

Ralph Vaughan Williams und musikalische »Englishness«

Die Folgen der Anspielungen auf J. S. Bach im Epilog der
4. Symphonie

Von Annika Forkert

Hausarbeit zur Erlangung des Grades der Magistra Artium
im Fach Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin

Erstgutachter Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Danuser

Zweitgutachter Dr. Jürgen Schaarwächter

Inhalt

Inhalt	iii
0. Präliminarien	1
1. Besuch bei den Schimären: English musical renaissance und »Englishness«.....	6
1.1 Wiedergeburt oder letztes Aufflackern – English musical renaissance	7
1.1.1 Aufwertung: Frank Howes	7
1.1.2 Abwertung: Peter Pirie	12
1.1.3 Neubewertung: Robert Stradling und Meirion Hughes	15
1.2 Schatzsuche: »Englishness in music«.....	20
1.2.1 Berechtigung.....	24
1.2.2 Regionale Empfindlichkeiten.....	24
1.2.3 »Englishness« konkret	26
2. Zwei vom gleichen Schlage? Vaughan Williams und Bach.....	34
2.1 »So you want to write a fugue«: Der Artikel in <i>Grove's dictionary</i> von 1906.....	37
2.1.1 Beispielhafte Meisterwerke.....	37
2.1.2 Angriff auf Theoretiker.....	38
2.1.3 Bachs Fugen als Krönung der evolutionären Gattungsentwicklung.....	38
2.1.4 Fuge als »romantic music«	39
2.2 Bach als »romantischer Komponist«: Vaughan Williams' Schriften über Bach	40
3. Kreuzfeuer: Die 4. Symphonie im Visier der Kritik und Musikwissenschaft	44
3.1 Fleisch und Blut und Boden: Kritiken und Analysen	46
3.1.1 »A matter of some concern«: Bis 1958	47
3.1.2 »The Fourth as a chronicle of Fascism«: 1958-1980.....	53
3.1.3 »A great man and an English institution«: 1980 bis 2000	60
3.1.4 »The great tradition was being tarnished«: 2000 bis 2009.....	65
3.2 Ergebnisse: Ein dreiviertel Jahrhundert Rezeption der 4. Symphonie	76
4. Klärungen: Analyse des <i>Epilogo Fugato</i>	79
4.1 Der Epilog hat das letzte Wort.....	79
4.1.1 Warum keine Coda nach dem Epilog?	79

4.1.2 Länge des Epilogs und thematisches Material.....	85
4.2 Struktur: Motivik, Form, musikalische Parameter	86
4.2.1 Zwei Motive.....	86
4.2.2 Doppelfuge, Fuge oder Fugato?	92
4.2.3 Abschnitte, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Instrumentierung.....	93
4.3 Scheitert die Bach-Fuge? Ergebnisse und ihre Bedeutung für die Strategien der Rezeption.....	98
5. Fazit.....	102
Anhang 1: Verwendete Medien	105
Schriften.....	105
Noten	112
Weitere Medien.....	112
Anhang 2: Notenbeispiele	113

0. Präliminarien

»England is not a musical nation, and never will be.«

Edward Elgar in einem Artikel des Musical mirror von 1926

»Almost 50 years since his passing«, berichtet der Klappentext eines 2008 erschienenen Sammelbandes mit Aufsätzen und Vorträgen des Komponisten Ralph Vaughan Williams,¹ »the music of Ralph Vaughan Williams continues to captivate audiences around the world, evoking the sound and spirit of folksong and the image of rural landscape. In *Vaughan Williams on music*, we read the composer in his own words, as he pursues two related ambitions: to create his own musical language, and to make early twentieth-century England a musical nation.«²

Wie kein zweiter steht Ralph Vaughan Williams für eine bestimmte Richtung der Kunstmusik in England zu Beginn des 20. Jahrhunderts, für die sogenannte English musical renaissance. Seine Verwendung von Folksongs³ als inspirierende Elemente für die Kunstmusik, seine Komposition von Musik mit Titeln, die an englische Landschaften denken lassen, und seine Vertonungen von Texten von John Bunyan (1628-1688), William Blake (1757-1827) oder Walt Whitman (1819-1892) wurden zu seinen Lebzeiten (1872-1958) von der English musical renaissance begeistert begrüßt.

Immerhin waren einige britische KomponistInnen und AutorInnen⁴ der Auffassung, dass England bisher keine eigene Kunstmusik hatte entwickeln können, da andere Nationen geradezu Monopole auf bestimmte Musikgattungen besaßen:

»By the death of Beethoven in 1827, German musicians had either invented or perfected every genre, and every technique, subsequently acknowledged to be of lasting significance. The most fertile procedures of harmony and counterpoint: fugue, sonata and variation forms, rondo, aria, and every variety of refined dance form; concerto, symphony, ‚programmatic overture‘ (or symphonic poem), large-scale choral music (whether secular or religious), and finally, opera. Works of complexity and scale for keyboard and other solo instruments, all ma-

¹ Ich werde im Folgenden der verbreiteten Praxis folgen und den Komponisten mit seinem Doppelnamen nennen, unter dem er in gängigen Lexika zu finden ist. Vgl. Hugh Ottaway/Alain Frogley. »Vaughan Williams, Ralph«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 26. Twelve-note to Wagner tuba. London/New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 345-362; Jürgen Schaarwächter. »Vaughan Williams, Ralph, eigentl. Williams, Ralph Vaughan«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 16. Strat – Vil. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Verlag J. B. Metzler, 2006. Sp. 1357-1366.

² Englischsprachige Zitate sind in dieser Arbeit im Original belassen. Dieses Zitat: David Manning (Hg.). *Vaughan Williams on music*. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008. Vorderer Klappentext.

³ Dieser Begriff kann nicht ohne Weiteres mit »Volkslied« übersetzt werden. Um als Folksong zu gelten, muss ein Stück nach Cecil Sharp von der auf dem Land lebenden nicht-akademischen Bevölkerung geschaffen sein. Kontinuität, Variation und Selektion sind die Komponenten des Folksongs, anonyme Komposition und orale Überlieferung seine definierenden Merkmale. Vgl. Carole Pegg. »Folk music«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 9. Florence to Gligo. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 63-67. S. 64.

⁴ In dieser Arbeit kennzeichne ich Gruppen von Personen beiderlei Geschlechts durch die Schreibweise mit Majuskel I. Sofern nur männliche Personen bezeichnet sind, bleibt die Schreibweise mit der männlichen Endung. Beispielsweise nenne ich in dieser Arbeit nur Kritiker und nicht KritikerInnen, da die Gruppe der hier besprochenen Kritiker keine weiblichen Personen einschließt.

for instrumental combinations of chamber music, the art-song and song cycle, were all likewise patented in the Germanic lands.«⁵

Über den Gehalt dieser provokanten Aussage mag man streiten. Auffällig ist darin die häufig zu findende Bitterkeit, die Teile der britischen Kulturschaffenden gegenüber Deutschland hegten und um deren Aufarbeitung sich seit einigen Jahren die Musikwissenschaft auf beiden Seiten bemüht.⁶

Das vielzitierte und von deutscher Seite stammende Stigma, in einem »Land ohne Musik« zu arbeiten, traumatisierte Generationen von MusikerInnen und KomponistInnen im Vereinigten Königreich.⁷ Cecil Sharp (1859-1924), einer der bekanntesten Folksong-Sammler Englands, sieht 1907 den Grund für den Vorwurf, dass die englische Musik in desolatem Zustand sei, in der Einstellung der BritInnen zur Musik:

»Since the death of Purcell [...] the educated classes have patronized the music of the foreigner to the exclusion of that of the Englishman. Foreign vocalists, singing in a foreign tongue, have for two centuries monopolized the operatic stage; while English concert platforms have, during the same period, been exclusively occupied by alien singers and instrumentalists, singing and playing compositions of European writers.«⁸

Umso weniger erstaunlich ist das gegen 1880 mit der English musical renaissance aufkommende Bedürfnis britischer KomponistInnen, sich von der deutschen Musik zu emanzipieren und eine eigene nationale Kompositionstradition aus der Taufe zu heben. Im Zentrum dieser Bewegung standen nicht nur KomponistInnen, sondern darüber hinaus eine Vielzahl von AutorInnen, Kritikern und MusikerInnen.

Vaughan Williams verkörperte für sie den gewünschten Typ des neuen englischen Komponisten in beinahe vollkommener Weise – und tut dies bis heute, wie der anfangs zitierte Textausschnitt zeigt. Einige seiner Werke allerdings werden diesem Image nicht gerecht – kaum verwunderlich angesichts der langen Zeitspanne, während der Vaughan Williams komponierte und verschiedenste Erfahrungen, Erkenntnisse und Meinungen entwickelte und verarbeitete.

Eines dieser Werke ist mit Sicherheit seine 4. Symphonie in f-Moll. Ohne Titel, ohne integrierte Folksongs oder Allusionen an den Folksong beginnt das Werk mit dem Intervall einer kleinen None und schließt mit einem *Epilogo Fugato*, der mehr als einen Kritiker an Bach erinnert hat. Wie kann

⁵ Robert Stradling & Meirion Hughes, *The English musical renaissance 1860 – 1940. Construction and deconstruction*. London/New York: Routledge, 1993. S. 128.

⁶ Beispielsweise durch die Verbindungen zwischen beiden Ländern aufzeigende Publikation von Christa Brüstle und Guido Heldt (Hg.). *Music as a bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag, 2005.

⁷ Vgl. Jolyon Brettingham Smith. »Musical bridges: a few home thoughts from abroad«. In: Brüstle/Heldt (2005). S. 1-16. »Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme« ist der Titel einer Charakterstudie über die EngländerInnen von Oskar Schmitz (München: Georg Müller, 1914). Darin geht es um den Grund für den Mangel hinter allen Vorzügen des englischen Charakters – das Fehlen der eigenen Kunstmusik. Vgl. Schmitz (1914) S. 28.

⁸ Cecil Sharp. *English folk-song: some conclusions*. O. O.: Novello and Co Limited, 1907. Ausgabe von 1965. S. 163.

diese Symphonie zu dem Bild des mustergültigen Komponisten der English musical renaissance passen? Kritiker, MusikwissenschaftlerInnen und MusikschriftstellerInnen haben darauf vielfältige Antworten gegeben. Einige haben Strategien entwickelt, die das Bild des typisch englischen Komponisten retten sollen, indem verschiedene Elemente der 4. Symphonie bestimmten Deutungen unterworfen werden. Das dabei aufkommende Problem besteht vor allem in der Vereinnahmung des Komponisten für das Projekt einer nationalen oder sogar nationalistischen englischen Musik. Etwas über 50 Jahre nach seinem Tod hat sich das Bild des Nationalkomponisten Vaughan Williams dermaßen eingeebnert, dass alternative Sichtweisen erst seit kurzer Zeit Chancen auf Wahrnehmung haben.

Die Aufgabe meiner Arbeit wird darin bestehen, einen auf das angesprochene und problematische Bild des Komponisten zentrierten Blick auf die 4. Symphonie und besonders den Epilog ihres letzten Satzes zu richten – und dabei besonders auf die Risse, die manche Facetten, die nicht ins Bild zu passen scheinen, insbesondere in diesem Epilog um der Rettung der nationalen Ikone Vaughan Williams willen erleiden mussten. Wenn eine solche nationale Ikone erhalten werden soll, so meine These, gehen verschiedene Vertreter der musikwissenschaftlichen Zunft über Leichen. Ich möchte dagegen zeigen, dass man den Epilog auch anders analysieren kann als unter den Vorzeichen der »Englishness« und dass sich dabei neue Perspektiven für die Forschung ergeben können.

3

Dazu nähere ich mich dem Komplex Vaughan Williams - »Englishness« - 4. Symphonie auf verschiedene Weisen.

In einem ersten Schritt müssen grundlegende historische Begrenzungen und theoretische Voraussetzungen geschaffen werden. Kapitel 1.1 beschäftigt sich daher mit dem bereits genannten Begriff der »English musical renaissance«. Hier wird diskutiert, aus welchen Institutionen, Personen und Bedingungen sich diese Bewegung zusammensetzte und innerhalb welchen Zeitraumes sie florierte. An diesen Fragen spalten sich die drei Studien, die zu diesem Thema erschienen sind. Dies liegt vor allem an den verschiedenen Intentionen und fachlichen Hintergründen der Autoren. Während die älteste Studie noch ganz den Geist der Bewegung selbst atmet und diese zu erklären sucht, wertet die nächste das Phänomen als gescheiterten Versuch ab, der kontinental-europäischen Musiktradition eine eigene entgegenzusetzen. Die neueste Studie schließlich entstand aus dem Gedanken, die politischen Strategien und nationalistischen Bestrebungen hinter der Bewegung aufzudecken. Ich nehme eine Abwägung dieser verschiedenen Positionen vor – mit dem Fokus auf dem Bild von Vaughan Williams und auf seiner Rolle in der Abgrenzung der »englischen« Musik der betreffenden Zeit von der »deutschen«.

Kapitel 1.2 hat den Begriff der »Englishness« zum Thema. Hier werde ich zunächst begründen, in wie weit ich mich berechtigt fühle, diesen Begriff zu thematisieren. Warum ich mich nicht mit

»Britishness« auseinandersetze sondern mit »Englishness« begründe ich daraufhin kurz: Ich folge der empirischen Erkenntnis, wonach die Bedeutung der Regionen innerhalb Großbritanniens in den vergangenen Jahrzehnten deutlich an Relevanz gegenüber der umschließenden britischen Identität gewonnen hat. Sodann werden aus der ungeordneten Vielfalt der Aussagen und Assoziationen der Literatur zu dem Begriff unter drei Blickwinkeln die Bedeutungen des Begriffes, aber auch seine Grenzen und Widersprüchlichkeiten hervorgehoben: »Englishness« in innermusikalischen Strukturen, in der Frage nach der AutorInnenintention und in der Rezeption.

In einem zweiten Schritt werde ich mich mit Vaughan Williams' Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach beschäftigen. Dies dient der Vorbereitung meiner Analyse des *Epilogo Fugato* der 4. Symphonie, der von der Rezeption häufig in Verbindung mit Bach'schen Fugen gebracht worden ist.

Ich richte in Kapitel 2.1 meinen Blick auf Vaughan Williams' Artikel über die Fuge in *Grove's dictionary of music and musicians* (1906). Hierbei gewinne ich durch eine Textanalyse Erkenntnisse über Vaughan Williams' Interesse an Johann Sebastian Bach. Dieses Interesse lässt den Glauben an eine evolutionäre Entwicklung der Fuge bis zu ihrem Höhepunkt im Schaffen Bachs erkennen, es zeigt aber ebenso Vaughan Williams' Bild des Komponisten und Menschen Bach.

Kapitel 2.2 trägt diesen Gedanken weiter, indem ich andere Schriften von Vaughan Williams auf Äußerungen über Bach untersuche, um Vaughan Williams' Bild von Bach deutlicher mit Konturen zu versehen. Die hier gewonnenen Ergebnisse legen die im Verlauf der Arbeit wiederkehrende Vermutung nahe, dass Vaughan Williams nur dann als mustergültiger Komponist des eher nationalistischen Teils der English musical Renaissance gelten kann, wenn man verschiedene Bemerkungen in seinen Schriften ignoriert oder durch eine bestimmte gedankliche Schablone liest. In der von mir vorgeschlagenen Interpretation stellt sich Bach durch Vaughan Williams' Schriften als ein für aktuelles Komponieren interessantes Vorbild heraus. Bach wird von Vaughan Williams als ein »romantischer« Komponist präsentiert, wobei der Begriff »romantisch« mit einer neuen, idiosynkratischen Bedeutung versehen ist.

Das dritte Kapitel stellt den Diskurs über »Englishness in music« anhand der Rezeption von Vaughan Williams' 4. Symphonie dar. Aus den Jahren 1935 bis 2009 zitiere ich Kritiken, Aufsätze und Monographien, die verschiedene Deutungen des Werkes vorschlagen. Vorwiegend verwende ich in diesem Kapitel Schriften, die die vordergründige Problematik der Symphonie thematisieren – ihren für Vaughan Williams ungewohnt dissonanten Klang. Ich sortiere in Kapitel 3.1 diese Schriften chronologisch und schlage die Gruppierung in Kritiken und Analysen zu Lebzeiten des Komponisten als eine erste Gruppe vor. Als zweite Gruppe werte ich Analysen zwischen 1958 und 1980 aus,

als dritte solche zwischen 1980 und 2000. Eine letzte Gruppe zwischen 2000 und 2009 dokumentiert das verstärkte Interesse an Vaughan Williams und seiner Symphonik in den letzten Jahren. Innerhalb dieser Gruppen und in ihrem Vergleich lassen sich interessante Tendenzen über den sich verändernden Umgang mit der »Englishness« der Symphonie festhalten.

Kapitel 3.2 fasst die Vielzahl der erwähnten und diskutierten Aussagen aus 3.1 zusammen. Die Frage nach der »Englishness«, folgere ich, hat von den frühesten Kritiken bis hin zu den neueren Aufsätzen über das Werk die Rezeption begleitet. In Übereinstimmung mit den Erkenntnissen des ersten Kapitels wird der Begriff der »Englishness« von der Rezeption unterschiedlich mit Bedeutung gefüllt. Mal soll es Vaughan Williams' Abrechnung mit Bach und Beethoven sein, die das Werk »englisch« macht, mal die Person des Komponisten selbst, dessen pastoral-robustes Image kaum ein Vorwort in Erinnerung zu rufen versäumt.

Allerdings behaupte ich in diesem Kapitel keine Allgegenwart des Themas der »Englishness«. Eine Vielzahl von Analysen kommt ohne diese Assoziationen und Spekulationen aus, andere verbergen ihre Ziele hinter der scheinbaren Neutralität der Analyse. In diesen Fällen gehe ich auch auf verstreute Äußerungen der AutorInnen ein, um deren Strategien zu interpretieren. Dass dies immer eine Interpretation meinerseits bleibt und nie zum Postulat einer »Wahrheit« wird, möchte ich betonen.

Im vierten Schritt meiner Arbeit analysiere ich den *Epilogo Fugato* der 4. Symphonie, der als innovativster und gleichzeitig problematischster Teil des Werkes gilt. Dies liegt an seiner Stellung als letzter Abschnitt des Finalsatzes, aber auch an seiner Faktur. Der Epilog nimmt nicht nur Themen aus dem Finalsatz erneut auf, sondern auch das Motiv, das den Beginn des ersten Satzes markierte. Zudem arbeitet der Epilog kontrapunktisch mit zwei weiteren Motiven, die als Material für Themen und als Begleitfiguren der früheren Sätze fungiert haben. Natürlich soll in diesem Kapitel nicht der gesamte Epilog nach allen Regeln der Kunst durchanalysiert werden. Stattdessen nehme ich Feststellungen der Rezeption aus dem dritten Kapitel auf, die die Analyse zum Beleg ihrer Deutungen verwenden, und spüre anhand einer eigenen Analyse deren Belastbarkeit nach. Hier zeigt sich, dass einige dieser Feststellungen auf unplausiblen Voraussetzungen beruhen und demnach als Stütze der Deutungen ausscheiden. Dies betrifft z. B. die Frage nach der Länge des Epilogs, die ich in Kapitel 4.1 beantworten möchte. Der Epilog der 4. Symphonie ist, so meine These im Hinblick auf dieses Problem, der letzte Teil dieser Symphonie, dem keine von ihm abgetrennte Coda mehr folgt.

Kapitel 4.2 fragt nach der Funktion der beiden Motive als Subjekt und Kontrasubjekt im Epilog, nach der Benennung des Epilogs als Fuge oder sogar Doppelfuge und nach der Instrumentierung. Nach einem Blick auf den Bau der Abschnitte, auf Harmonik, Melodik, Rhythmik und Instrumentierung widme ich meine Aufmerksamkeit den immer wieder thematisierten Bezügen auf Johann Sebastian Bachs Fugen. Dabei lässt sich leicht erkennen, dass Vaughan Williams sich nicht in nachahmen-

der Weise an die Konstruktion von Unterrichtsfugen Bachs (wie etwa den Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*) anlehnt, sondern im Epilog eigene Wege geht, während er dennoch immer wieder auf kontrapunktische Techniken aus Bachs Instrumentalfugen zurückgreift. Die in Kapitel 2 gewonnenen Erkenntnisse zu Vaughan Williams' Bild von Bach sind an dieser Stelle von Nutzen, indem sie zeigen, dass Vaughan Williams die von mir genannten Fugen Bachs kannte und schätzte, und indem sie einen Hinweis geben, welches Ziel er möglicherweise mit seinen Anspielungen verfolgte.

Das abschließende Kapitel 5 zieht ein Fazit aus den verschiedenen Strängen und Wegen der vorherigen Kapitel. Ich biete dort außerdem einen kurzen Ausblick auf eine Möglichkeit zur Einbindung und Verwendung eines alternativen Bildes von Vaughan Williams' Persönlichkeit und Werken, nachdem ich in den vorherigen Kapiteln die Schwierigkeiten der nationalistischen Rezeption vorgeführt habe.

1. Besuch bei den Schimären: English musical renaissance und »Englishness«

»Whatever we may think of nationalism in music we cannot sweep aside the whole of music since Glinka.«

Constant Lambert in Music ho!

6

Eine Auseinandersetzung um Ralph Vaughan Williams kann nicht ohne die Klärung zumindest zweier problematischer Begriffe geführt werden, die in der Literatur bisher nicht kritisch diskutiert worden sind. Es handelt sich um den Begriff der »English musical renaissance«⁹ – und damit zusammenhängend um die Frage, ob wir diesen nicht ohnehin als eine Schimäre, als ein erdachtes Fabelwesen, betrachten möchten – und den Begriff der »musikalischen Englishness«, wobei sich hierbei das Problem des Ausschlusses von Schottland, Wales und Nordirland ergibt. Obwohl ich wie beispielsweise Jürgen Schaarwächter am generellen Nutzen solcher Begriffe zweifele,¹⁰ widme ich ihnen ein klärendes Kapitel der Arbeit, da ich hier bereits die Probleme im Zusammenhang mit ihnen vorführen möchte, bevor ich sie in der Rezeptionsgeschichte diskutiere.

Vaughan Williams ist, wie ich im Folgenden zeigen möchte, als zentrale Figur der Renaissance wahrgenommen worden oder zumindest als in seiner Jugend und seinen frühen Werken stark von ihr geprägter Komponist, der das Ziel der Bewegung, nämlich »englische« Musik zu komponieren, erreicht habe. Dieser Hintergrund wiederum spiegelt sich, wenn auch nur zum Teil, noch in seinen

⁹ Im Folgenden verwende ich den Begriff häufig verkürzt als »Renaissance«. Diese ist natürlich nicht zu verwechseln mit der Renaissance in Europa im – je nach Sichtweise – 14.-17. Jahrhundert.

¹⁰ Vgl. Jürgen Schaarwächter. »Chasing a myth and a legend: "The British musical renaissance" in a "Land without music"«. In: *The musical times*. Vol. 149 No. 1904 (Herbst 2008). S. 53-60.

späteren Schriften wider, die auch in dieser Arbeit berücksichtigt werden (z.B. in der Vorlesungsreihe *National music*).

Die Renaissance ist bisher Gegenstand dreier denkbar unterschiedlicher Monographien gewesen, die entweder veraltet sind oder aufgrund ihrer problematischen Methoden kaum verwendet werden. Die vorliegende Arbeit kann daher nur einen unvollständigen und auf bestimmte Aspekte fokussierten Überblick leisten, der folgende Informationen zur Renaissance jeweils anhand der drei Studien¹¹ sammelt: Wer der Bewegung warum zugerechnet wird, welche Ziele der Bewegung genannt werden, mit welchen Mitteln diese Ziele verfolgt werden sollten und wie Vaughan Williams' Rolle in der Bewegung beurteilt wird. Meine eigene Bewertung rundet die Kanten und Widersprüche der drei Studien ab.

Das zweite Unterkapitel über »Englishness« ist mit den für meine Arbeit wesentlichsten Fragen zu diesem Phänomen befasst. Ich frage dementsprechend zunächst nach der Berechtigung für meine Beschäftigung mit »Englishness« und fasse sodann zusammen, warum überhaupt stets von »Englishness« und nicht etwa von »Britishness« gesprochen wird. Es folgt ein systematischer Überblick über die Vielzahl von Bedeutungen, die dem Begriff beigelegt worden sind, und über die Kriterien, die musikalische »Englishness« im Einzelfall herstellen sollen. Dem soweit wie möglich geordneten Kaleidoskop von Argumenten und Bewertungen dieses Überblicks füge ich im Anschluss ein eigenes Fazit hinzu.

1.1 Wiedergeburt oder letztes Aufflackern – English musical renaissance

1.1.1 Aufwertung: Frank Howes

Die früheste Monographie, die die Bewegung zum Gegenstand hat, ist Frank Howes' *The English musical renaissance*. Der Autor (1891-1974) war Kritiker der *Times*, Musikschriftsteller und Herausgeber des *Folk Song Journal*. Zwischen 1938 und 1970 hielt er Vorlesungen am Royal College of Music über Musikgeschichte und -verständnis. Zu seinen Monographien zählen eine Studie über die Musik Vaughan Williams' von 1954 und William Waltons (1902-1983) von 1956.¹² Besonders mit den Tätigkeiten als Kritiker der *Times* (er folgte 1943 in der Position als Chefkritiker des Blattes dem damaligen Herausgeber von *Grove's dictionary of music and musicians*, H. C. Colles) und Lecturer am Royal College of Music ist seine eigene Nähe zur Renaissance belegt. Mindestens starke Sympathien für die Bewegung auf seiner Seite sind auch in seiner Studie zu diesem Thema vorhanden, die er nicht zu

¹¹ Dies sind: Frank Howes. *The English musical renaissance*. London: Secker & Warburg, 1966; Peter J. Pirie. *The English musical renaissance*. London: Gollancz Ltd, 1979; Stradling/Hughes (1993) sowie die zweite Auflage dieser Monographie: Dies.. *The English musical renaissance 1840-1940. Constructing a national music*. Second edition. Manchester/New York: Routledge, 2001.

¹² Ich werde im Folgenden wo immer möglich Lebensdaten und fachliche Schwerpunkte der genannten Personen in aller Kürze bei deren erster Erwähnung nennen. Die Quelle hierfür ist aus Gründen der Aktualität <http://www.oxfordmusiconline.com>. Leider sind für einige der in meiner Arbeit erwähnten Personen keine Informationen verfügbar.

verheimlichen versucht. Beispielsweise schreibt er über das Ziel seines Buches, es versuche die Gültigkeit der Renaissance zu etablieren.¹³

Howes fasst unter der Bewegung mehrere Wellen oder Generationen von Komponisten (und einer Komponistin) zusammen, die »englische« Werke in England schrieben. Er übernimmt damit eine Definition von Ernest Walker:

»'Made in England' was Walker's definition of English music, and it avoids difficulties raised by blood and birthplace. England in this case includes Britain, the lesser envelopes the greater, for it is as uncouth to speak of British music as it would be of the British language.«¹⁴

Nach dieser zweifelsohne hochproblematischen Einordnung soll denjenigen Musikstücken der Stempel »made in England« als Auszeichnung aufgedrückt werden, die auf englischem Boden entstehen – komponiert allerdings von KomponistInnen, die doch durch Abstammung oder Geburtsort englisch sein müssen. Andernfalls müssten Haydns in und für London komponierte Symphonien Hob. 93-104 ebenfalls englische Musik sein, was Howes schätzungsweise bestreiten würde.

Howes' Liste von Figuren der Renaissance umfasst Komponisten (und Ethel Smyth als einzige Komponistin), die er in verschiedene Generationen mit unterschiedlichen Zielen und Voraussetzungen einteilt. Innerhalb der Kapitel finden zusätzlich MusikerInnen, Pädagogen, Chorleiter und Dirigenten ihren Platz, die Howes ebenfalls zu treibenden Kräften zählt. Zur »gestation« der Renaissance gehören Sir Arthur Sullivan (1842-1900), Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935, einer der wenigen in Schottland geborenen Personen), Sir Frederic Hymen Cowen (1852-1935, geboren auf Jamaica) und Dame Ethel Smyth (1858-1944) sowie Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918), »the instigator«¹⁵. Es folgen unter »birth« Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924, ein gebürtiger Ire), Sir Edward Elgar (1857-1934), Vaughan Williams und Gustav Holst (1874-1934) sowie die Gruppe der Nationalisten.¹⁶ Besondere Aufmerksamkeit liegt auf Parry und Stanford, die, selbst noch zum Teil in Deutschland oder zumindest von deutschstämmigen Lehrern ausgebildet, einflussreiche Kompositionslehrer des Royal College of Music waren und die folgende Generation ihrer Schüler maßgeblich beeinflussten – vor allem Holst und Vaughan Williams, die als »Erben und Rebellen«¹⁷ die Renaissance in eine neue Richtung weitertrieben. Diese neue Richtung war die Unabhängigkeit

¹³ Vgl. Howes (1966) S. 19.

¹⁴ Ebd. S. 21.

¹⁵ Ebd. S. 5 (Inhalt).

¹⁶ Dies sind: John Ireland (1879-1962), Ernest John Moeran (1894-1950), Peter Warlock (bzw. Philip Heseltine 1894-1930), Edmund Rubbra (1901-1986) und Gerald Finzi (1901-1956). Ebenfalls hierzu zählt der im ersten Weltkrieg getötete George Butterworth (1885-1916) und die »post-war (1914-1918) group« (Sir Arthur Bliss (1891-1975), Gordon Jacob (1895-1984), William Walton, Sir Lennox Berkeley (1903-1989), Constant Lambert (1905-1951), Alan Rawsthorne (1905-1971), Sir Michael Tippett (1905-1998), Arnold Cooke (1906-2005), und William Wordsworth (1908-1988). Vgl. ebd. S. 246-282.

¹⁷ Holst, Imogen & Vaughan Williams, Ursula (Hg.). Heirs and rebels. Letters written to each other and occasional writings on music by Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst. London: Oxford University Press, 1959. Eine oft verwendete Bezeichnung für Holst und Vaughan Williams.

der englischen Instrumentalmusik von der deutschen, die in erster Linie mit Beethovens Werken verbunden wurde: »Holst and Vaughan Williams were therefore the revolutionaries who asserted English independence.«¹⁸

Howes sieht die Renaissance als erfassbare Bewegung ab 1880 im Aufschwung begriffen. Schon 1876 entstand die National Training School unter Sullivan, laut Howes ein Vorläufer des Royal College of Music, das 1883 mit dem Ziel eröffnet wurde »to enable us to rival the Germans«¹⁹.

Ein konkretes Datum für den Beginn der Kreativität englischer Komponisten übernimmt Howes von John Alexander Fuller Maitland (1856-1936). Dieser war Musikkritiker des *Guardian* und der *Times*, Herausgeber der zweiten Edition von *Grove's dictionary of music and musicians* und von Musik von Purcell, Byrd und dem *Fitzwilliam Virginal Book*, Cembalist und Autor etlicher Monographien unter anderem über J. S. Bach, Schumann sowie über englische Musik des 19. Jahrhunderts. Fuller Maitland bestimmt das Datum der Uraufführung von Parrys *Prometheus Unbound* am 7.9.1880 als Geburtsstunde der neuen Bewegung. Das Bild des entfesselten zivilisationsbringenden Giganten passte perfekt zur offensichtlich herrschenden Aufbruchsstimmung im Musikleben.

Zu den (1966 bereits erreichten) Zielen der Renaissance konstatiert Howes:

»There is a general agreement that English music is better in quality and English musical life healthier than it was in Victorian times. It is held in greater esteem and occupies a more important place in public life.«²⁰

9

Damit werden zwei Punkte berührt, die die Auswirkungen der Renaissance auf das gesamte Musikleben Englands betreffen. Howes behauptet nämlich nicht etwa, dass vor der Renaissance weniger Musik in England geschrieben worden sei, sondern nur weniger »gute« Musik. Hinzu tritt die gestiegene Wertschätzung von professionell betriebener Musik im öffentlichen Raum. Es ist nicht mehr, wie noch zu Vaughan Williams' viktorianischen Jugendzeiten, zwangsläufig ein sozialer Abstieg für einen jungen Mann aus gutem Hause, sich professionell mit Musik zu befassen. Vaughan Williams hatte mit seiner Familie noch darum kämpfen müssen, Organist werden zu dürfen.²¹ Dass er dabei nicht blieb, ist bekannt.

In der Gründung des Royal College of Music sowie in den drei großen Revivals (Folksong-, Tudor- und Bach-Revival) sieht Howes die geistigen Pfeiler der Renaissance.

¹⁸ Howes (1966). S. 24f.

¹⁹ Vgl. Christa Brüstle & Guido Heldt. »Vorwort«. In: Dies. (2005). S. VII-XV. S. VIII. Das Zitat stammt aus einer Ansprache des Duke of Albany aus Anlass der Eröffnung des Royal College of Music 1883. Zitiert aus: Guido Heldt. Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Herausgegeben von Klaus Hortschansky). Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner, 2007. S. 16.

²⁰ Howes (1966) S. 17.

²¹ Ursula Vaughan Williams. R. V. W. A biography of Ralph Vaughan Williams. Oxford/New York: Oxford University Press, 1964. S. 30.

Besonders zum Bach-Revival möchte ich einige Eckdaten nennen, da die Entdeckung und der Umgang mit den Werken J. S. Bachs auch für Vaughan Williams eine wichtige Rolle spielte. Bach war zunächst bis zu häufigeren Erwähnungen Charles Burneys (1726-1814) in seinen Büchern und Aufsätzen in den 1770er Jahren in England praktisch unbekannt.²² Noch bevor 1849 in London die Bach Society gegründet wurde, schrieb in erster Linie der Komponist und Organist Samuel Wesley (1766-1837) gegen die Unbekanntheit der Werke Bachs an, spielte diese Werke in seinen eigenen Konzerten und initiierte einen Druck des *Wohltemperierten Klaviers* zwischen 1810 und 1813 (die Wesley-Horn-Edition).²³ 1875²⁴ gründete sich der Bach Choir unter der Leitung des gebürtigen Hamburgers Otto Goldschmidt (1829-1907). Welche Prominenz sich der Chor im Konzertleben erarbeiten konnte, zeigt sich bereits an der Liste der Chorleiter. Stanford löste Goldschmidt ab. Ihm folgte der Komponist und Organist Sir Walford Davies (1869-1941). Sir Hugh Allen (1869-1946), Organist, Dirigent und – wie man heute sagen würde – Kultur-Manager, übernahm darauf das Amt, gefolgt von Vaughan Williams zwischen 1920 und 1926, der wiederum nach einem sehr kurzen Intermezzo Holsts am Dirigentenpult an den Dirigenten Sir Adrian Boult (1889-1983) übergab. Neben Werken wie der h-Moll Messe Bachs – für deren Aufführung der Amateur-Chor gegründet worden war – und der Matthäus-Passion – die traditionell zweimal jährlich gespielt wird – führte der Chor auch neuere Werke auf wie etwa Parrys *Blest Pair of Sirens* von 1887 auf.

Als Begründung für speziell Vaughan Williams' und Holsts Bach-Begeisterung nennt Howes dessen Funktion als »classical antidote to too much Beethoven and Wagner«²⁵. Die Nennung Beethovens und Wagners als nicht mehr erwünschte Vorbilder spiegelt den Wunsch vor allem nach eigenständiger symphonischer Musik wider und wohl auch nach einem englischen Äquivalent zu Wagners Musikdramen. Das Ziel der Bemühungen um Bach war: »establishing Bach alongside Handel as the Englishman's musical messiah.«²⁶ Während die Hervorhebung Bachs gegenüber Beethoven und Wagner nachvollziehbar ist, ist die neue Rivalität zwischen Händel und Bach vielleicht nicht auf den ersten Blick verständlich. Ein Grund für die neue Popularität Bachs war wahrscheinlich die auf seine Biographie gestützte Konstruktion seines vorbildhaften Charakters – eines bourgeoisen, jedoch zeitlosen Charakters.²⁷

²² Vgl. Michael Kassler (Hg.). *The English Bach awakening. Knowledge of J. S. Bach and his music in England 1750-1830*. Aldershot/Burlington: Ashgate, 2004. Dort besonders das Kapitel »Chronology of the English Bach Awakening« S. 1-33.

²³ Vgl. Philip Olleson. »Wesley: Samuel Wesley«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 27 Wagon to Zywny. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 304-318. S. 306.

²⁴ Howes nennt 1876 als Gründungsdatum für den Chor, der sich 1875 formierte, um die h-Moll Messe aufzuführen. Nach zwei erfolgreichen Aufführungen unter Goldschmidt entstand daraus 1876 der Bach Choir. Vgl. Basil Keen. *The Bach Choir: The first hundred years*. Aldershot u. a.: Ashgate, 2008. Besonders Chapter 1: *The Mass in B minor* (S. 13-22).

²⁵ Howes (1966) S. 232.

²⁶ Ebd. S. 119.

²⁷ Vgl. Kapitel 2.2.

Das von Howes gezeichnete Bild von Vaughan Williams ist bestimmt von dessen gemeinsam mit Gustav Holst erfüllter Rolle als Befreier der Musik in England von der des Kontinents (dies wird bereits im gewählten Titel des Kapitels deutlich: »Holst and Vaughan Williams: Emancipation«²⁸):

»The actual emancipation of our national music from the bondage to the continent, the potential foundation of an English national school of composition, was the work of two composers, Ralph Vaughan Williams (1872-1958) and Gustav Holst (1874-1934) [...].«²⁹

Damit stellt Howes Vaughan Williams und Holst als Gründerväter einer »English national school of composition« noch vor ihre Vorläufer und Lehrer wie Parry und Stanford. Diese Bewertung ist wohl in erster Linie auf den Einfluss und Eindruck der Kompositionen Vaughan Williams' und Holsts auf die nächste Komponistengeneration zurückzuführen. Howes beschreibt konsequenterweise Vaughan Williams' Werke teilweise im Einzelnen, um zu folgendem Schluss bezüglich dessen »Englishness« zu gelangen:

»Elgar was English to be sure—the English note is to be heard in most of what he wrote, but his is not the idiom of a nationalist composer. Vaughan Williams' was, and with it the chains that bound English music to Germany were severed.«³⁰

Was Vaughan Williams also in Howes Bewertung besonders auszeichnet, ist das Idiom eines nationalistischen Komponisten (eines Komponisten, der die Charakteristika von Person und auch Musik primär an diejenige Nation gebunden sieht, aus der er stammt, also in diesem Fall England, und nicht z. B. an Klasse, Geschlecht oder Religion³¹). So ist auch das Bild der zerrissenen Ketten, die die Musik in England an die Deutschlands banden, zu verstehen. Erst durch und nach Vaughan Williams wurde eine offene und ungefähr balancierte Rivalität zwischen den beiden Musikstilen möglich, so Howes' Fazit.

Vaughan Williams' wesentliche Eigenschaft ist nach Howes dessen zwischen zwei Temperamenten changierendes Gemüt:

»[T]he two sides of him, the radical and the conservative, were in him from the start [...]. It was the same with his music: the *Serenade to Music* and the F minor symphony were written within the decade of the thirties, the one traditional if a little Delius-like in harmony, the other modernistically and harshly dissonant. Indeed in the symphony the rebel and the heir are reconciled when the clash and the wide-ranging themes of the early movements are succeeded in the finale by a fugal epilogue on the terse four-note theme which is the germ of the symphony.«³²

²⁸ Howes (1966) S. 5 (Inhalt).

