

CHANDOS

RUTH GIPPS

ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 2

première recordings

Symphony No. 3

Oboe Concerto

Chanticleer

Death on the Pale Horse

Juliana Koch oboe

Rumon Gamba

BBC *Philharmonic*



Ruth Gipps, 1946

Courtesy of the Ruth Gipps Collection

Ruth Gipps (1921–1999)

Orchestral Works, Volume 2

première recordings

[1]	Chanticleer, Op. 28 (1944)*	8:51
	Overture	
	To Walter Susskind	
	Adagio – Allegro – Poco meno mosso –	
	Tempo I (Allegro) – Meno mosso – A tempo	
	Concerto, Op. 20 (1941)*†	22:20
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur	
	for Oboe and Orchestra	
	To Sir Arthur Bliss	
[2]	I Allegro moderato – [] – Tempo I	9:47
[3]	II Andante	4:11
[4]	III Allegro vivace – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Cadenza – Tempo I – Meno mosso – Tempo I	8:13

- [5] Death on the Pale Horse, Op. 25 (1943)*** 7:56
 Tone Poem
 Adagio non troppo – Moderato – Tranquillo –
 Cadenza [clarinet] ad libitum –
 [A tempo] – Moderato – Tranquillo – Meno mosso –
 Tempo I – Adagio
- Symphony No. 3, Op. 57 (1965)†** 36:34
- [6]** I Moderato – Allegro moderato – Poco meno mosso –
 Allegro moderato – Meno mosso –
 Allegro moderato – Meno mosso 11:09
- [7]** II [Theme and Variations]
 Theme. Con moto –
 Variation I. L'istesso tempo –
 Variation II. Andante espressivo –
 Variation III. Allegro –
 Variation IV. Andante con moto –
 Variation V. Allegretto –
 Variation VI. Con moto –
 Coda. Moderato (Tempo of the Theme, but beaten in 4) –
 Poco meno 8:58

- [8]** III [Scherzo.] Allegretto – Poco largamente –
Trio. Andante sostenuto –
Allegretto da capo –
Coda – 5:15
- [9]** IV [Finale.] Andante – Allegro ritmico – Andante maestoso –
Allegro ritmico – Poco meno mosso – Meno mosso –
Andante maestoso 11:00
TT 75:57

Juliana Koch oboe[†]
BBC Philharmonic
Midori Sugiyama[‡] • Yuri Torchinsky^{*} leaders
Rumon Gamba



Juliana Koch

Ruth Gipps: Orchestral Works, Volume 2

Beginnings

The first three decades of the twentieth century were a fruitful time for the gradual appearance of a number of women composers in British concert life. They were championed notably by Dan Godfrey, at Bournemouth, and by Sir Henry Wood, at the Proms. Significant among the beneficiaries of this championship, in successive generations, were Dame Ethel Smyth, Susan Spain-Dunk, and Ruth Gipps. The existence of local music schools or conservatoires played an important part in providing opportunities for girls to proceed to the music colleges in London, notably along the south coast in the 1930s. Ruth Gipps (1921–1999) was born in the English seaside resort of Bexhill-on-Sea. Encouraged as a child by an ambitious pianist mother, she appeared locally as a prodigy pianist.

She thus was accepted by the Royal College of Music in 1937, at the age of sixteen, having won the Caird Scholarship. She quickly matured, both as composer and pianist. She studied with Vaughan Williams and Gordon Jacob, and later the oboe with Leon Goossens. She is reported to have given

a noted student performance of Brahms's Second Piano Concerto at the College. The outbreak of war, in 1939, overtook her career while she was still a student, but it provided her with a remarkable opportunity: developing her second study at College, the oboe, she joined the City of Birmingham Orchestra, doubling oboe and cor anglais – doubtless an opportunity that would not have been available to her, in the days of all-male orchestras, had it not been for the wartime conditions. Here, the conductor George Weldon would programme several of her early orchestral works, including her First Symphony in a concert in which she was also the solo pianist in a concerto by Glazunov.

Oboe Concerto

During the war her portfolio as a composer grew rapidly, and by the time of the Second Symphony, in 1945, Gipps had reached Opus 30. Three of the four scores in our programme were composed during the war, the earliest being the Oboe Concerto, written for her friend the oboist Marion Brough, who first performed it in a wartime concert, given on 13 June 1942, at London's Northern

Polytechnic Institute by the Modern Symphony Orchestra conducted by Arthur Dennington; in the same concert Gipps would appear as soloist in Brahms's First Piano Concerto. This amateur orchestra, technically highly competent, specialised in performances of modern works, and over the years its repertoire included premières of works as varied as Frank Martin's *Petite Symphonie concertante*, Alan Bush's Piano Concerto, the revised version of Rachmaninoff's Fourth Piano Concerto, and Arnold Cooke's opera *Mary Barton*. Two years later it would give the première of Gipps's Violin Concerto.

Throughout their lives, Gipps and Brough, her fellow college oboist, were very close friends, the sort of friends who had silly names for each other: they used to refer to each other as 'Sausage' and 'Other Sausage'. Marion was married to the clarinettist Basil (Nick) Tschaikov and would later become godmother to Lance, Gipps's son. Brough is remembered as a renowned, strict, but much loved teacher of oboe and piano in Putney for many years. Gipps wrote her a succession of pieces, starting in 1938 with the three-movement *Kensington Garden Suite*, Op. 2, which they played together in a London concert in 1941, and which Gipps was immediately commissioned by Sir Arthur Bliss,

then BBC Director of Music, to orchestrate. Some six subsequent works for oboe would include both a sonata, Op. 5 and an oboe quintet, Op. 16. These were followed by the even more substantial *Flax and Charlock*, Op. 21, a quartet for cor anglais and string trio.

Lightly scored (double wind without oboes, two horns, one trumpet, and strings), the Oboe Concerto was first performed on Saturday 13 June 1942. (Incidentally, it is piquant, while listening to Gipps's largely pastoral evocation, to recall that this day was later known as 'Black Saturday', occurring at a time of bad war news, including the evacuation of Gazala, on the coast of the Libyan desert, many naval losses, and desperate attempts to resupply beleaguered Malta.)

Gipps's Oboe Concerto is a notably varied piece in three movements. The substantial first movement is scored for the full band; in the shorter pastoral slow movement, scored for muted strings, the only other instrument is the first clarinet which takes two solos when the oboe rests; the sectional finale consists of strongly contrasted episodes and also features a cadenza. We might almost summarise the work as: a troubled world, a dream of spring, and a hopeful future. A thirty-two-bar orchestral prelude presents motifs and rhythmic gestures that include

threatening repeated marching chords. As if rhapsodising in free time, the soloist enters over a *pianissimo* sustained string chord. But it is the strings that introduce the first theme, a folk-like tune hinted at, *pizzicato*, in the introduction but now played at length before the oboe finally joins in and repeats it. Once launched, the soloist holds the stage. In a work written in 1941 and performed in 1942, for me the threatening war-like rhythm and chords constantly returning in the substantial first movement are surely evocative of the world in which it was conceived.

In the short slow movement the soloist sings over muted strings. In the finale the soloist is heard from the off, briskly introducing the dancing theme unaccompanied. The tune constantly returns in a rondo-like structure, punctuated by contrasted episodes. The orchestra, marking the first beat of the 3/4 bars, gives the music a waltz-like momentum. A second idea swiftly emerges – almost a waltz. Soon the orchestra falls silent while the clarinets sustain a rhythm suggestive of Scottish dancing, and the oboe plays on. A slow interlude, marked by distant muted trumpet, provides an elegiac episode, the strings largely silent. The opening music and tempo return and soon bring us to the Cadenza. But this is not the end, for the movement resumes, including a slow section

with a new tune; the headlong closing bars fade before a brief gesture of dismissal.

Death on the Pale Horse

The short symphonic impression *Death on the Pale Horse*, Op. 25 was written in 1943 and performed, for the first time, by the City of Birmingham Orchestra at Birmingham Town Hall on 14 November 1943. When Sir Henry Wood conducted Gipps's tone poem *Knight in Armour* at the last night of the 1942 Proms, he had signalled the emergence of a talented new voice. That symphonic poem is based on the painting, by Rembrandt, more often known as 'The Young Warrior'. Her imagination appearing to have responded to artistic images, in this new work Gipps turned to William Blake's painting of the same name. Her subject comes from the four horsemen of the apocalypse, as described in the Book of Revelation of St John the Divine. William Blake's water-coloured illustration in pen and ink, now at the Fitzwilliam Museum, Cambridge, is striking for its glowing yellow hue. In Chapter 6, St John writes,

And I saw, and behold a white horse: and
he that sat on him had a bow; and a crown
was given unto him; and he went forth
conquering, and to conquer.

In depicting this personification of War, Gipps is surely commenting on war news in what

is actually an orchestral elegy, by means of the bugle-like opening horn solo, a motif constantly repeated, and the pulsing timpani strokes that herald the climaxes.

