

Pedagogická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze
katedra hudební výchovy

**OSOBNOST RALPHA VAUGHANA WILLIAMSE
SE ZAMĚŘENÍM NA ANALÝZU JEHO
VII. SYMFONIE**

diplomová práce



Prohlašuji, že jsem
samostatně a požitím
v příložených seznamu.

Vypracovala
a je vedoucí

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petra Bělohlávková, Ph.D.
Diplomant: Helena V e l i c k á

Praha 2005

The man who serves humanity best is he who, rooted in his own nation, develops his spiritual and moral endowments to their highest capacity, so that growing beyond the limits of his own nation he is able to give something to the whole of humanity, as the great ones of all nations have done.

Gustav Stresemann

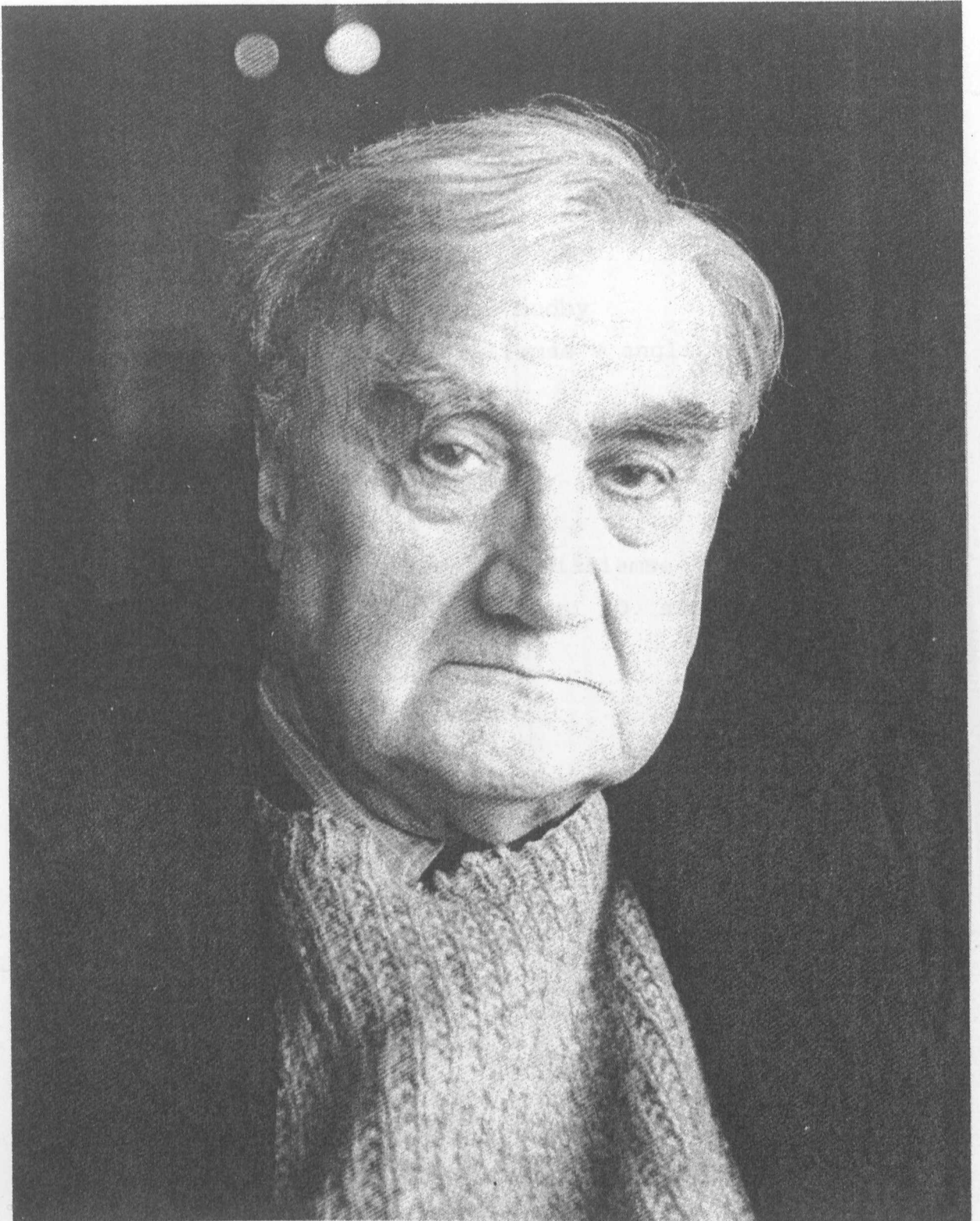
Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze literatury a pramenů, které uvádím v příloženém seznamu.

V Praze, 15. listopadu 2005



„The man who serves humanity best is he who, rooted in his own nation, develops his spiritual and moral endowments to their highest capacity, so that growing beyond the limits of his own nation he is able to give something to the whole of humanity, as the great ones of all nations have done.“

Gustav Stresemann



RALPH VAUGHAN WILLIAMS

Úvod

Obsah

Úvod

1. Anglická hudba

1.1 Přehled vývoje anglické hudby

1.2 Postavení Vaughana Williamse v anglické hudbě

20. století

2. Ralph Vaughan Williams

2.1 Život a dílo

2.2 Symfonická tvorba

2.3 Kompoziční styl Vaughana Williamse

v kontextu hudebního myšlení 20. století

3. Sinfonia Antartica

3.1 Historie vzniku

3.2 Program

3.3 Formový, harmonický a obsahový rozbor

3.3.1 První věta

3.3.2 Druhá věta

3.3.3 Třetí věta

3.3.4 Čtvrtá věta

3.3.5 Pátá věta

3.4 Interpretační srovnání díla

4. Závěr

Resumé

Poznámky

Seznam použitých informačních zdrojů

Příloha

Úvod

V českém kulturním povědomí je jméno Ralph Vaughan Williams spíše neznámé, přestože tato osobnost patří mezi svérázné skladatele 20. století a je současně jedním z nejtypičtějších představitelů britské hudby. Spolu s Henry Purcellem, Edwardem Elgarem, Gustavem Holstem a Benjaminem Brittenem se stal pro svou zemi tím, čím pro nás např. Smetana, Dvořák, Janáček či Martinů.

Ve své práci jsem chtěla přiblížit tohoto zajímavého člověka nejen jako skladatele, ale také vystihnout jeho osobnost, poukázat na jeho místo v hudební kultuře, tvůrčí období v jeho životě apod. Největší pozornost ovšem věnuji detailnímu rozboru sedmé symfonie, která je hlavním zaměřením mé práce. Zasadila jsem toto dílo do historických souvislostí a provedla genetickou, strukturální a sémantickou analýzu. Práce dále obsahuje nezbytné notové ukázky i samostatně vypracované grafy, které znázorňují a přibližují jednotlivé věty z hlediska formy. Pokud je mi známo, je takto pojatá komplexní analýza, která do detailu zpracovává průběh této symfonie a sleduje její mimohudební souvislosti, první prací svého druhu na toto téma.

Sedmá symfonie Ralpa Vaughana Williamse - Sinfonia Antartica mne zaujala svým námětem i zpracováním. To, jakým způsobem dokázal skladatel hudebně vylíčit nejchladnější a nejizolovanější kontinent světa, je zcela jistě pozoruhodné. Symfonii považuji za jednu z nejvydařenějších hudebních impresí, otevírajících nové možnosti v instrumentaci a formě.

1. Anglická hudba

1.1 Přehled vývoje anglické hudby

Nevíme přesně, kdy se v Anglii začala uvědoměle pěstovat hudební kultura, ale je jisté, že její vývoj sahá do hluboké historie. A to přinejmenším již do třetího století, resp. do příchodu křesťanství na Britské ostrovy, kdy se hudba uplatňovala při liturgii. Gregoriánský zpěv se do Anglie dostal v šestém století, kdy se v Canterbury usadil Sv. Augustýn^{1,2}. Vedle canterburského kláštera se o dvě století později začal chorál vyučovat i v dalších klášterních školách. Je známé, že školy v Yorku, Worcesteru, Malmesbury a Westminsteru se pod vedením dobře připravených učitelů a umělců vypracovaly na tak vynikající kulturní střediska, že jejich úroveň oceňovala celá západní Evropa³. Odborníci potvrzují, že tradice anglického liturgického zpěvu byla hned po tradici římské nejvíce rozvinuta, a to i přes skutečnost, že se církevní zpěv výrazně lišil od anglosaských a britských lidových písní. Vedle zpěvu gregoriánského, který se provozoval většinou v chrámech, kláštorech a k nim připojených školách, byla v kraji rozšířena i světská píseň. Ta zaznívala téměř všude, pěstovala se při různých příležitostech a hrála v celé Británii ještě před objevením gregoriánského chorálu v životě ostrovních obyvatel svoji úlohu³.

¹ BLOM, E. *Music in England*. Londýn: Penguin Books, 1942.

² veškeré překlady anglických textů, názvů skladeb a názvů institucí (není-li uvedeno jinak): Helena Velická

³ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, 1959.

První náznaky vícehlasu se začaly objevovat přibližně až v desátém století, kdy se do té doby monodický chorál začal zpívat v kvartách či kvintách (později také terciích a sextách), namísto dosavadních unison⁴. První pečlivé zpracování polyfonní vokální skladby se objevuje kolem roku 1240 a autorství se připisuje **Johnu of Fornsete** (?-1239)⁵. Jedná se o kánon „Sumer is acumen in“ (Přišlo léto), který je napsán pro šest hlasů, přičemž melodie kánonického hlasu je zapsána jako jednohlas a ve čtyřhlasý kánon se rozvíjí po způsobu hádankového kánonu. Zbylé dva hlasy tvoří basovou základnu, opakují bez ustání osmitaktový „podklad“ na vlastní samostatný text a vytvářejí samy sobě ustavičný kánon. Anglie zanechala ze třináctého století světa pouze tuto hudební památku, která však vypovídá o stavu hudby své doby jako žádná jiná a která měla pro hudební historii převratný význam⁶. Tento unikátní kánon spolu s ukázkami původní jednoduché formy harmonie (v podobě asi stopadesáti neumovaných dvojhlasů) poskytuje tzv. Winchesterský tropář⁷, významná hudební práce, která je dostatečným dokumentem bohatého rozšíření vícehlasu v anglické zemi. Jedná se o nejstarší anglickou sbírku vícehlasých skladeb. O hudbě instrumentální bohužel žádné takové záznamy neexistují⁸, přesto není pochyb, že se Anglie podílela na rozvoji pozoruhodného komplexu polyfonní hudby.

⁴ BLOM, E. *Music in England*. Londýn: Penguin Books, 1942.

⁵ veškerá životopisná data (není-li uvedeno jinak) čerpána z: MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha 1959.

⁶ BLOM, E. *Music in England*. Londýn: Penguin Books, 1942.

⁷ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964.

⁸ BLOM, E. *Music in England*. Londýn: Penguin Books, 1942.

První velký anglický skladatel, kterého známe jménem, a nejvýznamnější představitel anglické polyfonie, byl **John Dunstable** (asi 1390-1453), který na počátku 15. století obohatil tendence období *ars nova* o významnou novinku, kdy pracoval technikou zvanou *faux-bourdon* (dosl. nepravý bas)⁹. Tato tendence vyústila do tzv. franko-vlámské školy, jejíž příslušníci dovedli existující kompoziční formy k nebývalé dokonalosti, a to v církevní i světské hudbě¹⁰. Vliv anglického pojetí *faux-bourdon* na zbytek Evropy dokazuje mimo jiné i to, že se všude pěstoval právě po anglickém způsobu. Výjimečné postavení Anglie v hudebním světě této doby dokazuje také fakt, že tato země nabízela to, co většina hudebně vyspělých národů nikdy neměla, tedy možnost získat specifický hudební univerzitní titul, včetně takového jako „*Doctor of Music*“. První takový zaznamenaný doktorát pochází z Cambridge už z roku 1463¹¹.

Nástupem dynastie Tudorovců na anglický trůn (1485) se hudba dostává do popředí zájmů. Král Jindřich VII. se obklopil těmi nejlepšími muzikanty a skladateli a dal prostor k jejímu uplatňování a kultivaci. K významným skladatelům královského dvora patřila zejména skupina „tří velkých T“, tedy **John Taverner** (asi 1490-1545), **Christopher Tye** (asi 1500-1573) a **Thomas Tallis** (asi 1505-1585). Pro přiblížení charakteru anglické hudby té doby je vhodné upozornit na Tavernerovu mši „*The Western Wind*“ (Západní vítr), která vychází ze stejnojmenné lidové písně, z níž se nedochovala ani slova ani její původní podoba¹¹. Zajímavé na této skutečnosti ovšem není

⁹ *Svět hudby* (ze španělského originálu *El Mundo de la Música*). Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

¹⁰ *Svět hudby* (ze španělského originálu *El Mundo de la Música*). Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

¹¹ BLOM, E. *Music in England*. Londýn: Penguin Books, 1942.

ani tak fakt, že si skladatel zvolil jako téma pro mši lidovou píseň, ale spíš způsob, jakým ji zpracoval. Zatímco v případě použití lidové písně u jiných evropských skladatelů její melodii stěží zachytíme, neboť je záměrně upravována a zpracována např. v pozmeněných rytmických hodnotách, Taverner zaznamenává hlavní téma co nejvěrněji a tak, aby ho nikdo nemohl nerozpoznat.

S příchodem 16. století a panováním královny Alžběty se hudba těší stále větší oblibě a stává se něčím, co nebylo možné oddělit od běžného života. Snad právě proto se toto století označuje za zlatý věk anglické hudby. Rozvoj komorní i vokální hudby té doby se všeobecně považuje za nevšední, stejně jako nadšení, s jakým byla hudba všemi vrstvami obyvatelstva přijímána. Po roce 1553 dochází v Anglii k rozkvětu tvorby pro klávesové nástroje¹². Tu představuje sbírka *Mulliner Book*, která obsahuje skladby již zmíněného Johna Tavernera a Thomase Tallise a dalších, kteří připravili cestu **Williamu Byrdovi** (1543-1623) a **Johnu Bullovi** (asi 1562-1628), kteří stáli v čele anglických skladatelů své doby a jejichž skladby patří k významné tvorbě tohoto období. Značné oblibě se v alžbětinské Anglii těšil tzv. *virginal* (ať již jako nástroj sólový nebo doprovodný), tedy druh obdélného cembala, který vzbudil pozornost předních skladatelů 16. století a pro něž se na začátku století následujícího objevily dva sborníky prvořadého významu, *Parthenia or Maydenhead of the First Musicke that ever was Printed for the Virginall* (1612) a *Fitzwilliam Virginal Book* z let 1609-1619¹³.

¹² Svět hudby (ze španělského originálu *El Mundo de la Música*). Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

¹³ Svět hudby (ze španělského originálu *El Mundo de la Música*). Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

Autory skladeb prvního sborníku byli vedle Bulla a Byrda např. **Orlando Gibbons** (1583-1625), **Giles Farnaby** (asi 1565-1640), **John Dowland** (1563-1626), **Thomas Tomkins** (1572-1656) a **Thomas Morley** (1557-1603), autory druhého pak mezi jinými opět Bull a Byrd, ale také Thomas Tallis, **Peter Philips** (?-1634) a **Edmund Hooper** (asi 1553-1621). Vedle této tvorby se těší čím dál větší oblibě také komponování madrigalu. Přestože se vzor této vokální formy a cappella dostal do Anglie z Itálie, nelze tvrdit, že by angličtí skladatelé pracovali jen podle dané italské formy. Spíše vytváří jakousi kombinaci italského květnatého madrigalu a jednoduchých madrigalů vzniklých na podkladě nizozemské techniky. Madrigalovou tvorbou se zabýval např. Thomas Morley, Orlando Gibbons, John Dowland, ale také William Byrd.

Století sedmnácté věnuje největší pozornost především hudbě jevištní. Opera v Anglii, aspoň v 17. století, měla poněkud jiný charakter než její podoby v Itálii a v ostatní Evropě. Způsobila to tradice maškarád (*mask*, *maske* či *masque*), tedy dvorské zábavy, v níž se klouobil tanec, hudba a poezie s mimickými výjevy a recitací. Hry s maskami, zpestřené bohatými efekty zrakovými a sluchovými, se prováděly nejen na královském dvoře, ale i v domech přední šlechty a některých bohatých velkoobchodníků. Bratři **William** (1602-1645) a **Henry** (1596-1662) **Lawes**ovi vytvořili v této tradici skladby, jež lze spolu s partiturami Orlanda Gibbonse, Matthewa Locka (1630-1677) a Henryho Cooka (asi 1615-1672) považovat za předchůdkyně scénické hudby velkého **Henryho Purcella** (1659-1695), který dal svými znamenitými díly anglické opeře její vlastní tvářnost¹⁴. Nejvlivnějším a nejváženějším skladatelem

¹⁴ Svět hudby (ze španělského originálu El Mundo de la Música). Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

v Anglii se stal Němec **Georg Friedrich Händel** (1685-1759), který se roku 1712 trvale usídlil v Londýně, kde se brzy stal módním skladatelem.

Uprostřed 18. století vzniká v Anglii nový typ opery, tzv. *ballad opera*, která oproti italské opeře zpracovává některé části textu bez hudebního doprovodu, tedy střídá hudební pasáže s mluvenými dialogy. Tento typ britské opery se podobá německému *singspielu* a francouzské formě *opéra comique*. Využívala pouličních popěvků a námětů ze všedního života a v podstatě parodovala „strnulou“ operu *seria*. Za vrchol *ballad opera* bývá považována *Beggar's Opera* (Žebrácká opera) básníka Johna Gaye a skladatele **Johna Christopha Pepusche** (1667-1752), která se stala hned při svém prvním provedení r. 1727 přímo senzací.

Následujících téměř 150 let se anglická hudba stahuje poněkud do pozadí a ke slovu se v Anglii dostává spíše hudba kontinentální¹⁶. Anglii navštěvují takoví skladatelé jako Berlioz, Verdi, Mendelssohn, Offenbach, Chopin, Liszt, Paganini či Dvořák. Do koncertního života Anglie také intenzivně zasahuje činnost *Filharmonické společnosti*, založené r. 1813, která se zasloužila o pozvání mnohých skladatelů na půdu Velké Británie a o uvedení do té doby v Anglii neznámých skladeb Beethovenových¹⁷. Navzdory velkému přílivu kontinentální hudby a jejímu rozšíření se v Anglii těší určité popularitě i někteří domácí skladatelé, jako třeba Sir **Henry Rowley Bishop** (1786-1855), **Samuel Wesley** (1766-1837)

¹⁵ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů, 1959.

¹⁶ WESTRUP, J. A. *British Music*. Londýn: Longmans, Green and Co. Ltd, 1943.

¹⁷ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů, 1959.

a **John Field** (1782-1837). Od 18. století se někteří skladatelé také začali zabývat studiem a sběrem starých lidových melodií, čemuž se např. věnoval **John Parry**¹⁸, autor *Antient British Music* (1742)¹⁹.

Prvním krokem na cestě za lepší budoucností anglické hudby bylo založení Královské hudební akademie (*The Royal Academy of Music*) v roce 1822-23²⁰. Jedním z prvních význačných žáků této školy byl **Sterndale Bennett** (1816-1875), který roku 1849 založil *Londýnskou Bachovu společnost*. Za zmínku stojí také činnost **George Macfarrena** (1813-1887), u něhož je třeba upozornit především na jeho hodnocení hudebního odkazu Anglie. Studoval a vydával některé práce Henryho Purcella, vytvářel úpravy lidových písní, psal početné články do novin a spolupracoval na známém hudebním slovníku George Grovea. Dále stojí za připomenutí záslužná pedagogická činnost Sira **Alexandera Campbella Mackenzie** (1847-1935), jehož jméno je úzce spojeno s dlouhodobým vlivným působením na Královské hudební akademii, ale také s přátelským vztahem k Antonínu Dvořákovi, jehož dílo propagoval a jako dirigent také prováděl. Výsledkem jeho upřímného zájmu o českou hudbu byla studie *The Bohemian School of Music* (Česká hudební škola)²¹. Propagátorem české hudby v Anglii byla vedle Mackenzieho také hudební spisovatelka Rosa Harrieta Newmarchová, která dokonce navázala přátelské styky s Leošem Janáčkem. V Anglii pak věnovala pozornost překladům českých oper a knize *The Music of Czechoslovakia* (Československá hudba)²².

¹⁸ životní data nezjištěna

¹⁹ *Svět hudby* (ze španělského originálu *El Mundo de la Música*).

Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní klub, 2000.

²⁰ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

²¹ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

²² MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

Národní hudební úsilí se ve Velké Británii objevilo poměrně pozdě, tedy po roce 1900, kdy Sir **Edward Elgar** (1857-1934), novodobý zakladatel anglické hudby, uvedl své oratorium *The Dream of Gerontius* (Sen Gerontiův). Provedení této skladby v Birminghamu patří k významným událostem anglického hudebního života²³. Mezi další skladatele, kterým se zdařilo přivést vlastní tvorbu na výsluní můžeme jmenovat **Fredericka Deliusa** (1862-1934), **Arthura Sullivana** (1842-1900), dodnes populárního svými operetami, plodného **Gustava Holsta** (1874-1934), který proslul svými *The Planets* (Planety), **Johna Irelanda** (1879-1962)²⁴, Sira **Arnolda Baxa** (1883-1953) a v neposlední řadě **Rápha Vaughana Williamse** (1872-1958), který od devadesátých let 19. století sbíral a studoval anglické lidové písně.