²⁹ Ebd. S. 230.

³⁰ Ebd. S. 235.

³¹ Ich folge hierin der Definition des Begriffs von Richard Taruskin. »Nationalism«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 17. Monnet to Nirvana. London: Macmillan, 2001. S. 689-706. Vaughan Williams' Ansicht behandle ich in Kapitel 1.2.3.

³² Howes (1966) S. 233.

Vaughan Williams‘ spielt also für Howes innerhalb der Renaissance eine doppelte Rolle: die des »Erben« und des »Rebellen«. Auf der Seite des Erben und Konservativen stehen vor allem der Unterricht bei Parry und Stanford, die Teilnahme an – im Falle des Folksong-Revivals nicht von ihm selbst, sondern von Cecil Sharp angestoßenen – Tudor-, Bach- und Folksong-Revival sowie der Unterricht bei Bruch und Ravel. Als Rebell und Radikaler hingegen zeigt er sich in dieser Deutung durch seinen zusammen mit Holst vollzogenen Bruch mit Beethoven und Wagner – also der deutschen Tradition –, von denen der eine Generation ältere Parry laut Howes nicht lassen konnte und die aber seine »realization [...] of a thoroughbred English music«³³ verhinderte.

Vaughan Williams‘ zwei Charakterzüge sieht Howes in der *Serenade to Music* des konservativen Erben und in der 4. Symphonie in f-Moll des radikalen Rebellen verkörpert, jedoch mit der Einschränkung, dass die Symphonie die beiden Gegensätze letztendlich ausgleiche.

Frank Howes‘ Monographie zur English musical renaissance begreift diese Bewegung als eine Reihe von (größtenteils englischen oder zumindest in England gelebt habenden) Komponisten und einer Komponistin, die – obgleich in sehr unterschiedlichen Beziehungen zueinander stehend – ab 1880 die Prominenz der Musik in der englischen Gesellschaft steigerten. Dies geschah nicht nur durch eine steigende Zahl von Werken, durch höhere Qualität der Kompositionen und größere Wertschätzung der potenziellen HörerInnen für diese neue Musik, sondern auch durch die Abgrenzung von der »deutschen« Instrumentalmusik, von den Stilen Beethovens und Wagners. Vaughan Williams nimmt zusammen mit Gustav Holst eine Scharnierstellung innerhalb der Bewegung ein, die aus der Funktion dieser beiden Komponisten als äußerst einflussreiche »Erben und Rebellen« resultiert.

1.1.2 Abwertung: Peter Pirie

Eine zweite Studie zur Renaissance von Peter J. Pirie (Autor einer Monographie über Frank Bridge (1971) und über *20th century British music* (1980)), sieht das Phänomen eher als ein der zeitgenössischen kontinentalen Musik unterzuordnendes:

»[I]t is doubtful if many, or indeed any, of our composers are of the same stature as the great figures of twentieth-century music, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Debussy, Stravinsky, Strauss and the rest.«³⁴

Im Gegensatz zu Howes‘ persönlicher Sichtweise bemüht sich Pirie um eine objektivere Bewertung der English musical renaissance. Er nimmt keine Einordnung von KomponistInnen³⁵ in Stilrichtungen oder Generationen innerhalb der Bewegung vor. Auch eine Nennung der Ziele, der kulturpoliti-

³³ Howes (1966) S. 132.

³⁴ Pirie (1979) S. 9 (Preface).

³⁵ In Piries Buch werden Ethel Smyth, Elizabeth Lutyens, Thea Musgrave, Elizabeth Machonchy und Priaulx Rainier als Komponistinnen genannt, bis auf Smyth jedoch im selben Satz als verschoben oder unbedeutend abgetan. Vgl. S. 166f., 185.

schen Signale (wie etwa die Eröffnung des Royal College of Music eines war) oder eine Beschreibung des Musiklebens im betreffenden Zeitraum in England unterbleibt. Stattdessen bewerte er durch seine Urteile über die Musik die Renaissance. Die Bewegung ist im Gegensatz zu Howes' Verständnis keine sich über mehrere Generationen erstreckende Schule,³⁶ sondern die (mit zeitgenössischen Werken und KomponistInnen des europäischen Kontinents zu vergleichende) streng chronologische Geschichte der in England zwischen 1890 und 1979 komponierten Musik. Den Titel der Wiedergeburt verdient der Zeitraum bei Pirie nur aufgrund der gestiegenen Produktivität und Professionalität der KomponistInnen im Vergleich zur viktorianischen (1837-1901) Beschränkung von Musik auf häusliche und Amateur-Zirkel. Aufgrund der Vielfalt der behandelten KomponistInnen und Werke sieht Pirie keinen Boden für die Formulierung eines einzigen und sich über die Generationen erstreckenden Ziels einer solchen Bewegung. Allerhöchstens kann folgender Abschnitt ex negativo als Beschreibung eines solchen übergeordneten Ziels interpretiert werden:

»[...] the verdict must be that in the struggle of English music to escape from respectability and the insipid, and to achieve both vivid invention and professional status, and of English creative thought to become reasonably contemporary, Stanford and Parry were not particularly helpful.«³⁷

Das Ziel war also die Professionalisierung der Musik und der kompositionstechnische und ästhetische Anschluss an die zeitgenössische Musik in Europa.

Stanford und Parry bilden trotz ihres Fehlers die Voraussetzung der Bewegung, seien aber mit Namen wie Strauss oder Debussy nicht zu vergleichen.³⁸ Den wahren Beginn der Renaissance brachte laut Pirie Edward Elgar um 1900, der zeitgleich mit einer allgemeinen Aufbruchsstimmung im Land seinen Durchbruch feiern konnte.³⁹

Neben Elgar zählt Pirie Frederick Delius (1862-1934) zu den frühesten und wichtigsten KomponistInnen der Bewegung. Da er eine rein chronologische Einteilung ohne die Gruppierung von Personen in bestimmte Stile oder Motivationen vornimmt, finden neben Vaughan Williams und Holst frühzeitig auch die Namen von Sir Arnold Bax (1883-1953), Frank Bridge (1879-1941) und John Ireland Erwähnung. Als Auslöser der Bewegung sieht Pirie die Komposition von Elgars *Variations on an original theme (Enigma)* im Jahr 1898. Dies markiert den Beginn der ersten Phase der eigentlichen Renaissance, die Pirie *The age of Elgar* (unterteilt in die Jahre 1890-1911 und 1912-1914) übertitelt:

»It was Edward Elgar who raised music in England from the dead, and the renaissance was his. He was the greatest of the three composers [Elgar, Delius und Holst, A.F.] who began the twentieth-century revival in England [...]«⁴⁰

³⁶ Howes geht auf Lehrer-Schüler-Verhältnisse wie das zwischen Parry und Vaughan Williams ein. Vgl. ebd. S. 233.

³⁷ Pirie (1979) S. 117.

³⁸ Vgl. ebd. S. 22.

³⁹ Vgl. ebd. S. 40.

⁴⁰ Ebd. S. 144.

Mit dem Ende des ersten Weltkrieges lässt der Autor Arthur Bliss, Sir Eugene Goossens (1893-1962) und William Walton die musikhistorische Bühne in England betreten⁴¹, gefolgt von Warlock, Lambert, Kaikhosru Sorabji (1892-1988), Lord Berners (1883-1950), Tippett, Moeran und Benjamin Britten (1913-1976).⁴² Der 3. September 1939 (Tag der englischen Kriegserklärung an Deutschland), kennzeichnet das Ende der Renaissance als historisches Phänomen:

»The music that was written after this was no longer the breaking of almost virgin soil, and the founding fathers had done their work and were dead. [...] After the war the great emotional impetus of the renaissance was over, leaving English music exposed with its backlog of conservatism—an exposure all the more naked because the rest of the world had by now accepted the twentieth-century revolution.«⁴³

Im selben Zusammenhang stellt Pirie die musikalische Insularität Englands fest – zum Teil bedingt durch die erwähnte Diskrepanz der kompositorischen Entwicklung zwischen kontinentaler und englischer Komposition, zum Teil durch den Generationenwechsel, zum Teil aber auch durch das Ende der Folksong-Bewegung, das Pirie positiv bewertet.⁴⁴ Die Zeit von 1945 bis 1958 beschreibt Pirie sodann als »Aftermath« und erst nach Vaughan Williams' Tod im Jahr 1958 sieht er »Revolution and Revival« in der englischen Musik⁴⁵ und somit ein Revival der Renaissance aufkeimen, das sich wesentlich aus den jetzt negativen Reaktionen auf Vaughan Williams' Musik speiste, aber auch aus personellen Änderungen unter Kritikern und Verantwortlichen der BBC.⁴⁶

14

Vaughan Williams' Werke finden entsprechend seiner langen produktiven Zeit häufige Erwähnung in Piries rein chronologisch ausgerichteter Studie. Obwohl Pirie sich nicht als Freund der Musik Vaughan Williams zeigt, räumt er ihr viel Platz ein. Er verdeutlicht jedoch seine Zweifel an Vaughan Williams' Können, indem er Holsts Einfluss auf Vaughan Williams⁴⁷ und dessen rückständige Komponierweise betont: So sei die 4. Symphonie im Kontext von Anton Weberns um 1928 entstandener Symphonie op. 21 »extremely old-fashioned«⁴⁸, das Thema des letzten Satzes »exceedingly silly«⁴⁹ und nach Holsts Tod 1934 sei Vaughan Williams' Stern gesunken.⁵⁰ Pirie sieht den Komponisten als »major figure in the context of England in the first half of the twentieth century«⁵¹, der allerdings in der Rückschau nur eine kurze Periode der kreativen Durchbrüche zwischen *A London Sym-*

⁴¹ Vgl. Pirie (1979) S. 105.

⁴² Vgl. ebd. S. 133.

⁴³ A. a. O.

⁴⁴ Vgl. a. a. O.

⁴⁵ Vgl. die Titel der entsprechenden Kapitel.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 214f.

⁴⁷ Z. B. im Falle der 4. Symphonie: Vgl. Ebd. S. 147.

⁴⁸ Ebd. S. 147.

⁴⁹ Ebd. S. 148.

⁵⁰ Vgl. a. a. O.

⁵¹ Ebd. S. 212.

phony und der 4. Symphonie vorzuweisen habe.⁵² Ansonsten sei die Masse seiner Produktion Gebrauchsmusik und Musik für spezielle Anlässe – der geringere Wert dieser Musikarten gegenüber der symphonischen oder dramatischen Musik wird hierbei stillschweigend vorausgesetzt.

Hierin lässt sich ein wesentlicher Zug von Piries Monographie finden, der weite Teile der Rezeption auf die eine oder andere Weise durchgeistert: die scheinbare Inferiorität der englischen Musikproduktion des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts gegenüber der kontinentalen und besonders derjenigen aus dem deutschsprachigen Raum, basierend auf den ästhetischen Forderungen nach Modernität und Innovation der Musikstücke einerseits und nach dem Vorrang des absoluten Werkes gegenüber dem zweckgebundenen. Diese Prämissen angenommen, muss tatsächlich auch Vaughan Williams' bei ihrer Uraufführung bejubelte 4. Symphonie »old-fashioned« erscheinen.

Zusammenfassend begreift Pirie die Renaissance als eine Abfolge von KomponistInnen, die individuelle Ziele mehr oder weniger erfolgreich verfolgten. Für ihn ist Elgar der wichtigste und erste Vertreter der Periode der Renaissance, die Pirie zwischen 1890 und dem Erscheinen seiner Monographie (1979) ansetzt. Vaughan Williams übernimmt die Rolle eines einflussreichen, aber eher hemmend wirkenden Schlachtrosses, das über Jahrzehnte die Szene beherrschte. Auch Pirie spricht die Diskrepanzen zwischen englischer und deutscher Musik an, bewertet die nationalistischen Strömungen in Großbritannien jedoch im Gegensatz zu Howes negativ.

1.1.3 Neubewertung: Robert Stradling und Meirion Hughes

Die dritte und neueste Studie zur English musical renaissance setzt sich in erster Linie kritisch mit diesem Phänomen auseinander (und löste aufgrund ihrer Polemik einen solchen Proteststurm aus, dass sich die Autoren zu einer zweiten, wesentlich veränderten Auflage entschlossen, die jedoch dem provokanten Schreibstil der ersten kaum nachsteht⁵³).

Den Beginn der Renaissance verknüpfen Stradling/Hughes eng mit der Gründung des Royal College of Music, das sie als Kaderschmiede der Renaissance beziehungsweise ihrer MusikerInnen, KomponistInnen, PädagogInnen und Kritiker ansehen:

»The RCM [Royal College of Music; A. F.] could not afford to rely solely on its reputation as a teaching institution, but needed to distinguish itself in *every area of musical endeavour*.«⁵⁴

Die Renaissance selbst erhält aufgrund ihrer engen Verknüpfung mit dem Royal College of Music den Spitznamen »the goodly house«⁵⁵. Die »Taufe« der Bewegung sehen die Autoren in Joseph

⁵² Vgl. Pirie (1979) S. 213.

⁵³ Stradling/Hughes (1993) sowie Dies. (2001). Auf die Heftigkeit der Kritik gehen die Autoren im Kapitel *Postlude* der zweiten Auflage ein (S. 290f.). Ich beziehe die Untersuchung trotzdem in die Arbeit ein, da sie das Phänomen kritisch und dekonstruktivistisch beleuchtet. Auch wenn manche Behauptungen nicht belegt sind, macht dies nicht die gesamte Herangehensweise obsolet. Ich verwende im Folgenden die neuere Auflage.

⁵⁴ Stradling/Hughes (2001) S. 34f. Meine Hervorhebung.

⁵⁵ Nach dem Gedicht *The Music Makers* von Arthur O'Shaughnessy. Ebd. S. 8 (Anmerkung).

Bennetts Kritik im Daily Telegraph 1882 zu Hubert Parrys Symphonie Nr. 1: »Mr Parry's Symphony in G ... is a capital proof that English music has arrived at a Renaissance period.«⁵⁶ Charakteristisch für Stradling/Hughes ist es, dass nicht das Stück selbst, sondern seine Rezeption ins Zentrum des Blickes rückt und als Entstehungsmoment bewertet wird. Nicht nur war Parry am Royal College of Music Professor für Komposition und Musikgeschichte, er schrieb auch prominente Artikel für die erste Auflage von *Grove's dictionary of music and musicians*. Sir George Grove (1820-1900) wiederum war der erste Direktor des Royal College of Music. Damit ist eine wesentliche Rolle im Personal der Renaissance für Stradling/Hughes bereits abgesteckt:

»Sir George Grove's leadership of the Musical Renaissance had been inspired and determined. Its institutional trajectory and ideological dynamic were largely, if not exclusively, of his ordination.«⁵⁷

Diese Charakterisierung verdankt er nicht nur der Tatsache, dass er seine Energie in die Gründung und Leitung des Royal College investiert habe, sondern auch seiner Herausgeberschaft des *Dictionary*, für den er selbst wesentliche Artikel schrieb (diejenigen über Beethoven, Schubert und Mendelssohn). Darüber hinaus schrieben laut Stradling/Hughes nicht nur die Komponisten Parry (u. a. Artikel *Symphony* und *Sonata*) und Stanford sowie der Herausgeber der späteren zweiten Auflage, Fuller Maitland, Artikel, sondern neben vielen weiteren auch Philip Spitta (*Weber, Schumann*). Als deutliches Signal der Ausrichtung des *Dictionary* bewerten die Autoren die Tatsache, dass der Artikel über Purcell länger ist als derjenige über Johann Sebastian Bach.⁵⁸

16

»The objective was to show that England had been a musical nation and that contemporaries could with confidence set about building a Musical England in modern times.«⁵⁹

Groves Nachfolger als Direktor des Royal College, Parry, ist ebenfalls eine wichtige Figur der Renaissance in den Augen der Autoren, ebenso wie Stanford und Fuller Maitland (vor der Jahrhundertwende).

Die Institution des Royal College of Music und dessen Ziele, sogar schon die seiner Gründung vorausgehenden Bemühungen von verschiedenen Seiten, erhalten bei den Autoren eine politische Bedeutung. Dementsprechend sind es nicht verschiedene Cliques und Generationen von KomponistInnen wie bei Howes oder rein chronologische Sukzessionen von KomponistInnen wie bei Pirie, sondern die Direktoren des Royal College of Music, die Kritiker der großen Musikzeitschriften und die Professoren der Schlüsselfächer am College, die entscheidenden Einfluss auf den Gang der Bewegung ausübten.

⁵⁶ Zitiert aus Stradling/Hughes (2001) S. 42.

⁵⁷ Ebd. S. 50.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 26.

⁵⁹ A. a. O.

Die Rolle Edward Elgars, den Howes nur als indirektes Produkt der Renaissance anführte,⁶⁰ dem aber Pirie ein eigenes zweiteiliges Zeitalter zuteilte, ist bei Stradling/Hughes eher ambivalent: »In a sense, Elgar was a one-man Renaissance, whose career represents in random microcosm all the careful effort and planning of the larger phenomenon.«⁶¹ Was heißen soll, dass Elgar nicht zum Hauptstrang der Renaissance gehört, da er nicht aus der Oberschicht stammte wie Parry, Stanford oder auch Vaughan Williams und darüber hinaus nie mit dem Royal College of Music verbunden war. Jedoch gelang auch ihm eine Wiedergeburt der Musik in England durch seine Kompositionen (den sogenannten *Enigma-Variationen* oder *The Dream of Gerontius*). Parallelen zur »umsichtigen Bemühung und Planung« der Renaissance sehen Stradling/Hughes vor allem in Elgars Heirat mit Caroline Alice Roberts, die aus der Oberschicht stammte und ihm finanziell und statusbezogen den Eintritt in die entscheidenden Gesellschaftsschichten erleichterte oder sogar ermöglichte, und seine Hinwendung zu den großen Chorfestivals des Landes, die ihm die Bekanntschaft mit zumindest einigen Förderern verschaffte, bevor er seinen Ruf auch außerhalb dieser Sphäre stabilisieren konnte (zwischenzeitlich sogar von Parry und Stanford mit der Vergabe verschiedener Titel und Ehrungen umgarnt⁶²). Holst und Vaughan Williams bilden im Zusammenhang mit dem Folksong-Revival den nächsten Brennpunkt der Studie. Dabei wird Vaughan Williams' Bedeutung stark betont: »The Renaissance had nominated its 'coming man': the successor to Parry had been found, and triumphantly found among its own.«⁶³ Damit vollzieht sich langsam der Generationswandel innerhalb der Renaissance. Henry Cope Colles (1879-1943), der von Fuller Maitland die Herausgabe der dritten Auflage von *Grove's dictionary* und das Amt des Chefkritikers der *Times* übernommen hatte, betritt während des ersten Weltkrieges die musikhistorische Bühne und vertieft den Graben zwischen der Renaissance und Elgar.⁶⁴ Die als nächstes genannten Komponisten der Renaissance gelten als »lost generation«, es sind die Opfer des Weltkrieges: Butterworth, Ernest Bristow Farrar (1885-1918), William Charles Denis Browne (1888-1915), der gebürtige Australier Frederick Septimus Kelly (1881-1916), Ivor Gurney (1890-1937, er verbrachte weite Teile seines Lebens nach dem Krieg in Heilanstalten) und Moeran.⁶⁵ Parrys Nachfolge als Direktor des Royal College übernahm 1919 Sir Hugh Allen, laut den Autoren wie sein Vorgänger »dominated by a love of German music«⁶⁶ (besonders der von Bach und Brahms) und enger Vertrauter von Vaughan Williams, der nun auf Bitten Allens zwischen 1919 und 1938 eine Teilzeit-Professur für Komposition am Royal College übernahm. Die Verbindung zwischen Vaughan Williams und Holst wiederum findet nur kurz Erwähnung im Gegensatz zu der detaillierten Betrachtung, die Howes und Pirie dieser Verbindung zukommen lassen.

⁶⁰ Vgl. Howes (1966) S. 163.

⁶¹ Stradling/Hughes (2001) S. 60.

⁶² Vgl. ebd. S. 63f.

⁶³ Ebd. S. 81.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 90.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 91.

⁶⁶ Ebd. S. 92.

Stradling/Hughes teilen die Bewegung in drei große Phasen ein: »Renaissance and reformation (1840-94)«, »A troubled inheritance (1895-1914)« und »War, post-war, pre-war, more war (1914-40)«. Die für den Rahmen meiner Arbeit wichtigen Jahre zwischen den Weltkriegen sind den Autoren zufolge von einem Paradigmenwechsel begleitet, dem Bruch der ersten Generation der Renaissance wie Parry und Stanford mit den deutschen Vorbildern Wagner und Brahms; ein Bruch, der Parry 1914 in ein Dilemma stürzte, aus dem er durch die Unterscheidung zwischen »guten« und »schlechten« Deutschen zu entkommen hoffte.⁶⁷ Auf diese Weise kann die Bewunderung gerade auf Seiten Parrys und Stanfords für Musik aus Deutschland einerseits und ihr gleichzeitiges Konkurrenzdenken gegenüber Deutschland und ihr Nationalismus andererseits erklärt werden.

Diese Ausrichtung wurde durch drei Säulen erreicht. Erstens diente, so Stradling/Hughes, das Royal College of Music als Ausbildungsstätte für MusikerInnen (besonders für Dirigenten), Musikschriftsteller wie Kritiker und Wissenschaftler und nicht zuletzt KomponistInnen diesen Zielen: »Grove had launched the RCM as *the engine of a Renaissance movement*; and a team had been created which would take the institution forward into the new century.«⁶⁸

Daneben steht zweitens das Projekt von *Grove's dictionary of music and musicians*:

»Perhaps the greatest of all weapons forged by the Renaissance, however, was the power to inscribe itself, and to refashion English music history in its own image.«⁶⁹ »[...] this new edition [die dritte Auflage des *Dictionary* unter Colles, A.F.] was concerned to immortalize English composers and intimately to reflect the ideas and priorities of the Renaissance movement.«⁷⁰

Drittens standen nicht nur KomponistInnen im Dienst dieser Ziele, sondern auch Kritiker, Organisatoren und Institutionen sowie die Verantwortlichen der BBC für die Sparte Musik und Organisationen wie die Folk Dance Society und Folk Song.⁷¹

Das Bach-Revival wird ebenfalls zu den Strategien der Renaissance gezählt:

»Stanford and Parry seized upon the Bach revival for several reasons. They firmly believed in the unique aesthetic and ethical qualities of Bach's great choral works. But also his personality – his sincerity, integrity and devotion to his art – provided a strong appeal. Above all, for Parry, Bach was the originator of that 'Darwinian' process, the pure evolutionary current that led, through Beethoven, to the contemporary genius of Brahms.«⁷²

Obwohl diese Rolle Bachs für Parry nicht belegt ist, nimmt sie eine zentrale Stellung in der Untersuchung ein (ein typisches Problem von Stradling/Hughes).

⁶⁷ Vgl. Stradling/Hughes (2001) S. 87.

⁶⁸ Ebd. S. 51.

⁶⁹ A. a. O.

⁷⁰ Ebd. S. 98.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 91 und 101ff.

⁷² Ebd. S. 36.

Ralph Vaughan Williams ordnen die Autoren insgesamt der »historical-pastoral«⁷³ Richtung zu. Diese beiden Schwerpunkte – das Tudor- und Folksong-Revival – mit Vaughan Williams seit der Jahrhundertwende an vorderster Front hätten die englische Musik ein gutes halbes Jahrhundert lang charakterisiert.⁷⁴ Stradling/Hughes sehen fälschlicherweise Vaughan Williams noch in den 1920er Jahren als Folksong-Komponisten.⁷⁵ Die 4. Symphonie – beim besten Willen nicht unter die Kategorie ‚Folksong-Revival‘ einzuordnen – charakterisieren sie als schockierendes Werk, in seiner Wirkung ähnlich *Le sacre du printemps*.⁷⁶

Die Unterschiedlichkeit dieser drei Studien, was Personen, Ziele, Zeiträume und Bewertung betrifft, ist so groß, dass die Benennung eines einzigen Zeitraumes der englischen Musikgeschichte als English musical renaissance im Sinne einer Epoche kaum gerechtfertigt scheint. Alle drei kreisen aber um Vaughan Williams als prägende Figur der Bewegung. Frank Howes betont die klassische Ansicht der Scharnierstellung von Vaughan Williams als »Erbe« und »Rebell«, als legitimer Nachfolger Parrys und Stanfords. Auch Pirie kommt trotz seiner Abneigung gegen Vaughan Williams‘ Werke nicht an der Tatsache vorbei, dass dieser allein aufgrund seiner langen Tätigkeit als Komponist und seiner Besetzung zentraler Positionen im Musikleben seiner Zeit prägend war. Stradling/Hughes schließlich betonen ebenfalls die Bedeutung des Komponisten, allerdings als machtvolle Bremse einer freieren Entwicklung über ein halbes Jahrhundert hinweg. Entscheidend ist die Stellung des Komponisten inmitten einer um die Jahrhundertwende sich bereits differenzierenden, aber noch sehr unbearbeitet scheinenden Musiklandschaft in England, die ihm genug Zeit bot, eigene Konzepte ohne größere Brüche mit dem Establishment einzubringen und über seine lange Schaffensperiode bestimmend für eben dieses Establishment zu werden – auch wenn man sich vielleicht fragen darf, ob er selbst diese Rolle des großen alten Mannes der englischen Musik zu allen Zeiten freiwillig und vor allem gern ausfüllte.

Alle drei Studien beziehen gleichfalls neben anderen Wiederentdeckungen das Bach-Revival als zentrales Element der Renaissance ein, ein Element, das Vaughan Williams stark rezipierte, wie das zweite Kapitel dieser Arbeit zeigen wird.

Eine Verknüpfung von Renaissance und »Englishness« unternehmen sowohl Howes als auch Stradling/Hughes. Howes gibt die Parole von der Musik »made in England« heraus; einer Musik, die sich mit Vaughan Williams und Holst von der deutschen emanzipieren sollte und »englisch« sein sollte, indem spezifische Einflüsse in Vaughan Williams‘ Musik Eingang fanden und indem die Ausbildung in England bei britischen Lehrern stattfand. Eine Trennung englischer KomponistInnen von

⁷³ Stradling/Hughes (2001) S. 74.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 76.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 99 sowie mein Kapitel 2.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 100f.

den ästhetischen Bewertungssystemen beispielsweise auf dem Gebiet der Symphonik erwähnt Howes jedoch nicht. Es reicht allerdings nicht aus, dass ein Engländer wie Elgar Symphonien schreibt, um das Kriterium »made in England« zu erfüllen. Vielmehr müssen es »englische« Symphonien sein.⁷⁷ Stradling/Hughes unterstellen mit großem Sarkasmus den Versuch, alles »Deutsche« in der Musik selbst und im Musikleben zu verdrängen – mithilfe der Revivals und einem Netz von gleichgesonnenen Kritikern, Wissenschaftlern und Komponisten. Alles ordnet sich dem Ziel unter »to enable us to rival the Germans«. Dies konnte nur mit einer eigenen, »englischen« Kompositionstradition und der Institutionalisierung der Musikausbildung gelingen. Wie diese »englische« Musik aussehen kann, diskutiere ich im nächsten Unterkapitel.

1.2 Schatzsuche: »Englishness in music«

Die Bestimmung einer Kategorie der nationalen Identität wie »Englishness« möchte ich in aller gebotenen Kürze zunächst in den größeren kulturhistorischen Zusammenhang stellen, der dem Begriff überhaupt Kontur gegeben hat. In den Postcolonial Studies ebenso wie in der Geschichte, der Literatur- und Kunstwissenschaft wird seit längerem mit dem Begriff gearbeitet,⁷⁸ während die Musikwissenschaft zwar Aufsätze zu diesem Thema hervorgebracht hat, eine Auseinandersetzung allein mit der »Englishness« in kritischer Perspektive und unter Berücksichtigung der Erkenntnisse der genannten Disziplinen aber noch aussteht. Diesen Mangel kann das vorliegende Kapitel nicht beheben, es wird aber zumindest die wichtigsten Punkte für die weitere Argumentation einfangen, indem zunächst einige allgemeine Punkte im Zusammenhang mit dem Begriff vorgestellt werden und im Folgenden die Spezifika der »Englishness« im musikalischen Bereich behandelt werden.

Eine Abgrenzung gegen alles Fremde, wie sie im Bekenntnis zu »Englishness« immer schon enthalten ist, entnimmt ihre jeweiligen Kriterien aus den Klischees über diejenige Gruppe, gegen die die Abgrenzung erfolgen soll. Will man z. B. landläufig England gegen Frankreich abgrenzen, verweist man auf die Ernsthaftigkeit der EngländerInnen, will man sich aber gegen Deutschland abgrenzen, verweist man auf den englischen Humor. Dies erschwert die Griffbarkeit solcher angeblich nationaler Eigenschaften. Aber nicht nur gegen Nationalitäten außerhalb der Inseln richtet sich die Abgrenzung der »Englishness«, sondern auch gegen Gruppen innerhalb des Vereinigten Königreiches wie Schotten, Waliser und Iren (frühzeitig durch Karikaturen und Stereotype ausgedrückt wie durch das vikto-

⁷⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.

⁷⁸ Die wichtigsten Studien sind: Robert Colls & Philip Dodd (Hg.). *Englishness: Politics and culture 1880-1920*. London: Croom Helm, 1986; Eric Hobsbawm & Terence Ranger (Hg.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Einen guten Überblick gibt Alain Frogley in »'Getting its history wrong': English nationalism and the reception of Vaughan Williams«. In: Tomi Mäkela (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 145-161.

rianische Bild des »nervösen, exaltierten« Iren⁷⁹). Darüber hinaus existierten natürlich stets die Abgrenzungen innerhalb einer einzigen Nation beziehungsweise einer solchen »imagined community«⁸⁰ – die Abgrenzung von religiösen oder ethnischen Minderheiten etwa. Mich interessiert hier in erster Linie die Abgrenzung von der als deutsch empfundenen Tradition der Instrumentalmusik (die ebenso proklamiert und klischeehaft gedacht wird wie die englische selbst). Sobald es um eine einzelne Abgrenzung dieser Art geht, werden die Bemerkungen von der kulturellen Identität greifbarer und an Eigenschaften von Personen oder Werken festgemacht.

Zwei zeitliche Bereiche sind dabei für meinen Rahmen entscheidend: die Zeit, in der Vaughan Williams arbeitete, und ein Zeitausschnitt, der von Deutungen der 4. Symphonie von Wilfrid Mellers (1914-2008) im Jahr 1989, von James Day im Jahr 1999, von Simon Heffer (geb. 1960) im Jahr 2000 und von Lionel Pike im Jahr 2003 umschlossen wird und in dem die Symphonie verstärkt auf »Englishness« hin rezipiert wurde.⁸¹ Nach der kurzen Darstellung dieser zeitlichen Räume, die auch andere Disziplinen im Augenwinkel haben wird, betrachte ich das Phänomen einer auf die Musik fokussierten »Englishness« und gruppiere das Kaleidoskop von Anekdoten, Definitionsversuchen, Metaphern und Behauptungen, das den Großteil der Literatur beherrscht, unter die Gesichtspunkte »Innermusikalische Strukturen« und »Intention und Rezeption«.

Die späten Herrschaftsjahre Königin Victorias bis zu ihrem Tod im Jahr 1901 und damit das Ende des viktorianischen Zeitalters bilden das Zentrum des ersten zeitlichen Raumes. Schon in den 1880er Jahren wird meist der Beginn der English musical renaissance mit der Gründung der Institute und dem Höhepunkt von Parrys Schaffen angesetzt. Auch die Inauguration des Victoria-and-Albert-Museums 1899 gilt als Teil der konzertierten Bemühung, nationale Mythen zu schaffen und/oder auszustellen.⁸² In der Landschaftsmalerei formierte sich ab den 1880er Jahren künstlerischer Widerstand gegen die zunehmend industrialisierte Landschaft Englands und die schwierigen politischen Verhältnisse zu den europäischen Nachbarstaaten, vor allem Deutschland.⁸³ An den gewählten Motiven, aber auch den Techniken zeigen sich die sich kontinuierlich verändernden Ideen darüber, was eigentlich »englisch« sein sollte: die Darstellung ländlichen Lebens oder Fischer bei der Arbeit? Klas-

⁷⁹ Eine Charakterisierung, die auf Matthew Arnold zurückgeht. Vgl. Raphael Samuel. »Introduction«. In: Ders. (Hg.). *Patriotism: The making and unmaking of British national identity*. Volume III. *National fictions*. London/New York: Routledge, 1989. S. i-xxxvi. S. xxv.

⁸⁰ Im Sinne von: Benedict Anderson. *Imagined communities*. London/New York: Verso, 2006³.

⁸¹ Wilfrid Mellers' und Lionel Pikes Konzepte werden in Kapitel 3 dargestellt. James Day und Simon Heffer (geb. 1960) sind nicht-musikwissenschaftliche Autoren, die sich mit Vaughan Williams' Musik und Persönlichkeit auseinandersetzen, um deren Potenzial für nationalistische kulturelle bzw. politische Konzepte zu erschließen. Vgl. James Day. 'Englishness' in music from Elizabethan times to Elgar, Tippett and Britten. London: Thames Publishing, 1999; Simon Heffer. *Vaughan Williams*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000.

⁸² Vgl. Anne-Marie Thiesse. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. S. 207.

⁸³ Vgl. David Peters Corbett, Ysanne Holt, Fiona Russell. »Introduction«. In: Dies. (Hg.). *The geographies of Englishness: Landscape and the national past 1880-1940* (=Studies in British art 10). New Haven/London: Yale University Press, 2002. S. ix-xix. S. x.

sizismus oder Kubismus? Obwohl die Landschaftsmalerei gegenüber der Musik den Vorteil der Gegenständlichkeit für sich verbuchen kann, gibt sie in puncto »Englishness« ähnliche Rätsel auf wie die Musik. Eine Liste dessen, was wer wann als »englisch« empfunden hat, macht für den Kunsthistoriker ebenso wenig Sinn wie für die Musikwissenschaftlerin.

Ein großer, wenn auch in seinen Auswirkungen auf die Musik in England bisher nicht ausgeleuchteter Problembereich dürfte die beträchtliche Vergrößerung des Empires beziehungsweise des britischen Herrschaftseinflusses um diese Zeit sein,⁸⁴ die vielleicht zu schnell verlief, um sowohl den neu hinzugekommenen Kolonien als auch dem von diesem Wachstum durch ökonomische und kulturelle Kontakte beeinflussten England Zeit zur Auseinandersetzung und Integration zu geben. Eine Rückbesinnung auf die (angeblichen) eigenen Traditionen und Werte könnte Phänomene wie das der English musical renaissance beeinflusst haben. Die sonst oft zutreffenden Ursachen für eine nationalistische Welle wie eine gefühlte Bedrängung von umgebenden stabilen Staaten (wie im Falle der deutschen Staaten im 19. Jahrhundert), häufig sich verändernde Territorien des Staates oder Revolutionen (Frankreich) kommen für den Schub in Großbritannien jedenfalls nicht in Frage.

Noch während der viktorianischen Regentschaft trat die professionelle Musik aus dem Schattendasein als Handwerkskunst heraus, das sie bisher geführt hatte.⁸⁵ England sollte eine eigene professionelle Musikszene erhalten, wie sie die anderen europäischen Nationen schon längst zu besitzen schienen. Das Streben nach in England ausgebildeten Komponisten, MusikerInnen und Funktionären wurde kontinuierlich stärker, wie folgendes Zitat des Komponisten und Musiktheoretikers Francis Davenport (1847-1925) zeigt:

»That the English are musically inclined is proved by the musical history of the nation, which seems to have surpassed all others both in precocity and development up to the time of Purcell and the commencement of the 18th century, when, although we had Handel working in the midst of us, the influence of the house of Hanover and the influx of foreigners, foreign habits and languages, caused a sad depression in musical taste. But from this we are rapidly rising; [...]«⁸⁶

Im Gegensatz zur herrschenden Meinung vor dem ersten Weltkrieg schlug die Stimmung im Vereinigten Königreich mit dessen Beginn vielfach um in eine gegen alles Deutsche gerichtete Stimmung, was neben so populären Maßnahmen wie Namensänderungen des Königshauses (von Sachsen-

⁸⁴ Vgl. z. B. Peter Wende. Das britische Empire. Geschichte eines Weltreiches. München: Verlag C. H. Beck, 2008. S. 125. Das Empire umfasste um 1900 ein Viertel der Erdoberfläche und über ein Fünftel der damaligen Weltbevölkerung.

⁸⁵ Vgl. Stephen Banfield. »England, §1: Art & commercial music«. In: The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 8. Egypt to Flor. S. 209-227. S. 217: »The kind of music that flourished most spectacularly in 19th-century England was accordingly music relating to the home and people's entertainment: the commercial song on the one hand, increasingly channeled, for wit or sentimentality, through blackface minstrelsy [...] and, on the other, any utilitarian vehicle for ensembles such as brass bands or amateur choirs, where the status of the performers or performance mattered more than that of the music.«

⁸⁶ Francis Davenport. »Music in England«. In: St Paul's magazine. 1873 Part xiii (September 1873) S. 276. Zitiert aus: Jeremy Dibble. »Parry, Stanford and Vaughan Williams. The creation of tradition«. In: Lewis Foreman (Hg.). Vaughan Williams in perspective. Studies of an English composer. O. O.: Albion Music Ltd., 1998. S. 25-47. S. 27.

Coburg-Gotha zu Windsor im Jahr 1917) und einzelner Personen (Gustav von Holst zu Gustav Holst) auch eine völlig neue Abneigung gegen alte und neue deutsche Komponisten zur Folge hatte. Sogar die der Musik aus Deutschland eigentlich zugetanen Komponisten Parry und Stanford fühlten sich vom deutschen Militarismus betrogen.⁸⁷ Auch in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg hielt diese Stimmung an manchen Orten in verwandelter Gestalt an. So tendierte die Sichtweise einiger Musikwissenschaftler zu einem starken Protektionismus englischer KomponistInnen, zu denen besonders Vaughan Williams zu rechnen ist, wie mein drittes Kapitel zeigen wird. Hier wird versucht, das Bild eines englischen Komponisten frei zu halten von dem negativ bewerteten Verdacht, dieser Komponist habe »deutsche« Einflüsse in sein Schaffen aufgenommen und sei damit seiner Nationalität nicht treu geblieben. Dieser Standpunkt widerspricht nicht nur den Ansichten der Gründerväter Parry und Stanford, sondern speziell auch Vaughan Williams' Ansicht, die im zweiten Kapitel ausführlich dargestellt werden wird.