Chanticleer

In 1942 Gipps had married the clarinettist Robert Baker. While he was away on war service, she pursued her career as a full-time orchestral musician in the City of Birmingham Orchestra, also freelancing in other nearby orchestras. In fact, during the 1940s, Birmingham was an active centre of musical creativity in the UK, the conductor George Weldon encouraging local composers and performing several large-scale works by Gipps, including two symphonies and her Piano Concerto. Gipps felt that her best works were those for orchestra, and she would eventually write five symphonies.

A wartime project which Gipps never completed was the opera *Chanticleer*. This musical treatment of Edmond Rostand's play of the cockerel, the barnyard, and the fox would have presented vivid possibilities, but all that was completed (and only in vocal score) was the first act. However, the Overture was rescued and the composer orchestrated it as Op. 28. It is dated 1 February 1944 but, although it was dedicated to the conductor Walter Susskind, there seems to be no

evidence of a performance at the time it was written.

Chanticleer is a rooster, and the drama is set in a barnyard, all the characters being animals. At the beginning of the work, audience members are invited to imagine the scene and the animals; the trilling call to attention, evoking the cock's crow, surely hints at an operatic prologue, and there follows a slow introduction. Gipps does not try to emulate authentic bird calls (and does not identify them in the score) but through varied woodwind solos she certainly conjures for us the blackbird and golden pheasant, and hens cluck in the scurrying strings. Undoubtedly, about half-way through, Chanticleer's hymn to the sun makes a triumphal appearance.

Post-war years

Back in a postwar London, Gipps 'found a changed world'. Sir Henry Wood was dead and no one wanted to look at scores of orchestral works. Like so many other professional musicians, then and now, Gipps developed a portfolio of activities, which included choral conducting, musical journalism, and extramural university lecturing. Throughout her life she was a byword for hard work and no-nonsense integrity, and encountering the antipathy towards women orchestral musicians which

was evident in the 1940s and '50s, she attempted to establish herself by industry and academic excellence. She had been awarded an external Durham BMus in 1941 and this was followed by a Doctorate in 1948. For the latter, her composition exercise was the cantata *The Cat*, described by one conductor as 'great fun, full of vitality'. Unfortunately, it has lain unheard for many years. For much of her career she earned her living as a conservatoire teacher and was warmly remembered for her devotion to her students. First appointed to Trinity College of Music (1959–66), to teach composition and harmony, in 1967 she moved to the Royal College of Music, where she filled the vacancy left by the retirement of her composition teacher Gordon Jacob. Unhappy when the RCM moved to teaching more adventurous composition, she made her critical views on serial and *avant-garde* music known. Eventually, in the summer of 1977, feeling that on the issue of modern music her 'position had become impossible', she left the RCM and moved to the appointment of Senior Lecturer in Music at Kingston Polytechnic (now University).

In the 1950s there was an enormous gap in orchestral provision in London. Over the years this was filled by the establishment of several semi-professional performing groups that gave regular concerts and explored less-

played repertoire. They were the Kensington Symphony Orchestra, conducted by Leslie Head, and the Fulham Municipal Orchestra, under Joseph Vandernoot. The wartime experience which Ruth Gipps had gained with the Modern Symphony Orchestra may have inspired her to seek to establish a similar ensemble of her own, dedicated to giving newly trained student players experience of orchestral repertoire, and programming neglected works which she thought deserved performance. In 1955 she thus founded the London Repertoire Orchestra, with which she hoped to provide a route into the wider profession for students and newly qualified players. Organisationally, all three were evening classes run by London local authorities. Here, with the LRO, Gipps provided an opportunity every week for students and good amateurs to work through an enormous span of repertoire, giving regular London concerts; it was an activity which she continued for thirty-one years.

Symphony No. 3

The performances included new works as well as the classical repertoire. For many years aspiring orchestral players found this a way of acquiring experience of the repertoire on first entering the profession.

With the LRO Gipps also gave burgeoning soloists the opportunity to play the concerto repertoire, and many leading names launched their illustrious careers under her baton. Later she would also found and conduct the Chanticleer Orchestra, a professional band, which gave many pioneering programmes. Her many good works for the music profession in the UK ranged widely but went largely unsung, though they were eventually recognised by the award of an MBE. In the face of the general neglect of her orchestral music in a world rapidly embracing the dodecaphonic *avant-garde*, she premiered her own works with her orchestra in public concerts at the Duke's Hall, of the Royal Academy of Music, and this is where her Third Symphony first saw the light of day, on 19 March 1966.

Her first two symphonies were wartime works (1941, 1945) and so for Ruth Gipps to contemplate a third symphony, on a substantial scale, after a hiatus of twenty years was to consider a significant artistic rapprochement with her art. A milestone. Compared with that of the previous symphony, the orchestra is larger, with triple woodwind and three percussion players, and the work falls into four movements. Ruth Gipps herself, usually no friend to descriptive programme notes, wrote up the performance in the following terms, slightly tongue in cheek:

Early last year a sardonic friend of mine, to whom I had sent a sort of progress report, 'phoned me with the question 'Do I gather from your reference to a development section that yours is a symphonic symphony?'

Well, yes, that was the intention.

The medium used is a large but perfectly normal symphony orchestra consisting of human beings who make music because they want to. The vital importance of the musicians' wish to play a piece of music cannot be overstressed; they cannot give full expression to a work with which they are not in sympathy. It is a fundamental of orchestral craftsmanship that all individual parts should be musically interesting and also grateful for the particular instruments to play. Beyond that, a general idea of dimensions of the work, one's intentions with regard to a piece of absolute music are unlikely to be specific. If it is real music the composer is a settler-down of ideas and their inevitable development; not a 'creator'.

My 3rd Symphony is in four movements, and runs about 35 minutes. It has tonality rather than key. In the first movement, for instance, there is a constant pull between a mode on C sharp and a more angular scale based on D. This

argument provides much of the texture of a normal sonata form movement whose actual subjects are melodic.

The second movement is a Theme and Variations, and the third a scherzo in 7/8 with an ostinato on harp and glockenspiel. This leads without a break into the finale; and here for once I can remember the thought processes (if they can be so called) which resulted in a particular structure. At the time I was so over-worked professionally that the symphony had to be written in trains, in bed, and in odd moments when some student was blessedly late or absent. The introduction to the finale is a rather vague affair in 3/4 with odd bars of 5/4; this changes to a cheerful 4/4 Allegro. As I worked ahead on this during a gap between pupils, a new theme appeared on the violins accompanied by clucking woodwind. At this point the missing student arrived; I concealed my manuscript and unwillingly returned to duty... The next day, in a train, I regarded the violin theme and realised that it wanted an answer a fourth lower. Could I have written a fugue subject by accident? - I had had no thought of writing a fugue. Scrutiny revealed that the subject fitted in stretto at the 5th, or, if the second voice were inverted, at the 7th. This would

have been quite clever of me, if I had done it on purpose!

The following night in bed I had another thought. Yes, the fugue subject in 4/4 fitted without the alteration of a single note against the introduction [of the finale] tune in 3/4 and 5/4. In fact the whole form of the movement was implicit in these two ideas, which were inevitably related although I had no comprehension of it when writing them down. The finale, then, is a big fugue. The structure should be pretty clear even at a first hearing; but of course what really matters is that orchestra and the audience should respond to the music emotionally.

As we have this note by the composer we do not need a blow-by-blow account, but it is worth noting the array of chiming percussion in the score, which comprises bells, triangle, antique cymbals, glockenspiel, celeste, wood block, and tam-tam, as well as the usual cymbals, side drum, bass drum, and harp. Indeed, her placing of harp *glissandi* is worthy of any cinema composer. The symphony opens on the note C sharp in the low bass, where an annotation appears in the score, from the days when not all double-basses could go below E: 'It is essential that at least one player have a bass with a bottom C string.' Although a large orchestra

is required, the music is notable for the number of extended atmospheric solos that are played – indeed the horn writing in the first movement, especially when muted, can only be called Baxian. In the scherzo, Gipps incorporates a trio for solo violin (soon joined by solo viola), and then a *da capo* of the first thirty-six bars, before a Coda, which runs on into the finale without a break.

The manuscript of the symphony is dated 1 November 1965 and the work was first heard when Gipps introduced it with her London Repertoire Orchestra, on 19 March 1966. Its first professional performance took place when she directed it with the BBC Scottish Orchestra, on 29 October 1969, but it has since gone largely unheard, until now.

