

DIGITAL

The British Line



VAUGHAN WILLIAMS



Symphony No. 6

The Lark Ascending

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis

TASMIN LITTLE

BBC SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW DAVIS



RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

Symphony No. 6 in e minor
e-moll · mi mineur

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Allegro | 7'26" |
| 2 | Moderato | 8'55" |
| 3 | Scherzo: Allegro vivace | 6'03" |
| 4 | Epilogue: Moderato | 9'36" |
| 5 | Fantasia on a Theme by Thomas Tallis | 15'41" |
| 6 | The Lark Ascending
Violin: Tasmin Little | 14'17" |

BBC Symphony Orchestra

ANDREW DAVIS

Production: Wolfgang Mohr
Recording Producer: Christopher Palmer
Recording Engineer: Tony Faulkner
Recording location: St Augustine's Church,
London · October 1990



Andrew Davis, Mrs. Ralph Vaughan Williams, Tasmin Little; Photo: Alex von Koettlitz

Symphony No. 6

Sir Adrian Boult introduced the Sixth Symphony – one of the masterpieces of English music – at a BBC Symphony Orchestra Concert in the Royal Albert Hall on April 21, 1948. The musician and scholar Deryck Cooke – the distinguished author of *The Language of Music* – was at that first performance, and later wrote that the effect on him was “nothing short of cataclysmic: the violence of the opening and the turmoil of the whole first movement; the sinister mutterings of the slow movement, with that almost unbearable passage in which the trumpets and drums batter out an ominous rhythm, louder and louder, and will not leave off; the vociferous uproar of the Scherzo and the grotesque triviality of the Trio; and most of all, the slow finale, *pianissimo* throughout, devoid of all warmth and life, a hopeless wandering through a dead world ending literally in *niente* (Vaughan Williams’s favourite word for a final fadeout of any kind) – nothingness. This at any rate was my impression while the music was being played. I remember my attention was distracted, near the end, by the unbelievable sight of a lady powdering her nose – one wondered whether it was incomprehension, imperviousness, or a defence-mechanism. The Symphony, as a work of art, more than deserved the overwhelming applause it got, but I was no more able to applaud than at the end of Tchaikovsky’s *Pathétique* Symphony – less so, in fact, for this seemed to be an ultimate nihilism beyond Tchaikovsky’s conceiving: every drop of blood seemed frozen in one’s veins.”

What *does* this amazing symphony say, mean, want of us? “Want” in the sense that certain works of art – for example futuristic fantasies like George Orwell’s novel *1984*, François Truffaut’s film *Fahrenheit 451* – *can* change our perception of the world, *can* warn, *can* make us aware of the ultimate consequences if passions go unbridled. This symphony does that, I think; but the composer himself provided no clue, refused to endorse the many hypotheses that critics advanced at the time. His own programme notes read almost like a parody of the genre, so soberly and

severely factual (occasionally teetering over into the facetious, which is even more irritating). Did *he* know the what, why and how of what he had written? Remember that (a) he was a complete human being, warm, humanly responsive, deeply concerned and caring about the world around him; (b) he had lived through not one but *two* world wars. In the first he had seen, at close range, dozens, hundreds, thousands, of his own generation cynically slaughtered; he’d written the *Pastoral Symphony* in their memory. By the mid-1940s the same thing had happened all over again, and how much worse besides: the concentration camps, the Nuremberg trials, Stalin’s and other dictators’ forms of totalitarianism, the start of the Cold War – how many and deeper depths of human folly and wickedness could possibly remain unfathomed? That is surely one of the questions that the symphony asks, and leaves unanswered. Uniquely in this most life-affirming of composers, there is only one spark of hope in the entire symphony: the wonderful moment just before the end of the first movement when the second subject finds the form – and the key, E major, the key of Schubert’s, Mahler’s and Delius’s Eden, the key of the vision of the new Jerusalem in Vaughan Williams’s own *Sancta Civitas* – it has been searching for, and till now has been frustrated in its search, all along. Apart from this all is nightmare and chaos.

In the second movement, as Edith Sitwell said in a totally different context: –

The trumpet and the drum
And the martial cornet come
To make the people dumb

– “martial”, Mars, the god of war. The best, spontaneous comment or reaction was Andrew Davis’s, listening to a playback: “Horrible! Horrible! HORRIBLE!” Then utter urban, mechanistic mayhem in the third movement, a satirical *tour-de-force* Shostakovich might have admired: not merely the sleazy tenor saxophone with its music-

hall and nightclub associations (its lurid tone-colour infects or blotches the woodwind ensemble throughout the work) but the supreme irony that whereas fugal textures and structures normally epitomise order and purpose, here they engender merely what the Germans engagingly call "fiebrhafte Nichtstuerei", feverish doing-nothing. The movement blusters and blisters but can't even reach a definitive climax: it just disintegrates. Hence the wreckage-strewn landscape of the finale, all paradox: quiet but not peaceful; calm but not serene; melodic but non-expressive. It moves and journeys unceasingly but never arrives anywhere, achieves anything. It is the ultimate negation of *The Lark Ascending*. It *un-writes* the finale of the *Sea Symphony*. No solo-violin lark, no sky, even; instead the dead, cold (because over-tone-less) sound of unison flutes. No poet or "true son of God" comes, singing his songs. He did come, Vaughan Williams seems to say; but nobody wanted to listen.

The Lark Ascending

Wilfred Mellers in a fascinating essay has explored the affinities between Vaughan Williams and the 19th-century English painter Samuel Palmer, contemporary of the romantic poets and friend of William Blake, who painted, in the "visionary years" of his youth, those "magical evocations of an English Eden rediscovered . . . his visionary landscapes were havens from an incipiently industrialized world which, as he was well aware, would bring distress alike to the countryside and to the men and woman who lived in it . . . if there is a soundscape that offers an aural complement to Palmer's landscapes, it is Vaughan Williams's *The Lark Ascending*, significantly dated 1914 – the year of the war that was to silence English larks of most breeds." But Vaughan Williams's lark sings on. Described as a "romance" for violin and (small) orchestra, we really need to know only two things about it: (1) that Vaughan Williams applied the term romance to some of his profoundest and most poetic music; and (2) that it is prefaced by the following quotation from a poem by George Meredith: –

He rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake.