Ab den 1980er Jahren schwappte eine weitere nationalistische Welle an die weißen Klippen von Dover – nicht nur musikalisch. 1982 rüttelte der Falklandkrieg das britische Selbstverständnis auf. Die Tage des British Empire waren nun endgültig vorbei. Der Historiker Eric Hobsbawm beurteilte den Falklandkrieg als einen »Fallout« des nationalen Stolzes.⁸⁸ Auch innerhalb Großbritanniens zeigten sich ab den 1980er Jahren Tendenzen zur Retribalisierung: In einer Umfrage der Sunday Times im Jahr 1997 zeigte sich, »dass sich nun auch 66 Prozent der befragten Engländer als in erster Linie englisch, und nicht britisch, verstehen; 71 Prozent halten ihre englische Nationalität für ‚wichtig‘.«⁸⁹ Ohne das Empire im Rücken, aber unter dem Druck zunehmender Globalisierung kam die Zeit für die Deutung von Vaughan Williams als nationaler Ikone heran, eine Idee, die bereits ab den 1950er Jahren stilisiert und wachgehalten wurde. In diesem Klima sind populärwissenschaftliche und nicht-musikwissenschaftliche Schriften und Dokumentationen zu verorten wie etwa Simon Heffers Entdeckung des Politikers Enoch Powell (berühmte furch seine »rivers of blood«-Rede von 1968) und des Komponisten Vaughan Williams für seine Zwecke.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Dibble (1998) S. 35.

⁸⁸ Vgl. Eric Hobsbawm. »Falklands fallout«. In: Stuart Hall, Martin Jaques (Hg.). *The politics of Thatcherism*. London: Lawrence and Wishart, 1983. S. 257-270. S. 259f.: »Ours is a country which has been going downhill for decades, the foreigners have been getting richer and more advanced than we are, everybody's looking down on us and if anything pitying us, we can't even beat the Argentinians or anyone else at football any more. [...] But now it's come to the point where some bunch of foreigners think they can simply march some troops onto British territory, occupy it and take it over [...]. By God we'll have to show them that we're not really just there to be walked over.«

⁸⁹ Silvia Mergenthal. »Die Wiederentdeckung von „Englishness“: Konstruktionen nationaler Identität im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gerd Dose, Johann N. Schmidt, Egon Tiedje (Hg.). *So nah und doch so fern. Englische Mentalität und ‚Englishness‘ in Kultur, Gesellschaft und Alltag*. München: Lincom GmbH, 2005. S. 1-14. S. 5.

⁹⁰ Simon Heffer. *Like the Roman: The life of Enoch Powell*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1998 und ders. (2000). Vor allem James Days immer wieder überarbeitete Studie über den Komponisten bedient dieses Klischee: James Day. *Vaughan Williams [The master musician series]*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1961. Dritte und stark veränderte Auflage Oxford: Oxford University Press, 1998. Außerdem ist hier ein Dokumentarfilm über den Komponisten von Tony Palmer von 2008 zu nennen, der erneut versucht, das Image des »cow-pat composer« zu verbessern (»Tony Palmer's film

1.2.1 Berechtigung

Gegen mein Vorgehen könnte man zunächst einwenden, dass eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Englishness« sinnlos sei. Ob es »Englishness« gibt und ob man den Begriff auf bestimmte Musik anwenden soll und kann, ist demnach keine Frage, die eine kritische Auseinandersetzung fordert und durch eine solche entschieden werden kann, sondern individuelle Sache einer/s jeden KomponistIn, die/der ihre/seine Musik als englisch bezeichnen kann, indem sie/er beispielsweise auf verwendete Folksong-Elemente, englische Literaturvorlagen, Inspiration durch englische Landschaften und Ähnliches verweist. Man müsste, gegeben diese Voraussetzung, lediglich in der Argumentation darauf achten, den Begriff nur in seiner spezifischen Bedeutung für eine/n bestimmte/n KomponistIn zu einer bestimmten Zeit anwenden.

Sicherlich ist dieser Einwand insofern berechtigt, als es ein wichtiger Grundsatz ist, mithilfe der Prämissen der Gegenwart nicht am frühen 20. Jahrhundert Kritik zu üben. Andererseits kann man Erklärungen für die Begeisterung für dieses Phänomen erst finden, wenn man seine Existenz in der Rezeption zwar durchaus nicht leugnet, aber ihre Voraussetzungen kritisch hinterfragt und untersucht.⁹¹ Dies heißt für die vorliegende Arbeit, dass ich von der Existenz des Begriffes und seinen verschiedenen Anwendungen ausgehen werde, jedoch die Probleme, die durch seine Wandelbarkeit und Subjektivität gerade für Werke Vaughan Williams' entstehen, aufzeigen möchte. Ich möchte »Englishness« nach Dahlhaus behandeln wie »ein Vorurteil, das der Historiker sich nicht zu eigen machen sollte, das er jedoch ernst nehmen muß, weil es Geschichte gemacht hat«⁹².

1.2.2 Regionale Empfindlichkeiten

Die bereits angesprochene Bedeutung der Nationalität (in diesem Fall der tribalen Zugehörigkeit) für viele Menschen in Großbritannien – das Gefühl, englisch zu sein und nicht etwa britisch – liefert einen ersten Hinweis auf die Frage, warum auch ich von »Englishness« und nicht etwa von »Britishness« sprechen werde. Ersterer Begriff schließt die im Vereinigten Königreich mit England zusammengeschlossenen Landesteile Schottland, Wales und Nordirland aus. Die Fokussierung auf England im Rahmen der Suche nach nationaler Charakteristik in der Musik kann man darauf zurückführen, dass allein die Existenz der »Englishness« prekär sei, während Schotten, Waliser und (Nord-)Iren ihre eigenen kulturellen Traditionen zu bewahren und zu pflegen gewusst haben und daher noch immer eine ausgeprägte und dezidierte National- oder Volkskultur besitzen. Dagegen scheint »Englishness« schwer zu definieren und abzugrenzen, eher vage und in ständiger Gefahr, mit anderen Kulturen vermischt oder in England selbst als obsolet betrachtet zu werden: »Englishness is

of 'O Thou Transcendent'. The life of Ralph Vaughan Williams«. Voiceprint Records/Isolde Films 2007. DVD Nr. TPDVD106).

⁹¹ Vgl. Carl Dahlhaus. Die Musik des 19. Jahrhunderts. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. Von Carl Dahlhaus. Band 6) Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980. S. 33.

⁹² Ebd.

nowhere and everywhere, constantly changing, yet essentially the same.«⁹³ Gerne führt etwa Mike Sutton die Tatsache an, England habe im Gegensatz zu den übrigen Landesteilen keine eigene Hymne (»God save the Queen« ist die Hymne des Vereinigten Königreiches, nicht Englands), keine als traditionell und charakteristisch empfundenen Instrumente wie den Dudelsack, Gerichte wie Haggis oder Sprachen wie das Gälische.⁹⁴ Auf musikalischem Gebiet ergeben sich ebenfalls Komplikationen auf der Suche nach lebendigen, überlieferten Liedern und Tänzen als kollektives Eigentum der EngländerInnen beziehungsweise der lang eingesessenen Landbevölkerung. Zwar wurden – neben anderen auch von Vaughan Williams und Holst – zu Beginn des 20. Jahrhunderts englische Volkslieder denjenigen Menschen, denen man unverfälschte englische Tradition zuschrieb, abgehört, notiert, veröffentlicht und verbreitet,⁹⁵ doch entstammten diese fast ausschließlich einer bereits aussterbenden Schicht alter Menschen, die auf dem Land lebten. Die gesammelten Lieder sollten nach Vaughan Williams‘ Willen nicht für sich stehen, sondern musikalische Impulse für eine national englische Schule von jungen Komponisten geben, um musikalische »Englishness« zu erreichen.⁹⁶ Obwohl gewünscht wurde, dass die Musik aus Großbritannien sich von musikalischen Traditionen des Kontinents absetzen sollte, wurden die alten inneren Feindschaften zwischen England, Schottland und Irland deswegen noch lange nicht begraben und auf dem Altar von »Britishness« geopfert. Der Einfluss des Folksongs auf die komponierte Musik blieb jedoch zeitlich und künstlerisch begrenzt, da sich bereits zu den Hochzeiten von Vaughan Williams‘ Sammlerleidenschaft bei weitem nicht alle KomponistInnen mit ihm beschäftigten – Parry etwa hielt nichts von einer Folksong-inspirierten Musik und verwendete auch in seinen patriotischen Werken keine derartigen Melodien. Es hingen also nicht einmal alle unter dem Begriff der »English musical renaissance« zusammengefassten KomponistInnen der Idee an, dass die englische Musik sich notwendigerweise von der deutschen emanzipieren müsse und dem Folksong huldigen müsse. Es hat immer auch Vertreter einer ablehnenden Position gegeben wie etwa Constant Lambert, der in *Music ho!* zwar nicht so naiv ist, eine Abwendung vom nationalistischen Ton zu fordern, aber stets dessen Aufhebung in einer kosmopolitischen intellektuellen Sphäre sucht.⁹⁷

⁹³ Mike Sutton. »England, whose England? Class, gender, and national identity in the 20th century folklore revival«. In: *Musical traditions: The magazine for traditional music throughout the world*. Online-Quelle: www.mustrad.org.uk/articles/england.htm (Abruf 13.08.2009). Zitat im ersten Kapitel.

⁹⁴ Dass es sich bei diesen Artefakten jedoch häufig um »invented traditions« handeln kann, belegt Hugh Trevor-Roper am Beispiel des Kilts in »The invention of tradition: The Highland tradition of Scotland«. In: Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. S. 15-41. Dies stimmt auch gegenüber anderen scheinbar uralten Traditionen misstrauisch.

⁹⁵ Die Folk Song Society gründete sich 1898. Von Vaughan Williams stammen z. B. die Sammlungen *Folk songs for schools* und *The English hymnal*. Eine Liste aller von ihm gesammelten Folk Tunes in Michael Kennedy. *The works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964. S. 647-681. Jeweils ist der/die SängerIn des Liedes vermerkt – häufig mit Alter und Beruf. Die Vortragenden waren meist ArbeiterInnen oder landwirtschaftlich Tätige und stammten aus ländlichen Gegenden.

⁹⁶ Vgl. Vaughan Williams: »There are already signs that some of our younger composers are finding inspiration in their native folk songs.« In: Ders.. »English folk-songs«. In: David Manning (2008). S. 185-200. S. 199.

⁹⁷ Vgl. Constant Lambert. *Music ho! A study of music in decline*. London: Faber and Faber Ltd, 1934.

1.2.3 »Englishness« konkret

1.2.3.1 Innermusikalische Strukturen

Was soll nun musikalische »Englishness« im Einzelfall sein? Ein erstes Beispiel liefert James Day, ehemaliger Dozent für moderne und mittelalterliche Sprachen in Cambridge und Autor mehrerer Studien zu Musikthemen (*Vaughan Williams [The master musician series]*, *The literary background to Bach's cantatas*):

»[Vaughan Williams'] music is certainly English; but it is much more broadly-based than that – which, paradoxically, makes it more English still, if the ability to react to, assimilate and adapt foreign influences is as true of English music as it assuredly is of the English language.«⁹⁸

Die Flüchtigkeit des Begriffs zeigt sich hier bereits recht deutlich, aber auch seine Eignung für rein strategische Schachzüge. So soll die »Englishness« durch die Aufnahme »ausländischer« Elemente sogar noch gesteigert werden können. Mit Days Feststellung ist jedenfalls Vaughan Williams' Musik im Ganzen gemeint, also auch seine Symphonik. Die Behauptung, fremde Einflüsse assimilieren zu können, sei eine spezifisch englische Fähigkeit, ist klug gewählt. So kann Day Vaughan Williams, der bei Bruch und Ravel studiert hatte, trotz der möglichen deutschen und französischen Einflüsse »Englishness« im Charakter seiner Werke zusprechen.

Bei Day wird auch eine Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Arten der »Englishness« deutlich, die ich einerseits die »exklusive« und andererseits die »konkurrierende Englishness« nennen möchte.

Erste bezieht sich auf Musik, die nur EngländerInnen (wer auch immer in dieser Definition enthalten sein soll) »verstehen« können. Dies setzt ein nationalistisches Verständnis von Musik voraus. Nur Menschen, die in der Kultur Englands zuhause sind, sind danach in der Lage, »englische« Musik so zu hören oder auch auszuführen, dass der behauptete Sinn dieser Musik, nämlich eine speziell kodierte Botschaft an Menschen derselben Nationalität, erhalten bleibt. Folksongs wären ein typisches Beispiel für diese »ausschließend englische« Musik. Schon allein die Sprache des Textes grenzt aus, ebenso auch das Spiel mit typischen Figuren oder Themen in diesem Text. Auch die Melodik der Folksongs könnte durch ihre Modalität bestimmte Gruppen von HörerInnen ausgrenzen.

Zweite, die »konkurrierende Englishness«, steckt in Musikstücken, die auf internationalem Feld mit Stücken gleicher Gattung von KomponistInnen anderer Nationalität konkurrieren sollen. Typisches Beispiel wäre hierfür die Oper, aber auch die Symphonie. Eine Symphonie, die nur von EngländerInnen »verstanden« werden könnte, könnte sich dem Vergleich zur »deutschen« symphonischen Tradition nicht aussetzen und wäre daher nicht exportfähig. »Die Deutschen« würden also nie erfahren, wie »gut« die »englische Symphonik« wirklich ist. Hier scheiden sich nun die Geister. Sagt man an

⁹⁸ James Day (1999) S. 175.

diesem Punkt, dass man den internationalen Vergleich nicht wünschen muss, sondern sich mit dem Erfolg zuhause zufrieden geben sollte, dann landet man wieder bei »exklusiver Englishness«. Sollen aber auch andere Nationen die Größe von beispielsweise Vaughan Williams' Symphonien erkennen, dann müssen diese exportfähig sein. Exportfähigkeit heißt aber, dass die Symphonie wie ein Nahrungsmittel den Geschmack ihres Verbrauchers bedienen muss. Damit gerät sie in Gefahr, sich diesem zu sehr anzupassen. Im Extremfall würde die/der KomponistIn mit dieser Einstellung dasselbe Schicksal erleiden wie Meyerbeer, der seinen Nachruhm in der Heimat verspielte, indem er sich den Wünschen der Franzosen beugte. Um dies zu vermeiden, muss Vaughan Williams »englisch« bleiben, auch wenn er sich mit der Gattung der Symphonie auf für seine »Englishness« gefährliches Terrain begibt. James Day spricht die Konsequenzen dieser beiden Optionen für Vaughan Williams' Fall an:

»[T]here is a regrettable but understandable tendency to regard Ralph Vaughan Williams as so 'English' a composer that only Englishmen can be deeply affected by his music. The converse of this narrow view of his musical personality is either to claim that he led English music into a nationalistic cul-de-sac or, alternatively, that we are in duty bound to ignore the numerous influences that he, like Purcell, Handel and Elgar before him, was able successfully to absorb. To draw attention to them, it seems, constitutes an act of musical treason, or at the least some kind of unspecified aesthetic sabotage.«⁹⁹

Die Lösung für dieses Problem besteht darin, »Englishness« für die Fähigkeit zu erklären, fremde Einflüsse zu assimilieren. Ich gelange damit wieder zurück zu meinem Anfangszitat:

»His music is certainly English; but it is much more broadly-based than that – which, paradoxically, makes it more English still, if the ability to react to, assimilate and adapt foreign influences is as true of English music as it assuredly is of the English language.«

Vaughan Williams selbst hingegen betont den Vorrang des Personalstils vor jedem Nationalstil, der für ihn ohnehin unter dem Verdacht der Künstlichkeit steht:

»We cannot, if we wished, create a »national« style artificially. [...] Ultimately it is a personal, and not a national style that is to be desired. Smith and Brown have got to write Smithian and Brownian music, just as Beethoven and Schubert wrote Beethovenian and Schubertian music.«¹⁰⁰

Der unbedingte Vorrang des Personalstils wird von Vaughan Williams allerdings in einem wenig später entstandenen Aufsatz wieder eingeschränkt:

»A composer's style must be ultimately personal, but an individual is a member of a nation, and the greatest and most widely known artists have been the most strongly national. Bach, Shakespeare, Verdi, Reynolds, Whitman—their appeal may be cosmopolitan, but the origin of their inspiration is national. [...] To write rhapsodies on folk-tunes is a very good exercise for the composer, and the results may often be delightful, but to garnish our ordinary English hotchpotch of

⁹⁹ Day (1999) S. 174.

¹⁰⁰ Ralph Vaughan Williams. »English folk song«. In: *The musical times*. 52, 1911. S. 101-104. S. 104.

every modern composer from Brahms to Debussy with a few English folk-tunes by way of ornament will not make a national style.«¹⁰¹

Gefordert wird ein Personalstil, der sich auf nicht näher spezifizierte Weise in einen nationalen Stil einpassen wird, weil er diesem sowieso entstammt. Außerdem sollen exotistische Anklänge in Kompositionen durch das bloße Zitat von Folksongs in sonst kontinental geprägter Musik vermieden werden. Dies ist wohl sowohl als Warnung für junge Kompositionsstudierende zu verstehen als auch als Kritik an bereits existierenden derartigen Versuchen. Vaughan Williams Glaube an die Verwurzelung eines Individuums in der imaginierten Gemeinschaft der eigenen Nation, die auch hier natürlich immer ausgrenzend gedacht ist, indem nur das konzertbesuchende Publikum als »englische Nation« gedacht ist, ist 1912 (im Jahr der Entstehung des Aufsatzes) noch geradezu religiös. Dabei werden Bach und Verdi ebenfalls als hervorstechende national verwurzelte Komponisten vorgestellt, obwohl beide nicht in den nationalstaatlichen Gebilden lebten, die Vaughan Williams wohl vorschwebten: Deutschland gab es zu Bachs Zeiten ebenso wenig wie das heutige Italien für Verdi selbstverständlich war. Wie tief verwurzelt Vaughan Williams damit in den ästhetischen Ideen des nationalistischen 19. Jahrhunderts ist, zeigt der Vergleich mit Dahlhaus' Beschreibung des Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der in diesem Zusammenhang von der neuartigen »Idee einer ethnischen Seelensubstanz«¹⁰² spricht.

Ein weiterer Versuch, englischen Stil allgemein durch innermusikalische Strukturen zu bestimmen, stammt von Lewis Foreman (Autor von Studien zu mehreren englischen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts und der Musikgeschichte Englands desselben Zeitraumes), der »Englishness« in einer Liste von 13 stilistischen Elementen zusammenstellt:

»Some stylistic elements which, together or separately, signal "Englishness".

- (1) folk material – folksong, folk dances
- (2) traditional material – popular forms, marches, dances, ballads, music hall
- (3) antique dance and other forms, particularly from sixteenth and seventeenth century
- (4) setting of English literature/literature in English, with some poets engendering particularly intense reactions (e.g. Housman, Hardy, Whitman and those from the sixteenth and seventeenth centuries), these settings often anthologized into composite texts
- (5) programmatic evocations of English literature
- (6) programmatic subject matter from history or legend
- (7) ceremonial music
- (8) textual characteristics, scales, rhythm/metre, melodic line, harmony, spacing, orchestration
- (9) characteristic forms, some invented such as the "Phantasy" and the orchestral song cycle; some revived such as the oratorio and the symphony
- (10) Characteristic moods, tempi,

¹⁰¹ Ralph Vaughan Williams. »English folk-songs«. Zitiert aus: Manning (2008) S. 198.

¹⁰² Carl Dahlhaus. »Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung«. In: Ders.. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik. Herausgegeben von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber: Laaber Verlag, 2000. S. 287-302. S. 289.

- (11) Cathedral and ecclesiastical tradition; use of plainsong melodies and texts of the established and Roman Catholic liturgy
- (12) settings of Biblical texts in the King James Version, often anthologized in conjunction with English poetry
- (13) evocation of place¹⁰³

Viele dieser selbstverständlich wirkenden Kennzeichen sind sehr unscharf. Welche »Stimmungen« und Tempi englisch sein sollen, wird nicht expliziert. In welcher Form (Zitat, motivische Verarbeitung) die Einbindung des Folksongs in die komponierte Musik erfolgen kann oder inwiefern die Gattung der Symphonie »revived« ist, bleibt offen. Wie allein die Komposition einer Symphonie für sich genommen »Englishness« signalisieren kann und ebenso wie »evocations of English literature« hierfür ausreichen können, ist ebenfalls unklar.

Auffällig ist allerdings, dass viele dieser Kriterien ältere, zeremonielle oder auch kirchliche Musik umfassen, während kein Punkt der Liste neue Kompositionstechniken »englisch« nennt. Daraus kann man schließen, dass der Begriff der Moderne in diesem oder einem ähnlichen Verständnis von »Englishness« keinen Raum hat. Würde, so möchte ich weiter folgern, ein Musikstück mit Techniken überraschen, wie sie für die Kunstmusik des Kontinents nach 1910 als charakteristisch angesehen werden, ist es nicht gerade wahrscheinlich, dass dieses Stück als Paradigma von »Englishness in music« gefeiert werden würde. Im Rückgriff auf diese Beobachtung sollen im dritten Kapitel auch Kritiken über Vaughan Williams' 4. Symphonie zu Wort kommen, die deren scheinbare Modernismen und die Probleme der Übereinstimmung von Moderne und »Englishness« zum Thema haben.

Bereits Foremans Prämisse, dass diese Elemente separiert voneinander ausreichen würden, ist darüber hinaus nicht haltbar, folgt man Dahlhaus' grundsätzlichen Feststellungen über nationalen Stil:

»Daß es selten gelingt, ein bestimmtes Detail – die Dudelsack-Quinte, die lydische Quarte oder ein rhythmisch-agogisches Muster – als spezifisch polnisch zu reklamieren, ohne daß es in anderen Zusammenhängen als skandinavische Eigentümlichkeit erscheint, ist noch die geringste Schwierigkeit; denn daß erst eine Konfiguration von Merkmalen, nicht ein einzelnes Merkmal, einen musikalischen Charakter kenntlich macht, gehört zu den tragenden Prinzipien einer Hermeneutik, die nicht in bloßer Stilstatistik steckenbleibt.«¹⁰⁴

Dahlhaus folgert weiter, dass nationale Momente dem musikalischen Werk wohl eher »geschichtlich zuwachsen« als dass sie sich in der Komposition beziehungsweise deren Analyse finden ließen. Hierin stimmt er mit Tomi Mäkeläs Ansicht überein, dass

»[a]lmost any stylistic feature can be nationalistic, if a composer uses it consciously and for nationalistic reasons. Nationalism has to be regarded as a category of reception and intention rather than as something technically musical [...]«¹⁰⁵

¹⁰³ Lewis Foreman. »National musical character: Intrinsic or acquired?« In: Tomi Mäkelä (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 65-85. Zitat auf S. 75.

¹⁰⁴ Carl Dahlhaus (1980) S. 31-32.

¹⁰⁵ Tomi Mäkelä. »Towards a theory of internationalism, Europeanism, nationalism and 'co-nationalism' in 20th-century music«. In: Ders. (1997) S. 9-16. S. 10.

Nicht durch die Analyse kann es demnach gelingen, nationalen Stil zu erkennen, sondern durch die Erforschung der Rezeption sowie der Intentionen der/s KomponistIn für das infrage kommende Werk.

Allerdings ist von verschiedener Seite versucht worden, durch Analyse von musikalischen Strukturen in Vaughan Williams' 4. Sinfonie nationalen Stil nachzuweisen,¹⁰⁶ was besonders in diesem Werk schwierig gewesen zu sein scheint, da es (natürlich neben anderen Merkmalen) ohne Titel und ohne Folksong-Elemente ist. Gleichzeitig zeigt sich daran aber die Leichtigkeit, mit der die Rezeption dem Komponisten dieser Sinfonie trotzdem »Englishness« zugeschrieben hat. Daher gehe ich im folgenden Unterkapitel auf die Bedingungen für nationalen Stil durch Intention und Rezeption einer/s KomponistIn ein.

1.2.3.2 Intention und Rezeption

Nach Vaughan Williams' Intention hinter seiner Entscheidung, das eine Werk mit einem Titel und Programm, das nächste ohne Titel, aber dafür mit nicht tonalem Klang zu konzipieren, wird die Rezeption fragen, wenn sie daran interessiert ist, seine Gründe für die Entscheidung zu den gültigen Gründen für die Machart des Werkes zu erklären. Diese Gründe werden von der Rezeption interpretiert, manipuliert oder sogar imaginiert sein, wie gewissenhaft sie dabei auch vorgehen möchte. Natürlich liegt es uns meistens sehr nahe, uns zunächst dafür zu interessieren, was die/der KomponistIn eines Musikstücks damit aussagen wollte. Wir wollen es verstehen, nicht es interpretieren. Doch gerade an der hermeneutischen Interpretation¹⁰⁷ kommt die Frage nach der Intention nie vorbei. Man kann deswegen bereits bestreiten, dass diese Frage überhaupt irgendeine Bedeutung für die Rezeption des Musikstücks besitzt, indem man die Trennung von Text und AutorInnenintention postuliert. Verfolgt man diese Forderung weiter, dann würde die Frage nach der Intention sogar zur sogenannten »intentional fallacy« führen, wonach jeder Rückgriff einer Interpretation auf die AutorInnenintention als Fehlschluss gekennzeichnet ist.¹⁰⁸ Man würde mit diesem Rückgriff nämlich Informationen für die Interpretation verwenden, die sich nicht auf das Werk selbst beziehen. Das Verwenden von solchen externen Informationen ist wiederum nicht legitim, da das Werk kein simples Kommunikat ist, das es nur richtig zu verstehen gilt – notfalls auch eben mithilfe externer Informationen.

¹⁰⁶ Vgl. Kapitel 3.

¹⁰⁷ Unter Hermeneutik verstehe ich hier eine Form der Hermeneutik, die versucht, den »Sinn«, die »Botschaft« eines Werkes mithilfe auch der Untersuchung der AutorInnenintention zu entschlüsseln – ganz im Gegensatz zu einer neueren Hermeneutik, die die Loslösung eines Werkes vom Horizont seiner/s Autorin/Autors fordert. Vgl. Siegfried Mauser. »Hermeneutik«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 4. Hamm –Kar. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag & Stuttgart: Metzler Verlag, 1996. Sp. 261-270 sowie Hermann Danuser. »Interpretation«. In: Das.. Sp. 1053-1069. Besonders Sp. 1055.

¹⁰⁸ Vgl. Fotis Jannidis. »Intention«. In: Harald Fricke u. a. (Hg.). Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II. H – O. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000. S. 160-162. S. 161.

Eine Abschwächung dieser Position ist aber ebenso diskutiert worden. Danach bestimmt die/der RezipientIn zwar die Füllung der Leerstellen im Werk, nicht aber deren Vorhandensein. Dieses Vorhandensein wird von der/dem AutorIn intendiert und muss somit in der Interpretation berücksichtigt werden.¹⁰⁹

Ich werde in den folgenden Kapiteln immer wieder auf die Frage nach Vaughan Williams' Intention stoßen und eingehen. Das heißt nicht, dass ich selbst die intentionale Deutung als Methode verfolge. Ich möchte mit meinem Vorgehen im Gegenteil zeigen, dass es für die zu großen Teilen um das Verständnis der Autorintention bemühte Rezeption der 4. Symphonie andere Möglichkeiten der Interpretation gegeben hätte, die die problematische Idee der »Englishness« hätten vermeiden können. Ich möchte aber nicht behaupten, dass meine Interpretation besser oder gar die richtige ist. Es ist lediglich eine weitere Möglichkeit, die Symphonie zu »lesen«, wenn man überhaupt so weit gehen möchte. Gerade in der Vielfalt der Möglichkeiten kann man den Grund für das einem Werk auch heute noch entgegengebrachte Interesse sehen. Diese Vielfalt zeigt aber auch die Beliebigkeit der intentionalen Deutung.

Vaughan Williams' 4. Symphonie bereitet also vor allem dann Probleme, wenn sie unter das Prädikat der »Englishness« subsumiert werden soll. Um dem Werk dennoch »Englishness« zuzuschreiben, wird daher oft auf die Intention ihres Komponisten verwiesen. Obwohl dies auf den ersten Blick ein leichter Weg ist, entstehen dabei oft fatale Probleme. Es wird unter anderem aus der weltpolitischen Situation oder Vaughan Williams' Kleidungsstil auf seinen Willen geschlossen, mit der 4. Symphonie der deutschen symphonischen Tradition eine neue »englische« entgegenzusetzen. Dass dies tatsächlich Fehlschlüsse sind, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Versuche dieser Art wird das dritte Kapitel meiner Arbeit zeigen.

Zur Rezeption, auf die ich für den Fall der 4. Symphonie im selben Kapitel eingehen werde, sind ebenfalls einige Vorbemerkungen nötig.

Die vorliegende Arbeit ist zu großen Teilen mit hermeneutischer Interpretation befasst, mit den Schriften von MusikwissenschaftlerInnen und AutorInnen also, die der 4. Symphonie verschiedene geradezu »lesbare« Bedeutungen beilegen, die sie durch ihre Analysen zu belegen versuchen. Dabei spielt stets nicht nur die musikalische Struktur des Werkes eine Rolle, sondern immer auch die Person des Komponisten Vaughan Williams als eines humorvollen, ländlich gekleideten Zeitgenossen mit gelegentlichen Temperamentsausbrüchen. Gerade diese Hereinnahme von Persönlichkeit und deren Eigenschaften ist für die Konstruktion von nationalem Stil oftmals nicht zu umgehen, da die Musik der Symphonie selbst keinen Halt für solche Interpretationen bietet. Eine zusätzliche Schwie-

¹⁰⁹ Vgl. Jannidis (2000) S. 161.

rigkeit für die Konstruktion von »Englishness« besteht in den verschiedenen Personalstilen von KomponistInnen. Die Konstruktion der »Englishness« von Vaughan Williams ist eine andere als beispielsweise die von Elgar oder Parry. Dies macht den Begriff noch schwerer zu fassen, denn es gibt nicht einmal eine greifbare Linie von Eigenschaften, die etwa Parry seinem Schüler Vaughan Williams weitergab. Arnold Whittall (geb. 1935, bis 1996 Professor am Londoner King's College) weist auf die starken Differenzen von zwei Komponisten hin, die beide als »typisch englisch« gelten:

»Whatever else it may be, Britten's 'Englishness' has to be defined in terms distinctive enough to differentiate it from the 'Englishness' of composers like Vaughan Williams, whose work he did not greatly admire, and whom he resembles, musically, scarcely at all.«¹¹⁰

Zwei verschiedene Arten von »Englishness« in der Musik zeichnen sich allerdings besonders häufig ab: auf der einen Seite ein pastorales Moment der Musik beziehungsweise »sweet, simple, domestic tunefulness«¹¹¹ und auf der anderen die Inangriffnahme der Überflügelung kontinental-europäischer KomponistInnen auf deren ureigensten Gebieten wie etwa der symphonischen Tradition (ein Ziel, dem die Institution des Royal College of Music dienen sollte: »to enable us to rival the Germans«). Diese beiden Typen können den bereits angesprochenen Arten von »exklusiver« und »konkurrierender Englishness« zugewiesen werden. In Vaughan Williams' Werk werden diese beiden Pole einerseits von der *Fantasia on Greensleeves* mit ihren Folksong-Motiven und ihrer oft genannten Anlehnung an Musik aus dem Tudor repräsentiert und andererseits von seiner Symphonik mit ihren zum Teil stark an Klischees der englischen Nationalität appellierenden Themen. Man denke nur an *A Sea Symphony* und *A London Symphony*, seine ersten beiden Werke dieser Gattungen.

Die besondere Rolle von Vaughan Williams' Persönlichkeit im Rahmen des Projektes der Schaffung englischer Musik betont sein Biograph Michael Kennedy (geb. 1926), wenn er sich auch um eine differenzierte Argumentation bemüht. So schreibt der sonst mit Kategorisierungen eher vorsichtige Kennedy:

»[Vaughan Williams] was a pioneer in the much more vital sense that he [...] broke the subservience to Continental music, particularly German, which had stultified English music for most of the nineteenth century. Though he admired much of it, Vaughan Williams himself found no basis in German music later than Bach [...] It is an oversimplification to ascribe his 'Englishness' solely to the use of the modes and the pentatonic scale, for there is nothing exclusively English about them, as Debussy, Bartók, and Borodin can show us. It is safer to relate his style to the emotional character of his music—the reconciliation of opposites [...].«¹¹²

¹¹⁰ Arnold Whittall. »Personal style, impersonal structure? Music analysis and nationality«. In: Mäkelä (1997). S. 17-25. S. 20.

¹¹¹ Heldt (2007) S. 16.

¹¹² Kennedy (1964) S. 372.

Kennedy umschiffte die typischen Klippen wie eine Zuordnung allein der Pentatonik und Modi zur »Englishness«, will aber den Begriff beibehalten (»not solely«). Dies erreicht er durch den Hinweis auf Vaughan Williams' Abwendung von der deutschen Musik nach Bach¹¹³ und auf seine »Versöhnung von Gegensätzen«, also durch Hinweise auf die Persönlichkeit des Komponisten.¹¹⁴

Deutlicher wird hier James Day:

»There was more to it [Vaughan Williams' mit Holst zusammen unternommene Wanderungen zum Sammeln von Folksongs; A. F.], however, than high-minded seriousness. There was within him a strain, not only of the English individualist freethinker and pioneer but even perhaps of the English eccentric. For all his outward conformity with the code of his class and tribe, as it were, there was a strong sense of the questing, earnestly searching explorer and a highly-developed sense of fun.«¹¹⁵

Bei der Beurteilung von Vaughan Williams' »Englishness« gehen viele AutorInnen auf diese zwei Seelen in des Komponisten Brust ein – die standesbewusste Oberschicht-Existenz mit Hang zum Naturburschen einerseits und der Bachliebhaber, der bittere Jahre an den Frontlinien des ersten Weltkrieges verbrachte und jahrzehntlang seine gelähmte erste Frau Adeline pflegte, andererseits. Gerade im Zusammenhang mit der Entstehung der 4. Symphonie werden diese Gegensätze gern bemüht.

Diese verschiedenen Aspekte der (oft) imaginierten National- und vor allem auch Personalcharakteristik müssen berücksichtigt werden, wenn die Rezeption ein Werk wie Vaughan Williams' 4. Symphonie für »englisch« erklären will.

Intentionszuschreibung und Rezeption müssen jedoch nicht verbunden werden. Eine bestimmte Art der Rezeption kann die 4. Symphonie auch dann als »englisch« feiern, wenn es vielleicht gar nicht die Intention des Komponisten war, eine »englische« Symphonie zu schreiben. Ein Beispiel: Edward Elgar dachte vielleicht bei der Komposition seiner *Variations on an original Theme* op. 36 (»Enigma-Variationen«) nicht daran, dass diese einmal als Muster von »Englishness« Eingang in James Days *'Englishness' in music* finden würden.¹¹⁶ Andersherum wird oft gerade an Elgars Ernsthaftigkeit gezweifelt, wirklich »englische« Musik schreiben zu wollen. Das Beispiel hierfür liefert ausgerechnet der jährliche Hit der *Last Night of the Proms*, Edward Elgars und A. C. Bensons, der nebenbei bemerkt auf dem zweiten Platz in einer Umfrage für eine englische Nationalhymne steht¹¹⁷:

¹¹³ Eine bestreitbare These, denkt man an die Beethoven-Allusionen in der 4. Symphonie oder auch Vaughan Williams' Begeisterung für Wagners Musikdramen. Vgl. Ralph Vaughan Williams. »A musical autobiography«. In: Ders.. *National music and other essays*. London: Oxford University Press, 1963. S. 180.

¹¹⁴ Zu dieser dem Komponisten immer wieder zugeschriebenen Charaktereigenschaft siehe auch Kapitel 3.

¹¹⁵ Day (1999) S. 176.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 5.

¹¹⁷ Besonders für internationale Sportveranstaltungen wird eine solche Hymne gewünscht. *Land of Hope and Glory* wird nur noch geschlagen von *Jerusalem*. http://anthem4england.co.uk/modules/xoopspoll/pollresults.php?poll_id=2. (Abruf am 13.08.2009).

»It has more than once been a vexed question as to whether Elgar as a composer is really representatively English. Where is there any of his music of which we can definitely say, "This breathes the real English atmosphere"? *Land of hope and glory*? Perhaps; but does an obviously patriotic song necessarily breathe the innermost spirit of the people?»¹¹⁸

Mag es Elgars Absicht gewesen sein, englische Musik zu schreiben oder nicht, die Rezeption kann jede Intention jederzeit umdeuten.

Aus dem Besprochenen dürfte klar werden, dass es keinen Sinn macht, eine Liste mit Charakteristika für »Englishness« aufstellen zu wollen und deren An- oder Abwesenheit dann an der 4. Symphonie einfach zu überprüfen. Meiner Ansicht nach ist es geradezu irreführend, sich auf bestimmte Kennzeichen einer Nation zu berufen, um Musik, die von einem Staatsbürger oder in dem betreffenden Land geschrieben wurde, als nationale Musik anzusehen. Auch der Verweis auf die Intention des Komponisten der Symphonie hat seine Tücken, wenn damit eine allein gültige Deutung des Werkes, seine Wahrheit, konstruiert werden soll. Die Rezeption schließlich, die sich bemüht, der 4. Symphonie »Englishness« zuzuschreiben, ist immer eine bestimmte Art der Rezeption. Es ist hermeneutische Interpretation von Musik, die für ihr Ziel, ein Stück nicht programmatisch gebundene Musik als »englisch« zu erklären, auch auf Eigenschaften des Komponisten des betreffenden Stückes zurückgreift und nicht nur auf musikalische Strukturen, was zu Fehlschlüssen führen kann.

Nach den bisherigen Erkenntnissen erschließt sich nun das weitere Vorgehen meiner Arbeit. Ich werde zunächst einen Blick auf Vaughan Williams' Schriften über Fuge und über Bach werfen und damit auch seine möglichen Intentionen für die 4. Symphonie beleuchten. Darauf folgt meine Untersuchung der Rezeptionsgeschichte sowie eine Analyse, die die unterwegs entstandenen Fragen beantworten wird.

34

2. Zwei vom gleichen Schlage? Vaughan Williams und Bach

»Perhaps the future has another Bach in store for us and perhaps he will be an Englishman...«

Vaughan Williams in Who wants the English composer?

Wenn von Ralph Vaughan Williams im Zusammenhang mit »Englishness« die Rede ist, dann gehört seine Auseinandersetzung mit dem Folksong stets dazu. Ganz darf die Rolle des Folksongs für Vaughan Williams auch hier nicht vernachlässigt werden, sah doch der Komponist den Folksong als Basis und Materiallager für weite Teile der Kunstmusik an:

¹¹⁸ John F. Porte. »Byrd and Elgar«. In: *Chesterian* Nr. 49 (Sept./Okt. 1925). S. 13-16. Zitat auf S. 14f. Zitiert aus: Heldt (2007). S. 131.

»I have no doubt myself that song is the beginning of music and that purely instrumental music is a later development.«¹¹⁹

Neben anderen nennt er Chopin als einen Komponisten, der Volkslieder oder Folksongs erfolgreich in seiner komponierten Musik verwendet habe.¹²⁰ Auch am Beispiel Johann Sebastian Bachs verfolgt er die Bedeutung des Folksongs weiter. In *The evolution of folk-song* nennt er im Jahr 1932, also während der Arbeit an seiner 4. Symphonie, Bachs Schaffen als exemplarisch für die erfolgreiche kompositorische Einbindung des Liedes: »[A]bout three-quarters of Bach's work is built up on the popular hymn-tunes which he loved so well, in fact, 'borrowed' material.«¹²¹ Da für seine gleichzeitige Arbeit an der 4. Symphonie auch die Fugato-Technik als Vorbild dient, die besonders mit dem Namen Johann Sebastian Bachs verknüpft ist, ist diese Äußerung nicht irrelevant für meine Untersuchung.

