



London Symphony Orchestra

Sir Antonio Pappano

VAUGHAN WILLIAMS

Symphonies Nos 4 & 6

LSO



Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Symphony No 4 in F Minor (1934)

Symphony No 6 in E Minor (1944–1947)

Sir Antonio Pappano conductor
London Symphony Orchestra

Sir Antonio Pappano appears courtesy of Warner Classics – warnerclassics.com

Recorded live in DSD 256fs on 12 December 2019 (Symphony No 4)
and 15 March 2020 (Symphony No 6) in the Barbican Hall, London

Andrew Cornall producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, editor, mixing & mastering engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

French translations / Traductions françaises : © Pascal Bergerault

German translations / Übersetzungen: © Ursula Wulfekamp

Translation Co-ordinator: Ros Schwartz (*Ros Schwartz Translations Ltd*)

© 2021 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2021 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Track list

Symphony No 4 in F Minor

1	I.	Allegro	8'38"
2	II.	Andante moderato	9'56"
3	III.	Scherzo. Allegro molto	5'20"
4	IV.	Finale con epilogo fugato. Allegro molto	8'45"

Symphony No 6 in E Minor

5	I.	Allegro	7'39"
6	II.	Moderato	9'50"
7	III.	Scherzo. Allegro vivace	6'25"
8	IV.	Epilogue. Moderato	11'33"

Total 68'06"

Ralph Vaughan Williams

Symphonies Nos 4 & 6

For years, I'd had my heart set on conducting the Fourth; its bewildering audacity knocked me off my feet when I first heard it. The fact that it was the only symphony the composer recorded himself added to the allure for me, as if there was some very deep secret in it, so painfully personal.

Post-World War 2, the strain of 'getting on with it' after such horrific happenings with so much loss did keep the UK united, but the personal reaction to these tumultuous events, especially from artists, was often less hopeful for the future than we would ideally imagine. Both the Fourth and Sixth Symphonies are angry pieces. No, the composer did not 'explain' these works in print. 'Can't a composer just write a piece of music...?'¹ So personal are these works that even studying them is a painful process, not only because of the complexity of the writing, but also because you quickly understand that you will eventually have to deal with something titanic. Are you up for it? Do you have the strength, the wisdom? Quite frightening, but also stimulating in the extreme.

This recording is taken from two separate concerts, the Fourth on 12 December 2019, the Sixth on 15 March 2020. Coincidentally, both dates were important

dates in the UK calendar; the first was Election Day, the second the night before the announcement of the closure of all concert venues and theatres due to COVID 19.

It's often remarked in concert lore that on such and such a night there was a particularly electric atmosphere in the hall; I can attest to that being totally the case with these two concerts. The Fourth symphony and its tortured and conflictual nature somehow resonated with the political struggles of the country, but, importantly (for me at least), the music unhesitatingly defines the British character: courage, perseverance, action. This has nothing whatsoever to do with taking political sides, but only with the febrile sensations of performers and audience members in the hall that night.

I would say that to an even greater degree this was true of the March 2020 date. We somehow knew that a lockdown or a shutdown was coming, this knowledge or fear (!) inspiring the combined forces of the LSO to give their utmost, to hold a proverbial fist up to the insidious virus. Everyone felt it.

Leading these two works has been a voyage of discovery, and has revealed to me just how timely (modern!) are Vaughan Williams' passion, tenacity and deep understanding of humanity.

Sir Antonio Pappano, 2020

¹ Michael Kennedy in *The Works of Ralph Vaughan Williams* references the following comment, that Vaughan Williams made to Roy Douglas, his musical assistant from 1947-1958: "It never seems to occur to people that a man might just want to write a piece of music."

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Symphony No 4 in F Minor (1934)

The Fourth Symphony astonished its first audiences in 1935. Here was a composer in his 60s unexpectedly unleashing a torrent of dissonant anger that utterly contradicted his reputation (however partial and misleading it was) as a reflective pastoralist. There had been hints of the symphony's harshness in other music conceived around the same time – Satan's music in *Job* and the chromatic counterpoint in the Piano Concerto – but the Fourth Symphony far surpassed these in its vehemence.

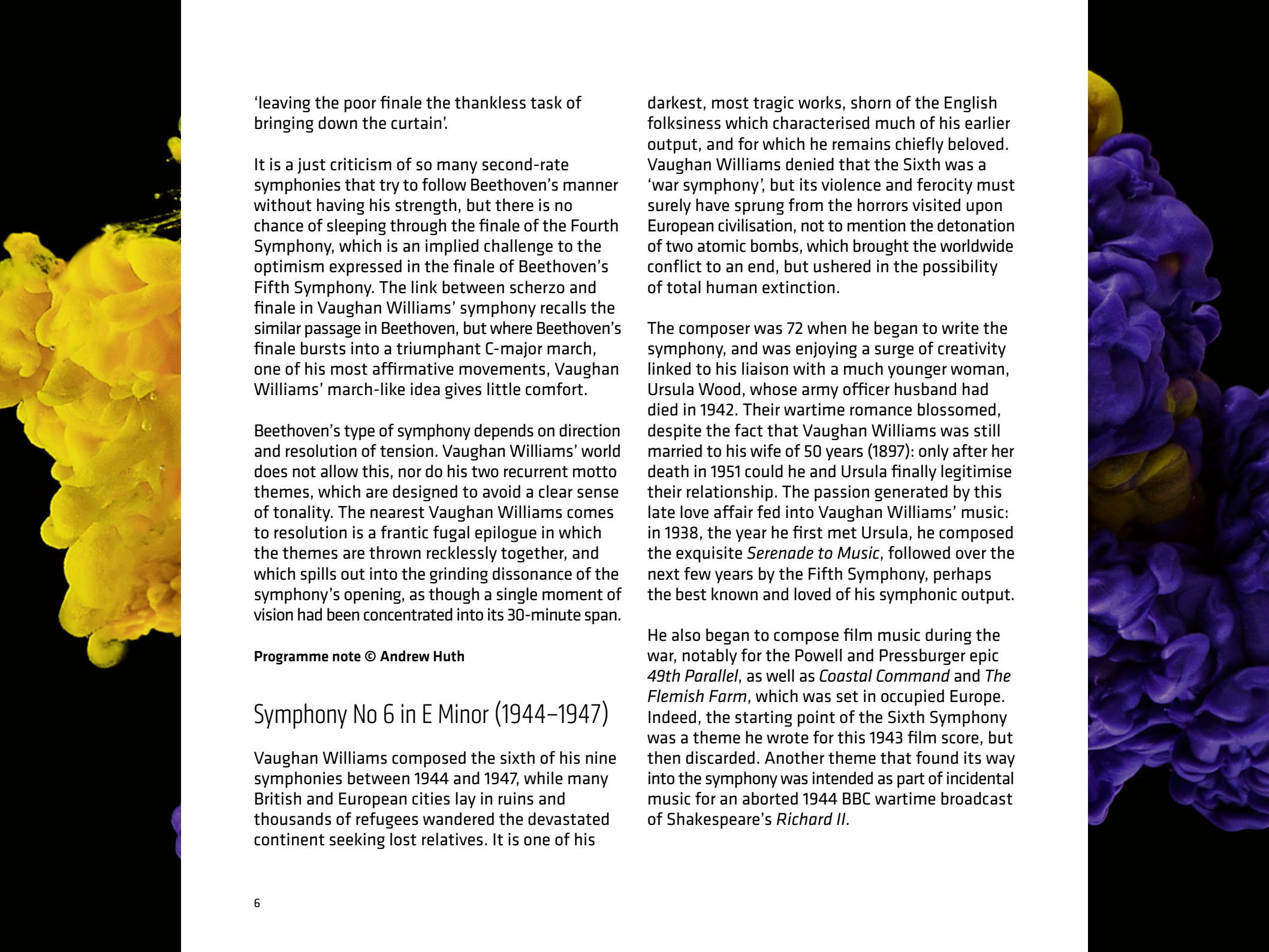
The first three symphonies had names, not numbers – *A Sea Symphony*, *A London Symphony*, *A Pastoral Symphony* – but with the Fourth there is no name, and Vaughan Williams obstinately avoided offering any explanation of what lay behind the music. There are some self-deprecating comments ('I don't know if I like it, but it's what I meant') and the more explicit, 'I wrote it not as a definite picture of anything external, but simply because it occurred to me like this', and that was all. His own programme note does little more than list the themes and their relationships. But, although a composer determines what goes into his music, he has little control over how it will be received. What everyone heard, and still hears, in the Fourth Symphony is a cry of rage and pain at World War I, and the looming threat of another, possibly worse, war to come.

In whatever way it reflects the troubled atmosphere of the 1930s, it is very much in the line of post-Beethoven conflict symphonies, and is Vaughan

Williams' most 'classical' in its shape: a sonata-form first movement, slow movement and scherzo all building up to resolution in a finale. The violence and dissonance come with a punch right at the beginning. Much of the symphony's intensity comes from an almost obsessive concentration on the two motifs heard after the grinding semitone clash of the symphony's opening: one is the four-note figure E – E flat – F – E natural (the same shape as the familiar BACH motif, but more compressed, beginning and ending with the same note); the other is one of rising fourths, first heard a few bars later in the brass. The scoring is, for much of the time, deliberately thick and harsh, though the first movement's coda fades away with hazy, muted strings, preparing for the emotional limbo of the slow movement.

The scherzo and finale contain types of more 'popular' themes, but there is an element of menace – even malice – here too. Vaughan Williams took trouble over these themes. In December 1933, he wrote to Gustav Holst², who had followed the symphony's composition closely: 'The 'nice' tunes in the Finale have already been replaced by better ones (at all events they are real ones). What I mean is that I knew the others were made-up stuff and these are not.' Some 30 years earlier, in an essay entitled 'The Soporific Finale', Vaughan Williams had asked, 'Why does everyone go to sleep over the last movement?' – going on to complain that many finales lack excitement because everything has already been said in the first three movements,

² Vaughan Williams first met composer Gustav Holst (1874–1934) in 1895, beginning a life-long friendship.



'leaving the poor finale the thankless task of bringing down the curtain'.

It is a just criticism of so many second-rate symphonies that try to follow Beethoven's manner without having his strength, but there is no chance of sleeping through the finale of the Fourth Symphony, which is an implied challenge to the optimism expressed in the finale of Beethoven's Fifth Symphony. The link between scherzo and finale in Vaughan Williams' symphony recalls the similar passage in Beethoven, but where Beethoven's finale bursts into a triumphant C-major march, one of his most affirmative movements, Vaughan Williams' march-like idea gives little comfort.

Beethoven's type of symphony depends on direction and resolution of tension. Vaughan Williams' world does not allow this, nor do his two recurrent motto themes, which are designed to avoid a clear sense of tonality. The nearest Vaughan Williams comes to resolution is a frantic fugal epilogue in which the themes are thrown recklessly together, and which spills out into the grinding dissonance of the symphony's opening, as though a single moment of vision had been concentrated into its 30-minute span.

