

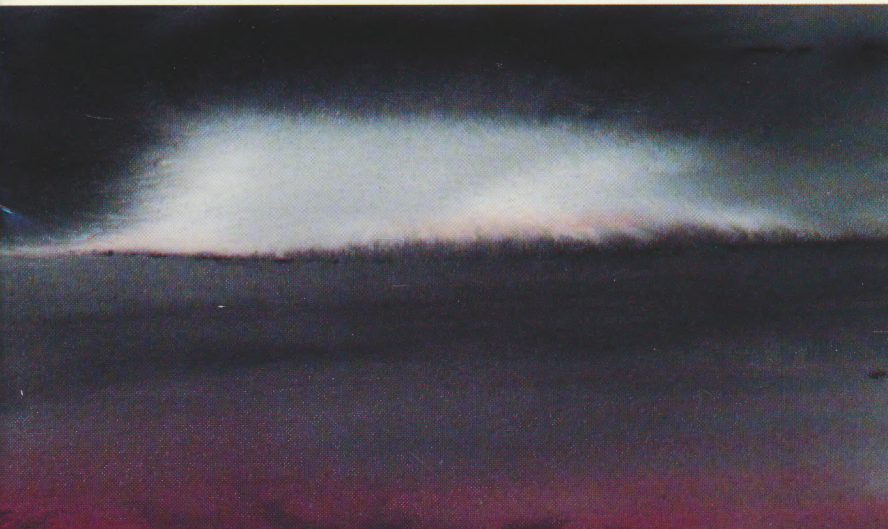


Ralph Vaughan Williams

Symphony No. 6 • Symphony No. 9

André Previn

London Symphony Orchestra



60568-2-RG

VAUGHAN WILLIAMS - ANDRÉ PREVIN - LSO
SYMPHONY No. 6 - SYMPHONY No. 9

Symphony No. 6 in E Minor (34:17)

- 1 Allegro 8:08
- 2 Moderato 9:41
- 3 Scherzo 6:14
- 4 Epilogue 10:21

*Symphony No. 9 in E Minor (38:33)

- 5 Moderato maestoso 10:10
- 6 Adante sostenuto 8:37
- 7 Scherzo (Allegro pesante) - 5:58
- 8 Finale (Andate tranquillo) 13:49

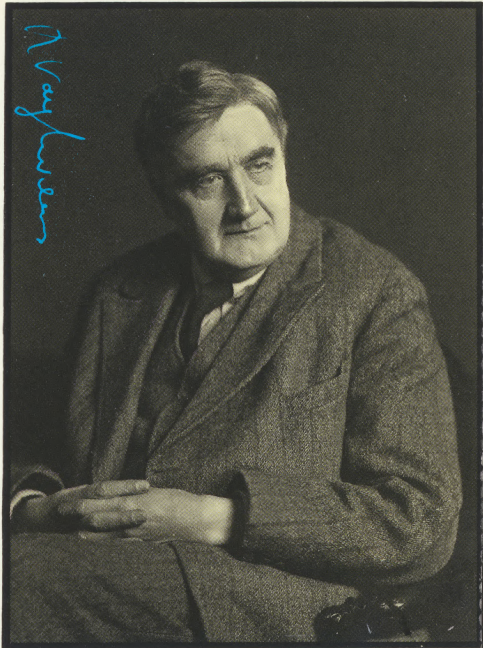
London Symphony Orchestra
André Previn, Conductor

Total Playing Time—73:02



0 9026-60588-2 2

60588-2-RG



TMK(s) © Registered • Marca(s) Registrada(s) RCA Corporation except
 BMG Classics logo © BMG Music • © 1968, *1971 BMG Music • This
 compilation 1985 BMG Music • Manufactured and Distributed
 by BMG Music, New York, NY • Printed in U.S.A.

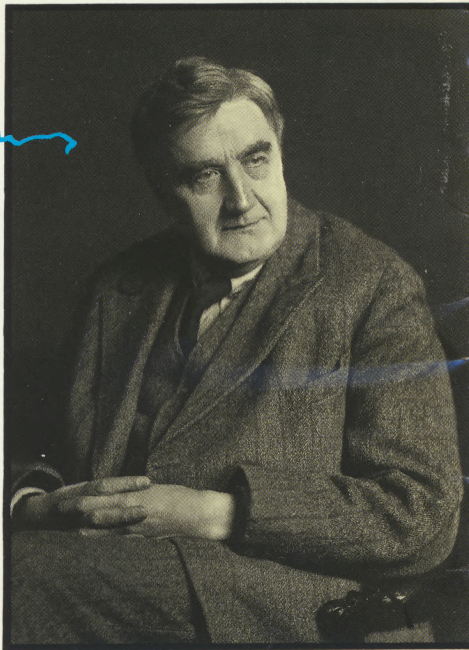


VAUGHAN WILLIAMS - ANDRÉ PREVIN - LSO
SYMPHONY No. 6 - SYMPHONY No. 9

60568-2-RG

60588-2-RG

A. Vaynsen



BMG
CLASSICS

TMK(S) © Registered • Marca(s) Registrada(s) RCA Corporation except BMG Classics logo © BMG Music • © 1968, *1971
BMG Music • This compilation 1985 BMG Music • Manufactured and Distributed by BMG Music, New York, NY • Printed in U.S.A.

Symphony No. 6 in E Minor

- 1 Allegro 8:08
- 2 Moderato 9:41
- 3 Scherzo 6:14
- 4 Epilogue 10:21

Symphony No. 9 in E Minor

- 5 Moderato maestoso 10:06
- 6 Andante sostenuto 8:37
- 7 Scherzo (Allegro pesante) – 5:58
- 8 Finale (Andante tranquillo) 13:49

London Symphony Orchestra
André Previn, Conductor



Symphony No.6 in E Minor

Ralph Vaughan Williams was a visionary like his countryman William Blake, whose verses he set to music and whose engravings he brought to balletic life in his *Job – A Masque for Dancing*. But he was an "aural visionary" (for which we have no single word in our vocabulary), and his symphonic conceptions have occasionally been so vivid in their sonic outlines that critics and commentators have felt a strong urge to apply visual or intellectual concepts to them in order to describe their effect, even when the composer expressly wished the works to remain within the realm of "pure music".

This has happened at two special points in Vaughan Williams' long career, and in both cases conjecturally connected with the shock of world events. In 1934, at the age of 62, he completed his Fourth Symphony, and the following year the compatriots of this "familiar" composer of rather homely and folkish reputation were treated to the most aggressively modern and dissonant orchestral work yet produced in England. Its harsh, brutal and despairing quality, culminating in unrelieved tragedy, could be credited to Vaughan Williams at all only by seeing in it a sort of convulsive and emetic reaction to the rising specter of Nazism, and more than one critic said as much. The composer categorically denied that the work had any such significance.