In seinem Artikel zur Fuge in der zweiten Auflage von *Grove's dictionary of music and musicians* von 1906, den er für die folgenden Auflagen¹²² nicht veränderte, behauptet Vaughan Williams eine strikte Trennung zwischen Sonate und Fuge, die sich auf die Kennzeichen der Formen ebenso wie auf ihre Geschichte bezieht. Die Fuge entstamme den kontrapunktischen Experimenten mittelalterlicher Mönche, die Sonate hingegen dem Folksong.¹²³ Er vertritt also offenbar die Idee, dass sich Musik ähnlich der biologischen Evolution von primitiven Gesängen über Folksongs bis hin zu komponierter Musik entwickelt habe, wobei Instrumentalmusik ohne außermusikalisches Programm die artifizielle Spitze darstellt. Die Instrumentalfuge wiederum nimmt in diesem Schema den Platz einer Steigerung der artifiziellen, aber immerhin noch vokalen kontrapunktischen Experimente mittelalterlicher Mönche ein. Sie hätte damit – verglichen mit allen musikalischen Formen – die geringste verwandtschaftliche Nähe zum Folksong.

Am interessantesten hierbei ist weniger die Aussage an sich als vielmehr die zeitlichen Zusammenhänge. Der Artikel aus *Grove's dictionary* stammt aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, der Folksong-Artikel aus derselben Zeit wie die 4. Symphonie. Dennoch folgt Vaughan Williams in der 4. Symphonie, seiner ersten ohne programmatischen Titel und mit einem mit Johann Sebastian Bach in Verbindung gebrachten *Epilogo Fugato*, eher den Forderungen des älteren Artikels und gibt scheinbar alle Hoffnungen auf den Folksong als Wurzel allen Komponierens auf. In der Tat schreibt er in seinen Aufsätzen aus den 1930er Jahren zwar häufig vom Einfluss des Folksongs auf die jüngere Komponistengeneration, seine eigenen Erfahrungen und Erlebnisse mit dem Folksong behandelt er ab dieser Zeit jedoch immer als in der Vergangenheit abgeschlossene Entwicklung, scheinbar ohne Konsequenzen für sein neueres Schaffen. Um die zeitlichen Zusammenhänge von Schriften über den

¹¹⁹ Ralph Vaughan Williams. »Some tentative ideas on the origins of music«. In: Ders. (1963). S. 12-20. S. 17.

¹²⁰ Vgl. Ralph Vaughan Williams. »The evolution of the folk-song (continued)«. In: Ders. (1963). S. 40-52. S. 49.

¹²¹ Ebd. S. 44

¹²² Vgl. die bibliographischen Daten im Anhang dieser Arbeit.

¹²³ Vgl. Ralph Vaughan Williams. »Fugue«. In: *Grove's dictionary of music and musicians*. Edited by J. A. Fuller Maitland, M.A., F.S.A. In five volumes, Vol. II. New York: The Macmillan Company, 1906. S. 114 – 123. S. 114.

Folksong und Kompositionen sowohl mit Folksong- als auch mit Elementen der Fuge weiter zu verkomplizieren, soll nicht vergessen werden, dass das Fugato im Epilog der 4. Symphonie kein isolierter Einzelfall in Vaughan Williams' Schaffen ist. Auch in seinen weiteren acht Symphonien sind unterschiedlich lange fugierte Passagen oder Teile integriert, ebenso auch im Klavierkonzert (1931) und dem *Concerto Accademico* (1925). Vaughan Williams' enger Freund und Kollege Holst schrieb *A Fugal Overture* (1922) und *A Fugal Concerto* (1923) aus neu erwachtem Interesse an kontrapunktischen Techniken.

Eine konkrete Verbindung zwischen Bach und der 4. Symphonie lässt sich in erster Linie aus dem Artikel zur Fuge aus *Grove's dictionary* ziehen. Die Frage ist an dieser Stelle zunächst noch nicht, ob sich Vaughan Williams an seine eigenen Forderungen dieses Artikels hält, wenn er über 15 Jahre später die Symphonie schreibt. Wichtig ist die Feststellung, dass er in seinem Artikel die Meisterschaft Bachs auf dem Gebiet der Instrumentalfuge betont und in seiner 4. Symphonie, die sich von den vorherigen bereits allein durch ihre Titellosigkeit (die Titel der drei früheren Symphonien evozierten sogar besonders »Englishness«: *A Sea Symphony*, *A London Symphony* und *Pastoral Symphony*) deutlich abheben sollte, einen fugierten Epilog als weiteres Zeichen ihrer Intellektualität an den Schluss stellt. Damit scheint er eher eine gedankliche Nähe zu den klerikalen Experimenten und Bach als zu seiner eigenen älteren Signatur des Folksongs herstellen zu wollen.

Natürlich besteht grundsätzlich kein Problem durch eine solche selbstgewählte Beeinflussung des Komponisten durch eine von ihm interpretierte Kompositionstradition eines anderen Komponisten. Zudem legt Vaughan Williams in seiner aus einer Vorlesungsreihe entwickelten Aufsatzsammlung *National Music* von 1934 ausreichendes Gewicht auf die Freiheit des erfahrenen Komponisten im Umgang mit seinen heimischen und internationalen Einflüssen, um nicht seine eigenen Anweisungen an jüngere Komponisten missachten zu müssen:

»Nations, like individuals, need periods of contact followed by periods of isolation. [...] If we have no musical soul of our own, how can we appreciate the manifestations of the musical souls of others?«¹²⁴

Sowohl die Isolation als auch der Kontakt zu fremden Komponierweisen haben ihre Zeit im Schaffen einer/s KomponistIn und Vaughan Williams' Folksong-Phase – eine Isolationsphase, wenn man so will – dürfte in den 1930er Jahren als abgeschlossen gelten. Problematisch ist sein Schritt weg vom Folksong und hin zu größerer Intellektualität oder sogar zu Experimenten der kontinentalen Kunstmusik ab 1910 eher für seine neueren Kritiker und diejenigen Musikwissenschaftler, die ihn auf die Folksong-nahe »Englishness« festzulegen versuchen.¹²⁵ Denn Bach ist ein deutscher Komponist und neuere kontinentale Techniken gehören nicht unbedingt zum Repertoire einer/s KomponistIn der

¹²⁴ Ralph Vaughan Williams. »Some conclusions«. In: Ders. (1963) S. 62-73. S. 69.

¹²⁵ Dies wird das dritte Kapitel zeigen, insbesondere die Diskussion von Texten von Wilfrid Mellers und Lionel Pike.

Renaissance. Die Bemühungen der English musical renaissance, der auch Vaughan Williams als führende Figur zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuzurechnen ist, gingen in der Howes'schen Interpretation ja gerade dahin, die gefühlte Vorherrschaft einer »deutschen« Musiktradition zu durchbrechen – wenn auch die Figur des Johann Sebastian Bach zu Beginn der Renaissance geradezu als brauchbares Vorbild des männlichen und protestantischen Komponisten empfunden wurde. Bevor die Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen in der Kritik und Musikwissenschaft erfolgen kann, soll zunächst genau bestimmt werden, was Vaughan Williams – besonders in seinem Artikel in *Grove's dictionary* – mit dem Namen Bach verbindet, was er von ihm übernehmen will (so er dies überhaupt will und kann) und mit welcher Bedeutung die Gattung der Fuge in Vaughan Williams' Denken versehen ist.

2.1 »So you want to write a fugue«: Der Artikel in *Grove's dictionary* von 1906

Vaughan Williams trifft in seinem Artikel über die Fuge drei explizite Bestimmungen: Er möchte kein Handbuch der Fugenkomposition verfassen (was dem Zweck des Artikels ohnehin durchaus unangemessen wäre), er zieht keine Theoretiker, sondern ausschließlich Komponisten und deren Umgang mit der Form zurate – es sollen also keine Übungs-, sondern rein dem Zweck der Kunst dienende Fugen besprochen werden¹²⁶ – und er spricht den Formen der Sonate und der Fuge jede Ähnlichkeit bis auf die Grundform ABA ab. Letzteres bestärkt die Theorie, dass er von der frühen Abspaltung von Kontrapunkt und damit auch der Fuge vom Strang der übrigen, sonatenartigen Formen ausgeht.¹²⁷

Interessanter sind seine vier impliziten Voraussetzungen für den Artikel, mit denen sich die folgenden Unterkapitel beschäftigen.

2.1.1 Beispielhafte Meisterwerke

Nicht nur schreibt Vaughan Williams kein Handbuch der Fugenkomposition, er schreibt gleichfalls keine Gattungsgeschichte. Dies zeigt sich bereits an der Gliederung seines Artikels, der die Teile einer Fuge als über die Zeit erhaben behandelt. Ein Gegenbeispiel ist Paul Walkers Artikel zum selben Thema im *New Grove dictionary of music and musicians*, der eine beispielhafte Fuge analysiert und eine kurze Gattungsgeschichte mit anschließender Bibliographie schreibt (Allerdings ist auch für Walker das Muster der Gattung eine Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*).¹²⁸ In Vaughan Williams' Artikel bleibt die Entwicklung der Fuge nur insoweit ausgeblendet, als der Evolutionsgedanke betont wird: Die Entwicklung der Gattung sei in verschiedene stärkere und schwächere Richtungen erfolgt, von

¹²⁶ Was insofern natürlich problematisch ist, als Vaughan Williams die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* zu diesen funktionsfreien Kompositionen rechnet und ihre Verwendung zur Spiel- und Kompositionsübung ausblendet.

¹²⁷ Vgl. Vaughan Williams (1906). S. 120. Interessant, wenn auch in dieser Arbeit nicht auswertbar, ist die Änderung des Wortes »Form« im Zusammenhang mit der Fuge ab der fünften Auflage von *Grove's dictionary* in »Phänomen«, »Manifest«, »Komposition« und ähnliche Begriffe. Vaughan Williams hatte sich also offenbar der Erkenntnis angeschlossen, dass die Fuge keine musikalische Form ist.

¹²⁸ Vgl. Paul Walker. »Fugue«. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 9. Florence to Gligo. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 318-332.

denen einige bis zur Zusammenfassung der stärksten Varianten durch Bach überlebten, der die vollkommene Fuge geschaffen habe.¹²⁹ Konsequenterweise endet der kleine historische Abriss über die Entwicklung der Gattung bei Bach. Um diese Entwicklung zu illustrieren, bringt der Artikel 36 kurze Musikbeispiele, teils bestehend aus nur einem Fugensubjekt, teils aus versetzten Stimmeinsätzen. Davon sind immerhin 18, also genau die Hälfte, Beispiele aus Werken Bachs. In erster Linie dienen das *Wohltemperierte Klavier* und *Die Kunst der Fuge* als Anschauungsobjekte. Daneben werden auch Beispiele aus der *Matthäus-Passion*, der Messe in h-Moll, den Orgelfugen und der Motette *Ich hatte viel Bekümmernis* aufgeführt. Nur drei Beispiele steuert der Autor dagegen aus Händels Werken bei, der damit der einzige »englische« Komponist ist. Ferner finden Beethoven, Wolfgang A. Mozart, Joseph Haydn, Kirnberger, Strauss und Brahms illustrative Erwähnung.

2.1.2 Angriff auf Theoretiker

»[...] the idea has grown up that a fugue is necessarily dull and pedantic, justifying the famous aphorism that 'a fugue is a composition in which one voice runs away from the others and the hearer from them all'.«¹³⁰

Dass Vaughan Williams trotz der Kürze seines Artikels Platz für den Angriff auf diejenigen Theoretiker (und implizit wahrscheinlich auch HörerInnen) findet, die die Fuge als pedantische, langweilige und scholastische Übung empfinden, mag erstaunen. Wichtig ist ihm vor allem, dass Theoretiker angeblich die Meisterschaft Bachs verkennen:

»Writers on music have a tendency to divorce theory from practice, and in no branch of the art is this the case more than in the fugue. It is an extraordinary thing that hardly any of the well-known treatises on fugue so much as mention Bach«¹³¹

Eines der Hauptziele seines Artikels ist daher die Verteidigung der Fuge und besonders der Bach'schen Fuge gegen ihre Theoretiker. Dies wird gerechtfertigt mit dem folgenden Punkt.

2.1.3 Bachs Fugen als Krönung der evolutionären Gattungsentwicklung

Die Art von Fugen, die Vaughan Williams vor allem in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* findet, bestimmt er als seit Bach feststehenden Maßstab der Fuge als Kunstmusik und nicht etwa als Trockenübung für Kompositionsstudenten.

»Bach rose superior to all the rules and regulations with which Fux had hedged in the fugue, and evolved out of Fux's skeleton the living fugue, the quintessence of fugue, freed from all the impurities of pedantry. From the time of Bach the word 'fugue' has connoted a very definite musical form [...]«¹³²

¹²⁹ Vgl. Vaughan Williams (1906) S. 114f.

¹³⁰ A. a. O.

¹³¹ Ebd. S. 115.

¹³² A. a. O.

Charakteristisch ist die Bezeichnung dieser Fugen als »lebendig« und »quintessenziell«, also als nachahmungswürdig. Dagegen seien die Fugen eines Mozart oder Haydn »old-fashioned« und »academic«¹³³.

Man könnte aus dieser Aussage auch folgern, dass das Modell der Bach-Fuge demnach auch für Komponisten wie Beethoven oder Brahms habe feststehen müssen und nur noch mit neuen Inhalten und Bedeutungen gefüllt werden konnte, jedoch keine strukturelle Weiterentwicklung mehr erfahren sollte.

Die Fuge ist also eine bereits vor langer Zeit abgeschlossene Gattung vorwiegend der Kunstmusik im deutschsprachigen Raum. Hieraus erwächst die Frage, welchen Wert Vaughan Williams für die/den zeitgenössische/n KomponistIn noch in der Fuge sieht. Einen Teil der Antwort gibt er in seiner vierten impliziten Voraussetzung desselben Artikels.

2.1.4 Fuge als »romantic music«

In direktem Zusammenhang mit dem soeben Erwähnten vermutet Vaughan Williams, Bach sei wahrscheinlich durch die »romantischen Möglichkeiten«¹³⁴ der Ausdrucksmittel der Fuge angezogen worden. Das Wesen dieser romantischen Musik sei, »that some idea or mood from without is grafted on to the musical stem«¹³⁵ mithilfe einer einheitlichen Stimmung, einer einzigen zentralen Idee mit umgebenden Episoden in einer Art von Chiaroscuro.

»This is certainly the principle which underlies the fugal form, and it is also the principle in which romantic composers found it necessary to express themselves. Can we not trace an analogous emotional need and analogous means of expression in the fugues of Bach on the one hand, and on the other in Schumann's pianoforte concerto with its single theme [...]?»¹³⁶

Ein weiteres Beispiel für dieses Argument findet Vaughan Williams in Wagners Verwendung von Leitmotiven als zentraler expressiver Idee, die die musikalische Struktur über eine lange Strecke hinweg in verschiedenen dramaturgischen Schattierungen bestimmt. Was Wagner und Bach vereint, ist also neben ihrer beider Religion und ihrer Herkunft aus dem nordostdeutschen Raum der Drang, emotionale Belange in vergleichbarer Technik durch Musik auszudrücken. Während Wagner jedoch schon früh in der Geschichte der English musical renaissance in Ungnade fiel,¹³⁷ wurde Bach dank der ihm zugeschriebenen Charaktereigenschaften zu einem Vorbild erklärt, und zwar ausgerechnet vom sehr klassenbewussten Hubert Parry.¹³⁸ Mozart, Haydn und auch Beethoven werden im Ver-

¹³³ Vaughan Williams (1906) S. 121.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 121.

¹³⁵ A. a. O.

¹³⁶ A. a. O.

¹³⁷ Vgl. Kapitel 1.1.1.

¹³⁸ »In [J.S. Bach] the gifts of his consistently and profusely gifted family, and the long traditions of *earnestness and sincerity* [meine Hervorhebung; A. F.] which had become characteristic of Teutonic musicians, bore at last the noblest and matures fruit [...]« in: Charles Hubert Hastings Parry. Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. London/New York: Putnam, 1909. S. 18. Dagegen eine extrem kurze Zusammenfassung der komplexen Prob-

gleich zu Komponisten wie Bach, Schumann und auch Wagner als Komponisten der Sonate und damit der absoluten und klassischen Musik beschrieben, die im Artikel in *Grove's dictionary* gegenüber der Fuge abgewertet wird. Hieraus wird Vaughan Williams' Präferenz der eher norddeutsch und protestantisch geprägten KomponistInnen gegenüber süddeutsch/auf Wien zentrierten und katholisch geprägten KomponistInnen deutlich. Er stimmt hierin mit der Haltung Parrys und im Wesentlichen auch Stanfords überein, also der älteren Generation der Renaissance. Er stimmt jedoch nicht mit einem Teil der englischen Musikwissenschaft in den 1990er Jahren überein, die Bachs Musik ebenfalls zu »teutonischer« und die englische Musik auf ungute Weise beeinflussender Musik zählen, wie das dritte Kapitel dieser Arbeit zeigen wird.

2.2 Bach als »romantischer Komponist«: Vaughan Williams' Schriften über Bach

Deutlicher wird Vaughan Williams in Bezug auf die Bach'sche Fuge in seinem Aufsatz *Bach and Schumann* von 1902:

»Surprising as it may seem, it is nevertheless the fact that the fugue as exemplified by Bach is a most perfect romantic medium. [...] In the fugue there is one idea, in the sonata-movement several, and from this it follows that in a fugue there is one *mood*, and in a sonata-movement several.«¹³⁹

Dieses »perfekte romantische Medium« drückt nicht beliebige außermusikalische Gegenstände aus, sondern nur die höchsten, nämlich die seelischen und geistigen Belange des menschlichen Geistes:

»But there is a truer and deeper romance than that of the heart, which deals, not with external events, but with the minds and souls of human beings. This is the romance which Bach shares with his great apostle, Schumann—the romance which, by making the ideal art subservient to the intimacies of the human emotions, finally raises human emotions to the level of ideal art.«¹⁴⁰

Der Bach'schen Fuge wird hiermit eine geradezu verklärende Funktion für die Vereinigung von Kunst und Emotion zugeschrieben. Sie wird dadurch zu einem Ausdrucksmedium, das durchaus keine veraltete Form darstellt, sondern eine Struktur, mit deren Hilfe ganz neue und höhere Formen der Kunst erreicht werden können. Die Fuge ist also – selbst wenn Vaughan Williams dies nirgends ausspricht – eine Gattung, die auch seiner Generation durch den Rückgriff auf ältere und unverbrauchte musikalische Formen und noch ältere der Musik zugeschriebene Funktionen im menschl-

leme, die man mit Wagner hatte, in Byron Adams. »Elgar's later oratorios«. In: Daniel M. Grimley & Julian Rushton (Hg.). *The Cambridge companion to Elgar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 81-105, S. 88: »[...] a diatonic idiom was the only means to express a forthright and Protestant British manliness, the direct result of healthy and habitual self-restraint. Chromaticism, on the other hand, was redolent of the foreign, the effeminate, the hysterical, the morbid, the decadent and, through the pernicious influence of *Parsifal*, the erotic religiosity of Catholicism. [...] Turner and other male musicians were protecting themselves from the accepted Victorian and Edwardian stereotype of the male musician as effete, nervous, and neurasthenic.«

¹³⁹ Ralph Vaughan Williams. »Bach and Schumann«. In: Holst/U. Vaughan Williams (1959). S. 29-33. S. 30.

¹⁴⁰ Ebd. S. 32f. »Romance of the heart« wird hier Berlioz' Musik unterstellt.

chen Geist äußerst attraktiv für eine Wiederbelebung erscheinen muss. Zusätzlich bescheinigt Vaughan Williams Bachs Musik Zeitlosigkeit im besten Sinne, die diese Musik nur mit wenigen Werken Beethovens teile: »Bach, though superficially he may speak the eighteenth-century language, belongs to no school or period.«¹⁴¹ Man könnte folgern, dass Vaughan Williams aus seinem Verständnis der Bach'schen Fuge Elemente in seine eigene Komponierweise übernehmen wollte, um das im obigen Zitat genannte Ziel einer Erhebung von menschlichen Emotionen zu idealer Kunst zu erreichen. Dies wird unterstützt von der Beobachtung, dass sämtliche neun Symphonien fugierte Teile oder Fugen enthalten. Für diese Folgerung spricht auch, dass seine relativ früh (1906) geäußerte Präferenz bezüglich dieser Art von Fuge sich im Wesentlichen über die folgenden Jahrzehnte nicht abschwächte. Auch die neunte und letzte Symphonie enthält einige Fugato-Stellen im letzten Satz. Die Vermutung, dass Vaughan Williams das erwähnte Ziel einer Erhebung zu idealer Kunst erreichen wollte, ist jedoch keine Feststellung einer Tatsache und sollte nicht zu der Idee verleiten, eine auf ihre Wahrheit pochende Deutung von Vaughan Williams' 4. Symphonie aus dieser eventuellen Intention zu konstruieren. Die Analyse des vierten Kapitels wird die Ähnlichkeiten des Epilogs der 4. Symphonie mit bestimmten Fugen von Bach aufzeigen. Sie wird sich damit begnügen, eine Sichtweise auf die 4. Symphonie zur Verfügung zu stellen, die mit den Prämissen des Artikels aus *Grove's dictionary* abgestimmt ist, die aber nicht verteidigt werden soll als die beste oder wahre Interpretation.

Eine weitere Facette von Vaughan Williams' Verhältnis zu Bach ist seine in mehreren Aufsätzen verschiedentlich geäußerte Verehrung für ein bestimmtes Bild von dessen Persönlichkeit.

»A young exquisite once said to me, 'I don't like Bach, he is so bourgeois', to which I probably answered that being bourgeois myself I considered Bach the greatest of all composers. It is Bach's intense humanity which endears him to me and my fellow bourgeois.«¹⁴²

Obwohl dies eine für Vaughan Williams typische, mündlich geäußerte und humoristische Aussage des 78-jährigen Komponisten ist, zeigt sie die ungebrochene Vorliebe für die Musik und Persönlichkeit des Johann Sebastian Bach. Es scheint, wie bereits oben vermutet, als habe sich Vaughan Williams' Musikgeschmack über die Jahrzehnte nicht wesentlich verändert. Dies bestätigt Hugh Cobbe aus der Sicht der Briefe des Komponisten:

»There is no record of any further journeys to Germany [nach Vaughan Williams' Aufenthalt in Dresden 1899; A. F.] until his controversial journey to Hamburg in 1938 to receive the Shakespeare Prize, and his view of German music now settled down into a form that seems to have remained with him for the rest of his life. He had established his own personal pantheon of composers who were especially important to him: Bach [...], Beethoven, Brahms, and Wagner. He had also determined that he did not feel sympathetic to the directions in which newer music was

¹⁴¹ Ralph Vaughan Williams. »Bach, the great bourgeois«. (1950) In: Ders.. (1963) S. 170-176. S. 170.

¹⁴² Ebd. S. 171.

going – he hardly ever mentions Mahler for example – nor did he feel that the tradition as a whole was healthy for music in England [...]»¹⁴³

Das Bild des »bourgeois« Komponisten ist hier das Bild eines für sein ihn umgebendes Publikum und gleichzeitig für den Fortschritt der Musik schreibenden Künstlers. So erklärt sich für Vaughan Williams die Arbeit Bachs für die BesucherInnen der Gottesdienste (in Form von Kantaten, Passionen etc. zur Erbauung der Kirchengemeinde) ebenso wie die Arbeit am *Wohltemperierten Klavier* und besonders dessen Fugen als tiefeschürfendes Experimentieren mit den Möglichkeiten des Kontrapunkts (dass das *Wohltemperierte Klavier* als Technik- und Satzübung für Bachs Orgelschüler fungierte¹⁴⁴, kommt Vaughan Williams dagegen nicht in den Sinn). Der tief im eigenen Stand, im Protestantismus und der unterstützenden und im Gegenzug versorgten Familie verankerten Figur des Johann Sebastian Bach werden damit »bourgeoise« Attribute wie Männlichkeit, Häuslichkeit, Zuverlässigkeit und Bescheidenheit verliehen, zur selben Zeit aber eine Ernsthaftigkeit beim Komponieren und ein Bewusstsein um die Entwicklungsmöglichkeiten der Musik, das die Kompositionstätigkeit Bachs nicht als bloßen Broterwerb erscheinen lässt, sondern als wahres Künstlertum, das jedoch – ganz im Gegensatz zur modernen, elitären Ästhetik des Komponierens im 20. Jahrhundert auf dem Kontinent – nicht den Kontakt zu demjenigen Publikum verloren hat, für welches die Musik bestimmte Funktionen im Arbeits- und Freizeitleben übernimmt. Obwohl man mit dieser Darstellung Bachs Wirkungskreis in unrealistischer Weise einengt, empfindet Vaughan Williams gerade solche, auf die es rezipierende Gesellschaft abgestimmte Werke als typisch englisch:

»Art for art's sake has never flourished in England. We are often called inartistic because our art is unconscious. Our drama and poetry, like our laws and our constitution, have evolved by accident while we thought we were doing something else, and so it will be with music. The composer must not shut himself up and think about art, he must live with his fellows and make his art an expression of the whole life of the community—if we seek for art we shall not find it.«¹⁴⁵

Eine weitere Gemeinsamkeit mit sich selbst entdeckt Vaughan Williams in Bachs Verbundenheit mit seinem Heimatland. In dem Aufsatz *English Folk-songs* schreibt Vaughan Williams in dem bereits früher zitierten Absatz:

»A composer's style must be ultimately personal, but an individual is a member of a nation, and the greatest and most widely known artists have been the most strongly national. Bach, Shakespeare, Verdi, Reynolds, Whitman—their appeal may be cosmopolitan, but the origin of their inspiration is national.«¹⁴⁶

¹⁴³ Hugh Cobbe. »Vaughan Williams, Germany, and the German tradition: a view from the letters« In: Alain Frogley (Hg.). *Vaughan Williams studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. S. 81-98. S. 89.

¹⁴⁴ Vgl. Dominik Sackmann. »Das Wohltemperirte Clavier«. In: Siegbert Rampe (Hg.). *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Teilband 2*. Laaber: Laaber Verlag, 2008. S. 672-739. S. 677-679.

¹⁴⁵ Ralph Vaughan Williams. »Who wants the English composer?«. In: Manning (2008) S. 39-42. S. 42.

¹⁴⁶ Ralph Vaughan Williams. »English folk-songs«. In: Manning (2008) S. 198.

Geht es um die Genese von Werken, so Vaughan Williams hier, dann muss der Nationalstil prioritär und zeitlich vor dem Personalstil stehen. Nur wenn die/der (nationalistische) KomponistIn ganz selbstverständlich von ihrem/seinem Land, Volk und Nation geprägt sei (die »Inspiration« also »national« sei), könnten ihre/seine Kompositionen überhaupt einen derartigen Reiz auf RezipientInnen anderer Nationalität ausüben. Ob diese Inspiration eine Inspiration zu bestimmten Themen sein soll oder eher eine grundsätzliche Annäherung an Stoffe, musikalische Strukturen, Themen und sogar an den Charakter beispielsweise von Melodien oder Rhythmen, bleibt offen. Es erscheint mir jedoch höchst unwahrscheinlich, dass Vaughan Williams so weit gegangen wäre, etwa die Gattung der Fuge für typisch deutsch erklären zu wollen. Die nicht genau bestimmte Verwurzelung des Komponisten in seiner jeweiligen nationalen Prägung bleibt aber wesentliche Voraussetzung für einen Personalstil, der HörerInnen über die Grenzen des eigenen Staates hinweg zu faszinieren vermag. Wir können Vaughan Williams daher als nationalistischen Komponisten bezeichnen, wenn auch sein Engagement und gelegentliche Aussagen auf einen moderaten Sozialismus seinerseits hindeuten.¹⁴⁷

An der Person des Komponisten Johann Sebastian Bach war Vaughan Williams offenbar über lange Zeit hinweg interessiert (wenn auch nie so intensiv, dass tatsächlich mehr als einige verstreute kleinere Aufsätze und Bemerkungen entstanden wären), insofern diesem Komponisten die positiv besetzte Eigenschaft des bürgerlichen Lebensstils unterstellt wird. Diese Eigenschaft vereint in Vaughan Williams' Deutung Männlichkeit, Häuslichkeit, Zuverlässigkeit und Bescheidenheit, verbunden mit tiefer Verwurzelung in den (auch religiösen) Traditionen des Heimatlandes und damit eine »nationale Inspiration«.

Gerade aus dieser auf das Regionale, sogar Häusliche konzentrierten Lebensweise Bachs sieht Vaughan Williams jedoch die Möglichkeit erwachsen, so komplexe und fortschrittliche Systeme zu entwickeln wie etwa die Bach'sche Fuge, wie sie im Artikel in *Grove's dictionary* beschrieben ist. Dieser Typus der Instrumentalfuge ist »lebendig«, strukturell flexibel (von einer kurzen zweistimmigen bis zur elaborierten Doppelfuge) und fähig, emotionale Belange und Stimmungen deutlicher und konzentrierter auszudrücken als musikalische Formen wie die Sonate. Dies wird begründet mit der Monothematik der Fuge und der Verarbeitungsweise dieses einen Themas. Einmal mit dieser Bedeutung versehen wird die Fuge zu einem entwicklungswürdigen Objekt für Vaughan Williams, der mit der Verwendung von Fugen oder fugierten Passagen innerhalb anderer Musikgattungen – folgt man seiner Interpretation im Artikel in *Grove's dictionary* – Raum für »romantische« Momente (in der idiosynkratischen Bedeutung der Aufhebung von Emotion in der motivischen Einheit) durch Musik

¹⁴⁷ Vgl. Chris Walton. »Auf der Suche nach der Moderne in England«. In: Otto Kolleritsch (Hg.). Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne (=Studien zur Wertungsforschung 28). Wien/Graz: Universal Edition, 1994. S. 256-271. S. 262-264.

schaffen kann. Diese Momente sollen kein Programm für die Musik sein, sondern die tiefsten Belange der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes ausdrücken.

Inwieweit die Rezeption der 4. Symphonie diese Deutung der Figur des Johann Sebastian Bach und »seiner« Fugen bedachte, übernahm oder sich ihr widersetzte, zeigt das folgende Kapitel.

3. Kreuzfeuer: Die 4. Symphonie im Visier der Kritik und Musikwissenschaft

»I don't think that sitting down and thinking of great things ever produces a great work of art [...]«

Vaughan Williams über die Entstehung seiner 4. Symphonie in f-Moll

Die 4. Symphonie in f-Moll schrieb Vaughan Williams zwischen 1931 und 1934, er begann also die Arbeit im Alter von nicht ganz 60 Jahren. Die 3. Symphonie, *Pastoral Symphony*, war 1922 uraufgeführt worden, neun Jahre vor dem Beginn der Arbeit an der Vierten. Der lange Zeitraum zwischen den beiden Werken ist gefüllt mit Musik verschiedener Gattungen von der Oper *Hugh the Drover* bis hin zu Musik für Militärkapellen. Zwischen der Uraufführung der 4. und dem Beginn der Arbeit an der 5. Symphonie in D-Dur liegen dagegen nur etwa drei Jahre. Vermutlich auch aus diesem Grund ist die 4. Symphonie laut Kennedy öfter als Beginn einer neuen Schaffensperiode gedeutet worden denn als Fortführung oder Abschluss einer solchen Periode.¹⁴⁸

1934 starb nicht nur Elgar, sondern am 25. Mai desselben Jahres, während Vaughan Williams' intensiver Arbeit an der 4. Symphonie, auch sein enger Freund und Kollege Gustav Holst knapp 60-jährig. Für die Symphonie ist dies insoweit wesentlich, als sie damit Vaughan Williams' erstes Werk ist, das ohne die durchgehende Beratung und Unterstützung Holsts entstand. Zwar hatten die beiden 1932 noch einige Male das entstehende Werk in ihren seit der gemeinsamen Studentenzeit betriebenen »Field Days« diskutiert und erste Höreindrücke durch das Partiturspiel der Pianistinnen Vally Lasker und Helen Bidder am 6. Januar 1932 gewonnen (was die Änderung einer Melodie im Finalsatz zur Folge hatte), dies reichte dem Komponisten jedoch offenbar nicht, um ihm seine ihm stets während des Komponierens plagende Unsicherheit zu nehmen.¹⁴⁹ Vaughan Williams nahm daher an intensiven Proben mit dem BBC Symphony Orchestra unter Adrian Boult 1934 teil, während derer er noch einige Änderungen in der Partitur vornahm, die das Werk dem beabsichtigten klanglichen Resultat näherbrachten. Der Komponist Arnold Bax sprang zudem nach Holsts Tod als Berater ein.¹⁵⁰ Näheres über diese Beratung und eventuell daraus resultierende Änderungen ist allerdings nicht bekannt.

¹⁴⁸ Vgl. Kennedy (1964) S. 264.

¹⁴⁹ Während der Komposition der Vierten schrieb er in einem Brief: »I wish I didn't dislike my own stuff so much when I hear it—it all sounds so incompetent« (Zitiert aus Kennedy (1964) S. 246).

¹⁵⁰ Vgl. U. Vaughan Williams (1964) S. 205.

Arnold Bax ist die Symphonie gewidmet. Vaughan Williams ließ ihm das Manuskript der Partitur im Dezember 1935 als Geschenk zukommen.¹⁵¹

Über die Entstehungsumstände der Symphonie berichtet Ursula Vaughan Williams:

»His own story of the genesis of his Fourth Symphony was that he had read an account of one of the 'Freak Festivals' [ein Festival für neue Musik; die uncharmante Bezeichnung zeigt Vaughan Williams' Ansichten über »moderne« Komponisten; A. F.] in which a symphony, he couldn't remember who had written it, was described in some detail. Like the myth of Beethoven and *Fidelio*, his breakfast-time reaction was an immediate '*il faut que je compose cela*'. So, without any philosophical, prophetic, or political germ, No. 4 took its life from a paragraph in *The Times*.«¹⁵²

Vaughan Williams äußert sich ähnlich:

»I wrote [the fourth symphony] not as a definite picture of anything external—e.g. the state of Europe—but simply because it occurred to me like this—I can't explain why—I don't think that sitting down and thinking of great things ever produces a great work of art [...]«¹⁵³

Diese beiden Äußerungen scheinen plausibel, sind aber mit Vorsicht zu behandeln. Zum Einen darf bezweifelt werden, dass eine Symphonie wie die Vierte ihre ganze Komplexität allein einem Paragraphen einer Zeitungskritik verdankt. Zum Anderen könnte diese übereinstimmende Betonung eines profanen Hintergrundes des Werkes auch eine Überreaktion auf eine sich unter Vaughan Williams' Freunden schnell verbreitende Interpretation der Symphonie als Bild der Lage Europas im Jahr 1935 sein, eine Interpretation, die Vaughan Williams selbst vehement bestritt, wie das obige Zitat zeigt. Ursula Vaughan Williams kann über die Genese der Symphonie nur aus späteren Erzählungen des Komponisten informiert gewesen sein, da sich die beiden erst 1938 kennenlernten. Glaubwürdig erscheint aber der Tenor der beiden Aussagen, die Symphonie sei nicht aus dem unmittelbaren Bedürfnis, eine programmatische Symphonie über den Zustand Europas zu schreiben, in Angriff genommen worden.

Da die Vierte Vaughan Williams' erste Symphonie ohne Titel ist und der klangliche erste Eindruck sie kaum mit den früheren drei Symphonien verbindet, begannen einige Zeit nach ihrer Uraufführung am 10. April 1935 in der Londoner Queen's Hall durch das BBC Symphony Orchestra unter Adrian Boult¹⁵⁴ besonders unter den Bekannten des Komponisten verschiedene Interpretationen des Werkes zu kursieren, die ein mögliches außermusikalisches Programm hinter der Symphonie vermuteten¹⁵⁵ - eine Interpretation, die sich lange halten konnte und zur Stütze derjenigen Deutungen verwendet wurde, die um die Kennzeichnung des Werkes als »englisch« bemüht waren.

¹⁵¹ Vgl. Kennedy (1964) S. 230, 238, 247.

¹⁵² U. Vaughan Williams (1964) S. 190.

¹⁵³ Vaughan Williams in einem Brief an R. G. Longman im Dezember 1937. Zitiert aus Kennedy (1964) S. 247.

¹⁵⁴ Vgl. Nicholas Kenyon. *The BBC Symphony Orchestra. The first fifty years. 1930-1980*. London: British Broadcasting Corporation, 1981. S. 453.

¹⁵⁵ Vgl. Kennedy (1964) S. 264.

Die 4. Symphonie wird meist mit der Sechsten verglichen, denn beide sind in ihren ersten Sätzen mit dem Grundmotiv des Konfliktes zwischen zwei Halbtönen befasst und verwenden teilweise sogar ähnliche Motive, jedoch vor unterschiedlichen tonalen Hintergründen. Beide Symphonien besitzen einen Epilog und das Scherzo der Sechsten ist wie auch der Epilog der Vierten fugiert. An Fugen oder fugierten Teilen von Stücken mangelt es in Vaughan Williams' Schaffen nicht, der *Epilogo Fugato* der 4. Symphonie nimmt jedoch eine Sonderstellung ein. Diese Stellung ist nicht nur kompositorisch begründet, sondern aufgrund der Rezeption seiner Kollegen und Kritiker, die sich schwer damit taten, speziell die Vierte in das Bild von ihrem pastoral-nationalen Komponisten zu integrieren, wie dieses Kapitel zeigen soll.

Die ersten drei Symphonien führen in ihren Titeln mehr oder weniger deutliche Assoziationen mit England oder zumindest typisch britische Konnotationen mit sich: das Meer in *A Sea Symphony*, die Hauptstadt in *A London Symphony* und schließlich (wenn auch mit starken Einschränkungen, denn laut seinem Biographen inspirierte Vaughan Williams eine französische Landschaft während seines Militärdienstes im ersten Weltkrieg¹⁵⁶) eine englische Landschaftsidylle in *A Pastoral Symphony*. Für die auf »Englishness« des Komponisten bedachte Kritik fanden sich in diesen drei Werken schon in deren Titeln ausreichend Hinweise auf englische Motive und Assoziationen. Die 4. Symphonie hingegen trägt keinen Titel und ihr Komponist muss demnach von Beginn an in den Augen dieser Kritik der Gefahr ausgesetzt gewesen sein, den Bezug zu den englisch-pastoralen Themen aus dem Blick zu verlieren. Daher begannen schnell Deutungen der Symphonie zu kursieren, die sich neben der bereits erwähnten Interpretation als Kriegssymphonie auch auf den ambivalenten Charakter des Komponisten fokussierten. Wie die Rezeption der vergangenen Jahrzehnte mit gerade dieser scheinbaren Gefahr umgeht, Vaughan Williams' »Englishness« zu verlieren, kann daher am besten an dieser ersten Symphonie ohne Titel gezeigt werden, die dadurch den assoziativen Spekulationen ihres Publikums keinen sicheren Halt mehr bot.

