zutage förderte. Wie es so oft in der Musik der Fall ist, enthält auch diese Sinfonie Züge eines Selbstporträts und vielleicht auch persönlicher Frustration. Viele von Vaughan Williams' Freunden erkannten in seiner Musik die Temperamentsausbrüche, den stürmischen Humor und die deftige Seite des Komponisten. Vielleicht sagte er deshalb bei einer Probe: „Ich weiß nicht, ob es mir gefällt, es ist jedenfalls so, wie es von mir gemeint war.“

DIE MUSIK

Der erste Satz beginnt mit zwei viertönigen Phrasen, die sich als vereinende Motive durch die gesamte Sinfonie ziehen. Als zweites Thema folgt eine leidenschaftliche Melodie für Streicher („mit Gefühlen besänftigt“). Diese wird sodann von einem marschartigen Thema für Hörner und Streicher verdrängt, das von den Streichern in Des-Dur zum düsteren Ende des Satzes hingeführt wird.

Der langsame Satz basiert auf dem zweiten Motiv, das zunächst auf den Trompeten und Posaunen, später dann auf Holzbläsern erklingt. Gedämpfte Geigen spielen ein klageliedhaftes Thema über einem gedämpften Bass, das in ein langes und trostloses Flötensolo mündet.

Das Scherzo kommt ungezügelt daher, und im Trio scheint Vaughan Williams seinen Volkstanzstil zu parodieren.

Wie bei Beethoven bricht aus einer Überleitung das Marschthema des Finales hervor – dazu spielt ein „Umpah“-Baß (wie es der Komponist ausdrückte). Reminiszenzen an den ersten Satz folgt ein fugierter Epilog, der mit der Wiederkehr der rauen Eröffnungstakte des Werkes einen „wuchtigen Höhepunkt“ erreicht. Am Schluss ertönt ein Akkord in F – als schließe eine Tür zu.

Michael Kennedy © 2008
Übersetzung: Katja Klier

HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher Leader
Sarah Ewins Associate
Leader +
Catherine Landen *
Tiberiu Buta
Philip Brett *
Zoe Colman
Peter Liang
Alison Hunt *
Helen Bridges
Nicola Clark *
Victor Hayes
John Gralak
Michelle Marsh
Anya Muston
Steven Proctor
Anna O'Brien
Anna Brigham *
Sarah Whittingham *
Luke Coomber *
Joy Becker +
Liz Rossi +
Sarah White +
Jo Lucas +

SECOND VIOLINS

Eva Thorarinsdottir
Philippa Heys
Paulette Bayley
Caroline Abbott
Grania Royce
Elizabeth Bosworth
Rosemary Attree +
Christine Davey +
John Purton
Hannah Smith
Eva Petrarca
Susan Voss *
Belinda Hammond *
Rob Adlard *
Dewi Tudor-Jones *
Laura Senior *

Luke Coomber +
Sian Goodwin +
Sarah Percy +

VIOLAS

Timothy Pooley
Julian Mottram
Piero Gasparini
Robert Criswell
Gemma Dunne +
Chris Emerson
Sue Baker
Beth Fuller-Tweed +
Cheryl Law +
Harriet Carr
Jayne Coyle *
Christina Bean
Katrina Baker
Amy Hark *
Duncan Anderson *

CELLOS

Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
David Petri
Jane Hallett
Clare Rowe
Julie-Anne Manning *
Paul Grennan +
Rebecca Harney
Maya Kashif *
Esther Harriott *
Tim Smedley +
Svetlana Mochalova +

DOUBLE BASSES

Roberto Carrillo-Garcia
Daniel Storer
Yi Xin Han
Beatrice Schirmer
Natasha Armstrong
Rachel Meerloo

Mike Escreet *
Mhairi Simpson *
Sian Holland +
Marianne Schofield +

FLUTES

Katherine Baker +
Bronte Hudnott +
Joanne Boddington *
Jessica Jiang *

PICCOLO

Sarah Miller *
Joanne Boddington +

OBOES

Stéphane Rancourt +
Hugh McKenna
Matthew Jones *

COR ANGLAIS

Tom Davey

CLARINETS

Sergio Castelló López +
Jill Allan +
Jernej Albrecht *
Sarah Masters *

BASS CLARINET

James Muirhead

SAXOPHONE

Carl Raven +

BASSOONS

Gretha Tuls +
Georgina Powell +
Lully Bathurst *
Graham Hobbs *

CONTRA BASSOON

Laura Vincent *
Adam Treverton
Jones +

HORNS

Laurence Rogers
Jonathan Harris +
Richard Bourn
Julian Plummer
Andrew Maher
Jon Harris *

TRUMPETS

Gareth Small
Tom Osborne
Kenneth Brown
Tracey Redfern *

TROMBONES

Katy Jones
Roz Davies +
Elizabeth Bannan +
Paul Exton-McGuinness *
Chris Jones *

BASS TROMBONE

Matyas Veer +
Mark Frost *

TUBA

Ewan Easton MBE

TIMPANI

John Abendstern

PERCUSSION

David Hext
Riccardo Lorenzo
Parmigiani +
Erika Öhman
Mark Wagstaff *
Oliver Pooley *

HARP

Marie Leenhardt
Eira Lynn Jones +

+ Symphony No.6 only
* Symphony No.4 only

pub. Oxford University Press

SYMPHONY NO.6

RECORDED 10 NOVEMBER 2016 SYMPHONY NO.4

RECORDED 7 APRIL 2016,

AT THE BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER

PRODUCER/BALANCE ENGINEER STEVE PORTNOI

ASSISTANT ENGINEERS

NIALL GAULT, VANESSA NUTTALL AND GRAHAM JACOB

EDITING AND MASTERING

STEVE PORTNOI

CD HLL 7547