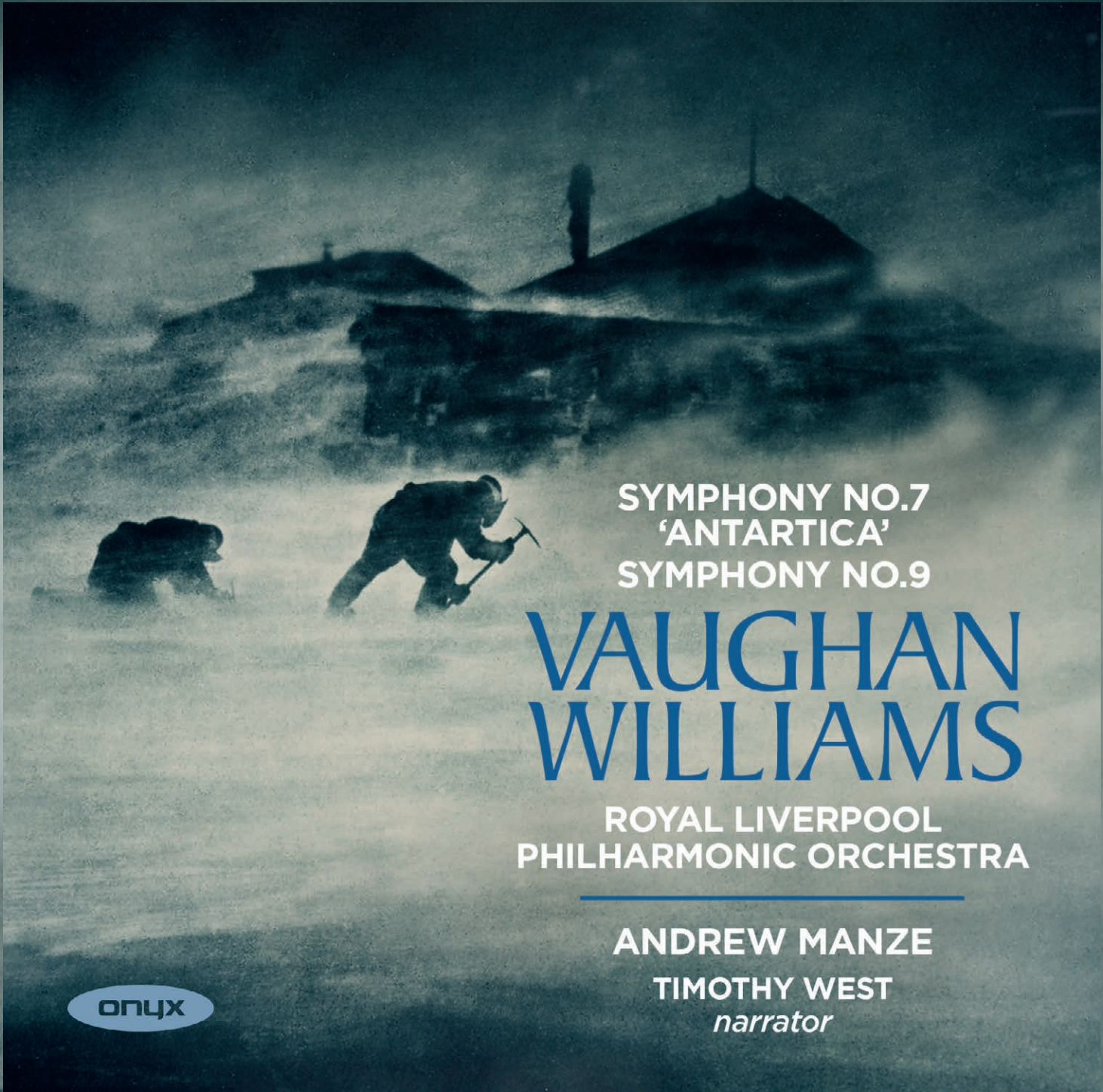




SYMPHONY NO.7
'ANTARTICA'
SYMPHONY NO.9

VAUGHAN WILLIAMS

ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC ORCHESTRA

ANDREW MANZE

TIMOTHY WEST
narrator

onyx

This, the final volume in the series of Vaughan Williams symphonies from the RLPO conducted by Andrew Manze, contains two of the most misunderstood and undervalued of the nine. The Seventh, 'Sinfonia antartica', is not a film score turned into a symphony, but a symphony in its own right, with very little of the original film music used. It does relate to incidents in the film, and the story of Scott's doomed expedition captivated the composer. The Ninth, from his last years, shows no sign of creative decline. Although once more the composer denied any programmatic background, his manuscript clearly shows that the opening movement had been labelled as 'Wessex Prelude', and Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*, Salisbury Plain and Stonehenge all feature in the non-musical imagery.