Im Gegensatz zur 6. Symphonie fiel der fugierte Teil der Vierten auf gänzlich anders bestellten Boden. Die Neuerungen der Vierten (der *Epilogo Fugato*, der fehlende Titel und der vielfach so wahrgenommene aggressive Klang) hatte man bei der Uraufführung der Sechsten zwar noch gut in Erinnerung, aber wahrscheinlich bereits als Teil von Vaughan Williams' Stil akzeptiert.

3.1 Fleisch und Blut und Boden: Kritiken und Analysen

Die musikkritische und -wissenschaftliche Rezeption der 4. Symphonie bildet den Gegenstand des vorliegenden Kapitels. Zwischen den ersten Reaktionen der Kritiker im Jahr 1935 und zwei im Jahr 2009 erschienenen Aufsätzen wird erwartungsgemäß von der musikwissenschaftlichen Rezeption eine Vielzahl von Themen diskutiert. Die Sorge um die »Englishness« der Symphonie und ihres

¹⁵⁶ Vgl. Kennedy (1964) S. 486.

Komponisten wird indes ebenfalls immer wieder thematisiert. Deswegen und aufgrund der weitgehenden Unbekanntheit der Geschichte der Rezeption dieser Symphonie werde ich in chronologisch geordneten Gruppen von Kapiteln, Aufsätzen, Kritiken und Monographien diese Geschichte nachzeichnen, wobei ich bei weitem keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Desweiteren versuche ich nicht, eine bestimmte Wahrheit oder Wirklichkeit aus dem gewählten Material zu konstruieren, sondern verwende aus dem weitgestreuten Korpus der Rezeption dieser Symphonie solche Schriftstücke über das Werk, die analytisch versuchen, sich mit dem geschilderten Problem auseinanderzusetzen. Dass die Wirklichkeit der Rezeption bei weitem nicht nur mit dem Thema »Englishness« befasst war, versteht sich von selbst, was eine Auswahl für meine textliche Analyse umso nötiger gemacht hat. Kritiken über die ersten Aufführungen der Symphonie aus den 1930er Jahren und Analysen bis 1958, also zu Lebzeiten des Komponisten, bilden den Anfang. Es folgen drei Gruppen von Studien über den Komponisten oder speziell die Symphonie: 1958 bis 1980, 1980 bis 2000 und schließlich 2000 bis 2009.

3.1.1 »A matter of some concern«: Bis 1958

In ersten Reaktionen stellten Kritiker sowohl die Frage nach der Modernität, als auch, wenn auch nur in begrenztem Umfang, die Frage nach der »Englishness« der Symphonie.¹⁵⁷ Dass letztere nicht explizit thematisiert wurde, sollte angesichts eines Publikums nicht verwundern, das schlicht die Uraufführung einer Symphonie eines englischen Komponisten erlebte – zu dieser Zeit keine Ausnahmeerscheinung mehr – und die »Englishness« des Werkes daher nicht ernsthaft in Frage stellen würde (zumindest nicht in einem Werk wie der Vierten, obwohl durchaus Musik denkbar ist, die eine solche Diskussion schon zu diesem frühen Zeitpunkt hätte auslösen können – ein dodekaphones Werk etwa). Wie noch deutlich werden wird, begann man erst später, »un-englische« Züge in der Symphonie zu hören, die die konsistente Sichtweise auf den Komponisten gefährdeten und daher relativiert werden mussten. Der Konsens in den 1930er Jahren dagegen war, dass Vaughan Williams mit der Vierten ausgetretene Pfade verlassen hatte und eine neue Kompositionsweise erprobte.¹⁵⁸ Hiermit hängt in erster Linie die häufige Beurteilung des Werks als »modern« zusammen.¹⁵⁹ Negative Kritiken beschäftigen sich besonders mit diesem Punkt.

Mit der Frage nach der »Englishness« des Werkes beschäftigt sich William McNaught (1883-1953), Kritiker der *Musical Times* und von 1944 bis 1953 ihr Herausgeber, in der Auseinandersetzung mit den Äußerungen weiterer Kritiker:

¹⁵⁷ Nach der glaubwürdigen Zusammenfassung Kennedys (1964) auf S. 243-248.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 245.

¹⁵⁹ Unter »modern« wurde besonders die hörbare Nähe zur zeitgenössischen Kunstmusik auf dem Kontinent (auch wenn diese strukturell nicht gegeben war) begriffen und in deren Konsequenz der unzugängliche Eindruck des Werkes, die Dissonanzen, der Mangel an Melodie, die Veränderung der symphonischen Form durch den Epilog und nicht zuletzt die kalkulierte Schockwirkung auf das Publikum.

»The favourable tone of the foreign comment [...] is striking, all the more so because it represents an unfettered judgment. Foreign critics are less familiar than we are with the composer's natural manner, and do not have to ask themselves whether the symphony does violence to a known personality. But to English musicians it is a matter of some concern that the 'most English of composers' should be true to his character. [...] Those of Feste's [Kritiker der Zeitschrift *Ad Libitum*; keine genaueren Angaben verfügbar; A.F.] way of thinking wish that he had left this modern international game alone and stuck to pastimes of which he is a natural master.«¹⁶⁰

Die Sorge um Vaughan Williams' »Englishness« liegt im von McNaught in der Symphonie gefundenen (und nicht näher beschriebenen) kontinentalen Modernismus begründet, der als »modern international game« bezeichnet wird. Wer wie Vaughan Williams mit kontinentalen Modernismen wie freizügiger Verwendung von Dissonanzen und stark hervortretenden formalen Strukturen (also durch Verwendung von durch die Sätze wiederverwendbaren Motiven anstelle von – gar pastoralen und modalen – Melodien) spielt, gefährdet seine Charakteristik als »englischster aller Komponisten«. Diese Sorge löst sich für McNaught allerdings von selbst, da nach der Symphonie in den *Five Tudor Portraits* die nationale Seite des Komponisten mehr als ausreichend hervortritt.

Weitere negative Besprechungen der Symphonie beschäftigten sich vor allem mit ihrem verstörenden Klangresultat. Dies dürfte weniger daran liegen, dass man in Großbritannien um 1930 keine zeitgenössische Musik vom europäischen Kontinent kannte,¹⁶¹ sondern eher an der Erwartungshaltung gegenüber einer neuen Symphonie von Vaughan Williams, der sich in den drei ersten Symphonien scheinbar einer eher tonal-konservativen Musik verschrieben hatte. Vor allem der Mangel an Melodie wird ablehnend kommentiert. Die Kritiker beispielsweise der *News Chronicle* und der *Jewish Daily Post* stellen dementsprechend fest, diese moderne Musik sei »just clever academic music« beziehungsweise führe »to the depths of pessimism and humanity«¹⁶². Neville Cardus, Kritiker des *Manchester Guardian*, fasst zusammen: »I decline to believe that a symphony can be made out of a method, plus gusto. [...] The music fails to warm the senses or to enter the mind as an utterance of conviction.«¹⁶³ Die Kritiker sind sich einig, dass die Vierte nicht mehr dem alten Vaughan Williams-Idiom entspricht und, was *News Chronicle* und *Jewish Daily Post* betrifft, modernistische Züge trägt. Cardus kontert jedoch:

»The Continental listener this evening would wonder why the composer, having discarded the idioms and general emotional tones of pre-war English music, has stopped short of a post-war freedom of rhythm and a post-war harshness of dissonance. [...] The content of Vaughan Williams's music—considered in the abstract, apart from the technique—is respectably middle-class English, and the technique, as I have suggested, is old-fashioned, looked at from standards unshamedly modern.«¹⁶⁴

¹⁶⁰ William McNaught. »Vaughan Williams's F Minor Symphony«. In: *The musical times*. Vol. 79 (Juni 1938). S. 442-443. S. 443.

¹⁶¹ Um die Mitte der 1930er Jahre dirigierte Schönberg in London seine Variationen für Orchester op. 31. Außerdem wurden Ausschnitte aus Bergs *Wozzeck* und Hindemiths Oratorium *Das Unaufhörliche* aufgeführt. Vgl. Kennedy (1964) S. 242f.

¹⁶² Zitiert aus Kennedy (1964) S. 244f.

¹⁶³ Zitiert aus Kennedy (1964) S. 245.

¹⁶⁴ A. a. O.

Er unterstellt hiermit der Vierten, weder pastoral-englisch in Vaughan Williams' altem Idiom noch konsequent modern in einem kontinentalen Sinne des Wortes zu sein. Dem ist, rechnet man diese strukturellen Kennzeichen als Insignien der Moderne, schwerlich zu widersprechen: Wenige rhythmische Erschütterungen durchziehen die Symphonie und Bitonalität wird von Vaughan Williams höchstens gestreift. Die viel besprochenen Dissonanzen wirken auf uns, verglichen z. B. mit zeitgenössischem Bartók, geradezu harmlos. Weitere strukturelle Kennzeichen der Symphonie wie der Epilog, die Motivbehandlung und die »fehlende« Melodik sind weder gänzlich neu noch wirklich modern. Natürlich ist jedoch Cardus' Forderung, sich entweder zur einen oder anderen Kategorie zu bekennen und dort zu verharren, unsinnig. Interessant ist dagegen der Blick des kontinentalen Hörers, den Cardus vorgibt einzunehmen. Er impliziert damit, dass eine erfolgreiche Rezeption der Symphonie deren Erfolg auf dem kontinentaleuropäischen Festland nicht ausschließen dürfe. Würde die Symphonie diese Verpflanzung nicht überstehen, werde sie nach spätestens 20 Jahren in der Versenkung verschwinden.¹⁶⁵ Das Interesse des Komponisten muss also angesichts dieser Kritik entweder darin bestehen, der eigenen Nation die Hörerlebnisse zu bereiten, die erwartet werden (pastoraler Stil, dies war auch McNaughts Forderung) oder er muss auf internationalem Terrain wetteifern (kontinentale Moderne, dies war Cardus' Forderung). Während Cardus der Symphonie also keine Modernität unterstellen kann, ist andererseits die Pastoralität und damit implizit auch »Englishness« unterrepräsentiert, obwohl Vaughan Williams als Person der englischen »middle-class« für sie einsteht – oder eintreten müsste, wenn er bei sich selbst bliebe. Diese beiden Stile werden als miteinander unvereinbar betrachtet. Vaughan Williams muss sich entscheiden zwischen »exklusiver« und »konkurrierender Englishness«.

Bereits Kritiken aus den 1930er Jahren lassen also das Problem der »Englishness« und der Modernität des Komponisten anklingen. Diese beiden Probleme sind miteinander verknüpft, da kontinentale Moderne als nicht-englisch empfunden wird. Auf der Seite der Moderne stehen in der Vierten ihr Mangel an Melodien und ihr hörbar stark hervortretendes formales Gerüst. Da die physische Gegenwart des Komponisten, der sich nach der Vierten mit Werken wie den *Five Tudor Portraits* kompositorisch seinem nationalen Element wieder stärker zuzuwenden schien und außerdem weitere das konservative Establishment befriedigende Aufgaben im englischen Musikleben übernahm, eine explizite Auseinandersetzung mit diesem Problemkomplex nicht nötig machte, blieben die Fragen speziell für die 4. Symphonie unbeantwortet. Erst spätere englische Auseinandersetzungen mit dem Werk standen vor dem Problem, dass »Englishness« gewünscht wurde, aber in den musikalischen Strukturen der Symphonie schwer zu entdecken war.

¹⁶⁵ Zitiert aus Kennedy (1964) S. 245.

Unter den Monographien über Leben und Werke des Komponisten, die noch zu seinen Lebzeiten erschienen,¹⁶⁶ ist allein Frank Howes' Studie nicht mit biographischen Details, sondern nur mit Analysen (beziehungsweise Darstellungen) der Musikstücke befasst, und wird daher im Folgenden besprochen. Diese Gruppe umfasst desweiteren einen Aufsatz von William Kimmel in *The musical quarterly*, der 1941 die Entwicklung der Melodik in Vaughan Williams' Werken nachzeichnet; desweiteren einen Aufsatz von N. Gerrard Long (1908-1982, Professor am Hunter College in New York), der die populäre Interpretation der Symphonie als Reaktion auf den Faschismus zu halten versucht, ohne dabei jedoch tatsächlich die Partitur zu berücksichtigen. Auch Hubert Foss (1899-1953), Verleger aller zwischen 1925 und 1941 entstandenen Werke des Komponisten, räumt der Analyse von Werken in seiner Studie von 1950 weniger Platz ein als der Analyse des Charakters und der Lebensgewohnheiten des Komponisten und möchte damit dessen »Englishness« zementieren. Der Musikschriftsteller, Komponist und Musikerzieher Percy M. Young (1912-2004) greift auf seine Erfahrung als Dirigent zurück, um Werke wie die 4. Symphonie zu beschreiben und gelangt so zu Erkenntnissen, wie sie Howes in einen wissenschaftlich fundierteren Rahmen einschließt. Simona Pakenham schließlich schreibt aus der Perspektive der passionierten Konzertgängerin und RadiohörerIn für ihresgleichen. Ihre Monographie bringt daher weder Analysen noch Biographie, sondern pädagogisch aufbereitete Hörerlebnisse aller bei Erscheinen des Buches eingespielten Werke, die ihre LeserInnen auch durch komplexere Werke wie etwa die 4. Symphonie führen sollen. Pakenham ist die einzige Autorin dieser Gruppe, die sich strengstens an Vaughan Williams' eigene, nicht-programmatische Interpretation der Symphonie hält und jeden Hinweis auf Faschismus, Krieg oder Persönlichkeit des Komponisten in der Musik bestreitet.

Frank Howes gehört zu denjenigen Interpreten, die die Symphonie als Spiegel des erstarkenden Faschismus in Europa begreifen.¹⁶⁷ Er betont aber daneben, dass der Aufbau keine programmatische Basis habe, sondern rein logisch zu verstehen sei, getragen von den zwei prominentesten Motiven der Symphonie: »They are structural elements—steel girders as it were in this modern edifice of glass and concrete.«¹⁶⁸ Wollte man mit McNaughts bereits zitierten Worten sprechen, sind diese beiden Motive das Knochengestüt des Organismus der Symphonie (Bsp. 1¹⁶⁹). Beide Motive werden von

¹⁶⁶ William Kimmel. »Vaughan Williams's melodic style«. In: *The musical quarterly*. Vol. 27 No. 4 (Oktober 1941). S. 491-499; N. Gerrard Long. »Vaughan Williams's Fourth Symphony. A study in interpretation«. In: *The monthly musical record*. Volume LXXVII (Juni 1947). S. 116-121; Hubert Foss. *Ralph Vaughan Williams. A study*. London: George G. Harrap & Co., 1950; Percy M. Young. *Vaughan Williams*. London: Dennis Dobson Limited, 1953; Frank Howes. *The music of Ralph Vaughan Williams*. London/New York: Oxford University Press, 1954; Simona Pakenham. *Ralph Vaughan Williams. A discovery of his music*. London: Macmillan & Co Limited, 1957.

¹⁶⁷ Vgl. Howes (1954) S. 1.

¹⁶⁸ Ebd. S. 29.

¹⁶⁹ Alle im Folgenden genannten Beispiele finden sich im Anhang auf der letzten Seite dieser Arbeit. Bei meiner Taktzählung gilt es zu beachten, dass ich nicht die ab IV/398 falsche Zählung der Eulenburg'schen Studienpartitur übernehme, sondern die tatsächlichen Taktzahlen verwende.

beinahe allen in diesem Kapitel genannten AutorInnen in einer Art beschrieben, die an die Interpretation der Bedeutung von Intervallen in Zwölftonreihen erinnert. Meist wird in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass das erste Motiv (im Folgenden »X«¹⁷⁰) zirkulär sei oder eigentlich nur eine chromatische Umspielung des Haupttons *f*. Man könnte es auch als horizontal betrachten, da es optisch um eine einzige Notenlinie pendelt. Die Nähe zur Chiffre *B-A-C-H* ist unübersehbar, X ist jedoch keine Transposition dieser Chiffre, wie Howes betont.¹⁷¹ Das zweite Motiv (im Folgenden »Y«) dagegen wird als vertikal oder über den Tonraum gedehnt bewertet, in jedem Fall aber als Gegensatz zu X. Tatsächlich scheint das Motiv gerade so viele Sprünge zu enthalten, dass das Gehör es noch als Zusammenhang wahrzunehmen in der Lage ist. Es ist größtenteils aus aufsteigenden Quartan aufgebaut, beginnend auf *f* wie auch X. Beide Motive erscheinen in transponierter und leicht veränderter Form bereits zu Beginn des Kopfsatzes: Eine Abwandlung von X auf *des* stellt in hohem Holz und Violinen in I/3-4¹⁷² tatsächlich eine Transposition des *B-A-C-H*-Motivs dar. Ebenfalls transponiert, aber in Originalgestalt erscheint es in I/6-7 in denselben Instrumenten. Motiv Y wird erstmals von den Trompeten in I/14 gespielt, während die Posaunen gleichzeitig einen Krebs des Motivs mit abweichendem Schlussston spielen. Die Motive erscheinen folgend in vielen Veränderungen in allen Sätzen. Mit dem fugierten Epilog im vierten Satz wird X zum Subjekt des Fugato.

Es ist in erster Linie diese flexible Funktion der Motive, die Howes als Argument für die Modernität der Symphonie nennt. Die Motive sind für Howes diejenigen Zellen, aus denen die Themen der Symphonie erst entstehen können.¹⁷³ Hierdurch wird ihre Funktion als »Stahlträger« in dem Gebäude der Symphonie begründet.

Desweiteren bewertet Howes, der im Übrigen nicht explizit auf die Frage nach modernistischen Elementen der Symphonie eingeht, die Konzeption und Gewichtung des Epilogs als ein herausragendes und neues Kennzeichen der Symphonie. Er verfolgt in einem kurzen Abriss die Verschiebung des Gewichtes vom ersten auf den letzten Satz von Beethovens 9. Symphonie über Brahms' 3. Sinfonie in F-Dur bis zu Sibelius' 3. und 4. Symphonie,¹⁷⁴ auch wenn all diese nicht dieselbe Intention verfolgten wie Vaughan Williams, der im Epilog »both a logical conclusion and an emotional peroration«¹⁷⁵ erreichen wollte.

Ein weiterer Punkt ist der gewaltige Höreindruck der Vierten:

»This new note of sheer power—violence almost—is characteristic of an age of electricity, speed, and of Fascism. If this symphony has a message it is minatory in that it is a revelation of the essential nature of violence«¹⁷⁶

¹⁷⁰ Die Benennung der Motive nicht etwa mit »A« und »B« begründe ich mit deren vielfältigen Funktionen in allen Sätzen.

¹⁷¹ Vgl. Howes (1954) S. 29.

¹⁷² =1. Satz, Takt 3-4. Ich verwende diese Schreibweise im Folgenden gelegentlich, um Verwechslungen der Sätze auszuschließen.

¹⁷³ Vgl. Howes (1954) S. 40.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 31f.

¹⁷⁵ Ebd. S. 32.

¹⁷⁶ Ebd. S. 30f.

Howes empfindet im Nachhinein das klangliche Resultat der Komposition als dem Zeitalter seiner Entstehung angemessen, nämlich geradezu »modern« (wobei Schnelligkeit und Elektrizität in den 1930er Jahren nicht mehr das Neueste waren).

Insgesamt gesehen nimmt die Bewertung der Symphonie als modern oder national keinen Raum in Howes' Analyse ein, die sich als rein explizierende Darstellung des Konstruktionsplanes des Werkes verstanden wissen will. Howes betont anhand dreier Argumente die Neuartigkeit der Vierten (Motive X und Y, Epilog und Höreindruck), ohne dieses Charakteristikum als besonders positiv zu bewerten. Howes legt keinen Wert auf einen Vergleich des kompositorischen Vorgehens in der 4. Symphonie mit zeitgenössischen kontinental-europäischen Werken, die Vaughan Williams' Symphonie in einem völlig anderen Licht erscheinen lassen könnten (Ein Vergleich z. B. mit Stravinskij's *Symphonie des psaumes* wäre denkbar gewesen). Howes' Einstellung zur 4. Symphonie des wichtigsten Komponisten der Renaissance ist dieselbe protektionistische wie später in *The English musical renaissance* von 1966.

Die erste Gruppe, bestehend aus Kimmel, Long, Foss, Young, Howes und Pakenham, verfasste ihre Artikel und Studien noch zu Lebzeiten des Komponisten, die meisten noch vor der Uraufführung der neunten Symphonie. Alle beurteilten Werke – auch die 4. Symphonie – werden daher im Licht der Erfahrung gesehen, dass die neuesten Werke von Vaughan Williams oft genug überraschten, sobald man sich gerade an die letzten gewöhnt hatte. Außer Pakenham konnte sich keiner der Autoren von der Vorstellung lösen, die Vierte sei ein Spiegel der Zeiten, während derer sie geschrieben worden war. Im Gegensatz zu den früheren Kritiken wandte sich niemand in dieser Gruppe im Zusammenhang mit der Symphonie explizit der Frage nach der Modernität des Werkes zu, wenn auch Howes' Analyse durchzogen ist von Hinweisen auf seine Ansicht, dass die Vierte eine vielleicht nicht modernistische, aber moderne (weil neue und neuartige) Symphonie darstellt. Die übrigen Autoren beschränken sich darauf, die Innovationen der Symphonie zu nennen, ohne diesen besondere weitere Bedeutung beizumessen. Foss übertreibt natürlich, wenn er schreibt:

»[Excitement] was roused by the violent discords of the F minor in 1935, which made the strange noises of the *Mittel-Europa* atonalists look pallid by comparison.«¹⁷⁷

Foss legte größten Wert darauf, dass Vaughan Williams' gesamte Musik »of English blood« sei, auch wenn dafür keine analytischen Beweise erbracht werden könnten und die »Englishness« gerade der Vierten schwer zu finden sei.¹⁷⁸ Außer in seiner Studie fand die Frage nach der »Englishness« des Werkes keine Berücksichtigung. Desweiteren wurden die Details der Konstruktion von allen als ähnlich entscheidend für den Charakter der Symphonie empfunden: die Relevanz der Motive X und Y,

¹⁷⁷ Foss (1952) S. 124.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 49.

der Beitrag der Instrumentation zum Klangeindruck sowie die Dominanz der Logik der Konstruktion vor der Emotionalität.

3.1.2 »The Fourth as a chronicle of Fascism«: 1958-1980

Nach Vaughan Williams' Tod im Jahr 1958 setzte offenbar eine Periode der Quellenerforschung und -verwertung ein und es entstanden darüber hinaus weitere Aufnahmen seiner Werke. Seine Witwe Ursula Vaughan Williams (1911-2007) und der Musikkritiker und Biograph des Komponisten, Michael Kennedy, bereiteten unter Verwendung bisher unbekannter Materials in Abstimmung miteinander ihre großen Studien vor, die beide 1964 erschienen: Ursula Vaughan Williams' Biographie *R. V. W. A biography of Ralph Vaughan Williams* und Kennedys *The works of Ralph Vaughan Williams*. Alan Edgar Frederic Dickinson schrieb 1961 einen Aufsatz über die Manuskripte des Komponisten, die Ursula Vaughan Williams 1961 dem British Museum geschenkt hatte (sie liegen heute in der Musikabteilung der British Library), und 1963 eine Monographie über den Komponisten (desweiteren eine Studie über Bachs Fugen und über Gustav Holsts Werke). Im selben Jahr wurde die Vierte als einziges Werk von Vaughan Williams bei den »Proms« der BBC gespielt. Zu diesem Anlass publizierte Hugh Ottaway einige Gedanken zu dem Werk in *The listener*.¹⁷⁹ Der 1936 geborene Komponist und Musikschriftsteller Elliott S. Schwartz legt in seiner Studie von 1964 über die neun Symphonien völlig neutral beobachtende Analysen an.¹⁸⁰ Nur wenige weitere Studien erschienen in den folgenden Jahrzehnten nach den direkt auf den Tod des Komponisten reagierenden Artikeln vieler Organe des britischen Musiklebens. Peter Pirie, der hier mangels einer Analyse über die 4. Symphonie in seiner Monographie nicht mehr zu Wort kommen kann, äußert sich in dieser bereits zitierten Studie zur *English musical renaissance* von 1979 auch über dieses Werk, an dem er (wie an Vaughan Williams generell und demzufolge auch am seiner Musik verfallenen englischen Publikum) kaum ein gutes Haar lässt. William R. Martin legt 1980 in seiner gemeinsam mit Julius Drossin verfassten Übersicht zur Musik des 20. Jahrhunderts eine eigene Analyse des Werkes vor.¹⁸¹

Im Vergleich dieser Studien fallen vor allem die sich jetzt stärker auffächernden Ansichten über Vaughan Williams' Bedeutung für das Musikleben in England, aber auch über die Weiterentwicklung der Symphonie im 20. Jahrhundert auf. Der Blick der Analyse fiel jetzt auf eine endgültige Zahl von neun Symphonien, die es in verschiedene Phasen einzuordnen, gegeneinander abzuwägen und in Gruppen zusammenzufassen galt. Man bemühte sich um Objektivität der Beschreibung und daraus

¹⁷⁹ Hugh Ottaway. »Vaughan Williams's F Minor Symphony«. In: *The listener* and BBC television review. Vol. LXX No. 1793. (8.8.1963). S. 217. Aufgrund seiner Kürze und Redundanz wird der Aufsatz nicht besprochen.

¹⁸⁰ A. E. F. Dickinson. »The Vaughan Williams manuscripts«. In: *The music review*. Vol. 23 No. 3 (August 1962). S. 177-194; ders. *Vaughan Williams*. London: Faber and Faber, 1963; Elliott S. Schwartz. *The symphonies of Ralph Vaughan Williams*. New York: Da Capo Press, 1982 (Reprint der 1. Auflage Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1964).

¹⁸¹ William R. Martin & Julius Drossin. *Music of the twentieth century*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1980.

entstanden einige Analysen, die sich wie technische Vorgangsbeschreibungen lesen lassen, unter dieser Oberfläche aber deutliche Wertungen der Autoren über die Symphonie enthalten.

Das symphonische Œuvre rückte dabei in das Zentrum des Interesses, mehrere Autoren beschäftigten sich in Aufsätzen oder Büchern ausschließlich mit den Symphonien. Relativ schnell scheint sich die Gruppierung der Symphonien in drei Gruppen zu jeweils drei Symphonien durchgesetzt zu haben. Dies liegt allein deswegen nahe, weil die ersten drei Symphonien Titel tragen, die weiteren sechs jedoch nicht. Diese wiederum können zeitlich relativ leicht unterteilt werden, da Vierte bis Sechste zwischen 1931 und 1947 entstanden, also in einem Zeitraum sowohl vom beginnenden Faschismus in Europa bis zur Neuordnung des Kontinents als auch während der Regierungszeit Georges VI. (1895-1952, er regierte 1936-1952). Diese Gruppierung der Symphonien ist bei den meisten AutoInnen (mit Ausnahme Peter Piries) seither anzutreffen, was immer auch die Erfahrung des Bruches zwischen der *Pastoral Symphony* und der Vierten einschließt.

Während die 4. Symphonie in den Studien der 1960er Jahre eine bedeutende Rolle unter den ersten sechs Symphonien zu spielen beginnt, nimmt innerhalb der Symphonie der letzte Satz und besonders dessen *Epilogo Fugato* eine herausgehobene Stellung ein. Hierbei geht es zum Einen um die Innovation dieser internen Form an sich und zum Anderen um die tatsächliche Gestaltung dieses Epilogs. Je nach Ergebnis der Untersuchungen hat die Bewertung des Epilogs Folgen für die Bewertung der Rolle des Komponisten als Symphoniker des 20. Jahrhunderts.

Die unterschiedlichen Ansichten hierzu verdienen Einzelbetrachtungen bei gleichbleibender Fragestellung. Ich frage nach der Beurteilung des Komponisten innerhalb verschiedener Traditionen wie etwa einer symphonischen (und im Normalfall kontinentalen), einer »englischen« oder aber einer »modernen«, sowie nach der Beurteilung des Epilogs als innovatives Stilmerkmal, nach seiner Form und seiner Auswirkung auf die Weiterentwicklung der Symphonie im 20. Jahrhundert.

Alan Edgar Frederic Dickinson leitet seine Vaughan Williams-Monographie mit dem Verweis auf die magere Produktion englischer Komponisten im 18. und 19. Jahrhundert und auf die Dominanz deutscher Musik derselben Zeit ein. Vaughan Williams wird dadurch in ein strahlendes Licht gerückt, dass Edward Elgars Musik als den Moden unterworfen zur Seite geschoben wird.¹⁸² Damit steht Vaughan Williams als der Schöpfer einer englischen musikalischen Tradition im Rampenlicht, der nicht etwa allein aufgrund seiner langen Produktivität an Rang gewonnen habe, sondern aufgrund seiner Präsenz im Musikleben und seines Charakters als »a fearless, veracious artist«:

»[...] the musical half-century in England may be described, if anything, as the age of Vaughan Williams, not of Holst or Delius. [...] On any evaluation, Vaughan Williams has remained at the front as an outspoken artist, not merely the longest surviving figure in a group.«¹⁸³

¹⁸² Vgl. Dickinson (1963) S. 15f.

¹⁸³ Ebd. S. 18.

Auch Dickinson sieht in der Vierten einen Bruch mit den bisherigen Werken und betrachtet sie als einen ersten Teil der mittleren Gruppe der Symphonien.

Das auffälligste Charakteristikum der 4. Symphonie bestünde nicht etwa in der Dominanz der Motive X und Y, sondern in deren immer wieder neuen »translations«, die für die »fesselnde« Struktur der Sätze verantwortlich seien. Diese Übersetzung der Motive in immer neue Umgebungen zeichne schließlich für eine moderne Analogie zur Sonatenform im Epilog des letzten Satzes verantwortlich.¹⁸⁴ Hiermit ist angedeutet, dass der Epilog wie eine Art modernisierte Coda verstanden werden muss, um sich sinnvoll in den Zusammenhang des Satzes einzupassen, was eine weitere Aussage Dickinsons bestätigt: »The Epilogue, then, which this *coda* is entitled, is not to be compared with the epilogue of the second symphony.«¹⁸⁵

Die Bauart des *Epilogo Fugato* selbst beurteilt Dickinson als eine heikle Konstruktion. Dort müssen das Hauptthema dieses Satzes in 433 (Bsp. 2), das vom Komponisten selbst so genannte »oompah«-Thema¹⁸⁶ (vgl. Bsp. 3), das zweite Fugensubjekt, also Motiv Y, sowie ein kurzzeitig polymetrischer Abschnitt beginnend in 409, bei dem der Wechsel vom 2/2- in den 6/4-Takt in verschiedenen Instrumentengruppen zeitversetzt erfolgt,¹⁸⁷ untergebracht werden.

Um in diesem kapriziösen Spiel noch die Oberhand zu behalten, sei die »mechanische Ebenheit« der Fuge das richtige Mittel.¹⁸⁸ Als Basis dieser Ebenheit sieht Dickinson die Motive (besonders das in allen Stimmen erscheinende und auch augmentierte, diminuierte und beispielsweise in 425f. gespiegelte Motiv X) sowie die einzeln oder zu Einheiten verwobenen Themen dieses Satzes (vgl. Bsp. 2-5) und das erste Motiv des ersten Satzes, das ich im Folgenden als »Zentralmotiv« bezeichnen werde (Bsp. 6).

Auch wenn Dickinson die Probleme der »Englishness« und der Modernität der Symphonie nirgends explizit anspricht, so geben seine Einordnungen des Epilogs in den Zusammenhang der Symphonie und seine Beurteilung des Werkes Einblicke in seine Ansichten zu diesen Themen. Dickinson betrachtet den Epilog als eine Coda, die in Verbindung mit dem dritten und vierten Satz die Symphonie zu einer Erfüllung der Gattungstradition werden lässt.¹⁸⁹ Das macht die Symphonie noch nicht modern, es macht jedoch Vaughan Williams zu einem bedeutenden und innovativen Komponisten der symphonischen Gattung. Übereinstimmend mit dem Einleitungskapitel, das oft gehörte Bewertungen des Komponisten wiederholt, wird die »Englishness« des Komponisten deutlich in dem Satz:

»As a leading figure of a genuine English revival, and as a fearless, veracious artist, of commanding appeal in his time, Vaughan Williams is assured of a place in the nation's memories and records.«¹⁹⁰

¹⁸⁴ Vgl. Dickinson (1963) S. 30.

¹⁸⁵ Ebd. S. 305. Meine Hervorhebung.

¹⁸⁶ Vgl. Ralph Vaughan Williams, »Programme note«. In: Manning (2008) S. 359.

¹⁸⁷ Dickinson nennt dies einen »triangle entry«. Dickinson (1963) S. 304.

¹⁸⁸ Vgl. a. a. O.

¹⁸⁹ Mit den Unterschieden zwischen Epilog und Coda beschäftigt sich Kapitel 4 dieser Arbeit.

¹⁹⁰ Dickinson (1963) S. 18.

Es ist nicht nur die Leitung einer englischen Wiedergeburt und der – bestimmt herausragende – Platz in den Aufzeichnungen und Erinnerungen seiner Nation, die Vaughan Williams bei Dickinson den Titel des englischen Komponisten sichern, sondern auch das »furchtlose Künstlertum«, das sich im Epilog der 4. Symphonie manifestiert. Darüber hinaus vermeidet Dickinson jedoch wie viele seiner Kollegen den Antritt des analytischen Beweises für »Englishness« in der 4. Symphonie. Dies ist kein Zufall, es zeigt vielmehr die Sorge, dass es die Vierte sein könnte, die die Bewertung des Vaters eines »genuine English revival« zweifelhaft werden lassen könnte.

Michael Kennedys Monographie verspricht gänzlich andere Perspektiven des Komponisten. Kennedy bemüht sich, zum Einen die Symphonie vor dem Vorwurf zu verteidigen, sie zeige einen Bruch des Komponisten mit seiner bisherigen Musik und zum Anderen, die schon weit verbreitete Legende von der Faschismus- oder Kriegssymphonie zu widerlegen:

»The difficulties of the Fourth Symphony have perhaps been exaggerated in the cause of profundity. Angry, violent, and discordant it certainly is. It is not, however, a tragic work. It has humour. There is an unholy joy in its ribaldry. The composer, one feels, had a gleam in his eye as he put down on paper the comminatory opening which he said he ‘cribbed’ from the finale of Beethoven’s Ninth Symphony.«¹⁹¹

Kennedys folgender Ablaufplan der Symphonie ist vollständig mit positiv konnotierten Wörtern formuliert.¹⁹² So wird der Eindruck vermieden, es handle sich bei dem Werk um eine humorlose (und damit unenglische?), zerrissene, gar atonale Symphonie, mit der der Komponist Vaughan Williams sich in einem Elfenbeinturm der kalten, modernen und humorlosen musikalischen Logik einschloss. Der einzige Kritikpunkt Kennedys am Aufbau der Symphonie ist das ihm viel zu lang erscheinende Finale¹⁹³, das »with the musical equivalent of a shake of a fist and a slammed door«¹⁹⁴ endet. Seine abschließende Bewertung erklärt die 4. Symphonie zu einem Meisterwerk, das die Schönheit gerade auch von Dissonanzen, schwerer Orchestrierung und darüber hinaus die sture Unabhängigkeit ihres Komponisten vorführe.¹⁹⁵ Mit letzterem soll dem möglichen Vorwurf, Vaughan Williams sei sich mit der Vierten selbst untreu geworden, widersprochen werden, indem die Treue zum eigenen Stil und Gefühl unabhängig von Moden und Kritik betont wird.

Ohne eine eigene Analyse sucht Kennedy die Vierte in einen konsistenten Zusammenhang mit Vaughan Williams‘ übrigen Werken zu bringen. Das Ziel seiner ganzen Studie ist natürlich die

¹⁹¹ Kennedy (1964) S. 265.

¹⁹² Beispielsweise in folgender Bemerkung über den zweiten Satz auf S. 266: »Despite the dissonant counterpoint, the sound is often *rich* enough to *merit* the adjective Brahmsian, and the movement can be seen as *a typical Vaughan Williams rhapsody* contained within the *strict and disciplined framework* of this particular symphony.« Meine Hervorhebungen kennzeichnen positiv konnotierte Ausdrücke.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 267.

¹⁹⁴ Ebd. S. 268.

¹⁹⁵ Vgl. a. a. O.

Herausarbeitung der Bedeutung des Komponisten, angedeutet schon durch das einleitende Kapitel mit dem rhetorisch fragenden Titel *The land without music?*, das die landläufige Geschichte der English musical renaissance von Sullivan über Parry und Stanford bis zu Elgar reproduziert und Vaughan Williams als Produkt dieses Klimas darstellt. Die »Englishness« der 4. Symphonie soll durch den trockenen Humor des Werkes¹⁹⁶ und durch ihren »stubboren« Komponisten gezeigt werden.

Elliott S. Schwartz möchte mit seinen an Musikdozenten und -studierende gerichteten Analysen der Vaughan Williams-Symphonien der weitgehenden Unbekanntheit der Symphonien in den USA Abhilfe verschaffen. Dies sei nötig, da Vaughan Williams »one of the few creative giants of the first half of this century«¹⁹⁷ sei und die Symphonien bisher noch keine derartige Analyse erfahren hätten. Den Hintergrund dieser Analysen bildet – ähnlich wie im Fall Kennedys – der Glaube an den Kampf englischer Komponisten um eine eigene Musik. Wie auch Kennedy widmet Schwartz der englischen Musikgeschichte von Dunstable bis Delius einen kurzen und höchst polemischen Abriss, der den Einfluss kontinentaler Komponisten in Großbritannien nachvollzieht und kritisiert.¹⁹⁸ Das Fazit der Studie schließt den Kreis mit folgender Feststellung zu Vaughan Williams:

»His major achievement, in effect, was to bring England back into the mainstream of musical composition. English composers of later generations, such as Walton, Rubbra and Britten, who carried this fusion further, produced the mature works that can only develop in a nation with a symphonic tradition. Vaughan Williams, almost singlehandedly, gave England this tradition.«¹⁹⁹

57

Die Vierte sieht Schwartz als sehr traditionelle Form im Hinblick auf die Satzstrukturen. Der erste, zweite und vierte (bis auf den Epilog) Satz folgen der klassischen Sonatenhauptsatzform mit abwechslungsreichen Tempi, der dritte ist ein Scherzo mit eingeschlossenem Trio und teilweiser Scherzo-Wiederaufnahme. Die Form des Epilogs²⁰⁰ und seine Rolle in allen neun Symphonien macht für Schwartz die Besonderheit und Innovation der Symphonien Vaughan Williams' aus und er unterstreicht damit die Bedeutung ihres Komponisten für die Musikgeschichtsschreibung. Er unterscheidet in den neun Symphonien verschiedene Epilog-Typen: den eigenständigen Epilog als fünften Satz wie in der *London* und der Vierten (obwohl der Epilog hier offensichtlich als Teil des Finales fungiert²⁰¹) sowie den gesamten letzten Satz als Epilog in allen übrigen Symphonien, sei er unbezeichnet und nur der Form und Funktion halber ein Epilog oder explizit bezeichnet wie in der Sechsten und der *Sinfonia Antartica*.²⁰² Materiell sind ebenfalls verschiedene Typen zu unterscheiden: die Epiloge,

¹⁹⁶ Diesen Humor spricht auch James Day als typisch viktorianisch an: Day (1999) S. 176.