© 2022 Lewis Foreman

A laureate of the 2017 ARD International Music Competition, who was appointed Professor of Oboe at the Royal College of Music, London, in 2018, **Juliana Koch** is Principal Oboe of the London Symphony Orchestra. She studied with François Leleux in Munich and Fabian Menzel in Frankfurt, and has also worked with Jacques Tys in Paris; during her time in Munich, she also studied baroque oboe with Saskia Fikentscher. She has been guest Principal Oboe with some of the world's

most renowned orchestras, including the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Philadelphia Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, and Los Angeles Philharmonic, has held Principal Oboe positions with the Royal Danish Orchestra and Orchestra Filarmonica della Scala, and has worked with such leading conductors as Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Yannick Nézet-Séguin, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, and Esa-Pekka Salonen. At the Berliner Philharmonie she made her soloistic début in 2019, performing the Oboe Concerto by Richard Strauss with Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. She has also appeared with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks at the Philharmonie im Gasteig, Munich, Münchener Kammerorchester, Tapiola Sinfonietta, and Hungarian National Philharmonic Orchestra, among others. Her discography as a soloist includes the première recording of the Oboe Concerto by Enjott Schneider. As an active chamber musician, she has performed at prestigious festivals around the world, including the Huntington Estate Music Festival, Australia, Lucerne Festival, and Bachfest Leipzig, and has appeared in recital at the Konzerthalle Bamberg, NDR Hannover, and

Deutschlandfunk Köln. Juliana Koch plays a Marigaux M2 oboe.

At home in Salford and enjoying worldwide recognition, the **BBC Philharmonic** started life as the 2ZY Orchestra, in Manchester, in 1922. Ever since, its distinctive energy and character have helped to make the Greater Manchester region both a destination and a hub for world-class talent in orchestral music. Giving around thirty-five free concerts a year at its MediaCityUK studio, in Salford, and a series of concerts at The Bridgewater Hall, in Manchester, the orchestra broadcasts concerts from venues across the North of England, annually at the BBC Proms, and from its international tours. Its performances are broadcast on BBC Radio 3 and available on BBC Sounds. It also records regularly for Chandos Records and since its first release, in 1991, has produced a catalogue of more than 300 discs and digital downloads. It enjoys working with a range of artists, conductors, and composers: a growing family that includes both familiar faces and exciting new talent.

The French conductor Ludovic Morlot is the orchestra's Associate Artist, and in May 2021 the young British composer and rising star Tom Coulthard was appointed Composer in Association. The Finnish maestro John

Storgårds joined the BBC Philharmonic as Principal Guest Conductor in 2012 and since 2018 has been its Chief Guest Conductor. Championing new and neglected music, the orchestra has recently given world premières of works by Tom Coulthard, David Matthews, Emily Howard, and Outi Tarkiainen, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. In 2020 it entered the UK Top 40 charts with *Four Notes: Paul's Tune* and, in February 2022, released *The Musical Story of the Gingerbread Man* – a unique musical re-telling of the classic children's tale, narrated by Nihal Arthanayake, of BBC Radio 5 Live. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing music experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and around the world. www.bbc.co.uk/philharmonic

Chief Conductor of the Oulu Symphony Orchestra since January 2022, the British maestro **Rumon Gamba** has previously served as Principal Conductor and Music Director of NorrlandsOperan (2008–15), Chief Conductor of Aalborg Symfoniorkester (2011–15), and Chief Conductor and Music Director of the Iceland Symphony Orchestra (2002–10). He won the Lloyds Bank BBC Young Musicians Conductors Workshop in February 1998 and was soon appointed

Assistant, then Associate Conductor of the BBC Philharmonic, a post he held until 2002. He regularly leads the BBC orchestras and has appeared at the BBC Proms on a number of occasions. A champion of new music, he has conducted several high profile premières, including the world premières of Nico Muhly's *Two Boys*, at English National Opera, and Brett Dean's *Viola Concerto*, with the composer as soloist and the BBC Symphony Orchestra, the national premières of Poul Ruders's *Dancer in the Dark* and Mark-Anthony Turnage's *Blood on the Floor* and *Scherzoid* with NorrlandsOperan, and the Australian première of the original version of Sibelius's *Symphony No. 5*, with the Queensland Symphony Orchestra. To celebrate the status of Umeå as European Capital of Culture, in 2014, he conducted NorrlandsOperan in a critically acclaimed epic outdoor production of *Elektra*, with the Spanish theatrical group La Fura dels Baus. In 2016 he conducted Mats Larsson Gothe's

The African Prophetess with the orchestra of NorrlandsOperan and Cape Town Opera Chorus as part of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra's Composer Week. In 2019, he made his début with the Brussels Philharmonic Orchestra, conducting a programme devoted to music by the film composer Frédéric Devreese. Rumon Gamba has recorded exclusively for Chandos Records for over twenty years, his projects including a series devoted to orchestral works by d'Indy with the Iceland Symphony Orchestra, the first of which was nominated for a Grammy Award. His Chandos discography also includes recordings of works by the Swedish composer Dag Wirén, British overtures and tone poems with the BBC National Orchestra of Wales, and works by Malcolm Williamson, Sir Malcolm Arnold, Miklós Rózsa, and Ruth Gipps. The Royal Academy of Music recognised his contribution to music by making him an Associate in 2002 and a Fellow in 2017.



BBC Philharmonic, with Ben Gernon, its former Principal Guest Conductor,
26 January 2019

Ruth Gipps: Orchesterwerke, Teil 2

Anfänge

Die ersten drei Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts waren eine dankbare Zeit für eine Reihe von Komponistinnen, die nach und nach im britischen Konzertleben hervortraten, gefördert vor allem von Dan Godfrey in Bournemouth und von Sir Henry Wood bei den Proms. Insbesondere galt dies in aufeinanderfolgenden Generationen für Dame Ethel Smyth, Susan Spain-Dunk und Ruth Gipps. Örtliche Musikschulen und Konservatorien, hauptsächlich entlang der Südküste in den dreißiger Jahren, spielten schon alleine durch ihre Existenz eine wichtige Rolle, indem sie Mädchen den Weg an die Musikhochschulen in London erschlossen. Ruth Gipps (1921–1999) wurde im südenglischen Badeort Bexhill-on-Sea geboren. Gefördert von einer ehrgeizigen Mutter machte sie sich in der örtlichen Umgebung als Wunderkind am Klavier einen Namen.

Mit sechzehn Jahren trat sie 1937 mit einem Caird-Stipendium in das Royal College of Music ein. Ihre Fortschritte – als Komponistin wie als Pianistin – waren bemerkenswert. Sie studierte bei Vaughan

Williams und Gordon Jacob, später auch Oboe bei Leon Goossens, und überzeugte in einer studentischen College-Aufführung mit dem Zweiten Klavierkonzert von Brahms. Der Kriegsausbruch im Jahr 1939 überschattete ihre Karriere, bot ihr als Studentin aber auch eine außergewöhnliche Gelegenheit: Nachdem sie sich verstärkt dem Studium ihres zweiten Instruments, der Oboe, gewidmet hatte, trat sie mit Oboe und Englischhorn dem City of Birmingham Orchestra bei, was ihr zu einer Zeit reiner Männerorchester zweifellos nur unter den Kriegsumständen erreichbar gewesen sein dürfte. Hier setzte der Dirigent George Weldon mehrere ihrer frühen Orchesterwerke auf den Spielplan, darunter ihre erste Sinfonie in einem Konzert, in dem sie auch das Klavierkonzert f-Moll von Glasunow gab.

Oboenkonzert

Während des Krieges erweiterte sie zügig ihr Portfolio als Komponistin, sodass sie 1945 die Zweite Sinfonie bereits als op. 30 vorlegte. Drei der hier vorliegenden vier Werke entstanden im Laufe des Krieges, allen voran das Oboenkonzert für Marion Brough, die

es am 13. Juni 1942 am Londoner Northern Polytechnic Institute mit dem Modern Symphony Orchestra unter der Leitung von Arthur Dennington zur Uraufführung brachte; im selben Konzert trat Gipps solistisch im Ersten Klavierkonzert von Brahms auf. Dieses technisch hochkompetente Laienorchester war auf moderne Musik spezialisiert und glänzte über die Jahre hinweg mit so unterschiedlichen Premieren wie Frank Martins *Petite Symphonie concertante*, Alan Bushs Klavierkonzert, der revidierten Fassung von Rachmaninows Viertem Klavierkonzert und Arnold Cookes Oper *Mary Barton*. 1944 brachte es das Violinkonzert von Gipps erstmals zu Gehör.

Seit ihrem gemeinsamen Oboenstudium waren Gipps und Brough ihr Leben lang eng befreundet, in jener Art von Freundschaft, in der sie alberne Namen füreinander hatten: Sie bezeichneten sich gegenseitig als "Würstchen" und "das andere Würstchen". Marion war mit dem Klarinettisten Basil (Nick) Tschaikov verheiratet und wurde später Patin von Lance, dem Sohn von Ruth. Brough war viele Jahre lang als strenge, aber sehr beliebte Oboen- und Klavierlehrerin in Putney renommiert. Gipps schrieb ihr eine Reihe von Stücken, beginnend 1938 mit der dreisätzigen *Kensington Garden Suite* op. 2, die sie 1941 gemeinsam bei einem

Konzert in London spielten, was sofort dazu führte, dass Gipps von Sir Arthur Bliss, dem damaligen Musikdirektor der BBC, mit der Orchestrierung beauftragt wurde. Ein halbes Dutzend weiterer Werke für Oboe schlossen sich an, darunter eine Sonate op. 5 und ein Oboenquintett op. 16, worauf das noch beachtlichere *Flax and Charlock* op. 21, ein Quartett für Englischhorn und Streichtrio, folgte.