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)

SYMPHONY NO.7 'SINFONIA ANTARTICA'*

1.	I	Prelude: Andante maestoso	11.05
2.	II	Scherzo: Moderato	5.24
3.	III	Landscape: Lento	10.53
4.	IV	Intermezzo: Andante sostenuto	6.20
5.	V	Epilogue: Alla marcia, moderato (non troppo allegro)	8.55

SYMPHONY NO.9 IN E MINOR

6.	I	Moderato maestoso	10.54
7.	II	Andante sostenuto	8.53
8.	III	Scherzo: Allegro pesante	5.48
9.	IV	Andante tranquillo	15.05

Total time: 83.26

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Andrew Manze *conductor*
Ladies of the Royal Liverpool Philharmonic Choir*, Rowan Pierce *soprano**
Graham Eccles *organ**, Timothy West CBE *narrator**

Artist biographies can be found at www.onyxclassics.com

Symphony No.7 'Sinfonia antartica'

**1. Prelude (Andante maestoso) 2. Scherzo (Moderato) 3. Landscape (Lento) leading to
4. Intermezzo (Andante sostenuto) 5. Epilogue (Alla marcia, moderato [non troppo allegro])**

Vaughan Williams (VW), always interested in the latest developments, wanted to try his hand at films. 'I believe', wrote VW, 'that film music is capable of becoming, and to a certain extent already is, a fine art ... perhaps one day a great film will be built up on the basis of music.' During the war in quick succession he wrote the music for *49th Parallel*, *Coastal Command*, *The People's Land*, *Flemish Farm*, *The Loves of Joanna Godden* and, in 1948, *Scott of the Antarctic*. VW was so enthusiastic at the prospect of writing the music for *Scott*, he produced a score before receiving a script or a formal list of music cues required, and he did it remarkably quickly. The studio recorded it almost immediately, and so the film was finalised (and the music) with VW's score in their ears. In contrast, the integration and development of the materials of the film into the 'Sinfonia antartica' took three years, from 1949 to 1952.

The symphony was first heard in Manchester on 14 January 1953, with the Hallé Orchestra conducted by Sir John Barbirolli, and repeated in London a week later. Apart from the unconventional number of movements and the programmatic overtones, possibly the main cause for comment at first was the forces the composer required – the use of a vocalising soprano voice and vocalising women's chorus, and the battery of chiming percussion including gong, bells, glockenspiel, xylophone, vibraphone, piano, celesta, and above all, wind machine.

In an introductory note to the symphony, Vaughan Williams drew attention to the fact that some of the themes are derived from the film, and he had dedicated the symphony to the film's music director, Ernest Irving. While one or two pages of the film score were just pasted into the symphony verbatim, the reworking of most of the material (including music written but not used in the film) took three years.

Each movement is headed by a literary quotation, though these do not appear in the original manuscript (in the British Library). However, the manuscript full score of the last movement shows that Vaughan Williams had at first intended a tag from *Let us now praise famous men* (Ecclesiasticus) in the event not used: 'Their bodies are buried in peace, but their name liveth for evermore', of which, of course, VW also made a memorable choral setting.

While Vaughan Williams' musical argument in the Symphony is in itself gripping, it is, I think, helpful to remind the listener of the incidents in the film whose music reappears in

the symphony. However, to treat it purely as a suite from a film would be to do VW a great injustice: it is a symphony whose scale, structure and thematic development was recognised from its first performance. VW was obviously gripped by the story of *Scott of the Antarctic*, and in this symphony at least he does not evade questions of programmatic intent (as he certainly did in his remarks on 'A London Symphony' and Symphony No.9). In his music for the film VW set in train developments – both harmonic and instrumental – that would give the music of his closing years a unique vitality and sound.

The opening Prelude lives up to its title, setting the scene, and opens with the memorable title and closing music which VW intended to symbolise heroism, and which, as Hugh Ottaway has pointed out, brings together the chord relationships from the epilogue of the Sixth Symphony and the melodic aspiration characteristic of the Fifth. This is followed by the music for solo soprano and the choir (from the prologue to the film) symbolising the 'terror and fascination of the South Pole'. The orchestration here is icily atmospheric, with the use of the piano, vibraphone, celesta etc. 'The voices are followed', wrote Vaughan Williams in a programme note, 'by other themes of minor importance which lead to a theme accompanied by deep bells which was supposed, in the film, to be "menacing"'. The analyst Lionel Pike has identified this first movement in fact to be a set of nine variations.