Mezi úspěšné a významné anglické skladatele minulého století, kteří reprezentují anglickou hudbu za hranicemi, patří bezpochyby Sir **Arthur Bliss** (1891-1975)²⁵, Sir **William Walton** (1902-1983), Sir **Michael Tippett** (1905-1998), **Malcolm Arnold** (nar. 1921). Patrně nejznámější anglický skladatel 20. století byl ovšem **Benjamin Britten** (1913-1976), který založil světovou pověst anglické moderní hudby a jehož největší přínos spatřujeme na poli moderní opery. K rozvoji hudebního života v Anglii přispěly velkou mírou i hudební festivaly, které se ve 20. století rozrostly nepředvídanou hojností. Neocenitelný význam také měly a dodnes mají londýnské *Promenádní koncerty*, známé též pod zkratkou „Proms“²⁶. Co se týká skladatelských

²³ CEREMUGA, J. *Hudba 20. století*. Praha: SPN, 1966.

²⁴ Životní data čerpána z: VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby*. Praha: Mladá Fronta, 1982.

²⁵ Životní data čerpána z: VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby*. Praha: Mladá Fronta, 1982.

²⁶ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

osobností, je zajímavé si uvědomit, že narozdíl od všech předchozích století, kdy se v Anglii zrodilo jen několik výjimečných skladatelů, století dvacáté přímo „oplývá“ tvůrci hudby, kteří rozmnožili hudební repertoár skladbami nesporných uměleckých hodnot.

1.2 Postavení Vaughana Williamse v anglické hudbě 20. století

Vaughan Williams je v kontextu moderní anglické hudby první velkou syntetickou osobností. Z celé své generace má jeho dílo, které zasáhlo do všech žánrů hudební tvorby, největší význam²⁶. A to nejen pro svou uměleckou hodnotu, bohatost a rozmanitost použitých výrazových prostředků a přístupnou hudební řeč, ale také pro svůj ryzí hudební výraz a národně pojímaný humanismus. Stejně velké jsou i jeho zásluhy o moderní orientaci anglického hudebního života. Jako skladatel, dirigent a organizátor se podílel na amatérském hudebním životě ve Velké Británii, psal články do časopisů, přednášel, účastnil se rozhlasových diskusních pořadů, psal předmluvy ke knihám i vlastní knihy²⁷. Pro různé školní a zájmové soubory psal instrumentální a hlavně vokální skladby, při kterých bral v úvahu interpretační možnosti amatérů. Tak např. vokální cyklus *Folk Songs of the Four Seasons* (Lidové písně čtyř ročních období, 1950) pro ženský sbor a orchestr a cyklus pro sbor smíšený *The Sons of Light* (Synové světla, 1951) napsal pro Školní hudební sdružení Velké Británie (Schools Music Association of Great Britain) a Národní federaci ženských institutů (National Federation of Women's Institutes). Pro Rural Music Schools zkomponoval *Concerto grosso* pro smyčcový orchestr (1950). Kantáta *Benedicite* (1930) se stala oblíbeným repertoárovým číslem mnohých amatérských pěveckých sdružení²⁸. Vaughan Williams patřil také k předním tvůrcům filmové hudby a jeho hudební kompozice k mnohým filmům lze považovat za osvětovou činnost.

²⁶ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

²⁷ HURD, M. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber Ltd., 1970.

²⁸ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

Ralph Vaughan Williams je hlavní představitel starší generace anglických skladatelů 20. století, jejichž charakteristickým znakem byla velká úcta k lidovým tradicím a k folklóru, tedy k lidové písni a tanci, která se znovuzrodila v devadesátých letech 19. století. Projevila se nejen usilovnou prací zachytit a uchovat krásné a originální lidové projevy před zánikem, ale také snahou těchto skladatelů tvořit skladby, které by vystihovaly ráz a charakter kraje, v němž vznikly. Dílo Vaughana Williamse obohatilo anglickou hudbu o mistrovské kusy, které v sobě spojují vlastní hudební výraz skladatelův a vlivy hudebních tradic jeho země. Píše skladby, které přímo spočívají na základě lidových melodií. Např. *Norfolkské rapsodie* jsou plodem autorova sbírání lidových písní v Norfolku, kde mladý skladatel zapisoval originální lidové melodie jako člen *Společnosti pro anglickou lidovou píseň a tanec* (English Folk Dance and Song Society)²⁸. Na podkladě důkladného studia výrazových prvků hudebního projevu lidu vytvořil Vaughan Williams i přes přímé využití lidových písní originální hudební řeč.

Od roku 1908 se stal Vaughan Williams uznávanou osobností na poli anglické hudby²⁹. Objevoval se všude, kde se konala nějaká hudební produkce. Zajímaly ho skladby mladších kolegů skladatelů a bojoval za to, aby jejich díla nebyla opomíjena. Nabízel pomoc všem, kteří ji mohli potřebovat, aniž by toto své jednání dával na odiv³⁰. Za svoje zásluhy o anglický hudební život získal mnohé pocty. Mezi nimi jsou i čestné doktoráty Oxfordské a Bristolské univerzity³¹. Jsou projevem

²⁸ MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů, 1959.

²⁹ HURD, M. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber Ltd., 1970.

³⁰ HURD, M. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber Ltd., 1970.

³¹ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

ocenění jeho hudební tvorby i jeho zásluh o znovuoživení hudebních tradic Anglie. Vaughan Williams patřil k vůdčím osobnostem anglické folkloristiky. Více než padesát let působil a spolupracoval ve *Folk-Song Society* a v *English Folk-Dance Society* (Společnost pro anglickou lidovou píseň a tanec)³⁰. Sbíral a upravoval anglické lidové písně, psal o nich a bojoval za jejich primát proti těm, kteří nechtěli uznat jejich vysoké hodnoty. Četné sbírky a studie dokreslují jeho sběratelskou činnost v tomto žánru. Zabýval se také starou anglickou hudbou. Toto studium podporovalo jeho snahy o obrození národního charakteru anglické hudby. Stejně tak ale sledoval i vědecké zájmy. Připomíná v tom našeho Janáčka. Vydal několik edicí pramenů (*English Hymnal*, 1905, *English Folksongs*, 1912) a pozoruhodnou práci o problému národnosti v hudbě *National Music* (1936), ve které se obdivně vyjadřuje o Smetanovi a o tvůrcích ruské hudby 19. století³¹. Vysoko hodnotí jejich individuální hudební styl, který vyrůstal z tradičních základů národní hudby.

Podobný umělecký ideál sleduje Vaughan Williams i ve své tvorbě. Je prvním významným anglickým skladatelem, který ve svých skladbách tvořivě využil podněty anglické lidové písně³². Témata mnohých jeho skladeb mají folklórní ráz a jakkoliv jsou výsledkem jeho skladatelské dílny, intonačně a rytmicky vycházejí ze staré anglické lidové písně. Využívá i materiál starých anglických chorálních zpěvů a anglické vokální polyfonie renesančních mistrů. Byl obdivovatelem Purcella,

³⁰ CEREMUGA, J. *Hudba 20. století*. Praha: SPN, 1966.

³¹ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

³² VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

v jehož hudbě viděl ztělesnění národního hudebního ducha, přispěl i jako editor k novodobému „kultu“ tohoto skladatele³³.

2.1 Život a dílo

„Jeho folklorismus je moderní a perspektivní. Odstraňuje nános romantické idealizace.“ píše o něm ve své knize Jiří Vysloužil³⁴. „Jako znalec se opírá o autentické zdroje starších vrstev folklóru. Vzorem pro jeho neofolklorismus nebyli jen skladatelé 19. století, ale i Maurice Ravel, u kterého krátký čas studoval. V porovnání s ostatními svými současníky představuje Vaughan Williams umírněné křídlo. V některých dílech však využívá i harmonické a kontrapunktické postupy, které vycházejí z modality a rozšířené tonality. Neoklasické črty a neofolklórní prvky ho přibližují k progresivním proudům generace průkopníků evropské hudby 20. století“³⁵.

³³ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

³⁴ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

³⁵ VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: OPUS, 1981.

2. Ralph Vaughan Williams

2.1 Život a dílo

Ralph Vaughan Williams se narodil 12. října 1872 v Down Ampney, Gloucestershire jako nejmladší ze tří dětí¹. V roce 1875, kdy mu bylo pouhých dva a půl roku, zemřel jeho otec, a tak vyrůstal u rodiny své matky v Leith Hill Place, Surrey². Pocházel z kulturně založené rodiny horní střední třídy (spřízněné z matčiny strany s rodinou Wedgwoodových a Darwinových³) a jeho zájem o hudbu byl proto vždy podporován. První hudební lekce získal od své tety, která ho učila hrát na klavír⁴. Později se naučil hrát ještě na housle, varhany a violu, avšak jeho hlavním zájmem byla skladba.

Nejprve studoval na Charterhouse School v Londýně (1887-90), kde získal všeobecné vzdělání. Další dva roky již věnoval hudebnímu studiu na Royal College of Music v Londýně (1890-92) ve třídě Charlese Parryho a Charlese Stanforda a tři roky na Trinity College v Cambridgi (1892-95). Na této škole byla jeho hlavním předmětem historie. Skladbu zde studoval u Charlese Wooda. Stále také pokračoval ve svých hudebních lekcích na Royal College of Music⁵.

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

³ HURD, M. *Vaughan Williams.* (ze série *The Great Composers*) London: Faber and Faber Ltd., 1970.

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

⁵ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers.* Birkenhead, 1972.

V roce 1895 přijal místo kostelního varhaníka v South Lambeth v Londýně. V téže roce se zasnoubil s Adelinou Fisherovou, kterou si o dva roky později vzal, ale především se poprvé setkal na půdě Royal College of Music se skladatelem Gustavem Holstem⁶. Jejich vztah se vyvinul v celoživotní přátelství. V roce 1899 úspěšně složil závěrečnou zkoušku na Trinity College a získal titul Doctor of Music⁷. V té době se Vaughan Williams začal aktivně zajímat o starou anglickou hudbu, Alžbětínskou dobu a především o anglický folklór. V roce 1905 odjel do Norfolk, aby zde sbíral lidové nápěvy. Mezi jeho díla, která přímo vycházejí z lidových melodií, patří především orchestrální skladby *Norfolk Rhapsodies* (Norfolkské rapsodie, 1905-06) a *In the Fen Country* (V kraji močálu, 1904), skladba pro vojenskou kapelu *English Folk Song Suite* (Suita anglické lidové písně, 1923), lidové tance *The Running Set* (Běžící spřežení, 1933), populární *Fantasia on Greensleeves*⁸ pro flétnu, harfu a smyčce (1934) a později zkomponované *Five Variants of „Dives and Lazarus“* (Pět variant z „Boháče a Lazara“, 1939). Téhož roku se stal dirigentem Leith Hill Festival v Dorkingu, kde střídavě působil celý život⁹.

Po ukončení studií v Anglii pokračoval ve vzdělávání v Berlíně u Maxe Brucha (1897) a později v Paříži (už jako doktor hudby) u o tři roky mladšího Maurice Ravela (1908)¹⁰, který se zaměřil na lekce orchestrace a pomohl mu vytříbit jeho vlastní styl¹¹.

⁶ BLOM, E. Ralph Vaughan Williams. In *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead and Co., 1964.

⁷ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

⁸ viz. kapitola Poznámky, č.1

⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

¹⁰ BAKER, T. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer Books, 1978.

¹¹ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

Od roku 1907 vytvořil první větší a významnější práce, které si získaly všeobecné uznání. Úspěšně debutoval sborem *Toward the Unknown Region* (K neznámým končinám, 1907) na slova Walta Whitmana¹², následoval cyklus písní pro tenor, smyčcové kvarteto a klavír *On Wenlock Edge* (Na okraji Wenlocku, 1909), aristofanická suita *The Wasps* (Vosy, 1909), dále *A Sea Symphony* (Mořská symfonie, 1903-09) pro soprán, baryton, sbor a orchestr, působivé dílo pro dva smyčcové orchestry *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*¹³ (Fantazie na téma Thomase Tallise, 1910), které proslavil zejména úchvatný lyrismus a mimořádně zdařilá instrumentace a *Fantasia on Christmas Carols* (Fantazie na vánoční koledy, 1912) pro baryton, sbor a orchestr. V roce 1914¹⁴ dokončil svou druhou symfonii nazvanou *A London Symphony* (Londýnská symfonie), která byla ještě v témže roce provedena a která stejně jako *A Sea Symphony* sklidila velký úspěch¹⁵. V témže období začal také komponovat opery. První byla romantická opera-balada *Hugh the Drover* (Honák Hugo, 1910-14), kterou napsal ve stejné době jako „Londýnskou“ a která je svým námětem i zpracováním typicky anglická.

Když vypukla první světová válka, Vaughan Williams se přihlásil do armády, ačkoli mu bylo již přes čtyřicet let. Narukoval jako lékařský pomocník¹⁶. V červnu 1916 odjel se svou jednotkou do Francie, kde se zrodily první hudební myšlenky k jeho třetí symfonii, kterou nazval *A Pastoral Symphony*

¹² viz. kapitola Poznámky, č. 2

¹³ viz. kapitola Poznámky, č. 3

¹⁴ viz. kapitola Poznámky, č. 4

¹⁵ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

¹⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

(Pastorální symfonie, 1922). Poslední rok války strávil jako ředitel hudební složky 1. armády britských expedičních sil¹⁷.

Po válce začal přednášet v Oxfordu, stal se profesorem skladby na Royal College of Music (1919-39), dirigentem Bachova sboru (1920-28) a hlavně pokračoval v komponování¹⁸. Svými díly potvrdil šíři svého hudebního nadání. Pracoval na písničkách, symfoniích, hudbě komorní, scénické, filmové a chrámové. V roce 1920 dokončil lyrickou romanci pro housle a orchestr na báseň George Mereditha *The Lark Ascending* (Vzlet skřivana), považovanou odborníky za nejzdařilejší hudební ztvárnění a evokaci anglické krajiny¹⁹. Roku 1922 poprvé navštívil Spojené státy, aby zde dirigoval na Norfolském Festivalu svoji *Pastoral Symphony*²⁰. Během dalších let pracoval především na písničkách. K nejznámějším patří *Linden Lea* (Lipový háj, 1901), *The Sky above the Roof* (Obloha nad střechou, 1908), *The New Ghost* (Nový duch, 1922) a *Silent Noon* (Tiché poledne, 1903). Pokračoval také ve skládání oper. Podle Shakespearovy komedie *Veselé paničky windsorské* zkomponoval operu *Sir John in Love* (Zamilovaný Sir John, 1924-28). Tento námět, který před ním zhudebnil už Giuseppe Verdi, zpracoval jako osobitou anglickou variantu této slavné komedie.

Ve vývoji anglické hudby znamená toto dílo důležitý krok v moderní renesanci dávné slávy anglické opery, kterou významným způsobem později završuje Benjamin Britten. Za zmínku také stojí komická opera *The Poisoned Kiss*

¹⁷ Velcí skladatelé (z anglického originálu Classical Composers). Sestavil P. Gammond. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996.

¹⁸ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

¹⁹ Velcí skladatelé (z anglického originálu Classical Composers). Sestavil P. Gammond. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996.

²⁰ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

(Otrávený polibek, 1927-29). Vaughan Williams se také věnoval hudbě chrámové např. a capella *Mše g-moll* (1920-21), oratorium *Sancta Civitas* (1923-25), *Three Choral Hymns* (1929) a *Te deum* (1928), scénické např. balet *Job* (1927-30) a komorní²¹.

Z instrumentálních koncertů zkomponoval např. *Klavírní koncert c-moll* (1926-31), *Koncert pro tubu a orchestr* (1954) a *Fantazii pro violoncello a orchestr* (1929), věnovanou Pablu Casalsovi²². Začal také pracovat na čtvrté symfonii, která se stala jednou z jeho nejoriginálnějších. Výrazný prvek v ní představuje chromatika a časté disonance, které se v ostatních symfoniích tak zřetelně neuplatňují. V roce 1932 odjíždí opět do Ameriky, aby zde přednášel na Bryn Mawr College²³. O tři roky později získal v Londýně královské Vyznamenání za zásluhy (Order of Merit)²⁴.

V následujících letech vznikla nebo byla dokončena jeho další veliká díla - *Magnificat* (1932), jednoaktová opera *Riders to the Sea* (Jízda k moři, 1925-32), skladba pro mezzosoprán, baryton, sbor a orchestr *Five Tudor Portraits* (Pět portrétů Tudorovců, 1935) a chorální skladba *Dona Nobis Pacem* (1936) pro soprán, baryton, sbor a orchestr na texty Walta Whitmana. V roce 1938 začal pracovat na páté symfonii,

²¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

²² viz. kapitola Poznámky, č. 5

²³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

²⁴ THOMPSON, K. *A Dictionary of 20th Century Composers.* London: Faber and Faber Ltd., 1973.

pro kterou čerpal hudební motivy ze své rozpracované opery *The Pilgrim's Progress* (Cesta poutníková), dokončené až v roce 1949²⁵. Od roku 1940 začal Vaughan Williams psát také filmovou a rozhlasovou hudbu. Nejznámější je zřejmě jeho hudba k filmu *Scott of the Antarctic* (Scott v Antarktidě, 1948), která je ve svém oboru mistrovským dílem. Vytvořil i řadu literárních děl²⁶.

Po druhé světové válce dokončil svou šestou symfonií (1944-47) a symfonií č. 7 (1949-52), známou jako *Sinfonia Antartica*. Od roku 1947 se stává předsedou British Federation of Music Festivals (Britská federace hudebních festivalů)²⁷. V roce 1951 zemřela jeho žena Adelina. Po její smrti navázal blízký kontakt s dlouholetou rodinnou přítelkyní Ursulou Woodovou²⁸, se kterou se o dva roky později oženil a usadil se v Londýně. V roce 1954 se naposledy vrátil do Spojených států, aby zde přednášel na několika amerických univerzitách²⁹. V roce 1956 dokončil symfonií č. 8 a v roce 1958 symfonií č. 9 - svou poslední.

Ralph Vaughan Williams zemřel 25. srpna 1958 v Londýně ve věku 85 let³⁰. Až do své smrti působil jako plodný skladatel, tvořící skladby, které potvrzovaly jeho duševní svěžest.

²⁵ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

²⁶ viz. kapitola Poznámky, č. 6

²⁷ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

²⁸ viz. kapitola Poznámky, č. 7

²⁹ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

³⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

2.2 Symfonická tvorba

Patrně největší přínos Ralpha Vaughana Williamse k rozvoji anglické hudby spočívá v jeho symfonické tvorbě - devíti symfoniích. Ty zahrnují celé Williamsovo tvůrčí období a reprezentují všechny hlavní tendence jeho díla. Jsou to vznešené skladby velkého rozmachu, ve kterých je uplatněn neobyčejně originální způsob zacházení s melodií, kdy ze základních motivů jsou utvářeny imitační řetězce, které často tvoří neustále modulující evoluční plochy.

Na své 1. symfonii začal RVW¹ pracovat v roce 1903, inspirován poezií Walta Whitmana. První náčrty nazval *Songs of the Sea*, později *Ocean Symphony* a nakonec dílo pojmenoval **A Sea Symphony** (Mořská symfonie). Toto vokálně-instrumentální dílo pro sólisty, sbor a orchestr je svým charakterem oratorium, ale rozvržením do čtyř vět se blíží klasické symfonii, ačkoli forma každé věty vychází ze stavby básně. Jednotlivé věty ilustrují přirozenou vznešenost a majestát samotného moře, využívají jej jako metaforu pro cestu lidského ducha do neznáma a věčnosti.

První věta *A Song for All Sea, All Ships* má klasický vstupní charakter. Druhá věta je pomalá a nese podtitul *On the Beach at Night, Alone*. Třetí věta *The Waves* představuje scherzo a čtvrtá, nejdelší, se nazývá *The Explorers*².

¹ viz. kapitola Poznámky, č. 8

² GODDARD, S. Ralph Vaughan Williams. In *British Music of Our Time*. Harmondsworth, 1946.

V *Sea Symphony* jsou patrné vlivy Williamsova učitele Charlese Parryho, jehož skladbu *Blest Pair of Sirens* (Požehnaný pár Sirén) považoval RVW za jedno z nejlepších děl britské hudby³. V orchestrálním zpracování je také zřejmý vliv Edwarda Elgara. Celá symfonie je pozoruhodná svými vznešenými a úchvatnými melodiemi. Ve své době byla nápadně jiná a nová jak myšlenkou, tak zpracováním. Přestože to byla skladatelova první symfonie, jedná se o vyspělé dílo, kde RVW uplatnil svůj individuální způsob zpracování hudebního materiálu.

Symfonie byla dokončena v roce 1909. Skladatel však zaujímal ke svým dílům kritický postoj a často je revidoval. Také *Sea Symphony* byla několikrát korigována, a to v letech 1910, 1918 a 1923. Poprvé byla provedena v říjnu 1910 na Leeds Festival pod vedením samotného autora⁴. Zapůsobila neobyčejně silně.

V letech 1912-13 zkomponoval RVW svou 2. symfonii a nazval ji **A London Symphony** (Londýnská symfonie)⁵. Londýn byl Williamsovým milovaným městem, ve kterém prožil většinu svého života a byla to právě atmosféra, ruch a zvuky Londýna, které ho přivedly k myšlence hudebně oslavit toto velkoměsto. V průběhu skladby jsou dokonce zjevné citace pouličních písní a popěvků, foukací harmoniky či Westminsterských zvonů. Přesto RVW důrazně popřel, že je tato symfonie zpodobněním londýnského života. Prohlásil, že dílo musí být souzeno jako abstraktní

³ EVANS, P. Instrumental Music. In *The Twentieth Century*. Edited by S. Banfield. Oxford, 1995.

⁴ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

nebo absolutní hudba⁶. Zvuky zde nevyjadřují program, ale jsou jen součástí. Dokonce naznačil, že příhodnější název by byl „Symphony by a Londoner“ (Symfonie napsaná londýňanem)⁷.