Programme note © Andrew Huth

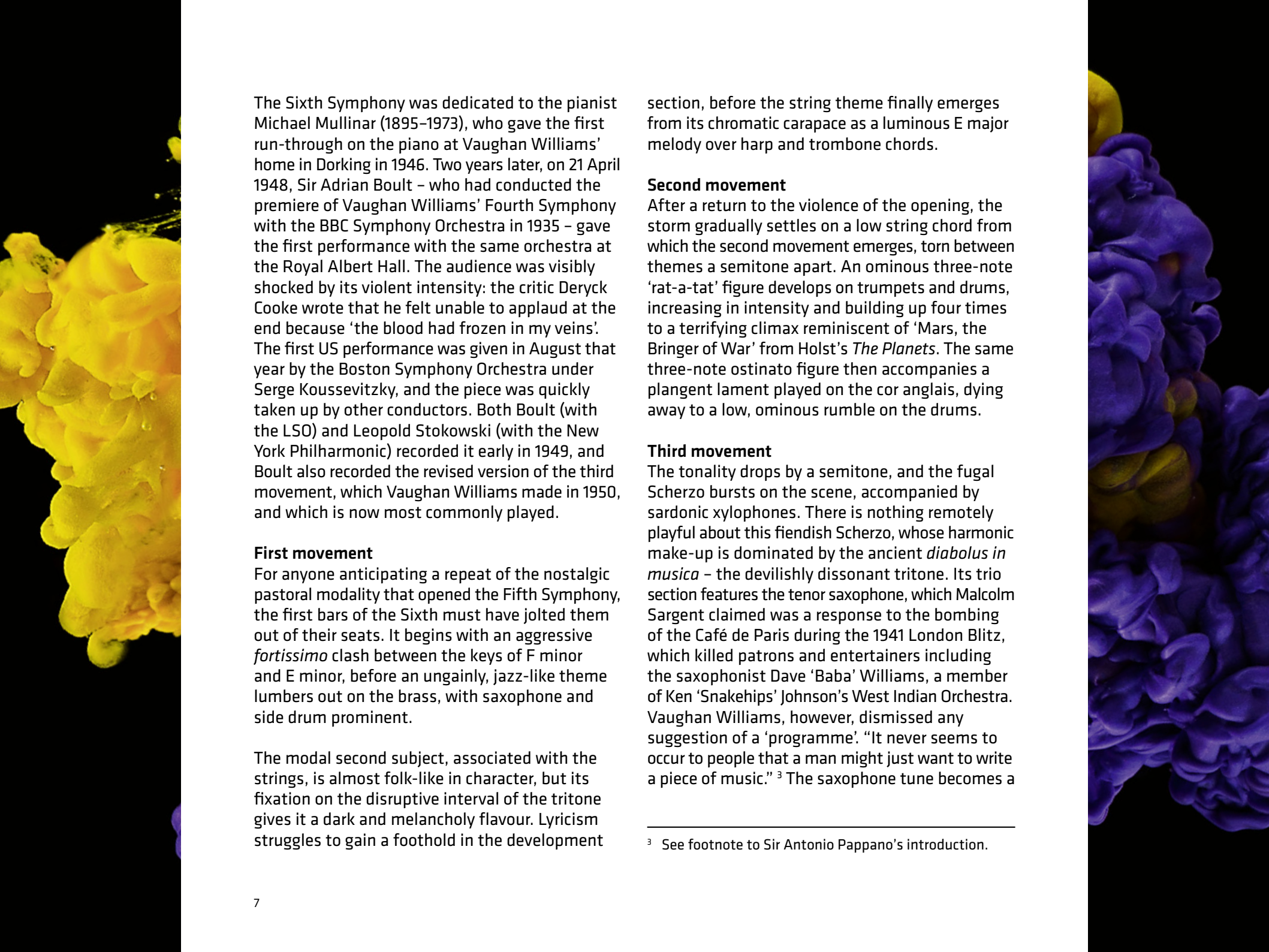
Symphony No 6 in E Minor (1944–1947)

Vaughan Williams composed the sixth of his nine symphonies between 1944 and 1947, while many British and European cities lay in ruins and thousands of refugees wandered the devastated continent seeking lost relatives. It is one of his

darkest, most tragic works, shorn of the English folksiness which characterised much of his earlier output, and for which he remains chiefly beloved. Vaughan Williams denied that the Sixth was a 'war symphony', but its violence and ferocity must surely have sprung from the horrors visited upon European civilisation, not to mention the detonation of two atomic bombs, which brought the worldwide conflict to an end, but ushered in the possibility of total human extinction.

The composer was 72 when he began to write the symphony, and was enjoying a surge of creativity linked to his liaison with a much younger woman, Ursula Wood, whose army officer husband had died in 1942. Their wartime romance blossomed, despite the fact that Vaughan Williams was still married to his wife of 50 years (1897): only after her death in 1951 could he and Ursula finally legitimise their relationship. The passion generated by this late love affair fed into Vaughan Williams' music: in 1938, the year he first met Ursula, he composed the exquisite *Serenade to Music*, followed over the next few years by the Fifth Symphony, perhaps the best known and loved of his symphonic output.

He also began to compose film music during the war, notably for the Powell and Pressburger epic *49th Parallel*, as well as *Coastal Command* and *The Flemish Farm*, which was set in occupied Europe. Indeed, the starting point of the Sixth Symphony was a theme he wrote for this 1943 film score, but then discarded. Another theme that found its way into the symphony was intended as part of incidental music for an aborted 1944 BBC wartime broadcast of Shakespeare's *Richard II*.

The page features a black background with vibrant yellow and purple ink splatters. The yellow splatters are concentrated on the left side, while the purple ones are on the right. The ink has a fluid, organic quality, with some areas showing fine lines and others being more solid and saturated.

The Sixth Symphony was dedicated to the pianist Michael Mullinar (1895–1973), who gave the first run-through on the piano at Vaughan Williams' home in Dorking in 1946. Two years later, on 21 April 1948, Sir Adrian Boult – who had conducted the premiere of Vaughan Williams' Fourth Symphony with the BBC Symphony Orchestra in 1935 – gave the first performance with the same orchestra at the Royal Albert Hall. The audience was visibly shocked by its violent intensity: the critic Deryck Cooke wrote that he felt unable to applaud at the end because 'the blood had frozen in my veins'. The first US performance was given in August that year by the Boston Symphony Orchestra under Serge Koussevitzky, and the piece was quickly taken up by other conductors. Both Boult (with the LSO) and Leopold Stokowski (with the New York Philharmonic) recorded it early in 1949, and Boult also recorded the revised version of the third movement, which Vaughan Williams made in 1950, and which is now most commonly played.

First movement

For anyone anticipating a repeat of the nostalgic pastoral modality that opened the Fifth Symphony, the first bars of the Sixth must have jolted them out of their seats. It begins with an aggressive *fortissimo* clash between the keys of F minor and E minor, before an ungainly, jazz-like theme lumbers out on the brass, with saxophone and side drum prominent.

The modal second subject, associated with the strings, is almost folk-like in character, but its fixation on the disruptive interval of the tritone gives it a dark and melancholy flavour. Lyricism struggles to gain a foothold in the development

section, before the string theme finally emerges from its chromatic carapace as a luminous E major melody over harp and trombone chords.

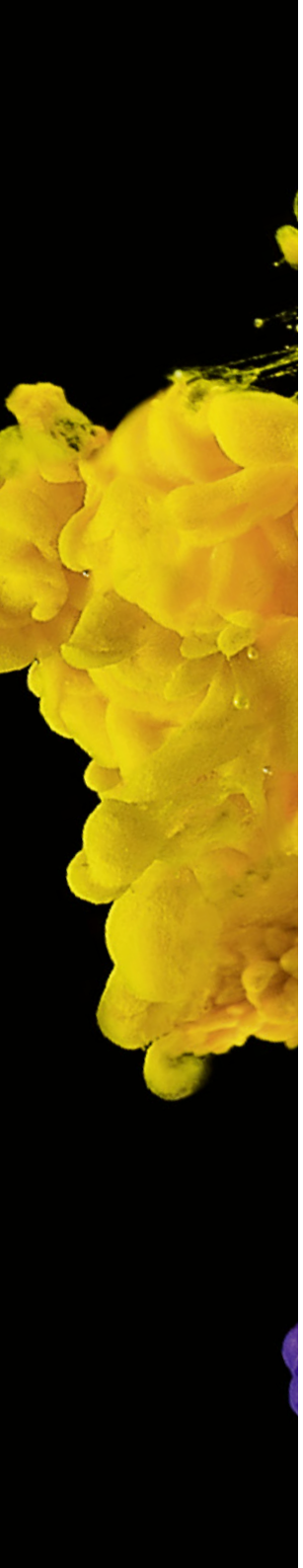
Second movement

After a return to the violence of the opening, the storm gradually settles on a low string chord from which the second movement emerges, torn between themes a semitone apart. An ominous three-note 'rat-a-tat' figure develops on trumpets and drums, increasing in intensity and building up four times to a terrifying climax reminiscent of 'Mars, the Bringer of War' from Holst's *The Planets*. The same three-note ostinato figure then accompanies a plangent lament played on the cor anglais, dying away to a low, ominous rumble on the drums.

Third movement

The tonality drops by a semitone, and the fugal Scherzo bursts on the scene, accompanied by sardonic xylophones. There is nothing remotely playful about this fiendish Scherzo, whose harmonic make-up is dominated by the ancient *diabolus in musica* – the devilishly dissonant tritone. Its trio section features the tenor saxophone, which Malcolm Sargent claimed was a response to the bombing of the Café de Paris during the 1941 London Blitz, which killed patrons and entertainers including the saxophonist Dave 'Baba' Williams, a member of Ken 'Snakehips' Johnson's West Indian Orchestra. Vaughan Williams, however, dismissed any suggestion of a 'programme'. "It never seems to occur to people that a man might just want to write a piece of music."³ The saxophone tune becomes a

³ See footnote to Sir Antonio Pappano's introduction.



sardonic march, before a succession of descending tritones accompanied by shuddering violins form a bridge back to the Scherzo.

Fourth movement

The Scherzo movement gradually loses momentum and begins to break apart, leading into the Epilogue, which is directed to be played 'always very quietly, without any crescendo'. On the one hand, it seems to evoke a bleak, expressionless, post-apocalyptic landscape, devoid of humanity, in which 'whiffs of theme' drift aimlessly about. On the other, it may be a further tribute to Vaughan Williams' great friend Holst, in particular the rarefied atmosphere of 'Neptune'.

An elegiac oboe theme eventually emerges from this barren desert, before the upper strings settle on alternating chords of E major and E minor, and a ghostly echo of the opening theme is heard on pizzicato cellos and basses. The composer's sole comment on this enigmatic movement was that he was recalling Prospero's words from *The Tempest*: 'We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.' This, however, was no compositional swansong. Another decade would elapse, rounded off by a second, fulfilling marriage and three more symphonies before Vaughan Williams, at the age of 85, took his final sleep.