We now have some light relief: the Scherzo presents a succession of fragmentary themes which in the film depicted penguins (trumpet), ice floes and whales (falling idea in the bass) which endeared the work to early audiences. The second and the fourth movements, Scherzo and Intermezzo, have the dramatic function of setting off the great brooding central Landscape, which lies at the heart of the symphony, as of the film.

The opening theme of Landscape, on muted horns, appeared in the film to evoke Ross Island, from where Captain Scott set sail in his attempt to reach the Pole. The icy wastes of the island, soon followed by icebergs, give way to the central conflict between man and the immensity of nature as they sight and then climb the great Beardmore glacier. Nature is grim and impassive, evoked by a pair of majestic canonically moving octaves, which, with Holstian oscillating chords, are a memorable climax to the movement. The sudden crashing of the organ as a crevasse opens reminds us of Vaughan Williams's *Job* and Satan triumphant, and of similar points in Holst's *Planets* and *Choral Fantasia*. The terror is momentary, and then the impersonal mood of this Landscape passes, and the music moves without a break into the contrasted world of the Intermezzo. Here all is lyricism and warmth. In the film, as Scott's party lay dying in their tent just a few miles from safety, they recalled their homes and wives in a series of flashbacks. Here we have the oboe melody of Wilson's wife, Oriana, and the string melody of Kathleen Scott, neither well-heard in the film. It is all a dream, the

sense of menace returns with the reprise of the earlier bell passage, and finally we hear the very quiet music associated with the death of Oates.

This has indeed only been an interlude, for now the tough and unsentimental mood returns in the Epilogue. The movement, *Alla marcia, moderato*, is least based on actual sequences from the film, the only substantial material being the 'Pony march', once available on a 78rpm record of extracts from the film score. The movement is introduced by a new fanfare and then a vigorous no-nonsense marching tune derived from the first theme of the Prelude, which with other material leads to a grand climax. The bell returns, soft and distant, and then the voices. Vaughan Williams now recapitulates the opening of the Prelude, we are back where we started, and as the lonely soprano vocalises, the music dies away to nothing 'except', said VW, 'for the voices and the Antarctic wind'.

Symphony No.9 in E minor

1. Moderato maestoso 2. Andante sostenuto 3. Scherzo: Allegro pesante 4. Andante tranquillo

Vaughan Williams tells us that 'this symphony was begun, except for a few vague sketches, early in 1956, and was finished ... in November 1956.' Written in the last years of his life, it is characterised by his inventive use of sonorities new to his music, notably the sound of saxophones and flugelhorn. VW wrote to Anthony Scott in July 1955 saying 'I am now having a flirtation with her [the tuba] young cousin the flugelhorn whose acquaintance I first made in the Salvation Army Band'. The distinctive sound world of the Ninth Symphony aroused comment from the outset, for the use of flugelhorn and three saxophones in the orchestra. In his programme note, VW joked about the flugelhorn: 'while in the orchestra it will be obliged to sit up and play straight', and added about the three saxophones that they 'are not expected, except possibly in one place in the scherzo, to behave like demented cats'.

The first performance at the Royal Festival Hall on 2 April 1958 by the Royal Philharmonic Orchestra conducted by Sir Malcolm Sargent aroused considerable interest but was not a success, in retrospect a problem placed at Sargent's door. Indeed, Roy Douglas, Vaughan Williams's copyist and editor, was virulent in his criticism of Sargent's performance. Later Sargent gave it again at the 1958 Proms and Leopold Stokowski (VW's friend from college days) the American premiere at Carnegie Hall in 1959. Both underlined that the symphony needed greater familiarity on the part of both performers and audience to be fully appreciated.

Vaughan Williams launches the first movement with wide-spanning sustained string octaves on the note E, while low wind and brass, in octaves, play a theme consisting of a threatening

rising and falling scale with F natural and B flat suggesting a conflicting key of F. In his programme note, VW refers to the 'Neapolitan' semi-tonal relationship of F and E minor. VW reminisced that 'this theme occurred to the composer after playing some of the organ part of the opening of Bach's *St Matthew Passion*'. In fact, the movement is built of four ideas. The third is effectively the second subject, first heard on solo clarinet accompanied by harp chords, and is followed by the falling lyrical fourth idea, which reaches a climax. A solo violin version of the clarinet solo presages the quiet close.

When it was first introduced, any programmatic background to the piece was not known. VW himself joked: 'The second movement ... seems to have no logical connection between its various themes. This has led some people to think it must have a programme, since apparently programme music need not be logical. It is quite true that this movement started off with a programme, but it got lost on the journey – so now, oh no, we never mention it – and the music must be left to speak for itself – whatever that may mean.'