Das mit doppelten Holzbläsern ohne Oboen, zwei Hörnern, einer Trompete und Streichern leicht instrumentierte und pastoral anmutende Oboenkonzert wurde ausgerechnet am 13. Juni 1942 uraufgeführt – einem Tag, der später vor dem Hintergrund militärischer Hiobsbotschaften (die Schlacht von Gazala an der libyschen Küste, schwere Marineverluste im Mittelmeer und verzweifelte Kämpfe um die Versorgung der belagerten Insel Malta) als "Schwarzer Samstag" in die Annalen einging.

Gipps' Oboenkonzert ist ein bemerkenswert abwechslungsreiches Werk in drei Sätzen. Der gewichtige erste Satz arbeitet mit dem gesamten Orchester; im pastoralen langsamen Satz, der kürzer für gedämpfte Streicher besetzt ist, tritt von den anderen Instrumenten nur die erste Klarinette auf, die zwei Soli spielt, während die Oboe schweigt; das abschnittsweise

geformte Finale besteht aus stark kontrastierenden Episoden und enthält eine Kadenz. Man könnte das Werk fast wie folgt zusammenfassen: eine unruhige Welt, ein Traum vom Frühling und eine hoffnungsvolle Zukunft. Ein Orchestervorspiel von zweiunddreißig Takten präsentiert Motive und rhythmische Gesten zu bedrohlichen, wiederholten Marschakkorden. Wie in einer Rhapsodie in freiem Zeitmaß setzt die Oboe über einem *pianissimo* ausgehaltenen Streicherakkord ein. Aber es sind die Streicher, die das erste Thema vorstellen, eine volkstümliche Melodie, die in der Einleitung *pizzicato* angedeutet, aber nun ausführlich gespielt wird, bevor sich die Oboe dann hinzugesellt und die Melodie wiederholt. Einmal befreit, bleibt die Oboe bei der Sache. In einem Werk, das 1941 geschrieben und 1942 aufgeführt wurde, bezeugen für mich der bedrohliche martialische Rhythmus und die ständig wiederkehrenden Akkorde des gehaltreichen Kopfsatzes die Welt, in der es konzipiert wurde.

Der kurze langsame Satz lässt die Oboe über gedämpften Streichern singen. Im Finale leitet sie forscht und unbegleitet aus dem Off das tänzerische Thema ein. Die Melodie kehrt ständig in einer rondoartigen Struktur zurück, interpunktiert mit kontrastierenden Episoden. Das Orchester, das den ersten Schlag der

Dreivierteltakte markiert, verleiht der Musik einen walzerartigen Schwung. Schnell tritt eine zweite Idee hervor – fast ein Walzer. Bald verstummt das Orchester, während die Klarinetten einen Rhythmus setzen, der an schottische Tänze erinnert, und die Oboe weiterspielt. Ein langsames Zwischenspiel, das von einer fernen, gedämpften Trompete geprägt wird, sorgt für eine elegische Episode, in der die Streicher weitgehend verstummen. Melodie und Tempo der Eröffnung kehren zurück und führen uns bald zur Kadenz. Das ist aber nicht das Ende, denn der Satz geht weiter, mit einem langsamen Abschnitt und einer neuen Melodie; die stürmischen Schlusstakte schwinden zu einer kurzen Entlassungsgeste.

Death on the Pale Horse

Die kurze sinfonische Impression *Death on the Pale Horse* op. 25 entstand 1943 und wurde am 14. November des Jahres vom City of Birmingham Orchestra in der Birmingham Town Hall uraufgeführt. Als Sir Henry Wood die Tondichtung *Knight in Armour* von Gipps im Schlusskonzert der Proms von 1942 dirigierte, hatte er das Hervortreten einer talentierten neuen Stimme signalisiert. Dieses Werk basierte auf dem berühmten Gemälde ["Mann in Rüstung"] von Rembrandt, besser bekannt als "Der junge Krieger". Künstlerische Bilder

scheinen ihre Fantasie beflügelt zu haben, denn in diesem neuen Werk wandte sich Gipps dem gleichnamigen Gemälde von William Blake zu. Der Stoff bezieht sich auf die vier Reiter der Apokalypse, wie sie in der Offenbarung des hl. Johannes beschrieben werden. William Blakes Tuschzeichnung, die sich jetzt im Fitzwilliam Museum in Cambridge befindet, fällt durch ihren leuchtend gelben Farnton auf. In Kapitel 6 schreibt Johannes:

Da sah ich ein weißes Pferd; und der, der auf ihm saß, hatte einen Bogen. Ein Kranz wurde ihm gegeben, und als Sieger zog er aus, um zu siegen.

Indem sie diese Personifizierung des Krieges darstellt, nimmt Gipps eindeutig Stellung zu den Kriegsnachrichten in Form einer effektiven Orchesterelegie, durch das einleitende appellartige Hornsolo, ein ständig wiederholtes Motiv, und die pulsierenden Paukenschläge zur Verkündung der Höhepunkte.

Chanticleer

1942 hatte Gipps den Klarinettisten Robert Baker geheiratet. Während seines Kriegsdienstes wirkte sie hauptberuflich als Orchestermusikerin im City of Birmingham Orchestra und freiberuflich in anderen Ensembles. Birmingham war in den vierziger

Jahren ein Brennpunkt musikalischer Kreativität in Großbritannien. Der Dirigent George Weldon förderte heimische Komponisten und führte mehrere große Werke von Gipps auf, darunter zwei Sinfonien und ihr Klavierkonzert. Als Komponistin sah sie ihre besten Werke im Orchesterrepertoire, das sie um fünf Sinfonien bereicherte.

Ein Projekt, das sie während der Kriegsjahre verfolgte, aber nie abschloss, war die Oper *Chanticleer*. Diese musikalische Behandlung von Edmond Rostands auf einem Bauernhof nur mit Tieren spielende Komödie *Chantecler* über einen gallischen Hahn und einen Fuchs hätte lebhafte Möglichkeiten geboten, aber vollendet wurde letztlich nur der erste Akt (und auch dieser nur in der Gesangspartitur). Die Ouvertüre überlebte jedoch, und die Komponistin orchestrierte sie als op. 28. Obwohl das vom 1. Februar 1944 datierte Stück dem Dirigenten Walter Susskind gewidmet ist, deutet nichts darauf hin, dass es zu jener Zeit aufgeführt worden wäre.

Zu Beginn des Werkes werden die Zuschauer eingeladen, sich die Szene und die Tiere vorzustellen; der trillernde Weckruf, wie von einem krähenden Hahn, lässt einen Opernprolog erwarten, und tatsächlich folgt eine langsame Einleitung. Gipps versucht nicht, authentische Vogelrufe nachzuahmen

(und identifiziert sie auch nicht in der Partitur), aber durch abwechslungsreiche Holzbläzersoli beschwört sie uns jedenfalls die Amsel und die goldene Fasanenhenne herauf, und unter den huschenden Streichern gackern Hühner. Zweifellos ist es Chanticleer, der etwa in der Mitte mit seiner Hymne an die Sonne triumphal in Erscheinung tritt.

Nachkriegsjahre

Bei der Rückkehr nach London fand Gipps nach dem Krieg "eine veränderte Welt" vor. Sir Henry Wood war tot, und niemand war an Partituren von Orchesterwerken interessiert. Wie so viele Berufsmusiker betätigte sich Gipps in den verschiedensten Bereichen, von der Chorleitung über Musikjournalismus zu außeruniversitären Vorlesungen. Zeit ihres Lebens war sie ein Inbegriff für harte Arbeit und sachliche Integrität, und angesichts des Widerstandes, mit dem das Musikestablishment in den vierziger und fünfziger Jahren der Vorstellung von weiblichen Orchestermusikern entgegtrat, war sie bemüht, sich mit Fleiß und akademischer Exzellenz durchzusetzen. Im Fernstudium erhielt sie 1941 von der Universität Durham einen BMus, gefolgt von der Promotion sieben Jahre später. Als Kompositionssübung für den letzteren Abschluss komponierte sie ihre

Kantate *The Cat*, die von einem Dirigenten als "Riesenspaß, voller Lebensfreude" beschrieben wurde. Leider ist das Werk seit vielen Jahren nicht mehr zu Gehör gekommen. Über weite Strecken ihrer Karriere verdiente sich Gipps ihren Lebensunterhalt als Musikdozentin, wobei sie dank ihrer Hingabe den Schülern wärmstens in Erinnerung blieb. Sie wurde zunächst an das Trinity College of Music (1959 – 1966) berufen, um Komposition und Harmonielehre zu unterrichten. 1967 wechselte sie an das Royal College of Music, wo sie die Nachfolge ihres in den Ruhestand getretenen Kompositionslehrers Gordon Jacob übernahm. Als das RCM zu ihrem Leidwesen begann, abenteuerlichere Kompositionen zu unterrichten, machte sie ihre kritischen Ansichten über serielle und avantgardistische Musik bekannt. Letztlich empfand sie jedoch, dass der Konflikt ihre Position unmöglich mache, sodass sie im Sommer 1977 vom RCM schied und als leitende Dozentin für Musik dem Kingston Polytechnic (heute Kingston University) beitrat.