Programme note © Wendy Thompson

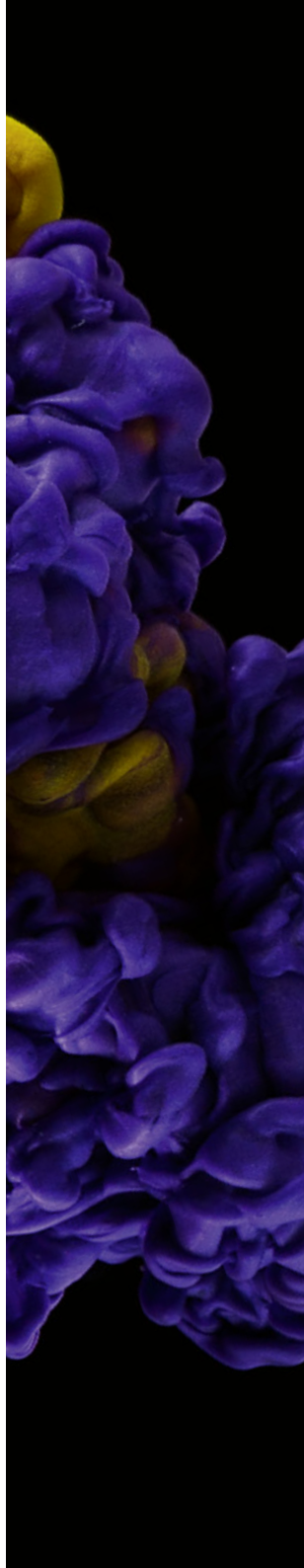
Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Composer profile

Born in Gloucestershire on 12 October 1872, Ralph Vaughan Williams moved to Dorking in Surrey at the age of two, after the death of his father. Here, his maternal grandparents, Josiah Wedgwood (of the pottery family) and his wife Caroline (who was the sister of Charles Darwin) encouraged a musical upbringing.

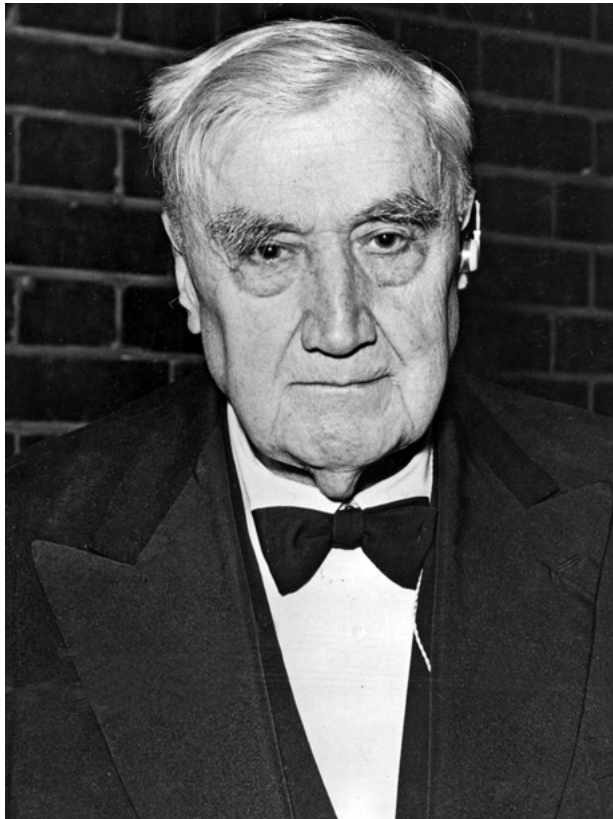
Vaughan Williams attended Charterhouse School and, in 1890, he enrolled at the Royal College of Music, becoming a pupil of Sir Hubert Parry. Weekly lessons at the RCM continued when he entered Trinity College, Cambridge, in 1892. Vaughan Williams' first composition to make any public impact, the song *Linden Lea*, was published in 1902.

His 'discovery' of folk song in 1903 was a major influence on the development of his style. A period of study with Maurice Ravel in 1908 was also very successful, with Vaughan Williams learning, as he put it, 'how to orchestrate in points of colour rather than in lines'. The immediate outcome was the song-cycle *On Wenlock Edge*. The *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, using a tune he had studied while editing *The English Hymnal*, was first performed in Gloucester Cathedral in 1910. With these works, he established a reputation, which subsequent compositions, such as the *Pastoral Symphony* (No 3), *Flos Campi* and the Mass in G minor, served to consolidate.



In 1921, he became conductor of the Bach Choir, alongside his professorship at the RCM. Over his long life, he contributed notably to all musical forms, including film music. However, it is in his nine symphonies, spanning a period of almost 50 years, that the greatest range of musical expression is evident. Vaughan Williams died on 26 August 1958, just a few months after the premiere of his Ninth Symphony.

Composer profile © Stephen Connock



Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Symphonies n° 4 et 6

Pendant des années, j'eus à cœur de diriger un jour la *Quatrième* ; je fus dérouteré par son audace et je demeurai sidéré quand je l'entendis pour la première fois. Le fait qu'il s'agissait de la seule symphonie que le compositeur eût enregistrée lui-même ajoutait à l'attrait qu'elle avait pour moi, comme si elle recelait un secret très profond, si douloureusement personnel.

Dans la période qui suivit immédiatement la Seconde Guerre mondiale, l'impérieux souci de « passer à autre chose », après des événements aussi horribles, ayant occasionné tant de pertes en tout genre, permit au Royaume-Uni de rester soudé, mais les réactions personnelles à tous ces bouleversements, en particulier de la part des artistes, furent moins optimistes pour l'avenir, que ce à quoi on aurait pu idéalement. Les *Quatrième* et *Sixième Symphonies* sont toutes deux des œuvres pleines de colère. Non, le compositeur ne s'en est jamais « expliqué ». « Un compositeur ne peut-il pas simplement écrire un morceau de musique... ¹ ? » Ces œuvres sont si personnelles que même les étudier s'avère assez difficile, non seulement à cause de la complexité de l'écriture, mais aussi parce que vous comprenez rapidement que vous avez affaire à quelque chose de titanesque. Êtes-vous prêt à le faire ? Disposez-

¹ Michael Kennedy, dans *The Works of Ralph Vaughan Williams* (*Les œuvres de Ralph Vaughan Williams*), fait référence au commentaire suivant, que Vaughan Williams fit à Roy Douglas, son assistant musical de 1947 à 1958 : « Il semble ne jamais être venu à l'esprit des gens qu'un l'homme puisse juste vouloir écrire un morceau de musique ».

vous de la force et de la sagesse nécessaires ?
C'est assez effrayant, mais en même temps incroyablement stimulant.

Le présent enregistrement est tiré de deux concerts distincts : la *Quatrième Symphonie* ayant été captée le 12 décembre 2019 ; la *Sixième*, le 15 mars 2020. Par pure coïncidence, ces deux dates sont importantes dans le calendrier britannique ; la première tombait le jour des élections, la seconde, correspondait à la nuit précédant l'annonce de la fermeture de tous les lieux de concert et de théâtre, en raison de la COVID 19.

On dit souvent, dans ce qu'on raconte traditionnellement à propos des concerts, que tel ou tel soir, il régna une atmosphère particulièrement électrique dans la salle ; je peux attester que ce fut particulièrement le cas pour les deux concerts auxquels on a fait allusion. La *Quatrième Symphonie* et sa nature torturée et conflictuelle sembla faire écho aux luttes politiques du pays, mais, surtout (pour moi, en tout cas), la musique sut évoquer, incontestablement, le caractère britannique : courage, persévérance, action. Cela n'a strictement rien à voir avec une quelconque prise de position politique, mais renvoie seulement aux sensations fébriles des artistes et des spectateurs dans la salle, ce soir-là.

Je dirais que ce fut encore plus vrai pour mars 2020. Nous savions, plus ou moins, qu'un confinement ou un couvre-feu allait nous être imposé sous peu ; cette quasi certitude, ou cette crainte (!), ayant pour effet d'inciter les forces réunies du LSO à donner le meilleur d'elles-mêmes, les amenant à brandir le poing, dans un geste symbolique, en direction du virus insidieux. Tout le monde fut à même de ressentir cela.

Le fait de diriger ces deux œuvres fut pour moi un vrai voyage de découverte et me révéla à quel point la passion, la ténacité et la profonde compréhension de l'humanité de Vaughan Williams étaient d'actualité (modernes !).

Sir Antonio Pappano, 2020

Traduction française : © Pascal Bergerault

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Symphonie n° 4 en fa mineur (1934)

La *Quatrième Symphonie* provoqua l'étonnement de ceux qui l'entendirent pour la première fois en 1935. Voici qu'on avait affaire à un compositeur d'une soixantaine d'années qui déclenchait, contre toute attente, un torrent de colère dissonante, qui venait contredire totalement la réputation qu'il s'était acquise (aussi partielle et trompeuse fût-elle) de musicien « pastoral » plutôt sage. On avait pu faire quelques allusions à ses discordances dans d'autres musiques conçues à peu près à la même époque – « musique de Satan » pour ce qui est de *Job* et du contrepoint chromatique dans le *Concerto pour piano* –, mais la *Quatrième Symphonie* les dépassait haut la main, pour sa véhémence.

Les trois premières symphonies avaient des noms, pas des numéros – *A Sea Symphony* (*Symphonie de la Mer*), *A London Symphony* (*Symphonie londonienne*), *A Pastoral Symphony* (*Symphonie pastorale*) – mais, pour la *Quatrième*, point de titre, et Vaughan Williams s'est toujours obstiné à ne fournir aucune explication sur ce qui se cachait derrière sa musique. On trouve tout au plus quelques

A vibrant yellow ink splash or paint blotch is visible on the left side of the page, partially overlapping the text area.

commentaires personnels assez dépréciatifs du genre : « Je ne sais pas si je l'apprécie, mais c'est ce que je voulais dire » – le plus explicite étant : « Je l'ai écrite non pas comme une image précise de quelque chose d'extérieur, mais simplement parce que cela m'est venu comme ça » –, et c'est tout. Sa propre notice de programme ne fait guère plus que lister les thèmes et indiquer les relations qu'ils entretiennent entre eux. Mais, si un compositeur reste maître de ce qui entre dans sa musique, il n'a guère de contrôle sur la manière dont elle sera reçue. Ce que tout le monde a entendu, et entend encore, dans la *Quatrième Symphonie*, c'est un cri de rage et de douleur poussé à propos de la Première Guerre mondiale, et face à la menace grondante d'une autre possible guerre toute proche, peut-être pire encore.

Quelle que soit la manière dont elle reflète l'atmosphère troublée des années 1930, elle s'inscrit dans la lignée des symphonies conflictuelles post-beethoveniennes, et reste la plus « classique » de toutes celles écrites par Vaughan Williams, du point de vue formel : un premier mouvement de forme sonate, un mouvement lent, et un *Scherzo*, le tout conduisant à un *Finale*. La violence et les dissonances s'imposent avec force, dès le début. Une grande part de l'intensité de la symphonie tient essentiellement à une concentration quasi obsessionnelle sur les deux motifs entendus juste après ce choc harmonique provoqué par des demi-tons particulièrement grinçants, au tout début de la symphonie : l'un est cette figure de quatre notes, *mi* – *mi* bémol – *fa* – *mi* naturel (qui n'est pas sans évoquer le motif familial qu'on trouve chez BACH, mais en plus ramassé, puisque commençant et se terminant par la même note) ; l'autre est constituée de quarts ascendantes, et entendue pour la première fois,

quelques mesures plus loin, aux cuivres. La partition est, la plupart du temps, délibérément touffue et sévère, bien que la *coda* du premier mouvement tende à s'évanouir avec des cordes vaporeuses et dotées de sourdines, préparant ainsi l'émouvante errance du mouvement lent.