But now that we have access to Vaughan Williams's manuscripts, we know that the first movement had originally been headed 'Wessex Prelude' and the non-musical imagery relates to Salisbury, the Salisbury plain and Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*. Ian Frogley has demonstrated that this in fact incorporates a macabre programme, the second movement in particular ending with Tess's arrest at Stonehenge and subsequent execution. The music opens with the flugelhorn floating a tune which VW originally wrote in 1903 for a long-forgotten (but now revived) tone poem called *The Solent*. It is cut short by a strongly contrasted threatening marching motif in a rhythm once familiar in movies as 'Indians coming down the Hudson'. The two are alternated, leading a climactic statement of the march. Could they represent ill-fated Tess and the pursuing redcoats who would take her away? There follows a complete change of mood in what Vaughan Williams calls a 'romantic episode' as we hear a new tune on divided strings and then oboe. A striking sonority, of the closing pages is a gong and deep bell, heard quietly, then dramatically loud, later quietly again, remembering tragic Tess and the practice of the time that a bell heard from prison announced an execution.

The percussion-dominated scherzo opens as a galumphing *Allegro pesante*, very typical of similar moments in *Pilgrim's Progress* ('Vanity Fair'), *Sir John in Love* and *Five Tudor Portraits* ('Elinor Ruming'). A contrasted section which we might regard as a trio presents all three saxophones' quiet rising chords and alternates with glockenspiel and xylophone in a rhythmic pattern. A pause and the opening of the movement returns *fortissimo*, but the end just dissolves, leaving the side drum to 'quietly tap itself to death'.

‘Only a very short pause separates the scherzo from the last movement’, instructed VW in his programme note. VW does not give it a title, but in the sketches the title ‘Landscape’ appears, reminding us that his friend Gustav Holst also evoked Hardy’s austere landscapes in his *Egdon Heath*. VW tells us the finale falls into two extended sections, and when we reach the second of these the violas sing out a long elaborated tune surrounded by a sustained high G, the music building to a vintage VW climax, reinforced by a new theme. Again, reference to Vaughan Williams’s sketches reveals that here VW may have been thinking of Salisbury and an episode in 1938 when in the dark he listened in a deserted cathedral to the organist playing Bach.

At the end the key of E is challenged by F as the saxophones play their chordal theme from the opening of the symphony and across three resounding tutti chords, each time given magic by up and down harp glissadi, twice they play together before F is absorbed by E, and the symphony ends resolutely in E major and then slowly fades away to silence.

Vaughan Williams died on 26 August 1958, the night before Sir Adrian Boult’s scheduled premiere recording of the Ninth Symphony. That evening the Promenade Concert was preceded by *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* with a request (I was there) that there be no applause.

© Lewis Foreman, 2019

Poetic superscriptions in ‘Sinfonia antartica’

I

To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power which seems omnipotent ...
Neither to change, nor falter, nor repent;
This ... is to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire and Victory.

(from *Prometheus Unbound* by Percy Bysshe Shelley)

II

There go the ships:
And *there* is that Leviathan,
Whom thou hast made to take his pastime therein
(Psalm 104:26)

III

Ye ice-falls! Ye that from the mountain’s brow
Adown enormous ravines slope amain –
Torrents, methinks, that heard a mighty voice
And stopped at once amid their maddest plunge!
Motionless torrents! Silent cataracts!
(from *Hymn before Sunrise, in the Vale of Chamouni*
by Samuel Taylor Coleridge)

IV

Love, all alike, no season knows, nor clime,
Nor hours, days, months, which are the rags of time.
(from *The Sunne Rising* by John Donne)

V

I do not regret this journey; we took risks, we knew
we took them, things have come out against us, therefore
we have no cause for complaint.
(from Captain R.F. Scott’s last journal)

Sinfonie Nr. 7 „Sinfonia antartica“

1. Prelude (Andante maestoso) 2. Scherzo (Moderato) 3. Landscape (Lento), leitet über zu 4. Intermezzo (Andante sostenuto) 5. Epilog (Alla marcia, moderato [non troppo allegro])

Vaughan Williams (VW), der immer an den neuesten Entwicklungen interessiert war, wollte auch einen Versuch mit Filmmusik machen. „Ich meine“, schrieb er, „dass Filmmusik zu einer ausgezeichneten Kunstform werden kann und dies bis zu einem gewissen Ausmaß bereits ist ... vielleicht wird eines Tages ein großer Film auf der Grundlage von Musik gemacht werden.“ Während des Krieges komponierte er in rascher Folge die Musik zu *49th Parallel* (dt. *Der 49. Breitengrad*), *Coastal Command*, *The People's Land*, *Flemish Farm*, *The Loves of Joanna Godden* sowie 1948 *Scott of the Antarctic* (dt. *Scotts letztes Abenteuer*). Vaughan Williams war so begeistert von der Aussicht, die Musik für *Scott* schreiben zu können, dass er erstaunlich schnell eine Partitur erstellte, noch bevor er ein Drehbuch oder eine offizielle Liste der erforderlichen Musikeinsätze erhalten hatte. Das Studio nahm die Musik unverzüglich auf, und so wurde der Film bereits in Kenntnis von VWs Partitur abgeschlossen. Im Gegensatz dazu dauerte die Ein- und Verarbeitung der Filmmaterialien in die „Sinfonia antartica“ drei Jahre, von 1949 bis 1952.