For singing till his heaven fills,
'tis love of earth that he instils,
And ever winging up and up,
Our valley is his golden cup,
And he the wine which overflows
To lift us with him when he goes.

Till lost on his aerial rings
In light, and then the fancy sings.

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis

Vaughan Williams's *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* was first performed at the Three Choirs Festival in Gloucester Cathedral in 1910, an event picturesquely described by Dr Herbert Howells, pupil and friend of the composer. "In that year I had become an articulated pupil of Dr (later Sir) Herbert Brewer. At that time I still feared Dr Brewer as much as I revered him. But round about April I was brave enough to ask him whether there was to be a "new work" at September's meeting. He seemed puzzled, slow to answer. He had, he admitted, heard of the "strange composer . . . who would be bringing a strange work, something to do with Tallis". Lovely first week of September came. With it came the composer from Chelsea, a magnificent figure on the rostrum. He was nearly 39. I was seeing him for the first time. But what mattered was that it was Tuesday night, an Elgar night; a dedicated Elgar audience, all devotees of the by then "accepted" masterpiece *The Dream of*

Gerontius . . . but there, conducting a strange work for strings, Ralph Vaughan Williams himself, a comparative (or complete?) stranger; and his *Fantasy* would be holding up *The Dream*, maybe for ten minutes? In fact for twice ten, as it happened. He left the rostrum, in the non-applauding silence of those days . . . and came to the empty chair next to mine, carrying a copy of *Gerontius*, and presently was sharing it with me, while Elgar was conducting the first hearing I ever had of *The Dream*. For a music-bewildered youth of 17 it was an overwhelming evening, so disturbing and moving that I even asked Ralph Vaughan Williams for his autograph – and got it! I have it, still . . . and I still have what I now know to be a supreme commentary by one great composer on another – the *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*. And as the years have gone by . . . the 39-year-old stranger from Chelsea has long since found forgiveness. Ralph Vaughan Williams and the seemingly incomprehensible *Fantasia* and the Elgar masterpiece it once delayed are all immortal and part of our history.”

Howells went on to relate how he and his friend, the poet and composer Ivor Gurney, paced the streets of Gloucester all night after that first performance of *Tallis*, so excited were they by its strangeness. Yet it was a strangely familiar strangeness. Vaughan Williams’s editorship of the *English Hymnal* had kindled in him a passion for tunes such as Tallis’s Third Mode Melody, realising as he did that such tunes, over the centuries, had come to form the very texture of the English musical mind (he felt the same about folksong). The fantasy or “fancy” was yet another Elizabethan legacy, episodic and charmingly wayward in construction. Vaughan Williams here follows the broad outlines of its forms, just as the melodic physiognomy of the entire work bears a general resemblance to Tallis’s Third Mode Melody. Yet the result is in no sense a pastiche; rather is it living, breathing musical tissue, “a supreme commentary by one great composer on another”. It is a work of marked contrasts: rhetorically aloof and lyrically intimate, passionate and austere, music of

the spirit and of the flesh – and, as in a great cathedral, deepest shadow lurks in a recess while dazzling radiance streams from a stained-glass window. A cathedral-like acoustic too is needed spatially to differentiate in the intended way between the three distinct string orchestra groupings: large string orchestra, small string orchestra, solo string quartet. A mysterious chordal introduction sets the scene for the entry of Tallis’s tune on pizzicato cellos and basses; thereafter an A-B-A structure takes shape, the start of the B section being marked by the solo viola with a new segment of the Tallis theme.

Christopher Palmer

Andrew Davis

Andrew Davis, Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra since 1989 had a traditional English musical upbringing at London's Royal Academy of Music and then King's College, Cambridge as organ scholar. He was continuo player for such orchestras as the English Chamber Orchestra and Academy of St Martin-in-the-Fields, then studied with Franco Ferrara in Rome. By 1974 he had held posts with the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Philharmonia and the Royal Liverpool Philharmonic; had become a regular Promenade conductor; had taken the Philharmonia on European tours and the English Chamber Orchestra to the Far East. In 1974 he became the first British conductor to work with five major US orchestras in one season: New York Philharmonic, Boston, Chicago, Cleveland and Los Angeles.

Andrew Davis was appointed Music Director of the Toronto Symphony in 1975 and under his direction it developed into Canada's leading orchestra, receiving worldwide recognition and fame. He still works frequently with the orchestra as its Conductor Laureate.

He has appeared with all the major London orchestras and among the many European orchestras with whom he has given concerts are the Berlin Philharmonic, Frankfurt Radio Symphony, Tonhalle, Stockholm Philharmonic, Israel Philharmonic, La Scala, Milan and the Orchestre National in Paris.

He is particularly well-known for his interpretations of Richard Strauss operas and has conducted Strauss for Paris Opera, Covent Garden and New York's Metropolitan Opera. He enjoyed great critical acclaim at Chicago Lyric Opera with *Figaro* (1987) and *Clemenza di Tito*. Following many seasons as a guest conductor at Glyndebourne Festival Opera, he was appointed Musical Director at the beginning of the 1988/1989 season. His new productions of *Jenufa* (1989) and the European pre-

miere of Tippett's *New Year* (1990) were outstandingly well received and BBC Television have just completed a studio recording of the latter.

In addition to his frequent guest appearances with major international orchestras, Andrew Davis has recently taken the BBC Symphony Orchestra on tour to Japan and Hong Kong and looks forward to touring Germany and the USSR with them in the near future.

He has just received the prestigious Royal Philharmonic Society/Charles Heidsieck Conductor's Award for 1990 for leading the BBC Symphony through an outstanding Diamond Jubilee season, for excellence in the operatic field and for his championing of British music, especially the music of Tippett.

Tasmin Little

Born in London in 1965, Tasmin Little is already a seasoned international performer having played throughout the United Kingdom, Europe, Scandinavia, Canada, China and India.

Her concerto appearances have brought her together with such eminent conductors as Vladimir Ashkenazy, Andrew Davis, Sir Charles Mackerras and Kurt Masur.

Miss Little appears regularly at the BBC Promenade Concerts and with such major orchestras as the Leipzig Gewandhaus, Royal Philharmonic, BBC Symphony, Hallé, Royal Liverpool Philharmonic, and London Symphony.

