



onyx

THE LARK ASCENDING
FANTASIA ON A THEME
BY THOMAS TALLIS

FIVE VARIANTS OF DIVES AND LAZARUS
SERENADE TO MUSIC
AND OTHER WORKS

VAUGHAN
WILLIAMS

ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC ORCHESTRA

ANDREW MANZE

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | SERENADE TO MUSIC (orchestral version; revised by Vaughan Williams) | 11.12 |
| 2. | FIVE VARIANTS OF 'DIVES AND LAZARUS' for strings and harp | 11.59 |
| 3. | THE LARK ASCENDING (revised and orchestrated by Vaughan Williams) | 14.23 |
| 4. | FANTASIA ON GREENSLEEVES (arranged by Vaughan Williams) | 4.47 |

ENGLISH FOLK SONG SUITE (orchestrated by Gordon Jacob)

- | | | |
|----|--|-------|
| 5. | NO.1 MARCH: Seventeen come Sunday - Pretty Caroline | 3.31 |
| 6. | NO.2 INTERMEZZO: My Bonny Boy | 3.01 |
| 7. | NO.3 MARCH: Folk Songs from Somerset | 3.46 |
| 8. | FANTASIA ON A THEME by Thomas Tallis
for string quartet and double string orchestra | 16.19 |

Total 69.23

James Ehnes *violin* (3)

String Quartet: Thelma Handy *violin* Kate Richardson *violin*

Alex Mitchell *viola* Jonathan Aasgaard *cello* (8)

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

Conductor: Andrew Manze

Serenade to Music (orchestral version; 1938, revised 1940)

Sir Henry Wood had asked that tribute be made to the 16 leading singers of the day who had worked with him over the years when it was proposed to commission a work from Vaughan Williams for the occasion of his Jubilee Concert in Queen's Hall in 1938. Vaughan Williams (RVW) responded to the commission with his celebrated setting of words pieced together from the Belmont scene in *The Merchant of Venice*. In scoring it for 16 soloists with orchestra, RVW made it appropriate to that occasion because he was able to customise it to the chosen soloists who all wanted to be able to make their tribute to him in acknowledgement of his role in the success of their careers. The problem was a work requiring 16 solo singers is unlikely to find many performances, and RVW later made versions for four soli with chorus or chorus without soloists. The version for orchestra alone, without singers, reveals a quite different experience, a delightful orchestral score, and it was first heard when Sir Henry Wood directed it with the LSO at Queen's Hall in February 1940.

Five Variants of 'Dives and Lazarus' for strings and harps (1939)

Vaughan Williams first noted the folksong 'Dives and Lazarus' in Herefordshire in January 1907 and again in 1913. But, in fact, Michael Kennedy has reminded us that Vaughan Williams had known the tune since childhood, and in *The Oxford Book of Carols* he used it as the second tune (No.60) for 'Come all you worthy Christian men'. He composed this atmospheric piece for the 1939 New York World Fair (other commissions included the Bliss Piano Concerto and Arnold Bax's Seventh Symphony), and it was played at Carnegie Hall on 10 June conducted by Sir Adrian Boult. RVW notes on the score that: 'These variants are not exact replicas of traditional tunes, but rather reminiscences of various versions in my own collection and those of others.'

The Lark Ascending (1914; revised and orchestrated 1920)

Vaughan Williams, like Elgar, was a violinist, and in his *Musical autobiography* he described how at a Three Choirs Festival in the early 1930s, he was inspired 'suddenly to seize W. H. Reed's violin and play through Raff's *Cavatina* by heart, double stops and all', and it is therefore not surprising that he should be quite so sympathetic in writing for his chosen solo instrument in this piece.

The poet and novelist George Meredith (1828–1909) – like RVW honoured with with the Order of Merit – is little read today, but in Edwardian times he was the 'Grand Old Man' of English letters. RVW had inscribed a verse by him above an earlier score, now lost. *The Lark Ascending* drew its imagery from a poem of the same name in a collection called *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* which had appeared in 1883. In fact the lines with which RVW prefaces his score are only the opening and closing passages with a stanza from the middle.