Following his tranquil and somewhat reassuring Fifth Symphony, completed in 1943, Vaughan Williams again took the musical world off-guard in 1947-48 with his Sixth Symphony. Here again was more dissonance, more starkness and biting despair, at least in the first three movements. Yet it was the final movement, the Epilogue, which – though far different from the chaotic finale of the Fourth – still gave rise to the most intensive comment and speculation. For in contrast to the frightening crescendos and savage tuttis of the preceding parts, this finale was composed in an unbroken pianissimo from first to last, but such a strange, desolate and unearthly pianissimo as had never

been heard before!

Again the force of world events was promptly called into account, though without the slightest hint of approval from the composer. Actually the only reassuring thing in the entire symphony was the noble metamorphosis (minor into major) of one of the quieter themes of the first movement, near the end of that movement. All else in the opening Allegro was swirling disorder, strife and fury, albeit shaped with a strong and masterly hand. The bleak second movement, Moderato, was remembered for a short motif of three repeated notes that battered its way into the consciousness of its hearers like a sledgehammer, in one of the most terrifying crescendos heard since *Boris Godunov*. The pandemonic Scherzo was alternately haunted by the sarcastic tones of a tenor saxophone singing a tawdry refrain, and the music literally tore itself asunder before settling back into the sombre Epilogue. Each movement, though a complete unit, was inexorably joined to the next.

This, it was said, must surely be Vaughan Williams' reaction to the threat of global annihilation raised by the invention and visitation of the atomic bomb two years earlier. The Epilogue could only be the prophetic vision of a lifeless planet, with the aimless clouds drifting across a panorama of silent desolation and tortured phantoms! Once more the composer dismissed the whole idea, only this time he countered it with an image of his own to help "explain the enigmatic Epilogue.

The analogy was simple and, surprisingly enough, Shakespearean:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

The Tempest, Act IV, Scene 1

Perhaps, the programmers thought, they had reached out too far, forgetting that the true visionary can find "infinity in a grain of

sand." Or in an atom? But whatever one's own reaction to this utterly original symphony might be, the work can scarcely fail to grip the senses, or the inner imagination. One indeed emerges from it as from a strange and compelling dream.

Even after presenting the Sixth Symphony in his 76th year, the incredible "V.W." still had 10 more years, a great many more works and many new "visions" left in him. No less strange than the "dream"-scape of the Sixth's Epilogue was the frozen landscape so strikingly depicted in his next symphony, the *Sinfonia Antarctica* of 1952. Linking the glittering world of that symphony with the new sounds to come in his next was the Christmas cantata of 1954, *Hodie*. There a new interest in percussion sounds was discernible, especially those of a vibrant nature.

Symphony No. 9 in E Minor

Several notable British composers have written music for films: Bliss, Bax, Walton, Britten, and more recently Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Malcolm Williamson and Peter Maxwell Davies. Vaughan Williams also wrote several film scores, of which "Scott of the Antarctic" is best known since much of the material found its way into the "Sinfonia Antarctica".

Towards the end of 1955, British Transport Films asked Vaughan Williams to write the music for a short documentary they were producing on the subject of Elizabethan England. The idea behind the film was to interest people in visiting those parts of England associated with the first Elizabethan age — such as the Shakespeare country and the various stately homes. Vaughan Williams found the idea of writing another film score most agreeable and he set about finding tunes suggestive of the period, as well as writing his own in folk or Tudor style. The suite recorded here was adapted by Muir Mathieson from the

Vaughan Williams score, and is characteristically evocative of the spirit and pageantry of Tudor times.

The nine symphonies of Ralph Vaughan Williams fall into three distinct trilogies: in the first, the composer flanks a very human "Symphony by a Londoner" with, on the one hand a magnificent choral invocation of the sea, and on the other a contemplative yet profoundly inspired symphonic vision of the countryside. Then in the 'thirties and 'forties came the second trilogy — three central and complementary masterpieces: the angry, sardonic Fourth Symphony, the peaceful and mystically eloquent Fifth, and immediately in the aftermath of war the derisive Sixth, with its shifting, enigmatic epilogue.

In the final trilogy, Vaughan Williams's very personal symphonic language takes on new dimensions of tone-colour, and his last three works in the genre are notable for the composer's explorations into unusual sonorities: the "Sinfonia Antarctica" with its wind-machine and bleak, wailing voices suggestive of vast unconquerable spaces. Then by contrast the lighter Eighth Symphony with one movement for strings alone, another for brass and woodwinds, and a clangorous finale requiring a large batterie of percussion.

Lastly, the Ninth Symphony, which received its first performance in April 1958 only a few months before the composer's death at the age of 86. Having investigated the symphonic possibilities of glockenspiels, xylophones and tubular bells in its predecessor, Vaughan Williams now brought into his orchestra the neglected flügelhorn and a group of saxophones who stand aside, as it were, and comment on the action. Musically, the Ninth Symphony is a strange, in some ways tough work, and as Ursula Vaughan Williams commented: "It was what he had meant, but for some reason it was one of the most difficult of his works to get hold of".

There are echoes of much of Vaughan Williams's previous symphonic thought at work here. Did he, perhaps, have a premonition that this was to be his last "tune", as he so delightfully and

characteristically called each new composition, and as a result 'look over his shoulder' into the past? Beneath the toughness of the music there is perhaps an underlying feeling of nostalgia. The first movement of the work — with its chorus of golden-toned saxophones — gives way, after an initial sense of foreboding, to alternating moods of tenseness and pathos. The textures are thick, and the conflict is not relieved until near the end when a tranquil passage for solo violin lightens the mood, recalling similar moments which occur in several of the other symphonies. The movement is brought quietly to its close by a flügelhorn solo and the chorus of saxophones.

The flügelhorn opens the second movement calmly and 'senza vibrato', but the rest of the orchestra snaps back angrily in a barbaric manner — this movement inhabits the same conflicting world as the Sixth Symphony. At the centre there is by way of contrast a romantic tune in three-four time; deep bells recall the "Sinfonia Antarctica" and the angry music reappears. The flügelhorn returns — this time in duet with the clarinet — and the movement ends as peacefully as it had begun.

The scherzo could well have been marked 'con malizia' in common with the corresponding movement in Walton's First Symphony. This is one of Vaughan Williams's "gallumphing oom-pah" scherzos, with much gruff humour, and the saxophones — hitherto "their own romantic selves" — are allowed to behave like "demented cats"!

There is a minimal pause before the strings enter with the last movement; the mood is less tense than before, and the orchestral textures are interspersed with many brief solo passages. Vaughan Williams has often been criticised for his orchestration, but it nevertheless remains 'his sound' and it would be difficult to imagine this rugged music rescored — and in consequence decharacterised — by a more fastidious orchestrator. There is an air of confidence as the music moves sturdily towards the final pages, where the saxophones find themselves in brief conflict with the rest of the orchestra before the music comes quietly to rest in E major. In this symphony there has been what Robert Simpson describes as "a drawing together extremes" —

the music is now calm and lyrical as in the Fifth Symphony, and now sardonic and angry as in the Fourth; only in the final bars are the contrasts resolved.