Le *Scherzo* et le *Finale* renvoient à une écriture d'inspiration plus « populaire », mais on y trouve aussi quelque chose de menaçant – voire de malveillant. Vaughan Williams s'est manifestement donné du mal pour ces thèmes. En décembre 1933, il écrit à Gustav Holst², qui a suivi de près la composition de la symphonie : « Les “beaux” airs du *Finale* ont déjà été remplacés par de meilleurs (en tout cas, ce sont de vrais airs). Ce que je veux dire, c'est que je savais que les autres étaient des trucs inventés, et que ceux-ci ne le sont pas ». Quelque 30 ans plus tôt, dans un essai intitulé *The Soporific Finale (Du Finale soporifique)*, Vaughan Williams s'était demandé : « Pourquoi tout le monde s'endort-il au dernier mouvement ? », et s'était plaint de ce que de nombreux *Finale* manquaient d'enthousiasme, parce que tout avait déjà été dit dans les trois mouvements précédents, « laissant au pauvre *Finale* la tâche ingrate de faire tomber le rideau ».

C'est là une critique justifiée pour tant de symphonies de second ordre qui tentent de faire du Beethoven, sans avoir sa force, mais il n'y a aucune chance qu'on s'endorme pendant le *Finale* de la *Quatrième Symphonie*, qui constitue un défi

² Vaughan Williams rencontra pour la première fois le compositeur Gustav Holst (1874-1934) en 1895, entamant là une l'amitié de toute une vie.



implicite à l'optimisme exprimé dans le *Finale* de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Le lien entre le *Scherzo* et le *Finale* dans la symphonie de Vaughan Williams rappelle le passage qui lui correspond chez Beethoven, mais là où le *Finale* de Beethoven éclate en une marche triomphale en *ut* majeur, l'un de ses mouvements les plus péremptoires, l'idée de la marche de Vaughan Williams ne procure que peu de réconfort.

Une symphonie de type beethovénien dépend de l'orientation et de la résolution d'une tension. L'univers de Vaughan Williams ne le permet pas, pas plus que ses deux *leitmotive* récurrents, qui visent à brouiller les pistes en matière de tonalité. Là où Vaughan Williams vient au plus près de la résolution, c'est dans un frénétique épilogue fugué où les thèmes sont jetés ensemble, sans trop de précaution, et qui évolue dans la dissonance grinçante de l'ouverture de la symphonie, comme si sa courte apparition s'était retrouvée comme répercutée dans les quelque trente minutes que dure la symphonie.

Note de programme : © Andrew Huth

Traduction française : © Pascal Bergerault

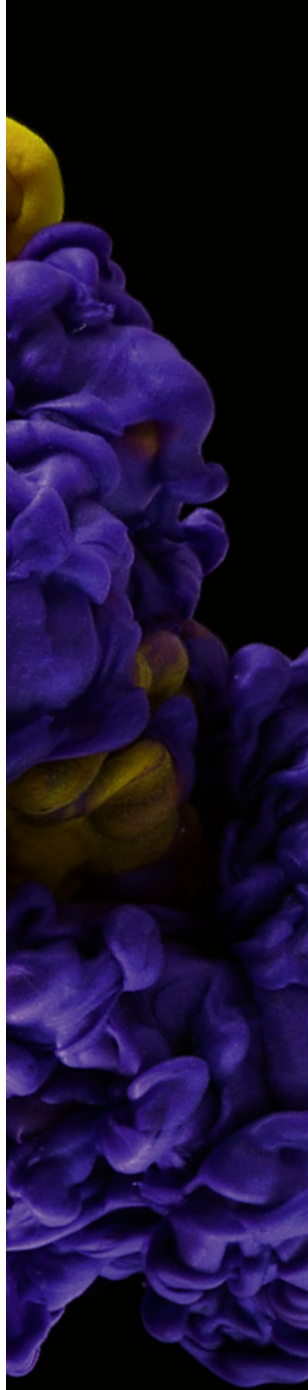
Symphonie n° 6 en mi mineur (1944–1947)

Vaughan Williams composa la sixième de ses neuf symphonies entre 1944 et 1947, alors que de nombreuses villes britanniques et européennes étaient en ruines, et que des milliers de réfugiés erraient sur le continent dévasté, à la recherche de leurs proches. C'est l'une de ses œuvres les plus sombres et les plus tragiques, bien loin de cette inspiration pastorale toute anglaise qui caractérisait

une grande partie de sa production antérieure, et pour laquelle il est surtout apprécié. Vaughan Williams a refusé d'admettre que la *Sixième* pût être une « symphonie de guerre », mais l'origine de sa violence et de sa sauvagerie est à rechercher sans doute dans les horreurs qu'eut à endurer la civilisation européenne, sans parler de l'explosion de deux bombes atomiques qui, si elles mirent fin au conflit mondial, laissèrent entrevoir une possible extinction totale de l'humanité.

Le compositeur a 72 ans lorsqu'il commence à écrire ladite symphonie, et bénéficie d'un regain de créativité à mettre sur le compte de sa liaison avec une femme beaucoup plus jeune que lui, Ursula Wood, dont le mari, un officier de l'armée, était mort en 1942. Leur histoire d'amour sur fond de guerre pourra s'épanouir, en dépit du fait que Vaughan Williams soit toujours marié à sa femme, épousée une cinquantaine d'années auparavant (1897) : ce n'est qu'après la mort de cette dernière, survenue en 1951, qu'Ursula et lui pourront enfin officialiser leur relation. La passion générée par cette histoire d'amour tardive a incontestablement nourri la musique de Vaughan Williams : en 1938, l'année où il rencontre Ursula pour la première fois, il compose l'exquise *Serenade to Music* (*Sérénade pour la musique*), suivie, au cours des années suivantes, de la *Cinquième Symphonie*, peut-être la plus connue et la plus appréciée de sa production symphonique.

Pendant la guerre, il commence également à composer des musiques de films, notamment pour l'épopée de Powell et Pressburger, *49° parallèle*, ainsi que pour *Coastal Command* (*Défense côtière*) et *The Flemish Farm* (*La ferme flamande*), qui se déroule dans l'Europe occupée. Il s'avère que le point





de départ de la *Sixième Symphonie* n'est autre qu'un thème écrit pour la musique de ce film, daté de 1943, mais qui a ensuite été abandonné. Un autre thème, également utilisé dans la symphonie, était pour sa part destiné à servir de musique de fond pour une émission avortée de la BBC, réalisée en temps de guerre, en 1944, et consacrée au *Richard II* de Shakespeare.

La *Sixième Symphonie* est dédiée au pianiste Michael Mullinar (1895-1973), qui réalisa le premier filage de l'œuvre au piano, au domicile de Vaughan Williams, à Dorking, en 1946. Deux ans plus tard, le 21 avril 1948, Sir Adrian Boult – qui avait assuré la création de la *Quatrième Symphonie*, avec l'Orchestre symphonique de la BBC, en 1935 – en donna la première exécution avec le même orchestre, au Royal Albert Hall. Le public fut visiblement désarçonné par son intensité et sa violence : le critique Deryck Cooke écrivit qu'il ne s'était pas senti capable d'applaudir à la fin, parce que « le sang s'était figé dans [ses] veines ». La première américaine fut donnée en août de la même année, par l'Orchestre symphonique de Boston, sous la direction de Serge Koussevitzky, et l'œuvre fut rapidement reprise par d'autres chefs... Boult (cette fois avec l'Orchestre symphonique de Londres) et Leopold Stokowski (avec l'Orchestre philharmonique de New York) l'enregistrèrent au début de 1949, et Boult grava aussi la version révisée du troisième mouvement, que Vaughan Williams réalisa en 1950, et qui est maintenant la plus jouée.

Premier mouvement

Pour ceux qui s'attendaient à retrouver la modalité toute pastorale et nostalgique qui caractérise le début de la *Cinquième Symphonie*, les premières mesures de la *Sixième* auront eu de quoi les faire

tomber de leur siège. Elle commence par un télescopage *fortissimo* particulièrement agressif entre les tonalités de *fa* mineur et de *mi* mineur, avant qu'un thème assez disgracieux et jazzy ne se retrouve pris en charge par les cuivres, avec un saxophone et une caisse claire bien mis en évidence.

Ce qui fait office de second sujet, confié aux cordes, a un caractère presque folklorique, mais sa fixation sur l'intervalle perturbateur du triton lui donne une saveur sombre et mélancolique. Le lyrisme peine à se faire une place dans la section du développement, avant que le thème des cordes ne sorte finalement de sa carapace chromatique, comme une mélodie lumineuse, en *mi* majeur, sur des accords de harpe et de trombone.

Deuxième mouvement

Après un retour à la violence du début, la tempête s'installe progressivement sur un accord joué aux basses, d'où émerge le second mouvement, déchiré entre des thèmes évoluant par intervalles de demi-tons. Un sinistre « ta ta ta » de trois notes se voit développé aux trompettes et aux percussions, gagnant en intensité et s'amplifiant à quatre reprises pour atteindre un terrifiant point culminant rappelant « Mars, the Bringer of War » (« Mars, le porteur de guerre ») de Holst, dans *The Planets* (*Les Planètes*). La même figure *ostinato* des trois notes accompagne ensuite une plainte jouée au cor anglais, s'éteignant sur le grondement grave et inquiétant des timbales.

Troisième mouvement

La tonalité chute d'un demi-ton, et le *Scherzo* fugué fait une entrée fracassante, accompagné de xylophones sardoniques. Il n'y a rien de



particulièrement enjoué dans ce *Scherzo* diabolique, dont la conception harmonique est dominée par le vieux *diabolus in musica* – ce triton « diaboliquement » dissonant. La section du *Trio* met en vedette le saxophone ténor, dont Malcolm Sargent a affirmé qu'il renvoyait au bombardement du « Café de Paris », lors du Blitz de Londres, en 1941, lequel bombardement tua des clients et des artistes, dont le saxophoniste Dave « Baba » Williams, un membre de l'orchestre caribéen de Ken « Snakehips » Johnson. Vaughan Williams, cependant, a toujours tenu à rejeter toute référence à un « programme ». Tout en rétorquant : « Il semble ne jamais être venu à l'esprit des gens qu'un homme puisse juste vouloir écrire un morceau de musique³ ». L'air du saxophone devient une marche sardonique, avant qu'une succession de tritons descendants, accompagnés des violons trépidants ne proposent une transition pour revenir au *Scherzo*.

Quatrième mouvement

Le mouvement du *Scherzo* perd progressivement de son élan et commence à se désagréger, débouchant sur l'Épilogue, qui doit être joué « toujours très tranquillement, sans *crescendo* ». Il semble évoquer d'une part un paysage sombre, sans expression, post-apocalyptique, sans aucune présence humaine, dans lequel des « relents de thème » dérivent sans but. D'autre part, il pourrait bien s'agir d'un nouvel hommage au grand ami de Vaughan Williams, Holst, en l'occurrence d'une référence à l'atmosphère raréfiée de « Neptune ».