Die Sinfonie erklang erstmals am 14. Januar 1953 in Manchester mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung von Sir John Barbirolli und wurde eine Woche später in London erneut aufgeführt. Abgesehen von der ungewöhnlichen Anzahl von Sätzen und den programmatischen Anklängen könnte der Hauptgrund für Kommentare zunächst die vom Komponisten verlangte Besetzung gewesen sein – die Verwendung eines vokalisierenden Soprans und eines Frauenchores sowie einer klangvollen Schlagzeuggruppe, inklusive Gong, Glocken, Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Klavier, Celesta und vor allem einer Windmaschine.

In einer Einführung zu seiner Sinfonie betonte Vaughan Williams, dass einige Themen aus dem Film stammten und er die Sinfonie Ernest Irving, dem Dirigenten der Filmmusik, gewidmet habe. Während einige Passagen aus der Filmmusik unverändert in die Sinfonie eingefügt wurden, dauerte die Überarbeitung des meisten Materials (einschließlich der nicht im Film verwendeten Musik) drei Jahre.

Jedem Satz geht ein literarisches Zitat voraus, allerdings erscheinen diese nicht im originalen Autograph (in der British Library). Das Partiturautograph zeigt hingegen im letzten Satz, dass Vaughan Williams zunächst einen Satz aus *Let us now praise famous men* (Ecclesiasticus; dt. Sirach 44,1: „Lasst uns loben die berühmten Männer“) einsetzen wollte, der schließlich nicht verwendet wurde: „Their bodies are buried in peace, but their name liveth for evermore“

(Sirach 44,13: „Sie sind im Frieden begraben. Aber ihr Name lebt ewiglich“); er wurde von VW natürlich auch einprägsam für Chor vertont.

Obleich Vaughan Williams' musikalische Aussage in der Sinfonie selbst schon ergreifend ist, meine ich, dass es dem Hörer hilft, sich die Ereignisse in dem Film vor Augen zu halten, dessen Musik in der Sinfonie wiederkehrt. Man würde allerdings Ralph Vaughan Williams großes Unrecht tun, sie bloß als Suite aus einem Film zu behandeln: es handelt sich um eine Sinfonie, deren Ausmaß, Struktur und Themenverarbeitung von der ersten Aufführung an gewürdigt wurden. Vaughan Williams war von der Geschichte von *Scott of the Antarctic* offensichtlich gepackt, und er weicht zumindest in dieser Sinfonie Fragen nach einer programmatischen Absicht nicht aus (wie er es zweifellos in seinen Bemerkungen über „A London Symphony“ oder die Neunte Sinfonie getan hat). In seiner Musik für den Film setzte Vaughan Williams Entwicklungen in Gang – harmonische wie instrumentale –, die den Werken seiner letzten Jahre eine einzigartige Vitalität und Klangfülle verliehen.

Das Prelude wird seinem Namen gerecht, steckt den Rahmen ab und beginnt mit der einprägsamen Titel- und Schlussmusik, mit der Ralph Vaughan Williams Heroismus darstellen wollte und die, wie Hugh Ottaway hervorgehoben hat, die Akkordbeziehungen aus dem Epilog der Sechsten Sinfonie und die charakteristische Melodik der Fünften zusammenbringt. Darauf folgt die Musik für Solosopran und Chor (aus dem Prolog zum Film), die „den Terror und die Faszination des Südpols“ schildert. Die Orchestrierung erzeugt hier mit Klavier, Vibraphon, Celesta usw. eine eisige Atmosphäre. In einer Programmnotiz schrieb Vaughan Williams: „Auf die Stimmen folgen andere, weniger bedeutsame Themen, die zu einem Thema führen, das von tiefen Glocken begleitet wird, was im Film ‚bedrohlich‘ wirken sollte.“ Der Wissenschaftler Lionel Pike hat diesen ersten Satz tatsächlich als Folge von neun Variationen ausgemacht.