Towards the end of his long life Vaughan Williams found himself going 'out of fashion'. The young and 'trendy' music critics of the time found nothing new in his music, and consequently after his death the composer became neglected. Perhaps some kind of reaction was inevitable: Vaughan Williams had certainly not wanted for performances during his lifetime. Indeed, the Sixth Symphony, for example, received over a hundred performances in the first two years of its appearance; nowadays it is lucky to receive half-a-dozen in a similar period.

Nevertheless, enough time has now gone by for a new generation of listeners to appraise Vaughan Williams's music with fresh ears. In this they are fortunate in being aided by the young American conductor André Previn, who has been particularly successful in establishing a rapport with youthful concertgoers and bringing the music of British composers to his audiences not only in England, but also in Europe and the United States. Such genuine advocacy is warmly to be commended and is reflected in the continuing cycle of recordings of the Vaughan Williams symphonies. It will also help to ensure that the music of Vaughan Williams will occupy a renewed place in the orchestral repertoire. That this place is deserved cannot now be disputed. As James Day has written, in 'The Master Musicians' series: "For those who can respond to it, it offers an experience both unique and lasting".

Edward Johnson

Symphonie no.6 en mi mineur

Ralph Vaughan Williams était un visionnaire comme son compatriote William Blake, dont il mit les vers en musique et dont il anima les gravures par son ballet *Job* – un masque pour la danse. Mais il était un "visionnaire oral", et ses constructions symphoniques ont parfois si bien frappé les critiques et les commentateurs par leurs lignes sonores que ceux-ci n'ont pu s'empêcher d'en décrire l'effet par des concepts visuels ou intellectuels, même lorsque le compositeur avait insisté pour que ces oeuvres demeurent dans le royaume de la "musique pure".

Cella s'est produit en deux points particuliers de la longue carrière de Vaughan Williams, qui semblèrent coïncider avec deux grandes étapes de la situation politique mondiale. Ce dernier acheva la Quatrième symphonie en 1934, à l'âge de soixante-deux ans, et l'année suivante, le public de ce compositeur "familier" dont on appréciait beaucoup les oeuvres, plutôt intimes et inspirées du chant populaire, fut confronté à l'oeuvre orchestrale la plus agressivement moderne et dissonante produite jusque-là en Angleterre. Vaughan Williams n'avait certainement pu écrire une pièce aussi sévère, brutale et désespérée s'achevant dans la tragédie la plus noire qu'en s'élevant de manière convulsive et émétique contre le spectre grandissant du nazisme, affirmèrent plus d'un critique. Or, le compositeur nia catégoriquement que cette oeuvre eût une telle signification.

Après une Cinquième symphonie tranquille et quelque peu rassurante, (achevée en 1943), Vaughan Williams trompa une fois de plus l'attente de son public avec sa Sixième symphonie (1947/48), plus dissonante, plus austère et plus âprement désespérée, dans les trois premiers mouvements du moins, que ses compositions habituelles. Mais ce fut pourtant le dernier mouvement, l'Épilogue, qui – bien que très différent du Finale chaotique de la Quatrième symphonie – donna lieu aux commentaires et aux spéculations les plus intenses. Car, contrairement aux crescendos effrayants et aux tutti sauvages des

sections précédentes, ce finale prenait la forme d'un pianissimo ininterrompu, mais d'un pianissimo étrange, désolé et surnaturel sans point commun avec tout ce qu'on avait entendu à cette heure.

Une fois de plus, on attribua rapidement la naissance de cette oeuvre à la situation politique, mais sans la moindre approbation du compositeur. Le seul élément rassurant de cette oeuvre est en fait la noble métamorphose (de mineur en majeur) de l'un des thèmes les plus paisibles du premier mouvement, vers la fin de la section. A cette exception près, l'Allegro, desiné d'une main puissante et sûre, n'est qu'un mélange de fureur, de conflits et de désordre. Le second mouvement, un morne Moderato, frappa les auditeurs par un bref motif de trois notes répétées forçant l'attention par l'un des crescendos les plus terrifiants entendus depuis *Boris Godounov*. Le bruyant Scherzo était hanté ici et là par les accents sarcastiques d'un saxophone ténor chantant un refrain tapageur, puis la musique est littéralement écartelée avant l'arrivée du sombre Épilogue. Chaque mouvement, quoique formant un tout, est inexorablement lié au suivant.

Vaughan Williams a certainement voulu, dans cette oeuvre, s'élever contre la menace d'annihilation globale consécutive à l'invention et à l'utilisation de la bombe atomique deux ans auparavant. L'Épilogue ne peut que refléter la vision prophétique d'une planète sans vie, où des nuages errent sans but au-dessus d'un panorama fait de désolation silencieuse et de fantômes torturés! Une fois encore, le compositeur réfuta cette idée, consentant tout au plus à "expliquer l'Épilogue énigmatique" par une image.

L'analogie était simple et, bizarrement, shakespearienne:

Nous sommes faits de la même étoffe
que les songes, et notre petite vie,
un somme la parachève.

La Tempête, acte IV, scène 1

Les commentateurs se dirent alors qu'ils étaient peut-être allés

trop loin, oubliant que le vrai visionnaire peut trouver "l'infinité dans un grain de sable". Ou dans un atome? Mais quelle que soit la manière dont on la perçoit, cette symphonie originale ne peut manquer de toucher nos sens ou de parler à notre imagination. Elle produit sur nous l'effet d'un rêve étrange et irrésistible.

L'incroyable "V.W." avait soixante-seize ans lorsqu'il présenta sa Sixième symphonie, mais il lui restait encore dix années à vivre, pendant lesquelles il écrivit bien d'autres oeuvres dans lesquelles il donna corps à bien d'autres "visions". Non moins étrange que la "rêverie" de cet Epilogue est le paysage glacé qu'il décrit de manière si saisissante dans sa symphonie suivante, la *Sinfonia Antarctica* de 1952. Puis la Cantate de Noël *Hodie* (1954) fit le lien entre l'univers scintillant de cette oeuvre et les sonorités nouvelles de sa symphonie suivante; il y découvre un intérêt nouveau pour la percussion, et notamment pour les sonorités vibrantes.

Symphonie no.9 en mi mineur

Plusieurs grands compositeurs britanniques ont écrit des musiques de films; ce fut le cas par exemple de Bliss, Bax, Walton, Britten et, plus récemment, de Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Malcolm Williamson et Peter Maxwell Davies. Vaughan Williams composa lui aussi plusieurs partitions de films, dont la plus connue est *Scott of the Antarctic* puisqu'une bonne partie de son matériau servit de point de départ à la *Sinfonia Antarctica*.

Vers la fin de 1955, British Transport Films demandèrent à Vaughan Williams d'écrire la musique d'un bref documentaire concernant l'Angleterre élisabethaine et destiné à donner à de nombreuses personnes l'idée de visiter les lieux marqués par le règne d'Elisabeth Ière, Stratford-upon-Avon, par exemple, et de nombreuses demeures seigneuriales. Séduit par cette idée, le compositeur entreprit

de rechercher des airs évocateurs de cette période et d'en écrire d'autres dans le style populaire ou le style Tudor. La suite que nous entendrons ici – adaptée par Muir Mathieson à partir du texte de Vaughan Williams – illustre parfaitement l'esprit et la pompe de l'époque.