London Symphony je zpracována do struktury klasické symfonie. Specificky nová a pro Williamsovu další tvorbu příznačná je zde introdukce a epilog krajních vět. Tyto věty jsou stěžejní, zatímco pomalá druhá a scherzová třetí jsou spíše doplňující. Je nutné zdůraznit, že partitura „Londýnské“ je technicky velice náročná. Znatelné jsou hudební vlivy Debussyho a Stravinského.

London Symphony byla poprvé provedena v březnu 1914 v Queen's Hall v Londýně, řízená Geoffrey Toyem⁸. Vaughan Williams ale nebyl se skladbou zcela spokojen, a proto ji později ještě třikrát zrevidoval - v roce 1918, 1920 a 1934, přičemž ji zkrátil o několik minut. Ačkoliv se dílo setkalo s velkým úspěchem, nenašel se pro něj v té době v Anglii žádný vydavatel⁹. V současné době se ve Williamsově vlasti tato symfonie považuje za jeho reprezentativní dílo.

První náčrtky jeho další symfonie - **A Pastoral Symphony** (Pastorální symfonie) vznikly uprostřed války v severní Francii roku 1916¹⁰. Soulad všech vět je dosažen spíše náladou a atmosférou než tradičními symfonickými postupy. Je pozoruhodné, že navzdory třem pomalým větám a nepatrnému množství pasáží ve fortissimu se RVW velice dovedně vyvaroval monotónnosti.

⁶ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Volume XIX.)

London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

⁷ HURD, M. *Vaughan Williams*. (ze série The Great Composers) London:

Faber and Faber Ltd., 1970.

⁸ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

⁹ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

¹⁰ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

Základem celého díla je nepochybně lidová píseň. Výrazná jsou však také pentatonická témata, použití paralelních dur a moll tercií, uvolněná práce s akordy či náročné kombinace rytmů. Symfonie je plná zpěvných melodií a v závěrečné větě se objevuje i lidský hlas - soprán, který bez použití textu a s doprovodem vysokých tónů houslí asociuje válečná utrpení. Pro dlouhou kadenci trubky, která se objevuje ve druhé větě, mu byla inspirací příhoda z války, kdy často slýchal a poslouchal vojáka, hrajícího právě na tento nástroj. Zaznamenal do této kadence dokonce i jeho falešné tóny - namísto čistých oktáv časté použití velkých septim¹¹.

Pastoral Symphony patří mezi posluchačsky náročnější skladby, ale pro anglický charakter hudební invence je považována za reprezentativní dílo. Zpřítomňuje kouzlo nejosamělejšího dědinského kraje Anglie. Byla dokončena v roce 1921 a o rok později poprvé provedena v Londýně, pod vedením Adriana Boult¹². Téhož roku zazněla i ve Spojených státech, kde ji dirigoval sám skladatel. Symfonie byla lehce pozměněna v letech 1950-51¹³.

Svou **4. symfonií f-moll** napsal RVW v letech 1931-34. Věnoval ji Arnoldu Baxovi¹⁴. Tato nepojmenovaná symfonie se vymyká skladatelovu běžnému „pastorálnímu“ stylu. Experimentuje zde s rytmickou nepravidelností, rozloženými trojzvuky, bitonalitou a harmonií využívající kvartových souzvuků. Skladba vyvolává v posluchači pocit hořkosti, který

¹¹ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

¹² viz. kapitola Poznámky, č. 9

¹³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

¹⁴ viz. kapitola Poznámky, č. 10

ve většině ostatních Williamsových děl nenalzáme. Její strohost byla vnímána jako předzvěst 2. světové války, ačkoli sám skladatel vždy tvrdil, že je tato symfonie výhradně výsledkem jeho hudebního vývoje a citění¹⁵.

Všechny čtyři věty jsou spojeny dvěma základními motivy. Jejich extrémní stručnost a disharmonický charakter vytvářejí základní sílu celého díla. Finále končí fugovým epilogem, v němž jsou uváděna a kombinována témata celé skladby. V závěru se navrácí v bouřlivé podobě úvodní takty první věty.

4. symfonie byla poprvé provedena Adrianem Boulttem a BBC Orchestra v dubnu roku 1935 v Londýně¹⁶. Krátce po premiéře byl RVW vyznamenán za zásluhy. Tato symfonie zůstává jedním z jeho nejoriginálnějších děl.

V roce 1938 začal RVW s komponováním své **5. symfonie D-dur**. Věnoval ji Jeanu Sibeliovi, jako výraz hluboké úcty a obdivu, který k tomuto skladateli cítil¹⁷. Toto stylově klidnější a vyrovnanější dílo obsahuje i daleko více tonální projasněnosti než většina předchozích. Pátá symfonie je diatonická, průzračná a lehce srozumitelná. Tematicky je spřízněná s operou *The Pilgrim's Progress* (Cesta poutníkova), kterou RVW začal psát na námět stejnojmenné knihy Johna Bunyana¹⁸. Tři hlavní témata i některý další hudební materiál jsou tudíž „vypůjčené“, ale nezávisle přepracované. Kromě pomalé věty nemá symfonie s Bunyanovou alegorií žádné programové spojení. Naopak rozvíjí tematický materiál svým vlastním specifickým způsobem.

¹⁵ GODDARD, S. Ralph Vaughan Williams. In *British Music of Our Time*. Harmondsworth, 1946.

¹⁶ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

¹⁷ BAKER, T. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer Books, 1978.

¹⁸ viz. kapitola Poznámky, č. 11

První věta *Preludio* začíná i končí v modální oblasti, se zdůrazněnými sníženými septimami (příčemž ve finále jsou již septimy velké). Následuje interpretačně náročné *Scherzo* a po něm pomalá věta *Romanza*. Symfonii uzavírá *Passacaglia*, která končí v čisté, zklidněné a vyrovnané tónině D-dur. Stejně jako předchozí dvě symfonie i zde vyrůstají témata ze vzájemné návaznosti (např. vedlejší téma z 1. věty je rozvinutím úvodního „volání“ lesních rohů).

Symfonie č. 5 je Williamsovou nejvýznamnější skladbou z období 2. světové války. Dílo dokončil v roce 1943 a v témže roce také dirigoval jeho premiéru v Londýně¹⁹. V roce 1951 byla tato symfonie zrevidována²⁰.

RVW začal komponovat svou **6. symfonii e-moll** v roce 1944, ve věku 72 let²¹. Stejně jako symfonie č. 4, je i toto dílo dynamické a může se zdát, že bylo napsáno jako reflexe války. Zejména klidná a pochmurná poslední věta jakoby evokuje zemi po totální destrukci atomovými bombami. Symfonie byla dokonce nazývána „Válečná“. Nicméně Vaughan Williams tyto spekulace vyvracel. Údajně byl pouze motivován postavou Prospera ze Shakespearovy hry *Bouře*²². Hudební původ této symfonie můžeme najít v hudbě k Shakespearovu Richardu II., kterou RVW složil v roce 1944 na objednávku BBC a ve dvou tématech pro válečný film *The Flemish Farm* (1943). Je zde i patrná tematická sprízněnost s jednoaktovkou *Riders to the Sea* (1932)²³.

¹⁹ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

²⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

²¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

²² SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

²³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Dramatickým bodem první věty *Allegro* se stává mísení tóniny e-moll s f-moll a durových tercií s mollovými. Následuje druhá věta *Moderato* a třetí *Scherzo*. Poslední a nejdelší věta *Epilog* se stává mravním základem celého díla v té nejintenzivnější podobě, především díky zdůrazněnému monotónnímu pianissimu (senza crescendo). V podstatě jde o meditaci na jediné téma, které je kontrapunkticky zpracováno.

Symfonie byla dokončena roku 1947 a v roce 1948 prvně provedena v Londýně s BBC Orchestra pod vedením Adriana Boult²⁴. Vzhledem k tomu, že byla považována za evokaci války, v té době stále ještě živého námětu, stala se velmi populární a během následujících dvou let byla v Anglii provedena stokrát²⁵.

7. symfonie - viz. kapitola 3.1 Historie vzniku (str. 39)

V letech 1953-55 zkomponoval RVW svou **8. symfonii d-moll**²⁶. Tato „nevázaná“ a „nedisciplovaná“ skladba patří již do skupiny pozdních děl, ve kterých si skladatel zdá se vychutnávat neobvyklé instrumentální kombinace, jejichž použití se ve svých dřívějších letech vyhýbal. V této symfonii se RVW opět vrátil k ideálu absolutní hudby. Pozorujeme také zjevný sklon k nové formální orientaci, neboť přestal používat dříve často uplatňovanou tematickou souvislost mezi začátkem a koncem symfonie. Dílo je koncipováno do podoby neo-klasické suity s využitím moderní instrumentace (vibrafon, xylofon, zvony, laděné gongy).

²⁴ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

²⁵ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

²⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.) London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

První věta se nazývá *Fantasia* a formálně se jedná o sedm variací bez tématu (variace zpracovávají téma, které předtím samostatně nezaznělo). Bohatý a rozmanitý tematický materiál prochází důmyslnými změnami. Věta má originální tvar a v jejích odlišných úsecích lze vysledovat několik poloh skladatelova stylu. Zábavné a energické *Scherzo alla Marcia* je psáno jen pro dechové nástroje. Vyvažuje následnou *Cavatínu*, psanou naopak pouze pro smyčce. Tato pomalá, poklidná věta má mírně nostalgickou atmosféru. Přesto se zde objevuje několik momentů vnitřního pnutí a vzrušení. Závěrečné rondo nazval RVW *Toccata* a uplatnil zde opět celý symfonický orchestr. Významnou úlohu zaujímá skupina bicích nástrojů. V této větě skladatel experimentuje především se zvukem.

Osmá symfonie je věnována dirigentovi Siru Johnu Barbirollimu, který řídil její první provedení s Hallé Orchestra v Manchesteru roku 1956²⁷. Ve stejném roce byla tato symfonie revidována.

Williamsova poslední - **9. symfonie** byla napsána v letech 1956-57²⁸. Tato neobyčejná skladba zůstala dlouhý čas nedocenená. Byla vnímána jako symfonie od příliš starého a unaveného autora. Přesto tato symfonie svědčí o pravém opaku. Je v ní plno svěžesti, vitality, duševní síly a mnoho nových myšlenek. Ve srovnání s předchozí osmou symfonií však působí poněkud potemněle a zádušně. RVW zde použil trojici saxofonů a křídlovku. Tu zvolil poté, co ji poprvé zaslechl v roce 1957 na prázdninách v Rakousku. Zaujala ho natolik, že se ji ve své

²⁷ SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

²⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Volume XIX.)

London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

deváté symfonii rozhodl využít²⁹. RVW se v tomto díle opět prosadil jako moderní autor a předvedl, že jeho hudební styl se stále mění.

Úvodní věta *Moderato maestoso* je dokonalým vyjádřením Williamsových nejhlubších myšlenek. Je plná tonálních a harmonických rozporů. Hlavní téma bylo inspirováno varhanním partem z Matoušových Pašijí J. S. Bacha³⁰. Nejasné modulace v této větě umožňují lépe pochopit hudební řeč posledního období Williamsovy tvorby. Druhá věta *Andante sostenuto* cituje téma skladatelovy nepublikované symfonické básně *The Solent* (1903), které se také objevuje v *Sea Symphony*³¹. Toto téma hraje právě křídlovka. Následuje zvláštní až záhadné *Scherzo*. Poslední věta *Andante tranquillo* vytváří závažné a náročné ukončení.

Devátou symfonii poprvé provedl Sir Malcolm Sargent s Royal Philharmonic Orchestra v Londýně roku 1958, čtyři měsíce před Williamsovou smrtí³².

²⁹ GODDARD, S. *Ralph Vaughan Williams*. In *British Music of Our Time*. Harmondsworth, 1946.

³⁰ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

³¹ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

³² SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

2.3 Kompoziční styl Vaughana Williamse v kontextu hudebního myšlení 20. století

Hudební styl RVW se začal utvářet na přelomu století, tedy v období změn, nepokojů a umělecké revoluce. Hudební vývoj v Evropě počátku 20. století se vyznačoval stylovou růzností a mnohostranností způsobů, jakými skladatelé té doby usilovali o hledání nových přístupů k tvorbě hudebních děl. V první polovině 20. století se hudba rozmělnila do mnohých podob a získala mnoho tváří. Doznívá novoromantismus, postromantismus, vrcholí impresionismus, vzniká expresionismus, neoklasicismus, rodí se hudební avantgarda, objevují se pojmy tonalita, polytonalita, atonalita atd. To vše nabízelo pro skladatele množství způsobů jak se vyjádřit, ale také vyvíjelo tlak, jak zapadnout do požadavků doby a zároveň si vytvořit vlastní „rukopis“. Na jedné straně zde byl přesvědčivý půvab nových přístupů takových osobností jako Debussy, Bartók, Stravinský, Schönberg a Webern, na straně druhé přístup např. Mahlerův, Elgarův či Straussův, tedy ve své podstatě tradiční. RVW dokázal oba způsoby v podstatě skloubit, nenechal se příliš zlákat novými trendy doby, psal v tradičních formách, ale dokázal si vytvořit individuální styl.

Vaughan Williams nebyl průkopníkem nových kompozičních technik a principů. Vychází z klasického základu, ale jeho harmonický a melodický plán skladeb je bezpochyby moderní. Komponoval podle vnitřní potřeby tonálně, modálně, s centrálními tóny i atonálně, používá alterované a zahuštěné akordy, tritony, pohybuje se v rámci tonálních center namísto pevně určených tónin, využívá paralelismy a melodické

chromatické výplně, kterými oslabuje a narušuje tonální průběh. Skladebnou fakturou a celkovým hudebním myšlením má Williamsova tvorba nejbližší k pozdnímu romantismu, zčásti k impresionismu. Co se týká neoklasických prvků a kontrapunktického umění v jeho hudební řeči, lze tyto hudební charakteristiky vysvětlit jako výsledek důkladného studia staré anglické hudby a folklóru. Jeho jevištní tvorba je zcela ovládána pozdně romantickým slohem, zatímco ve skladbách komorních, nástrojových i vokálních spíš navazuje na starou anglickou tradici. Není nezajímavé, že Williamsovy nejodvážnější symfonie co do moderního pojetí, vznikly mezi šedesátým a sedmdesátým rokem jeho života, tedy ve věku, kdy mnozí skladatelé už měli svá nejlepší díla napsaná a už se hudbě naplno nevěnovali¹. Právě délka jeho tvořivého období života je velice ojedinělá. Jeho přínos tedy spatřujeme především ve významu a rozsahu své tvořivé činnosti a pro vliv, který měl na anglický hudební život v první polovině 20. století.

Pokud jde o harmonické pojetí, inklinuje Vaughan Williams ve svých skladbách k rozšíření tóninového materiálu hudby, tedy k hudbě rozšířeně tonální a modální. Bezvýhradné používání tradiční dur a moll jakoby mu nestačí. Obohacuje svou harmonii o církevní mody, jejichž přínos je především v barevnosti a náladové zvláštnosti neobvyklých harmonických spojů. Tuto modálnost hojně využívali impresionisté, dá se tedy hovořit o vlivu tohoto směru. Další způsob, který RVW využívá k rozšíření tóninového základu, je celotónová stupnice. Ta dává z harmonického hlediska prostor k použití zvětšených kvintakordů, ale také intervalu zvětšené kvarty, tedy tritonu. Přesto se stále jedná o hudbu, která má své,

¹ HURD, M. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber Ltd., 1970.

i když bohatě se měnící tonální centrum. Co se stavby souzvuků týče, oproti klasické či romantické hudbě využívá hojně pěti- i vícezvuků a tzv. zahuštěných akordů, které vytváří velké napětí. Tento jev spatřujeme rovněž v impresionismu a lze se proto domnívat, že Williamse ovlivnilo jeho „francouzské studium“ u Maurice Ravela, u kterého se učil především jemnosti výrazu a kvalitnímu způsobu orchestrace². Naopak německý styl 19. století, který spolu s francouzským nejvýrazněji připravil půdu pro vznik novodobých skladebných stylů³, mu blízký nebyl (s výjimkou Wagnerových oper, které zbožňoval⁴), ačkoliv osobnosti anglické hudby 19. století se opírali právě především o německý romantismus. Nechtěl psát jako Němec⁵, přesto odešel do Německa studovat k Maxi Bruchovi. Ze svých současníků byl nejvíce ovlivněn Gustavem Holstem, se kterým se celý život blízce přátelil. Jeden druhému dávali lekce skladby, vzájemně se kritizovali a přepisovali společně některé pasáže svých děl⁶.

Vaughan Williams choval velkou úctu k anglickým lidovým písním a tancům a usilovně pracoval na zachování krásného a originálního britského folklóru, čímž se svým způsobem zasloužil o obrodu anglické hudby, která trpěla v té době značnou nepůvodností. Dá se tedy označit za představitele tzv. národní školy. Využíval inspiračních zdrojů lidové hudby a psal hudbu vycházející z folkloristiky avšak na jiných principech, než tomu bylo v minulosti. Podobně jako Janáček,

² HURD, M. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber Ltd., 1970.

³ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. Praha: PANTON, 1964.

⁴ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

⁵ *Velcí skladatelé* Sestavil P. Gammond. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996.

⁶ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

Bartók či Kodály objevuje bohatství v lidové hudbě s použitím moderních vyjadřovacích hudebních prostředků. Tedy sladil obě složky - podněty živé a tradiční folkloristiky s moderními proudy.

Shrneme-li estetické a technické aspekty Williamsova skladatelského stylu, objevíme zřetelně moderní pojetí harmonického způsobu práce, pro něž je typické masivní hromadění akordické zvučnosti a hledání nových moderních způsobů modálního kontrapunktu s tonalitou kolísající mezi dur a moll. Zvláště oblíbené jsou u něj paralelní postupy trojzvuků. Zdá se tedy, že zde není žádný záměr přizpůsobit se jakékoliv konkrétní skladatelské metodě, spíše je zde veliké množství postupů, které tvoří zjevně osobitý a důkladně anglický styl. RVW byl ve svém vývoji nezávislý na novinkách kontinentu, neboť při svém tradicionalismu netrpěl nedostatkem potřebné originality a invence. Krása a hloubka jeho hudby spočívá kromě jiného také v tom, že narozdíl od mnohých skladatelů, kteří zpodobňují ve svém díle zejména své vlastní emoce a pocity, nechal se Vaughan Williams inspirovat vnějším světem a příběhy druhých⁷.

⁷ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

3. Sinfonia Antartica

3.1 Historie vzniku

Sedmá symfonie Vaughana Williamse má svůj původ v hudbě, kterou autor zkomponoval v letech 1947-48 pro celovečerní film *Scott of the Antarctic* (Scott v Antarktidě)¹. Námětem filmu byla antarktická expedice 1910-1912 vedená kapitánem Robertem Falconem Scottem, který se rozhodl dobýt jižní pól. Expedice skončila nezdarem, neboť všichni její členové včetně Scotta na zpáteční cestě zahynuli. Námět zaujal skladatele natolik, že se rozhodl přepracovat svou partituru do podoby koncertního díla, které nazval *Sinfonia Antartica*. Ursula Vaughan Williams v biografii o svém manželovi píše, že byl podnícen výzvou „nalézt hudební ekvivalenty pro fyzické vnímání ledu, větru dujícího přes obrovskou neobydlenou pustinu, nepřístupné a neschůdné hřbety černých nebo sněhem zavátých skal a vyjádřit lidské úsilí, jež překonává krutost této bezútěšné země a i se svou smrtelností zápasí proti živlům“².

Symfonie má epizodní strukturu, která možná prozrazuje svůj původ ve filmové hudbě. Vaughan Williams dal přednost vědomému výběru před adaptací hudebního materiálu do konvenční symfonické formy. I jeho výběr textů (filozofických myšlenek) uvozujících jednotlivé věty³, kdy jen poslední z nich je přímo vztahována ke Scottově výpravě, naznačuje, že Williams cítil

¹ viz. kapitola Poznámky, č. 12

² viz. kapitola Poznámky, č. 13

³ viz. kapitola 3.2 Program

smysl tohoto díla v závažnější rovině vyjádření na téma lidského údělu. Dílo bylo dokončeno v roce 1952, trvá přibližně 40 minut a je dedikováno Ernestu Irvingovi, hudebnímu režisérovi, který se podílel na filmu *Scott of the Antarctic* a který dokonce zkomponoval do této symfonie tři takty⁴.

Autor provedl následující revize svého díla⁵:

1. věta - prvních 25 taktů je rozšířením originálního konceptu, tedy hudby pro film. V čísle 15 (takt 184-189) bylo z partitury vyškrtáno 31 taktů (další rozvíjení vstupního tématu). Věta končila původně tragicky a pesimisticky.
2. věta - bezvýznamné revize, hlavní změna: harfa nahradila v úvodních taktech buben
3. věta - některé varhanní plochy byly vymyšleny dodatečně
4. věta - část se zvony (takt 82-88) původně vedla přímo do taktu 101. Mezihra v čísle 7 („Oatesova smrt“, takt 89-101) byla vložena.
5. věta - uvozující filosofická myšlenka pro tuto větu původně zněla: „Jejich těla jsou v míru pohřbena, ale jejich jména budou žít navždy“ (Ecclesiasticus, XLIV, v. 14). Věta původně končila pět taktů po čísle 17 (takt 172) bohatým G-dur akordem. Část mezi číslem 11 a 12 (takt 105-110) nahradila další provedení tématu v taktech 1 a 2 z čísla 10 (takty 96 a 97).

⁴ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

⁵ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

Dílo bylo dokončeno v roce 1952, kdy bylo Williamsovi osmdesát let a poprvé provedeno 14. ledna 1953 v Manchesteru, Free Trade Hall v podání Hallé Orchestra se Sirem Johnem Barbirollim a o týden později v Londýně, Royal Festival Hall. Sopránový part nastudovala Margaret Richie, ženské hlasy pak sboristky z Hallé Choir⁶.