In London bestand in den fünfziger Jahren ein kritischer Mangel an Beschäftigungsmöglichkeiten für angehende Orchestermusiker. Im Laufe der Jahre wurde dieser Berufsweg durch die Gründung von halbprofessionellen Ensembles erweitert,

die regelmäßig Konzerte gaben und sich dem weniger gängigen Repertoire zuwandten. Dies waren das Kensington Symphony Orchestra (unter der Leitung von Leslie Head) und das Fulham Municipal Orchestra (unter Joseph Vandernoot). Die Erfahrung, die Ruth Gipps in den Kriegsjahren mit dem Modern Symphony Orchestra gesammelt hatte, könnte sie dazu inspiriert haben, selber ein ähnliches Ensemble zu gründen, um Nachwuchsmusikern praktische Erfahrungen mit dem Orchesterrepertoire zu vermitteln und vernachlässigte Werke aufzuführen, die ihrer Meinung nach mehr Beachtung verdient hätten. 1955 gründete sie daher das London Repertoire Orchestra, mit dem sie hoffte, Studenten und neu ausgebildeten Musikern einen Weg in das allgemeine Orchesterleben zu eröffnen. Im Prinzip handelte es sich in allen drei Fällen um Abendkurse, die von Londoner Kommunalbehörden veranstaltet wurden. Mit ihrem LRO bot Gipps nun wöchentlich eine Gelegenheit für Studenten und gute Amateure, sich ein enormes, breites Repertoire anzueignen und regelmäßig in Londoner Konzerten aufzutreten. Es war eine Aufgabe, der sie sich einunddreißig Jahre lang widmete.

Sinfonie Nr. 3

Diese Konzerte beinhalteten sowohl das

klassische Repertoire als auch neue Werke. Viele Jahre lang sammelten angehende Orchestermusiker auf diesem Weg Repertoireerfahrung beim Berufseinstieg. Mit dem LRO gab Gipps auch jungen Konzertsolisten praktische Erfahrungen, und viele namhafte Künstler verdankten ihr die ersten Konzerteinblicke. Später gründete und leitete sie auch das Chanticleer Orchestra, ein Berufensemble, das viele bahnbrechende Programme gab. Ihr nachhaltiger und vielfältiger Einsatz für die Förderung des musikalischen Nachwuchses in Großbritannien blieb weitgehend unbeachtet, bevor sie schließlich mit dem Verdienstorden MBE [Member of the Order of the British Empire] gewürdigt wurde. Angesichts der allgemeinen Vernachlässigung ihrer Orchestermusik in einer Welt, die sich zunehmend der dodekaphonischen Avantgarde zuwandte, brachte sie ihre eigenen Werke mit ihrem Orchester öffentlich in der Duke's Hall der Royal Academy of Music zur Uraufführung, wo auch ihre Dritte Sinfonie am 19. März 1966 das Licht der Welt erblickte.

Ihre ersten beiden Sinfonien waren während des Krieges entstanden (1941, 1945), und so war es für Ruth Gipps eine bedeutende künstlerische Wiederannäherung, dass sie nach einer Pause von zwanzig Jahren an eine dritte Sinfonie dachte: ein Werk von

Gewicht. Ein Meilenstein. Verglichen mit ihrer Vorgängerin ist die Sinfonie stärker besetzt, mit dreifachen Holzbläsern und drei Schlagzeugern, und in vier Sätze gegliedert. Ruth Gipps selbst, die sich normalerweise nicht für deskriptive Programmnotizen begeisterte, schrieb leicht augenzwinkernd über das Werk:

Anfang letzten Jahres rief mich ein spöttischer Freund, dem ich eine Art Fortschrittsbericht geschickt hatte, mit der Frage an: "Darf ich Ihrem Hinweis auf eine Durchführung entnehmen, dass es sich bei Ihrer Sinfonie um eine sinfonische Sinfonie handelt?"

Nun ja, so war es gedacht.
Als Klangkörper dient ein großes, aber ganz normales Sinfonieorchester, bestehend aus Menschen, die Musik machen, weil sie es wollen. Die entscheidende Bedeutung des von den Musikern empfundenen Wunsches, ein Musikstück zu spielen, lässt sich nicht stark genug betonen; sie können einem Werk, mit dem sie nicht sympathisieren, keinen vollen Ausdruck verleihen. Es ist eine Grundvoraussetzung des Orchesterhandwerks, dass alle einzelnen Stimmen musikalisch interessant und auch für die jeweiligen Instrumente dankbar zu spielen sind. Darüber hinaus,

über eine allgemeine Vorstellung von den Dimensionen des Werks, sind die eigenen Absichten in Bezug auf ein absolutes Musikstück wahrscheinlich nicht spezifisch. Wenn es sich um echte Musik handelt, ist der Komponist ein Festhalter von Ideen und deren zwangsläufiger Entwicklung; kein "Schöpfer".

Meine Dritte Sinfonie ist vierzig und dauert etwa fünfunddreißig Minuten. Sie besitzt eher Tonalität als Tonart. Im ersten Satz herrscht zum Beispiel ein ständiger Sog zwischen einem Modus auf Cis und einer kantigeren Tonleiter, die auf D basiert. Diese Auseinandersetzung liefert viel von der Textur eines normalen Sonatenhauptsatzes, dessen eigentliche Themen melodisch sind.

Der zweite Satz kommt in Gestalt von Thema und Variationen, der dritte ist ein Scherzo im 7/8-Takt mit einem Ostinato auf Harfe und Glockenspiel. Dieser leitet nahtlos ins Finale über; und hier erinnere ich mich ausnahmsweise einmal an die Gedankengänge (wenn man sie so nennen kann), die zu einer bestimmten Struktur geführt haben. Zu jener Zeit war ich beruflich so stark überarbeitet, dass die Sinfonie im Zug, im Bett und in gelegentlichen Momenten geschrieben werden musste, wenn ein

Schüler glücklicherweise zu spät oder gar nicht erschienen war. Die Einleitung zum Finale ist eine eher vage Angelegenheit im 3/4-Takt sowie hin und wieder im 5/4-Takt; daraus entwickelt sich ein heiteres 4/4-Allegro. Als ich während einer Pause zwischen Schülern daran arbeitete, erschien ein neues Thema auf den Violinen, begleitet von gackernden Holzbläsern. An diesem Punkt traf der verspätete Schüler ein; ich versteckte mein Manuskript und kehrte widerwillig in die Gegenwart zurück ... Am nächsten Tag betrachtete ich im Zug das Violintheema und stellte fest, dass es eine Antwort um eine Quarte tiefer benötigte. Hatte ich vielleicht zufällig ein Fugenthema geschrieben? – Darauf hatte ich überhaupt nicht gedacht. Eine genauere Untersuchung ergab, dass das Thema in stretto an die Quinte oder, wenn die zweite Stimme umgekehrt wurde, an die Septime passte. Das wäre ziemlich schlau von mir gewesen, wenn ich es so geplant hätte!

Am folgenden Abend, bereits zu Bett, hatte ich einen anderen Gedanken. Ja, das Fugenthema im 4/4-Takt passte ohne Änderung einer einzigen Note zur Einleitung [des Finales] im 3/4- und 5/4-Takt. Tatsächlich war die ganze Form des Satzes in diesen beiden Ideen enthalten, die

zwangsläufig verwandt waren, obwohl ich bei der Niederschrift davon keine Vorstellung gehabt hatte. Das Finale ist also eine groß Fuge. Die Struktur müsste schon beim ersten Hören ziemlich klar sein; aber was wirklich zählt, ist natürlich, dass Orchester und Publikum emotional auf die Musik ansprechen.

Da wir diese Anmerkungen der Komponistin haben, brauchen wir keine detaillierte Beschreibung, aber es lohnt sich, die verschiedenen Schlaginstrumente in der Partitur zu erwähnen: Glocken, Triangel, antike Becken, Glockenspiel, Celeste, Holzblock und Tamtam, üblicherweise auch Becken, kleine Trommel, große Trommel und Harfe. In der Tat ist die Platzierung von Harfenglissandi eines jeden Filmkomponisten würdig. Die Sinfonie beginnt mit dem Cis im tiefen Bass, wo in der Partitur eine Anmerkung für die Zeit erscheint, als nicht alle Kontrabässe unterhalb der E-Saite spielen könnten: "Mindestens ein Spieler muss unbedingt einen Bass mit einer Kontra-C-Saite haben." Obwohl ein großes Orchester erforderlich ist, zeichnet sich die Musik durch ihre vielen ausgedehnten atmosphärischen Soli aus – tatsächlich kann die Hornstimme im ersten Satz, besonders wenn sie gedämpft auftritt, nur als Baxisch bezeichnet werden. In das Scherzo setzt Gipps ein Trio für Solovioline (der sich bald eine Solobratsche

anschließt) und dann ein Da Capo der ersten sechsunddreißig Takte, bevor eine Coda nahtlos in das Finale übergeht.