¹⁹⁷ Schwartz (1964) S. vii.

¹⁹⁸ In puncto Polemik fällt auch folgender Satz: »It is impossible to estimate the extent of the damage done to English music through the influence of Handel.« S. 8.

¹⁹⁹ Ebd. S. 199.

²⁰⁰ Der Epilog der 4. Symphonie ist tatsächlich ein Teil des 4. und letzten Satzes mit dem Titel *Finale von Epilogo Fugato*.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 4.1.

²⁰² Vgl. ebd. S. 169f.

die ältere Themen unverändert oder höchstens transponiert zitieren wie *London*, Vierte, Fünfte und *Antartica*, und solche, die nur die »Essenz« des alten Materials enthalten, die also auch verschiedene frühere Themen zu neuen, diese Themen vereinigenden Melodien verbinden. Dass *alle* Symphonien Epiloge enthalten, möchte ich bezweifeln. Schwartz' Betonung der Bedeutung des Epilogs in Vaughan Williams' Symphonien ist jedoch gerechtfertigt. Nicht nur, so Schwartz, diene nämlich der Epilog als eine Art Coda der gesamten Symphonie, sondern der Epilog bündele und kläre alle wichtigen Ideen des Werkes.²⁰³ Auch meine Analyse im 4. Kapitel wird sich mit der Stellung des Epiloges innerhalb des Werkes auseinandersetzen.

Es ist diese Herausstellung der Form des Epilogs, die Schwartz zu dem Fazit führt, Vaughan Williams sei gemeinsam mit Sibelius und Prokofev einer *der* Symphoniker des 20. Jahrhunderts.²⁰⁴ Die Tatsache, dass Vaughan Williams – wie auch Sibelius – nur auf eine sehr junge Tradition eigenständiger nationaler Musik zurückgreifen konnte und daraus »singlehanded« eine große symphonische Tradition schaffen konnte, zeichnet Vaughan Williams in Schwartz' Augen besonders aus.

Schwartz versucht also eine Hervorhebung des Komponisten als innovativen und »großen« Symphoniker des 20. Jahrhunderts, er unternimmt jedoch keinen Versuch einer Vereinnahmung von Vaughan Williams für die englische Musik. Dies ist verständlich, da Schwartz als US-Amerikaner ein Interesse an einer Erweiterung des symphonischen Repertoires in den USA gehabt haben mag, was mit als insulär verschrieenen englischen Komponisten weniger denkbar gewesen wäre.

In seinem kleinen, auf ein interessiertes Konzertpublikum abgestimmten Band *Vaughan Williams Symphonies* beschreibt Hugh Ottaway die 4. Symphonie im Vergleich zur Dritten oder auch Fünften bis zu einem gewissen Grad als »at odds with itself«²⁰⁵. Dies läge zum Einen am gewaltigen Klangeindruck, zum Anderen an den Unterschieden zwischen erstem und zweitem Satz auf der einen und drittem und viertem Satz auf der anderen Seite:

»In the scherzo and the finale [...] one may wonder whether an all-powerful construction impulse has not resulted in a shift of emphasis, a blurring of the symphony's emotional unity. It is arguable that these two movements have an air of detachment, a seemingly heartless 'objectivity'. Only in the retrospective episode in the finale are the inwardness and humanity of the first two movements felt again, and since it *is* an episode the shift is underlined.«²⁰⁶

Ottaway betont gegenüber den früheren Symphonien die Konsequenz, mit der Vaughan Williams sein Material beherrscht und durchführt, er fragt sich jedoch, ob diese Stringenz in den letzten beiden Sätzen nicht zu weit gehe, indem sie dort die »emotionale Einheit« der Symphonie zerstöre. Da-

²⁰³ Vgl. Schwartz (1964) S. 169f.

²⁰⁴ Vgl. ebd. S. 201.

²⁰⁵ Hugh Ottaway. *Vaughan Williams symphonies*. (=BBC music guides). London: British Broadcasting Corporation, 1972. S. 34.

²⁰⁶ Ebd. S. 33.

mit zeigt er, dass er im Gegensatz zu verschiedenen anderen AutorInnen die ersten beiden Sätze durchaus nicht als gewalttätig und zu intellektuell gemacht ansieht, sondern eben nur die letzten beiden. Er spricht im selben Zusammenhang davon, dass die Balance zwischen den beiden Satzpaaren gestört sei und lässt explizit die Frage offen, ob dies Absicht des Komponisten gewesen sein könnte. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Ottaway den dritten Satz und das *Finale con Epilogo Fugato* gegenüber den ersten beiden Sätzen abwertet, im Gegenteil: Das Finale enthalte die Steigerung des durch alle Sätze erkennbaren Prinzips der Wildheit. Der Streicher-Einschub (*Lento (non troppo)*) in IV/177 wiederum sei ein Geniestreich,²⁰⁷ der den Ausdruck der Wildheit des restlichen Satzes durch den Kontrast noch steigern und strukturell den Schwerpunkt des Satzes in den Epilog verlagere, den Ottaway als tatsächliche Exposition oder eher Exponierung der Materialien des gesamten Werkes mangels eigentlicher Durchführung oder Entwicklung der Themen des vierten Satzes versteht.²⁰⁸ Da Ottaway mit dem BBC-Guide einen Hörführer und keine Analyse vorlegt, besitzen seine Ansichten eher den Status von Behauptungen als von Argumenten. Er äußert sich 1972 nicht einmal indirekt zu den Problemen der »Englishness« oder Modernität der Symphonien, ein Zeichen dafür, dass die Werke im Rundfunk und den Konzertsälen angekommen waren und der Sinn ihrer Aufführung nicht in Frage stand. Das Bild des Komponisten der Vierten ist in Ottaways Führer nicht völlig eindeutig gezeichnet. Während Teile der Symphonie als genial beschrieben werden, wird anderswo Vaughan Williams' Fähigkeit bezweifelt, die emotionale Einheit des Werkes gewährleisten zu können. Es bleibt in erster Linie der Eindruck einer ebenso vielfältigen Persönlichkeit wie eines vielfältigen Werkes – ein literarisches Motiv, das auch Kennedy im Zusammenhang mit der 4. Symphonie aufgegriffen hatte.²⁰⁹

William R. Martin (Professor für Musik an der Cleveland State University bis 1994) behandelt die 4. Symphonie als einziges Werk von Vaughan Williams und zusammen mit Britten als einzigen englischen »principal European composer« in einem eigenen Unterkapitel in seinem 1980 gemeinsam mit Julius Drossin verfassten Kompendium *Music in the twentieth century*. Darin wird das Werk als plötzlicher Bruch mit dem bis dato in England herrschenden Folksong-Idiom interpretiert – und zwar in einem gegen die damit assoziierte »Englishness« protestierenden Sinn. Dieser besteht in der bereits mehrfach zitierten »violence« der Symphonie, die gegen den englischen »sense of propriety which brakes the most powerful impulses« gerichtet sei.²¹⁰

Angemessenheit oder Anstand nun kann man den eröffnenden Dissonanzen der 4. Symphonie tatsächlich nicht unterstellen, der Struktur der Symphonie jedoch vielleicht schon. Da der für die

²⁰⁷ Vgl. Ottaway (1972) S. 34.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 9-12 und einen früheren Aufsatz ausschließlich zu den Epilogen der Symphonien (Hugh Ottaway. »Vaughan Williams and the symphonic epilogue«. In: *Musical opinion*. No. 79 (Dezember 1955). S. 145-147).

²⁰⁹ Vgl. Kennedy (1964) S. 372.

²¹⁰ Vgl. Martin (1980) S. 175.

»Englishness« wichtiger Einfluss des Folksongs ebenfalls nicht in der Symphonie spürbar wird, bildet sie für Martin einen Ausbruch aus dem früheren Idiom des Komponisten, zu dem er mit der 5. Symphonie aber wieder zurückgekehrt sei. Zwischen den neutralen Beobachtungen von Themenabfolgen und stimmführenden Instrumenten verbergen sich einige wichtige Bemerkungen, die auf die Bewertung der Symphonie hindeuten. Im ersten Satz stellt der Autor die frühe Veränderung des Motivs X in eine tatsächliche Transposition des *B-A-C-H*-Motivs fest.²¹¹ Den Konflikt zwischen 3/2- und 6/4-Metrum interpretiert er als eine Erinnerung an die Verwendung von Hemiolen des 16. und 17. Jahrhunderts. Im dritten Satz stellt er die Wichtigkeit der Intervalle der Quarte und Quinte fest und fühlt sich durch diese an frühe englische Musik erinnert.²¹² Zumindest die beiden letzten Behauptungen scheinen mir mehr als vage. Gerade dies macht sie aber interessant. Die Frage, warum Martin genau diese Assoziationen anführt, könnte auch in der scheinbar ganz neutralen Beschreibung des Ablaufs der Symphonie auf den Versuch hindeuten, das Werk in einen älteren, es für die »Englishness« rettenden Zusammenhang zu stellen. Immerhin würde Vaughan Williams damit auf alte musikalische Traditionen seiner Nation zurückgreifen.

Im Gegensatz zur ersten Gruppe der zeitgenössischen Schriften fällt die Mehrheit der Studien dieser Gruppe durch häufigere Analysen auf, durch die sich verfestigenden, sich um die Gestalt des Komponisten und einiger Werke wie der 4. Symphonie rankenden Legenden und die beginnende Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Vierte in das Bild des immer noch als in höchstem Maße als pastoral-national »englisch« angesehenen Komponisten passen könne. Während sich die erste Gruppe eher mit der Neuheit der Symphonie auseinandersetzen musste, stand ihr jedoch Vaughan Williams' fortlaufende Produktivität als Garant für die »Englishness« weiterhin zur Verfügung. Diese Versicherung entfiel für die zweite Gruppe und die Suche nach innermusikalischen Strukturen als sicherstes Beweismittel für »Englishness« begann deren Platz einzunehmen. Da jedoch die Symphonie Strukturen wie Modalität, Folksong-Zitate oder ein pastorales Programm nicht besitzt, werden die klassische Anlage der Sätze, die Konzeption eines Epilogs und die Motive X und Y herangezogen, um das Bild eines mutigen (Dickinson), selbstbewusst-sturen und humorvollen (Kennedy), ambivalenten (Ottaway) und innovativen (Schwartz) Komponisten zu zeichnen. Kennedy und Dickinson interpretieren die 4. Symphonie als »englisch«.

3.1.3 »A great man and an English institution«: 1980 bis 2000

Vor Laura Grays Aufsatz zur Genese und zu den Problemen des Modernismus der 4. Symphonie im Jahr 2000 bildet Wilfrid Mellers' Monographie zu Vaughan Williams von 1989 gemeinsam mit der 1998 von Lewis Foreman herausgegebenen Aufsatzsammlung *Vaughan Williams in perspective* (die hier

²¹¹ Vgl. Martin (1980) S. 177.

²¹² Vgl. ebd. S. 178.

nicht weiter berücksichtigt werden kann, da keiner ihrer Aufsätze mit der 4. Symphonie befasst ist) die Ausnahme in beinahe 20 Jahren des Schweigens der britischen Musikwissenschaft in puncto Vaughan Williams.²¹³ Dagegen erschienen in deutscher Sprache ab den 1980er Jahren die ersten großen Auseinandersetzungen mit dem Komponisten: Lutz Werner Hesses Kölner Dissertation von 1983 in Form eines Überblicks über Vaughan Williams' Werke, Meinhard Sarembas *Elgar, Britten & Co. Eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Portraits* von 1994 und Christoph Hechts Vergleich der Sinfonik von Stanford, Vaughan Williams und Bliss (eine Dissertation an der Technischen Universität Berlin von 1996).²¹⁴ Bemerkenswert an diesen Studien ist, dass sie sich der englischen Tradition der Vaughan Williams-Rezeption (mit der immer aktuellen Frage nach der Stellung seiner Werke im englischen Musikleben, den Folksong-Elementen, der »Englishness«) weitgehend entziehen, indem sie meist auf zeitgenössische, englische Kritiken der Werke zurückgreifen, ansonsten aber von ihrem Standpunkt aus andere Fragen an das Werk richten als die englischen Autoren ab den 1960er Jahren. Es geht Hesse, Saremba und Hecht in erster Linie um die Erweiterung der musikalischen Geographiekennntnisse der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Es folgt bereits 1995 Jürgen Schaarwächters Dissertation über die britische Symphonie zwischen 1914 und 1945, die sich im Gegensatz zu Hesse, Saremba und Hecht intensiv mit den von mir genannten Themen auseinandersetzt und die englische Rezeption ausführlich darstellt.²¹⁵ Guido Heldts Münsteraner Dissertation von 1997 verfolgt diesen von Schaarwächter gesponnenen Faden des kritischen Lesens mit dem Titel *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst* weiter.²¹⁶ Da diese Studien nicht näher auf die 4. Symphonie eingehen, können sie in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt werden. Jürgen Schaarwächters Studie bildet die Ausnahme von dieser Feststellung, breitet aber eben jene Quellen aus, die in dieser Arbeit ebenfalls selbständig bearbeitet werden.

Wilfrid Mellers (1914-2008, Komponist, Musikwissenschaftler und Musikprofessor u.a. in York) legt in *Vaughan Williams and the vision of Albion*, wie bereits der Titel andeutet, Wert auf eine Vision eines auferstandenen und strahlenden musikalischen Englands in Vaughan Williams' Musik, getragen von dessen doppelter Persönlichkeit, die anhand der steten Gegenüberstellung zweier Werke pro Kapitel

²¹³ Wilfrid Mellers. *Vaughan Williams and the vision of Albion*. London: Barrie & Jenkins, 1989; Lewis Foreman (Hg.). *Vaughan Williams in perspective. Studies of an English composer*. O. O.: Albion Music Ltd., 1998. Auch die nicht-musikwissenschaftliche konservative Autorschaft schwieg weitestgehend über diesen Zeitraum hinweg: James Days Monographie war zwar zwischen der ersten Auflage von 1961 und der dritten, stark erweiterten von 1998 stets greifbar, bot aber nichts Neues mehr. »Englishness in music« desselben Autors erschien 1999 und Simon Heffers polemische Stilisierung des Komponisten als Messias der Konservative lag erst 2000 vor.

²¹⁴ Lutz-Werner Hesse. *Studien zum Schaffen des Komponisten Ralph Vaughan Williams*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1983; Meinhard Saremba. *Elgar, Britten & Co. Eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Portraits*. Zürich: M&T Verlag, 1994; Christoph Hecht. *Stanford, Vaughan Williams, Bliss – Sinfonik ohne Metaphysik*. Frankfurt a. M.: Lang, 1996.

²¹⁵ Jürgen Schaarwächter. *Die britische Symphonie 1914-1945*. Köln: Dohr, 1995.

²¹⁶ Vgl. Heldt (2007).

exemplifiziert wird. Die Notwendigkeit einer weiteren großen Studie über Vaughan Williams, die um die Zeit von Mellers' Veröffentlichung in Großbritannien kaum jemand außer ihm verspürte, begründet der Autor so:

»[The book] aims to explore, if not define, Vaughan Williams's 'message' as a composer who was actively creative through more than half of our turbulent century.«²¹⁷

Diese »Botschaft« oder Essenz dieser Musik sei »a rebirth of Human Imagination [sic!, A.F.], a new vision of Albion«²¹⁸. Später geht Mellers auf die »Englishness« des Komponisten ein. Er stellt Vaughan Williams zunächst als jüngstes Mitglied des Triumvirats Elgar-Delius-Vaughan Williams auf, um sodann die ersten beiden Komponisten als zu sehr in deutscher Musiksprache verhaftet fallen zu lassen. Daher, so sein Fazit, habe Vaughan Williams, der nicht in Deutschland ausgebildet wurde (der Aufenthalt bei Max Bruch in Berlin im Jahr 1897 wird verschwiegen) und schon früh den Folksong für sich entdeckte, als einziger dieser drei Komponisten eine spezifisch englische Symphonie-Tradition schaffen können, die sich vom bisher prinzipiell deutschen Ursprung dieser Gattung emanzipieren konnte.

Die 4. Symphonie bringt Mellers in einem Kapitel mit Vaughan Williams' Klavierkonzert von 1931 zusammen (im Rahmen seiner sich durch das Buch ziehenden Strategie, durch die Gegenüberstellung zweier Werke eine zwiespältige Charakterseite des Komponisten zu entdecken). Die Symphonie ginge direkt aus *Job. A masque for dancing* und dem Klavierkonzert hervor, sei also kein Bruch mit allen früheren charakteristischen Werken.²¹⁹ Die Nähe zu *Job* begründet Mellers mit der Ähnlichkeit der Motive X und Y der Symphonie zu zwei zentralen Motiven der *Masque*: Dort stünde das chromatische Motiv für die Figur Satans, das Quartenmotiv für die Figur Gottes.²²⁰ Allerdings erweist sich bei näherer Betrachtung die Ähnlichkeit zwischen den jeweils zwei Motiven als nicht so eng wie von Mellers bezeichnet: Zum Einen erscheinen die Quarten in *Job* nicht beim ersten Auftritt Gottes, sondern als sich der Himmel öffnet, sie charakterisieren also – wenn überhaupt – eher eine himmlische Sphäre (zu der ja in diesem Fall auch Satan gehört, der immerhin im Himmel vor Gottes Thron erscheint) als Gott selbst. Zum Anderen ist das chromatische Satansmotiv Motiv X zwar ähnlich, wird aber durch seine die Oktav weit überschreitenden Sprünge genau gegenteilig als das auf ganz gedrängten Raum exponierte X verwendet (Bsp. 7). Dennoch soll durch diese Hinweise die Nähe nicht für abwegig erklärt werden. Lediglich die einfache Übertragung zweier entgegengesetzter musikalischer Motive aus *Job* auf die zwei Kernmotive der Symphonie ist problematisch, da sie die programmatische Deutung der Symphonie nahelegt, eine Strategie, die Mellers tatsächlich verfolgt.

²¹⁷ Mellers (1989) S. xi.

²¹⁸ Ebd. S. 2.

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 162.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 164.

Die Nähe zum Klavierkonzert ist laut Mellers auf die Ähnlichkeiten in den letzten Sätzen der beiden Stücke zurückzuführen: Das Finale des Konzertes bildet eine *Fuga Chromatica con Finale alla Tedesca* – der Vergleich mit dem *Epilogo Fugato* liegt nahe. Mellers schreibt, die meisten einander ähnelnden Bestandteile des Konzerts und der Symphonie entstammten beide *Job*, die *Fuga Chromatica* aber sei eine explizite und direkte Vorläuferin des fugierten Epilogs. Die Struktur der Klavierstimme sei »steely, tough, modern«²²¹ – Attribute, die schon in früheren Aufsätzen im Zusammenhang mit der 4. Symphonie genannt wurden.²²² Auch die Durchführung und Bearbeitung der Motive durch Augmentation, Diminution oder Inversion seien ähnlich, ebenso wie der Rückbezug auf Themen aus früheren Sätzen. Am wichtigsten jedoch ist Mellers der Bezug auf Bach, einen Bach, der im Klavierkonzert durch Busoni vermittelt sei – angezeigt vor allem durch schwere und volle Instrumentierung der Fuge (ähnlich dem *Epilogo Fugato*).

Die Vierte selbst besitzt auch für Mellers klassische Form (vier Sätze in gewohnter Tempo-Abfolge), sei aber das emotional disruptivste aller Werke. Es handele sich um eine post-Beethoven'sche »conflict symphony«²²³, deren erste drei Sätze in die destruktive Phase eintauchen, um im letzten Satz eine (allerdings nicht positive) Apotheose zu bieten, die die Kontrolle über die am Werk befindlichen Mächte behalten müsse. Der Epilog bildet den programmatischsten Teil des Werkes:

»The seminal sources of the Symphony, enunciated in its first bars, are combined in a double fugue on the two cells: the doubleness of Satan's 'closed' chromatics and God's 'open' fourths, remembering that in Blake's mythology God and Satan mirror one another. No sonata resolution could be adequate to such a savage contradiction, which may be controlled only by the steely discipline of fugal unity, imposed by the will. [...] Its juggling with the cells in various metrical permutations – augmentations, diminutions, stretti, cross-rhythms – becomes a somewhat hysterical game in which the duality of closed chromatics and open fourths desperately seeks identity. Fugal unity fails; it cannot engulf, or gobble up, the contradictions.«²²⁴

Mellers argumentiert, die (normalen) Verarbeitungstechniken in Fugen wie Augmentation oder Stretto verträgen sich nicht mit den beiden sehr unterschiedlichen Motiven X und Y (mit der Bedeutung von Satan und Gott versehen). Das Ergebnis dieser Unverträglichkeit sei das verzweifelte Scheitern der Einheit der Fuge, obwohl diese kurz vorher noch in der Tradition des Finales von Beethovens Klaviersonate op. 106 (»Hammerklavier«) als einzig adäquate Verarbeitungsform für diese Gegensätze dargestellt worden war. Wie hat man sich ein solches Scheitern vorzustellen? Am ehesten wahrscheinlich im Fehlen einer streng kontrapunktischen Struktur, im Mangel an deutlichen Trennungen zwischen thematischen Abschnitten und Zwischenspielen, an schließendem Orgelpunkt und an einem korrekt kadenzieren Ende. In wieweit diese Faktoren gegeben sind, wird mein viertes Kapitel klären.

²²¹ Mellers (1989) S. 161.

²²² Vgl. Kap. 3.1.1.

²²³ Ebd. S. 162.

²²⁴ Ebd. S. 169.

Mit der Idee, die Form einer Fuge sei für die Verarbeitung mancher Motive geeigneter als die Form der Sonate, spielt Mellers wahrscheinlich auf die ihm rigider erscheinenden Regeln der Fugenkomposition an, die beliebige Motive in einer Doppelfuge zusammenzwingen könnte; jedoch sind es gerade diese Regeln, die in Fugen des 17. und 18. Jahrhunderts besondere Kompatibilität zwischen den Fugensubjekten, beziehungsweise zwischen Dux und Comes verlangen. Dies ist hier in Mellers Ansicht aber gerade nicht gegeben. Bedenkt man andererseits, dass im 20. Jahrhundert der Sinn der Fuge (als Zähmung von ebensolchen Motiven verstanden) oft gerade dadurch ad absurdum geführt wurde, dass Fugen mit dissonanten Subjekten durchexerziert wurden (wie etwa in *Mondfleck* aus Schönbergs *Pierrot Lunaire* op. 21 oder auch in Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras* Nr. 9), so verliert Mellers' Behauptung deutlich an Charme.

Erklärbar ist sein Argument unter strategischen Gesichtspunkten, die in seinem Fazit zu dieser Symphonie anklingen:

»What one can say is that it was necessary, at that moment, for him to write [the symphony]: to bring into the open the turmoil behind works like *Job* and the Piano Concerto, allowing violence, with almost gleeful abandon, to do its worst. Only then could he say, with Beethoven, from the horror of 'war within and without', *dona nobis pacem*; [...]«²²⁵

Gemeint ist hiermit die Krönung einer sich in *Job* und dem Konzert aufbauenden und von Vaughan Williams früh wahrgenommenen Bedrohung der Welt durch Faschismus und den kommenden Krieg in der 4. Symphonie, die das Scheitern selbst starker und alter Werte wie etwa der Fuge vorführe (stellvertretend möglicherweise für die alte Welt). Nach dieser Vernichtung aller Werte sei er dann mit Werken wie *Dona nobis pacem* (1936) und der 5. Symphonie (1943) nach innerem und äußerem Aufruhr mit einem Neuanfang zur Ruhe gekommen. Die Fuge, schon im Klavierkonzert mit der Linie Bach-Busoni verknüpft, stünde für alte Werte, sie stünde für Bach, aber in diesem Fall auch für Beethoven. Ihr Scheitern²²⁶ würde den Schlussstrich unter die Aktualität dieser »teutonischen« Meister setzen und Vaughan Williams würde das Verdienst gebühren, dies erkannt und durchgeführt zu haben – als Befreiung der Symphonie von ihren teutonischen Ursprüngen, als eine Weiterführung der Gattungsgeschichte und konsistent mit der Beobachtung, dass die Symphonie in England gegenüber der Chormusik an Prominenz und Anhängern gewann, während in Deutschland zur selben Zeit etwa die gegenteilige Entwicklung zu betrachten ist.²²⁷ Auch Mellers nimmt also wie so viele der besprochenen AutorInnen indirekt Stellung zur Rolle des Komponisten in einer Debatte um englische Symphonik: Vaughan Williams erfährt hierbei durch Mellers die Bewertung als derjenige Komponist, der die Symphonik aus ihrer deutschen Determiniertheit herauslöste – auch und gerade indem in der

²²⁵ Mellers (1989) S. 170.

²²⁶ Einmal angenommen, sie scheiterte tatsächlich, was ich in Kapitel 4 bezweifle.

²²⁷ Vgl. Hermann Danuser. *Das 20. Jahrhundert.* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 7). Laaber: Laaber Verlag, 1984. S. 257f.

4. Symphonie das Scheitern von an Bach und Beethoven gemahnenden Formen vorgeführt wurde, um danach zu neuen, »englischen« Ufern aufbrechen zu können.

3.1.4 »The great tradition was being tarnished«: 2000 bis 2009

Gesteigertes Interesse an Vaughan Williams finden wir in England nach 2000 mit mehreren Aufsätzen, einer Monographie von Lionel Pike über Vaughan Williams' Symphonik und einer von Byron Adams und Robin Wells herausgegebenen Aufsatzsammlung. Ein Essays von Laura Gray (Associate Professor of Music der University of Waterloo in Kanada) über die generische Designation und Probleme des Modernismus der 4. Symphonie ist zwar eine Bearbeitung ihrer Master-Arbeit von 1989, die Veröffentlichung des Aufsatzes über 10 Jahre später spricht allerdings für geänderte Vorzeichen sowohl ihres eigenen als auch des weiteren Interesses an Vaughan Williams. Lionel Pike (geb. 1939, emeritierter Professor und Organist der Kapelle des Royal Holloway College der University of London) schrieb 2003 mit *Vaughan Williams and the symphony* die letzte Studie im Geiste der besprochenen Monographien von Schwartz oder Mellers, die einen Gesamtabriss über die Konzeptionen und Entwicklungen des Komponisten über viele Jahrzehnte hinweg versuchen. Die Aufsätze aus Adams' und Wells' Sammlung *Vaughan Williams essays* beschäftigen sich nicht mit der 4. Symphonie und können daher nicht besprochen werden. Anthony Barone (Assistant Professor of Music an der University of Nevada, Las Vegas) und Paul Harper-Scott (Senior Lecturer des Royal Holloway College der University of London) widmen sich in ihren Aufsätzen explizit der Frage nach der zweifelhaften Modernität der Symphonie und kommen mit unterschiedlichen Methoden (Untersuchung der Manuskripte bzw. Schenker-Analyse) zu unterschiedlichen Ergebnissen: Barone entdeckt »modernist rifts« in der Partitur, während Harper-Scott die Vierte als »Vaughan Williams's antic symphony« charakterisiert.²²⁸ Während Barone und Harper-Scott einander gegenübergestellt werden, stelle ich Grays und Pikes Ansätze zunächst einzeln dar.

65

Laura J. Gray weist anhand einer Analyse der Tonhöhenklassen eine noch viel größere motivische Stringenz innerhalb der Symphonie nach als von früheren AutorInnen behauptet. Sie führt anhand der 4. Symphonie die Auseinandersetzung eines Komponisten mit der übermächtig erscheinenden symphonischen Tradition – konkret Beethovens 5. Symphonie – vor. Vaughan Williams, so ihr Ergebnis, verfolgte in der Vierten die Strategie, das wie ein Stein im Weg jedes symphonischen Komponisten liegende Meisterwerk der Fünften Beethovens gleichzeitig durch strukturelle und motivi-

²²⁸ Laura J. Gray. »I don't know whether I like it, but it's what I meant': Generic designations and issues of modernism in Vaughan Williams' Symphony No. 4 in F Minor«. In: Studies in music from the University of Western Ontario. 2000-2001, 19-20. S. 181-197; Lionel Pike. *Vaughan Williams and the symphony*. London: Toccata Press, 2003; Byron Adams & Robin Wells (Hg.). *Vaughan Williams essays*. Aldershot: Ashgate, 2003. Anthony Barone. »Modernist rifts in a pastoral landscape: Observations on the manuscripts of Vaughan Williams's Fourth Symphony«. In: *The musical quarterly*. No. 91 (Februar 2009). S. 60-88; J. P. E. Harper-Scott. »Vaughan Williams's antic symphony«. In: Matthew Riley & Paul Rodmell (Hg.). *British music and modernism*. Aldershot: Ashgate 2009 (noch nicht publiziert). Ich danke Paul Harper-Scott herzlich für die Erlaubnis, seinen Aufsatz schon vor Drucklegung verwenden zu dürfen.

sche Allusionen zu adressieren. Die Erwartungen, die diese Allusionen im vorgebildeten Publikum hervorrufen mussten,²²⁹ werden enttäuscht, indem z. B. eine Apotheose im Finale vorbereitet wird, dann jedoch der *Epilogo Fugato* erklingt, der nicht nur strukturell kein strahlendes Ende à la *per aspera ad astra* darstellt, sondern sogar in einer leeren Quinte endet und damit bewusst keine Wandlung von f-Moll nach F-Dur vollzieht (wie bei Beethoven von c-Moll nach C-Dur). Dieses Vorgehen erinnert in seiner Verweigerung des Standards Beethovens, seiner Ablehnung einer elitären Fortführung dieser Tradition und seiner Betonung einer nicht zu verabsolutierenden Perspektive des Komponisten geradezu an so manche postmoderne Vorgehensweise (vielleicht am ehesten an Brahms' Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonien).

Man könnte einen Vorwurf an Gray formulieren, indem man ihre Voraussetzungen für diese Erkenntnis bezweifelt. Sie betont nämlich mit Mark Evan Bonds den Vergleich mit Beethoven, dem sich jede/r KomponistIn aussetze, indem er ein neues Werk mit dem Titel *Symphonie* belege²³⁰ und verstärkt diese Voraussetzung durch den Hinweis auf die besondere Stellung der Symphonie im Œuvre englischer Komponisten. Allerdings gelten Bonds' Prämissen explizit für das 19. Jahrhundert und den europäischen Kontinent. Eine Ausweitung auf Großbritannien im 20. Jahrhundert ist problematisch, da mittlerweile ausreichend dargelegt wurde, dass die Symphonie in Großbritannien in den 1930er Jahren bereits eine, wenn nicht arrivierte, so doch zumindest ebenso hochgeschätzte wie gepflegte Gattung war und es kein Beethoven-Trauma wie in Brahms' Fall gab.²³¹ Vaughan Williams führte als Hüter und Identifikationsfigur des Establishments die junge Tradition nach Elgar, Parry und Stanford fort, neben ihm komponierten aber auch schon jüngere Kollegen wie Walton, Lambert und Britten Symphonien oder symphonische Werke – und diese KollegInnen wiederum waren geneigt, Vaughan Williams' Symphonik in den 1930er Jahren bereits als alten Hut abzutun.²³² Die Frage, ob sich Vaughan Williams nach drei erfolgreichen eigenen Symphonien wirklich noch mit dem »Giganten« Beethoven auseinanderzusetzen verpflichtet fühlte, dessen Idiom er nach eigenen Angaben ohnehin nicht mochte,²³³ könnte besser durch die Vermutung ersetzt werden, ob er nicht viel eher seine eigene, möglicherweise ihm selbst allzu arrivierte erscheinende Stellung im englischen Musikleben mit einem großen Befreiungsschlag in Frage stellen wollte. Dementsprechend fielen nämlich die Reaktionen aus den verschiedenen Lagern auf die 4. Symphonie laut Gray aus: Während von konservativer Seite Kritik, Unverständnis und Rettungsversuche für den vom Weg abgekommenen

²²⁹ Vgl. Gray (2000) S. 194.

²³⁰ Mark Evan Bonds. *After Beethoven: Imperatives of originality in the symphony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

²³¹ Vgl. Scharwächter (1995) S. 21: Seit 1929 stieg die Symphonieproduktion an. Vgl. ebenfalls die Liste der ersten oder einzigen britischen Symphonien ab 1932 in Guido Heldt. »Erste Symphonien«. In: Wolfgang Osthoff & Giselher Schubert (Hg.). *Symphonik 1930-1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge*. Mainz u. a.: Schott, 2003. S. 84-108. S. 106f.

²³² Vgl. Heldt (2003) S. 90.

²³³ Vgl. Ralph Vaughan Williams. »A musical autobiography«. In: Ders. (1963). S. 177-194. S. 181: »To this day the Beethoven idiom repels me, but I hope I have at least learnt to see the greatness that lies behind the idiom that I dislike [...]«.

pastoralen Komponisten kamen, reagierte z. B. Constant Lambert geradezu begeistert auf die neue Symphonie, die dazu führen würde, dass »the rest of us sound so deplorably old-fashioned.«²³⁴ Die Vermutung, dass der fest etablierte und dadurch vereinnahmte Komponist in seinen Sechzigern einen Überraschungsangriff auf seine Bewunderer startete, erscheint mir plausibler als eine schmerzhaft-konkurrierende Auseinandersetzung mit Beethoven eines arrivierten Komponisten und Beethoven gegenüber relativ gleichgültigen Zeitgenossen wie Vaughan Williams.

Gray impliziert das Vorhandensein moderner Strukturen in der Symphonie, vor allem den omnipräsenten Konflikt zwischen *des* und *c*, beginnend im ersten Takt des ersten Satzes und endend im vorletzten Akkord des Finalsatzes (mit dem f-Moll-Akkord der Bassinstrumente gegen *ges* und *des* der hohen Instrumente – der Konflikt findet dabei wiederum zwischen *des* und *c* statt, zusätzlich aber auch zwischen *ges* und *f*). Dieser Konflikt würde letztlich vom Komponisten nicht gelöst, und sogar oder gerade das Fugato des an Bach gemahnenden Epilogs scheiterte an der Aufgabe, die Dissonanzen zu einer harmonischen Lösung zu führen.²³⁵ Wie auch bei Mellers erscheint an zentraler Stelle der Argumentation das Motiv des Scheiterns des Epilogs im Zusammenhang mit dem Verweis auf Bach: Formale Strenge und Ordnung selbst eines Fugatos können nicht ausreichen, um die in drei vorherigen Sätzen aufgebaute Spannung zwischen den hier auf die zwei Hauptdissonanzen *des* und *c* reduzierten Dissonanzen zu lösen. Dieser Idee widerspreche ich im vierten Kapitel meiner Arbeit, denn es kann nicht vorausgesetzt werden, dass und wie gerade ein Fugato tonartliche Konflikte wie diejenigen zwischen *des* und *c* lösen können sollte und vor allem müsste.

67

Lionel Pike folgt Gray in der Ansicht, dass Vaughan Williams mit Erwartungen seines Publikums spielt, nachdem er mit vielen Ähnlichkeiten zu Beethovens 5. Symphonie diese zunächst aufgebaut hat. Die stärkste Anspielung findet Pike in der Überleitung vom Scherzo zum Finale und er folgert:

»To use such an analogy to a well-known masterpiece is, in a way, to apply a kind of programme, particularly when the model is itself so individual, so powerful and so novel that it has encouraged generations to attempt programmatic explanations. [...] The 'twisting' of Beethoven's Fifth Symphony, at a time when militarism in Germany was in the ascendant, appears to have a political purpose. Anyone wishing to ridicule, or twist, a German work, would be virtually certain to choose Beethoven's Fifth Symphony in order that the listeners would recognize the connection and take the point. Vaughan Williams has created a strong impression that his Scherzo is a twisted version of 'The Great German Masterpiece' – suggesting, perhaps, that the age had betrayed and soured that great heritage.«²³⁶

Im Gegensatz zu Gray, die in den Beethoven-Allusionen eine kompositorische Auseinandersetzung mit den festgefahrenen Strukturen der Symphonik sieht, glaubt Pike durch diese eine politische Bot-

²³⁴ Constant Lambert. »Surprises in a New Symphony«. In: The Sunday referee, 14.4.1935. S. 8. Zitiert aus Gray (2000) S. 197.

²³⁵ Vgl. Gray (2000) S. 194.

²³⁶ Pike (2003) S. 138.

schaft des Komponisten zu erkennen und greift damit auf die älteren Interpretationen des Werkes als Stück über den Faschismus oder als »Kriegssymphonie« zurück. Im Unterschied zu diesen Interpretationen stützt sich Pike nicht allein auf den Höreindruck, sondern auf seine Analyse, die jedoch nur soweit reichen kann, die Auseinandersetzung mit Beethovens Fünfter zu belegen, nicht aber seine Interpretation dieser Auseinandersetzung. Diese Interpretation beruht darauf, dass Pike durch Vaughan Williams' Rückgriff auf Beethovens Symphonie diese selbst als »verbogen« ansieht. Er konstatiert intertextuelle Beziehungen zwischen den beiden Werken. Diese Veränderungen an der Beethoven-Symphonie werden im nächsten Schritt als Symbol für die »Verbiegung« nicht nur einer ganzen symphonischen Tradition, sondern einer ganzen nationalen Kultur gedeutet, die – ursprünglich positiv konnotiert – durch Militarismus »verraten« und »vergiftet« worden sei. Der nächste Schritt besteht dann darin, zu zeigen, dass Vaughan Williams zu dieser vergifteten Nationaltradition durch und in der 4. Symphonie Stellung bezieht. Pike gelangt zu dem Ergebnis, dass Vaughan Williams der »teutonischen« Musik in der 4. Symphonie »eine lange Nase zieht«:

Vaughan Williams is apparently cocking a snook at that German aura of triumph which in his days was very clear in its expansionist tendencies and its militarism; and perhaps he is simultaneously cocking a snook at two of the things the Germans held most dear in their musical heritage – Beethoven and Bach.«²³⁷

Während die Anklänge der 4. Symphonie an Beethovens Fünfte in der Überleitung verortet werden können, sind die Anspielungen auf Bach im *Epilogo Fugato* angesiedelt, sowohl bereits im Subjekt des Fugatos (=Motiv X), das nichts weiter sei als eine »Verbiegung« des *B-A-C-H*-Motivs, als auch in der Anlage des Epilogs in Form einer Stretto-Fuge (was heißt, dass das erste *stretto* bereits in der Exposition auftritt, also in IV/317):

»To write a fugue on a theme that, though it may actually be B-A-H-B, is so close to the B-A-C-H shape that it reminds everyone of the B-A-C-H theme, is to invite all listeners to conclude that this is really another B-A-C-H fugue. To change the pitches by flattening the shape out is, I would suggest, to indicate a twisting of the B-A-C-H shape, and with it – as far as this work is concerned – to indicate a tarnishing of the great Teutonic heritage.«²³⁸

Außergewöhnlich zahlreiche kontrapunktische Elemente im ersten Satz und das Fugato im Trio bestätigen für Pike seine These, dass Vaughan Williams nicht nur die »Trübung« der Beethoven-Tradition (also der Tradition der Sonate), sondern auch die der Bach-Tradition (also der Tradition der Fuge) anzeigen will. Auch wenn diese Bach-Allusionen auf den ersten Blick schwächer erscheinen als die Beethoven-Allusionen – zumal sie nicht auf ein einzelnes Werk Bezug nehmen, sondern einen abgrenzbaren Personalstil Bachs voraussetzen, der zunächst einmal genauer begründet werden müsste –, sind sie auf den zweiten Blick für Pike mindestens ebenso präsent wie die Beethoven-

²³⁷ Pike (2003) S. 142.