Un thème élégiaque joué au hautbois finit par émerger de ce désert aride, avant que les violons

³ Voir la note 1.

ne proposent des accords alternés de *mi* majeur et *mi* mineur, et qu'un écho fantomatique du thème d'ouverture ne se fasse entendre *pizzicato* aux violoncelles et aux contrebasses. Le seul commentaire du compositeur à propos de ce mouvement énigmatique précise qu'il s'est souvenu des paroles de Prospero dans *La Tempête* : « We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep. » (« Nous sommes faits de l'étoffe des rêves, et notre vie est nimbée de sommeil »). Cette 6^e *Symphonie* ne devait toutefois pas être un chant du cygne. Une autre décennie allait finalement pouvoir s'écouler, avec un second mariage heureux et trois autres symphonies, avant que Vaughan Williams, à l'âge de 85 ans, ne s'endorme pour toujours.

Note de programme : © Wendy Thompson

Traduction française : © Pascal Bergerault

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Quelques repères

Né dans le Gloucestershire le 12 octobre 1872, Ralph Vaughan Williams déménage à Dorking, dans le Surrey, à l'âge de deux ans, après la mort de son père. Là, ses grands-parents maternels, Josiah Wedgwood (de la famille des célèbres céramistes) et sa femme Caroline (qui était la sœur de Charles Darwin) vont s'employer à lui donner une éducation musicale.

Vaughan Williams fréquente la Charterhouse School et, en 1890, intègre le Royal College of Music, où il devient l'élève de Sir Hubert Parry. Les cours hebdomadaires au RCM se poursuivent jusqu'au moment où il entre au Trinity College de Cambridge,



en 1892. La première composition de Vaughan Williams à retenir l'attention du public, la chanson *Linden Lea*, est publiée en 1902.

Sa « découverte » de la chanson populaire en 1903 aura une influence primordiale sur le développement de son style. Une période d'étude avec Maurice Ravel, en 1908, sera également très fructueuse, Vaughan Williams apprenant, comme il le dit lui-même, « comment orchestrer en points de couleur plutôt qu'en lignes ». Le résultat immédiat de tout cela sera le cycle de chansons *On Wenlock Edge*. La *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis*, utilisant un air sur lequel il avait travaillé pour l'édition de l'*English Hymnal*, est pour sa part interprétée pour la première fois à la cathédrale de Gloucester, en 1910. Avec ces œuvres, Vaughan Williams se fait une réputation que les compositions suivantes, telles que la *Symphonie pastorale* (n° 3), *Flos Campi* et la *Messe en sol mineur*, vont permettre de consolider.

En 1921, il assume la direction du Bach Choir, parallèlement à son poste de professeur au RCM. Au cours de sa longue vie, il s'illustrera dans toutes sortes de musiques, y compris dans la musique de films. Toutefois, c'est dans ses neuf symphonies, réparties sur une période de près de 50 ans, que l'on trouve le plus bel éventail de son savoir-faire. Vaughan Williams meurt le 26 août 1958, quelques mois seulement après la création de sa *Neuvième Symphonie*.

Repères biographiques du compositeur : © Stephen Connock
Traduction française : © Pascal Bergerault

Ralph Vaughan Williams

Sinfonie Nr. 4 und Nr. 6

Jahrelang träumte ich davon, die Vierte zu dirigieren, ihre verstörende Kühnheit hatte mir, als ich sie das erste Mal hörte, den Atem geraubt. Der Reiz wurde für mich noch gesteigert durch die Tatsache, dass der Komponist sie als einzige Sinfonie selbst eingespielt hatte, als liege ihr ein tiefes Geheimnis, etwas schmerzlich Persönliches zugrunde.

Die Anstrengung, das Leben nach dem Grauen des Zweiten Weltkriegs mit seinen großen Verlusten wieder aufzunehmen, stärkte zwar den Zusammenhalt im Vereinigten Königreich, doch die persönlichen Reaktionen auf die erschütternden Ereignisse, insbesondere von Seiten der Künstler, waren vielfach weniger optimistisch, als man sich das gemeinhin denken möchte. Sowohl die Vierte als auch die Sechste Sinfonie vermitteln große Wut. Und nein, der Komponist „erklärte“ die Werke nicht mit Worten. „Darf ein Komponist nicht einfach ein Musikstück schreiben ...?“¹ Diese Sinfonien sind derart persönlich, dass es allein schon schmerzt, sie zu studieren – nicht nur wegen der sehr komplexen Kompositionsweise, sondern auch, weil man bald versteht, dass man es früher oder später mit etwas Titanischem aufnehmen muss. Wird man dem gewachsen sein? Besitzt man die Energie dafür, die

¹ In Michael Kennedys *The Works of Ralph Vaughan Williams* wird die folgende Bemerkung zitiert, die Vaughan Williams gegenüber Roy Douglas, seinem Musikassistenten von 1947 bis 1958, fallen ließ: „Offenbar können sich die Leute nicht vorstellen, dass man einfach nur ein Musikstück schreiben möchte.“



Klugheit? Das ist eine beängstigende, aber zugleich auch außerordentlich beflügelnde Herausforderung.

Die vorliegende Aufnahme geht auf zwei unterschiedliche Aufführungen zurück; die der Vierten fand am 12. Dezember 2019 statt, die der Sechsten am 15. März 2020. Wie der Zufall es wollte, waren beide Daten im britischen Jahresverlauf von großer Bedeutung: Am 12. Dezember fanden die Parlamentswahlen statt, der 15. März war der Vorabend der Verkündung, dass aufgrund von Covid 19 künftig alle Konzertsäle und Theater geschlossen bleiben würden.

Von Konzerten wird gerne überliefert, dass an diesem oder jenem Abend eine besonders elektrische Atmosphäre im Saal geherrscht habe. Bei diesen beiden Konzerten war das wirklich der Fall, das kann ich selbst bezeugen. Die Vierte Sinfonie entsprach mit ihrem gequälten und konfliktreichen Gehalt genau dem politischen Ringen im Land, mehr noch aber (und das ist für mich das Entscheidendere) beschreibt die Musik unverhüllt den britischen Nationalcharakter: Mut, Durchhaltevermögen, Tatkraft. Das hat nichts mit einer politischen Stellungnahme zu tun, sondern lediglich mit der fiebrigen Stimmung der Darbietenden und der Zuhörer an dem Abend im Saal.

Noch mehr galt das meiner Ansicht nach für die Aufführung im März 2020. Irgendwie wussten wir, dass uns ein Lockdown der einen oder anderen Art bevorstand, und dieses Wissen oder diese Angst (!) beflügelte das Ensemble des LSO, sich bis zum Letzten zu verausgaben, dem tückischen Virus sozusagen mit der Faust zu drohen. Das blieb wirklich niemandem verborgen.

Diese beiden Werke zu leiten, erwies sich als eine Entdeckungsreise, und sie haben mir offenbart, wie zeitgemäß (modern!) Vaughan Williams' Leidenschaft, Hartnäckigkeit und tiefes Verständnis für die Menschheit sind.

Sir Antonio Pappano, 2020

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Sinfonie Nr. 4 in f-Moll (1934)

Die Vierte Sinfonie bereitete ihren ersten Hörern 1935 eine Überraschung. Da entfesselte doch ein gut 60-jähriger Komponist völlig unerwartet einen Sturm dissonanter Wut, der völlig seinem Ruf als pastoraler Denker widersprach (so einseitig und irreführend der auch sein mochte). Andeutungen derartiger Schroffheit hatte es bereits in anderen Kompositionen von etwa derselben Zeit gegeben – die Musik Satans in Job etwa und der chromatische Kontrapunkt im Klavierkonzert –, aber die Vierte stellte das alles mit ihrer Heftigkeit noch in den Schatten.

Die ersten drei Sinfonien hatten Namen getragen, keine Nummern – *A Sea Symphony*, *A London Symphony*, *A Pastoral Symphony* –, für die Vierte jedoch gab es keinen Namen, und Vaughan Williams weigerte sich strikt zu erklären, was hinter der Musik liegen könnte. Wir kennen einige selbstironische Bemerkungen („Ich weiß nicht, ob sie mir gefällt, aber sie bringt genau das zum Ausdruck, was ich wollte“) und den expliziteren Kommentar: „Ich habe sie nicht als handfestes Bild von etwas Äußerem geschrieben, sondern einfach, weil sie mir so



eingefallen ist“, aber darüber hinaus nichts. Seine eigenen Programmnotizen enthalten wenig mehr als die Themen und deren Beziehungen untereinander. Aber auch wenn der Komponist entscheidet, was in seine Musik Eingang findet, hat er doch wenig Einfluss darauf, wie sie ankommt. Und was damals alle in der Vierten Sinfonie hörten, und was wir heute noch hören, war ein Aufschrei der Wut und des Schmerzes über den Ersten Weltkrieg und die drohende Aussicht auf einen weiteren, womöglich noch schrecklicheren zweiten Krieg.

Wie auch immer sich die angespannte Situation der 1930er-Jahre vermittelt, steht das Werk doch stark in der Tradition der Konflikt-Sinfonien aus der Zeit nach Beethoven, und rein formal ist sie Vaughan Williams' „klassischste“: ein erster Satz in Sonatenform, ein langsamer Satz und das Scherzo steigern sich zu einer Auflösung im Finale. Die Heftigkeit und Dissonanz überfallen den Zuhörer wie ein Paukenschlag gleich zu Beginn. Die Intensität der Sinfonie beruht auf der fast obsessiven Konzentration auf die beiden Motive, die nach den gleich zu Beginn schrill aufeinanderprallenden Halbtönen erklingen: Das eine ist die aus vier Noten bestehende Figur E – Es – F – E (dieselbe Gestalt wie beim bekannten BACH-Motiv, aber gedrängter, zudem beginnt und endet es auf der gleichen Note), das andere besteht aus aufsteigenden Quarten, die das erste Mal wenige Takte später in den Blechbläsern vorgestellt wird. Die Instrumentierung ist großteils bewusst dicht und grell, obwohl die Koda des ersten Satzes in luftigen, gedämpften Streichern verklingt, eine Vorbereitung auf die emotionale Schwebe des langsamen Satzes.

Das Scherzo und das Finale enthalten zum Teil „populärere“ Themen, aber selbst hier ist ein Element

der Bedrohung – der Böswilligkeit gar – nicht zu leugnen. Diesen Themen widmete Vaughan Williams große Aufmerksamkeit. Im Dezember 1933 schrieb er Gustav Holst,² der die Komposition der Sinfonie aufmerksam begleitet hatte: „Die ‚hübschen‘ Melodien im Finale sind schon durch bessere ersetzt (auf jeden Fall sind es richtige). Damit meine ich, dass ich wusste, dass die anderen künstlich sind, und das sind diese nicht.“ Rund dreißig Jahre früher hatte Vaughan Williams in einem Essay mit dem Titel „Das einschläfernde Finale“ gefragt: „Warum schläft jeder beim letzten Satz ein?“ und beklagt, dass es vielen Finales an Aufregung mangle, weil alles bereits in den ersten drei Sätzen gesagt worden sei, „sodass dem armen Finale die undankbare Aufgabe überlassen bleibt, den Kehraus zu machen.“

Diese Kritik gilt für viele zweitklassige Sinfonien, die Beethovens Stil zu folgen versuchen, ohne die dafür nötige Energie zu besitzen, durchaus zu Recht, aber beim Finale der Vierten Sinfonie einzuschlafen ist schier undenkbar, was implizit den Optimismus herausfordert, der das Finale von Beethovens Fünfter durchzieht. Der nahtlose Übergang von Scherzo zu Finale in Vaughan Williams' Sinfonie erinnert an die nämliche Stelle bei Beethoven, doch während bei diesem das Finale in einen triumphalen Marsch in C-Dur ausbricht – einer seiner kraftvoll positivsten Sätze –, bietet Vaughan Williams' marschartiger Gedanke wenig Trost.