Die vom 1. November 1965 datierte Sinfonie wurde von Gipps am 19. März 1966 mit ihrem London Repertoire Orchestra uraufgeführt. Die erste professionelle Aufführung fand am

29. Oktober 1969 mit dem BBC Scottish Orchestra unter ihrer eigenen Leitung statt, aber seitdem ist das Werk bis heute weitgehend ungehört geblieben.

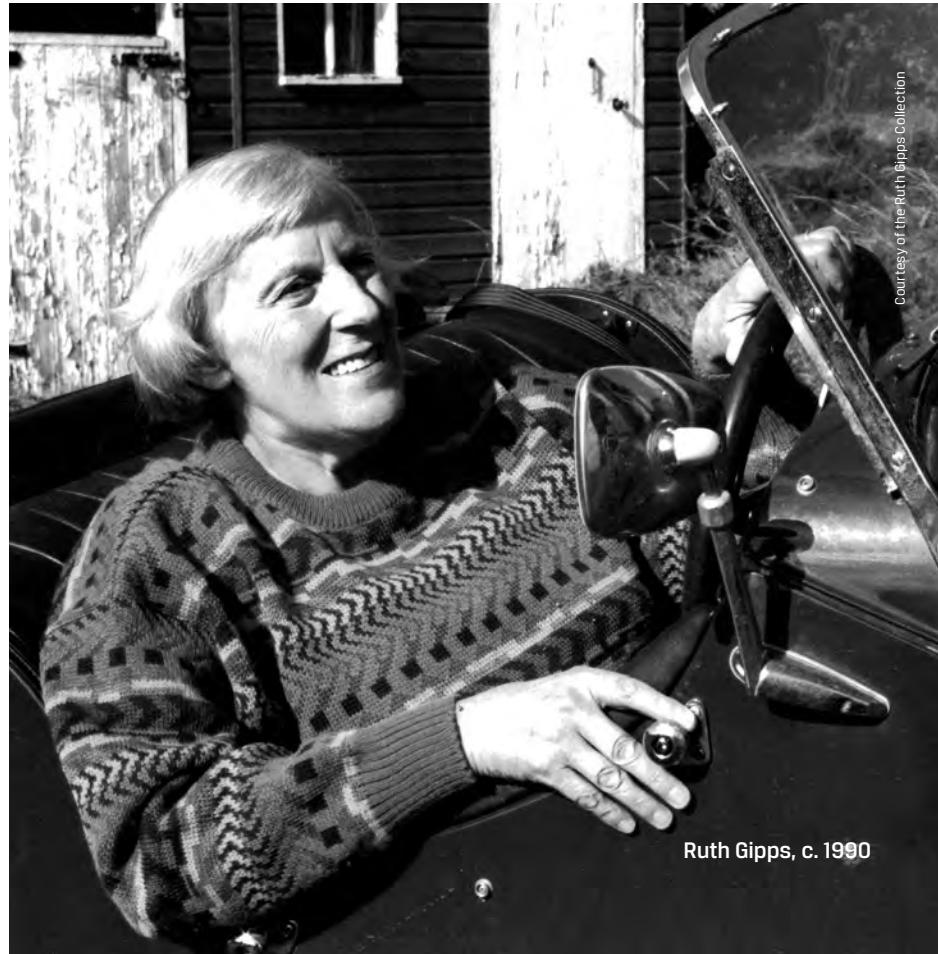
© 2022 Lewis Foreman

Übersetzung: Andreas Klatt



Ruth Gipps, 21 December 1946

Courtesy of the Ruth Gipps Collection



Ruth Gipps, c. 1990

Ruth Gipps: Œuvres pour orchestre, volume 2

Les débuts

Les trois premières décennies du vingtième siècle furent une période féconde pour l'apparition progressive d'un certain nombre de femmes compositeurs dans la vie des concerts britanniques. Elles furent défendues notamment par Dan Godfrey à Bournemouth et par Sir Henry Wood aux Proms de la BBC de Londres. Parmi les bénéficiaires de ce soutien se trouvaient successivement par ordre de génération Dame Ethel Smyth, Susan Spain-Dunk et Ruth Gipps. L'existence d'écoles de musique ou de conservatoires régionaux, en particulier le long de la côte sud de l'Angleterre pendant les années 1930, joua un rôle important en offrant la possibilité à des jeunes filles d'accéder aux grands collèges de musique de Londres. Ruth Gipps (1921 - 1999) naquit dans la station balnéaire anglaise de Bexhill-on-Sea. Encouragée dès son plus jeune âge par une mère pianiste ambitieuse, elle se produisit localement comme pianiste prodige.

Gipps fut ainsi admise au Royal College of Music de Londres en 1937 après avoir obtenu une bourse d'études (Caird Scholarship) à l'âge de seize ans. Elle se développa et mûrit rapidement, à la fois comme compositeur et

comme pianiste. Elle étudia la composition avec Vaughan Williams et Gordon Jacob, et plus tard le hautbois avec Leon Goossens. On raconte qu'elle donna au Royal College une remarquable interprétation du Second Concerto pour piano de Brahms. Si le déclenchement de la guerre en 1939 mit un frein à sa carrière alors qu'elle était encore étudiante, elle lui offrit en revanche une excellente opportunité: développant sa technique de hautbois, le second instrument qu'elle étudiait au College, elle devint membre du City of Birmingham Orchestra, tenant la partie de hautbois et de cor anglais – une opportunité qui, sans les conditions imposées par la guerre, ne lui aurait sans doute pas été offerte à une époque où les orchestres étaient exclusivement masculins. Le chef d'orchestre George Weldon programma à Birmingham plusieurs des premières œuvres pour orchestre de Gipps, dont sa Première Symphonie, lors d'un concert où elle tint également la partie de piano dans un concerto de Glazounov.

Concerto pour hautbois

Pendant la guerre, le nombre des œuvres de

Gipps s'agrandit rapidement et au moment de la Deuxième Symphonie en 1945, elle avait atteint son opus 30. Trois des quatre partitions de notre programme virent le jour pendant la guerre, la plus ancienne étant le Concerto pour hautbois, écrit pour son amie la hautboïste Marion Brough qui l'interpréta pour la première fois le 13 juin 1942 au Northern Polytechnic Institute de Londres avec le Modern Symphony Orchestra placé sous la direction d'Arthur Dennington. Au cours de ce concert, Gipps se produisit comme soliste dans le Premier Concerto pour piano de Brahms. Cet orchestre amateur, techniquement très compétent, se spécialisait dans l'interprétation d'œuvres modernes, et au fil des ans son répertoire a inclus les premières d'œuvres aussi variées que la *Petite Symphonie concertante* de Frank Martin, le Concerto pour piano d'Alan Bush, la version révisée du Quatrième Concerto pour piano de Rachmaninoff, et l'opéra *Mary Barton* d'Arnold Cooke. Deux ans plus tard en 1944, l'orchestre assura la création du Concerto pour violon de Gipps.

Ruth Gipps et Marion Brough, sa condisciple au Royal College of Music, furent toute leur vie des amies très proches, le genre d'amies qui se donnaient des surnoms un peu bête: elles avaient l'habitude de s'appeler "Sausage" et

"Other Sausage". Marion était mariée au clarinettiste Basil (Nick) Tschaikov et elle devint plus tard la marraine de Lance, le fils de Gipps. On se souvient de Brough comme d'un professeur de hautbois et de piano renommé, strict, mais très apprécié, à Putney pendant de nombreuses années. Gipps composa pour elle une succession de pièces en commençant en 1938 par les trois mouvements de la *Kensington Garden Suite*, op. 2, qu'elles jouèrent ensemble lors d'un concert à Londres en 1941, et que Gipps orchestra immédiatement à la demande de Sir Arthur Bliss, alors directeur musical de la BBC. Parmi les six œuvres ultérieures pour hautbois figurent une Sonate, op. 5, et un Quintette avec hautbois, op. 16. Elles furent suivies par une partition encore plus développée, *Flax and Charlock*, op. 21, un quatuor pour cor anglais et cordes.

Orchestré avec légèreté (vents par deux sans hautbois, deux cors, une trompette et cordes), le Concerto pour hautbois fut créé le samedi 13 juin 1942. (Il est piquant en écoutant l'évocation largement pastorale de Gipps de se rappeler que ce jour allait être connu plus tard sous le nom de "Black Saturday", survenant à un moment de mauvaises nouvelles de la guerre, notamment l'évacuation de Gazala sur la côte du désert libyen, de nombreuses pertes

navales et des tentatives désespérées de réapprovisionner Malte assiégié.)