First written for violin and piano immediately before the First World War, when the composer came to revise the unplayed score in 1920 he doubtless brought a fresh eye to it after six years. First heard in a provincial hall in Gloucestershire in 1920 with piano accompaniment, the orchestral version was first played under the baton of the young Adrian Boult in June 1921. The soloist for whom it was written and to whom it is dedicated was Marie Hall, who was probably the leading British female violinist of her day, well-known for her interpretation of the Elgar Concerto.

It is possible to forget what a revolutionary piece this was in the context of the British music of 1914. In its time its rhythmic freedom and flow and its avoidance of tonic-and-dominant cadencing, together with its imagery make it very much of its time. It created an idiom. The music falls into an ABCBA form, the whole enclosed by the melismatic voice of the carolling violin, evoking the flight of the songbird. RVW quotes no folk songs, the themes are his own, but nevertheless the music is coloured by the atmosphere of the folk idiom, though far more integrated than in his earlier folk song rhapsodies.

The modal feel underlines the dreamlike sense of the onomatopoeia of the remembered country scene. My personal association memory of it is of larks on the Malvern Hills in the early 1960s, the coloured counties of the plain below softened by a blue haze. The central panel of the piece characterised as it is by the chiming triangle reminds us of the faint buzz of human activity below, pointed up by distant church bells, and is exactly caught by RVW. In this summer landscape the larks soar continually from the hills – invisible except to the ear and the spirits of the listener. In fact for RVW himself, although we associate him with the West Midlands, the experience evoked was surely that of his hillside childhood home at Leith Hill Place near Dorking, and visiting there today it is still possible to appreciate that RVW's coloured counties were actually in Surrey and East Sussex.

Fantasia on Greensleeves (1928, arranged 1934)

Vaughan Williams wrote his Falstaff opera, *Sir John in Love*, in the 1920s, and it was first performed at the Royal College of Music in March 1929. 'Greensleeves' appears as an Entr'acte in Act 3 of the opera, set in a field near Windsor where it is first sung by Mistress Ford ('Alas my love you do me wrong'). Its appearance as a reworked orchestral encore dates from 1934, first appearing that year in a BBC Symphony Orchestra concert at Queen's Hall on 27 September. The contrasted middle section tune is the folksong 'Lovely Joan' that had been collected by RVW in April 1908 and later at Southwold in October 1910 when a phonograph recording had been taken.

English Folk Song Suite (1923, orchestrated by Gordon Jacob, 1924)

No.1 March: Seventeen come Sunday – Pretty Caroline

No.2 Intermezzo: My Bonny Boy

No.3 March: Folk Songs from Somerset

This suite was written for military band at the invitation of Colonel Somerville, Commandant of the Royal Military School of Music, Kneller Hall and first performed there on 4 July 1923. It may well have been influenced by RVW's friend Gustav Holst in his Second Suite for band. Orchestrated so idiomatically by Gordon Jacob the following year, it is difficult to remember it was not originally written for the orchestra.

The opening march features the two tunes named. The middle section jig appears to be by Vaughan Williams himself followed by the opening tunes in reverse order. Bear in mind the tune 'Dives and Lazarus' as it makes a fleeting appearance in the bass. The Intermezzo features a poignant, pathetic slow tune collected by RVW in King's Lynn in 1905, which contrasts with the middle section tune, 'Green Bushes' (Allegretto scherzando). Another march, which features four folk songs, completes the suite. This opens vigorously with 'Blow away the morning dew' soon contrasted with the marching 'High Germany'. RVW marks the middle section 'Trio' and introduces 'The Trees so High' and 'John Barleycorn'.

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis for string quartet and double string orchestra (1910)

Ralph Vaughan Williams was 29 when Queen Victoria died, 46 when the First World War ended, and 73 after the Second World War. Across this time of great change he slowly emerged as a completely individual and very influential figure. When the newly-formed British Council were presenting a week of British music, in 1935, their publicity brochure announced 'here is the authentic voice of England.' Although Vaughan Williams evolved a highly personal sound derived in varying degrees from impressionism, folk song modality, Tudor church music and a very personal response to the English language, he had served a long and hard-fought apprenticeship before he succeeded in developing a technique which would allow him to articulate his strikingly personal musical vision, and allowed him to find himself as a composer. By the time he was 50, RVW had written comparatively few of the works by which we remember him, though including the first three symphonies. Vaughan Williams was active to the end, and so many of his most innovative works came late in a long career. However, the three works in which his mature style finally came together appeared within a few months of each other in 1909–10: *On Wenlock Edge*, *A Sea Symphony* and the *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis*.