Was Beethovens Art von Sinfonie auszeichnet, ist eine zielgerichtete, entschlossene Spannung. Das

² Vaughan Williams lernte den Komponisten Gustav Holst (1874–1934) 1895 kennen, womit eine lebenslange Freundschaft begann.

A vibrant yellow ink splash on a black background, located on the left side of the page.

ist in Vaughan Williams' Welt nicht möglich, auch nicht bei seinen zwei ständig wiederholten Mottos, die sich ganz bewusst jeder klaren Entscheidung für eine Tonalität entziehen. Ein hektischer fugaler Epilog ist das Maximum, das Vaughan Williams sich als Auflösung erlaubt, die Themen werden rücksichtslos zusammengewürfelt und münden in der schrillen Dissonanz vom Beginn der Sinfonie, als hätte sich in den 30 Minuten ihrer Dauer der einzelne Moment einer Vision ausagiert.

Text © Andrew Huth

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Sinfonie Nr. 6 in e-Moll (1944–1947)

Vaughan Williams komponierte die sechste seiner neun Sinfonien in den Jahren 1944 bis 1947, als viele Städte in Großbritannien und auf dem Festland in Schutt und Asche lagen und Tausende Flüchtlinge auf der Suche nach verschollenen Familienmitgliedern den zerstörten Kontinent durchstreiften. Die Sinfonie ist eines seiner dunkelsten, tragischsten Werke bar jeder englischer Folklore, die einen Großteil seines früheren Schaffens kennzeichnet und auf der sich seine heutige große Beliebtheit vor allem gründet. Vaughan Williams wollte die Sechste nie als „Kriegssinfonie“ verstanden wissen, doch ihre Heftigkeit und Schroffheit müssen dem Grauen entsprungen sein, das die europäische Zivilisation heimsuchte, ganz zu schweigen von der Zündung zweier Atombomben, die dem weltweiten Konflikt zwar ein Ende bereitete, doch die Möglichkeit einer völligen Auslöschung der Menschheit vor Augen führte.

Der Komponist war 72, als er mit der Arbeit an der Sinfonie begann, und erlebte einen wahren Kreativitätsschub, der seiner Liaison mit der wesentlich jüngeren Ursula Wood entsprang; ihr Mann, ein Offizier, war 1942 gestorben. Die Beziehung vertiefte sich während des Kriegs, obwohl der Komponist bereits seit fünfzig Jahre mit seiner ersten Frau verheiratet war; erst nach deren Tod sanktionierten er und Ursula Wood ihre Verbindung auch offiziell. Die Leidenschaft, die diese späte Liebe in ihm weckte, erfüllte auch seine Musik: 1938, das Jahr, in dem er Ursula begegnete, schrieb er die exquisite *Serenade to Music*, der in den nächsten Jahren die Fünfte Sinfonie folgte, das vielleicht bekannteste und beliebteste Werk seines sinfonischen Œuvres.

Während des Kriegs komponierte er erstmals auch Filmmusiken, insbesondere für *49th Parallel* von Powell und Pressburger, aber auch für *Coastal Command* und *The Flemish Farm*, der im besetzten Europa spielte. Ausgangspunkt für die Sechste Sinfonie war sogar ein Thema, das er 1943 für diese Filmmusik geschrieben, dann jedoch verworfen hatte. Ein weiteres Thema, das in der Sinfonie Verwendung fand, war ursprünglich als Teil einer Gelegenheitsmusik für eine gescheiterte BBC-Übertragung 1944 von Shakespeares *Richard II.* entstanden.

Die Sechste Sinfonie war dem Pianisten Michael Mullinar (1895–1973) gewidmet, der sie 1946 bei Vaughan Williams zu Hause in Dorking auf dem Klavier erstmals vortrug. Zwei Jahre später, am 21. April 1948, dirigierte Sir Adrian Boult – der 1935 mit dem BBC Symphony Orchestra die Premiere von Vaughan Williams' Vierter Sinfonie geleitet hatte – die Uraufführung mit demselben Orchester in



der Royal Albert Hall. Das Publikum war von der gewaltigen Intensität sichtlich geschockt: Der Kritiker Deryck Cooke schrieb, er habe am Ende unmöglich klatschen können, weil „mir das Blut in den Adern geronnen war.“ Die erste Aufführung in den USA folgte im August desselben Jahres mit dem Boston Symphony Orchestra unter Serge Koussewitzki, und bald nahmen auch andere Dirigenten das Werk in ihr Repertoire auf. Sowohl Boult (mit dem LSO) als auch Leopold Stokowski (mit dem New York Philharmonic) spielten es Anfang 1949 ein, Boult nahm zudem die überarbeitete Version des dritten Satzes auf, die Vaughan Williams 1950 angefertigt hatte und die heute gemeinhin zur Aufführung kommt.

Erster Satz

Wer etwas in der Art der nostalgischen, pastoralen Modalität erwartete, die die Fünfte Sinfonie einleitet, den rissen die ersten Takte der Sechsten förmlich aus dem Sitz. Die Sinfonie beginnt mit einem aggressiven Aufeinanderprallen der Tonarten f-Moll und e-Moll, und zwar fortissimo, bevor ein ungelenkes, jazzartiges Thema in den Blechbläsern hereinpoltert, in dem vor allem Saxophon und kleine Trommel auf sich aufmerksam machen.

Das modale zweite Thema, das in den Streichern liegt, ist fast volkstümlich, erhält durch seine Insistenz auf das zerrüttende Tritonus-Intervall jedoch einen dunklen, melancholischen Beigeschmack. In der Durchführung müht sich ein lyrisches Element, Gehör zu finden, bis das Streicherthema schließlich seinen chromatischen Panzer abstreift und sich vor Harfen und Posaunen als strahlende Melodie in E-Dur präsentiert.

Zweiter Satz

Nach einer Rückkehr zur anfänglichen Heftigkeit beruhigt sich das Getöse zu einem Akkord in den tiefen Streichern, aus dem der zweite Satz aufsteigt, gleichsam zerrissen zwischen zwei durch einen Halbton getrennte Themen. In den Trompeten und Pauken entsteht eine bedrohliche dreinotige Figur, dieses „Rat-a-tat“ gewinnt an Heftigkeit und baut sich vier Mal zu einem erschreckenden Höhepunkt auf, der an „Mars, der Kriegsbringer“ in Holsts *Die Planeten* erinnert. Dieselbe dreinotige Ostinatofigur begleitet in der Folge eine getragene Klage im Englischhorn und verklingt zu einem leisen, ominösen Grollen in den Trommeln.

Dritter Satz

Die Tonalität sinkt um einen Halbton, zur Begleitung von sardonischen Xylophonen stürmt das fugale Scherzo herein. Diese infernalische Musik hat nichts Spielerisches an sich, die Harmonie wird völlig beherrscht vom uralten *diabolus in musica* – dem teuflisch dissonanten Tritonus. Im Trio-Abschnitt erklingt das Tenorsaxophon, was laut Malcolm Sargent ein Verweis auf die Bombardierung des Café de Paris in London war, wo 1941 bei den Angriffen der deutschen Luftwaffe Gäste und Musiker ums Leben kamen, unter anderem der Saxophonist Dave „Baba“ Williams, Mitglied des West Indian Orchestra von Ken „Snakehips“ Johnson. Vaughan Williams wies allerdings jede Unterstellung eines „Programms“ zurück: „Offenbar können sich die Leute nicht vorstellen, dass man einfach nur ein Musikstück schreiben möchte.“³ Das Melodie des Saxophons wird zum bitteren Marsch, bis eine

³ Siehe Fußnote zu Sir Antonio Pappanos Einleitung.

Abfolge absteigender Tritoni, von zitternden Geigen begleitet, die Rückkehr zum Scherzo ermöglicht.

Vierter Satz

Der Scherzo-Satz verliert allmählich an Schwung und zerfällt, wobei er in den Epilog überführt, der nach Ansage des Komponisten „durchgängig sehr leise, ohne jedes Crescendo“ zu spielen ist. Einerseits beschwört der Satz eine karge, ausdruckslose, post-apokalyptische Landschaft herauf, die von keinerlei Menschen bevölkert ist und in der „Anflüge von Themen“ ziellos umherschweifen. Andererseits ist er womöglich ein weiterer Tribut an Vaughan Williams' guten Freund Holst, insbesondere an die außergewöhnliche Atmosphäre von „Neptun“.

Schließlich taucht in dieser öden Wüste ein elegisches Oboenthema auf, dann stimmen sich die hohen Streicher auf alternierende Akkorde von E-Dur und e-Moll ein, im Pizzicato der Celli und Bässe ist eine gespenstische Ahnung des einleitenden Themas zu hören. Der einzige Kommentar des Komponisten zu diesem rätselhaften Satz war, dass er dabei Prosperos Worte aus *Der Sturm* im Kopf hatte: „Wir sind solches Zeug wie das zu Träumen, und dies kleine Leben umfasst ein Schlaf.“ Doch war das Werk keineswegs ein Schwanengesang. Gut zehn Jahre sollten noch vergehen, die eine zweite, erfüllende Ehe und drei weitere Sinfonien mit sich brachten, bevor Vaughan Williams im Alter von 85 Jahren endgültig von der Bühne abtrat.

Text © Wendy Thompson

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Kurze Biografie des Komponisten

Ralph Vaughan Williams wurde am 12. Oktober 1872 in Gloucestershire geboren und zog im Alter von zwei Jahren, nach dem Tod seines Vaters, nach Dorking in Surrey. Dort setzten sich seine Großeltern mütterlicherseits, Josiah Wedgwood (aus der Familie der Keramikhersteller) und dessen Frau Caroline (die Schwester Charles Darwins), für eine musikalische Erziehung des Jungen ein.

Vaughan Williams besuchte die Charterhouse School und ab 1890, als Schüler Sir Hubert Parrys, das Royal College of Music. Den wöchentlichen Unterricht am RCM setzte er auch fort, als er ab 1892 am Trinity College in Cambridge studierte. Vaughan Williams' erste Komposition, mit der er auf sich aufmerksam machte, war das Lied „Linden Lea“, das 1902 veröffentlicht wurde.

Als er 1903 das Volksliedgut „entdeckte“, hatte das einen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung seines Stils. 1908 studierte Vaughan Williams mit großem Erfolg mehrere Monate bei Maurice Ravel, wo er seinen eigenen Worten zufolge lernte, „nach Klangfarben und nicht nach Linien zu orchestrieren“. Als erstes Ergebnis dieser Erfahrung entstand der Liedzyklus *On Wenlock Edge*. Die *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* nach einer Melodie, die er studiert hatte, als er *The English Hymnal* herausgab, erlebte ihre Uraufführung 1910 in der Kathedrale von Gloucester. Mit diesen Werken machte er sich einen Namen, und diesen Ruf festigte er mit Kompositionen wie der *Pastoral Symphony* (Nr. 3), *Flos Campi* und der Messe in g-Moll.