Le Concerto pour hautbois de Ruth Gipps est une œuvre en trois mouvements particulièrement variés. Le long premier mouvement fait appel à l'orchestre tout entier; dans le mouvement lent, pastoral et plus court, écrit pour les cordes en sourdine, le seul autre instrument à part le soliste est la première clarinette qui joue deux solos quand le hautbois se repose; le finale en plusieurs sections se compose d'épisodes fortement contrastés et possède également une cadence. On pourrait presque résumer l'œuvre en ces termes: un monde trouble, un rêve de printemps, un avenir plein d'espoir. Un prélude orchestral de trente-deux mesures présente des motifs et des éléments rythmiques qui incluent des accords de marche répétés et menaçants. Comme s'il rhapsodait en temps libre, le soliste entre sur un accord de cordes soutenu *pianissimo*. Mais ce sont les cordes qui introduisent le premier thème, une mélodie d'esprit folklorique suggérée en *pizzicato* dans l'introduction, mais maintenant jouée longuement avant que le hautbois ne se joigne et la répète. Une fois lancé, le soliste tient la scène. Dans une œuvre écrite en 1941 et jouée en 1942, pour moi le rythme menaçant et guerrier et les accords qui

reviennent continuellement dans le premier mouvement évoquent certainement le monde dans lequel il a été conçu.

Dans le bref mouvement lent, le soliste chante au-dessus des cordes en sourdine. Dans le finale, il se fait entendre dès le début en introduisant avec vivacité le thème dansant sans être accompagné. La mélodie revient constamment dans une structure de type rondo, ponctuée par des épisodes contrastés. L'orchestre, marquant le premier temps des mesures à 3/4, donne à la musique un élan de valse. Une seconde idée apparaît rapidement - presque une valse. Bientôt, l'orchestre se tait tandis que les clarinettes soutiennent un rythme évoquant une danse écossaise, et le hautbois continue à jouer. Un interlude lent, marqué par une lointaine trompette en sourdine, offre un épisode élégiaque, les cordes restant largement silencieuses. La musique et le tempo du début reviennent et conduisent très vite à la Cadenza. Mais ce n'est pas la fin, car le mouvement reprend et inclut une section lente avec une nouvelle mélodie; les dernières mesures rapides s'estompent avant un bref geste de renvoi.

Death on the Pale Horse

Composée en 1943, la brève impression symphonique *Death on the Pale Horse* (La

Mort sur le cheval blanc), op. 25, fut créée au Birmingham Town Hall le 14 novembre 1943 par le City of Birmingham Orchestra. Quand Sir Henry Wood dirigea le poème symphonique *Knight in Armour* de Gipps lors du concert d'ouverture des Proms de la BBC en 1942, il avait signalé l'émergence d'une nouvelle voix talentueuse. *Knight in Armour* s'inspire du tableau de Rembrandt plus connu sous le nom de "Le Jeune Guerrier". Il semble que l'imagination de Gipps était stimulée au contact de la peinture, et elle choisit pour *Death on the Pale Horse* le tableau du même nom de William Blake. Son sujet provient du Livre de l'Apocalypse de saint Jean, et traite des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse. L'aquarelle avec traits à la plume et à l'encre de William Blake, aujourd'hui conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge, frappe par sa teinte jaune éclatante. Au début du Chapitre 6, saint Jean écrit:

Je regardai, et voici que parut un cheval blanc; celui qui le montait tenait un arc; et une couronne lui fut donnée, et il partit en vainquer et pour vaincre.

En dépeignant cette personnification de la guerre, Gipps commentait certainement les nouvelles de la guerre dans ce qui est en fait une élégie orchestrale, avec un solo de cor sonnant comme un clairon au début, un

motif constamment répété, et la pulsation des coups de timbales annonçant les points culminants.

Chanticleer

Ruth Gipps avait épousé le clarinettiste Robert Baker en 1942. Pendant que ce dernier était parti en service de guerre, elle poursuivit sa carrière de musicienne d'orchestre à plein temps avec le City of Birmingham Orchestra, tout en travaillant en free-lance avec d'autres orchestres voisins. En fait, la ville de Birmingham se révéla un véritable centre de créativité musicale au Royaume-Uni pendant les années 1940, le chef d'orchestre George Weldon encourageant les compositeurs locaux et dirigeant plusieurs œuvres de grande envergure de Gipps, dont deux symphonies et son Concerto pour piano. Gipps estimait que ses meilleures partitions étaient celles pour orchestre, et elle finira par composer cinq symphonies.

L'opéra *Chanticleer* est un projet de guerre que Gipps abandonna. Ce traitement musical de la pièce d'Edmond Rostand qui traite d'un coq, d'une basse-cour et d'un renard, aurait présenté des possibilités très intéressantes, mais seul le premier acte fut achevé (et seulement en partition vocale). Cependant, l'ouverture fut sauvée et Gipps l'orchestra pour en faire son opus 28. Elle est datée

du 1er février 1944, mais bien qu'elle ait été dédiée au chef d'orchestre Walter Susskind, il ne semble pas qu'elle ait été jouée au moment où elle a été écrite.

Le personnage de Chanticleer est un coq, et le drame se déroule dans une basse-cour, tous les personnages étant des animaux. Au début de la partition, les spectateurs sont invités à imaginer la scène et les animaux: l'appel à l'attention avec des trilles, évoquant le chant du coq, fait certainement allusion à un prologue d'opéra, et il est suivi par une introduction lente. Gipps ne tente pas d'imiter les cris authentiques des oiseaux (et elle ne les identifie pas dans la partition), mais grâce à des solos variés de bois, elle nous fait certainement penser au merle et au faisan doré, et aux poules gloussant parmi les cordes qui s'agitent. Sans nul doute, l'hymne au soleil de Chanticleer vers la moitié de l'œuvre fait une apparition triomphale.

Les années d'après-guerre

De retour dans le Londres de l'après-guerre, Ruth Gipps "trouva un monde différent". Sir Henry Wood était mort et personne ne voulait regarder les partitions pour orchestre. Comme tant d'autres musiciens professionnels, à l'époque comme de nos jours, Gipps développa diverses activités allant de la direction chorale au journalisme

musical et les conférences universitaires extra-muros. Tout au long de sa vie, elle a été synonyme de travail acharné et d'intégrité, et face à l'antipathie envers les musiciennes d'orchestre qui était manifeste pendant les années 1940 et 1950, elle tenta de s'imposer par le travail assidu et l'excellence académique. Elle avait obtenu une licence en musique (BMus) de l'Université de Durham en 1941, et plus tard un doctorat en 1948. Pour ce dernier, son mémoire en composition fut la cantate *The Cat*, décrite par un chef d'orchestre comme étant "très amusante et pleine de vitalité". Malheureusement, elle n'a pas été entendue depuis de nombreuses années. Gipps gagna sa vie comme professeur de conservatoire pendant une grande partie de sa carrière, et ses étudiants gardèrent avec affection le souvenir de son dévouement. D'abord nommée au Trinity College of Music de Londres (1959 - 1966) où elle enseigna l'harmonie et la composition, elle devint membre du Royal College of Music de Londres de 1967, succédant à son professeur de composition Gordon Jacob parti à la retraite. Quand le Royal College of Music s'orienta vers l'enseignement de compositions plus aventureuses, elle exprima son mécontentement et fit connaître ses opinions critiques sur la musique serielle et d'avant-garde. Finalement, estimant que

sa "position était devenue impossible" en ce qui concerne la musique contemporaine, elle quitta le Royal College of Music au cours de l'été 1977, et fut nommée maître de conférences en musique au Kingston Polytechnic de Londres (aujourd'hui Kingston University London).

Pendant les années 1950, il y avait un énorme vide en ce qui concerne les orchestres à Londres. Au fil des ans, il a été comblé par la création de plusieurs ensembles semi-professionnels qui donnaient des concerts réguliers et exploraient un répertoire moins joué. Il s'agit du Kensington Symphony Orchestra, dirigé par Leslie Head, et du Fulham Municipal Orchestra, placé sous la direction de Joseph Vandernoot. L'expérience acquise par Ruth Gipps avec le Modern Symphony Orchestra pendant les années de guerre l'incita peut-être à vouloir créer un ensemble du même genre, destiné à donner aux étudiants musiciens nouvellement formés une expérience du répertoire orchestral et à interpréter des œuvres négligées qui, selon elle, méritaient d'être jouées. En 1955, elle fonda le London Repertoire Orchestra avec lequel elle espérait offrir une voie d'accès à la profession aux étudiants et aux musiciens nouvellement qualifiés. Sur le plan de l'organisation, les répétitions de ces

trois orchestres avaient lieu le soir et étaient gérées par les autorités locales de Londres. Avec le London Repertoire Orchestra, Gipps offrait chaque semaine aux étudiants et aux amateurs de bon niveau l'occasion de travailler un très vaste répertoire et de donner régulièrement des concerts à Londres; c'est une activité qu'elle poursuivra pendant trente-et-un ans.