Her recordings include the Bruch, Dvořák and Delius concertos.

Tasmin Little plays on a Guadagnini of 1757.

(August 1991)

Symphonie Nr. 6

Die Sechste Symphonie, eines der Meisterwerke englischer Kunst, wurde durch Sir Adrian Boult am 21. April 1948 anlässlich eines Konzertes des BBC Symphony Orchestra in der Royal Albert Hall aus der Taufe gehoben. Der Musiker und Wissenschaftler Deryck Cooke – renommierter Autor des Buches *The Language of Music* – war bei der ersten Aufführung zugegen und urteilte später, daß der Eindruck ihn »geradezu überwältigte; die Gewalt der Einleitung und der Aufruhr des ganzen ersten Satzes; das geheimnisvolle Murmeln des langsamen Satzes, mit seinem fast unerträglichen Abschnitt, in dem Trompeten und Schlagzeug einen unheilvollen Rhythmus anschlagen, lauter und lauter, ohne davon abzulassen; der schreiende Aufruhr des Scherzos und die groteske Trivialität des Trios; aber vor allem das langsame Finale, durchweg *pianissimo*, bar aller Wärme und allen Lebens, eine hoffnungslose Wanderung durch eine tote Welt, die buchstäblich im *niente* – im Nichts endet (Vaughan Williams' Lieblingswort für ein völlig blasses Finale). Das war jedenfalls mein Eindruck, während die Musik spielte. Ich erinnere mich, daß meine Aufmerksamkeit gegen Ende abgelenkt wurde durch den unglaublichen Anblick einer Dame, die ihre Nase puderte – man fragte sich, war es Unverständnis, Gefühlskälte oder irgendein Abwehrmechanismus. Die Symphonie, als ein Kunstwerk, hatte sich den überwältigenden Applaus mehr als verdient. Ich dagegen konnte ebenso wenig applaudieren wie bei Tschaikowskys Symphonie *Pathétique* – um so weniger, als mir dies als der ultimative Nihilismus erschien, weit über Tschaikowskys Gedanken hinausgehend: jeder Tropfen Blut schien in den Adern gefroren.«

Welche Aussage steht hinter dieser faszinierenden Symphonie, oder anders: was will sie von uns? »Wollen« in jenem Sinn, daß bestimmte Kunstwerke – z. B. Zukunftsphantasien wie George Orwells Roman *1984*, François Truffauts Film *Fahrenheit 451* – unsere Ansicht von der Welt verändern können, warnen können, uns die letzten Konsequenzen bewußt machen können, wenn Leidenschaften nicht zu zügeln

sind. Ich glaube, diese Symphonie tut das; allein der Komponist selbst gab keine Hinweise zum Verständnis und wies all die vielen Hypothesen zurück, die die Kritiker in jenen Tagen aufstellten. Seine eigenen Programm-Notizen lesen sich fast wie eine Parodie auf das Genre, so nüchtern und sachlich (gelegentlich ins Witzige abgleitend, was noch irritierender ist). Wußte *er* Bescheid über das Was, Wie und Warum seiner Komposition? Bedenken Sie, er war (a) ein gewöhnliches menschliches Wesen, warmherzig, menschlich reagierend, tief besorgt um die ihn umgebende Welt; (b) er hat nicht nur einen, sondern *zwei* Weltkriege miterlebt. Im Ersten hat er aus nächster Nähe gesehen, wie Dutzende, Hunderte, Tausende seiner eigenen Generation zynisch hingeschlachtet wurden; in deren Angedenken schrieb er seine *Pastoral Symphony*. Mitte der vierziger Jahre hatte sich all das wiederholt, und um wie vieles schlimmer: die Konzentrationslager, die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, Stalins Totalitarismus und der anderer Diktatoren, der Beginn des Kalten Krieges – wie viele und schlimmere Abgründe menschlicher Dummheit und Veruchtheit bleiben möglicherweise unerforscht? Dies ist gewiß eine der Fragen, die uns die Symphonie stellt und unbeantwortet läßt. Es gibt nur einen Hoffnungsschimmer in der ganzen Symphonie – etwas Einmaliges im Schaffen dieses am stärksten lebensverbundenen unter allen Komponisten: der herrliche Moment unmittelbar vor dem Ende des ersten Satzes, wenn das zweite Thema seine Form findet – und die Tonart, E-dur, jene von Schuberts, Mahlers und Delius' Paradies, die Tonart der Vision eines neuen Jerusalem in Vaughan Williams' eigenem Stück *Sancta Civitas* – immer gesucht und in dieser Suche bis heute stets erfolglos, frustrierend. Alles andere ist Alptraum und Chaos.

Im zweiten Satz erscheint, wie Edith Sitwell in völlig anderem Zusammenhang sagte:

The trumpet and the drum
And the *martial* cornet come
To make the people dumb

Die Trompete und die Trommel
und das Kriegshorn kommen
die Menschen zu betäuben

»Martialisch«, Mars, der Gott des Krieges. Der beste, spontanste Kommentar stammt von Andrew Davis beim Abhören einer Einspielung: »Schrecklich! Schrecklich! SCHRECKLICH!« Dann die äußerste, mechanische Verwüstung der Städte im dritten Satz, eine satirische *tour-de-force*, wie sie Schostakowitsch bewundert haben könnte: nicht allein das ordinäre Tenorsaxophon mit seinen Nachtclub- und Music-Hall-Assoziationen (seine gespenstische Tonfärbung infiziert das Holzbläser-Ensemble das ganze Stück hindurch), sondern auch die tiefe Ironie, die, wo fugale Passagen und Strukturen normalerweise nach Ordnung und Zweckdienlichkeit drängen, hier vielmehr das erzeugt, was die Deutschen so treffend als »fieberhafte Nichtstuererei« bezeichnen. Der Satz tobt und bläst sich auf, ohne jedoch im entferntesten einen wirklichen, definitiven Höhepunkt zu erreichen: er wirkt geradezu in sich zerlegt, aufgelöst. Und dann die trümmerübersäte Landschaft des Finales, völlig paradox: still, doch nicht friedlich; ruhig, doch nicht gelassen; melodisch, doch ohne Ausdruck. Es bewegt sich und wandert unaufhörlich, ohne jemals irgendwo ankommen, etwas zu erreichen. Es ist die ultimative Verneinung des *The Lark Ascending*. Es macht das Finale der *Sea Symphony* ungeschrieben. Keine Lerche der Solovioline, nicht einmal der Himmel; dafür der tote, kalte (weil ohne Obertöne) Klang der Flöten im Unisono. Kein Dichter oder »wahrer Sohn Gottes« erscheint, um seine Lieder zu singen. Er ist gekommen, scheint Vaughan Williams zu sagen – aber niemand wollte ihm zuhören.