Les neuf symphonies de Vaughan Williams forment trois trilogies. Dans la première, une magnifique invocation chorale de la mer et une vision symphonique contemplative et profondément inspirée de la campagne entourent la très humaine "Symphonie d'un Londonien". Des années trente et quarante date la deuxième trilogie, qui regroupe trois oeuvres centrales et complémentaires: la Quatrième, sardonique et courroucée, la Cinquième, paisible, mystique et éloquente, puis, dès la fin de la guerre, la Sixième railleuse, avec son Epilogue énigmatique et différent du reste de l'oeuvre.

Dans la dernière trilogie, le langage symphonique très personnel du compositeur s'élargit pour englober de nouvelles sonorités: la machine à faire le vent et des voix mornes et plaintives évoquant de vastes espaces inconquérables dans la *Sinfonia Antarctica*. La Huitième symphonie, plus légère, renferme, quant à elle, un mouvement pour cordes seules et un autre pour cuivres et bois, ainsi qu'un finale métallique nécessitant la présence d'un vaste ensemble de percussions.

La Neuvième symphonie fut créée en avril 1958, quelques mois seulement avant la disparition du compositeur, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Après avoir exploité les possibilités symphoniques des glockenspiels, des xylophones et des carillons dans la symphonie précédente, Vaughan Williams ajouta à l'orchestre traditionnel un instrument peu courant, le bugle, et un groupe de saxophones qui, placé de côté, commente l'action. Musicalement parlant, cette oeuvre est étrange et dure à certains égards; comme le souligna Ursula Vaughan Williams: "Elle reflétait sa pensée, mais pour une raison ou pour une autre elle était aussi l'une des plus difficiles à saisir."

Cette oeuvre résume une bonne partie de la pensée symphonique du compositeur. Aurait-il deviné qu'il écrivait là sa dernière "mélodie",

ainsi qu'il appelait si délicieusement chaque nouvelle pièce – et voulu se tourner vers le passé? La dureté de la musique cache peut-être une certaine nostalgie. Après des premières mesures prémonitoires, le premier mouvement – avec son chœur de saxophones aux sonorités dorées – introduit une alternance de tension et de pathétique. Les textures sont épaisses, et le conflit ne s'achève que vers la fin du mouvement, où un passage tranquille pour violon solo détend l'atmosphère, en rappelant des épisodes similaires présents dans plusieurs des autres symphonies. Le mouvement s'achève paisiblement sur un solo de bugle et sur le chœur de saxophones.

Le bugle ouvre le deuxième mouvement calmement et "senza vibrato", mais le reste de l'orchestre lui répond avec colère et de manière barbare. Ce mouvement appartient au même univers conflictuel que la Sixième symphonie. En son centre figure un air romantique écrit dans une mesure à 3/4; des cloches graves rappellent la *Sinfonia Antartica*, après quoi la musique emportée refait son apparition. Le bugle revient, cette fois en duo avec la clarinette, et le mouvement s'achève aussi tranquillement qu'il avait commencé.

Le Scherzo aurait fort bien pu être marqué "con malizia", tout comme le mouvement correspondant de la Première symphonie de Walton. Ce scherzo entraînant déborde d'un humour bourru, et les saxophones, confinés jusque-là dans leur rôle romantique habituel, sont autorisés à se comporter comme "des chats en folie"!

Une pause minimale précède l'arrivée des cordes, qui entament le dernier mouvement; l'atmosphère est moins tendue et la texture orchestrale est entrecoupée de nombreux petits solos. Vaughan Williams a souvent été critiqué pour son orchestration, qui n'en reflète pas moins "sa sonorité", et il serait difficile d'imaginer que cette musique rude pût être réécrite – et donc défigurée – par un orchestrateur plus scrupuleux. Puis la musique se dirige vigoureusement et avec assurance vers les dernières pages, où les saxophones affrontent brièvement le reste de l'orchestre avant l'arrivée du paisible mi majeur. Cette symphonie illustre, comme Robert Simpson

le fit remarquer, "un rapprochement des extrêmes"; la musique est désormais tantôt calme et lyrique comme dans la Cinquième symphonie, tantôt sardonique et emportée comme dans la Quatrième. Les conflits ne se résolvent que dans les dernières mesures.

Vers la fin de sa longue existence, Vaughan Williams eut le sentiment de passer de mode. Les jeunes critiques musicaux d'avant-garde ne trouvaient rien de nouveau dans sa musique, et son œuvre ne fut plus guère entendue après sa mort. Une réaction était peut-être inévitable; Vaughan Williams avait été joué très souvent de son vivant. La Sixième symphonie, par exemple, totalisa plus de cent interprétations durant ses deux premières années d'existence, alors qu'aujourd'hui, elle n'est guère plus exécutée qu'une demi-douzaine de fois pendant une période similaire.

Mais il est temps maintenant qu'une nouvelle génération d'auditeurs écoute sa musique en toute objectivité. Elle aura la chance d'y être aidée par le chef d'orchestre américain André Previn, qui a su établir des contacts privilégiés avec les jeunes mélomanes et faire découvrir la musique des compositeurs britanniques à son public, en Angleterre mais aussi dans le reste de l'Europe et aux États-Unis. On ne saurait trop louer ses efforts, qui l'ont conduit notamment à graver la totalité des symphonies de Vaughan Williams. Grâce à ce cycle d'enregistrements, le compositeur devrait occuper à nouveau une place de choix dans le répertoire orchestral, place dont on ne saurait lui contester l'appartenance. Ainsi qu'on a pu l'écrire, sa musique "offre une expérience unique et durable à ceux qu'elle touche".

Edward Johnson

Sinfonia n. 6 in mi minore

Ralph Vaughan Williams era un visionario al pari del suo conterraneo William Blake, di cui il compositore musicò i versi e infuse nuova vita alle incisioni nel suo balletto *Job – A Masque for Dancing* (una masque da danzare). Ma il musicista era un "visionario auditivo" (per cui nel vocabolario non abbiamo una parola corrispondente), e le sue concezioni sinfoniche sono a volte così vivide nel loro profilo sonoro, che critici e commentatori, per descriverne l'effetto, sono sempre stati spinti a usare concetti intellettuali o presi a prestito dalle arti visive, perfino quando il compositore aveva espresso il desiderio che i lavori rimanessero nei confini della "musica pura".