Das Scherzo bietet nun etwas Erleichterung mit einer Reihe von Themenfragmenten, die im Film Pinguine (Trompete), Eisschollen und Wale (ein absteigendes Motiv im Bass) schildern und das Werk bei den ersten Hörern beliebt machten. Der zweite und der vierte Satz, Scherzo und Intermezzo, sollen den großartigen brütenden Satz Landscape dramatisch hervorheben, der in der Sinfonie wie im Film den Mittelpunkt bildet.

Das von gedämpften Hörnern gespielte Anfangsthema von Landscape evozierte im Film Ross Island, von wo Captain Scott in Richtung Pol aufgebrochen war. Die Eiswüsten der Insel, bald gefolgt von Eisbergen, bereiten den Weg für den zentralen Konflikt zwischen Mensch und unermesslicher Natur, wenn Scott und seine Männer den großen Beardmore-Gletscher erblicken und erklimmen. Die grimmige, unbewegte Natur wird durch zwei

majestätische, kanonisch verlaufende Oktaven dargestellt, die mit den an Holst erinnernden oszillierenden Akkorden einen denkwürdigen Höhepunkt des Satzes bilden. Der jähe Einsatz der Orgel beim Aufbrechen einer Eisspalte erinnert an Vaughan Williams' *Job* und den Triumph Satans sowie an ähnlichen Stellen in Holsts *Planet* und seiner *Choral Fantasia*. Der Schrecken ist vorübergehend; dann verliert sich die unpersönliche Stimmung von Landscape, und die Musik geht ohne Unterbrechung in die kontrastierende Welt des Intermezzos über. Hier ist alles voller Lyrik und Wärme. Wenn im Film Scotts Begleiter nur wenige Meilen von der Rettung entfernt sterbend in ihrem Zelt liegen, erinnern sie sich in einer Reihe von Rückblenden an ihr Zuhause und ihre Frauen. Hier erklingt die Oboenmelodie von Wilsons Frau Oriana und die Streichermelodie von Kathleen Scott, die beide im Film kaum zu vernehmen sind. Alles ist ein Traum, das Gefühl von Bedrohung kehrt wieder mit der Reprise der früheren Glockenpassage, und schließlich erklingt beim Tod von Oates eine ganz friedliche Musik.

Dies war eigentlich nur ein Zwischenspiel, denn nun kehrt im Epilog die rauhe und unsentimentale Stimmung wieder. Der Satz Alla marcia, moderato, beruht am wenigsten auf tatsächlichen Sequenzen aus dem Film – das einzige substantielle Material ist der 'Pony march', der früher auf einer 78er Schallplatte mit Auszügen aus der Filmmusik erhältlich war. Der Satz wird von einer neuen Fanfare eingeleitet, und dann führt eine kraftvolle ernsthafte, aus dem ersten Thema des Prelude abgeleitete Marschmelodie mit weiterem Material zu einer grandiosen Klimax. Die Glocke erklingt weich und entfernt wieder, dann die Stimmen. Vaughan Williams rekapituliert nun den Anfang des Prelude, der Ausgangspunkt ist wieder erreicht, und wenn der einsame Sopran vokalisiert, verebbt die Musik – in den Worten des Komponisten – zu nichts „außer den Stimmen und dem antarktischen Wind“, meinte der Komponist.

Sinfonie Nr. 9 in e-Moll

1. Moderato maestoso 2. Andante sostenuto 3. Scherzo: Allegro pesante 4. Andante tranquillo

Vaughan Williams berichtet, dass „diese Sinfonie, abgesehen von einigen vagen Skizzen, Anfang 1956 begonnen und ... im November 1956 vollendet wurde“. Das in seinen letzten Jahren geschriebene Werk ist durch Vaughan Williams' einfallsreiche Verwendung von neuen Klängen in seiner Musik charakterisiert, namentlich von Saxophon und Flügelhorn. Vaughan Williams schreibt dazu in einem Brief vom Juli 1955 an Anthony Scott: „Ich liebäugle nun mit ihrer [der Tuba] jungen Kusine, dem Flügelhorn, das ich zuerst im Musikkorps der Heilsarmee kennengelernt habe“. Die besondere Klangwelt der Neunten Sinfonie mit der Verwendung eines Flügelhorns und dreier Saxophone im Orchester führte

von Anfang an zu Kommentaren. In seiner Programmnotiz witzelte Vaughan Williams über das Flügelhorn: „Wenn es sich im Orchester befindet, muss es aufrecht sitzen und klar spielen“, und fügte hinzu: „von den drei Saxophonen wird auch nicht erwartet, dass sie sich, außer möglicherweise an einer Stelle im Scherzo, wie verrückte Katzen verhalten“.