The Lark Ascending

In einem faszinierenden Essay hat Wilfred Mellers die Beziehungen zwischen Vaughan Williams und Samuel Palmer, einem englischen Maler des 19. Jahrhunderts, Zeitgenosse des romantischen Dichters und Freundes William Blake, aufgedeckt. Palmer malte in den »visionären Jahren« seiner Jugend jene »magischen Beschwörungen eines wiederentdeckten englischen Garten Eden, . . . seine

visionären Landschaften waren Zufluchtsorte aus einer zunehmend industrialisierten Welt, die, dessen war er sich wohl bewußt, sowohl der Landschaft als auch den dort lebenden Männern und Frauen Ungemach bringen würde . . . gäbe es ein Klangbild, ein akustisches Äquivalent zu Palmers Landschaften, so wäre dies Vaughan Williams' *The Lark Ascending*, bezeichnenderweise aus dem Jahre 1914 – jenem Jahr des Krieges, welches die englischen Lerchen aller Gattungen zum Schweigen brachte«. Vaughan Williams' Lerche jedoch singt weiter. Als Romanze für Violine und (kleines) Orchester betitelt, brauchen wir nur zwei Dinge zu wissen: (1) Vaughan Williams verwendete die Bezeichnung Romanze für einige seiner profundesten und poetischsten Musikstücke; (2) dem Stück ist ein Gedichtzitat von George Meredith vorangestellt:

He rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake.

Er steigt auf und beginnt zu kreisen,
Er läßt den Klang von zahllosen Gliedern
Einer Silberkette fallen, ohne Bruch,
Mit Girren und Pfeifen, mit Bögen
und Trillern.

For singing till his heaven fills,
'tis love of earth that he instils,
And ever winging up and up,
Our valley is his golden cup,
And he the wine which overflows
To lift us with him when he goes.

Er singt, bis sich sein Himmel füllt,
Diese Erdenliebe, die er besingt,
Und höher und höher aufschwingend;
Unser Tal ist sein goldenes Gefäß,
Und er der Wein, der überfließt,
Uns zu erheben, wenn er geht.

Till lost on his aerial rings
In light, and then the fancy sings.

Bis sich sein luftiges Geläut
Im Licht verliert, und dann singt
die Phantasie.

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis

Vaughan Williams' *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* wurde 1910 anlässlich des Three Choirs Festival in der Kathedrale von Gloucester uraufgeführt – ein Ereignis, das Dr. Herbert Howells, Schüler und Freund des Komponisten, pittoresk beschrieben hat. »In jenem Jahr wurde ich Schüler von Dr. (später Sir) Herbert Brewer. In dieser Zeit fürchtete ich Dr. Brewer noch im selben Maße wie ich ihn verehrte. Um den April herum jedoch war ich mutig genug ihn zu fragen, ob es ein »neues Stück« bei der Septemberveranstaltung geben würde. Er schien überrascht, zögerte mit der Antwort. Er habe, gab er zu, von dem unbekanntem Komponisten gehört . . . welcher ein unbekanntes Stück zu Gehör bringen würde, irgendetwas in Zusammenhang mit Tallis.« Eine herrliche erste Septemberwoche kam heran. Mit ihr kam der Komponist aus Chelsea, eine beeindruckende Gestalt auf dem Podium. Er war etwa 39 Jahre alt. Ich sah ihn zum ersten Mal. Das Bemerkenswerte jedoch war, daß es Dienstagabend war, ein Elgar-Abend; ein ergebenes Elgar-Publikum, alles Jünger des zu jener Zeit bereits »akzeptierten« Meisterwerkes *The Dream of Gerontius* . . . aber dort, Ralph Vaughan Williams selbst, ein vergleichsweise (oder völlig) Unbekannter, und er dirigierte ein seltsames Stück für Streicher. Und seine *Fantasia* würde *The Dream* verzögern, möglicherweise um zehn Minuten? In Wirklichkeit dauerte sie zweimal zehn Minuten. Er verließ das Pult, in der von keinem Applaus getrübten Stille jener Tage . . . und wählte sich den leeren Stuhl neben mir. Er trug eine Partitur von *Gerontius* unterm Arm und ließ mich freundlicherweise mit hineinschauen, als Elgar meine erste Begegnung mit *The Dream* dirigierte. Für einen musikbesessenen Siebzehnjährigen war es ein überwältigender Abend, so aufregend und bewegend, daß ich Ralph Vaughan Williams sogar um ein Autogramm bat – und es bekam! Ich habe es noch . . . und ich besitze auch, wie ich heute weiß, den besten Kommentar eines großen Komponisten über einen anderen großen Komponisten – die *Fantasia*. . . Und im Laufe der Zeit . . . hat der 39jährige Unbekannte

aus Chelsea längst Vergebung gefunden. Ralph Vaughan Williams und die augenscheinlich unbegreifliche *Fantasia* und das Meisterwerk Elgars, das einst hinausgezögert wurde, all das ist unsterblich geworden und ein Teil unserer Geschichte.«