Questo successe in due momenti speciali nella lunga carriera di Vaughan Williams, e in entrambi i casi le congetture dei commentatori collegarono i suoi lavori allo sconvolgimento provocato nel compositore da avvenimenti storici contemporanei. Nel 1934, all'età di 62 anni, Vaughan Williams completò la sua Quarta Sinfonia, e l'anno seguente i compatrioti di questo musicista "familiare", che godeva di una reputazione di compositore domestico e popolare, vennero colti di sorpresa dal lavoro orchestrale più aggressivo, moderno e dissonante che fosse mai stato prodotto in Inghilterra. Nel commento di più di un critico, quei toni aspri, brutali e disperati, che culminavano in una tragedia senza possibilità di riscatto, potevano venire attribuiti a Vaughan Williams soltanto leggendovi il convulso e profondo disgusto suscitato in lui dallo spettro sorgente del nazismo. Il compositore negò categoricamente che il lavoro avesse un tale significato.

Dopo la sua tranquilla e piuttosto rassicurante Quinta Sinfonia, completata nel 1943, con la sua Sesta Sinfonia, composta nel 1946-47, Vaughan Williams prese di nuovo il mondo musicale di sorpresa. Ancora una volta, almeno nei primi tre movimenti, erano presenti delle dissonanze e un'aspra e lacerante disperazione. Eppure fu il movimento finale, Epilogue, che, benchè molto lontano dal caos

del finale della Quarta, provocò ancora una volta le più vive discussioni e le congetture più ardite. Perchè, in contrasto con i terrificanti *crescendo* e i *tutti* selvaggi delle parti precedenti, questo finale venne composto dall'inizio alla fine in un ininterrotto pianissimo, ma un pianissimo così strano, desolato e spettrale come non se ne erano mai sentiti prima!

Di nuovo fu immediatamente evocata la drammaticità degli avvenimenti contemporanei, anche se neanche questa volta provenne dal compositore il minimo cenno di assenso. In effetti, l'unica nota rassicurante in tutta la sinfonia era la nobile metamorfosi (da minore in maggiore) di uno dei temi più tranquilli, vicino alla conclusione del primo movimento. Tutto il resto dell'*Allegro* di apertura era pervaso da un disordine vorticoso, un furioso conflitto, pur se dominato dalla mano ferma di un maestro. Il cupo secondo movimento, *Moderato*, venne ricordato per un breve motivo di tre note ripetute che si apriva la strada nella coscienza degli ascoltatori come un maglio, in uno dei crescendo più terrificanti che si fossero uditi dai tempi del *Boris Godunov*. Il pandemonio dello Scherzo si alterna al suono ossessivo e sarcastico di un sassofono tenore, che intona un pacchiano refrain, e la musica letteralmente si sgretola, prima di ricomporsi nel tenebroso Epilogue. Benchè rapresenti in se stesso un'unità completamente indipendente, ogni movimento viene inesorabilmente collegato a quello seguente.

Si disse che questa doveva sicuramente essere la reazione di Vaughan Williams alla minaccia di annientamento totale che proveniva dall'invenzione e dall'uso della bomba atomica due anni prima. L'Epilogue non poteva essere che la visione di un pianeta senza vita, con nuvole che vagano senza scopo su un panorama di desolazione silente e torturati fantasmi! Ancora una volta il compositore respinse queste interpretazioni, cui contrappose però un'immagine propria, a chiarimento parziale dell'enigmatico Epilogue.

L'analogia era semplice e, in maniera abbastanza sorprendente, derivava da Shakespeare:

Siamo della materia
di cui son fatti i sogni, e la nostra piccola vita
reca tutto attorno un sonno.

La Tempesta, Atto IV, Scena 1

I commentatori favorevoli ai programmi pensarono di essersi forse spinti troppo in là, dimenticando che un vero visionario riesce a ritrovare "l'infinito in un granello di sabbia." O in un atomo? Ma qualunque sia la reazione di ognuno davanti a questa sinfonia estremamente originale, è difficile sfuggire al fascino che essa esercita sui sensi o sull'immaginazione. L'ascoltatore emerge da questo lavoro come da un sogno strano e coinvolgente.

Anche dopo la presentazione della sua Sesta Sinfonia, a 76 anni, lo straordinario "V.W.", aveva ancora davanti dieci anni, e moltissimi altri lavori e molte nuove "visioni" dentro di sé. Non meno strano del panorama di "sogno" dell'Epilogue della Sesta, fu lo scenario gelido così straordinariamente evocato nella *Sinfonia Antartica* del 1952. A collegare il mondo splendente di quel lavoro con le nuove sonorità della sinfonia seguente, venne *Hodie*, la cantata natalizia del 1954. Vi affiorava un interesse nuovo per i suoni delle percussioni, specialmente per quelli che producono dei vibrati.

Sinfonia n. 9 in mi minore

Numerosi celebri compositori britannici hanno scritto musica per le colonne sonore di film: Bliss, Bax, Walton, Britten, e più di recente Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Malcolm Williamson e Peter Maxwell Davies. Anche Vaughan Williams compose numerose partiture da film, la più celebre delle quali, "Scott of the Antarctic", è meglio nota soprattutto perchè molto del materiale musicale venne a formare la *Sinfonia Antartica*.

Verso la fine del 1955 la British Transport Films chiese a Vaughan Williams di scrivere la musica per un breve documentario sull'Inghilterra elisabettiana, in corso di produzione. Il film doveva attirare la gente verso quei luoghi dell'Inghilterra ricchi di riferimenti storici ai primi anni del periodo elisabettiano – come la regione dove era nato Shakespeare e le varie magioni signorili. Vaughan Williams venne stimolato dall'idea di scrivere un'altra partitura da film e si mise a cercare delle melodie che caratterizzassero il periodo, e a scriverne di proprie in stile popolare o Tudor. La suite che qui presentiamo è un adattamento ad opera di Muir Mathieson della partitura di Vaughan Williams, ed evoca in maniera caratteristica lo spirito e lo sfarzo dei tempi dei Tudor.

Le nove sinfonie di Ralph Vaughan Williams si raggruppano in tre distinte trilogie: nella prima, accanto a un'umanissima "Symphony by a Londoner" (Sinfonia di un Londinese), il compositore da una parte mette una magnifica invocazione corale al mare, e dall'altra un visione sinfonica contemplativa e profondamente ispirata della campagna. Negli anni Trenta e Quaranta venne la seconda trilogia – tre capolavori fondamentali e complementari: l'irata, sardonica Quarta Sinfonia, la Quinta, pervasa da un senso di pace e di mistica eloquenza, e, immediatamente dopo la guerra, l'amaramente ironica Sesta, con il suo sfuggente ed enigmatico epilogo.

Nella trilogia finale, il personalissimo linguaggio sinfonico di Vaughan Williams assume nuove dimensioni di atmosfere e di colori, e i suoi ultimi tre lavori del genere sono notevoli per l'esplorazione di sonorità inusitate che il compositore vi va compiendo: la *Sinfonia Antartica*, con la sua macchina del vento e i suoi cupi lamenti, evoca vasti spazi inaccessibili. Per contrasto, gli fa seguito la più svagata Ottava, con un movimento per soli archi, un'altro per ottoni e legni e un fragoroso finale che richiede un vasto gruppo di percussioni.