²³⁸ Ebd. S. 149.

Allusionen. Allein die Häufigkeit, mit der das in allen Sätzen gegenwärtige Motiv X auftritt (oft sogar schon begleitet von Motiv Y, das im Epilog schließlich neben X erscheint), genügt Pike als Hinweis.²³⁹

Die Gestaltung des Epilogs in fugierter Form hat nach Pike einen weiteren Grund. Sie gibt Vaughan Williams durch die vorgeschriebene Abfolge der Subjekt-Einsätze in Tonika und Dominante die Möglichkeit, sein Spiel mit den Dissonanzen weiter zu treiben. Besteht der Dux des Fugato aus der Tonabfolge *f-e-ges-f*, so wird daraus im Comes *c-b-des-c* – die zweite Hälfte des Comes ist die Dissonanz aus I/1. Diese zusätzliche Verkomplizierung in der Struktur führt Pike zu dem Ergebnis, dass selbst der fugierte Epilog die Dissonanzen nicht in einen widerspruchsfreien Zusammenhang bringen könne. Pike scheint Vaughan Williams einen geradezu wissenschaftlichen Beweis dieser These zu unterstellen, in Form der Falsifizierung der gegensätzlichen These, dass die Dissonanzen koexistieren könnten: Um zu zeigen, dass die Dissonanzen nicht miteinander in Einklang zu bringen sind, müsste man eben dies mit allen Mitteln (sogar mithilfe eines Fugatos) versuchen. Gelänge dies nicht, so wäre die Ausgangsthese (die Unvereinbarkeit der Dissonanzen) erwiesen.²⁴⁰

Für Lionel Pike besteht das Programm der Vierten darin, die Loslösung englischer Musik von der dominierenden deutschen Musiktradition voranzutreiben. Als Vertreter dieser deutschen Musiktradition werden Bach und Beethoven gesehen, die Loslösung geschieht durch die »Verbiegung« einiger Charakteristika dieser Tradition in der 4. Symphonie: durch das abgeflachte *B-A-C-H*-Motiv etwa und das sich jeder an Beethovens 5. Symphonie erinnernden Apotheose verweigernde Ende der Symphonie. Die Notwendigkeit dieser Loslösung hat nach Pike ihren Grund in der Korrumpierung der deutschen Musiktradition durch den dort erstarkenden Militarismus und Faschismus – politische Herrschaftsformen, die dem idealisierten englischen System gerade entgegengesetzt sind. Die Symphonie trägt in dieser Deutung nationalistische Züge, indem sie sich nicht etwa aus Ablehnung des Modernismus, sondern allein aus politischen Gründen der Anknüpfung an die deutsche oder kontinentale Musiktradition verweigert.

Über die »Englishness« der Symphonie bei Pike ist damit aber natürlich noch nichts gesagt. Es scheint, als ob Pike die »Englishness« des Komponisten eher ex negativo oder nebenbei definiert, indem er sich intensiv mit der in der Symphonie »getrübten« deutschen Tradition befasst. »Englisch« ist es demnach nicht, ein Werk mit einer großen, beinahe metaphysischen Apotheose zu beschließen, »englisch« ist es eher, einer solchen »Aura des Triumphes« distanziert oder sogar feindselig gegenüberzustehen. »Englisch« ist es ebenfalls nicht, sich vollständig mit dem Werk zu identifizieren und daraus pathetische Charaktereigenschaften abzuleiten, »englisch« ist es stattdessen, im Stile eines Gentleman nicht über das Werk zu sprechen (oder höchstens anekdotisch-kritisch wie Vaughan Wil-

²³⁹ Vgl. Pike (2003) S. 145.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 151.

Williams dies in den berühmten überlieferten Zitaten über die 4. Symphonie tat), das aber mindestens ebenso hochwertig wie Beethovens Fünfte gemacht ist.²⁴¹ »Englisch« ist vielleicht am ehesten der Charakter des Komponisten, der – auch dies ein alter Topos – als ambivalente Persönlichkeit dargestellt wird, die heiligen Zorn mit pastoraler Ruhe, das moderne und hektische Leben in der Großstadt mit dem Folksong-sammelnden Wanderer vereint.

Die »Englishness« der Symphonie selbst wird dagegen in einer noch tieferen sprachlichen Schicht behandelt. Pike versucht im Rahmen seiner Analyse nicht, die spezifisch englische Andersartigkeit der Symphonie zu behaupten, sondern deren qualitative Gleichwertigkeit mit der traditionsbegründenden 5. Symphonie Beethovens zu etablieren, etwa im Zusammenhang mit der Ähnlichkeit zwischen den Themen der jeweils letzten Sätze der beiden Symphonien:

«I hesitate to use the word 'parody' in describing Vaughan Williams' [sic; A. F.] recomposition of Beethoven's Fifth Symphony, because that would do an injustice both to the greatness of Beethoven's vision and to the splendid quality of Vaughan Williams' own thought and its own logic, which works on different lines from Beethoven's. Vaughan Williams' music is perfectly capable of standing alone, and does so even in the unlikely event that the listener does not know the Beethoven.»²⁴²

Indem dieser Teil der Vierten als »recomposition« eines bestehenden Werkes bezeichnet wird, werden die beiden Werke in einen Konnex gebracht. Gleichzeitig wird Vaughan Williams' kreative Leistung und die Eigenständigkeit seiner Symphonie betont. Auch das symphonisch kaum vorgebildete Publikum könne Vaughan Williams' Struktur wertschätzen, ein Zugeständnis vielleicht an die Ideale des Komponisten selbst, der sich stets zu einem gemäßigten (auch auf dem Gebiet der Musik anzuwendenden) Sozialismus bekannte und daher auf den zugänglichen Charakter seiner Musik großen Wert legte.

Die 4. Symphonie kann für Pike letztlich kein rechtes Muster für »Englishness« sein. Sie besitzt kein Programm, das »Englishness« evozieren würde, sie stützt sich nicht auf Folksongs und trägt nicht einmal großflächige modal-harmonische Züge in sich. Sie lässt allerdings Rückschlüsse auf die »Englishness« ihres Komponisten zu; durch seine ironische Distanz zu dem Werk, seine darin stark hervortretenden zwei Gesichter und seine Neigung, zwei große »deutsche« Traditionen als obsolet darzustellen. Um mit Mellers zu sprechen, konnte Vaughan Williams erst nach der Vierten wieder ein *Dona nobis pacem* über die zwei Traditionen sprechen, die er in der 4. Symphonie miteinander hatte kämpfen lassen.²⁴³

Die neuesten Aufsätze über die 4. Symphonie beschäftigen sich im Rahmen einer Debatte um den Begriff einer britischen musikalischen Moderne mit dem Werk. Anthony Barones Aufsatz stammt

²⁴¹ Vgl. Pike (2003) S. 141.

²⁴² A. a. O.

²⁴³ Vgl. Kapitel 3.1.3.

aus einer der Moderne in Großbritannien gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift *The musical quarterly*, Paul Harper-Scotts Aufsatz erscheint in einem Sammelband über britische Musik und Moderne. In diesem Rahmen vertreten beide Autoren unterschiedliche Positionen, die sich bereits in den übergeordneten Titeln widerspiegeln: Während *The musical quarterly* sich mit einem »britischen Modernismus« befasst, implizieren Riley und Rodmell mit dem Titel »Britische Musik und Moderne« die Möglichkeit der Unvereinbarkeit dieser beiden Begriffe. Dementsprechend positionieren sich auch die Autoren Barone und Harper-Scott. Barone findet die Modernismen der 4. Symphonie vor allem in den zu verschiedenen Stadien der Komposition nachvollziehbaren Änderungen an der Partitur, die eine »Spalte zwischen den organisatorischen Vorgängen einer symphonischen Tradition und moderner dissoziativer Ästhetik« eröffnet hätten.²⁴⁴ Harper-Scott hingegen misst die Symphonie an einer im Zusammenhang mit Musik vom europäischen Kontinent aufgestellten Definition von Moderne und kommt zu dem Ergebnis, dass die Symphonie weder ausgesprochen modern noch ausgesprochen klassisch oder konservativ sei, sondern ihre HörerInnen in ein ausbalanciertes Spiel mit semiotischen Andeutungen verwickle, das an Stravinskis Umgang mit Werken von Mozart oder Haydn erinnere.²⁴⁵ Dieser Topos des Spiels mit Hörererwartungen oder mit tradierten Strukturprinzipien erschien bereits bei Mellers und Gray.

Für Barone bedeutet der von ihm festgestellte Graben zwischen symphonischer Tradition und modernistischer Ästhetik der Symphonie letztlich eine »aggressive Reaktion auf eine getrübe Authentizität einer britischen pastoralen Landschaft«,²⁴⁶ die Vaughan Williams in seinen eigenen früheren Werken selbst zelebriert habe und zu zementieren half – etwa in der *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, *The Lark Ascending* oder auch der *Pastoral Symphony*. Die Vierte wäre somit eine klare Reaktion gegen pastorale »Englishness« und auch eine Reaktion gegen die Wahrnehmung der eigenen Person des Komponisten in der zeitgenössischen Öffentlichkeit, die sich von dem Image des pastoralen Komponisten nicht lösen konnte oder wollte. Dass durchaus Anlass für diese Reaktion bestanden haben könnte, zeigt Guido Heldts Hinweis auf die Reaktion jüngerer Komponisten wie Britten, Berkeley oder Tippett auf Vaughan Williams während der 1930er Jahre. Diese fühlten sich durch das Establishment eingeschränkt und unterdrückt,²⁴⁷ das Vaughan Williams als Professor für Komposition am Royal College of Music, durch sein Mitwirken in zahllosen Kommissionen und Ausschüssen, sein Engagement für die Chorfestivals und die loyale Unterstützung durch die Musikredaktion der *Times* wie kein zweiter zu dieser Zeit verkörperte (Elgar war bereits nicht mehr aktiv). Denkbar wäre

²⁴⁴ Vgl. Barone (2009) S. 72f.

²⁴⁵ Vgl. Harper-Scott (2009) S. 4.

²⁴⁶ Vgl. Barone (2009) S. 64f.

²⁴⁷ Vgl. Heldt (2003) S. 90f. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des damaligen Kompositionsstudenten William Glock im Jahr 1930, dessen Bewerbung auf ein Stipendium für einen Aufenthalt bei Schnabel von Vaughan Williams und Herbert Howells mit der Begründung abgelehnt wurde, es bestünde keine Notwendigkeit, im Ausland nach Inspiration zu suchen. Vgl. Arnold Whittall. »British music in the modern world«. In: Stephen Banfield (Hg.). *The Blackwell history of music in Britain. Volume 6: The twentieth century*. Oxford: Blackwell, 1995. S. 9-26. S. 15.

durchaus, dass Vaughan Williams dieser Rolle überdrüssig war und sich selbst, seinen jüngeren Kollegen, aber auch dem treuen Publikum und vielleicht seinem Freund Gustav Holst eine andere Seite zeigen wollte. Diese Deutung, die ich schon in der Auseinandersetzung mit Gray erwähnte, ist verführerisch, sollte allerdings meiner Ansicht nach mangels biographischer Hinweise im Reich der Spekulation verbleiben.

Barone bezieht seine Begründung aus einer Analyse der verschiedenen, in den handschriftlichen Klavierauszügen und der Partitur festgehaltenen Kompositionsstadien des Epilogs. Dessen Form wurde erst nach und nach zu der endgültigen: Was ursprünglich als schulbuchhafte Fugenexposition mit Motiv X als Dux von *f* und dann Comes von *c* mit Motiv Y als Kontrasubjekt geplant war,²⁴⁸ wurde in der letzten Version zu einer wesentlich vieldeutigeren Struktur, die zunächst beide Motive exponiert (Motiv Y über dem Orgelpunkt *f* [IV/309-314]), um dann eine rein aus X aufgebaute Stretto-Exposition einzuleiten. Y tritt erst in 335 wieder hinzu, seine Funktion an diesem Ort ist auf den ersten Blick noch nicht bestimmbar. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es weitere Änderungsstadien, die in der Partitur selbst sichtbar sind, Umentscheidungen etwa zwischen synkopierten oder geraden Vorkommnissen beider Motive oder die Ersetzung eines Auftretens von Y durch eines von X.²⁴⁹ Für Barone tragen diese Änderungen zu seinem Argument bei, dass Vaughan Williams die Partitur in vielen kleinen Arbeitsschritten erst modernistisch machte, modernistisch im Sinne einer besonderen, »britischen« Variante des Modernismus. Dieser zeichnet sich prinzipiell durch dieselben Kriterien wie der kontinentale Modernismus aus (Barone greift auf vier Punkte Eugene Lunns²⁵⁰ zurück), diese Kriterien jedoch sind vor dem Hintergrund der Musikproduktion in Großbritannien, nicht in Europa, zu sehen. Dadurch werden die eröffnenden Dissonanzen der 4. Symphonie beispielsweise durchaus zu einem modernistischen Merkmal, zu »pervasive use of dissonance«²⁵¹, auch wenn Vaughan Williams dieses Mittel im Vergleich zu Schönberg mit großer Vorsicht anwendet. In Barones Worten:

»Vaughan Williams's modernism can be reconciled with that of the Continental mainstream if the Fourth Symphony is recognized as an intensified application of technical means toward the subversion of a compositional status quo, a subversion that distances both artist and listener from a familiar past.«²⁵²

Der Vorteil von Barones Argumentation liegt auf der Hand: Der Eindruck des Modernismus, den das Publikum über sechs Jahrzehnte hinweg wahrnahm, behält seine Legitimation, ohne gleichzeitig die Implikation der »Englishness« mitzuschleppen. Das Werk wird aufgewertet als Abkehr von einer

²⁴⁸ Vgl. Barone (2009) S. 81: Figure 5 bzw. S. 82: Example 8.

²⁴⁹ Vgl. das Manuskript der Partitur: British Library, Add. 50140. Z. B. fol. 107^v oder 109^r.

²⁵⁰ Eugene Lunn. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley u. a.: University of California Press, 1982.

²⁵¹ Barone (2009) S. 62.

²⁵² A. a. O.

längst überholten pastoralen Tradition und der Komponist zeigt damit eine unerwartete Seite seiner Fähigkeiten, die seine Stellung verändern sollten.

Paul Harper-Scott weist diese Darstellung eines alternativen Modernismus in Großbritannien zurück. In seiner Deutung ist die 4. Symphonie eine relativ ausbalancierte Mischung von klassischen und modernen Techniken. Vaughan Williams beginne mit seinen HörerInnen ein Spiel um Technik, Form und Struktur betreffende Erwartungen an ein Werk, die, wenn sie öfter enttäuscht als bestätigt würden, dem Werk zum Prädikat »modern« verhelfen würden. Da diese Erwartungen in der Symphonie jedoch ungefähr ebenso oft enttäuscht wie bestätigt würden, sei das Werk eben weder modern noch wirklich konservativ.²⁵³ Die Auseinandersetzung mit diesen Spielen macht die Symphonie zu einer klassischen, mit abstrakten musikalischen Strukturen befassten Symphonie in der Tradition Beethovens und ist damit über jeden Verdacht einer nationalistischen Implikation erhaben. »Englishness« hätte an einem solchen Ort ebenso wenig verloren wie sonstige außermusikalische Programme.

Harper-Scott analysiert die Vierte mithilfe der Schenker'schen Methode. Dass diese die Symphonie überhaupt umgreifen kann, dient als impliziter Beweis ihrer tonal-harmonischen Struktur. Kurze Vergleiche mit Symphonien von Nielsen, Mahler, Sibelius und Elgar runden dieses Bild ab. Interessant wird die Analyse durch die Tatsache, dass Harper-Scott den allgegenwärtigen Anhang der Symphonie aus früheren Interpretationen, Analysen und Vergleichen beiseitelässt und dem Werk die völlig unvoreingenommene Betrachtung (zunächst sieht es zumindest so aus) einer »normalen« Symphonie zuteilwerden lässt, zu sehen im Fazit des Aufsatzes:

»In this powerful perfect cadence and long-delayed closure of the *Ursatz* [der Wiederkehr des Kopftemas des ersten Satzes am Ende des Epilogs, A.F.] that Michael Kennedy described as the 'shake of a fist and a slammed door', it is not hope, democracy or peace that is snuffed out, regardless of the currently held views of this symphony: it is the aesthetic of modernism that is given the miss-in-baulk.«²⁵⁴

Der Vorteil dieser Betrachtungsweise ist klar – die Symphonie kann auch ohne jegliche Implikationen auf getrübbte Traditionen, wie sie noch von Barone behauptet werden, gelesen werden. Auch der Vergleich mit kontinentalen Werken ist in dieser Deutung nicht nötig.

Allerdings fällt man mit dieser Argumentation in zwei Punkten doch wieder zurück auf die alten Probleme: Erstens mache es die durchaus nicht-modernistische Person und Persönlichkeit des Komponisten unmöglich, so Harper-Scott, ein modernistisches Werk zu schreiben.²⁵⁵ Mit dieser Aussage wird auf Stereotype wie etwa Vaughan Williams' ländliche Kleidung, seinen Nationalismus

²⁵³ Vgl. Harper-Scott (2009) S. 2, 4.

²⁵⁴ Ebd. S. 13.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 1.

oder seine Schmähungen gegen Schönberg und Stravinskij zurückgegriffen. Lehnte man diese Behauptung daher ab, würde Harper-Scotts zweite wesentliche Begründung seiner These wegfallen. Lehnte man sie nicht ab, so müsste man konsequenterweise fragen, ob ein solcher Komponist die semiotischen Spiele inklusive der sich ergebenden Ursätze und Strukturen sowie der gezielt ausbalancierten Enttäuschungen und Erfüllung von Erwartungen beherrschen könnte oder überhaupt wollte. Jemand wie Vaughan Williams, der Gustav Holst allein deswegen als »modern« bezeichnet, weil dieser kompromisslose Musik schreibe, sich nicht den Moden oder Meinungen beuge und bescheiden seinen Lebensunterhalt als Lehrer einer Mädchenschule verdiene,²⁵⁶ scheint mir mit eher geringer Wahrscheinlichkeit sein Publikum in derartige Verwicklungen stürzen zu wollen. Den Charakter des Komponisten heranzuziehen birgt also ein Dilemma in sich.

Zweitens setzt Harper-Scott eine Art von Modernismus voraus, die kaum flexibel auf die Musik von Vaughan Williams reagieren kann. So sei es beispielsweise ganz »undenkbar«, dass ein modernistisches Werk kurzzeitig lose Stränge zusammenziehe, genau dies tue aber die nach Schenkers Prinzipien tiefste Struktur des letzten Satzes, die die Urtöne der vorherigen Sätze umfasse. Man könnte aber ebenso gut argumentieren, dass ein solches Zusammenziehen loser Fäden, gerade in Kombination mit dissonanten und fragmentierten Momenten, auch modern sein könnte.²⁵⁷

Technisch weist Harper-Scott mithilfe der Verfolgung der Urlinien auf die interessante Tatsache hin, dass der Epilog komplett wegfallen könnte, ohne dass das Finale dadurch in seiner harmonischen oder tonalen Struktur gestört würde. Es handele sich beim Epilog praktisch um eine Parenthese, die in einer fremden tonalen Sphäre angesiedelt ist, eine Technik, die laut Harper-Scott und seinem Gewährsmann William Kinderman auf Beethovens Symphonien zurückgehe²⁵⁸ und damit eine »kodierte Allusion« darstelle – wieder wird Intertextualität als Kennzeichen der Symphonie genannt.²⁵⁹ Harper-Scott sieht nach dem Epilog noch eine Coda zum gesamten Finale ab IV/433 angesiedelt (Rückkehr des ersten Themas des Finales in seiner Originalgestalt in hohem Holz, hohen Streichern und Trompeten mit einem Tausch der Rollen in IV/441) und kann daher vom Epilog als einer Parenthese sprechen. Tatsächlich unterscheidet sich diese Sichtweise deutlich von den bisher erörterten Analysen dieses Satzes, die ab IV/309 den gesamten Rest des Satzes zum Epilog rechnen. Ein Problem, das in Harper-Scotts Deutung entstände, ist, dass der Epilog in diesem Fall nur Themen aus dem vierten Satz umfassen würde, nicht aber das Zentralmotiv des ersten Satzes. Dies wiederum würde nach einer anderen Definition des Epilogs verlangen (gerade die Verwendung von Themen aus frü-

²⁵⁶ Vgl. Ralph Vaughan Williams. »Gustav Holst. An essay and a note«. In: Ders.. (1963). S. 129-153. Besonders S. 130f., 133, 135, 151.

²⁵⁷ Vgl. Arnold Whittall, der wiederum den Sozialwissenschaftler Anthony Giddens in *The Consequences of Modernity*. Cambridge, 1991 zitiert: »[...] modernity is not a matter of the absence of evident and pervasive hierarchies and integrating elements, but rather of particular tendencies to fragmentation being 'complemented by countertendencies towards integration and wholeness'.« Arnold Whittall (1995) S. 10.

²⁵⁸ Vgl. Harper-Scott (2009) S. 12.

²⁵⁹ Auf den Aspekt der Intertextualität kann ich im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer eingehen. Ich danke Lena L. Hoppe jedoch für ihre Anregungen zu diesem Thema.

heren Sätzen könnte man als Unterscheidungskriterium zwischen Epilog und Coda anführen²⁶⁰). Ich werde in meiner eigenen Analyse eine Einordnung dieses letzten Teils des Finales unter anderen Voraussetzungen versuchen.

Ebenso interessant ist es meiner Ansicht nach, dass zwar diese Allusion – und andere – an Beethoven genannt werden, im Gegensatz zu praktisch allen anderen hier zitierten Schriften jedoch Bach keine Erwähnung in diesem Aufsatz findet (weder im Zusammenhang mit der Gestalt des Motivs X noch mit dem Fugato). Das »Eindringen der Fuge« in die Struktur des Finalsatzes spricht für Harper-Scott eher für die Beethoven-Allusion,²⁶¹ als dass dadurch ein Hauch von Bach'schem Kontrapunkt den Satz durchwehe. Dies mag daran liegen, dass Harper-Scott ausschließlich mit den harmonischen Strukturen der Symphonie befasst ist und nicht mit ihrer motivisch-thematischen Entwicklung.

Das Hauptproblem dieses Aufsatzes scheint mir das Vorgehen des Autors zu sein, der die Symphonie in einer Art Vakuum analysiert, um schließlich zu dem Schluss zu gelangen, dass das Werk die Kriterien eines Modernismus nicht erfüllt, dessen Anwendbarkeit auf Musik in Großbritannien während der 1930er Jahre ohnehin zweifelhaft ist. Am Ende einer so elaborierten wie abstrakten Analyse-Methode wie derjenigen nach Schenker (die meiner Ansicht nach Gefahr läuft, Ergebnisse zu produzieren, die auch dann Sinn vorgaukeln, wo vielleicht keiner ist) bleibt hier die Symphonie gleichsam im leeren Raum stehen und bedürfte schnellstmöglich wieder einer Einordnung in sie räumlich oder zeitlich umgebende Symphonik, um unser Interesse zu wecken. Zugleich greift Harper-Scott aber implizit mit seiner Analyse das seit Cecil Gray notorische, vernichtende Urteil über Vaughan Williams' kompositorische Fähigkeiten an (C. Gray sprach von Vaughan Williams' »almost sublime incompetence«²⁶²) und mischt sich dadurch schließlich doch in die lange Rezeptionsgeschichte des Werkes ein. Ähnlichen, die Unvoreingenommenheit störenden Charakter besitzt die oben von mir kritisierte Analyse der nicht-modernen Persönlichkeit des Komponisten.

Selbst die aktuellste Gruppe der mit der 4. Symphonie befassten AutorInnen kommt an der Frage nach der »Englishness« der Komposition und des Komponisten also nicht ganz vorbei. Auch wenn diese Fragestellung vordergründig der Suche nach einer gewissen Modernität der Symphonie gewichen ist, sind Laura Gray, Lionel Pike und Anthony Barone unterschiedlich intensiv damit beschäftigt, der Symphonie »Englishness« ab- oder zuzuerkennen. Am deutlichsten wird dies von Pike versucht, der sowohl der Symphonie »Englishness« im Umgang mit den beiden »deutschen« Traditionen Bachs und Beethovens zuschreibt als auch der Person des Komponisten. Dessen »Englishness« strahle dann auf das Werk zurück. Barone widerspricht diesem Narrativ eines patriotischen, beinahe seherischen Komponisten, dessen Symphonik politische Implikationen und »Englishness« transpor-

²⁶⁰ Vgl. hierzu Kapitel 4.1.1.

²⁶¹ Vgl. Harper-Scott (2009) S. 12.

²⁶² Cecil Gray. A survey of contemporary music. London: Milford, 1924. S. 252.

tiert. Für Barone stellt die Symphonie Vaughan Williams' Schritt aus der bereits stark korrodierten Welt der Pastorale dar, ein Aufschließen zu der bereits unter anderen Vorzeichen schreibenden Generation jüngerer Komponisten und zu deren weniger insulär ausgerichteten Werken,²⁶³ was wiederum sein treues Publikum verstören musste. Gray bringt die Entstehung der Symphonie in Zusammenhang mit der Entwicklung einer symphonischen Tradition in England, und zeigt die Auseinandersetzung dieser jungen Tradition mit den notorischen Symphonien Beethovens, eine Auseinandersetzung, die auch durch Werke wie die 4. Symphonie von Vaughan Williams zur Weiterentwicklung der Gattung in England beitrug. Mag also die Vierte nicht an sich »englisch« sein, so trägt sie in Grays Deutung zur Konstruktion einer nationalen Tradition entscheidend bei. Harper-Scotts Analyse schließlich verweigert sich der Frage nach der »Englishness« durch das Vakuum, das seine werkästhetische Analyse um die Symphonie verursacht. Dennoch kommt auch dieser Autor nicht umhin, zumindest die Beethoven-Allusionen und einige Fragen nach der Persönlichkeit des Komponisten einzubinden, wenn auch ohne Kommentar zu deren Bedeutung für die mich interessierende Frage.

3.2 Ergebnisse: Ein dreiviertel Jahrhundert Rezeption der 4. Symphonie

Dass die Themen der Rezeption von 1935 nicht mehr die gleichen sind wie die der Rezeption von 2009, ist nicht weiter überraschend. Dennoch lassen sich über diese Zeitspanne mehrere Topoi erkennen, die über Jahre hinweg die AutorInnen beschäftigten. Das erste dieser Themen ist der Verdacht, dass Vaughan Williams seine eigene Stellung im Musikleben seiner Zeit mit der Komposition der 4. Symphonie erheblich veränderte. Diese Idee taucht zum ersten Mal bei William McNaught (1935) auf, der der Symphonie eine gänzlich »unerwartete Botschaft« für das an Vaughan Williams' pastorale Kompositionen gewöhnte Publikum unterstellt. Wieder erscheint das Motiv bei Laura Gray (2000) und Anthony Barone (2009), die Vaughan Williams' Auseinandersetzung mit symphonischer Tradition und Modernismus thematisieren, also sein Betasten einer intellektuellen Sphäre, mit der seine früheren Werke nur marginal befasst gewesen seien. Eng mit diesem Topos verknüpft ist die immer wieder gestellte Frage nach der Modernität der Symphonie (wobei eben »Modernität« mindestens ebenso viele Bedeutungen haben kann wie »Klassizismus«). Auch hiermit begannen sich bereits die Autoren der ersten Gruppe zu befassen. Sie sahen Modernität allein schon deshalb als gegeben an, da die Symphonie neu war und damit einer möglichen Definition des Begriffs entsprach. Ansonsten gab vor allem die Übermacht der Struktur gegenüber einer ausgeprägten Melodik der Symphonie den Ausschlag für deren Bewertung als »modern«. Frank Howes (1954) machte durch seine sprachlichen Schilderungen des Werkes dieses als architektonisch herausragend und modern aus. Er berief sich in erster Linie auf die konstituierende Rolle der Motive X und Y, die ihm allein schon in ihrer Gestalt modern anmuteten und die sich durch ihre Verwendung durch alle Sätze der Symphonie

²⁶³ Vgl. z. B. Williams Waltons 1. Symphonie in b-Moll von 1935, von Guido Heldt betitelt als »ohne englischen Stallgeruch, international konkurrenzfähig«. In: Heldt (2003) S. 101.

hinweg bis zu ihren Funktionen im Epilog als »Stahlträger« der symphonischen Struktur erwiesen hätten. Zuletzt wurde die Frage nach der Modernität, natürlich unter geänderten Vorzeichen und mit stabilerer theoretischer Unterfütterung (unter Beachtung der Frage, was Modernismus überhaupt sein solle), wieder von den AutorInnen der neuesten Aufsätze gestellt. Hierbei wird jedoch schnell deutlich, dass die Beantwortung dieser Frage immer von den theoretischen Voraussetzungen abhängt, derer sich Barone und Harper-Scott bedienen. Diese bekannte Tatsache macht natürlich nicht die Auseinandersetzung mit einer solchen Zuordnung obsolet, sondern verlangt eher ein Bekenntnis zu einer der verschiedenen Methoden und Voraussetzungen, die gemacht werden.

Am wichtigsten ist im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit natürlich die Zusammenfassung der Ergebnisse, die der Überblick in puncto musikalische »Englishness« geliefert hat. Die Frage nach dieser behandeln mit William McNaught (1938) und Neville Cardus (wahrscheinlich 1935, Kennedy gibt keine genaue Angabe) bereits die Kritiker der ersten Aufführungen der Symphonie. Für beide steht Vaughan Williams unbedingt als »englischer« Komponist fest, der durch die Komposition der 4. Symphonie seiner »Englishness« untreu wird. McNaught äußert die Sorge um den Erhalt der »Englishness« bei Vaughan Williams, da dieser in der 4. Symphonie »modern international games« mitspielt. Mit dem Begriff der »modernen« Musik verknüpft McNaught denn auch vor allem den Verlust von nationalcharakteristischen Eigenschaften der Musik wie modalen Melodienreichtum, dessen Platz hier von der Arbeit mit zwei abstrakten Motiven eingenommen wird. Der Ruf des »englischen« Komponisten Vaughan Williams ist dadurch nicht unmittelbar in Gefahr, da sich das Problem mit den *Five Tudor Portraits* löst, für die Symphonie selbst aber bleibt dies ein Makel. Neville Cardus hingegen ist die Symphonie zu »englisch«, sie erreiche nicht den Stand der Kunst der kontinentalen Moderne, da ihr Komponist nur halbherzig auf diese reagiere. Vaughan Williams wird nicht nur als »englisch«, sondern erschwerend als Middle-class-Engländer charakterisiert, einer mit sehr tief in der Legende der englischen Lebensart gebundenen Bevölkerungsschicht. Wäre er bei sich selbst geblieben, so das Fazit, dann hätte er seinen pastoralen Ansatz stringent weiterverfolgt.

Hubert Foss (1950) behandelt zwar die Symphonie in seiner Studie zu Vaughan Williams nicht konkret unter dem Gesichtspunkt der Englishness, nimmt aber die Person des Komponisten unter dem Gesichtspunkt von dessen klischeehaft »englischen« Eigenschaften in den Blick – die Wanderungen und das Sammeln von Folksongs, die Erstellung des *English hymnal*, seine Herkunft aus der gehobenen ländlichen Mittelklasse (der Vater Geistlicher mit dazugehöriger Gemeinde, verwandt mit der Porzellan-Dynastie der Wedgwoods auf der einen und der Familie Darwin auf der anderen Seite) und die Ausbildung in England. In für diese erste Gruppe der Rezeption typischer Weise wird die Person des Komponisten verortet, was die als »Ausreißer« empfundene Symphonie wenn nicht integrieren, so wenigstens marginalisieren kann.

Diesen Schachzug konnten die folgenden Gruppen nicht mehr machen. Trotzdem wird die Frage nach der »Englishness« der Symphonie häufig gestellt und meist nur undeutlich beantwortet, was die Probleme, die die Rezeption ganz besonders mit dieser Symphonie speziell dieses Komponisten hatte, deutlicher hervortreten lässt. In der zweiten Gruppe beginnt demnach bei Dickinson (1961) und Michael Kennedy (1964) das Bild des »stubborn composer« an Gewicht zu gewinnen, eines typisch englischen ländlich-ruhigen Zeitgenossen, der sich die überdrehten Moden des Kontinents kopfschüttelnd ansah und seinem eigenen Idiom treu blieb. Dass die Symphonie schwer unter pastorale »Englishness« zu sortieren war, löste Dickinson mit dem Verweis auf den furchtlosen Komponisten im Epilog, Kennedy durch die Bestreitung eines Bruches zwischen dritter und 4. Symphonie und der stattdessen beschworenen Treue des Komponisten zum eigenen Stil. Martin (1980) schließlich begriff die Symphonie zwar als Angriff auf die typische pastorale »Englishness«, beziehungsweise das Folksong-Idiom, schien sie aber dennoch durch Erinnerungen an Bach und »frühe englische Musik« gegen den Vorwurf des Modernismus abschirmen zu wollen.

Für Wilfrid Mellers (1989) entscheidet die Frage nach der »Englishness« alles. Er folgt dem bereits entwickelten Topos der Vierten als »Kriegs-« oder »Faschismus-Symphonie« und benutzt diesen zur Rettung der »Englishness« des Werkes. Nicht die Ablehnung alles Deutschen in der Symphonie macht diese »englisch«, sondern ihre Auseinandersetzung mit der deutschen Tradition auf deren ureigenem Gebiet der Symphonie mit dem Ergebnis des gewollten Versagens einer Beethoven'schen symphonischen Apotheose und einer Bach'schen Fuge. So transzendiert Vaughan Williams die Tradition und gibt seiner Nation damit eine eigene.

In dieselbe Richtung interpretiere ich auch Lionel Pike (2003) mit seinem Ergebnis, die Vierte und besonders den Epilog als eine Parodie, geradezu eine Vernichtung, derselben Tradition zu begreifen. Die neuesten Aufsätze beschäftigen sich weniger mit dem Thema der »Englishness«, wenn sie auch, wie erwähnt, den allgegenwärtigen Bezug hier und da nicht ganz vermeiden können.

Man gewinnt den Eindruck, dass die 4. Symphonie mehr als die ersten drei oder auch die 5. Symphonie polarisiert: Immer geht es um alles oder nichts; entweder um die Erhaltung nicht nur der »Englishness« des Komponisten, sondern auch um die Gründung einer neuen symphonischen Tradition bei Mellers oder Pike, oder es geht um den Angriff auf das Bild des pastoralen England, was dem Komponisten als Selbstverleugnung in Rechnung gestellt wird oder schlichtweg zur Erklärung der Symphonie als eines Ausreißers führt. Gezeigt werden konnte, dass das Thema »Englishness« seit den frühen Reaktionen auf die Symphonie eine Rolle in der Rezeption gespielt hat, wenn auch natürlich mit unterschiedlichen Zielen und in unterschiedlicher Intensität. Ich möchte und kann damit keine Rezeptionsgeschichte rekonstruieren, die von diesem Thema vollends beherrscht wird. Ich halte aber die Hinweise aus den genannten Texten für stark genug, um zu dem Schluss zu gelangen, dass die Probleme der 4. Symphonie mit musikalischer »Englishness« ein relativ

steter Begleiter der Rezeption der Symphonie gewesen sind, was auch die Diskussion um Vaughan Williams als »englischen« Komponisten wachgehalten hat. Im folgenden Kapitel wird es nach dieser Feststellung darum gehen, die Fragen zu beantworten, die sich im Laufe dieses Kapitels an eine Analyse gestellt haben. Ich möchte damit *nicht* versuchen, selbst die Frage nach innermusikalischer »Englishness« zu beantworten, sondern möchte durch die Analyse des *Epilogo Fugato* eine alternative Sichtweise auf die Symphonie entfalten, die die Probleme der genannten AutorInnen vermeiden kann und sie teilweise als rein strategisch entlarven wird. Zeigen wird sich dabei auch die Absurdität einiger Ansätze, die die Symphonie um jeden Preis unter »Englishness« subsumieren wollen.

4. Klärungen: Analyse des *Epilogo Fugato*

»That 'pi' and artificial mysticism combined with, what seems to me, technical incompetence, sends me crazy.«

Benjamin Britten über Ralph Vaughan Williams' Kompositionen

In der folgenden Analyse werde ich einige Thesen der Rezeption aus dem dritten Kapitel im Rahmen einer zum Verständnis wesentlichen allgemeineren Übersicht über die Musik des Epilogs überprüfen. Dazu wird zunächst die Länge des Epilogs im Verhältnis zum letzten Satz zu betrachten sein. Darauf folgt eine Untersuchung der Funktion der beiden Hauptmotive und der Frage, ob es sich beim Epilog um eine Doppelfuge (wie von Mellers behauptet²⁶⁴) handeln kann. Aspekte der Form, Melodik, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation werde ich danach analysieren, um im Anschluss die sich auf die Gesamtheit des Epilogs beziehenden Thesen der Rezeption diskutieren zu können. Dies sind die Thesen, wonach der Epilog scheitert und tatsächlich auf Bach rekurriert (auch im Rückgriff auf Vaughan Williams' Artikel in *Grove's dictionary* von 1906).

79

4.1 Der Epilog hat das letzte Wort

In diesem einleitenden Unterkapitel beantworte ich drei grundsätzliche Fragen im Zusammenhang mit dem Epilog, die sich aus den Analysen und Kritiken des vorherigen Kapitels ergeben haben und die die Stellung des Epilogs im Finale betreffen. Zunächst ist zu klären, in welchem Verhältnis zu einer möglichen Coda der Symphonie man den Epilog ansetzen möchte. Danach kann die Frage nach der Länge des Epilogs entschieden werden und schließlich, welche Themen aus früheren Teilen der Symphonie im Epilog wiederkehren.

4.1.1 Warum keine Coda nach dem Epilog?

Paul Harper-Scott verweist im Zusammenhang mit der ersten Frage darauf, dass ab IV/433 der eingeschobene Epilog ende und die Coda des Finales begänne. Dies begründet er damit, dass man den

²⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.1.3.

gesamten Epilog bis zu diesem Punkt auslassen könnte, ohne dass ein Bruch entstünde. Dies ist wahr: Sowohl metrisch (2/2-Takt bis IV/308 [Beginn des Epilogs] und ab IV/433 [Rückkehr des Hauptthemas des Finales]) als auch harmonisch würde eine Auslassung keine Lücke im Finale hervorrufen. Direkt vor dem Epilog springt das Orchester zwischen einem A-Dur und einem F-Dur-Akkord in immer kleiner werdenden rhythmischen Einheiten geradezu hin und her, während die Rückkehr des Hauptthemas ebenso wie der Epilog selbst in 309 mit nichts weiter als *f* startet. Erst im nächsten Takt (310) tritt *ges* an seine Stelle als zweiter Ton des Motivs X, in 433 fungiert *F* als Orgelpunkt und gleichzeitig als erster Ton von X, über dem jedoch, auf *f* beginnend, das erste Thema des Finalsatzes erklingt, bis es durch *e*, dessen zweiten Ton, nach einer halben Note abgelöst wird.