Howells fuhr fort zu erzählen, wie er und sein Freund, der Dichter und Komponist Ivor Gurney, die ganze Nacht durch die Straßen von Gloucester schlenderten nach dieser ersten Aufführung von *Tallis*, so erregt war man von seiner Fremdheit. Und doch war es eine seltsam bekannte Fremdheit. Vaughan Williams' Autorenschaft der *Englisch Hymnal* hatte in ihm eine Leidenschaft erweckt für Melodien wie Tallis' *Third Mode Melody*, von denen er wußte, daß sie durch die Jahrhunderte die typisch englischen musikalischen Gedanken formten (er dachte genauso über Volksmusik). Die *Fantasia* oder »Fancy« war eine weitere Elisabethanische Hinterlassenschaft, episodisch und auf reizende Art selbstbewußt in der Struktur. Vaughan Williams folgt hier den breitgefächerten Grundzügen ihrer Formen in derselben Art, wie die melodische Physiognomie des gesamten Werkes eine grundlegende Ähnlichkeit mit Tallis' *Third Mode Melody* aufweist. Dennoch ist das Ergebnis keinesfalls ein Pasticcio; es ist vielmehr lebendig atmendes musikalisches Gewebe, »der beste Kommentar eines großen Komponisten über einen anderen großen Komponisten«. Es ist ein Werk voller auffälliger Kontraste: rhetorisch zurückhaltend, und ebenso intim wie leidenschaftlich und herb in der Lyrik, Musik des Geistes und des Fleisches – es ist wie in einer großen Kathedrale, wo tiefster Schatten in einem *Winkel* herrscht, während tanzende Strahlen durch ein Glasfenster einfallen. Eine kirchengleiche Akustik ist auch vonnöten, um in der beabsichtigten Weise die drei wesentlichen Streichorchestergruppen zu unterscheiden: großes Streichorchester, kleines Streichorchester, solistisches Streichquartett. Eine mystische Einleitung bereitet die Szene für das Erscheinen der Tallis'schen Melodie im Pizzicato der Celli und Bässe; danach gewinnt eine A-B-A-Struktur mehr und mehr an Form, wobei der Beginn des B-Teils durch die Solo-Viola mit einem weiteren Ausschnitt von Tallis' Thema bestimmt wird.

Christopher Palmer
Übersetzung: Andreas Kluge

Andrew Davis

Andrew Davis, Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra seit 1989, erhielt eine traditionelle musikalische Ausbildung an der Royal Academy of Music in London und später, als Orgelschüler, am King's College, Cambridge. Er arbeitete zunächst als Continuo-Spieler mit Orchestern wie der Academy of St. Martin-in-the-Fields und dem English Chamber Orchestra und studierte dann bei Franco Ferrara in Rom. In den Jahren bis 1974 hatte er Stellen beim BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Philharmonia und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra inne, dirigierte regelmäßig bei den Promenade Concerts, unternahm Europatourneen mit dem Philharmonia Orchestra und reiste mit dem English Chamber Orchestra in den Fernen Osten. 1974 arbeitete er als erster britischer Dirigent in einer Saison mit fünf bedeutenden amerikanischen Orchestern zusammen: den New Yorker Philharmonikern sowie den Orchestern von Boston, Chicago, Cleveland und Los Angeles.

Andrew Davis wurde 1975 Musikalischer Direktor des Toronto Symphony Orchestra, das sich unter seiner Leitung zum führenden Orchester Kanadas entwickelte und weltweit zu Anerkennung und Ruhm gelangte. Als sein Ehrendirigent arbeitet er noch häufig mit diesem Orchester.

Er ist mit allen bedeutenden Londoner Orchestern aufgetreten und hat mit vielen europäischen Orchestern – darunter Berliner Symphoniker, Radio-Symphonie-Orchester Frankfurt, Tonhalle-Orchester, Stockholmer Philharmoniker, Orchester der Mailänder Scala, Orchestre National de Paris – sowie mit dem Israel Philharmonic Orchestra gearbeitet.

Er machte sich einen besonderen Namen mit seinen Interpretationen von Strauss-Opern und hat diese Werke an der Pariser Oper, Covent Garden und der Metropolitan Opera in New York dirigiert. An der Chicago Lyric Opera erhielt er für seinen »Figaro« (1987) und »La clemenza di Tito« großen Beifall von Seiten der Kritik. Zu Beginn der Spielzeit 1988/89 wurde er Musikalischer Direktor der Glyndebourne

Festival Opera, nachdem er dort viele Jahre als Gastdirigent gearbeitet hatte. Eine ganz hervorragende Aufnahme erfuhren seine neuen Produktionen von »Jenufa« und der europäischen Erstaufführung von Tippetts »New Year« (1990), das gerade von der BBC im Studio für das Fernsehen aufgezeichnet wurde.

Neben seinen zahlreichen Auftritten als Gastdirigent bei bedeutenden internationalen Orchestern hat Andrew Davis kürzlich mit dem BBC Symphony Orchestra eine Reise nach Japan und Hongkong unternommen, eine Tournee durch Deutschland und die UdSSR ist in Vorbereitung.

Für seine Leitung des BBC Symphony Orchestra in einer hervorragenden Saison zu dessen diamantenerm Jubiläum, für seine Leistungen als Operndirigent und für seine Förderung britischer Musik, und besonders derjenigen Tippetts, wurde Andrew Davis gerade der angesehene Royal Philharmonic Society/Charles Heidsieck Conductor's Award zuerkannt.

Tasmin Little

Tasmin Little wurde 1965 in London geboren und ist heute eine international anerkannte Künstlerin, die bereits überall in Großbritannien, auf dem Kontinent, in Skandinavien, Kanada, China und Indien aufgetreten ist.

Bei ihren Konzerten hat sie mit so berühmten Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Andrew Davis, Sir Charles Mackerras und Kurt Masur gespielt.

Tasmin Little spielt regelmäßig bei den Promenade Concerts der BBC und mit so hervorragenden Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Philharmonic, dem BBC Symphony, dem Hallé, dem Royal Liverpool Philharmonic und dem London Symphony Orchestra.

Sie hat unter anderem die Konzerte von Bruch, Dvořák und Delius eingespielt.

Tasmin Little spielt eine Guadagnini von 1757.