Die erste Aufführung am 2. April 1958 in der Royal Festival Hall 1958 mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent erweckte erhebliches Interesse, war aber kein Erfolg, was sich rückblickend mit Sargent in Verbindung bringen ließe. Tatsächlich übte Roy Douglas, Vaughan Williams' Kopist und Lektor, scharfe Kritik an Sargents Aufführung. Später dirigierte Sargent das Werk erneut 1958 bei den Proms, und Leopold Stokowski (Vaughan Williams' Freund aus Collegezeiten) leitete die amerikanische Erstaufführung 1959 in der Carnegie Hall. Beide betonten, dass Interpreten wie Publikum mit der Sinfonie besser vertraut werden müssten, um sie ganz würdigen zu können.

Vaughan Williams beginnt den ersten Satz mit weitgespannten getragenen Streicheroktaven auf dem Ton E, während tiefe Holz- und Blechbläser ein Thema in Oktaven spielen, das aus einer bedrohlichen aufsteigenden und fallenden Skala besteht, wobei die natürlichen Töne F und B die gegensätzliche Tonart F-Dur andeuten; VW bezieht sich in seiner Programmnotiz auf die „neapolitanische“ Halbtonverwandtschaft von f- und e-Moll. Der Komponist erinnerte sich daran, dass „ihm dieses Thema einfiel, als er einige Stellen aus dem Orgelpart am Anfang von Bachs *Matthäus-Passion* gespielt hatte“. Tatsächlich ist der Satz auf vier Gedanken aufgebaut. Der dritte bildet eigentlich das zweite Thema, das zuerst von der Soloklarinette, begleitet von Harfenakkorden, gespielt wird und auf das der absteigende lyrische vierte Gedanke folgt, der zu einer Klimax gelangt. Eine von der Solovioline gespielte Version des Klarinettensolos kündigt den ruhigen Schluss an.

Als das Werk erstmals vorgestellt wurde, war keinerlei programmatischer Hintergrund bekannt. VW witzelte selbst: „Der zweite Satz ... scheint keine logische Verbindung zwischen seinen verschiedenen Themen zu haben. Dies hat einige Leute auf den Gedanken gebracht, es müsse ein Programm geben, da Programmmusik nicht logisch sein muss. Es ist ganz richtig, dass dieser Satz mit einem Programm begann, aber es ging unterwegs verloren – und nun, ach nein, erwähnen wir es nie mehr – und es bleibt der Musik überlassen, für sich selbst zu sprechen – was immer das bedeuten mag.“

Doch da man jetzt Vaughan Williams' Autographen einsehen kann, weiß man, dass der erste Satz ursprünglich „Wessex Prelude“ hieß und die musikalische Bildwelt sich auf Salisbury, die Hochebene von Salisbury und Hardys *Tess von den d'Urbervilles* bezieht. Alain Frogley hat gezeigt, dass hier tatsächlich ein grausiges Programm enthalten ist, insbesondere im

zweiten Satz, der mit Tess' Verhaftung in Stonehenge und ihrer anschließenden Hinrichtung endet. Die Musik beginnt mit einer schwebenden Melodie des Flügelhorns, die Vaughan Williams ursprünglich 1903 für eine lange vergessene (aber nun wiederaufgeführte) Tondichtung mit dem Titel *The Solent* geschrieben hatte. Sie wird durch ein scharf kontrastierendes, bedrohliches Marschmotiv in einem Rhythmus abgebrochen, der früher aus Filmen als „Indianer kommen den Hudson herunter“ bekannt war. Beide wechseln sich ab und führen zu einer sich zuspitzenden Darbietung des Marsches. Stellen sie vielleicht die unglückliche Tess und die sie verfolgenden Rotröcke dar, die sie verhaften wollen? Es folgt ein völliger Stimmungswandel in einer von Vaughan Williams so bezeichneten „romantischen Episode“, wenn eine neue Melodie auf geteilten Streichern und dann der Oboe erklingt. Am Schluss hört man eindringlich einen Gong und eine tiefe Glocke, ruhig und dann dramatisch laut, später wieder ruhig, was an das tragische Geschick von Tess erinnert und an das damals übliche Läuten der Gefängnisglocken, das eine Hinrichtung verkündete.

Das vom Schlagzeug dominierte Scherzo beginnt als stampfendes Allegro pesante, sehr typisch für ähnliche Stellen in *Pilgrim's Progress* („Vanity Fair“), *Sir John in Love* und *Five Tudor Portraits* („Elinor Rumming“). In einem kontrastierenden Teil, den man als Trio ansehen könnte, spielen die drei Saxophone ruhige aufsteigende Akkorde und alternieren mit Glockenspiel und Xylophon in einem rhythmischen Muster. Nach einer Pause kehrt der Satzbeginn Fortissimo wieder, doch der Schluss verklingt einfach, wobei die Trommel „sich leise zu Tode pocht“.