1921 wurde er neben seiner Professur am RCM zum Dirigent des Bach Choir ernannt. Im Lauf seines langen Lebens leistete er Beiträge zu allen Musikgattungen, einschließlich der Filmmusik. Die größte Vielfalt seiner musikalischen Ausdruckskraft zeigen allerdings seine neun Sinfonien, die über

fast fünfzig Jahre hinweg entstanden. Vaughan Williams starb am 26. August 1958, nur wenige Monate nach der Premiere seiner Neunten Sinfonie.

Biografie © Stephen Connock

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp



Ralph Vaughan Williams conducting the London Symphony Orchestra at the BBC Proms, 31 July 1945



© Musacchio & Ianniello



Sir Antonio Pappano

Conductor

Sir Antonio Pappano has been Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden, since 2002, and Music Director of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome since 2005. Nurtured as a pianist, répétiteur and assistant conductor at many of Europe's and North America's most important opera houses – including at the Lyric Opera of Chicago, and several seasons at the Bayreuth Festival as Musical Assistant to Daniel Barenboim – Pappano was appointed Music Director of Oslo's Den Norske Opera in 1990, and from 1992–2002 served as Music Director of the Théâtre Royal de la Monnaie (Brussels). From 1997–1999 he was Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra.

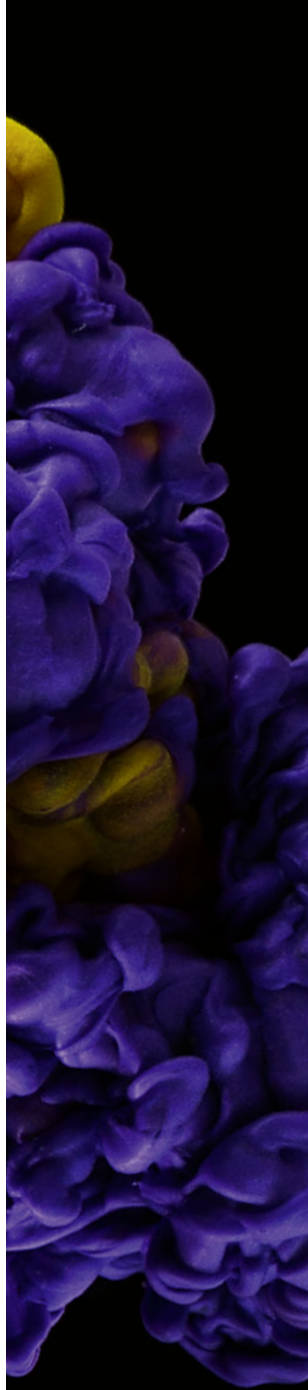
In high demand as an opera conductor, Pappano works regularly with the Metropolitan Opera, New York; Wiener Staatsoper and Staatsoper Berlin; Bayreuth and Salzburg Festivals; San Francisco Opera; Lyric Opera of Chicago; Théâtre du Châtelet; and the Teatro alla Scala. His wide-ranging repertoire at the Royal Opera House has generated critical acclaim, in productions including Verdi's *Otello*, Wagner's *Parsifal*, Rossini's *Semiramide*, Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and Turnage's *Anna Nicole*, whilst working with such illustrious singers as Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko and Bryn Terfel.

As a guest conductor, Pappano has appeared with many of the world's most prestigious orchestras, including the Berlin, Vienna, New York and Munich

Philharmonic Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Chicago and Boston Symphonies, the Philadelphia and Cleveland Orchestras, and the Orchestre de Paris. He maintains particularly strong relationships with the London Symphony Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe. He is actively committed to nurturing young singers and instrumentalists, and enjoys close associations with the Aldeburgh and Verbier Festivals.

An exclusive recording artist for Warner Classics (formerly EMI Classics) since 1995, Pappano's discography features many complete operas, including Verdi's *Aida*, hailed as "a magnificent achievement, of rare accomplishment" (*Gramophone*). Numerous orchestral discs document his work with the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, London Symphony and Berlin Philharmonic Orchestras, and the orchestras of the Royal Opera House and the Théâtre Royal de la Monnaie. Many productions from the Royal Opera House have been released on DVD/Blu-ray, and his recordings have garnered accolades including Classic BRIT, ECHO Klassik, *BBC Music Magazine* and *Gramophone Awards*.

As a pianist, Antonio Pappano has accompanied some of the most celebrated singers, including Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley and Ian Bostridge. He has also partnered singers and instrumental soloists on disc, including operatic and chamber recitals with Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko and Nina Stemme, and concerto recordings with Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki and Beatrice Rana.





Sir Antonio Pappano was born in London to Italian parents, and moved with his family to the United States at the age of 13. He studied piano with Norma Verrilli, composition with Arnold Franchetti and conducting with Gustav Meier. His awards and honours include *Gramophone's* 'Artist of the Year' (2000), the 2003 Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera, the 2004 Royal Philharmonic Society Music Award, and the Académie du Disque Lyrique's Bruno Walter prize. In 2012 he was made a Cavaliere di Gran Croce of the Republic of Italy, and a Knight of the British Empire for his services to music, and in 2015 he was named the 100th recipient of the Royal Philharmonic Society's Gold Medal, the body's highest honour. He has also developed a notable career as a speaker and presenter, and has fronted several critically-acclaimed BBC Television documentaries including *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring Cycle* and *Pappano's Classical Voices*.

Sir Antonio Pappano est directeur musical de la Royal Opera House, Covent Garden, depuis 2002, et directeur musical de l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, à Rome, depuis 2005. Fort de son expérience de pianiste, puis de répétiteur et de chef d'orchestre assistant dans de nombreuses maisons d'opéra européennes et nord-américaines parmi les plus importantes – notamment au Lyric Opera de Chicago, et pendant plusieurs saisons au Festival de Bayreuth, en tant qu'assistant musical de Daniel Barenboim – Pappano a été nommé directeur musical du Norske Opera d'Oslo en 1990, et, de 1992 à 2002, a été directeur musical du Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles). De 1997 à 1999, il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël.

Très demandé en tant que chef d'orchestre d'opéra, Pappano travaille régulièrement avec le Metropolitan Opera de New York, le Wiener Staatsoper et le Staatsoper de Berlin, les Festivals de Bayreuth et de Salzbourg, l'Opéra de San Francisco, le Lyric Opera de Chicago, le Théâtre du Châtelet et le Teatro alla Scala. Le vaste répertoire dont il s'est occupé à la Royal Opera House a été salué par la critique, dans des productions telles que *Otello* de Verdi, *Parsifal* de Wagner, *Semiramide* de Rossini, *Lady Macbeth du District de Mtsensk* de Chostakovitch et *Anna Nicole* de Turnage, à l'occasion de son travail avec des chanteurs aussi illustres que Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko et Bryn Terfel.

En tant que chef invité, Pappano s'est produit avec de nombreux orchestres parmi les plus prestigieux du monde, notamment les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, New York et Munich, l'orchestre du Royal Concertgebouw, les orchestres symphoniques de Chicago et Boston, les orchestres de Philadelphie et Cleveland, et l'Orchestre de Paris. Il a développé des relations particulièrement fortes avec l'Orchestre symphonique de Londres et l'Orchestre de chambre d'Europe. Il est très impliqué dans la formation des jeunes chanteurs et instrumentistes, et entretient des liens étroits avec les festivals d'Aldeburgh et de Verbier.

Pappano enregistre en exclusivité pour Warner Classics (anciennement EMI Classics). Sa discographie compte notamment de nombreux opéras intégraux, dont *Aida* de Verdi, salué comme « une magnifique réalisation, d'une rare valeur » (*Gramophone*). De nombreux disques documentent également son travail purement orchestral avec l'Accademia



Nazionale di Santa Cecilia, les orchestres symphoniques de Londres et de Berlin, et les orchestres de la Royal Opera House et du Théâtre royal de la Monnaie. Nombre de productions de la Royal Opera House ont été publiées en DVD/Blu-ray, et ses enregistrements ont été récompensés dans le cadre des Classic BRIT, ECHO Klassik, *BBC Music Magazine* et *Gramophone Awards*.

En tant que pianiste, Antonio Pappano a accompagné en concert certains des chanteurs les plus célèbres, dont Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley et Ian Bostridge. Il a également été le partenaire de chanteurs et de solistes instrumentaux au disque, notamment pour des récitals d'airs d'opéra et des concerts de musique de chambre, avec Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko et Nina Stemme, et des enregistrements de concertos avec Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki et Beatrice Rana.

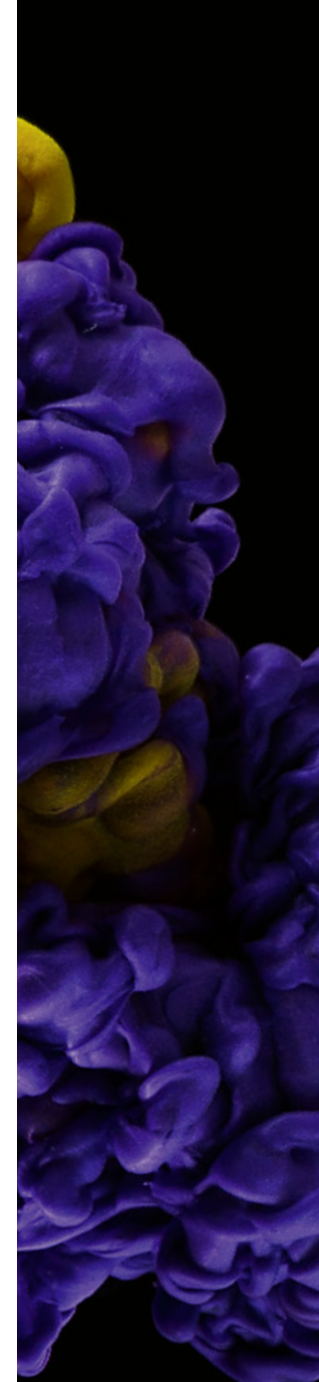
Né à Londres de parents italiens, Antonio Pappano s'est installé avec sa famille aux États-Unis à l'âge de 13 ans. Il a étudié le piano avec Norma Verrilli, la composition avec Arnold Franchetti et la direction d'orchestre avec Gustav Meier. Parmi les prix et distinctions qu'il a reçus, citons le titre d'« Artist of the Year » (« Artiste de l'année ») décerné par *Gramophone* (2000), l'Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera 2003 (Prix Laurence Olivier 2003 pour ses réalisations exceptionnelles dans le domaine de l'opéra), le Royal Philharmonic Society Music Award 2004 (Prix de musique 2004 de la Royal Philharmonic Society) et le prix Bruno Walter de l'Académie du disque lyrique. En 2012, il a été fait Cavaliere di Gran Croce de la République d'Italie

et Chevalier de l'Empire britannique pour ses services rendus à la musique, et, en 2015, il a été le 100e récipiendaire de la Médaille d'or de la Royal Philharmonic Society, la plus haute distinction accordée par ladite société. Il a également accompli une carrière remarquable en qualité de speaker et de présentateur, et a été à l'origine de plusieurs documentaires télévisés de la BBC, acclamés par la critique, notamment *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring* et *Pappano's Classical Voices*.