⁶ KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

3.2 Program

Námět k programu Sinfonie Antarticy tvoří velmi silný a pohnutý příběh našich dějin. Vypráví o antarktické expedici vedené kapitánem Robertem Falconem Scottem, který chtěl jako první dobýt jižní pól. Nebyl však sám, koho lákalo objevit poslední dosud neprobádané místo na zemi. Vedle anglického kapitána se o stejný úkol pokusil v téže době zkušený a slavný polární cestovatel Nor Roald Amundsen. K odvaze jednotlivce se tedy přidružilo také soupeření národů, nebojovalo se již jen o pól, ale také o vlajku, která poprvé zavlaje nad novou zemí. Scott spolu se svými přáteli opustil Anglii 1. června 1911 na lodi Terra Nova. V lednu přistáli u Evansova mysu. O Amundsenově výpravě se dozvěděli až tady. Vůdce norské expedice původně plánoval cestu k severnímu pólu, ale když se doslechl, že jej právě dobyli Robert Peary a Frederick Cook, tajně se rozhodl, že se pokusí o dosažení pólu jižního. Scottova družina měla od počátku problémy. Nebyla zdaleka tak dobře vybavena jako Amundsenova, navíc kvůli silnému mrazu přišli o poníky a museli táhnout saně sami. Dlouhá cesta je vyčerpávala a silný vítr spolu s teplotami pod -20°C je zdržoval. Členové výpravy se postupně vraceli a jen pět posledních vyrazilo směrem k pólu. Čím blíže byli cíli, tím větší měli obavy. Ukázalo se, že oprávněně. Ve vzdálenosti 32 km od pólu uviděli černou vlajku a pochopili, že Norové je na pól předstihli. Ve velmi špatném fyzickém i psychickém stavu se vydali na zpáteční cestu. Měli málo jídla i paliva, a tak trpěli omrzlinami, hladem a kurdějemi. Počasí se stále zhoršovalo. Dva členové výpravy zahynuli. V březnu 1912, pouhých 18 km od místa uložení zásob, je zastihla prudká sněhová bouře. Scott spolu se svými posledními společníky zemřel během této vánice ve stanu.

Ralph Vaughan Williams se rozhodl zařadit pod názvy jednotlivých vět Sinfonie Antarticy texty, resp. motto vyjadřující jejich filozofický obsah. Pro závěrečnou větu dokonce vybral jeden z posledních záznamů kapitána Scotta z deníku, který si na své výpravě vedl⁵:

I. Prelude. *Andante maestoso*

Snášet bolesti, s nadějí bez konce,
odpouštět křivdy temnější než noc a smrt,
vzdorovat moci zdánlivě všemocné,
překonat strach, nedat se na ústup:
To znamená být dobrým, velkým, radostným,
překrásným a svobodným,
to je sám život, radost a vítězství.

(Nespoutaný Prometheus - P.B. Shelley)

II. Scherzo. *Moderato*

Tam lodě plují a velryba přebývá,
kterou jsi stvořil, by svůj čas her v něm trávil.

(Žalm 104)

III. Landscape. *Lento*

Ledopády! jež sklání se dolů
do ohromných strží z horského srázu,
podobné bystřinám zdají se, co zněly mocným hlasem
a náhle zastaveny byly vprostřed svého zuřivého pádu.
Nehybné bystřiny! Tiché vodopády..

(Chvalozpěv před svítáním v údolí

Chamounix - S. T. Coleridge)

⁵ viz. kapitola Poznámky, č. 14

IV. Intermezzo. *Andante sostenuto*

Láska, u všech stejná, nezná roční dobu,
ani hodiny, dny, měsíce; to jsou jen cáry času.

(Východ slunce - J. Donne)

V. Epilogue. *Alla marcia moderato*

Této cesty nijak nelitují;
riskovali jsme a věděli jsme, že riskujeme,
Okolnosti nám nepřály,
ale nemáme důvod si pro to nějak stěžovat...

(záznam za Scottova deníku)

3.3 Formový, harmonický a obsahový rozbor

Sinfonia Antartica je velmi specifické a po všech stránkách pozoruhodné dílo, neboť do důsledků uplatňuje nové pojetí hudební formy v souvislosti s programem, scénickou funkcí i vlastní autorovou vizí. Mezi jednotlivými částmi symfonie nacházíme tematické příbuznosti různého stupně, s výjimkou třetí věty, jejíž motivy se jinde nevyskytují. Někdy jsou však tyto příbuznosti natolik skryté, že je téměř nemožné zařadit je do konkrétní formy. Zvláště první, třetí a pátá věta se vymykají běžnému formovému typu. Přesto lze hovořit o použití tzv. cyklického principu, kde témata přecházejí z věty do věty a mění svoji funkci i význam. Taková témata představují především leitmotivy programu. Např. „motiv osudu“⁶ se objevuje v průběhu symfonie několikrát, a to v různé podobě formálního chápání. V první větě (takt 133-140) jako mezivěta, ve čtvrté (takt 82-88 a 107-111) jako díl „c“ a v páté (takt 105-110) opět jako mezivěta.

Symfonie tvoří promyšlený celek. V souvislosti s programem je zde uplatňován princip vyššího formového členění. Např. repríza hlavního a vedlejšího tématu z první věty se objevuje v plném znění až na závěr skladby, v codě páté věty. Dá se říci, že témata a motivy Sinfonie Antarticy jsou zároveň vyvrcholením skladatelovy celoživotní invence, neboť je můžeme slyšet v mnoha obměnách ve Williamsově tvorbě i jinde. Charakter jednotlivých částí symfonie lze vyjádřit následovně:

⁶ viz. kapitola Poznámky, č. 15

1. věta - expozice
2. věta - intermezzo (mezivěta)
3. věta - střední díl
4. věta - intermezzo (mezivěta)
5. věta - repríza a coda

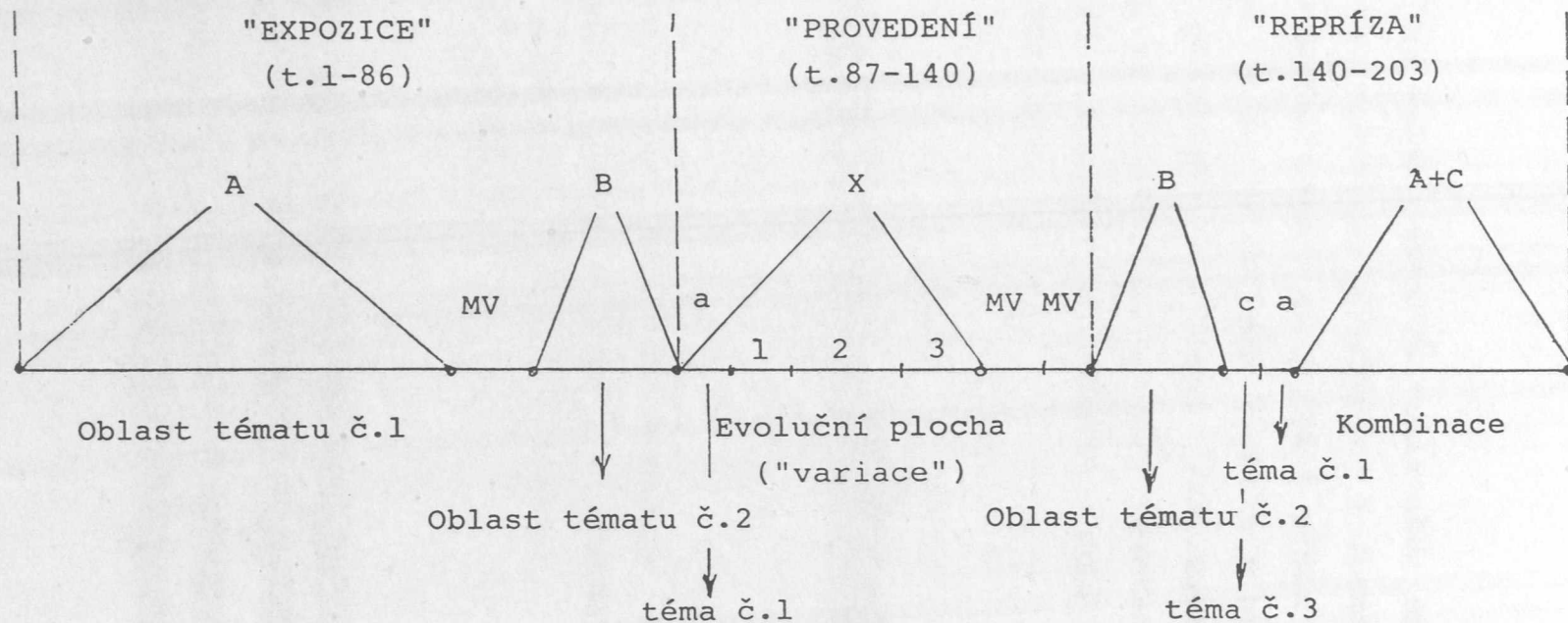
Mimořádnou pozornost věnuje Vaughan Williams mezivětám a různým evolučním plochám, které v jeho záměru hrají velmi důležitou roli zvukové impresie - navozují atmosféru. V souvislosti s námětem symfonie se v jejím průběhu často uplatňují různé zvukomalebné prvky: tremola, glissanda, akordické rozklady, chromatické běhy. V některých pasážích tvoří tematický materiál zvukomalbě spíše pozadí. Williamsova snaha vyjádřit zběsilé vichry a sněhové bouře, praskání ledu nebo vlny narážející na ponuré břehy antarktického kontinentu byla v tomto případě velmi zdařilá.

Harmonická struktura je uvolněnější, ne však atonální. Vedle Williamsových osobitých harmonických spojení a souzvuků se zde objevují i souzvuky disharmonické, kvartové akordy, netradiční spoje a disonantní plochy. Často dochází k postupům v paralelních kvintách či kvintakordech. Základním výrazovým prvkem je chromatika, což je opět dáno programem (zachycení nepopsatelné melodie větru, vody, zvuků antarktického prostředí). Nejzávažnější obsah, nejnaléhavější sdělení a zároveň nejoriginálnější hudbu, přináší třetí věta, samotným Williamsem označována za „srdce“ symfonie.

Sinfonia Antartica má pět vět a je psána pro velký symfonický orchestr včetně vibrafonu, varhan či stroje na vítr¹⁶. Stejně jako jeho první symfonie se i tato přidržuje vzoru Mahlerových vokálních symfonií a využívá vedle instrumentálního obsazení také ženského sboru a sólového sopránu. Právě toto složení Williamsovi umožnilo velice zajímavé kombinace zvukových barev. Symfonie má depresivní atmosféru. Vyvolává nepříjemný, zato však hluboký dojem.

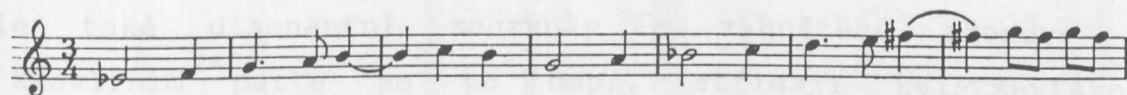
První věta představuje velkou třídílnou formu s výraznými znaky sonátovosti.

Formální schéma:



3.3.1 První věta

První věta (Prelude) začíná velmi výraznou tematickou plochou (A). Vzhledem k její délce, motivické závažnosti a formálnímu postavení v rámci celé skladby (znovu se v téměř plném znění objevuje v codě závěrečné věty, po částech zaznívá v průběhu celého díla) ji můžeme považovat za hlavní téma symfonie. Tesklivou melodii, která ve velké míře využívá celotónových postupů a střídavých tónů, vynášejí v třídobém taktu tempa Andante maestoso dechové nástroje.



Z počáteční tóniny es-moll téma neustále moduluje (často prostřednictvím chromatické tercieové příbuznosti akordů), ve své podstatě si však zachovává tonální charakter, a to v harmonickém i melodickém průběhu.



⁷ viz. kapitola Poznámky, č. 16

Postupně si melodii nástroje předávají a vytváří pomocí dynamiky slyšitelné „vlny“ a barevné kontrasty. Z hlediska programu by se mohlo jednat o sugestivní vizi Antarktidy jako nejneprístupnějšího kontinentu na zeměkouli. Tato plocha zdánlivě vrcholí (nejen dynamicky, ale i použitím vzestupné melodie, harmonickým směřováním k akordu G-dur a celkovým napětím), do taktu 40, kde ovšem nastává překvapivé subito pianissimo. Opět dochází k plynulé gradaci (tentokrát z výchozí tóniny c-moll), která vyústí tentokrát do skutečného vrcholu této úvodní části. Tato plocha končí v taktu 56 v tónině G-dur. Následující mezivěta využívá a prolíná dvě pásma. Jedno vytváří především zvukomalebný efekt, k čemuž využívá nejen nástrojové obsazení (xylofon, klavír a harfa), ale také disonantní souzvuky a zahuštěné akordy. Jen v klavírním partu se tu např. střídají kvintsextakordy septakordu zvětšeně velkého a tvrdě velkého, jejichž základní tóny tvoří interval zvětšené sekundy.



Tato „imprese“ tvoří kulisu pro pásmo druhé, tedy smyčce a dechy, které klenou melodickou linku. V té jsou použita pro tuto symfonii i jinde typická oktávová unisona.

Jedenáctitaktovou mezivětu střídá od taktu 68 druhé téma (B), jehož motiv vychází z melodické linky předchozí mezivěty. Tentokrát ho v podobě chromatické melodie (s tonálním centrem f) představuje na otevřený vokál sólový soprán. Ten je doprovázen především půltónovými vzdechy ženských hlasů, tremolem smyčců sul ponticello a strojem na vítr. Tato plocha již zdá se nezobrazuje Antarktidu jako zemi, ale jako bytost - krásnou, nemilosrdnou a krutou.



V taktu 87 se vrací hlavní téma, ale již jen v podobě melodického náznaku. Na rozdíl od počátečního plného znění se tentokrát připomíná v menším obsazení, navíc nastupuje v tónině E-dur. Z tohoto důvodu, i vzhledem k celkovému tematickému členění věty, lze snad tuto reminiscenci hlavního tématu považovat za začátek provedení (X). Následuje variační plocha, která zpracovává již zmiňovaný doprovod ženských vokálů z druhého tématu čili průtahový interval malé sekundy. Plochu lze rozdělit na tři variační úseky. Nejprve zazní obměněné druhé téma ve smyčcích a dechách, ostatní nástroje spíše podbarvují a doplňují (takty 94-101). Ve druhé variační ploše (takty 102-110) zaznívá téma ve všech nástrojích, čímž získává větší naléhavost a intenzitu. K tomu přispívá také rychlejší tempo, dynamické vlny a hustší sazba. V posledním variačním zpracování (takty 111-115) dochází k ještě většímu pocitu napětí, který vyvolávají rychlé rytmické hodnoty ve většině nástrojů a zároveň hromadná dynamika pp. Tato evoluční část vrcholí v taktu 116. Zde po úderu zvětšeného septakordu postaveném na tercii mollové subdominanty přinášejí horny nový motiv, který je dominantní součástí dílu „a“ ve druhé větě.



Z harmonického hlediska je zajímavé si povšimnout neobvyklého střídání durového kvintakordu se zvětšeným navíc v poměru terciové příbuznosti. Motiv směřuje v hornách do akordu e-fis-as, tedy do znějících tří velkých sekund, který je ostatními nástroji doplňován o tóny c-g-b-d. Vzniká tak jakýsi klastr as-b-c-d-e-fis-g, tedy v podstatě akord složený ze samých velkých sekund, resp. tónů celotónové stupnice. Celý orchestr doplňuje hlavní melodii velmi silnou dynamikou a graduje až do taktu 125. Následuje zklidnění v podobě krátké mezivěty, ve které hrají dřeva epizodní melodii doprovázenou zvukomalebným tremolem houslí ve vysokých polohách. Melodie je postavena na specificky upraveném celotónovém modu, který využívá kombinaci intervalů malé, velké a zvětšené sekundy. Do této nálady zasáhne od taktu 133 prvně uvedený a z obsahového hlediska významný motiv, který se v různé formální hierarchii objevuje v průběhu celé skladby celkem čtyřikrát, zde v podobě mezivěty.

Cor, in F

Tmp. in Bb

Bass Drum

p (prominent)

8ve lower

Musical score for Cor in F and Tmp. in Bb. The top part shows two staves for the Cor in F with notes and dynamics. The bottom part shows three staves for the Tmp. in Bb, including a Bass Drum part and a section marked '8ve lower'.

Přestože se jedná pouze o střídání dvou akordů, má tento motiv díky své instrumentaci, použití zvonů a rytmickému členění výrazný charakter. V programu symfonie může představovat osud, který je předurčen a posléze naplněn, osud Roberta Scotta. Z hlediska harmonického lze upozornit na posun kvintakordu s vynechanou tercií na zahuštěný akord b-d-(f)-as-(c)-e. Ten lze vysvětlit buď jako postavení dvou kvintakordů (s vynechanými tóny) na sebe anebo jako tvrdě malý septakord s přidanou undecimou. V zásadě se ale jedná o střídání čisté a zvětšené kvinty. Od taktu 141 se vrací v podání sopránu druhé téma (B) již nikoli v náznacích jako součást provedení, ale ve svém plném a jen nepatrně pozměněném znění jako nástup reprízy⁸.



Po jeho doznění namísto očekávaného znovuuvedení hlavního tématu nastupuje téma nové (c) - motivicky výrazná fanfára trubek v paralelních kvintách, která nás dovede do tóniny A-dur a která se později v pozměněné podobě stává hlavním tématem páté věty.

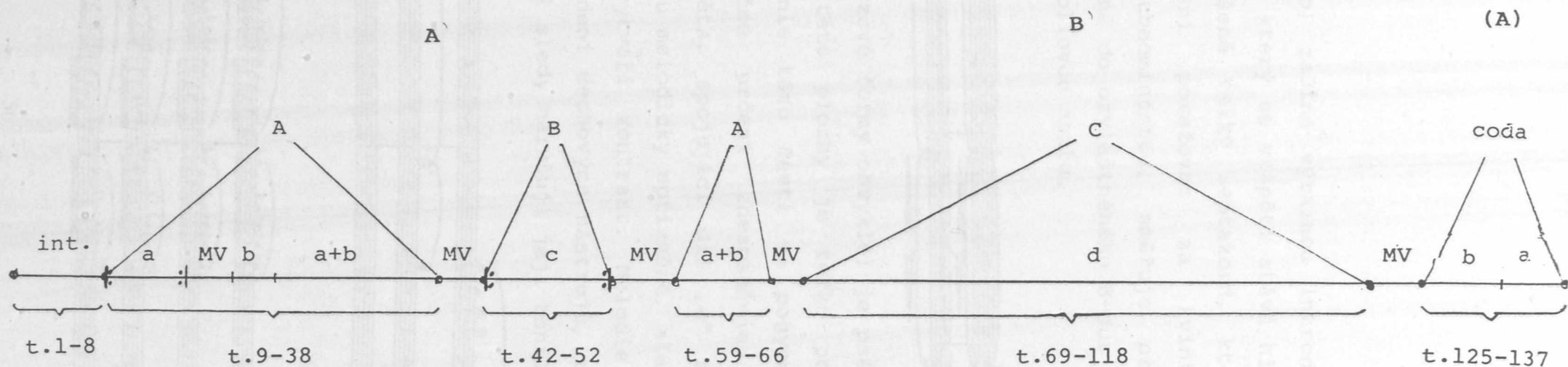


⁸ viz. kapitola Poznámky, č. 17

Z hlediska programu by mohla představovat výzvu Roberta Scotta vůči dosud nedotknuté Antarktidě, lidskou touhu po objevování neznámého, úsilí o překonání hranic. Na tuto výzvu reaguje v taktu 163 zlomek hlavního tématu jako ponurá odpověď Antarktidy. Výzva byla přijata, začíná souboj. Obě témata zaznívají společně, vytvářejí kontrapunkt, vzájemně se přeznívají v různých podobách instrumentace. Vzniká tak polyfonní propojení dvou tematických ploch. Věta končí mohutnou gradací v jakémsi lydicko-mixolydickém modu, který lze vysvětlit jako kombinaci tóniny G-dur a A-dur, přičemž lydický prvek (zvětšená kvarta) se v tomto případě vyskytuje v G-dur (g-cis) a mixolydický (malá septima) v A-dur (a-g). Stejně tak lze také tvrdit, že gradace probíhá v podstatě v G-dur a tón cis zde zaznívá pouze jako součást vybočení do mimotonální dominanty. Gradace směřuje přes mimotonální dominantu a-cis-e do závěrečného akordu G-dur.

Druhá věta představuje velkou třídílnou formu s vynechaným třetím dílem, který je do jisté míry zastoupen codou. Návraty motivu z dílu "a" (často jen v náznaku) můžeme považovat za rondový prvek.

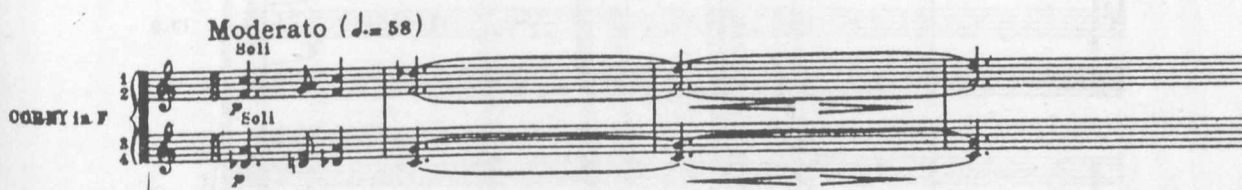
Formální schéma:



3.3.2 Druhá věta

Druhá věta (Scherzo) začíná výraznou introdukcí, kde je v hornách uveden motiv, který se vzápětí stává hlavním motivem dílu "a". Úvodní zvětšeně velký septakord, který je možné vzhledem k předznamenání považovat za kvintakord B-dur s přidanou mollovou subdominantou, směřuje přes zahuštěný kvintakord šestého stupně do ozvláštňeného B-dur akordu b-(c)-d-f-(ges) o sekundu a mollovou sextu.