Of these, perhaps the most remarkable imaginative leap came in the *Tallis Fantasia*, of which at the time of its first performance one commentator remarked 'one is never quite sure whether one is listening to something *very old* or *very new*'. Vaughan Williams breaks his orchestra into three components: the main body of strings, a smaller group and a solo string quartet, the latter possibly suggested to RVW by Elgar in his then recent *Introduction and Allegro*. This is certainly music to make its effect in a big space and was conceived for Gloucester Cathedral, where it was first heard in the summer of 1910.

Vaughan Williams was fortunate in coming from a well-off family, and so he was never dependent on the daily grind of a regular job (other than composing), though he did teach at the Royal College of Music and also appeared, from time to time, as a conductor. When in 1904 he was asked by Geoffrey Dearmer to edit a new hymn book, *The English Hymnal*, he took it *very* seriously, and although already having had practical experience as a church organist, his two-month job eventually took two years to complete. In this time he undertook an encyclopaedic survey of existing hymn tunes, commissioned others and wrote several himself.

Keen to explore the Tudor heritage of church music, then little known, one of the sources Vaughan Williams turned to was Archbishop Parker's *Whole Psalter Translated into English Metre* dating from the 1560s, where the celebrated composer Thomas Tallis had contributed nine modal tunes. Vaughan Williams used the theme he later explored in the *Fantasia*, in *The English Hymnal*, and it must have haunted him (as did a number of hymn tunes throughout his life). Tallis's tune is in the Phrygian mode (playing the white notes of the piano starting on E). With its slowly changing harmony, ecstatic solos and radiant visionary quality this was an epoch-making score which proclaimed its composer's individuality. In 1910 this was a new language newly expressed: in his use of material from the 16th century; in breaking his orchestra into the components of the Baroque concerto grosso; in his use of colour from the strings; in his spacing of the strings to produce a wonderful halo of sound; in his new approach to tonality deriving from the modal tune and the contrapuntal movement of the strings. We come to *Tallis* today as to a familiar friend, but when it was first written it all took some time to become understood and widely accepted.

Lewis Foreman

Serenade zu Musik (Orchesterfassung, 1983; revidiert 1940)

Sir Henry Wood bat darum, den 16 führenden Sängern seiner Zeit, die mit ihm über die Jahre gearbeitet hatten, einen Tribut zu erweisen, als er Vaughan Williams mit einem Auftragswerk anlässlich seines Jubiläumskonzerts in der Queen's Hall 1938 betraute. Vaughan Williams reagierte auf diesen Auftrag mit seiner berühmt gewordenen Vertonung von Versen aus der Belmont-Szene aus dem *Kaufmann von Venedig*. In der Besetzung mit 16 Solisten und Orchester war das Stück für den Anlass angemessen, und der Komponist konnte das Werk an die ausgewählten Solisten maßgeschneidert anpassen, die ihm alle in Anerkennung seiner Rolle hinsichtlich ihrer erfolgreichen Karriere ihren Tribut zollen wollten. Da es problematisch war, für spätere Aufführungen 16 Solosänger zu finden, schuf der Komponist neue Fassungen für vier Solisten und Chor bzw. nur für Chor ohne Solisten. Die Fassung nur für Orchester ohne Sänger vermittelt ein ganz anderes Erlebnis: eine ansprechende Orchesterpartitur, die im Februar 1940 erstmals von Sir Henry Wood und dem London Symphony Orchestra in der Queen's Hall aufgeführt wurde.