Traduction française : © Pascal Bergerault

Sir Antonio Pappano ist seit 2002 Musikdirektor des Royal Opera House Covent Garden, London, und wirkt seit 2005 in derselben Position beim Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Nach Lehrjahren als Pianist, Korrepetitor und Assistent des Dirigenten an vielen bedeutenden Opernhäuser Europas und Nordamerikas – unter anderem an der Lyric Opera of Chicago sowie während mehrerer Spielzeiten bei den Bayreuther Festspielen als Assistent Daniel Barenboims – wurde Pappano 1990 zum Musikdirektor von Den Norske Opera in Oslo ernannt, von 1992 bis 2002 war er als Musikdirektor am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel tätig. Zwischen 1997 und 1999 war er zudem Erster Gastdirigent des Israel Philharmonic Orchestra.

Als gesuchter Operndirigent ist Pappano regelmäßig zu Gast an der Metropolitan Opera, New York, der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Berlin, bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg, an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago, am Théâtre du Châtelet sowie am Teatro alla





Scala. Sein umfassendes Repertoire am Royal Opera House fand immer wieder den Anklang der Kritik, etwa die Produktionen von Verdis *Otello*, Wagners *Parsifal*, Rossinis *Semiramide*, Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* und Turnages *Anna Nicole*; dabei hat er mit gefeierten Sängerinnen und Sängern wie Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko und Bryn Terfel zusammengearbeitet.

Als Gastdirigent stand Pappano am Pult vieler renommierter Orchester weltweit, etwa der Philharmoniker von Berlin, Wien, New York und München, des Royal Concertgebouw Orchestra, der Sinfoniker von Chicago und Boston, der Orchester von Philadelphia und Cleveland sowie des Orchestre de Paris. Besonders gut sind seine Beziehungen allerdings zum London Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe. Ihm ist es ein Herzensanliegen, junge Sängerinnen und Sänger, Instrumentalistinnen und Instrumentalisten zu fördern, zudem unterhält er enge Verbindungen zu den Festspielen von Aldeburgh und Verbier.

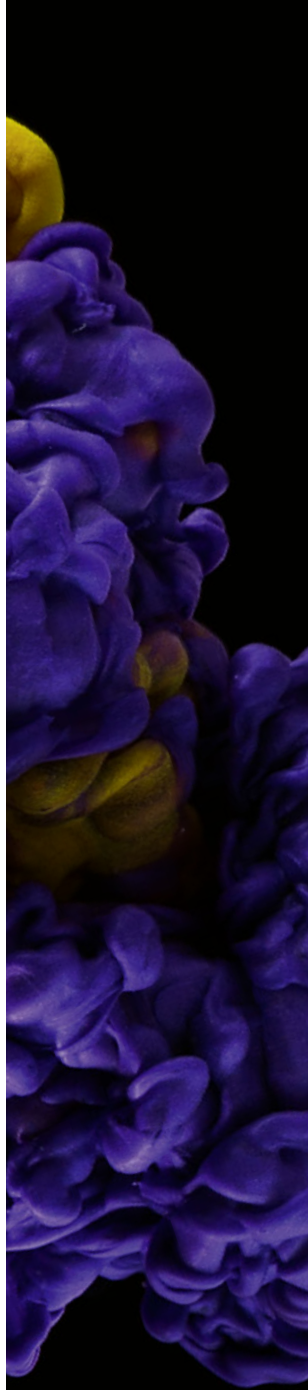
Zur Diskografie Pappanos, der seit 1995 exklusiv bei Warner Classics (früher EMI Classics) unter Vertrag steht, gehören viele vollständige Opernaufführungen, etwa Verdis *Aida*, die als „großartige Leistung von seltener Qualität“ gepriesen wurde (*Gramophone*). Zahlreiche orchestrale CDs dokumentieren seine Arbeit mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem London Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern sowie den Orchestern des Royal Opera House und des Théâtre Royal de la Monnaie. Viele Produktionen am Royal Opera House wurden auf DVD/Blu-ray veröffentlicht. Pappanos Einspielungen wurden häufig mit Preisen

gewürdigt, unter anderem dem Classic BRIT, ECHO Klassik, der Auszeichnung des *BBC Music Magazine* und von *Gramophone*.

Als Pianist hat Antonio Pappano einige der berühmtesten Sängerinnen und Sänger begleitet, unter anderem Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley und Ian Bostridge. Darüber hinaus wirkte er mit Sängern und Instrumentalsolisten auf CDs zusammen, ob für Opern- oder Kammermusikrecitals mit Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko und Nina Stemme oder für Konzertaufnahmen mit Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki und Beatrice Rana.

Antonio Pappano wurde als Sohn italienischer Eltern in London geboren und zog mit ihnen im Alter von 13 Jahren in die Vereinigten Staaten. Er studierte Klavier bei Norma Verrilli, Komposition bei Arnold Franchetti und Dirigieren bei Gustav Meier. Zu seinen Auszeichnungen gehören Artist of the Year (2000) von *Gramophone*, der Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera 2003, der Royal Philharmonic Society Music Award 2004 sowie der Bruno-Walter-Preis der Académie du Disque Lyrique. 2012 wurde er wegen seiner Verdienste um die Musik von der Republik Italien zum Cavaliere di Gran Croce ernannt sowie zum Knight of the British Empire, 2015 wurde er als 100. Empfänger mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society gewürdigt. Zudem hat er sich einen Namen als Sprecher und Moderator gemacht und präsentierte mehrere hochgelobte Dokumentarfilme von BBC Television, unter anderem *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring Cycle* und *Pappano's Classical Voices*.

Übersetzung © Ursula Wulfekamp





Sir Antonio Pappano and members of the London Symphony Orchestra, following their performance of Vaughan Williams' Symphony No 4 at the Barbican Hall, London, on 12 December 2019

Orchestra featured on this recording

First Violins

Roman Simovic *Leader* ⁴
Duncan Riddell *Guest Leader* ⁶
Clare Duckworth
Ginette Decuyper
Sylvain Vasseur
Elizabeth Pigram
Colin Renwick ⁶
Laura Dixon
Gerald Gregory ⁴
Maxine Kwok
William Melvin
Laurent Quenelle
Rhys Watkins
Julian Azkoul ⁴
Richard Blayden ⁴
Eleanor Fagg ⁶
Hilary Jane Parker ⁶
Lyrit Milgram ⁴
Mariam Nahapetyan ⁴
Madeleine Pickering ⁶
Erzsebet Racz ⁶
Julia Rumley

Second Violins

David Alberman ^{* 4}
Julian Gil Rodriguez ^{*}
Thomas Norris ⁶
Sarah Quinn
Miya Väisänen

Iwona Muszynska
Matthew Gardner
Naoko Keatley
Alix Lagasse ⁴
Csilla Pogany
Andrew Pollock
Paul Robson
Camille Joubert ⁶
Gordon MacKay ⁶
Hazel Mulligan
Erzsebet Racz ⁴
Helena Smart ⁴

Violas

Edward Vanderspar ^{* 4}
Rachel Roberts ^{** 6}
Gillianne Haddow ⁴
Malcolm Johnston
Sofia Silva Sousa
German Clavijo
Robert Turner
Stephen Doman ⁴
Carol Ella ⁶
Julia O'Riordan ⁶
Lisa Bucknell ⁶
Luca Casciato ⁴
May Dolan ⁶
Felicity Matthews
Cynthia Perrin ⁴
Shiry Rashkovsky ⁶

Cellos

Rebecca Gilliver ^{* 6}
Charles-Antoine Archambault ^{** 4}
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Eve-Marie Caravassilis
Noel Bradshaw
Daniel Gardner ⁴
Hilary Jones
Laure Le Dantec
Victoria Harrild ⁶
Ghislaine McMullin ⁴
François Thirault ⁶
Deborah Tolksdorf

Double Basses

David Desimpelaere ^{** 6}
Sam Loeck ^{** 4}
Colin Paris
Patrick Laurence
Thomas Goodman
José Moreira
Matthew Gibson ⁶
Joe Melvin
Gyunam Kim ⁶
Simo Väisänen ⁴
Adam Wynter ⁴
Gabriel Abad Varela ^{SE}

Orchestra featured on this recording (continued)

Flutes

Gareth Davies *
Patricia Moynihan ⁴
Rebecca Larsen ⁶
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Juliana Koch *
Rosie Jenkins
Christine Pendrill ⁴

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Chris Richards * ⁶
Arthur Stockel ** ⁴
Chi-Yu Mo

Bass Clarinets

Laurent Ben Slimane ** ⁴
Andrew Harper ** ⁶

Tenor Saxophone

Bradley Grant ** ⁶

Bassoons

Rachel Gough * ⁴
Daniel Jemison * ⁶
Joost Bosdijk

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes ⁶
David McQueen ⁴
Alexander Edmundson ⁶
Paul Gardham ⁴
Jacob Bagby ⁴
Clément Charpentier-Leroy ⁶
Alex Willett ⁴
James Pillai ⁶

Trumpets

Philip Cobb * ⁶
David Elton * ⁴
Toby Street ⁴
Aaron Akugbo ⁶
Niall Keatley ⁶
Paul Mayes ⁶

Trombones

Isobel Daws ** ⁴
Rebecca Smith ** ⁶
James Maynard

Bass Trombones

Paul Milner * ⁶
Patrick Jackman ** ⁴

Tuba

Ben Thomson *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton ⁶

Harps

Bryn Lewis * ⁶
Lucy Wakeford ⁶

Key

- * Principal
- ** Guest Principal
- ⁴ Symphony No 4 only
- ⁶ Symphony No 6 only
- ^{SE} String Experience scheme

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le

plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit Isolive.co.uk

Sibelius Symphonies Nos 1–7,
Kullervo, The Oceanides,
Pohjola's Daughter
Sir Colin Davis LSO



5SACD+BDA (LS00675)

Best Choral Recording, 2007 Awards
BBC Music Magazine [Kullervo]

Best Discs of the Year, 2008
Audiophile Audition [Symphonies Nos 1 & 4]

Choc de l'année, 2007
Le Monde de la Musique (Classica)
[Symphony No 2, Pohjola's Daughter]

Disc of the Month
Gramophone [Symphony No 2]

Editor's Choice
Gramophone [Symphonies Nos 3 & 7]

Vaughan Williams Tallis Fantasia
Britten Frank Bridge Variations
Elgar Introduction and Allegro
Roman Simovic LSO Strings



1SACD (LS00792)

**** 'Three of the best British string orchestra works, meticulously performed... their Britten is spot on.'
BBC Music Magazine

***** 'The accuracy of [Roman Simovic's] tempos helps develop a primarily balanced vision, never at the expense of emotion and mystery'
Diapason

'The playing is outstanding, and the textures brim with life'
The Herald, Scotland

Maxwell Davies Symphony No 10
Panufnik Symphony No 10
Sir Antonio Pappano
Markus Butter, LSC, LSO



1SACD (LS00767)

Albums of the Year
The Sunday Times

***** *Pizzicato*

Performance ****
Recording ****
The Sunday Times

2016 Awards – Contemporary Shortlist
Gramophone

**** *Financial Times*