(August 1991)

Symphonie n° 6

Sir Adrian Boult fit connaître la Symphonie n°6 – l'un des chefs d'œuvre de la musique anglaise – lors d'un concert de l'Orchestre symphonique de la BBC donné le 21 avril 1948 au Royal Albert Hall. Deryck Cooke, musicien et musicologue, auteur distingué de *The Language of Music* était présent à la création et relata par la suite que cette œuvre fit sur lui «rien moins que l'effet d'un cataclysme: la violence de l'introduction et l'agitation de tout le premier mouvement; les sinistres murmures du mouvement lent, avec ce passage quasiment insupportable au cours duquel les trompettes et les tambours battent un rythme très menaçant qui va crescendo sans jamais vouloir s'arrêter; les vociférations houleuses du Scherzo et la trivialité grotesque du Trio et, par dessus tout, le lent Finale, noté *pianissimo* d'un bout à l'autre, sans le moindre signe de chaleur et de vie, traversée désespérée d'un univers mort qui s'achève littéralement dans le *niente*, (le mot qu'affectionnait Vaughan Williams pour dire la disparition finale progressive de toute espèce) – le néant. Voilà, en tout cas, l'impression que j'ai ressentie à l'écoute de cette musique. Je me rappelle que, vers la fin, mon attention fut distraite par le spectacle incroyable d'une femme se poudrant le nez – c'était à se demander si c'était de l'incompréhension, une indifférence foncière ou un geste de défense. La Symphonie, au titre d'œuvre d'art, avait plus que mérité les chaleureux applaudissements qui l'accueillirent, mais je n'étais pas plus en mesure d'applaudir qu'après la Symphonie *Pathétique* de Tchaïkovski, et même bien moins encore, car il semblait émaner de cette œuvre un nihilisme extrême qui allait bien au-delà de ce que Tchaïkovski avait pu concevoir: on avait l'impression que chaque goutte de sang se figeait dans nos veines.»

Que veut exprimer, signifier cette étonnante symphonie, que veut-elle de nous? «Que veut-elle» au sens où certaines œuvres d'art, les œuvres d'anticipation comme *1984*, le roman de George Orwell, *Fahrenheit 451*, le film de François Truffaut, *peuvent* changer notre vision du monde, *peuvent* nous être un avertissement,

peuvent nous faire prendre conscience des ultimes conséquences d'un déchaînement des passions. C'est ce que fait, je le crois, cette symphonie; mais le compositeur lui-même n'a fourni aucun indice, s'est toujours refusé à accréditer les nombreuses hypothèses avancées par les critiques de l'époque. Ses propres notes reproduites dans le programme se lisent presque comme une parodie du genre par leur sobriété et leur stricte objectivité (frisant par instant la facétie, ce qui exacerbe davantage l'irritation ressentie). Était-il, lui-même, au fait du quoi, du pourquoi et du comment de ce qu'il a écrit? N'oublions pas (a) que c'était un homme entier, chaleureux, aux réactions humaines, profondément inquiet et attaché au monde qui l'entourait, (b) qu'il a fait l'expérience non pas d'une, mais de *deux* guerres mondiales. Au cours de la première, il avait vu de très près des douzaines, des centaines, des milliers d'hommes de sa génération cyniquement massacrés: c'est à leur mémoire qu'il avait écrit *A Pastoral Symphony*. Vers le milieu des années 40, les mêmes événements s'étaient reproduits avec une atrocité bien plus grande encore: les camps de concentration, les procès de Nuremberg, les formes de totalitarisme instituées par Staline et d'autres dictateurs, le début de la Guerre froide – combien d'abîmes plus profonds de folie et de vilénie humaines demeuraient encore insondés? Voilà assurément l'une des questions que pose la Symphonie et qu'elle laisse sans réponse. Fait unique chez ce compositeur, porté par une foi des plus fortes dans la vie, il n'existe qu'une seule lueur d'espoir dans toute la symphonie: le moment merveilleux juste avant la fin du premier mouvement, lorsque le thème secondaire atteint la forme – et le mi majeur, la tonalité de l'Eden de Schubert, Mahler et Delius, la tonalité de la vision de la Nouvelle Jérusalem dans *Sancta Civitas*, une autre œuvre de Vaughan Williams – qu'il recherchait, et jusqu'alors frustré dans sa recherche, tout au long de l'œuvre. Ailleurs, tout n'est que cauchemar et chaos.

Dans le second mouvement ainsi que l'a écrit Edith Sitwell dans un contexte tout à fait différent:

The trumpet and the drum
And the martial cornet come
To make the people dumb

La trompette et le tambour
Et le cornet martial s'avancent
Pour rendre la foule muette

– «martial», Mars, le dieu de la guerre. Le meilleur commentaire ou réaction, spontanés, fut le fait d'Andrew Davis qui, écoutant un enregistrement qui venait d'être fait, s'exclama: «Horrible! Horrible! HORRIBLE!» Puis vient l'extrême destruction urbaine, mécanique, du troisième mouvement, un *tour de force* satirique qu'aurait admiré Chostakovitch: non seulement le miteux saxophone ténor et l'évocation des music-halls et des boîtes de nuit qu'il suscite (son timbre livide infecte ou souille l'ensemble des bois au fil de toute l'œuvre), mais la suprême ironie veut que les textures et les structures de la fugue qui, normalement, incarnent l'ordre et la poursuite déterminée d'un but, génèrent ici ce que les Allemands nomment «fiebrhafte Nichtstuerei» (une oisiveté fébrile). Le mouvement mugit et bouillonne, mais n'est pas même en mesure d'atteindre un sommet définitif acceptable: il se désintègre, tout simplement. Le paysage parsemé d'épaves du Finale est, tout entier, un paradoxe: il est tranquille, mais non paisible; calme mais non serein; mélodique mais inexpressif. Il ne cesse de bouger et de se déplacer sans jamais aboutir, sans rien accomplir. Il est la négation suprême de *The Lark Ascending*. Il annule le Finale de la *Sea Symphony*. Pas d'alouette-violon solo, pas de ciel même; à la place le son sans vie et froid (parce que sans harmoniques) des flûtes jouant à l'unisson. Ni poète ni «vrai fils de Dieu» qui chante ses chants. Il est venu, semble dire Vaughan Williams, mais personne n'a voulu écouter.