Fünf Varianten von „Dives and Lazarus“ für Streicher und Harfe (1939)

Vaughan Williams notierte das Volkslied „Dives and Lazarus“ erstmals im Januar 1907 in Herefordshire und dann noch einmal 1913. Doch erinnerte uns Michael Kennedy daran, dass Vaughan Williams die Melodie bereits seit seiner Kindheit gekannt hatte, und im *The Oxford Book of Carols* als zweite Melodie (Nr. 60) für „Come all you worthy Christian men“ angab. Er komponierte dieses atmosphärische Stück für die Weltausstellung 1939 in New York (weitere Auftragswerke umfassten das Klavierkonzert von Arthur Bliss und die Siebte Sinfonie von Arnold Bax), und es wurde am 10. Juni in der Carnegie Hall unter der Leitung von Sir Adrian Boult aufgeführt. Der Komponist hielt auf der Partitur fest: „Diese Varianten sind keine exakten Wiedergaben traditioneller Melodien, sondern eher Reminiszenzen verschiedener Versionen in meiner eigenen und anderen Sammlungen.“

The Lark Ascending (1914; revidiert und orchestriert 1920)

Vaughan Williams war wie Elgar von Hause aus Geiger und in *Musical Autobiography* beschrieb er, wie er bei einem „Three Choirs Festival“ in den frühen 1930er Jahren angeregt wurde, plötzlich W. H. Reeds Geige zu ergreifen und Raffs *Cavatina* auswendig zu spielen – mit Doppelgriffen und allem. Und daher ist es nicht erstaunlich, dass er in diesem Werk so aufgeschlossen dafür war, sein gewähltes Soloinstrument einzusetzen.

Der Dichter und Romancier George Meredith (1828–1909) – der wie Vaughan Williams mit dem Order of Merit ausgezeichnet wurde – wird heute wenig gelesen, doch zur Zeit Edwards VII. galt er als „Grand Old Man“ der literarischen Kultur Englands. Vaughan Williams hatte einen seiner Verse einer früheren Partitur, die heute verloren gegangen ist,

vorangestellt. *The Lark Ascending* bezieht sich in seiner Bildwelt auf ein gleichnamiges Gedicht aus der Sammlung *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (Gedichte und Verse über die Freude der Erde), die 1883 erschienen war. Die Zeilen, mit der Vaughan Williams seine Partitur beginnt, sind tatsächlich jedoch nur die Anfangs- und Schlusspassagen mit einer Strophe aus der Mitte des Gedichts.

Das Stück für Violine und Klavier entstand kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Als der Komponist die nie gespielte Partitur im Jahr 1920 wieder hervornahm und revidierte, ging er diese Aufgabe nach sechs Jahren Abstand sicherlich mit frischem Blick an. Die erste Aufführung fand 1920 in einer Provinzkonzerthalle in Gloucestershire in der Besetzung für Violine mit Klavierbegleitung statt, die Orchesterfassung wurde im Juni 1921 von dem jungen Adrian Boult dirigiert. Die Solistin, für die das Stück geschrieben wurde und der es auch gewidmet ist, war Marie Hall, die wohl führende britische Geigerin ihrer Zeit, die vor allem für ihre Interpretation des Violinkonzerts von Elgar berühmt war.

Man kann leicht vergessen, wie revolutionär das Stück im Kontext der britischen Musik von 1914 war. Zu dieser Zeit machten es die rhythmische Freiheit und der freie Fluss, die Vermeidung von Kadenzen auf der Tonika und Dominante sowie seine Bildwelt so sehr zu einem Stück der Zeit. Das Werk brachte ein ganz charakteristisches Idiom zum Klingen. Die Musik ist in ABCBA-Form angelegt, das Ganze umrahmt von der melismatischen Stimmführung der liedhaft geführten Violine, die den Flug eines Singvogels beschwört. Vaughan Williams zitiert keine Volkslieder, die Themen stammen von ihm selbst, dennoch atmet die Musik eine volkstümliche Atmosphäre, wobei der Volkston jedoch besser amalgamiert ist als in den früheren volksliedhaften Rhapsodien.