Moderato (♩ = 58)



Díl „a“ (jak je u scherzové formy obvyklé) je psán s repeticí. Tonální centrum celé této plochy je těžko postřehnutelné, neboť melodie i harmonie této části se pohybuje v jakémsi modu, který jednoznačné určení znesnadňuje. V taktu 16 nastupuje krátká mezivěta, spojující díl „a“ s následujícím dílem „b“. Oba díly jsou melodicky spřízněné, ale díl „b“ svým lyrickým charakterem vytváří kontrast. Melodie tohoto dílu zaznívá v B-dur v provedení dechových nástrojů, zatímco smyčce rychlými šestnáctinovými sledy narušují její tonální průběh.



Od taktu 24 se témata obou dílů vzájemně mísí až do taktu 38, kde znovu zaznívá výrazný motiv introdukce. Do něj však vstupuje klarinetové sólo s nápadným tečkovaným rytmem, který je později (v taktech 69-118) použit jako významný motivický prvek v dílu „d“. Až potud je tato věta psána v osminovém taktu.

Musical score for Clarinet and Cor Anglais parts. The top system shows the Clarinet (Cl.) in B-flat and Bass Clarinet (B. Cl.) parts, with a 'Solo' marking above the first staff. The bottom system shows the Cor Anglais (Cor. in F) parts, with a tempo marking '(♩ = previous ♩.)' above the first staff. The score is written in 8/8 time and features a prominent dotted rhythm in the solo part.

Z hlediska programu celá úvodní část této věty působí pozitivním dojmem, ve filmovém zpracování zachycuje nadějný příjezd Scottovy lodi Terra Nova k antarktickému pobřeží. V taktu 42 nastupuje nový díl „c“, který je stejně jako oba předchozí díly asymetrický. Předvětí i závětí je označeno repetitivy. Melodická linka vytváří v předvětí chromatické postupy v paralelních kvintakordech.

Musical score for strings, showing two systems of staves. The first system consists of three staves (Violins I, Violins II, and Violas) and the second system consists of three staves (Cellos, Double Basses, and Contrabasses). The score features parallel quintal chords and chromatic movement in the upper voices, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking at the beginning of the first system.

V závěti zase často využívá za sebou jdoucí intervaly zvětšené kvarty.



Kombinace činelů, xylofonu, zvonkohry, celesty a harfy, které vytvářejí v předvěti i závěti jakousi zvukomalebnou kulisu, přesvědčivým způsobem evokuje třpytící se bílý sníh.

Two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Xylo' and the bottom staff is labeled 'Glock'. Both staves show a melodic line with a sequence of notes that correspond to the intervals shown in the previous image. The notation includes various accidentals and rests.

A complex musical score for percussion and celeste. It includes staves for 'Cym.' (Cymbals), 'Xylo' (Xylophone), 'Glock' (Glockenspiel), and 'Cel.' (Celeste). The percussion parts feature rhythmic patterns with eighth notes and rests, while the celeste part provides a harmonic accompaniment. Dynamics like 'pp' (pianissimo) are indicated.

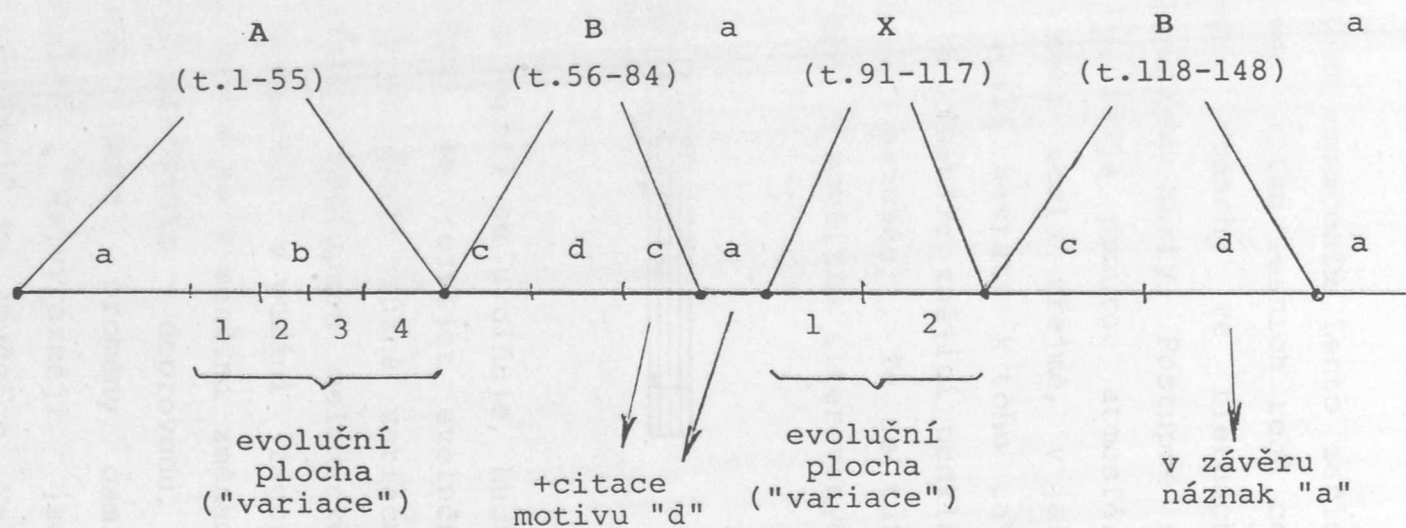
Díl „c“ končí v taktu 52. Následující šestitaktová mezivěta graduje do taktu 59, kde se vrací motivická kombinace dílů „a“ a „b“. V taktu 66 končí velký díl „A“. Následující díl „B“ (z hlediska motivického materiálu díl „d“) je s dílem „A“ spojen mezivětou introdukčního charakteru, kde znovu zaznívá tečkovaný rytmus, dříve citovaný v klarinetovém sólu (v taktu 38-41). Zde navíc v příznačných rozkladech zvětšeného kvintakordu.

The image shows a musical score for two woodwind sections: Clarinets (Cl.) and Bassoons (Fag.). The Clarinet part is in B-flat major (Cl. in Bb) and the Bassoon part is in B-flat major (B. Cl. in Bb). The score is divided into two systems. The first system shows the Clarinet 1 part with a 'Solo' marking and a dynamic of 'p'. The second system shows the Bassoon 1 part with a 'Solo' marking and a dynamic of 'p'. The music consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some rests. The overall texture is polyphonic, with multiple parts playing similar rhythmic patterns.

Díl „B“ je složen ze dvou neustále se prolínajících ploch - již zmiňovaný postup v rozkladech zvětšeného kvintakordu v tečkovaném rytmu a energický motiv triol. Výrazně je zde zastoupen prvek polyfonní imitace a unison. Tato část velmi sugestivním způsobem evokuje představu hejna tučňáků na antarktickém pobřeží, což je také zachyceno ve filmovém zpracování. Díky dokonale zvládnuté orchestrální tektonice si zde posluchač lehce představí jejich cholericke štěbetání a komické pohyby. Díl „B“ končí v taktu 118. Následuje mezivěta, ve které je ještě jednou připomenut rytmický i melodický prvek z dílu „B“, ale navíc je zde v pozměněné formě citován motiv dílu „b“. Ten se plně rozvine od taktu 125, již jako součást cody. V taktu 132 je vystřídán motivem introdukce - náznakem reprízy dílu „a“. Věta končí ve slabé dynamice, jakoby do ztracena, na nónovém akordu rozloženém mezi žestě con sordino a celestu ges-b-des-f-a.

Třetí věta tvoří speciální typ vyššího sonátového ronda - návraty dílu "A" probíhají vždy ve zkrácené podobě. V repríze je díl "A" oproti pořadí dílů v expozici vynechán.

Formální schéma:



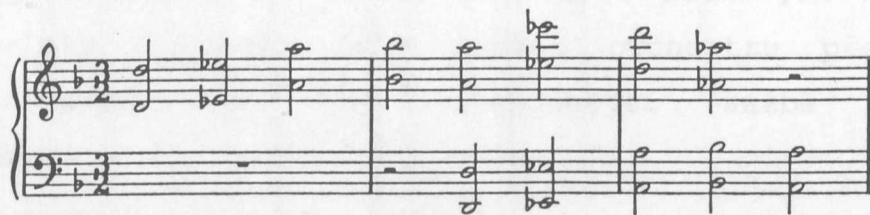
3.3.3 Třetí věta

Třetí věta (Landscape) s tempovým označením *Lento* začíná ponurým a tajemným tématem (a), resp. sólem lesních rohů *con sordino*, doprovázeným chromatickými vzdechy ve flétnách, tremolem tympánů a neustálým glissandem harfy. Postupně se přidávají další nástroje. Téma vystihuje ponurou atmosféru Scottovy cesty do neznáma. Opět není zcela zřejmé, v jaké tónině se melodie pohybuje, ale stálé návraty k tónu „a“, doprovodné „vzdechy“ rovněž od „a“ a neustále znějící podklad tympánů a činelu na tónech „c“ a „e“ naznačují, že se tato plocha pohybuje pravděpodobně v *a-moll* s použitím alterovaných tónů.



Změna nastává v taktu 22. Počáteční napětí se uvolňuje, hudba získává tonálnější charakter. Začíná se rozvíjet evoluční plocha (b). Je možné vysledovat v ní čtyři různé variační úseky bez tématu, pouze s nevýraznou sestupnou melodickou linkou v dlouhých metrických hodnotách v podání fagotů (později trumpet), pozounů a tuby, která se s menšími změnami neustále opakuje. Variace probíhají především v doprovodu, a to především ve složce rytmické (např. proměny osmin v šestnáctky, v tremola, v sextoly). Nejvýrazněji jsou postřehnutelné změny jednotlivých „variací“ ve smyčcích. Celý úsek, připomínající *passacagliu*, vrcholí v taktech 50-55. Celý orchestr v půlových hodnotách a v dynamice *fortissimo* nechá zaznít v sestupném sledu tóny g-es-h-as. Tato část působí jako pohled na pustou, jednotvárnou a nekonečnou krajinu. V taktech 56-64 (c) je předchozí poměrně bohatá orchestrální sazba

zúžena do jednoho hlasu (unisono), který prostřednictvím imitace vytváří velmi působivý kontrapunkt. Téma zaznívá v pianissimu a opět využívá půltónových postupů.



V taktu 65 následuje nové téma (d). Zdá se, že poprvé v průběhu věty přináší pozitivní atmosféru. Vyjadřuje snad naději, neústupnost a nezměrné úsilí, s jakým Robert Scott postupoval k pólu. Z pohledu harmonie se téma odvíjí v postupu durového kvintakordu des-f-as do rovněž durového es-g-b přes „střídavý“ akord ces-es-ges a zmenšený kvartsextakord a-fes-des.

Poté se navrácí díl „c“, ale zároveň zaznívá i citace motivu z dílu „d“. Jedná se o jakési soupeření tísnivé Antarktidy s úsilím Scottovy družiny. V taktu 85 se objevuje zkrácená verze „a“ (nyní v podání sóla flétny) a současně je opět citován motiv z „d“. Takt 91-117 můžeme nazvat dvojím variačním provedením tématu „a“ (ne však doslovným). Jedná se o evoluční plochu, jejíž vzniklé téma je pro variace v doprovodu ostinatem. Tato část vyvolává pocit nekonečnosti, evokuje příliš dlouhé kilometry Scottova vysilujícího pochodu.

Ostinato, ve kterém se díky množství chromatických tónů hojně objevují intervaly malé sekundy, zaznívá nejprve ve violách a violoncellech. K violoncellům se ve druhém variačním provedení přidá skupina houslí a většina dřevěných dechových nástrojů, zatímco violy a téměř celý zbytek orchestru představují doprovod, který je díky zhuštěnější sazbě (trioly) naléhavější.

Viol. I
Viol. II
Via.
Cello
Bass

mf cantabile
arco
mf cantabile
mf cantabile
mf cantabile

V taktu 118 nastupuje opět téma dílu „c“, postupně vytváří mohutnou gradaci a připravuje tak nástup tématu „d“. To se v provedení varhan s výraznými vstupy orchestru stává dynamickým i obsahovým vrcholem věty.

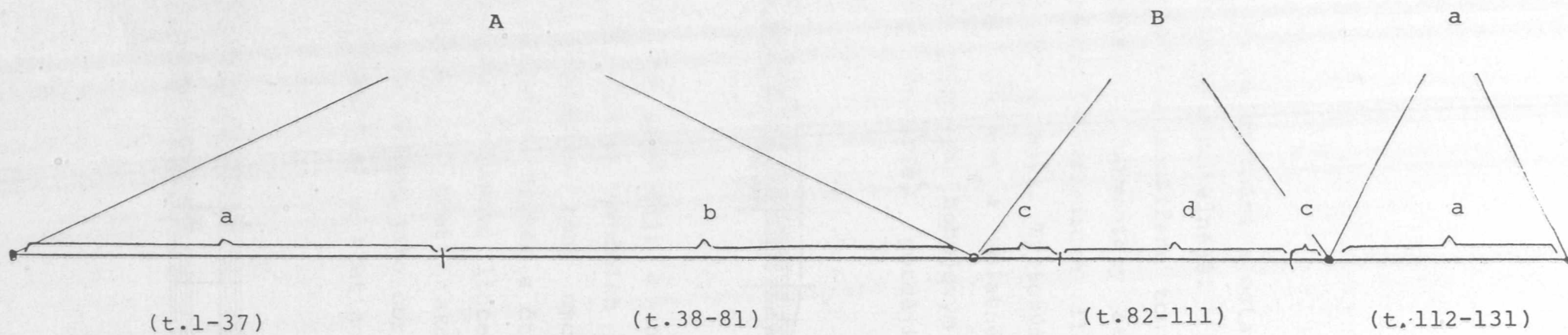
ORGAN SOLO

fff
fff

Vyvolává pocit hlubokého zklamání a vysílení, jež mohla cítit Scottova družina po zjištění, že na pól nedorazili první. Téma se postupně zklidňuje a směřuje k závěru, do kterého se od taktu 148 vmísí díl „a“, který znovu přináší ponuru atmosféru, zesílenou navíc pocitem skepse. Zní ve zkrácené podobě a plynule přechází do další věty.

Čtvrtá věta tvoří velkou třídílnou formu se zkráceným třetím dílem.

Formální schéma:



3.3.4 Čtvrtá věta

Čtvrtá věta (Intermezzo) je ve srovnání s ostatními větami formálně i harmonicky nejsrozumitelnější a zároveň nejtonálnější. Přesto lze mluvit o rozšířené tonalitě, která je málokdy ustálená. Melodicky i harmonicky se nejčastěji pohybuje mezi h-moll a D-dur. V melodické lince si lze povšimnout střídání tónorodu dur a moll. Typickým rysem této věty se pak stává polyfonní imitace a uplatnění sólových partů. Věta začíná hluboce jímavým hoboiovým sólem (a) doprovázeným vřelými akordy v harfě, později pizzicaty v kontrabasech.



Tuto překrásnou melodii postupně přebírají a imitují další nástroje¹⁸. Je zajímavé si povšimnout úvodních alterovaných akordů v harfě, které svými basovými tóny oscilují kolem tonálního centra *h*, které je patrné ve druhém a čtvrtém akordu v podobě měkce malého septakordu. V basové lince tak vzniká postup *a-h-c-h*, přičemž první a třetí akord využívá enharmonických záměn, a tím je lze chápat jako obraty zmenšeně malých septakordů prvního (*h-d-eis/f-a*) a třetího stupně (*d-eis/f-gis/as-c*).



Nové téma (b) se objeví v taktu 38. Jeho melodie není tak výrazná jako předchozí, zato více zvukomalebná. Přináší ji anglický roh a smyčcové nástroje ve svižnějším tempu Allegretta.

Cor Ang.

VI. I

VI. II

Vla.

Cello

V tomto úseku zaznívají sóla houslí, hobojů, flétny a violoncella a vzájemně se prolínají. Výrazná změna přichází v taktu 82. Zde se objevuje „motiv osudu“ (c), který již zazněl v první větě (v taktech 133-140), jako připomínka nemilosrdného údělu začínajícího se postupně naplňovat. Následuje tichá elegie (d)¹⁰, jejíž téma se objeví ještě v páté větě (tam již ve ff). Střední díl věty je opět ukončen „osudovým“ vyzváněním zvonů (c) z taktu 82-88. Od taktu 112 se vrací hobojové téma (a). Na rozdíl od začátku je však ihned imitačně zpracováno, již jako coda.

Fls.

Pice.

Obs.

Cor Ang.

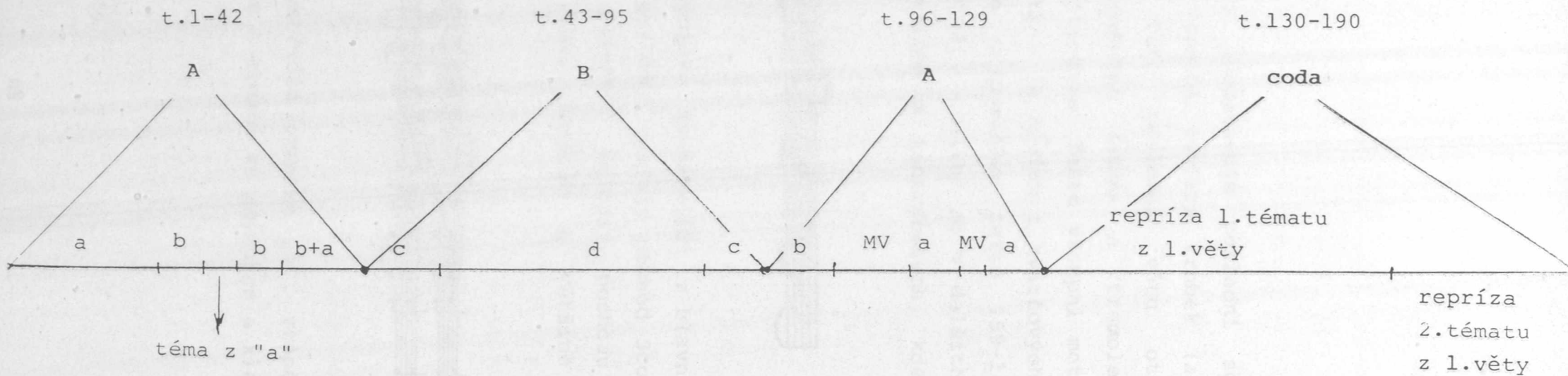
Cls. in B \flat

Věta končí prázdným akordem h-moll, tedy s vynechanou tercií. Tato věta zřejmě vyjadřuje poslední naději Roberta Scotta a jeho druhů na zoufalé cestě zpět.

⁹ viz. kapitola Poznámky, č. 18

Pátá věta představuje velkou třídílnou formu s velkou codou
(ta je zároveň reprízou dílů "A" a "B" z 1. věty) a s náznaky
ronda - časté návraty motivu "a" v průběhu věty.

Formální schema:

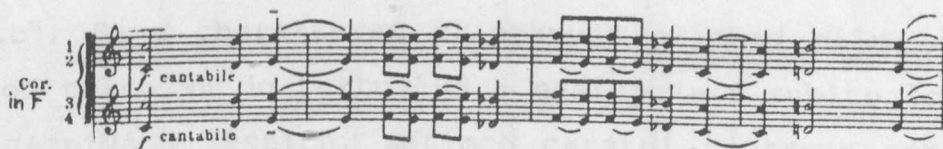


3.3.5 Pátá věta

Pátá věta (Epilogue) představuje poslední souboj mezi Scottem a Antarktidou. Výrazná fanfára trubek (a) (později lesních rohů), která tuto poslední větu otevírá, je doprovázena virblem tlumeného bubnu a tremolem většiny ostatních nástrojů ve fortissimu. Tento vstupní motiv - výzva a odhodlání Roberta Scotta - je složen z kvartových postupů a chromatických tónů a je připomínkou taktů 159-163 z první věty. Postupně téma zaznívá a prolíná se v dalších dechových nástrojích a ve violoncellech a kontrabasech, kde se navíc objevují tritony.



Následuje část „b“, melodicky vycházející z hlavního tématu první věty. Představuje poslední zoufalý pochod Scotta a jeho druhů napříč ledovými pláněmi. Melodii pochodu skladatel svěřil partu lesních rohů, smyčcům a většině nástrojům dechovým.



Pochod je v taktu 25 vystřídán tématem „a“, vzápětí se ale opět vrací. Použití virblu a tremol ve smyčcích a klavíru

¹⁰ viz. kapitola Poznámky, č. 19

spolu s dynamikou (cresc. a decresc.) vytváří od tohoto taktu velice mrazivou atmosféru. Od taktu 33 se obě témata v unisonech téměř celého orchestru vzájemně prolínají. V taktu 43 se objevuje nové téma (c). Svým charakterem se podobá dílům předchozím, ale vzhledem k celkovému formálnímu členění věty, kde je toto téma reprizováno ještě před návratem dílů „a“ a „b“, jej můžeme považovat za začátek středního velkého dílu (B).