The Lark Ascending

Wilfred Mellers a étudié, dans un fascinant essai, les affinités qui lient Vaughan Williams à Samuel Palmer, un peintre anglais du dix-neuvième siècle, contem-

porain de William Blake qui a peint, dans les années visionnaires de sa jeunesse, ces «évocations magiques d'un Eden anglais redécouvert . . . ses paysages visionnaires étaient des havres à l'abri du monde industriel naissant qui, comme il le voyait parfaitement, serait source d'une grande misère tant pour les campagnes que pour les hommes et les femmes qui les habitaient . . . S'il est un paysage sonore qui offre un complément auditif aux paysages de Palmer, c'est bien *The Lark Ascending* de Vaughan Williams, œuvre qui porte la date significative de 1914, année qui allait réduire au silence nombre de voix anglaises de toutes espèces.» L'alouette de Vaughan Williams continue cependant de chanter. Présentée comme une «romance» pour violon et (petit) orchestre, il y a seulement deux choses à retenir au sujet de cette œuvre: (1) Vaughan Williams a désigné du terme *romance* quelques unes de ses pièces les plus profondes et les plus poétiques et (2) l'œuvre porte en préface la citation suivante d'un poème de George Meredith:

He rises and begins to round,

Elle monte dans le ciel et commence à tourner

He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,

Elle lance sa chaîne de sons argentés,
Aux nombreux maillons liés sans se rompre,

In chirrup, whistle, slur and shake.

Trilles et sifflets, glissandos et trémolos.

For singing till his heaven fills,

A chanter jusqu'à remplir le ciel, son espace,

'tis love of earth that he instils,

C'est l'amour de la terre qu'elle insuffle,

And ever winging up and up,

Et voletant toujours plus haut,

Our valley is his golden cup,

Notre vallée est sa coupe d'or,

And he the wine which overflows

Elle, le vin qui déborde

To lift us with him when he goes.

Et nous élève avec elle quand

elle s'éloigne.

Till lost on his aerial rings Enfin perdus sur ses courbes aériennes
In light, and then the fancy sings. Dans la lumière, et alors la fantaisie chante.

Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis

La Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis de Vaughan Williams fut créée en 1910, dans la cathédrale de Gloucester, lors du Three Choirs Festival; cet événement nous a été rapporté, avec des détails pittoresques, par le Dr. Herbert Howells, un élève et ami du compositeur. «Cette année-là, j'étudiais auprès du Dr. (par la suite Sir) Herbert Brewer. A cette époque la crainte que m'inspirait le Dr. Brewer n'avait d'égale que la vénération que je lui vouais. Vers le mois d'avril cependant, j'avais assez de courage pour lui demander si une «œuvre nouvelle» serait présentée lors de la manifestation du mois de septembre. Il sembla un peu embarrassé et tarda à me répondre. Il avait, admit-il, entendu parler du «compositeur bizarre qui présenterait une œuvre bizarre, quelque chose en rapport avec Tallis». Cette merveilleuse première semaine de septembre arriva et, avec elle, le compositeur de Chelsea, figure magnifique à la tribune. Il avait près de 39 ans et c'était la première fois que je le voyais. Mais la chose importante, c'était qu'on était mardi soir et que cette soirée était consacrée à Elgar; le public était tout entier dévoué au compositeur, admirait avec dévotion le chef d'œuvre alors «accepté», *The Dream of Gerontius* (Le Songe de Gerontius) . . . mais voici, dirigeant une œuvre bizarre pour cordes, Ralph Vaughan Williams en personne, relativement (ou totalement?) étranger; et sa *Fantaisie* allait différer *The Dream*, dix minutes peut être? En fait, deux fois dix minutes. Il quitta la tribune, dans le silence propre à cette époque où les applaudissements étaient bannis . . . et se dirigea vers la chaise vide à côté de la mienne, tenant à la main une partition de *Gerontius* qu'il allait bientôt partager avec moi tandis qu'Elgar dirigeait ma toute première audition du *The Dream*. Pour l'adolescent de dix-sept ans, passionné de musique que j'étais alors, ce fut une soirée boule-

versante où, dans mon trouble et mon émotion, j'ai même demandé – et obtenu – un autogramme à Ralph Vaughan Williams. Je l'ai encore . . . Et j'ai encore ce que je sais désormais être un suprême commentaire d'un compositeur sur l'un de ses pairs – la *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis*. Et les années passant . . . l'étranger de trente-neuf ans, venu de Chelsea, a depuis bien longtemps trouvé le pardon. Ralph Vaughan Williams, la *Fantaisie* apparemment incompréhensible et le chef d'œuvre d'Elgar qu'une fois, elle avait différé, ont tous gagné l'immortalité et font partie de notre histoire.»

Howells poursuit en relatant comment, lui et son ami, le poète et compositeur Ivor Gurney, déambulèrent dans les rues de Gloucester pendant toute la nuit après la première audition de la *Fantaisie*, tant ils étaient excités par son étrangeté. C'était toutefois une étrangeté bizarrement familière. La préparation de l'édition de *l'English Hymnal* (Livre des Cantiques anglais), avait fait naître chez Vaughan Williams une passion pour des airs comme la Mélodie du Troisième Mode de Tallis; il avait alors compris que de telles mélodies, au fil des siècles, avaient abouti à former la texture intime de l'âme musicale anglaise (il eut la même intuition à propos de la chanson populaire). La fantaisie était cependant un autre legs de l'époque élisabéthaine, genre à la construction riche en épisodes et propice à de charmants caprices. Vaughan Williams est ici fidèle aux grandes lignes de la forme, c'est ainsi que les traits mélodiques de l'œuvre toute entière offrent une ressemblance générale avec la Mélodie du Troisième Mode de Tallis. Le résultat n'est en aucun cas un pastiche, c'est bien au contraire un tissu musical qui vit et respire «un suprême commentaire d'un grand compositeur sur l'un de ses pairs». C'est une œuvre aux contrastes marqués dont la rhétorique reste distante et le lyrisme s'avère intime, passionné et austère, une musique de l'esprit et de la chair – et, tout comme dans une grande cathédrale, l'ombre la plus profonde se tient tapie dans un renforcement tandis qu'un rai de lumière éblouissante tombe d'un vitrail. L'acoustique d'une cathédrale

s'impose aussi afin de bien différencier, dans l'espace – et atteindre ainsi l'effet recherché – les trois ensembles à cordes distincts: grand orchestre à cordes, petit ensemble à cordes, quatuor à cordes soliste. Une mystérieuse introduction en accords esquisse la scène pour l'exposition de la mélodie de Tallis aux violoncelles jouant pizzicato et aux contrebasses; une structure A-B-A se dessine alors, le début de la section B est caractérisé par le solo de l'alto qui expose un nouveau segment du thème de Tallis.