Die modalen Anklänge unterstreichen den traumartigen Eindruck der Onomatopoesie der erinnerten Szene auf dem Land. Meine persönliche Erinnerungsassoziation ist die von Lerchen in den Malvern Hills in den frühen sechziger Jahren, die farbige Landschaft der Ebenen im Tal, die von einem blauen Dunst in sanftes Licht getaucht sind. Der Mittelteil des Stücks, der durch den läutenden Triangelklang gekennzeichnet ist, erinnert uns an das leise Rauschen menschlicher Aktivität dort unten, das von fernen Kirchenglocken unterbrochen wird, – all dies wird von Vaughan Williams genau eingefangen. In dieser Sommerlandschaft steigen die Lerchen ununterbrochen von den Hügeln auf in die Luft – unsichtbar, nur für das Ohr und die Ahnung des Zuhörers erfahrbar. Obwohl wir Vaughan Williams mit den West Midlands in Verbindung bringen, beruhte die Erfahrung für ihn sicherlich auf Eindrücken seiner Kindheit in den Hügeln von Leith Hill Place in der Nähe von Dorking, und es ist heute immer noch möglich, nachzuvollziehen, dass die farbigen Landschaften, die Vaughan Williams inspirierten, sich tatsächlich in Surrey und East Sussex befinden.

Fantasia über Greensleeves (1928, arrangiert 1934)

Vaughan Williams schrieb seine Falstaff-Oper, *Sir John in Love*, in den 1920er Jahren, und sie wurde im März 1929 am Royal College of Music uraufgeführt. „Greensleeves“ erklingt als Zwischenspiel im 3. Akt der Oper, der auf einem Feld nahe Windsor spielt, wo das Stück erst von Mistress Ford („Alas my love you do me wrong“) gesungen wird. Es tauchte erneut als Zugabe in einem Orchesterarrangement von 1934 auf, und erklang in diesem Jahr am 27. September in einem Konzert des BBC Symphony Orchestra in der Queen's Hall. Die Melodie des kontrastierenden Mittelteils ist das Volkslied „Lovely Joan“, das Vaughan Williams im April 1908 für seine Sammlung entdeckt hatte und im Oktober 1910 in Southwold mit einem Phonographen aufzeichnete.

English Folk Song Suite (1923) von Gordon Jacob orchestriert (1924)

No.1 March: Seventeen come Sunday – Pretty Caroline

No.2 Intermezzo: My Bonny Boy

No.3 March: Folk Songs from Somerset

Diese Suite wurde für eine Militärkapelle im Auftrag von Colonel Somerville, dem Kommandant der Royal Military School of Music in Kneller Hall komponiert und dort am 4. Juli 1923 uraufgeführt. Es ist gut möglich, dass das Werk von der Zweiten Suite für Militärkapelle von Vaughan Williams' Freund Gustav Holst beeinflusst wurde. Eine Orchesterfassung, die im folgenden Jahr von Gordon Jacob so idiomatisch arrangiert wurde, macht es schwer zu vergessen, dass das Stück eigentlich kein originales Orchesterwerk ist.

Im Eröffnungsmarsch werden die beiden genannten Melodien verarbeitet. Im Mittelteil erklingt ein Jig, den Vaughan Williams selbst komponiert hat, gefolgt von den beiden Melodien des ersten Abschnitts in umgekehrter Reihenfolge. Die Melodie „Dives und Lazarus“ sollte man im Kopf behalten, denn sie erklingt kurzzeitig erneut im Bass. Das Intermezzo enthält eine prägnante, pathetische langsame Melodie, die Vaughan Williams 1905 in King's Lynn aufgezeichnet hat. Sie bildet einen Kontrast mit der Melodie im Mittelteil, „Green Bushes“ (Allegretto scherzando). Ein weiterer Marsch, der auf vier Volksliedern beruht, beschließt die Suite. Er beginnt kraftvoll mit dem Lied „Blow away the morning dew“, dem bald der Marsch „High Germany“ kontrastierend gegenübergestellt wird. Im Mittelteil („Trio“) führt Vaughan Williams die beiden Lieder „The Trees so High“ und „John Barleycorn“ ein.