Výrazná změna nastává až v taktu 52, kde se rozvíjí v podání klarinetů téma „d“, rytmicky a melodicky vzdáleně připomínající díl „b“. Jeho charakter je chladně uspávající. Je to snad jakýsi tanec sněhových vloček - předzvěst blížící se smrti. Barva tónu fagotového sóla v taktu 67-76 přináší pocit falešného uklidnění. Následující gradace, která využívá imitační techniku, vrcholí v taktech 84-87. Celý orchestr hraje ve ff velké trioly, zatímco kontrafagot, tuba a tympán podbarvují velmi hlubokými tóny. V taktu 88 se navrácí v pp díl „c“. Svým charakterem připravuje příchod dílu „b“, který trvá od taktu 96 do taktu 105 a nastupuje v subito fortissimu. Téma zaznívá v žestích, zatímco ostatní nástroje nepravidelně akordicky doplňují jeho průběh. Po této ploše se naposledy objevuje již několikrát citovaný „motiv osudu“ (mezivěta). Naděje se vytrácí, blíží se smrt. V taktech 111-113 nakrátko zazní motiv „b“ z první věty - ženské vokály spolu se strojem na vítr. Do něj od taktu 114 vstupuje repríza tématu „a“ - poslední vzepětí. Avšak zvony, opět vokály a stroj na vítr, jako hlasy Antarktidy, přinášejí smrt. Osud je naplněn. Dechy

a smyčce v unisonu naposledy nechávají zaznít motiv z „a“ a plynule přechází do taktu 130, kde začíná coda - repríza hlavního tématu první věty i celé symfonie (nyní však s vynechanými takty 8-14 a 40-47). V taktu 173 nastupuje repríza druhého tématu první věty, tedy sopránové sólo, tentokrát senza misura. Chladná a necitelná Antarktida má poslední slovo. Za doprovodu drženého basového tónu violoncell a kontrabasů, stroje na vítr a virblu tympán se šest taktů před koncem melodická linka v ženských hlasech a violách naposledy vzedme. Následující sestup paralelních mollových sextakordů se ustálí na půltonovém „vzdechu“ es-d a vzápětí na závěrečném tónu es. Symfonie končí do ztracena na zvětšeném kvintakordu es-g-h.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is written for multiple instruments and voices. The instruments listed on the left are Timp., Perc., Sop. Solo, Chorus S.S., Vi. I, Vi. II, Vla., Cello, and Bass. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music is in a coda section, starting with a dynamic of *p* and *f*, and ending with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as *cresc.*, *f dim.*, *ad lib.*, and *niente*. The lyrics "niente" are written at the end of several staves. The score is arranged in a system with multiple staves for each instrument and voice part.

3.4 Interpretační srovnání díla

Ke studiu Williamsovy „sedmé“ jsem měla k dispozici tři nahrávky. Nejstarší z nich, tedy z roku 1969, v provedení Londýnského filharmonického orchestru a sboru, se sólistkou Normou Burrowes a dirigentem Sirem Adrianem Boultem, který se s Vaughanem Williamsem osobně znal a který mu premiéroval jeho třetí, čtvrtou a šestou symfonii. Druhou nahrávku z roku 1985 opět s Londýnskými filharmonií a filharmonickým sborem, tentokrát v čele s Bernardem Haitinkem a sólistkou Sheilou Armstrong a nejnovější nahrávku z roku 1989 v podání Londýnského symfonického orchestru a symfonického sboru se sopranistkou Catherine Bott pod vedením Brydena Thomsona. Pro srovnání se nabízela první a poslední nahrávka, u kterých by se zdálo, že vytváří díky dvacetiletému časovému odstupu a díky jiným interpretům větší kontrast. Přesto jsou si právě tyto dvě nahrávky svým pojetím a náladou velice podobné, a proto jsem si pro srovnání vybrala první dvě, které nabízejí pojetí rozličnější.

Asi nejvýraznější rozdíl těchto dvou nahrávek spatřuji v tempovém pojetí. Délka jednotlivých vět se vždy liší přibližně o minutu, v případě věty poslední dokonce až o necelé dvě minuty. Při podrobnějším pohledu na jednotlivé věty lze vysledovat následující odlišnosti. Vstupní téma první věty je v obou případech tempově shodné, v případě Haitinka však víc „drží pohromadě“. V Boultově verzi jsou jednotlivé tóny melodie jakoby vyslovovány každý zvlášť, čímž trochu „trhají“ frázi. Výrazně odlišné pojetí zápisu nastává při přechodu na mezivětu, kde je v partituře značená koruna fermata. V případě Haitinka v tomto místě dochází k velké pauze (podle mého názoru příliš a zbytečně velké), zatímco v případě Boultova je koruna chápána jen jako nádech před nástupem nové plochy.

Následující mezivěta v podání Haitinka dává prostor především doprovodné složce, která vytváří zvukovou impresi, zatímco Boult nechá vyznít melodii, která se v případě Haitinka téměř ztrácí. V části B je nejvýraznější kontrast v interpretaci sólového partu sopránu. Sheila Armstrong pod Haitinkovým vedením přednesla tuto část s příliš se nehodícím operním projevem a množstvím vibrata, které na sebe zbytečně upoutává pozornost. Naopak Norma Burrowes používá svůj hlas spíše jako instrument, zpívá tzv. rovným hlasem a zanechává v posluchači mrazivý dojem, čímž zapadá do celkového kontextu skladby myslím daleko lépe než Sheila Armstrong. Na druhou stranu doprovod v podobě tremola smyčců je svými dynamickými „vlnami“ v jejím případě na můj vkus příliš výrazný. Nicméně dochází k daleko většímu splynutí hlasu a nástrojů než v případě druhé nahrávky, kde vše ustupuje před sólovým partem do pozadí. Naopak použití stroje na vítr je v těchto místech až moc výrazné, dynamické vlny jdou do zbytečně velkého forte a tím se stává zvuk „větru“ místy nevěrohodný. Citlivější projev má jistě verze Haitinka, kde zvuk větru je slyšet jakoby z dálky. V následujícím vstupu do provedení, dochází v případě Boulta k přirozenému přechodu z jedné plochy do druhé, v případě Haitinka není přechod tak plynulý a je poněkud bez výrazu. Celková výstavba provedení je pak tempově lépe odstínovaná v provedení Boulta, Haitink chápe celé provedení spolu s nástupem mezivěty pomaleji a bez větších tempových rozlišení. Motiv „osudu“ je naopak ze strany Boulta dynamicky „plošší“ a lépe vyznívá v druhém případě. Téma „c“, tedy fanfára trubek, je rozdílně chápána co do tempa, kdy výrazně pomalejší je verze Haitinkova. Posledním větším rozdílem v této větě je přechod na takt 184, tedy na vyvrcholení této závěrečné části. Před tímto taktem je v partituře značena cesura, která je dodržena jen v případě Boulta. Tato věta trvá

v jeho podání 9 minut 20 vteřin, v případě Haitinka 10 minut 13 vteřin.

Ve druhé větě se pojetí liší v podstatě jen v oblasti tempa, které je celkově pomalejší v podání Haitinka, jehož verze více odpovídá tempovým označením v partituře. Verze Boultova je na druhé straně dynamicky kontrastnější. Další rozdíly jsou jen nepatrné, za zmínku snad jen stojí závěrečná koruna ve smyčcích, která je držena déle v případě Haitinka. Délka této věty je v podání Boultova 5 minut 29 vteřin, v podání Haitinka 6 minut 28 vteřin.

Třetí věta se začíná výrazně lišit v tématu „b“, jehož melodická linka je výraznější a zřetelnější u Haitinka, zatímco Boult nechává více vynít doprovod, ve kterém probíhají variace. Zajímavá odlišnost pojetí se objevuje mezi taktem 49 a 50, kde dochází k subito forte fortissimu. Haitink toto místo řeší tak, že před jeho nástupem „stáhne“ orchestr do výrazného piana. Naopak Boult řeší stejné místo výraznějším úderem gongu, který tuto plochu odstartovává a daleko silnějším pokračováním. Následující plocha „c“ je rychlejší u Haitinka, což se opět shoduje více s tempovým označením v partituře. Mezi taktem 90 a 91 probíhá plynulejší napojení flétnového sóla do další plochy v podání Boultova. Varhanní sólo začínající taktem 127 je pomalejší tentokrát u Boultova a nepůsobí takovým komplexním zvukem jako je tomu v případě Haitinka. Prudká dynamická změna se objevuje v taktu 142, kde v průběhu čtyř dob má celý orchestr zeslabit z fortissima do piana, což je slyšet pouze z nahrávky Haitinka. Naopak Boult tento dynamický skok nedodrží, zůstává poměrně dlouho v síle a zeslabuje pozvolna v průběhu několika dalších dob. Délka této věty v podání Boultova činí 11 minut 44 vteřin, v podání Haitinka 10 minut 55 vteřin.

4. Závěr
Čtvrtá věta nepřináší ve srovnání jednotlivých pojetích výrazné kontrasty. V případě Haitinka je tato věta (vyjma části „d“) celkově hybnější, místy až uspěchaná. Sólový hoboj, který tuto větu otevírá, přednáší svou melodii ve srovnání s Boultovou nahrávkou sólističtěji a s daleko větším agogickým projevem. Délka obou provedení se tentokrát vzácně příliš neodlišuje. Boultovo provedení trvá 5 minut 28 vteřin, Haitinkovo pak o 15 vteřin déle.

V poslední větě také nedochází k žádným podstatným konkrétním rozdílům, liší se pouze celková atmosféra. V případě Haitinka je tato věta celkově příliš rychlá, v části „d“ pak doslova uspěchaná a trvá tak pouhých 8 minut 4 vteřiny. Verze Boultova trvá 9 minut 47 vteřin a celkově má větší tah i napětí. Je výbojnější a ve svém úvodu výraznější. Závěr této věty a tedy i celé symfonie končí v obou případech do ztracena.

Celkový dojem z poslechu a porovnání těchto dvou nahrávek je velice silný. Již podle jmen protagonistů lze tušit, že jde o nahrávky výjimečné a velmi kvalitní. Jejich odlišné interpretace jsou ve svém projevu originální a nepodobné jedna druhé. Mně osobně je bližší pojetí Adriana Boultta, které se sice nedrží tolik zápisu, jako je tomu v případě Bernarda Haitinka, ale které je daleko romantičtější, emocionálnější, po výrazové stránce přesvědčivější a v souvislosti s programem této symfonie vyvolává podle mého názoru ty správné asociace. Při poslechu obou nahrávek však docházím vždy ke stejnému závěru, tedy že obě provedení mají silný výraz a smysl pro střízlivé pojetí. Nezbývá než konstatovat, že v obou případech jde o mimořádně povedené nahrávky.

4. Závěr

Ralph Vaughan Williams a jeho hudba jsou natolik zajímavým předmětem bližšího studia, že získávání informací a provádění hlubší analýzy bylo zábavné a zajímavé zároveň. Zabývat se životem a dílem člověka, který byl inteligentní, vzdělaný i cílevědomý a jehož intelektuální a citový svět měl v kulturní oblasti obdivuhodný rozměr, bylo navíc velice poučné. Pravděpodobně nejtěžší při vytváření této práce bylo shánění materiálů, a to především notových. Vzhledem ke skutečnosti, že je v Česku tento autor víceméně neznámý, dostupnost jeho skladeb v podobě notových záznamů byla nemožná. Pro získání partitury Sinfonie Antarticy jsem tedy oslovila londýnské vydavatelství, které mi ji velmi ochotně zaslalo.

Proniknutí do Williamsovy sedmé symfonie mi umožnilo seznámit se s hlubší strukturou tohoto díla, které působí svou výstavbou a svou atmosférou už při prvním poslechu. Zvukovost a stavba velkých ploch je myslím doménou této symfonie. Využití lidského hlasu a kombinace žestů, různých nástrojů bicích a varhan podporuje či ještě zvyšuje působení těchto elementů. Za tímto efektním výsledkem stojí velice propracovaná struktura, pečlivá práce s motivy, které během celé symfonie Vaughan Williams různě opakuje, posouvá, obměňuje a zároveň většinou vše podřizuje větší frázi, ve které v celkovém pohledu tyto obměny zanikají a podléhají poslechově výslednému efektu. Hudba této symfonie obdivuhodně vyjadřuje ledový chlad bílé pustiny a její nelidskost v protikladu k vřelým lidským vztahům mezi členy expedice. Samotný rozbor jednotlivých vět byl pro mě nejobtížnější z hlediska formálního. Snad právě proto, že tato symfonie má

epizodní strukturu, jejíž členění se dalo vysvětlit a chápat víceznačně.

Na závěr bych ráda vyjádřila svůj hluboký obdiv k Williamsově všestranné tvůrčí činnosti, s níž otevíral nové umělecké obzory. Ralph Vaughan Williams je pro mne velkým vzorem umělce, který šel svou cestou a jehož tvorba významně obohatila anglickou hudbu. Neobvykle rozsáhlé dílo i touha vždy najít ten nejvhodnější způsob hudebního vyjádření dokazují Williamsovu životní houževnatost a duševní svěžest. Posluchači, kteří se jeho skladbám otevřou, poznají hudbu plnou života, dramatického vzruchu a především vřelé nesentimentální citovosti. Úspěch a popularita Williamsových skladeb je dána mimo jiné také tím, že jeho hudba je vždy spojena s nějakým naléhavým poselstvím, které dokáže ohromujícím způsobem ztvárnit a přístupnou hudební řečí tak oslovit. Jeho hudba nabízí prostor k hlubokému prožitku a hovoří řečí srozumitelnou všem posluchačům. Proto si dokáže prorazit cestu z rodné Anglie do ostatních zemí, a proto věřím, že se mi kromě vlastního přínosu podařilo tohoto autora, jehož skladby jsou natolik osobité, že je lze rozeznat již po několika taktech, přiblížit širšímu spektru milovníků hudby. Ke sblížení s Williamsovým dílem není nutné být hudebním odborníkem, stačí jen poslouchat.

Resumé

Vaughan Williams was an extraordinary ordinary man and a very great composer who has reached during his lifetime the hearts of a very large section of his countrymen. Music was the mainspring of his being and he put all that he knew into his music. The essential importance of this composer consists in symphonic and song work. He is an author of nine symphonies, ballet, film music and five operas but the very best success reached he with his choral works. He found the basis and inspiration in the music of his own land and has devoted a good deal of energy to the collecting and arranging of folksongs. The influence of that association on his work is obvious but it is equally evident that he is far from being merely an imitator of folksong. The accents of traditional melody appeal to him but his mode of expression is his own - it is wholly personal and it makes use of passing dissonance in a way which no study of folk melodies could possibly have suggested. He was a friend and admirer of romantics but showed distaste for several favourite romantic emotions. His style is half traditional half modern and that is why his music is understandable.

To gain some idea of what he actually achieved, the listener should turn to his symphonies. Though they share a great many common fingerprints, each explores a world of its own and offers a separate and unique experience. As a main subject for my degree work I chose his seventh symphony called Sinfonia Antartica which impressed me the most. I acquainted with its origin and made an analysis which enabled me to uncover the unique position of this work in a symphonic field.

Vaughan Williams tried every possible musical means to express the stifling atmosphere of the Antarctic and the lot of human being who tries to triumph over this distant continent. The music neither complains nor protests, but reflects the endurance of men, who know only the duty to stand, not to understand. In his treatment of this work there is more human feeling than private devotion. This symphony is written for full orchestra (including pianoforte, celesta, organ, wind machine etc.), soprano soloist and women's chorus which indicates endless possibilities of musical enjoyment. It is neither sufficiently symphonic nor sufficiently programmatic but is capable of making a deep impression.

I cannot find the better way how to finish my résumé about this great composer than with his own words. Vaughan Williams once told his colleagues: „Bach was behind the times, Beethoven was ahead of them, and yet both were the greatest of composers. Modernism and conservatism are irrelevant. What matters is to be true to oneself.”

Poznámky

1. Fantasia on Greensleeves, orchestrální zpracování staré anglické melodie z Williamsovy opery Sir John in Love
2. Walt Whitman, 1819-1892, americký básník, inspiroval mnoho britských skladatelů konce 19. a začátku 20. století
3. Thomas Tallis, 1505-1585, anglický hudební skladatel, významné jsou především jeho sborové skladby
4. Rok dokončení symfonie se v pramenech liší
5. Pablo Casals, 1876-1973, španělský violoncellista, dirigent a skladatel, v technice violoncellové hry a zvláště v interpretaci Bachova díla přinesl mnoho nových podnětů
6. Literární tvorba - viz. Příloha
7. Ursula (Wood) Vaughan Williams, (životní data nezjištěna), anglická básnířka a spisovatelka, autorka textů některých skladeb Ralpa Vaughana Williamse a čtyř publikací o něm
8. Zkratka skladatelova jména
9. Adrian Boult, 1889-1983, anglický dirigent, nahrál většinu Williamsových skladeb
10. Arnold Bax, 1883-1953, anglický skladatel, v tvorbě vyšel z klasického anglického folklóru, napsal 7 symfonií, symfonické básně, ouvertury, hudbu scénickou, filmovou a komorní
11. John Bunyan, 1628-1688, anglický kazatel a spisovatel, nejslavnější dílo - alegorický román The Pilgrim's Progress (Cesta poutníková)
12. Film *Scott of the Antarctic* (Ealing Studios, England) odvysílala Česká televize v roce 1996

13. Citát použit z bukletu CD nahrávky BBC Symphony Orchestra, Michael Davis, Teldec Classic International GMBH, LC 6019
14. Originál textu čerpán z partitury Sinfonia Antartica, London: Oxford University Press 1968, překlad David Fotter
15. Názvy leitmotivů a dalších programních částí jsou výsledkem subjektivního vnímání díla
16. Stroj na vítr - zařízení, které napodobuje zvuk větru, poprvé použit ve skladbách Richarda Strausse (Don Quijote, Alpská symfonie) a Maurice Ravela (Daphnis a Chloé)
17. Vaughan Williams téměř zásadně ve svých symfonických dílech převrací pořadí témat v repríze oproti expozici
18. Tento hudební úsek byl napsán pro manželku Edwarda Wilsona - člena Scottovy výpravy
19. Ve filmu je tato část spojena se smrtí kapitána Oatese - Scottova přítele a člena výpravy, který jako jeden z prvních tragicky zahynul

Seznam použitých informačních zdrojů

BAKER, T. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer Books, 1978.

BLOM, E. *Music in England*. London: Penguin Books, 1942.

BLOM, E. Ralph Vaughan Williams. In *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead and Co., 1964.

CEREMUGA, J. *Hudba 20. století*. Praha: SPN, 1966.

ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. Praha: PANTON, 1964.

ČSN ISO 690 Bibliografické citace. Praha: Český normalizační institut, 1996.

Dictionnaire de la musique. Sous la direction de M. Vignal. Paris: Larousse, 1993. ISBN 2-03-511314-8

Encyclopédie de la musique. Sous la direction de F. Michel. Paris: Fasquelle, 1961.

EVANS, P. Instrumental Music. In *The Twentieth Century*. Edited by S. Banfield. Oxford: Blackwell, 1995. ISBN 0-631-17424-9

GODDARD, S. Ralph Vaughan Williams. In *British Music of Our Time*. Harmondsworth: Penguin Books, 1946.

HURD, M. *Vaughan Williams*. (ze série *The Great Composers*) London: Faber and Faber Ltd., 1970. ISBN 0-571-08414-1

JACOBS, A. *The New Penguin Dictionary of Music*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

JANEČEK, K. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982.

JANEČEK, K. *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968.

JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha: Čsl. akademie věd, 1965.

KENNEDY, M. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-869162-9

KENNEDY, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964.

KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. Praha: Supraphon, 1991. ISBN 80-7058-170-0

KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice: Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha: Supraphon 1989. ISBN 80-7058-150-6

KOHOUTEK, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: SHV, 1965.

MAŘÍK, J. M. *Anglická hudba*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

RISINGER, K. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: PANTON, 1969.

RISINGER, K. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.

SEARLE, H., LAYTON, R. *Twentieth Century Composers*. Birkenhead, 1972.

Svět hudby: velcí skladatelé a velká díla. Praha: Euromedia Group - Ikar a Knižní Klub, 2000. Přel. z: *El Mundo de la Música*. ISBN 80-7202-712-3

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Volume XIX.) Edited by S. Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980. ISBN 0-333-23111-2

The New Oxford History of Music. (Volume X. The Modern Age) London: Oxford University Press, 1974. ISBN 0-19-316310-1

THOMPSON, K. *A Dictionary of 20th Century Composers*. London: Faber and Faber Ltd., 1973. ISBN 0-571-09002-9

VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0435-3

VAUGHAN WILLIAMS, R. *National Music (and other Essays)*. London: Oxford University Press, 1963.

VAUGHAN WILLIAMS, R. *Sinfonia Antartica (No. 7)*. partitura, London: Oxford University Press, 1968. ISBN 0-19-369425-5

VAUGHAN WILLIAMS, R. *Sinfonia Antartica*. London Philharmonic Choir and Orchestra, Sir Adrian Boult, EMI Records, 1969. CDM 7 64020 2

VAUGHAN WILLIAMS, R. *Sinfonia Antartica*. London Philharmonic Choir and Orchestra, Bernard Haitink, EMI Records, 1985.

VAUGHAN WILLIAMS, R. *Sinfonia Antartica*. The London Symphony Chorus and Orchestra, Bryden Thomson, Chandos Records, 1989.

VAUGHAN WILLIAMS, R. *The Making of Music*. Ithaca: Cornell University Press, 1955.

Vaughan Williams studies. Edited by A. Frogley. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. ISBN 0-521-48031-0

Velcí skladatelé. Sestavil P. Gammond. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996. Přel. z: Classical Composers. ISBN 80-7180-032-5

VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby*. Praha: Mladá Fronta, 1982.