Symphonie no 3

Ces concerts incluaient des œuvres nouvelles ainsi que le répertoire classique. Pendant de nombreuses années, les aspirants musiciens d'orchestre trouvèrent là un moyen d'acquérir une expérience du répertoire lors de leur entrée dans la profession. Avec le London Repertoire Orchestra, Gipps donnait également aux solistes en herbe l'occasion de jouer le répertoire du concerto, et de nombreux grands noms lancèrent leurs illustres carrières sous sa direction. Plus tard, elle fonda également et dirigea le Chanticleer Orchestra, un ensemble professionnel qui donna de nombreux programmes novateurs. Ses nombreuses activités en faveur de la profession musicale au Royaume-Uni étaient largement méconnues, mais elles furent finalement sanctionnées par l'attribution d'un MBE (Membre de l'ordre de l'Empire

britannique). Face au désintérêt général pour sa musique orchestrale dans un monde qui adoptait rapidement l'avant-garde dodécaphonique, Gipps crée ses propres œuvres avec son orchestre lors de concerts publics donnés au Duke's Hall de la Royal Academy of Music de Londres, et c'est là que sa Troisième Symphonie fut créée le 19 mars 1966.

Ses deux premières symphonies virent le jour pendant de la période de la guerre (1941, 1945), et donc pour Ruth Gipps, envisager une troisième symphonie de grande dimension après une interruption de vingt ans, c'était considérer un rapprochement artistique significatif avec son art – et constituait une étape importante. Par rapport à l'effectif de la Deuxième Symphonie, la Troisième fait appel à un orchestre plus important avec les bois par trois et trois percussionnistes, et elle se divise en quatre mouvements. Ruth Gipps n'aimait pas les notes de programme descriptives, mais elle a raconté la genèse de l'œuvre dans les termes suivants, avec une certaine ironie:

Au début de l'année dernière, un ami sarcastique à qui j'avais envoyé une sorte de rapport d'étape, m'a téléphoné pour me demander: "Dois-je comprendre, d'après votre référence à une section de développement, que votre pièce est une symphonie symphonique?"

Eh bien, oui, c'était l'intention. L'ensemble utilisé est un grand orchestre symphonique, mais parfaitement normal, composé d'êtres humains qui font de la musique parce qu'ils le veulent. On ne saurait trop insister sur l'importance vitale du désir qu'ont les musiciens de jouer un morceau de musique; ils ne peuvent pas donner toute son expression à une œuvre avec laquelle ils ne sont pas en sympathie. L'un des principes fondamentaux de l'art orchestral est que toutes les parties individuelles doivent être musicalement intéressantes et qu'elles doivent également être gratifiantes à jouer pour les instrumentistes concernés. Au-delà de cela, une idée générale des dimensions de l'œuvre, les intentions que l'on a pour un morceau de musique absolue ont peu de chance d'être spécifiques. S'il s'agit d'une vraie musique, le compositeur couche sur le papier des idées et leur développement inévitable; il n'est pas un "créateur".

Ma Troisième Symphonie est en quatre mouvements, et dure environ trente-cinq minutes. Elle est tonale sans être centrée sur une tonalité précise. Dans le premier mouvement, par exemple, il existe une attraction constante entre un mode reposant sur ut dièse et une gamme plus angulaire reposant sur ré. Cet argument fournit une grande partie de la texture d'un

mouvement normal de forme sonate dont les thèmes réels sont mélodiques.

Le deuxième mouvement est un Thème et Variations, et le troisième un scherzo à 7 / 8 avec un ostinato à la harpe et au glockenspiel. Ceci mène sans interruption au finale; et ici, pour une fois, je me souviens du processus de pensée (si on peut l'appeler ainsi) qui a abouti à une structure particulière. À l'époque, j'étais tellement surchargée professionnellement que la symphonie a dû être composée dans le train, au lit, et de temps en temps où un étudiant était heureusement en retard ou absent. L'introduction du finale est une affaire plutôt vague à 3 / 4 avec quelques mesures à 5 / 4; elle se transforme en un joyeux Allegro à 4 / 4. Alors que j'y travaillais pendant une pause entre deux élèves, un nouveau thème est apparu aux violons, accompagné par le glouissement des bois. C'est alors que l'élève manquant est arrivé; j'ai caché mon manuscrit et j'ai repris le travail à contrecœur.. Le lendemain, dans un train, je me suis rendu compte en regardant le thème des violons qu'il voulait une réponse une quarte plus bas. Aurais-je pu écrire un sujet de fugue sans le vouloir? – Je n'avais pas eu l'idée d'écrire une fugue. Un examen approfondi révéla que le sujet s'insérait dans la strette

à la quinte, ou si la seconde voix était inversée, à la septième. Cela aurait été très malin de ma part, si je l'avais fait exprès!

La nuit suivante, au lit, j'ai eu une autre idée. Oui, le sujet de la fugue à 4 / 4 s'adaptait sans le changement d'une seule note au thème d'introduction [du finale] à 3 / 4 et à 5 / 4. En fait, toute la forme du mouvement était impliquée dans ces deux idées, qui étaient inévitablement reliées, même si je n'en avais pas eu conscience en les écrivant. Le finale, donc, est une grande fugue. La structure devrait être assez claire même à la première audition; mais bien sûr, ce qui importe vraiment, c'est que l'orchestre et le public réagissent à la musique de manière émotionnelle.

Puisque nous disposons de ce commentaire du compositeur, nous n'avons pas besoin de continuer par une analyse très détaillée. Cependant, il convient de noter l'éventail des percussions carillonnes de la partition, qui inclut des cloches, un triangle, des cymbales anciennes, un glockenspiel, un célesta, un wood-block, un tam-tam, ainsi que les cymbales, la caisse claire, la grosse caisse et la harpe habituelles. En effet, ses *glissandi* de harpe sont dignes de tout compositeur de cinéma. La symphonie s'ouvre sur un ut dièse aux cordes graves où une indication se trouve dans la partition,

datant de l'époque où les contrebasses ne pouvaient pas toutes descendre au-dessous du mi grave: "Il est essentiel qu'au moins un instrumentiste ait une contrebasse avec une corde d'ut grave." Bien qu'un grand orchestre soit nécessaire, la musique est remarquable par le nombre de ses longs solos évocateurs - l'écriture du cor dans le premier mouvement, surtout quand il joue en sourdine, ne peut être qualifiée que de baxienne. Dans le scherzo, Gipps incorpore un trio pour violon solo (bientôt rejoint par l'alto solo), puis un *da capo* des trente-six

premières mesures, avant une Coda qui s'enchaîne au finale sans interruption.

Le manuscrit de la Symphonie est daté du 1er novembre 1965, et l'œuvre fut créée par Gipps avec son London Repertoire Orchestra le 19 mars 1966. Sa première exécution professionnelle eut lieu quand elle la dirigea à la tête du BBC Scottish Orchestra le 29 octobre 1969, mais depuis la partition a été rarement entendue, jusqu'à maintenant.

© 2022 Lewis Foreman
Traduction: Francis Marchal

Also available



Ruth Gipps
Symphonies Nos 2 and 4 • Song for Orchestra • Knight in Armour
CHAN 20078

Also available



Overtures from the British Isles, Volume 2
CHAN 10898

Also available



British Tone Poems, Volume 2
CHAN 10981

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)206 225 200 Fax: + 44 (0)206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recordings

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

With special thanks to Victoria Rowe and the Gipps family for providing the manuscripts that made this recording possible

Recording producer Mike George

Sound engineers Stephen Rinker (Symphony No. 3) and Tom Parnell (other works)

Assistant engineers John Benton (Symphony No. 3) and John Cole (other works)

Editors Stephen Rinker (Symphony No. 3) and Alexander James (other works)

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 19 December 2019 (Symphony No. 3)

and 6 January 2022 (other works)

Front cover Photograph of Ruth Gipps, 1946, by courtesy of the Ruth Gipps Collection

Back cover Photograph of Rumon Gamba by Andreas Nilsson

Inlay card Photograph of Ruth Gipps (detail) by courtesy of the Ruth Gipps Collection

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Hinrichsen Edition Ltd, London (*Chanticleer*), Tickerage Press / Emerson Edition Ltd, Ampleforth (Oboe Concerto), Copyright Control (other works)

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Rumon Gamba

Andreas Nilsson

GIPPS: OBOE CONCERTO, ETC. – Koch/BBC Philharmonic/Gamba

CHAN 20161



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

CHAN 20161

CHANDOS DIGITAL

RUTH GIPPS (1921–1999)

Orchestral Works, Volume 2

première recordings

- | | | |
|-----|--|-------------------|
| 1 | Chanticleer, Op. 28 (1944)*
Overture | 8:51 |
| 2-4 | Concerto, Op. 20 (1941)*†
in D minor · in d-Moll · en ré mineur
for Oboe and Orchestra | 22:20 |
| 5 | Death on the Pale Horse, Op. 25 (1943)*
Tone Poem | 7:56 |
| 6-9 | Symphony No. 3, Op. 57 (1965)‡ | 36:34
TT 75:57 |

Juliana Koch oboe†
BBC Philharmonic
Midori Sugiyama‡ · Yuri Torchinsky* *leaders*
Rumon Gamba

© 2022 Chandos Records Ltd · © 2022 Chandos Records Ltd · Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

GIPPS: OBOE CONCERTO, ETC. – Koch/BBC Philharmonic/Gamba

CHAN 20161