Da ultimo apparve la Nona, che venne eseguita per la prima volta nell'aprile del 1958, soltanto pochi mesi prima della morte dell' compositore, all'età di 86 anni. Dopo aver esplorato nei suoi lavori

precedenti le possibilità sinfoniche di glockenspiel, xilofoni e campane tubolari, Vaughan Williams introdusse ora nella sua orchestra il trascurato flicorno e un gruppo di sassofoni che fanno, per così dire, gruppo a parte, a commento dell'azione. Da un punto di vista musicale la Nona Sinfonia è un lavoro strano e in qualche modo arduo, e commentandolo Ursula Vaughan Williams disse: "Il lavoro corrispondeva ai suoi intendimenti, ma per qualche ragione risultò una delle sue composizioni più difficili da afferrare."

Echi del precedente pensiero sinfonico di Vaughan Williams sono presenti in questo lavoro. Forse il musicista presagì che questo doveva essere il suo ultimo "motivo", come in modo caratteristico e compiaciuto chiamava ogni sua nuova composizione, e il risultato fu quello di "guardarsi dietro le spalle", nel passato. Dietro la difficoltà della musica sta forse un fondo di nostalgia. Il primo movimento del lavoro — con il suo coro di suoni dorati dei sassofoni — cede il passo, dopo un senso iniziale di presentimento, a un alternarsi di tensione e di pathos. La tessitura orchestrale vi è densa, e il conflitto rimane non risolto fino quasi alla fine, quando un tranquillo passaggio per violino solo alleggerisce il tono, richiamando alla mente momenti simili in numerose altre sinfonie. Il movimento viene tranquillamente condotto alla sua conclusione da un assolo di flicorno e dal coro dei sassofoni.

Il flicorno apre il secondo movimento in tono tranquillo e "senza vibrato", ma il resto dell'orchestra reagisce irroso in tono barbarico — in questo movimento vive lo stesso mondo conflittuale della Sesta Sinfonia. Per contrasto, nella sezione centrale si sviluppa una melodia romantica in tempo di tre quarti; il suono grave delle campane rimanda alla *Sinfonia Antartica*, e nella musica riaffiora l'ira. Ritorna il flicorno — questa volta in duo con il clarinetto — e il movimento si conclude pacificamente come era cominciato.

Lo scherzo potrebbe recare l'indicazione "con malizia" come il movimento corrispondente nella Prima Sinfonia di Walton. Si tratta di uno degli scherzi "saltellanti" caratteristici di Vaughan Williams, pervaso dal suo umorismo arcigno, mentre ai sassofoni — fino a questo

momento "romantici com'è nel loro carattere" — è concesso comportarsi come dei "gatti impazziti"!

Prima dell'entrata degli archi nell'ultimo movimento, c'è una brevissima pausa; l'atmosfera è meno tesa di prima, e la tessitura orchestrale è costellata di passaggi solistici. Vaughan Williams è stato spesso criticato per le sue orchestrazioni, ma questo rimane, nonostante tutto, "il suo suono", e sarebbe difficile immaginare questa musica scabra in una strumentazione diversa — e di conseguenza privata delle sue caratteristiche — a opera di un orchestratore più pignolo. In un'atmosfera di fiducia la musica procede gagliarda verso le pagine finali, dove i sassofoni si trovano a scontrarsi brevemente con il resto dell'orchestra, prima che il brano arrivi tranquillamente alla sua conclusione in mi maggiore. Robert Simpson descrive questa sinfonia come "la riunione degli estremi" — la musica vi è ora calma ed elegiaca come nella Quinta Sinfonia, ora sardonica e irosa come nella Quarta, e i contrasti vengono risolti soltanto nelle pagine finali.

Verso la fine della sua lunga vita Vaughan Williams scoprì di stare "passando di moda". I critici musicali giovani e sofisticati del tempo non trovarono nella sua musica niente di nuovo, e di conseguenza dopo la sua morte il compositore venne trascurato. Forse un qualche tipo di reazione era inevitabile; Vaughan Williams non era certamente stato in vita un compositore poco popolare. La Sesta Sinfonia venne eseguita più di cento volte nei suoi primi due anni di esistenza; oggi ci si può dire fortunati se nell'arco dello stesso periodo riusciamo ad ascoltarla una mezza dozzina di volte.

Cionondimeno è passato ormai abbastanza tempo perché una nuova generazione di ascoltatori valuti la musica di Vaughan Williams con orecchio sgombro da pregiudizi. In questo sono fortunati a ricevere l'aiuto del direttore americano André Previn, che con particolare successo ha stabilito un rapporto con i giovani amanti della musica e ha fatto conoscere al suo pubblico i lavori dei compositori britannici, non soltanto in Inghilterra, ma anche sul Continente e negli Stati Uniti. Quest'autentica attività promozionale è da lodare senza riserve ed

è riflessa da questo ciclo di registrazioni delle sinfonie di Vaughan Williams. La devozione di Previn contribuirà anche ad assicurare che la musica di Vaughan Williams ritorni a occupare un posto nel repertorio orchestrale. Che questo posto le spetti non è assolutamente da mettere in discussione. Come ha scritto James Day nella serie "The Master Musicians": "A coloro che sono in grado di rispondere al suo richiamo, essa offre un'esperienza insieme unica e duratura."

Edward Johnson

traduzione: Giorgio Vedova

Sinfonie Nr. 6 in e-moll

Wie auch sein Landsmann William Blake, dessen Verse er vertonte und dessen Radierungen er in seinem *Job — A Masque for Dancing* zum Ballettleben erweckte, war Ralph Vaughan Williams ein Visionär. Jedoch war er — in Ermangelung eines besseren Ausdrucks — ein "Klangvisionär", und bisweilen sind seine sinfonischen Schöpfungen in ihrer Schallskizzierung derart lebhaft, daß Kritiker und Kommentatoren in starke Versuchung geraten sind, zwecks der Beschreibung ihres Effekts visuelle und intellektuelle Konzepte auf sie zu übertragen, selbst wenn der Komponist ausdrücklich Wert darauf legte, seine Werke im Reich der "reinen Musik" zu belassen.

Zu zwei besonderen Gelegenheiten im langen Schaffen Vaughan Williams' geschah dies, und in beiden Fällen unter dem erschütternden Eindruck weltpolitischer Ereignisse. 1934, im Alter von 62 Jahren, vollendete er seine 4. Sinfonie, und im Jahr darauf sahen sich die Landsleute dieses "vertrauten" Komponisten eher schlichter, erdverbundener Reputation dem auf aggressivste Weise modernen, dissonanten Orchesterwerk ausgesetzt, das bis dahin in England entstanden war. Seine Harschheit, Brutalität und Verzweiflung, die in ungelinderer Tragödie gipfelt, ließ sich Vaughan Williams überhaupt nur insofern zuschreiben, daß man in dem Werk eine Art krampfhafter, würgender Reaktion auf das Schreckgespenst des Nationalsozialismus sah. Mehr als ein Kritiker vertrat denn auch diese These. Der Komponist jedoch sprach seinem Werk derartige Bedeutung kategorisch ab.