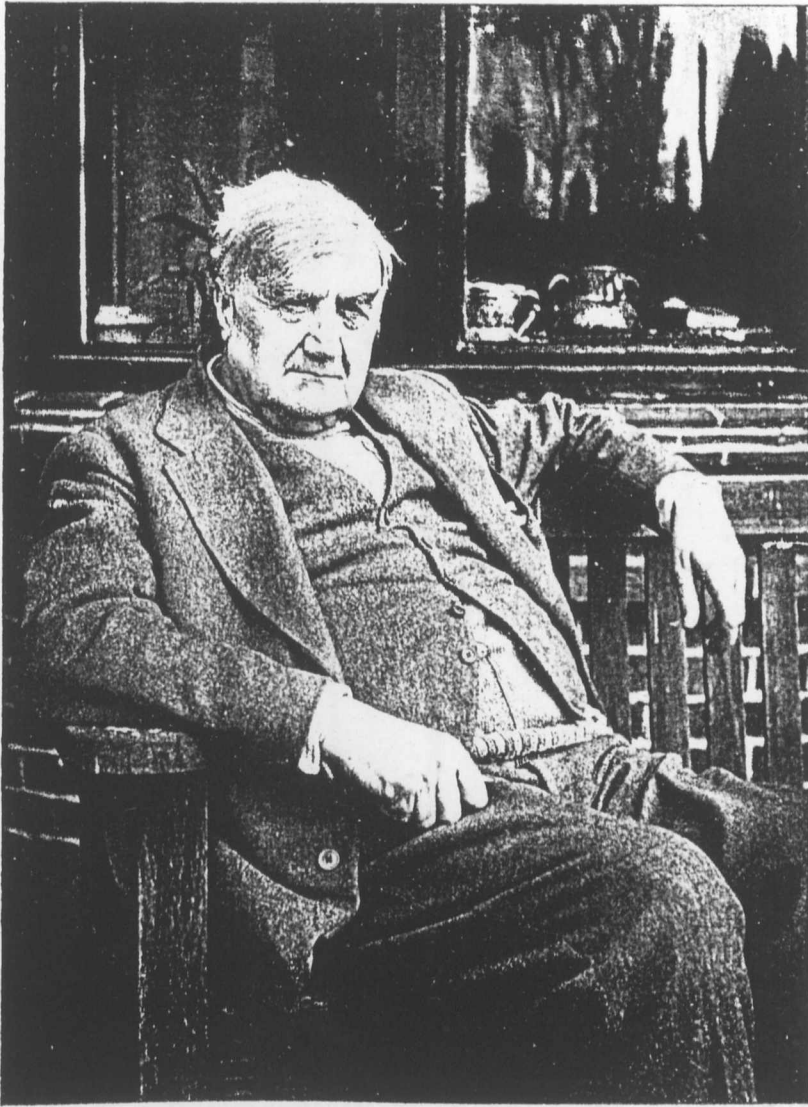
VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Opus, 1981.

WESTRUP, J. A. *British Music*. London: Longmans, Green and Co. Ltd., 1943.

ZWEIG, S. *Hvězdné hodiny lidstva*. Praha: Mladá Fronta, 1971.

Příloha





RALPH VAUGHAN WILLIAMS

Thanks... for the...
...as soon as...

THE ROBIN'S
NEST

By Mr R Williams



The Robin's Nest (Hnízdo červenky)
Williamsova první kompozice (1878)

Thanks actually for the photo
I would see you me then that
me if I may you ought
I have been taken as the
your time - I saw
I'm to be taken perched
on an open pipe



A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves. The top staff is marked with a circled '1' and contains the word 'carriche'. Below it, a large 'L' is written across the first two staves. The middle section includes a 'carriche' annotation and a 'cantabile' marking. The bottom section contains various musical notations, including a 'cantabile' marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols, including a large 'L' and a 'cantabile' marking. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Kompletní dílo RVW

WORKS

STAGE

- The Shepherds of the Delectable Mountains (pastoral episode, 1, Vaughan Williams, after Bunyan), 1921; London, RCM, 11 July 1922; incl. in *The Pilgrim's Progress*
 Old King Cole (ballet), chorus and orch, 1923; Cambridge, Trinity College, 5 June 1923
 Hugh the Drover, or Love in the Stocks (romantic ballad opera, 2, H. Child), 1910-14, last rev. 1956; London, His Majesty's, 14 July 1924
 On Christmas Night (masque with dancing, singing and miming, A. Bolm, Vaughan Williams, after Dickens), 1926; Chicago, Eighth Street, 26 Dec 1926
 Sir John in Love (opera, 4, Vaughan Williams, after Shakespeare), 1924-8; London, RCM, 21 March 1929
 Job (masque for dancing, G. Keynes, G. Raverat, after Blake), 1927-30; London, Cambridge, 5 July 1931
 The Poisoned Kiss (romantic extravaganza, 3, E. Sharp, after R. Garnett), 1927-9, last rev. 1956-7; Cambridge, Arts, 12 May 1936
 Riders to the Sea (opera, 1, Vaughan Williams, after Synge), 1925-32; London, RCM, 1 Dec 1937
 The Bridal Day (masque, U. Wood, after Spenser), 1938-9, rev. 1952-3; BBC television, 5 June 1953
 The Pilgrim's Progress (morality, 4, Vaughan Williams, after Bunyan, etc), completed 1949, rev. 1951-2; London, Covent Garden, 26 April 1951

ORCHESTRAL AND BAND

(for orchestra unless otherwise stated)

- Bucolic Suite, 1900, unpubd
 The Solent, impression, 1903, unpubd
 In the Fen Country, sym. impression, 1904, last rev. 1935
 Harnham Down, impression, 1904-7, unpubd
 Norfolk Rhapsody no.1, 1905-6
 Norfolk Rhapsody no.2, 1906, unpubd
 Norfolk Rhapsody no.3, 1906, unpubd
 The Wasps, Aristophanic suite [from incidental music], incl. ov., 1909
 Fantasia on a Theme by Thomas Tallis, 2 str orch, 1910, last rev. 1919
 A London Symphony (no.2), 1912-13, main rev. 1920, last rev. 1933
 The Lark Ascending, romance, vn, orch, 1914, rev. 1920
 Pastoral Symphony (no.3), completed 1921
 English Folk Song Suite, military band, 1923
 Sea Songs, march, military/brass band, 1923
 Toccata marziale, military band, 1924; arr. orch
 Flos campi, suite, va, small SATB chorus, small orch, 1925
 Concerto (Concerto academico), d, vn, str, 1924-5
 Fantasia on Sussex Folk Tunes, vc, orch, 1929, unpubd
 Job, concert version of ballet, 1930
 Prelude and Fugue, c, 1930 [arr. of org work, 1921]
 Piano Concerto, C, 1926-31
 The Running Set, 1933
 Fantasia on Greensleeves [arr. R. Greaves from Sir John in Love], 1/2 fl, harp, str, 1934
 Suite, va, small orch, 1934
 Symphony no.4, f, 1931-4
 2 Hymn-tune Preludes, small orch, 1936
 Serenade to Music, arr. orch 1939
 5 Variants of 'Dives and Lazarus', str, harp(s), 1939
 Symphony no.5, D, 1938-43, rev. 1951
 The Story of a Flemish Farm [suite from film], 1943
 Concerto, a, ob, str, 1944
 Symphony no.6, e, 1944-7, rev. 1950
 Partita, 2 str orch [from Double Trio, 1938], 1946-8
 Concerto grosso, str in 3 groups, 1950
 Romance, Db, harmonica, str, pf, 1951
 Sinfonia antartica (no.7), S, small SSA chorus, orch, 1949-52
 Prelude on an Old Carol Tune [adapted from incidental music to The Mayor of Casterbridge], 1953
 Bass Tuba Concerto, f, 1954
 Prelude on 3 Welsh Hymn Tunes, brass band, 1955
 Symphony no.8, d, 1953-5, rev. 1956
 Variations, brass band, 1957
 Flourish for Glorious John [Barbitrolli], 1957, unpubd
 Symphony no.9, e, 1956-7, rev. 1958

VOCAL ORCHESTRAL

- Toward the Unknown Region (Whitman), SATB, orch, 1905-6
 Three Nocturnes (Whitman), Bar, semi-chorus, orch, 1908, unpubd
 Willow-wood (D. G. Rossetti), cantata [after version for lv, pf], Bar/Mez, female chorus, orch, 1908-9
 A Sea Symphony (no.1) (Whitman), S, Bar, SATB, orch, 1903-9, last rev. 1923
 5 Mystical Songs (Herbert), Bar, SATB, orch, 1911
 Fantasia on Christmas Carols, Bar, SATB, orch, 1912
 Four Hymns (Taylor, Watts, Crashaw, Bridges), T, va, str, 1914
 Lord, Thou hast been our Refuge (Ps xc), motet, SATB, semi-chorus, orch/org, 1921
 Let us now praise famous men (Ecclesiasticus), unison chorus, pf/org/ small orch, 1923
 On Wenlock Edge (Housman), T, orch, arr. c1923
 Sancta civitas (Revelation), oratorio, T, Bar, SATB, semi-chorus, distant chorus, orch, 1923-5
 Darest thou now, o Soul (Whitman), unison chorus, pf/str, 1925
 Te Deum, G, SATB, org/orch, 1928
 Benedicite (Apocrypha, J. Austin), S, SATB, orch, 1929
 Psalm c, SATB, orch, 1929
 Three Choral Hymns (Coverdale), Bar/T, SATB, orch, 1929
 Three Children's Songs for a Spring Festival (Farrer), unison chorus, str, 1929
 In Windsor Forest (Shakespeare), cantata [adapted from Sir John in Love], SATB, orch, 1930
 Magnificat, A, SA, fl, orch, 1932
 Five Tudor Portraits (Skelton), choral suite, A/Mez, Bar, SATB, orch, 1935
 The Old Hundredth Psalm Tune, arr. SATB, unison chorus, orch, org, 1953
 Hodie (This Day) (various), Christmas cantata, S, T, Bar, SATB, boys' chorus, orch, 1953-4
 Epithalamion (Spenser), cantata [after The Bridal Day], Bar, SATB, small orch, 1957
 The First Nowell (Pakenham), nativity play, solo vv, SATB, small orch, 1958, completed Douglas
 See 'Orchestral and band' for works with wordless chorus
- ### OTHER CHORAL WORKS
- (with org/pf)
- Sound Sleep (C. Rossetti), SSA, pf, 1903
 O clap your hands (Ps xlvii), motet, SATB, brass, org, 1920
 A Farmer's Son so Sweet (trad.), arr. TBB, pf, 1921
 The Seeds of Love (trad.), arr. TBB, pf, 1923
 Magnificat and Nunc dimittis (The Village Service), SATB, org, 1925
 An Acre of Land (trad.), arr. TTBB, pf, ?1934
 The Ploughman (trad.), arr. TTBB, pf, ?1934
 The Pilgrim Pavement (Partridge), hymn, S, SATB, org, 1934
 O how amiable (Pss lxxxiv, xc), anthem, SATB, org, 1934
 Morning, Communion and Evening Services, d, unison chorus, SATB, org, ?1939
 The Airman's Hymn (Lytton), unison chorus, pf/org, 1942
 O Taste and See (Pss), motet, SATB, org, 1952
 A Vision of Aeroplanes (Ezekiel), motet, SATB, org, 1956
 A Choral Flourish (Pss), SATB, org/2 tpt, 1956
- Nothing is Here for Tears (Milton), choral song, unison chorus/SATB, pf/org/orch, 1936
 Dona nobis pacem (Whitman etc), cantata, S, Bar, SATB, orch, 1936
 Flourish for a Coronation (various), SATB, orch, 1937
 Festival Te Deum, SATB, org/orch, 1937
 Serenade to Music (Shakespeare), (4S, 4A, 4T, 4B)/(S, A, T, B, SATB), orch, 1938
 All Hail the Power, hymn, arr. unison chorus, SATB, org/orch, 1938
 Six Choral Songs, to be Sung in Time of War (Shelley), unison chorus, pf/orch, 1940
 England, my England (Henley), choral song, Bar, SSAATTBB, unison chorus, orch/pf, 1941
 A Song of Thanksgiving (various), S, speaker, SATB, orch, 1944
 The Voice out of the Whirlwind (Job), motet, SATB, org/orch, 1947
 Folksongs of the Four Seasons, cantata, SSAA, orch, 1949
 An Oxford Elegy (Arnold), speaker, small SATB chorus, small orch, 1947-9
 Fantasia (quasi variazione) on the Old 104th (Pss), pf, SATB, orch, 1949
 The Sons of Light (U. Wood), cantata, SATB, orch, 1950
 Sun, Moon, Stars and Man (U. Wood), song cycle [adapted from The Sons of Light], unison chorus, str/pf, 1950

(unaccompanied)

- 3 Elizabethan Songs, partsongs, SATB, ?1891-6: Sweet Day (Herbert),
The Willow Song, O Mistress mine (Shakespeare)
Come Away Death (Shakespeare), partsong, SSATB, early
Ring out your bells (Sidney), madrigal, SSATB, 1902
Rest (C. Rossetti), partsong, SSATB, 1902
Fain would I change that note (anon.), canonet, SATB, 1907
Love is a sickness (Daniel), ballet, SATB, 1913
O Praise the Lord of Heaven (Ps cxlviii), anthem, SSAATTBB, semi-chorus, 1913
Mass, g, S, A, T, B, SSAATTBB, 1920-21
O vos omnes, motet, A, SSAATTBB, 1922
I'll never love thee more (Graham), SATB, 1934
Valiant for Truth (Bunyan), motet, SATB, org/pf ad lib, 1940
A Call to the Free Nations (Briggs), SATB/unison chorus, 1941
The Souls of the Righteous (Solomon), motet, S, T, Bar, SATB, 1947
Prayer to the Father of Heaven (Skelton), motet, SATB, 1948
Three Shakespeare Songs, SATB, 1951: Full Fathom Five, The Cloud-capp'd Towers, Over Hill, Over Dale
Silence and Music (U. Vaughan Williams), SATB, 1953
Heart's Music (Campion), SATB, 1954
Song for a Spring Festival (U. Vaughan Williams), SATB, 1955

(arrangements of English folksongs unless otherwise stated)

- Bushes and Briars, TTBB/SATB, 1908
The Jolly Ploughboy, TTBB, 1908
Ward the Pirate, TTBB, 1912
Down Among the Dead Men, TTBB, 1912
Alistair McAlpine's Lament (Scottish trad.), SATB, 1912
The Winter is Gone, TTBB, 1912
Mannin Veen (Manx trad.), SATB, 1912
Five English Folksongs, SATB, 1913: The Dark-eyed Sailor, The Springtime of the Year, Just as the Tide was Flowing, The Lover's Ghost, Wassail Song
The Mermaid, S, SATB, 1921
The Farmer's Boy, TTBB, 1921
Loch Lomond (Scottish trad.), Bar, TTBB, 1921
The Old Folks at Home (Foster), Bar, TTBB, 1921
Ca' the Yowes (Scottish trad.), T, SATB, 1922
The Seeds of Love, TTBB, 1923
The Turtle Dove, Bar, SSATB, ?1924
An Acre of Land, SATB, ?1934
John Dory, SATB, ?1934
The world it went well with me then, TTBB, ?1934
Tobacco's but an Indian weed, TTBB, ?1934
Dives and Lazarus, T, Bar/B, TTBB, ?1942
The Unquiet Grave, SSA, 1950
Early in the Spring, SSA, 1950
In Bethlehem City, SSA, 1950
Three Gaelic Songs, SATB, 1954: Dawn on the hills, Come let us gather cockles, Wake and rise
God bless the master of this house, SATB, 1956

(hymn tunes)

- Down Ampney (Come down, O Love Divine), c1905
Randolph (God be with you till we meet again), c1905
Salve festa dies (Hail thee, festival day), c1905
Sine nomine (For all the saints), c1905
Cumnor (Servants of God, or sons), 1925
Guildford (England, arise the long, long night is over), 1925
Magda (Saviour, again to Thy dear name), 1925
Oakley (The night is come like to the day), 1925
King's Weston (At the name of Jesus), 1925
Abinger (I vow to thee my country), 1931
Mantegna (Into the woods my master went), 1931
Marathon (Servants of the great adventure), 1931
White Gates (Fierce raged the tempest), 1931
Little Cloister (As the disciples, when Thy Son had left them), 1935
Also many arrs. from folksong tunes; see *The English Hymnal* and *Songs of Praise*

(carols)

- 8 Traditional English Carols, arr. SATB/1v, pf, 1919: On Christmas Day, On Christmas Night, The Twelve Apostles, Down in yon forest, May-day Carol, The truth sent from above, The Birth of the Saviour, Wassail Song
12 Traditional Carols from Herefordshire, arr. SATB/1v, pf, 1920: The Holy Well (2 versions), Christmas now is drawing near at hand, Joseph and Mary, The Angel Gabriel, God Rest you Merry, Gentlemen, New Year's Carol, On Christmas Day, Dives and Lazarus, The Miraculous Harvest, The Saviour's Love, The Seven Virgins
9 Carols, arr. Bar, TTBB, ?1942: God Rest you Merry, Gentlemen, As Joseph was a-walking, Mummings' Carol, The First Nowell, The Lord at first, Coventry Carol, I saw three ships, A Virgin most pure, Dives and Lazarus
2 Carols, arr. SATB, 1945: Come love we God, There is a flower
Also contributions to *The Oxford Book of Carols* (London, 1928), incl. four originals: The Golden Carol (trad.), Wither's Rocking Hymn (Wither), Snow in the Street (Morris), Blake's Cradle Song (Blake)

SONGS

(for 1v, pf unless otherwise stated)

- A Cradle Song (Coleridge), ?1894
How can the tree but wither? (Vaux), ?1896
Claribel (Tennyson), ?1896
The Splendour Falls (Tennyson), ?1896
Dreamland (C. Rossetti), ?1898
Linden Lea (W. Barnes), 1901
Orpheus with his Lute (Shakespeare), ?1901
Boy Johnny (C. Rossetti), ?1902
If I were a Queen (C. Rossetti), ?1902
Tears, Idle Tears (Tennyson), 1902
Willow-wood (D. G. Rossetti), cantata, 1902-3, unpubd
When I am dead, my dearest (C. Rossetti), ?1903
The Winter's Willow (Barnes), ?1903
The House of Life (D. G. Rossetti), 1903: Love-sight, Silent Noon, Love's Minstrels, Heart's Haven, Death in Love, Love's Last Gift
Songs of Travel (Stevenson), no.7 1901, remainder 1904: The Vagabond, Let Beauty Awake, The Roadside Fire, Youth and Love, In Dreams, The Infinite Shining Heavens, Whither must I Wander?, Bright is the Ring of Words, I have Trod the Upward and the Downward Slope
Buonaparty (Hardy), 1908
The Sky above the Roof (Verlaine, trans. M. Dearmer), 1908
On Wenlock Edge (Housman), T, pf, str qt, 1908-9: On Wenlock Edge, From far, from eve and morning, Is my team ploughing?, Oh, when I was in love with you, Bredon Hill, Clun
Merciless Beauty (Chaucer), 3 rondels, S/T, 2 vn, vc, 1921: Your eyen two, So hath your beauty, Since I from love
Dirge for Fidele (Shakespeare), 2 Mez, pf, 1922
4 Poems by Fredegond Shove, c1922: Motion and Stillness, Four Nights, The New Ghost, The Water Mill
2 Poems by Seumas O'Sullivan, 1925: The Twilight People, A Piper
3 Songs from Shakespeare, 1925: Take, O take those lips away, When icicles hang by the wall, Orpheus with his Lute (2nd setting)
3 Poems by Walt Whitman, ?1925: Nocturne, A Clear Midnight, Joy, Shipmate, Joy!
Along the Field (Housman), 1v, vn, 1927, rev. 1954: We'll to the woods no more, Along the field, The half-moon westers low, In the morning, The sigh that heaves the grasses, Goodbye, Fancy's Knell, With rue my heart is laden
7 Songs from *The Pilgrim's Progress* (Bunyan), before 1951
In the Spring (Barnes), 1952
10 Blake Songs, 1v, ob, 1957: Infant Joy, A Poison Tree, The Piper, London, The Lamb, The Shepherd, Ah! Sunflower, Cruelty has a human heart, The Divine Image, Eternity
3 Vocalises, S, cl, 1958
4 Last Songs (U. Vaughan Williams), 1954-8: Procris, Tired, Hands, Eyes and Heart, Menelaus

(arrangements of English folksongs unless otherwise stated)

- Blackmowre by the Stour (Barnes), 1901
Entlaubet ist der Walde (Ger. trad.), 1902
Adieu (Ger. trad., trans. Ferguson), S, Bar, pf, 1903
Think of me (Ger. trad., trans. Ferguson), S, Bar, pf, 1903
Cousin Michael (Ger. trad., trans. Ferguson), S, Bar, pf, 1903
Réveillez-vous, Piccars (Fr. trad., trans. England), 1903
Jean Renaud (Fr. trad., trans. England), 1903
L'amour de moy (Fr. trad., trans. England), 1903
Chanson de quête (Fr. trad.), ?1904
La ballade de Jésus Christ (Fr. trad.), ?1904
Folksongs from the Eastern Counties (ed. Sharp), collected and arr. 1903-6: Bushes and Briars, Tarry Trowsers, A Bold Young Farmer, The Lost Lady Found, As I Walked Out, The Lark in the Morning, On Board a Ninety-eight, The Captain's Apprentice, Ward the Pirate, The Saucy Bold Robber, The Bold Princess Royal, The Lincolnshire Farmer, The Sheffield Apprentice, Geordie, Harry the Tailor
The Spanish Ladies, 1912
Folksongs for Schools (ed. McNaught), arr. unison vv, pf, 1912: The Jolly Ploughboy, The Cuckoo and the Nightingale, Servant Man and Husbandman, The Female Highwayman, The Carter, I will give my love an apple, My Boy Billy, Down by the Riverside, The Fox, Farmyard Song, The Painful Plough
Folksongs from Newfoundland (collected and ed. Karpeles), arr. ?1934: Sweet William's Ghost, The Cruel Mother, The Gypsy Laddie, The Bloody Gardener, The Maiden's Lament, Proud Nancy, The Morning Dew, The Bonny Banks of Virgie-o, Earl Brand, Lord Akeman, The Lover's Ghost, She's like the swallow, Young Floro, The winter's gone and past, The Cuckoo
2 English Folksongs, 1v, vn, ?1935: Searching for Lambs, The Lawyer
6 English Folksongs, ?1935: Robin Hood and the Pedlar, The Ploughman, One man, two men, The Brewer, Rolling in the dew, King William