Fantasia über ein Thema von Thomas Tallis für Streichquartett und doppeltes Streichorchester (1910)

Ralph Vaughan Williams war 29 Jahre alt, als Königin Victoria starb, 46 als der Erste Weltkrieg endete und 73 bei Ende des Zweiten Weltkriegs. In dieser Zeit großer Veränderungen entwickelte er sich nach und nach zu einer völlig eigenständigen und sehr einflussreichen Persönlichkeit. Als der neu gegründete British Council im Jahr 1935 eine Woche mit britischer Musik ankündigte, stand in der Werbebroschüre „hier ist eine authentische Stimme Englands zu hören“. Obwohl Vaughan Williams eine höchst persönliche Klangsprache entwickelte, die sich unterschiedlich stark aus dem Impressionismus, den Modi der Volksmusik, der Kirchenmusik der Tudorzeit und einer ganz individuellen Reaktion auf die englische Sprache speiste, hatte er eine lange und harte Lehrzeit absolviert, bevor es ihm gelang, eine Technik herauszubilden, mit der er seine deutlich persönliche musikalische Vision artikulieren und sich als Komponist etablieren konnte. Mit 50 Jahren hatte er nur wenige der Stücke geschrieben, für die er heute bekannt ist, darunter jedoch die ersten drei Sinfonien. Vaughan Williams war bis zum Ende seines Lebens schöpferisch tätig, und viele seiner innovativsten Werke entstanden erst spät in seiner langen Laufbahn. Die drei Werke jedoch, in denen sich sein reifer Stil endlich manifestiert, entstanden innerhalb nur weniger Monate in den Jahren 1909/10: *On Wenlock Edge*, *A Sea Symphony* und die *Fantasia über ein Thema von Thomas Tallis*.

Unter diesen Stücken erfolgte der bemerkenswerteste Sprung in der Vorstellungskraft in der *Tallis Fantasia*, über die ein Kommentator in der Zeit ihrer Uraufführung meinte: „Man ist nie ganz sicher, ob man ein *sehr altes* oder ein *ganz neues* Werk hört.“ Vaughan Williams unterteilt sein Orchester in Gruppen: der Großteil der Streicher, eine kleinere Gruppe und ein solistisches Streichquartett, wobei ihn zu letzterem vermutlich das damals noch neue Werk *Introduction and Allegro* von Edward Elgar inspirierte. Dies ist sicherlich eine Musik, die erst in einem großen Raum ihr Wirkung entfaltet – der Komponist hatte sie für die Kathedrale von Gloucester konzipiert, wo sie auch im Sommer 1910 erstmals gespielt wurde.

Vaughan Williams hatte das Glück, aus einer wohlhabenden Familie zu stammen, so dass er nie davon abhängig war, seinen Lebensunterhalt mit einem banalen Alltagsjob (außer dem Komponieren) bestreiten zu müssen. Er lehrte jedoch am Royal College of Music und trat auch gelegentlich als Dirigent auf. Als er 1904 von Geoffrey Dearmer beauftragt wurde, ein neues Gesangbuch, *The English Hymnal*, herauszugeben, nahm er diese Aufgabe *sehr* ernst, und obwohl er bereits Erfahrung als Kirchenorganist hatte, benötigte er für diese auf zwei Monate angesetzte Tätigkeit schließlich zwei Jahre. In dieser Zeit nahm er einen enzyklopädischen Überblick der bestehenden Kirchenlieder vor, gab neue in Auftrag und komponierte selbst auch einige.

Er war sehr interessiert daran, das damals noch kaum bekannte Tudor-Erbe der Kirchenmusik zu erforschen, und eine der Quellen, die er konsultierte, war Erzbischof Parkers *Whole Psalter Translated into English Metre* (Der gesamte Psalter nach englischen Metren gesetzt) aus den 1960er Jahren des 16. Jahrhunderts, wozu der berühmte Komponist Thomas Tallis neun modale Melodien beigetragen hatte. Vaughan Williams nahm eine dieser Melodien, die er später auch in der *Fantasia* verwendete, auch in *The English Hymnal* auf, und sie muss ihm immer wieder im Kopf herumgespukt haben (wie es auch bei einer Anzahl anderer Kirchenliedmelodien sein ganzes Leben lang der Fall war). Tallis' Melodie steht in der phrygischen Tonart (d. h. die Tonfolge, die man hört, wenn man auf dem Klavier nur die weißen Tasten bei E beginnend anschlägt). Mit seiner sich langsam verändernden Harmonie, den ekstatischen Soli und seiner leuchtenden visionären Qualität war dieses Stück eine epochale Partitur, die die Individualität des Komponisten deutlich machte. 1910 war dies eine neue Musiksprache mit neuartigem Ausdruck: in ihrem Gebrauch des Materials aus dem 16. Jahrhundert; in der Unterteilung des Orchesters ähnlich wie bei einem barocken Concerto grosso; in der Nutzung eines farbigen Streicherklangs und in dessen Spreizung, die ein wunderbares Klangspektrum erzielt; in seiner neuen Zugangsweise zur Tonalität, die von der modalen Melodie und der Kontrapunktik der Streicher herrührte. Wir begegnen der *Tallis-Fantasia* heute wie einem guten Freund, aber als das Stück erstmals aufgeführt wurde, brauchte es einige Zeit, um verstanden und weithin akzeptiert zu werden.