Nach seiner stillen, irgendwie beruhigenden 5. Sinfonie, die er 1943 vollendet hatte, verblüffte er 1947/48 die Musikwelt mit seiner 6. Sinfonie erneut. Abermals verbreiteten sich Dissonanz, Unbeugsamkeit und beißende Verzweiflung, zumindest in den ersten drei Sätzen. Doch war es der letzte Satz, der Epilog, der bei allem Kontrast zum chaotischen Finale der Vierten die lebhaftesten Kommentare und Spekulationen auslöste. Denn im Gegensatz zu den schreckenerregenden Crescendi und wilden Tutti der

vorausgegangenen Sätze hielt sich das Finale von Anfang bis Ende in einem ungebrochenen Pianissimo. Doch solch ein seltsames, ödes und unheimliches Pianissimo hatte man noch nie vernommen!

Abermals machte man sehr rasch die Weltpolitik verantwortlich, doch ohne das leiseste Anzeichen der Billigung durch den Komponisten. Der einzige beruhigende Aspekt der ganzen Sinfonie war eigentlich nur die edle Metamorphose (Moll zu Dur) eines der leiseren Themen gegen Ende des Kopfsatzes. Ansonsten zeichnete sich dieses einleitende Allegro nur durch wirbelndes Chaos, Konflikt und Zorn aus, wenn auch von starker, meisterhafter Hand gestaltet. An den rauen 2. Satz, das Moderato, erinnerte man sich wegen eines kurzen, aus drei wiederholten Noten bestehenden Motivs, das sich wie ein Vorschlaghammer dem Bewußtsein der Hörer einrammte, in einem der schrecklichsten Crescendi seit *Boris Godunov*. Das pandemonische Scherzo wurde von den sarkastischen Tönen eines Tenorsaxophons mit seinem flüchterhaften Refrain verfolgt, und die Musik zerriß sich buchstäblich selbst, bevor sie in den ersten Epilog versank. Jeder Satz, obwohl in sich geschlossen, war untrennbar mit dem nächsten verknüpft.

Hierin, so erklärte man, müsse man ganz einfach Vaughan Williams' Reaktion auf die Gefahr des Weltuntergangs sehen, die durch die Erfindung und den Einsatz der Atombombe zwei Jahre zuvor heraufbeschworen worden war. Der Epilog konnte nur die prophetische Vision eines leblosen Planeten sein, auf dem ziellose Wolken über ein Panorama der stillen Verwüstung und gefolterten Phantome trieben! Einmal mehr wies der Komponist den ganzen Gedanken von der Hand, nur daß er diesmal mit einem Gegeneindruck kontierte, um den enigmatischen Epilog zu erklären.

Die Analogie war einfach und überraschenderweise Shakespeare:

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep. *The Tempest, Act IV, Scene 1*

Vielleicht, so dachten die Programmierer, hatten sie zu weit ausgeholt, vergessend daß der wahre Visionär "Unendlichkeit in einem Sandkorn" finden kann. Oder in einem Atom! Wie man der durch und durch originellen Sinfonie auch selber gegenüberstehen mag, sie erfaßt nun einmal fast unweigerlich die Sinne und die innere Vorstellungskraft. Man tritt aus ihr hervor wie aus einem seltsamen, fesselnden Traum.

Selbst nach dieser 6. Sinfonie, die er als 76 jähriger vorlegte, hatte der unglaubliche "V.W." noch 10 weitere Jahre, sehr viel mehr Werke und viele neue "Visionen" in sich. Nicht weniger seltsam als die "Traum"-Form des Epilogs der Sechsten war die eisige Landschaft, die er so treffend in seiner nächsten Sinfonie darstellte, der *Sinfonia Antarctica* von 1952. Die glitzernde Welt dieser Sinfonie mit den Zukunftsklängen der nächsten verbindend kam die Weihnachtskantate von 1954, *Hodie*. Hier machte sich ein neues Interesse an Klang von Schlaginstrumenten bemerkbar, besonders der vibrierenden.

Sinfonie Nr. 9 in e-moll

Zahlreiche namhafte Komponisten haben Filmmusik geschrieben: Bliss, Bax, Walton und Britten, später auch Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Malcolm Williams und Peter Maxwell Davies. Vaughan Williams komponierte mehrere Filmmusiken, am bekanntesten wohl "Scott of the Antarctic", weil ein großer Teil des Materials in die "Sinfonia Antarctica" Einzug fand.

Gegen Ende 1955 trat British Transport Films mit der Bitte an Vaughan Williams heran, die Musik zu einem Dokumentarfilmprojekt über das elisabethanische England zu schreiben. Hinter dem Film stand der Wunsch, die Menschen zum Besuch der mit dem ersten elisabethanischen Zeitalter verbundenen Orte anzuregen — so etwa die Heimat Shakespeares und die verschiedenen Herrenhäuser. Vaughan Williams war von dem Gedanken an eine weitere Filmmusik sehr angetan und machte sich über seine eigenen Kompositionen im Folk- und Tudorstil hinaus auf die Suche nach Themen, die an dieses Zeitalter erinnerten. Die vorliegende Suite wurde von Muir Mathieson anhand der Filmpartitur adaptiert und legt auf charakteristische Weise vom Geist and Prunk der Tudorzeit beredtes Zeugnis ab.

Die neun Sinfonien von Ralph Vaughan Williams fallen deutlich in drei Trilogien. In der ersten flankiert der Komponist eine sehr menschliche "Sinfonie eines Londoners" auf einer Seite mit einer herrlichen Choralanrufung des Meeres und auf der anderen mit einer beschaulichen, doch auch profunde inspirierten sinfonischen Vision der Ländlichkeit. In den 30er und 40er Jahren kam die nächste Trilogie — drei zentrale und einander ergänzende Meisterwerke: die zornige, sardonische Vierte, die friedliche, mystisch eloquente Fünfte und unmittelbar nach dem Krieg die spöttische Sechste mit ihrem unstillen, enigmatischen Epilog.

In der letzten Trilogie gewinnt die urpersönliche sinfonische Sprache Vaughan Williams' eine neue Dimension der Tonfarbe, und seine abschließenden drei Werke dieser Gattung zeichnen sich durch

die Erforschung ungewöhnlicher Klänge aus. Die "Sinfonia Antarctica" mit ihrer Windmaschine und den trauervollen, jammernden Stimmen erinnert an endlose, nicht zu erobernde Räume. Im Gegensatz dazu die leichtere Achte, mit einem Satz für Streicher alleine, einem anderen für Blech- und Holzbläser sowie einem lärmenden Finale, das eine Riesebatterie von Schlaginstrumenten erfordert.