CHAMBER AND INSTRUMENTAL

- Quintet, c, pf, vn, va, vc, db, 1903, unpubd
 Ballade and Scherzo, 2 vn, 2 va, vc, 1904, unpubd
 String Quartet, g, 1908-9, rev. 1921
 Phantasy Quintet, 2 vn, 2 va, vc, 1912
 2 Pieces, vn, pf, ?1912
 Suite de ballet, fl, pf, ?1913
 3 Preludes on Welsh Hymn Tunes, org, 1920: Bryn Calafaria, Rhosymedre, Hyfrydol
 6 Short Pieces, pf, ?1920
 Prelude and Fugue, c, org, 1921, orchd 1930
 6 Studies in English Folksong, vc, pf, 1926; also arr. vn/va/cl, pf
 Hymn Tune Prelude on Song 13 by Orlando Gibbons, pf, 1928
 6 Teaching Pieces, pf, 1934
 Double Trio, str sextet, 1938, unpubd
 Suite for Pipes, 1939
 Household Music, 3 preludes on Welsh hymn tunes, str qt/other insts, 1940-41
 String Quartet, a, 1942-4
 Introduction and Fugue, 2 pf, 1945-6
 The Lake in the Mountains, pf, 1947
 Sonata, a, vn, pf, 1954
 Two Preludes on Welsh Folksongs, org, 1956

INCIDENTAL MUSIC

(for the theatre)

- Pan's Anniversary (masque, Jonson), 1905, lost
 The Wasps (Aristophanes), T, Bar, TTBB, orch, 1909
 The Pilgrim's Progress (Bunyan), S, A, SATB, str, 1909, lost
 The Merry Wives of Windsor (Shakespeare), 1913, lost
 Richard II (Shakespeare), 1913
 Henry IV, Part 2 (Shakespeare), 1913
 Richard III (Shakespeare), 1913
 Henry V (Shakespeare), 1913
 The Devil's Disciple (Shaw), 1913

(for films)

- 49th Parallel, 1940-41
 Coastal Command, 1942
 The People's Land, 1943
 The Story of a Flemish Farm, 1943
 Stricken Peninsula, 1944
 The Loves of Joanna Godden, 1946
 Scott of the Antarctic, 1948
 Dim Little Island, 1949
 Bitter Springs, 1950
 The England of Elizabeth, 1955
 The Vision of William Blake, 1957

(for radio)

- The Pilgrim's Progress (Bunyan), 1942
 Richard II (Shakespeare), 1944, lost
 The Mayor of Casterbridge (Hardy), 1950

Principal publishers: Curwen, OUP, Stainer & Bell

WRITINGS

- 'Conducting', 'Fugue', *Grove 2*
 'Who Wants the English Composer?', *RCM Magazine*, ix (1912), 11; repr. in Foss (1950)
National Music (London, 1934); repr. in *National Music and Other Essays*
Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony with Writings on other Musical Subjects (London, 1953); repr. in *National Music and Other Essays*
The Making of Music (Ithaca, NY, 1955); repr. in *National Music and Other Essays*
 Correspondence with Holst and some early articles in *Heirs and Rebels*, ed. U. Vaughan Williams and I. Holst (London, 1959)
National Music and Other Essays (London, 1963)

Biografie o RVW

BIBLIOGRAPHY

- E. Evans: 'English Song and "On Wenlock Edge"', *MT*, lix (1918), 247
 —: 'Modern British Composers: Vaughan Williams', *MT*, lxi (1920), 232, 302, 371
- A. H. Fox Strangways: 'Ralph Vaughan Williams', *ML*, i (1920), 78
 H. C. Colles: 'The Music of Vaughan Williams', *The Chesterian*, xxi (1922), 129
- H. Howells: 'Vaughan Williams's "Pastoral Symphony"', *ML*, iii (1922), 122
- J. Holbrooke: *Contemporary British Composers* (London, 1925), 94
 A. E. F. Dickinson: *An Introduction to the Music of R. Vaughan Williams* (London, 1928)
- H. Howells: 'Vaughan Williams's "Concerto accademico"', *The Dominant*, i (1928), 24
- H. Ould: 'The Songs of Ralph Vaughan Williams', *English Review*, xlvii (1928), 605
- S. A. Bayliss: 'Obsession and Originality', *The Sackbut*, x (1930), 216
 F. Tovey: 'Studies in English Music: Vaughan Williams and the Folk Music Movement', *The Listener*, v (1931), 1057
- E. Rubbra: 'Vaughan Williams, some Technical Characteristics', *MMR*, lxiv (1934), 27
- D. F. Tovey: 'Vaughan Williams: Pastoral Symphony', *Essays in Musical Analysis*, ii (London, 1935), 129
- R. Terry: "'Dona nobis pacem"', *The Listener*, xvi (1936), 879
 A. Frank: 'Reincarnating Skelton', *The Listener*, xvii (1937), 141
 E. Rubbra: 'The Later Vaughan Williams', *ML*, xviii (1937), 1
 S. Goddard: 'The Operas of Vaughan Williams', *The Listener*, xx (1938), 917
- W. Kimmell: 'Vaughan Williams's Choice of Words', *ML*, xix (1938), 132
- E. Blom: 'King Solomon and Vaughan Williams', *The Listener*, xxiv (1940), 69
- H. Brian: 'The Music of Ralph Vaughan Williams', *MO*, lxiii (1940), 345, 391
- S. Goddard: "'The Poisoned Kiss"', *The Listener*, xxvi (1941), 737
 W. Kimmell: 'Vaughan Williams's Melodic Style', *MQ*, xxvii (1941), 491
- H. J. Foss: 'Vaughan Williams's Symphonic Manner', *The Listener*, xxvii (1942), 317
- W. H. Mellers: 'Two Generations of English Music', *Scrutiny*, xii (1944), 261
- S. Goddard: 'Ralph Vaughan Williams, O.M.', *British Music of our Time*, ed. A. L. Bacharach (Harmondsworth, 1946), 83
 W. H. Mellers: *Music and Society* (London, 1946, rev. 2/1950), 108, 2/160
- N. Suckling: 'Vaughan Williams and the Fat Knight', *The Listener*, xxxv (1946), 693
- G. N. Long: 'Vaughan Williams's Fourth Symphony: a Study in Interpretation', *MMR*, lxxvii (1947), 116
- S. Goddard: 'Ralph Vaughan Williams', in *The Symphony*, ed. R. Hill (Harmondsworth, 1949), 395
- G. Keynes: "'Job"', *Sadler's Wells Ballet Book*, ed. A. L. Haskell, ii (London, 1949), 35
- H. J. Foss: *Ralph Vaughan Williams* (London, 1950)
- S. Wilson: "'Hugh the Drover"', *Opera*, i (1950), 29
- A. Hutchings: 'Vaughan Williams and the Tudor Tradition', *The Listener*, xlv (1951), 276
- M. Mullinar: "'The Pilgrim's Progress"', *RCM Magazine*, xlvii (1951), 46
- H. Murrill: 'Vaughan Williams's Pilgrim', *ML*, xxxii (1951), 324
 C. Smith: "'The Pilgrim's Progress"', *Opera*, ii (1951), 373
- M. Cooper: 'Ralph Vaughan Williams', *The Spectator*, clxxxix (1952), 463
- N. Demuth: *Musical Trends in the 20th Century* (London, 1952), 142
 E. J. Dent: 'Ralph Vaughan Williams', *MT*, xciii (1952), 443
- H. J. Foss: "'The Pilgrim's Progress" by Vaughan Williams', *Music 1952*, ed. A. Robertson (Harmondsworth, 1952), 38
- H. Ottaway: "'Riders to the Sea"', *MT*, xciii (1952), 358
 —: 'Vaughan Williams: Symphony in D and "The Pilgrim's Progress"', *MT*, xciv (1953), 456
- E. M. Payne: *The Folksong Element in the Music of Vaughan Williams* (diss., U. of Liverpool, 1953)
- R. Taylor: 'Vaughan Williams and English National Music', *Cambridge Journal*, vi (1953), 615
- J. S. Weissmann: 'The New Vaughan Williams', *MR*, xiv (1953), 148
 P. M. Young: *Vaughan Williams* (London, 1953)
- F. Howes: *The Music of Ralph Vaughan Williams* (London, 1954)
- E. M. Payne: 'Vaughan Williams and Folksong', *MR*, xv (1954), 103
 —: 'Vaughan Williams's Orchestral Colourings', *MMR*, lxxxiv (1954), 3
- D. Mitchell: 'Contemporary Chronicle: Revaluations: Vaughan Williams', *MO*, lxxviii (1955), 409, 471
- H. Ottaway: 'Vaughan Williams and the Symphonic Epilogue', *MO*, lxxix (1955), 145
- J. D. Bergsagel: *The National Aspects of the Music of Ralph Vaughan Williams* (diss., Cornell U., 1957)
- H. Ottaway: 'Vaughan Williams's Eighth Symphony', *ML*, xxxviii (1957), 213
- S. Pakenham: *Ralph Vaughan Williams: a Discovery of his Music* (London, 1957)
- A. Bliss and others: 'Tributes to Vaughan Williams', *MT*, xcix (1958), 535
- M. Karpeles: 'Ralph Vaughan Williams, O.M.', *JEFDSS*, viii (1958), 121
- V. D. Konen: *Ralf' Vorn Yuilyams* (Moscow, 1958)
- O. Neighbour: 'Ralph Vaughan Williams, 1872-1958', *Score* (1958), no.24, p.7
- J. Warrack: 'Vaughan Williams and Opera', *Opera*, ix (1958), 698
- E. Benbow, ed.: 'Ralph Vaughan Williams, 1872-1958', *RCM Magazine*, lv (1959) [special issue]
- D. Cooke: 'Symphony No.6 in E minor, by Vaughan Williams', *The Language of Music* (London, 1959), 252
- D. Brown: 'Vaughan Williams's Symphonies: some Judgments Reviewed', *MMR*, xc (1960), 44
- S. Finkelstein: *Composer and Nation: the Folk Heritage of Music* (London, 1960), 228
- J. Day: *Vaughan Williams* (London, 1961, rev. 2/1975)
- P. J. Willetts: 'The Ralph Vaughan Williams Collection', *British Museum Quarterly*, xxiv (1961), 3
- A. E. F. Dickinson: 'The Vaughan Williams Manuscripts', *MR*, xxiii (1962), 177
 —: *Vaughan Williams* (London, 1963)
- M. Kennedy: *The Works of Ralph Vaughan Williams* (London, 1964)
- H. Ottaway: 'VW5 - A New Analysis', *MT*, cv (1964), 354
- E. S. Schwartz: *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams* (Amherst, 1964)
- U. Vaughan Williams: *R.V.W.: a Biography* (London, 1964)
- H. Ottaway: *Vaughan Williams* (London, 1966)
- D. Cox: 'Ralph Vaughan Williams', *The Symphony*, ed. R. Simpson, ii (Harmondsworth, 1967), 114
- P. R. Starbuck: *Ralph Vaughan Williams, O.M., 1872-1958: a Bibliography of his Literary Writings and Criticism of his Musical Works* (diss., Library Association, 1967)
- M. Hurd: *Vaughan Williams* (London, 1970)
- J. E. Lunn and U. Vaughan Williams: *Ralph Vaughan Williams: a Pictorial Biography* (London, 1971)
- U. Vaughan Williams: 'Vaughan Williams and Opera', *Composer*, xli (1971), 25
- A. C. Boulton: 'Vaughan Williams and his Interpreters', *MT*, cxiii (1972), 957
- R. Douglas: *Working with R.V.W.* (London, 1972)
- L. Foreman: 'VW: a Bibliography of Dissertations', *MT*, cxiii (1972), 962
- H. Ottaway: *Vaughan Williams Symphonies* (London, 1972)
 —: 'Scott and After: the Final Phase', *MT*, cxiii (1972), 959
- U. Vaughan Williams: 'The VW Centenary', *MT*, cxiii (1972), 955
- M. Kennedy: 'The Unknown Vaughan Williams', *PRMA*, xcix (1972-3), 31
- U. Vaughan Williams: 'Ralph Vaughan Williams and his Choice of Words for Music', *PRMA*, xcix (1972-3), 81
- M. Kennedy: 'Ralph Vaughan Williams in the First Centenary of his Birth', *Studi musicali*, ii (1973), 175
- H. Ottaway: 'Misplaced Symphony?', *MT*, cxiv (1973), 1143

SINFONIA ANTARTICA

1. PRELUDE

R. VAUGHAN WILLIAMS

Andante maestoso (♩ = 80)

FLUTES 1 & 2
FLUTE 3 & PICCOLO
OBOES 1 & 2
COR ANGLAIS
CLARINETS in Bb 1 & 2
BASS CLARINET in Bb
FAGOTTI 1 & 2
CONTRA FAGOTTO

Andante maestoso (♩ = 80)

CORNI in F 1 & 2
TRUMPETS in Bb 1, 2, 3
TROMBONES 1, 2, 3
TUBA

Andante maestoso (♩ = 80)

TIMPANI
PERCUSSION
CELESTA
HARP
PIANOFORTE

SOPRANO SOLO

VOICES
CHORUS: S.S.A.

Andante maestoso (♩ = 80)

VIOLINI I & II
VIOLA
VOLONCELLO
BASS

Začátek Sinfonie Antarticy - ukázka z partitury

MOVEMENTS

PRELUDE: Andante Maestoso

PAGE I

To suffer woes which hope thinks infinite,
To forgive wrongs darker than death or night,
To defy power which seems omnipotent,
Neither to change, nor falter, nor repent:
This . . . is to be
Good, great and joyous, beautiful and free,
This is alone life, joy, empire and victory.

SHELLEY: *Prometheus Unbound*

SCHERZO: Moderato

PAGE 38

There go the ships
and there is that Leviathan
whom thou hast made to take his pastime therein.

PSALM 104

LANDSCAPE: Lento

PAGE 70

Ye ice falls! Ye that from the mountain's brow
Adown enormous ravines slope amain—
Torrents, methinks, that heard a mighty voice,
And stopped at once amid their maddest plunge!
Motionless torrents! Silent cataracts!

COLERIDGE: *Hymn before Sunrise, in the Vale of Chamouni*

INTERMEZZO: Andante sostenuto

PAGE 100

Love, all alike, no season knows, nor clime,
Nor hours, days, months, which are the rags of time.

DONNE: *The Sun Rising*

EPILOGUE: Alla marcia, moderato (non troppo allegro)

PAGE 116

I do not regret this journey; we took risks, we knew we took
them, things have come out against us, therefore we have
no cause for complaint.

CAPTAIN SCOTT'S LAST JOURNAL

Motta Sinfonie Antarticy

we shall stick it out
to the end but we
are getting weaker of
course and the end
cannot be far.
It seems a pity but
I do not think I can
write more —

R. Scott

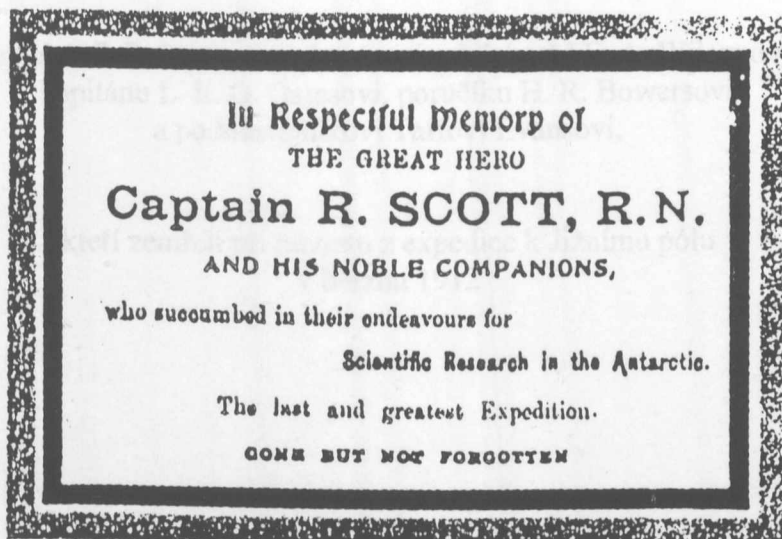
Last Entry —
For Gods sake look
after our people

The final entry in Captain Scott's journal: 'we shall stick it out to the end but we are getting weaker of course and the end cannot be far. It seems a pity but I do not think I can write more—R. Scott
Last Entry For Gods sake look after our people' (Mary Evans Picture Library)

Scottův poslední záznam

IN MEMORIAM

1912



Oznámení Scottovy smrti

IN MEMORIAM
1912

kapitánu R F. Scottovi, doktoru přírodních věd E. A. Wilsonovi,
kapitánu L. E. G. Oatesovi, poručíku H. R. Bowersovi
a poddůstojníkovi Taffovi Evansovi,

kteří zemřeli při návratu z expedice k Jižnímu pólu
v březnu 1912

TO STRIVE TO SEEK

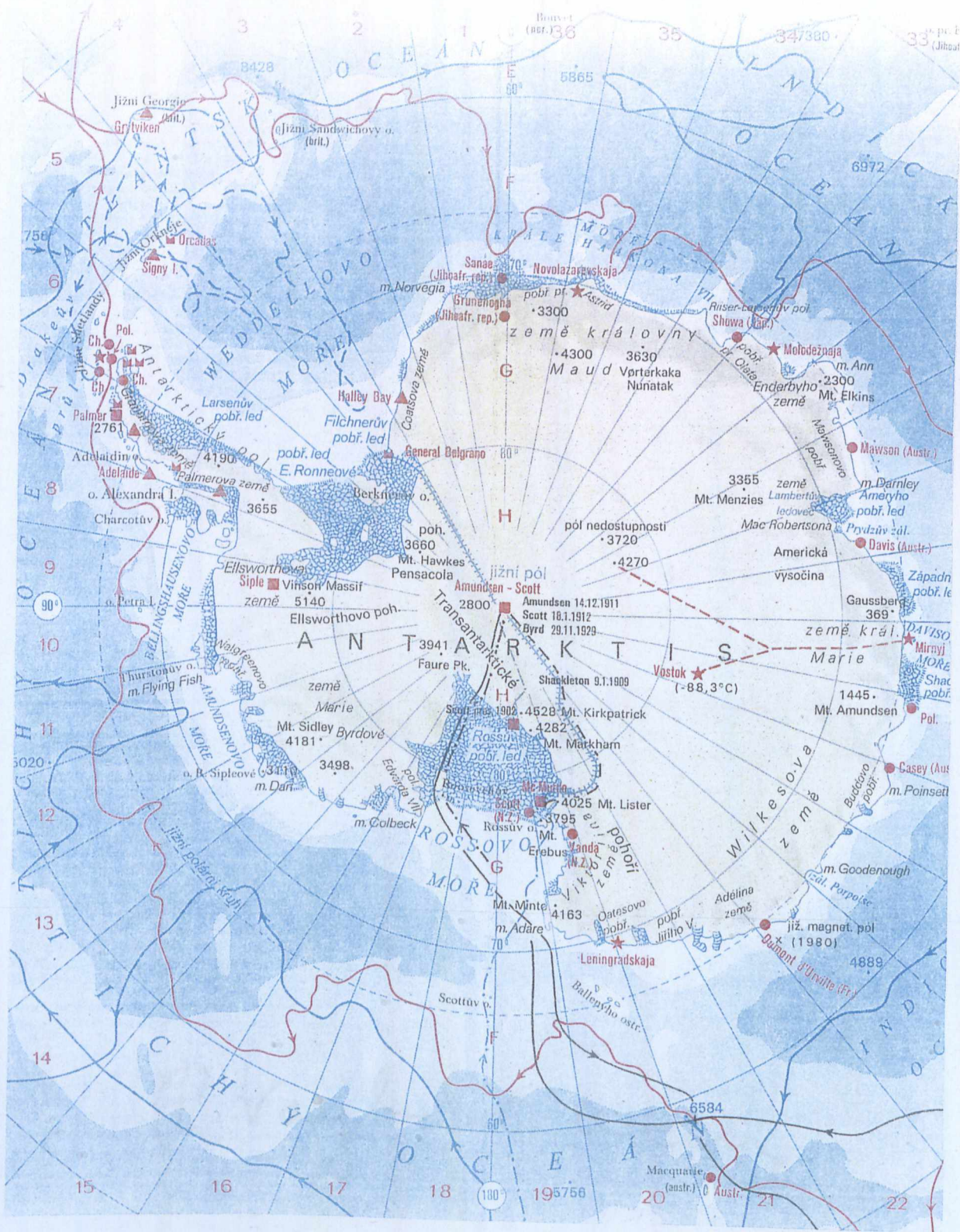
TO FIND

AND NOT TO

YIELD

(Usilovat, hledat, nalézt a nepodlehnout..)

Nápis na kříži v Antarktidě
k uctění památky členů Scottovy expedice



Mapa Antarktidy