Lewis Foreman

Übersetzung: Anne Schneider

© 2019 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra © 2019 PM Classics Ltd

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer: Andrew Keener

Venue: The Friary, Liverpool (Tracks 1, 2, 4–8); Philharmonic Hall, Liverpool UK (Track 3)

Dates: 9–11 November 2017 (Track 3); 2–4 June 2019 (Tracks 1, 2, 4–8)

Engineer: Phil Rowlands

Cover image: *Downs in winter* (1934) by Eric Ravilious (1903–1942)

Design: Paul Marc Mitchell at WLP Ltd 

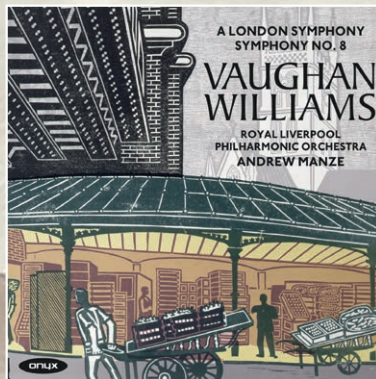
www.onyxclassics.com

www.liverpoolphil.com

Track 3 originally issued on ONYX 4185



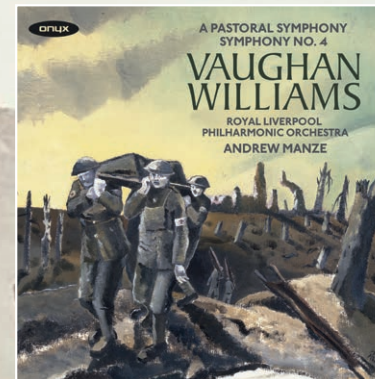
Also available on ONYX Classics



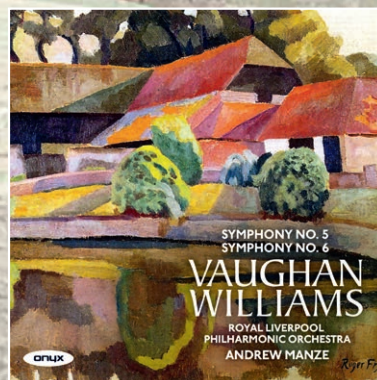
ONYX 4155
Vaughan Williams:
Symphony No.2
'A London Symphony',
Symphony No.8
RLPO, Andrew Manze



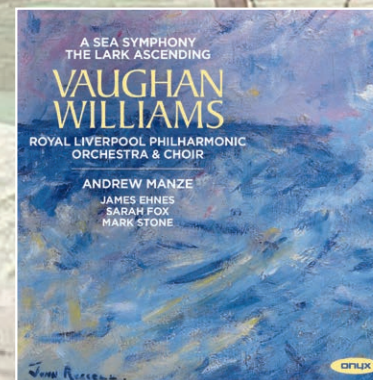
ONYX 4190
Vaughan Williams:
Symphonies 7&9
'Sinfonia Antartica',
Symphony No.9
RLPO, Andrew Manze



ONYX 4161
Vaughan Williams:
Symphony No.3
'A Pastoral Symphony',
Symphony No.4
RLPO, Andrew Manze



ONYX 4184
Vaughan Williams:
Symphonies Nos.5&6
RLPO, Andrew Manze



ONYX 4185
Vaughan Williams: Symphonies Volume 4
'A Sea Symphony', 'The Lark Ascending'
James Ehnes, Sarah Fox, Mark Stone
RLPO and Choir, Andrew Manze

ONYX 4212

www.onyxclassics.com