Schließlich die 9. Sinfonie, die im April 1958 uraufgeführt wurde, wenige Monate vor dem Tod des Komponisten im Alter von 86 Jahren. Nachdem er die sinfonischen Möglichkeiten von Glockenspielen und Xylophonen in der Achten ausgelotet hatte, nahm Vaughan Williams nun das vernachlässigte Flügelhorn und eine Gruppe von Saxophonen, die wie ein antiker Chor am Rand stehen, in das Orchester auf. Musikalisch betrachtet ist die 9. Sinfonie ein merkwürdiges, in gewisser Beziehung zähes Werk. Um Ursula Vaughan Williams zu zitieren: "Es war, was er sich vorgestellt hatte, aber aus unerfindlichen Gründen gehörte es zu denjenigen seiner Werke, die er am schwierigsten in den Griff bekam."

Viel von dem vorherigen sinfonischen Gedankengut des Komponisten hallt hier nach. Hatte er vielleicht die Vorahnung, daß es sich hierbei um seine letzte "Weise" handeln würde, wie er jede neue Komposition so reizend und für ihn typisch nannte? Daß er sich in die Vergangenheit umsehen mußte? Vielleicht liegt unter der zähen Musik ein Gefühl der Nostalgie. Der 1. Satz des Werkes, mit seinem Chor goldtönender Saxophone, weicht nach einem anfänglichen Gefühl der Vorahnung einem Hin und Her von Angespanntheit und Pathos. Das Gewebe ist grob, und der Konflikt wird erst gegen Ende aufgelöst, wenn eine stille Passage für Solovioline die Stimmung hebt und an ähnliche Momente in den früheren Sinfonien erinnert. Mit einem Flügelhornsolo und dem Saxophonchor wird der Satz ruhig seinem Ende zugeführt.

Gelassen und 'senza vibrata' leitet Flügelhorn den 2. Satz ein. Doch der Rest des Orchesters schnappt auf zornige, barbarische Weise zurück. Dieser Satz entstammt der gleichen Konfliktwelt wie die 6

Sinfonie. Das Zentrum wird des Kontrastes halber von einer romantischen Melodie im 3/4-Takt eingenommen. Tiefe Glocken rufen die "Sinfonia Antarctica" in Erinnerung, und die zornige Musik tritt erneut auf. Das Flügelhorn kehrt zurück — diesmal im Duett mit der Klarinette — und der Satz endet so friedlich, wie er begann.

Über dem Scherzo könnte sehr wohl stehen 'con malizio', so wie beim entsprechenden Satz der 1. Sinfonie Waltons. Hier haben wir eines von Vaughan Williams' "stolzierenden Runtata"-Scherzos vor uns, voller derben Humors, und die Saxophone — bislang "ihr eigenes romantisches Selbst" — dürfen sich aufführen wie "verrückte Katzen"!

Eine kaum wahrnehmbare Pause geht dem Einsatz der Streicher voraus, die den Anfang des Schlußsatzes bilden. Die Stimmung ist etwas entspannter, und die Orchesterpassagen werden von vielen kurzen Soloeinwürfen durchsetzt. Oft hat man Vaughan Williams wegen seiner Orchestrierung kritisiert, aber sie bleibt nun einmal "sein Klang", und man kann sich diese schroffe Musik in anderer Instrumentierung — mithin entcharakterisiert — kaum vorstellen. Es herrscht eine Atmosphäre der Selbstsicherheit, während die Musik energisch den letzten Seiten zustrebt, auf denen sich die Saxophone in kurzem Konflikt mit dem Orchester befinden, bevor das Werk sanft in E-Dur zur Ruhe kommt. In dieser Sinfonie sind — um mit Robert Simpson zu sprechen — "die Extreme zusammengezogen" worden. Mal ist die Musik so ruhig und lyrisch wie in der Fünften, mal sardonisch und zornig wie in der Vierten; erst in den letzten Takten werden die Kontraste aufgelöst.

Gegen Ende seines langen Lebens kam Vaughan Williams "aus der Mode". Die jungen, "modernen" Musikkritiker der Zeit fanden in seiner Musik nichts Neues, so daß der Komponist nach seinem Tod vernachlässigt wurde. Vielleicht ließ sich eine Gegenreaktion nicht vermeiden — zu Lebzeiten hatte es Vaughan Williams jedenfalls an Aufführungen seiner Werke nicht gemangelt. Die 6. Sinfonie zum Beispiel wurde in den ersten beiden Jahren nach ihrer Uraufführung über 100 Mal gegeben. Heute darf sie im gleichen Zeitraum mit einem

halben Dutzend Aufführungen mehr als zufrieden sein.

Dennoch ist inzwischen genug Zeit vergangen, um einer neuen Generation von Hörern die Möglichkeit zu geben, die Musik Vaughan Williams' unvoreingenommen zu erleben. Zu ihrem großen Glück werden sie dabei von dem jungen amerikanischen Dirigenten André Previn unterstützt, der ein sehr erfolgreiches Verhältnis zum jungen Konzertpublikum aufgebaut hat und die Musik britischer Komponisten den Hörern nicht nur in England, sondern auch in Europa und den Vereinigten Staaten nahebringt. Derart echte Befürwortung ist von Herzen zu begrüßen und drückt sich in dem laufen Zyklus von Einspielungen der Sinfonien von Vaughan Williams aus. Auch wird auf diese Weise dafür gesorgt, daß seine Musik ihren Stammplatz im Orchesterrepertoire zurückgewinnt. Daß dieser Platz verdient ist, läßt sich nicht bestreiten. In seiner Reihe 'The Master Musicians' formulierte es James Day so: "Wer auf sie eingehen kann, wird in ihr eine einzigartige, bleibende Erfahrung finden".



TITLES IN THIS SERIES AVAILABLE ON COMPACT DISC

Ralph Vaughan Williams
André Previn/London Symphony Orchestra

A SEA SYMPHONY60580-2-RG

SYMPHONY No. 2 "A LONDON SYMPHONY"
CONCERTO ACCADEMICO • THE WASPS: OVERTURE60581-2-RG

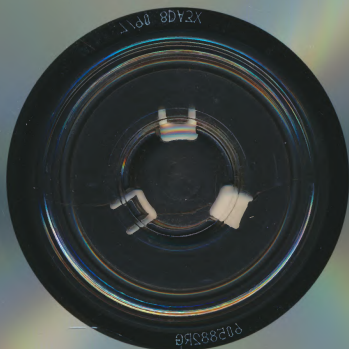
SYMPHONY No. 3 "A PASTORAL SYMPHONY"
SYMPHONY No. 460583-2-RG

SYMPHONY No. 5
THREE PORTRAITS FROM "THE ENGLAND OF ELIZABETH"
TUBA CONCERTO IN F MINOR.....60586-2-RG

SYMPHONY No. 6
SYMPHONY No. 960588-2-RG

SYMPHONY No. 7 "SINFONIA ANTARTICA"
SYMPHONY No. 860590-2-RG

RALPH VAUGHAN WILLIAMS
London Symphony Orchestra
André Previn, *conductor*



60588-2-RG

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

© 1968, *1971, BMG Music, This
compilation 1985 BMG Music.
TMK(s)® RCA Corp.
& BMG Music.
Made in U.S.A.

1 - 4 Symphony No. 6 in E Minor
5 - 8 *Symphony No. 9 in E Minor