„Nur eine ganz kurze Pause trennt das Scherzo vom letzten Satz“, so merkte Vaughan Williams in seiner Programmnotiz an. Er hat ihn nicht benannt, aber in den Entwürfen erscheint der Titel „Landscape“, der daran erinnert, dass sein Freund Gustav Holst ebenfalls Hardys karge Landschaften in *Egdon Heath* evoziert hat. Laut Vaughan Williams teilt sich das Finale in zwei ausgedehnte Abschnitte, und zu Beginn des zweiten spielen die Bratschen eine lange kunstvolle Melodie, die von einem getragenen hohen G umgeben ist, wobei die Musik sich zu einem typischen, durch ein neues Thema verstärkten Vaughan-Williams-Höhepunkt aufbaut. Wieder offenbart ein Blick auf die Skizzen des Komponisten, dass Vaughan Williams hier an Salisbury und eine Episode von 1938 gedacht haben könnte, als er in der Dunkelheit einen Organisten in der verlassenen Kathedrale Bach spielen hörte.

Am Schluss wird E-Dur von F-Dur herausgefordert, wenn die Saxophone ihr Akkordthema vom Anfang der Sinfonie spielen, und eingerahmt von den drei klangvollen, durch auf- und abgleitende Harfenglissandi gleichsam verzauberte Tuttiakkorde spielen sie zweimal zusammen, bis F von E absorbiert ist; die Sinfonie endet konsequent in E-Dur und verklingt dann langsam in der Stille.

Vaughan Williams starb am 26. August 1958, in der Nacht vor der geplanten ersten Aufnahme der Neunten Sinfonie mit Sir Adrian Boult. An diesem Abend (ich war dabei) wurde dem Promenade Concert *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* vorangestellt, mit der Bitte, nicht zu applaudieren.

Lewis Foreman

Übersetzung: Christiane Frobenius

Poetische Überschriften in der „Sinfonia antartica“

I

Zu tragen Leid, das ihr unendlich meint;
Unrecht verzeihn, das schwarz wie Tod und Nacht;
Der Macht zu trotzen, die allmächtig scheint. . .
Nicht straucheln, schwanken, der Reue Macht den Nacken biegen;
Heißt . . . dies allein.
Gut, groß und frei und schön und freudig sein;
Ja dies allein heißt leben, herrschen, siegen.

(aus: *Der entfesselte Prometheus* von Percy Bysshe Shelley,
nach der Übersetzung von Albrecht Graf Wickenburg)

II

Dort ziehen Schiffe dahin:
Da ist der Leviathan,
Den du geschaffen hast, darin spielen
(Psalm 104: 26)

III

Eisfälle ihr, die von des Berges Scheitel
Herab im Riesenhang euch mächtig senkt –
Bergströme, scheint's, die, mächt'gen Ruf vernehmend,
urplötzlich starteten in dem tollsten Sprung!
Reglose Ströme! Stumme Katarakte!

(aus: *Hymne im Thal von Chamouny vor Sonnenaufgang* von
Samuel Taylor Coleridge, nach der Übersetzung von Dr. Ch. Schl.)

IV

Lieb, immer gleich, kennt weder Ort noch Zeit,
noch Stunden, Tage, Monde, die ihr bloß Fetzen seid.

(aus *The Sunne Rising* von John Donne, Deutsch von Anne Thomas)

V

Ich bereue diese Reise nicht; wir haben Risiken auf uns genommen, wir wussten
um diese Risiken; die Elemente haben sich gegen uns verschworen, deshalb
gibt es keinen Grund, sich zu beklagen.

(Captain R. F. Scott: *Journal*, Deutsch von Anne Thomas)

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer: Andrew Keener

Engineers: Phil Rowlands; Simon Eadon (Symphony No.7 narration)

Assistant engineer: Matthew Swan

Recording location: Philharmonic Hall, Liverpool, 8 & 9 June 2018

(Symphony No.7), 28 September 2018 (Symphony No.9)

Organist (Symphony No.7): Graham Eccles, recorded Liverpool Anglican Cathedral,
28 September 2018

Narrator (Symphony No.7): Timothy West,
recorded Watford Colosseum, 27 November 2018

Cover image: *Blizzard at Cape Denison* (1912) by Frank Hurley (1885–1962)

Design by Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

*Special thanks to Hyperion Records for allowing us to use time at their
Watford Colosseum sessions to record the narration to Symphony No.7.*

www.melvyntan.com

www.onyxclassics.com