Christopher Palmer

Traduction: Christian Hinzelin

Andrew Davis

Andrew Davis, chef d'orchestre principal du BBC Symphony Orchestra depuis 1989, reçut une traditionnelle formation musicale britannique d'organiste à la Royal Academy of Music de Londres puis au King's College de Cambridge. Il tint le continuo dans des ensembles tels que l'English Chamber Orchestra et l'Academy of St. Martin-in-the-Fields, puis alla étudier avec Franco Ferrara à Rome. En 1974, il avait déjà occupé divers postes avec le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Philharmonia et le Royal Philharmonic de Liverpool, était devenu un chef se produisant régulièrement aux Promenade Concerts et avait emmené le Philharmonia dans des tournées européennes et conduit l'English Chamber Orchestra en Extrême-Orient. En 1974, il devint le premier chef d'orchestre à travailler au cours d'une même saison avec cinq des plus grands orchestres des Etats-Unis: New York Philharmonic, Boston, Chicago, Cleveland et Los Angeles.

En 1975, Andrew Davis fut nommé directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Toronto qui, sous sa direction, ne tarda pas à devenir le principal orchestre du Canada et à se voir reconnu et acclamé dans le monde entier. Il continue à travailler fréquemment avec l'orchestre dont il est le Conductor Laureate.

Il a dirigé tous les grands orchestres londoniens et parmi les nombreux orchestres européens avec lesquels il a donné des concerts figurent l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Radio-Symphonique de Francfort, l'orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, l'Orchestre Philharmonique d'Israël, l'orchestre de la Scala de Milan et l'Orchestre National de Paris.

Il est particulièrement renommé pour ses interprétations de Richard Strauss, dont il a dirigé des œuvres lyriques à l'Opéra de Paris, au Covent Garden et au Metropolitan Opera de New York. Il obtint de grands éloges de la critique pour ses interprétations de «Figaro» (1987) et de «La Clemenza di Tito» au Chicago Lyric Opera.

Après plusieurs saisons au Glyndebourne Festival Opera comme chef d'orchestre invité, il en fut nommé directeur musical au début de la saison 1988/1989. Sa nouvelle production de «Jenufa» (1989) et la création européenne de «New Year» (1990) de Tippett furent exceptionnellement bien accueillies et la BBC Television vient de réaliser un enregistrement en studio de ce dernier opéra.

En plus de ses fréquentes apparitions comme artiste invité à la tête d'importants orchestres internationaux, Andrew Davis a récemment effectué des tournées au Japon et à Hong Kong avec le BBC Symphony Orchestra, avec lequel il s'apprête à en entreprendre en Allemagne et en Union Soviétique dans l'avenir immédiat.

Il vient juste de se voir décerner le prestigieux Royal Philharmonic Society/ Charles Heidsieck Conductor's Award 1990 pour sa direction du BBC Symphony au cours d'une remarquable saison marquant le soixantième anniversaire de cette formation, pour l'excellence de ses contributions au domaine de l'opéra et pour son engagement en faveur de la musique britannique, spécialement celle de Tippett.

Tasmin Little

Née à Londres en 1965, Tasmin Little est déjà une artiste internationale aguerrie, qui a joué dans de nombreuses villes du Royaume-Uni, d'Europe, de Scandinavie, du Canada, de Chine et des Indes.

Ses exécutions de concertos l'ont associée à des chefs d'orchestre aussi éminents que Vladimir Ashkenazy, Andrew Davis, Sir Charles Mackerras et Kurt Masur.

Tasmin Little se produit régulièrement aux Promenade Concerts de la BBC ainsi qu'avec des orchestres aussi importants que celui du Gewandhaus de Leipzig, les

Royal Philharmonic, BBC Symphony, Hallé, Royal Liverpool Philharmonic et London Symphony.

Ses enregistrements comprennent les concertos de Bruch, Dvořák et Delius.

Tasmin Little joue sur un Guaragnini de l'année 1757.

(Août 1991)

Also available on TELDEC Classics:

The British Line

Andrew Davis & the BBC Symphony Orchestra

Benjamin Britten

The Young Person's Guide to the Orchestra
Variations on a Theme by Frank Bridge
Four Sea Interludes and Passacaglia from Peter Grimes
9031-73126-2

Edward Elgar

Pomp and Circumstance, op. 39
Symphony No. 1
9031-73278-2

Edward Elgar

Introduction and Allegro, op. 74
Serenade, op. 20 · Cockaigne, op. 40
Enigma Variations, op. 35
9031-73279-2

Booklet Editor: Ingrid-H. Verch
Satz: Offizin Paul Hartung, Hamburg
© 1991 TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH

Reverse · Rückseite · Revers: Andrew Davis; Photo: Tobi Corney, London

DIGITAL



VAUGHAN WILLIAMS: SYMPHONY NO. 6 · FANTASIA
BBC SYMPHONY ORCHESTRA / DAVIS

VAUGHAN WILLIAMS: SYMPHONY NO. 6 · FANTASIA
BBC SYMPHONY ORCHESTRA / DAVIS

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

Symphony No. 6 in e minor
e-moll · mi mineur

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis

The Lark Ascending
Violin: Tasmin Little

BBC Symphony Orchestra
ANDREW DAVIS

Total timing · Gesamtspielzeit · Durée: 62'14"

Booklet enclosed · Mit Beiheft · Texte annexé

9031-73127-2

Digital recording

© 1991 TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH

© 1991 TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH 0

A Time Warner Company

Made in Germany

Cover: Photo of Vaughan Williams:

Royal College of Music / Design: Pat Doyle



9031-73127-2

9

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

3706

TCI · F
EW · ZK
WE · 810

9031-73127-2

The British Line



LC 3706



Made in Germany
© 1991 TELDEC CLASSICS
INTERNATIONAL GMBH
A Time Warner Company
9031-73127-2

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

- 1-4 Symphony No. 6
- 5 Fantasia on a Theme by Thomas Tallis
- 6 The Lark Ascending

BBC Symphony Orchestra
ANDREW DAVIS

Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih! Keine unerlaubten Vervielfältigung, Vermittlung, Ausleihung, Besetzung • Tous droits de producteurs, éditeurs et de propriétaires de la propriété de l'œuvre enregistrée réservés. Sans autorisation, la duplication, la location, la prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique ou radiodiffusion sont interdits • All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcast are prohibited.