Harper-Scott beruft sich zur Bekräftigung seiner These in erster Linie auf das Modell der deformierten Sonatensatzform, dem aus Anton Bruckners Symphonien bekannten Rotationsmodell.²⁶⁵ Danach werden innerhalb eines Satzes die Themen dieses Satzes oder zumindest Themenfragmente immer wieder nacheinander durch-»rotiert«. In diesem Fall wären dies fünf thematische Materialien in vier vollständigen und einer unvollständigen Rotation. Harper-Scotts Zählung zufolge bestehen diese fünf Materialien aus drei Themen oder primären Materialbereichen (in meiner Zählung, die sich auf Vaughan Williams' »programme note« bezieht, sind dies Thema 1 und 2, welches Harper-Scott in zwei Bereiche aufteilt), aus einem sekundären thematischen Materialbereich (Thema 3) und aus einem »closing theme« (Thema 4). Die vierte und letzte vollständige Rotation beginnt in 273 mit einem Fragment des ersten Themas. Erst 309 beginnt aber der Epilog. Der nächste Einsatz des ersten Themas wiederum (Beginn fünfte Rotation) steht in 433. Harper-Scott folgert also, dass mit der vierten Rotation auch der Epilog zu Ende sein muss, obwohl er nicht exakt am Anfang der vierten Rotation begann, sondern 37 Takte danach. Die Wiederkehr des ersten Themas dürfte demnach nicht mehr zu dieser Rotation und nicht mehr zum sich größtenteils mit dieser Rotation deckenden Epilog gehören, sondern zu einer fünften Rotation und einem nachgelagerten Coda-Abschnitt, der nach dieser Rechnung auf derselben Ebene wie den Epilog selbst angesiedelt ist.²⁶⁶

Ich bin dagegen der Ansicht, dass der Epilog gemeinsam mit dem Beginn des ersten Satzes einen Rahmen um die gesamte Symphonie bildet, der die Ausmaße einer Coda bei weitem übersteigt. Eine Coda ist im Epilog natürlich enthalten, der Epilog ist aber meiner Ansicht nach *keine* Coda zum Finale, sondern zum ganzen Werk und wird auch nicht von einer weiteren Coda gefolgt. Ich werde mich dieser Überzeugung im Folgenden auf drei Weisen nähern. Erstens werde ich drei Gegenargumente zu Harper-Scott formulieren, die die Struktur des Epilogs betreffen. Zweitens versuche ich verschie-

²⁶⁵ Vgl. hierzu z. B. Warren Darcy. »Bruckner's sonata deformations«. In: Timothy L. Jackson, Paul Hawkshaw (Hg.). *Bruckner studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. S. 256-277. Zum Rotationsmodell besonders S. 264-271.

²⁶⁶ Vgl. Harper-Scott (2009) Bsp. 4.

dene Definitionen des Begriffes der »Coda« und des »Epilogs« auf den *Epilogo Fugato* anzuwenden. Drittens betrachte ich kurz Vaughan Williams' Epiloge aus anderen Symphonien.

Meiner Ansicht nach sprechen in erster Linie drei strukturelle Argumente gegen Harper-Scotts Einteilung.

Erstens beginnt der Epilog nicht mit der vierten Rotation der Themen, warum sollte er also mit ihr enden müssen? Auch Harper-Scotts eigener Tonhöhen-Struktur-Plan nach Schenker zeigt den Beginn des Epilogs mit dem Grundton *f* an und eine folgende Entwicklung über *d*, *des* und *c* zurück nach *f*. Es ist nicht einsichtig, warum der letzte Durchlauf des ersten Themas des Satzes (welches ebenfalls auf *f* liegt und danach direkt über *des* und *c* zurück nach *f* wandert) im direkten Vergleich mit dem Beginn des Epilogs so wichtig sein sollte, dass es einen neuen Abschnitt, nämlich die Coda, einleiten könnte. Man könnte nun einwenden, dass man die Coda auch mit der 4. und letzten vollständigen Rotation in 273 beginnen lassen könnte.²⁶⁷ Die 5. unvollständige Rotation (ab 433) wäre dann die Coda-Rotation.²⁶⁸ Ich würde erwidern, dass ich es für fraglich halte, ob die Einteilung des Satzes in Rotationen überhaupt Sinn macht, wenn sich der Satz nicht auf eine glatte Zahl von Rotationen bringen lässt. Ich möchte aufgrund dieser grundsätzlichen Zweifel die Rotationen nicht für die Einteilung des Beginns und Endes des Epilogs verwenden.

Zweitens darf zwar die Analyse der Urlinien, die Harper-Scott zu seiner Ansicht führen, nicht leichtfertig zur Seite geschoben werden, jedoch gibt die Partitur keine weiteren Hinweise auf das Ende des Epilogs und den Beginn einer Coda. Man erwartet sowohl den Doppelstrich als auch die Rückkehr des Hauptthemas des Finalsatzes, denn durch Doppelstriche werden schon im früheren Verlauf des Epilogs Episoden voneinander getrennt und das Hauptthema könnte, da es vorher im Epilog nicht vorkam, durchaus noch zu diesem zu rechnen sein.

Auch diesem Hauptthema ist (und dies spricht drittens erneut für die Zugehörigkeit zum Epilog) eine Version von Motiv X in sämtlichen tiefen Instrumenten und augmentiert unterlegt, wie auch den anderen vorkommenden Themen des Finales Modifikationen dieses Motivs oder beider Motive unterlegt waren. Die Struktur dieser Wiederaufnahme des ersten Themas besteht aus dem Thema selbst in Fl. (inkl. Picc.), Ob., Cl., Tr. 1, Vl. I & II, während Motiv X von *f* aus in Cor. ing., Cl. b., Fg., Cfg., Cor., Tr. 2, Tbn., Tuba, Vc und Cb. wieder aufgenommen wird. Das Motiv erscheint hier nicht in seiner vollen Form, sondern als *f-e-ges-g*, was die sich direkt anschließende Rückkung um eine kleine Sekunde im Motiv in 439 ermöglicht. Die Viola beginnt das Thema mit den übrigen hohen Instrumenten, um in 434 bereits auf das Motiv einzuschwenken, allerdings als *es-d-e-es* und nicht augmentiert, sondern in Synkopen. Auch das Thema in den hohen Stimmen wandert in 437 von *f* nach *c*.

²⁶⁷ Vgl. Harper-Scott (2009) Ex. 4.

²⁶⁸ Ich danke Paul Harper-Scott für seine klärenden Bemerkungen zu seiner Position.

Anschließend (441) werden die Rollen größtenteils getauscht, nur Cor. ing., Tr. 2 und Vc. bleiben in der Motiv-Fraktion, anstatt in die Themen-Fraktion zu wechseln. Ab 445 beginnt ein Abschnitt, der in der Motiv-Fraktion triolische Diminuierungen von X und in der Themen-Fraktion ebenfalls ein diminuiertes Themenfragment bringt. Ab 448 (*feroce*) steigert sich dieses Fragment in allen Stimmen bis 453, als der Beginn des ersten Satzes wiederkehrt. Allerdings muss dieses Fragment nun nicht mehr ausschließlich chromatisch interpretiert werden, sondern kann in 452 mit seiner charakteristischen kleinen Sekunde zwischen *e*“ und *f*“, der folgenden übermäßigen Sekunde zu *as*“ bzw. *gis*“ und der weiteren übermäßigen Sekunde zwischen *c*““ und dem Leitton *es*““ bzw. *dis*““ als sogenanntes Zigeuner-Dur gehört werden. Dieser Ablauf des Abschnitts mit der Trennung zwischen Themen- und Motiv-Fraktion und der kontinuierlichen rhythmischen Veränderung des Motivs ist den anderen Abschnitten des Epilogs sehr ähnlich. Meine Ablehnung des Rotationsmodells in diesem Fall, die Erwartung der Rückkehr des Hauptthemas und die Struktur des Abschnitts sprechen für die Zugehörigkeit des Abschnitts ab 433 zum Epilog.

Zweitens gilt es nun, nicht nur den ganzen Epilog, sondern vor allem den Schluss des Satzes zwischen 453 und 464 zwischen den Begriffen »Coda« und »Epilog« zu verorten. Nach dem soeben besprochenen Abschnitt folgt nämlich in 453 der Rückgriff auf das ganz zu Beginn des ersten Satzes erschienene Zentralmotiv (vgl. Bsp. 6), das Vaughan Williams als »opening subject«²⁶⁹ beschreibt. Mit diesem Motiv schließt sich praktisch der Kreis der Symphonie. Es bildet den Rahmen, der das Werk umspannt. Ein ähnlicher Rahmen befindet sich in Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28, das ebenfalls einen Epilog besitzt, der auf das Motiv der Introduction zurückgreift. James Hepokoski fokussiert die Unterordnung der Teile zwischen diesem Rahmen, der die Aufmerksamkeit des Publikums auf die sekundäre Realität der Sonatenform im Zentrum richtet.²⁷⁰ In *Till Eulenspiegel* wird damit auf die Ebenen der Narration im Stück verwiesen. Dies kann jedoch für die 4. Symphonie nur eingeschränkt gelten, wenn man Wert auf die nicht-programmatische Konzeption des Werkes legt. Die Rückkehr zum Anfangsmotiv ist jedoch ein starkes Mittel, um die zyklische Anlage der Symphonie zu betonen und mithilfe des Epiloges ein Fazit über das ganze Werk zu sprechen. Dazu müsste aber auch dieser Abschnitt noch Teil des Epilogs sein und dürfte keine eigene Coda bilden. Dieses Zentralmotiv ist im Tempo des ersten Satzes zu spielen, gleichzeitig zurückkehrend in dessen Tonart f-Moll und dessen 6/4-Takt. Statt *des* und *c* wie im ersten Satz prallen jetzt *ges* und *f* aufeinander. Hier kommt tatsächlich das bisher allgegenwärtige Motiv X nicht in seiner vollständigen Gestalt vor, sondern nur seine charakteristischen fallenden kleinen Sekunden. Insofern ist hier die Frage berechtigt, ob diese letzten 12 Takte der Symphonie vielleicht wirklich nicht mehr zum Epilog gehö-

²⁶⁹ Vaughan Williams. »Programme note«. In: Manning (2008) S. 355-360. S. 356.

²⁷⁰ Vgl. James Hepokoski. »Framing Till Eulenspiegel«. In: 19th century music. Volume XXX No. 1 (Sommer 2006). S. 4-43. S. 37.

ren, sondern eine kurze Coda zum gesamten Werk darstellen. *f* ist offensichtlich das tonale Zentrum dieses Abschnitts, das den Schluss der Symphonie ohne Genus bestimmende Terz vorbereitet. Zwischen 461 und 463 spitzt sich der Konflikt zwischen *f* und *ges* jäh im gleichzeitigen Erklängen des *f*-Moll- und *ges*-Moll-Akkords zu, wiederum getrennt nach höheren und tieferen Instrumenten (letztere übernehmen *f*-Moll, das dadurch den Charakter eines Fundaments gewinnt). Die wiedergewonnene harmonische Stabilität des Abschnitts, das gebremste Tempo und eine nur kurze ansatzweise Erwähnung von Motiv Y (460) können den Eindruck bestärken, dass diese zwölf Takte vom Epilog abgesetzt werden oder aber ihn krönen sollen.

Begriffe man den Abschnitt als nicht mehr zum Epilog gehörig, so ergäbe sich wieder das schon erwähnte Problem: Das Kriterium, dass sich der Epilog auf frühere Sätze zurückbezieht, wäre hier nicht mehr erfüllt. Die Frage ist allerdings eher, wie man den Begriff des Epilogs definiert. Laut Wilhelm Seidel liegt die Bezeichnung des Endes eines Satzes oder Werkes als »Coda« dort nahe, wo sich dessen Corpus am Verlaufschemata des Sonatensatzes orientiert, wie dies ja auch im Finalsatz der Vierten der Fall ist. In freieren Formen seien andere Bezeichnungen sinnvoller wie etwa »zum Beschluß« in Robert Schumanns *Humoreske B* op. 20 oder aber »Epilog« in Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* op. 28, der im narrativen Sinne als solcher zu bezeichnen sei, da er das böse Ende der Geschichte kommentiere.²⁷¹ Allerdings gibt es in der Symphonie kein »böses Ende« zu kommentieren (es sei denn man unterstützte die Deutungen des Werkes als »Kriegs-« oder »Faschismus-Symphonie« oder wenigstens einen narrativen Strang innerhalb der Symphonie). Die Vorstellung aber, dass ein Epilog das Ende eines Werkes kommentiere, deutet ein weiteres Kriterium an, welches besagt, dass es im Wesen eines Epilogs liegt, der *allerletzte* Kommentar zu einem Werk zu sein, dem wirklich nichts mehr folgt (sonst müsste das danach Kommende eben der Epilog sein). Das heißt, dass eine Coda nach einem Epilog keinen Sinn mehr machen würde. Nach Hugo Riemann ist ein »richtiger Epilog [...] eben ein Rückblick auf das Vorausgehende«, während für die Coda »ein selbständiges thematisches Gebahren [...] ganz ausgeschlossen« sei.²⁷² Nach dieser Definition könnte man die Abschnitte ab 433 aufgrund ihrer Verzahnung von Thema 1 und Motiv X, die ich als »selbständiges thematisches Gebahren« interpretieren würde, nicht als Coda bezeichnen, auch wenn der Satz ansonsten in der Sonatenform gehalten ist. Der Epilog schließt also sowohl den Abschnitt ab 433 als auch den ab 453 ein. Er ist also eine bestimmte Art der Coda, der vergrößerten Coda, die nicht nur einen Satz, sondern die ganze Symphonie zum Thema hat. Auf den zyklischen Gedanken, den die Rückkehr

²⁷¹ Vgl. Wilhelm Seidel. »Coda«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 2. Böh – Enc. Kassel u. a.: Bärenreiter/J. B. Metzler, 1995. Sp. 932-937. Sp. 936f.

²⁷² Hugo Riemann. Große Kompositionslehre I. S. 494. Zitiert aus: Siegfried Schmalzriedt. »Coda«. In: Albrecht Riethmüller (Hg.). Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner II: Clav-E. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1982. 14 Seiten. S. 10.

zum Zentralmotiv im Epilog betont, weist die Benennung des letzten Abschnittes des Finalsatzes als »Epilog« und nicht einfach »Coda« deutlich hin.

Drittens: In Vaughan Williams' Symphonien ist der *Epilogo Fugato* nur einer von vier explizit als *Epilog* bezeichneten letzten Teilen von Finalsätzen. In *A London Symphony* ist ein im Vergleich zur Vierten relativ kurzer Abschnitt als *Epilog* übertitelt. Dieser Epilog wird jedoch nicht in der Satzbezeichnung angekündigt, wie dies in der Vierten der Fall ist. Auch besteht er nicht aus fugierten Teilen, sondern besitzt ein zentrales Motiv, das von hohem Holz und Streichern begleitet wird und in Tempo und Dynamik so weit zurückgenommen wird, bis es schließlich im *niente* endet – eine öfter anzutreffende Schlusswendung in den Symphonien. Dieses Motiv wiederum entstammt der Einleitung des ersten Satzes, von Vaughan Williams als »slow prelude« bezeichnet.²⁷³ Die 6. Symphonie verfügt ebenfalls über einen Epilog, der allerdings – wieder anders als in der Vierten – aus dem gesamten Finalsatz besteht. Dieser hat zwar weniger Takte als der *Epilogo Fugato*, dauert jedoch durch sein gemäßigteres Tempo länger als dieser. Auch er verschwindet wie der Epilog der *London Symphony* im *niente* und enthält thematisches Material, das jedoch nicht auf den Beginn des ersten Satzes zurückverweist wie in den beiden anderen Epilogen. Stattdessen findet die 6. Symphonie ihr Ende in einer vom Komponisten als »schwer zu analysieren«²⁷⁴ beschriebenen kontrapunktischen Abfolge von Linien in verschiedenen Instrumentengruppen. Auch die *Sinfonia Antartica* schließlich besitzt einen Epilog, der auf den Beginn des Kopfsatzes, das *Prelude*, und auf dessen Themen erinnernd zurückgreift wie der Epilog der Vierten. Auch endet er im *niente* wie die Epiloge der *London* und der Sechsten. Vaughan Williams' Begriff des »Epilogs« bezieht sich also durchaus auf unterschiedliche Phänomene – Teile von Sätzen oder ganze Sätze, bereits bekanntes oder neues Material, leises Verklingen oder rasante Apotheose, kontrapunktische Arbeit oder Schichtung von Motivfragmenten. Weder die Schriften des Komponisten selbst noch Untersuchungen zu seiner Musik geben befriedigende Auskunft über den Hintergrund der Benennung oder die verschiedenen Möglichkeiten der Faktur des Epilogs bei Vaughan Williams. Hesse stellt lapidar fest:

»[Der Epilog] stellt eine Zusammenfassung des Gehalts der Symphonie auf höherer Ebene dar, ist also eine geistig-musikalische Schlußfolgerung, die überdies zum formalen Gleichgewicht beiträgt. Daher kann der Epilog der 4. Symphonie als „Schlußfolgerung“ auch nicht meditativ sein: Die aufgestaute Dynamik muß zur Explosion führen. Diese führt schließlich der Epilog mit einem Höchstmaß an thematischer Konzentration herbei.«²⁷⁵

Die Wiederaufnahme von Material aus dem Kopfsatz spricht in der Tat für diese »Schlussfolgerung«. Schwieriger gestaltet sich der Einwand, dass, wie oben gezeigt, in den *Epilogo Fugato* hauptsächlich die

²⁷³ Ralph Vaughan Williams. »Programme note«. In: Manning (2008) S. 339-340. S. 340.

²⁷⁴ Vgl. Ralph Vaughan Williams. »Programme note«. In: Manning (2008) S. 363-368. S. 367.

²⁷⁵ Hesse (1983) S. 123.

Themen des vierten Satzes in verschiedenen Abschnitten bruchlos und teilweise fugiert (nicht nur X ist also für den Titel *Fugato* verantwortlich²⁷⁶) einfließen und nicht die des ersten. Das Zentralmotiv des ersten Satzes als eine zu erwartende, charakteristische Epilog-Figur erscheint erst ganz zuletzt. Ottaway versucht in einem kurzen Aufsatz genau diese etwas problematische Form zu retten, indem er erst durch die vollständige Einbettung des Epilogs in den Finalsatz und zusätzlich durch die Rückkehr des Zentralmotivs eine wahrhaft symphonische Form des Epilogs exemplifiziert sieht und die »rhetorische« und »dramatische« Bedeutung des Epilogs betont.²⁷⁷ Die dramatische Funktion eines Epilogs lässt sich leicht mit einem Verweis auf Epiloge in Dramen erklären (nicht nur in antiken Dramen, sondern auch z. B. im englischen Drama der Restauration und des 18. Jahrhunderts,²⁷⁸ in dem Epiloge verschiedene Aufgaben annehmen konnten: komische oder lustige Unterhaltung des Publikums oder politische und patriotische Manifeste, aber auch nonsense). Die rhetorische Funktion eines solchen Epilogs ist diejenige eines »Rausschmeißers«, der das Drama wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt. Die Funktion kann jedoch auch die Stärkung des thematischen Zusammenhalts in der Symphonie sein, eine Stärkung, die Vaughan Williams vielleicht aufgrund seiner gewählten, einerseits chromatischen, andererseits quartenharmonischen Motivik für nötig empfunden haben mag. Vielleicht wollte er aber auch einfach der Form der Symphonie seinen persönlichen Stempel aufdrücken – und zwar nicht in der Form, die seine Exegeten erwartet hätten (nämlich als Folksong-Symphonie), sondern durch die Erweiterung der Form der Symphonie und durch ihre Annäherung an dramatische Werke mithilfe des Einsatzes einer aus der Rhetorik übernommenen und auch in der Dramatik gepflegten Kennzeichnung für verschiedene Schlussformen in seinen Finalsätzen. Eine solche Annäherung von Musik und Drama lässt uns natürlich sofort an Richard Wagner denken. Vaughan Williams mag damit aber eine gänzlich andere Spur verfolgt haben, wie ich in Kapitel 4.2.4 zeigen werde.

Aufgrund der Unklarheiten der genannten Definitionen und der Situation in Vaughan Williams' Symphonien wird man immer sowohl starke Argumente für als auch gegen die Möglichkeit finden, dass der Epilog der 4. Symphonie als Coda aufgefasst werden muss oder dass ihm eine Coda folgen könnte. Aus den genannten Gründen allerdings werde ich im Folgenden davon ausgehen, dass er als Schlusswort konzipiert ist und als Coda der gesamten Symphonie fungiert. Der Epilog macht somit eine ihm folgende Coda überflüssig.

4.1.2 Länge des Epilogs und thematisches Material

Ich werde im Anschluss an die soeben getroffene Entscheidung den Epilog von 309 bis 464, dem Schluss des Satzes, ansetzen. Damit kann nun die Frage nach der Länge des Epilogs beantwortet

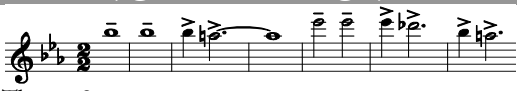




²⁷⁶ Z. B. in 380: Thema 3 als Dux und in 386 als Comes im Abstand der Unterquarte.

²⁷⁷ Vgl. Hugh Ottaway (1955) S. 145.

²⁷⁸ Vgl. Pierre Danchin (Hg.). *The prologues and epilogues of the eighteenth century. A complete edition. The first part 1701-1720. The first volume.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990. S. XVII, XIX, XXVII und XXXI.

werden: Rein räumlich nimmt er ein knappes Drittel des gesamten Satzes ein, 147 von 464 Takten nämlich. Zeitlich ist er, je nach Aufnahme, etwas kürzer als ein Drittel des gesamten Satzes.²⁷⁹

Nach der Entscheidung, den Epilog bis zum Schluss des Satzes anzusetzen, können jetzt die Themen genannt werden, die im Epilog wieder erscheinen. Dies sind die vier Themen des vierten Satzes sowie das Zentralmotiv des ersten Satzes:

Thema (vgl. auch Anhang 2)	Takt	Tonalität
 <p>Thema 2</p>	354 (Ziffer 26)	d-lokrisch (ursprünglich f-lokrisch)
 <p>Thema 3</p>	380 (Ziffer 28)	d-Moll (ursprünglich b-Moll)
 <p>Thema 4</p>	413 (nach Ziffer 30)	e-harmonisch Moll (original)
 <p>Thema 1</p>	433 (Ziffer 32)	f-lydisch mit kl. & gr. 3 (original)
 <p>Zentralmotiv d. 1. Satzes</p>	453 (Ziffer 34)	f-Moll (original c-Moll)

Tab. 1

Der Epilog übernimmt aus dem ersten Satz also gerade einmal ein Motiv und nicht etwa mehrere Themen. Was aus den früheren Sätzen bleibt, sind vor allem die Motive X und Y, die bereits nicht nur als Begleitfiguren, sondern auch als Lieferanten für thematisches Material gedient hatten, worauf das folgende Unterkapitel eingehen wird.

4.2 Struktur: Motivik, Form, musikalische Parameter

4.2.1 Zwei Motive

Hier soll einerseits die Funktion und Häufigkeit von Versionen beider Motive in allen vier Sätzen kurz umrissen werden und andererseits deren Funktion im *Epilogo Fugato*.²⁸⁰

Ihren ersten Auftritt haben beide Motive bereits innerhalb der ersten 16 Takte des ersten Satzes. Dort wird eine Hälfte von X als zentrales Motiv dieses Satzes vorgestellt und in I/3 folgt schon eine

²⁷⁹ In der Aufnahme des BBC Symphony Orchestra unter Vaughan Williams von 1937 drückt sich dies folgendermaßen in Zahlen aus: Gesamtlänge 4. Satz: 7:54', *Epilogo Fugato* 2:25'. Vgl. Ralph Vaughan Williams conducts Vaughan Williams. [Enthaltene Stücke: Symphonie Nr. 4 und Symphonie Nr. 5] O. O.: Dutton Labs UK, 2002. BBC Symphony Orchestra, Ralph Vaughan Williams [Dirigent]. ASIN: B0000666B3. Track 4.

²⁸⁰ Mit einer Analyse aller musikalischen Vorgänge in den vier Sätzen des Werkes kann sich diese Arbeit nicht befassen, obwohl diese Vorgänge ebenso interessant sind wie die des Epilogs.

Transposition des X nahestehenden *B-A-C-H*-Motivs von *des* aus. In Takt 6 erklingt dann die Originalgestalt von X, ausgehend von *e*. Nach wenigen rhythmischen Varianten sowohl von X als auch der *B-A-C-H*-Variante erscheint in den Trompeten Y in 14f., gleichzeitig in – wenn man so will – tonaler und oktavierter Umkehrung in den Tuben und schließlich als eine Art Auftakt in 16 in Flöten, Oboen und Vl. I. Ohne dass ich jedes weitere Erscheinen der beiden Motive erwähnen kann (denn derer sind es etliche in allen Sätzen), möchte ich kurz ihre wichtigsten Funktionen in den mittleren Sätzen darstellen.

Der zweite Satz im *Andante moderato* beginnt mit Y in einer sozusagen abgeflachten Form (der ersten aufsteigenden Quarte folgen Sekundschriffe aufwärts), wie so häufig in den Trompeten und Posaunen. Die übrigen Bläser treten ebenfalls mit Ableitungen des Motivs hinzu. Weitere Vorkommnisse dieses Motivs ziehen sich durch den Satz (50ff., 85ff., 87f. jeweils in Tr., 84 in Tbni., 115f. in Ob, Cor. ing., Vla.), während X in seiner Originalgestalt nur einen Auftritt in 131ff. in Posaunen und Tuba im Abstand von kleiner und großer Terz, ausgehend von *des'*, *b* und *ges* hat. Auch innerhalb der Themen herrschen in diesem Satz die charakteristischen aufsteigenden Quartan aus Y gegenüber der kleinen Sekunde aus X vor, wie sie im ersten Satz präsent war. (Bsp. 8)

Auch im Scherzo des dritten Satzes ist Y zu einem früheren Zeitpunkt als X präsent. Vaughan Williams baut diesmal sogleich in tiefen Streichern und tiefem Holz mit verzögert einsetzenden Hörnern die charakteristische aufsteigende Quartanfolge in den ersten vier Takten des Satzes auf. Motiv X folgt in punktierten Vierteln, deutlich als d-Moll zu erkennen, direkt in Trompeten und Posaunen, gefolgt von einer Achtel-Diminution im hohen Holz. Das (im chronologischen Sinne) erste Thema des Satzes ist eng mit Y verwandt. Hier ist die aufsteigende Folge von nicht weniger als fünf Quartan zu bewundern, unterbrochen von einer großen Sekunde und einer kleinen Terz auf dem Weg des Fagottes gen Tenorschlüssel. Auch in diesem Satz scheint die Quarte und damit das charakteristische Intervall von Y Vorrang vor X beziehungsweise den kleinen Sekunden zu genießen.²⁸¹ Die beiden Charakteristika beginnen sich stellenweise gar zu vermischen: X wird in 5 erstmalig von den Trompeten und Posaunen *divisi* gleichzeitig im Abstand einer Quarte gespielt. Ein weiteres Kunststück mit X führt Vaughan Williams in 96 ff. vor. Hier erklingt X simultan in drei verschiedenen rhythmischen Ausprägungen, die im früheren Verlauf (5-10, 78-84, 85-91) bereits stets in direkter Abfolge präsent waren – in triolischen Achteln (Fl., Picc., Ob., Cl., Vl. I&II), in duolischen Achteln (Cor., Tr.) und in punktierten Vierteln (Tbni., Tuba). Diese Konstruktion fungiert als Klimax vor einer Rekapitulation des ersten Themas, die wiederum vom kontrapunktisch gearbeiteten Trio abgelöst wird. Auch das von Vaughan Williams als »Subjekt« bezeichnete²⁸² Thema des Trios ist auf einer aufsteigenden Quartanfolge aufgebaut, was nicht mehr wirklich überrascht. Die verschiedenen Funktionen dieser

²⁸¹ Vgl. auch III/26f. Fl., Picc., Ob., Cl., Cor. 1&2; 80ff. Cl. b., Fg., Cfg.; 86ff. Str.; 92ff. Ob., Cor. 1&2; 118ff. Fl., Cl. Ähnlich natürlich im dem Trio folgenden Scherzo.

²⁸² Vgl. Ralph Vaughan Williams. »Programme note«. In: Manning (2008) S. 358.

aufsteigenden Quartan – sei es als Motiv Y, als erstes Thema des Scherzo oder als Thema des Trio – werden in diesem Satz in erster Linie anhand ihrer rhythmischen Gestalt und ihrer Fortführungen definiert. Während Y aus zwei rhythmisch gleichwertigen Quartan mit anschließender kleiner Terz besteht, ist das Scherzo-Thema mit seinem verlängerten Beginn auf *D*, seinen fünf Quartan und abschließendem Quintenpendel davon ebenso leicht zu unterscheiden wie das Trio-Thema mit seiner auf- und wieder absteigenden, punktierten Figur mit großer auftaktiger Sekunde.

Nach der verkürzten Rekapitulation des Scherzos beginnt die Überleitung zum Finale (III/284). Die kleine Sekunde wird zur allgegenwärtigen Begleitfigur, bevor sie in 308 in Form des Zentralmotivs des ersten Satzes wieder an Prominenz gewinnt. Die bereits bekannte Verkleinerung der rhythmischen Werte von *X* und eine dynamische Steigerung von *p* zu *ff* innerhalb von sechs Takten leiten schließlich zum *Finale con Epilogo Fugato* über. Dort schließlich nehmen beide Motive die Gestalt gelegentlicher Einwüf an, die besonders an überleitenden Stellen auftreten. Im durch seine Instrumentierung (nur Streicher), seine modale Harmonik und sein langsames Tempo hervorgehobenen *Lento (non troppo)* erscheint die einzige Inversion von Y in Vc. und Cb. (178f.).

Bis hierher waren die Motive also in verschiedensten Funktionen und Strukturen anzutreffen. Motiv *X* beziehungsweise seine charakteristische abwärtsgerichtete kleine Sekunde fand sich als Lieferant für das Material des zentralen Motivs des ersten Satzes. Es war darüber hinaus als Begleitfigur in verschiedenen rhythmischen Varianten zu finden, etwa in punktierten Vierteln, duolischen oder triolischen Achteln. Die simultane Kombination besonders dieser drei Varianten bildete die Steigerung bis hin zu einem Höhepunkt, der ausschließlich aus dem Motiv selbst in seinen verschiedenen Gestalten aufgebaut und auf das gesamte Instrumentarium verteilt ist. Motiv Y diente ebenfalls als Lieferant für thematisches Material, allerdings durch andere Veränderungen am Ursprungsmotiv als im Fall von *X*. Während *X* seine rhythmische Gestalt nur in seiner Begleitfunktion veränderte, fächerte sich diese Veränderung Y zu zwei Varianten, die als Themen im Scherzo und im Trio dienen, auf. Die unterschiedliche Anzahl der aneinandergereihten aufsteigenden Quartan und die unterschiedliche Fortführung der jeweiligen Themen bestimmte deren Gestalt jedoch mindestens genauso wie die rhythmische Veränderung. Darüber hinaus dienten die charakteristischen aufsteigenden Quartan von Y als dominierende Intervalle des dritten Satzes, die nicht nur den Themen, sondern sogar dem zweiten Motiv *X* unterlegt wurden, um ihm zusammen mit der weiteren Unterlegung in Terzen eine klarere tonale Bestimmung zu geben, als es einstimmig im ersten Satz hatte. Frank Howes' Metapher der Motive als »Stahlträger« der Symphonie ist also relativ zutreffend, insofern diese Träger auch ihre Gestalt verändern können und die Themen (also der Vordergrund oder die Fassade) teilweise aus Fragmenten eben dieser Motive aufgebaut sind. Nach diesen vielfältigen Verwendungen der Motive ist eine weitere und die bisherigen Vorgänge krönende Beschäftigung mit ihnen im Epi-

log zu erwarten. Die beiden Motive werden jetzt, kumulativ angereichert durch ihre bisherigen Funktionen, in der intellektuellsten aller Gattungen der Instrumentalmusik,²⁸³ der Fuge (beziehungsweise dem Fugato) ein letztes Mal vorgeführt.

Im Epilog nehmen X und Y nun erwartungsgemäß spezifische Funktionen an. X ist offensichtlich das Subjekt des Fugato, das verschiedene Veränderungen wie Augmentation, Diminution oder Inversion erfährt. Die Funktion von Y ist weniger leicht zu bestimmen und ist auf mehrere Weisen interpretiert worden: als Kontrasubjekt, als zweites, gleichberechtigtes Subjekt (es müsste sich dann formal um eine Doppelfuge handeln wie von Mellers vorgeschlagen²⁸⁴) oder aber als von der strengeren Struktur des Fugato unabhängiger gelegentlicher Einwurf in Zwischenspielen.

Zunächst wird die Rolle des Motivs X zu betrachten sein, wozu ich eine kurze Beschreibung des Ablaufs von 309-335 gebe. X erscheint in IV/309 zu Beginn des Epilogs in derjenigen Gestalt, die Vaughan Williams selbst in seiner »programme note« als charakteristische Gestalt angibt: *f'-e'-ges'-f'*.²⁸⁵ Dieses Vorkommen des Motivs stellt eine Art Vorführung oder Einführung des im Folgenden durchgeführten Materials dar, der die tatsächliche Exposition in 315 folgt. Diese ist als Stretto-Einsatz gestaltet, denn über dem dritten Ton des Motivs *ges'* setzt bereits die Beantwortung ein, die wie ein Comes von *c''*, also in der Oberquinte, beginnt. Als Begleitfigur der Antwort fungiert hier nicht etwa Motiv Y, sondern eine Diminution in Halben von X von *g'*, also wiederum in der Oberquinte der Antwort. Dies wird unterbrochen von der gleichen Begleitfigur in der Comes-Stimme, die jetzt von *d''*, also der Oberquinte der ersten Begleitfigur, ansetzt. Den nächsten Einsatz bestreiten bereits pro Stimme sechs Instrumentengruppen statt wie im ersten Einsatz drei (Tbni. & Tuba) beziehungsweise zwei (Tr.). Von *c'* aus setzen Cor. ing., Cl. 2, Fg., Cor. 2 & 4, Vla. und Vc. an. Dieser Einsatz beinhaltet allerdings nach der Ganzen *c'* eine Halbe *b*, eine übergebundene Ganze *des'* und wieder eine Halbe *c'*, ist also rhythmisch variiert. Dessen Antwort von *f'*, also in der Oberquarte, erfolgt ebenfalls in sechs Instrumentengruppen (Ob., Cl. 1, Cl. b., Cor. 1 & 3, Vl. I & II) und nach derselben rhythmischen Variation. Als Beantwortung dieser Antwort schickt die um Cor. und Vc. reduzierte erste Gruppe eine nochmals rhythmische verkleinerte Version von X ab, diesmal von *d'* aus. Diese rhythmische Form erlangt als Begleitfigur für diesen Abschnitt des Epilogs Bedeutsamkeit, da sie im Verlauf häufig anzutreffen ist (Bsp. 9a).

Beantwortet wird sie erwartungsgemäß im selben Rhythmus von *g'* in der ebenfalls stark reduzierten zweiten Gruppe (jetzt noch Ob. und Vl. II). Es folgt in 329 ein zurück zu Halben vergrößerter Einsatz von *c''* und seine Beantwortung von *F* beziehungsweise *f'* (Cl. b.) aus. Währenddessen läuft die

²⁸³ Vgl. Kapitel 2.1 und Vaughan Williams (1906) S. 114.

²⁸⁴ Vgl. Kapitel 3.1.3.

²⁸⁵ Es ist allerdings nicht das erste Mal in der Symphonie, dass genau diese Gestalt von *f* aus gewählt wird: in I/85-87 erklingt diese Form leicht abgewandelt (*f-e-fis*) als ein D-Dur-Thema in Vl. I.

Viertelbegleitfigur in Zwischenstimmen weiter durch von *ges'*, *as'* und *b'*, gefolgt in den beiden führenden Stimmen von Verkleinerungen von *d''* und *g* (*g*). Zu betonen ist, dass innerhalb dieses Teils der Exposition (315-334) *nur* Motiv X verwendet wird und dass sich durch Diminutionen und Verschiebungen, die stets dieselben Intervalle zu den vorigen Vorkommnissen einhalten, auffällig oft übermäßige Quartan zwischen einerseits einer beginnenden und andererseits einer zu diesem Zeitpunkt bereits fortgeschrittenen Stimme eintreten. Mehrere Möglichkeiten, das Motiv als Begleitfigur einzusetzen, zeichnen sich in diesem kurzen Abschnitt bereits ab und werden auch im weiteren Verlauf praktisch durchgängig angewendet: zum Einen die oben beschriebene Begleitvariante, zum Anderen eine aus der Aufspaltung des Motivs in zwei Hälften zu je einer absteigenden kleinen Sekunde gewonnene Bewegung, die sukzessive von einer kleinen Sekunde höher aus beliebig oft ausgeführt werden kann (z. B. 334f Vc. und Cb. Vgl. auch Bsp. 9b).

Die Rolle von Motiv Y im Epilog beschränkt sich bis einschließlich 335 auf zwei Einwüfe. Erstens ist auch Y in der Vor- oder Einführung des Materials zwischen 309 und 314 präsent. Das letzte *f'* von X dient als Orgelpunkt (verstärkt durch Cor. 1-4 und leisen Paukenwirbel) für das nun im *pp* begonnene Motiv Y, das wie auch X hier in seiner von Vaughan Williams in der *programme note* angegebenen Tonhöhenstruktur und synkopiert von Cl. b. (nach oben oktaviert), Fg., Cfg., Vc. und Cb. gespielt wird. Mit *es* kommen Cl. und Vla. hinzu und mit *ges* schließlich Cor. ing. Der ursprünglichen Gestalt des Motivs wird nach diesem *ges* eine weitere sehr kurz zu spielende aufsteigende Quarte zu *es'* angefügt, während der bereits der erste Einsatz des Fugato mit X erklingt. Das nächste Vorkommnis des Motivs lässt bis 335 auf sich warten. Dort beginnt das Motiv ebenfalls in Fl. und Vl. I in Vierteltriolen ebenfalls von *f'* aus und auch hier wird das *es''* an die ursprüngliche Gestalt angehängt. Die geteilten Ob. und Cl. scheinen zunächst das Motiv mitzuverfolgen, wenden sich jedoch nach *es''* von der aufsteigenden Bewegung ab. Cl. und Vla. spielen dafür in 336f. gemeinsam das Motiv in triolischen Halben von *es'* aus, wobei auch in dieser tonalen Variante *es'* angehängt wird.

Im weiteren Verlauf spielt Y eher eine marginale Rolle im Vergleich zu X, das stets in Originalform, fragmentiert oder in einer der beiden genannten Begleitformen präsent ist (selbst gegen Schluss bei der Rückkehr des Zentralmotivs des ersten Satzes, das man als eine Hälfte von Motiv X begreifen könnte). In demjenigen Abschnitt, der das zweite Thema des vierten Satzes thematisiert, wird Y allerdings tatsächlich eine vollwertige Begleitung. Zwischen 354 und 378 sind stets gleichzeitig thematisches Material, Formen von X und Fragmente von oder das ganze Motiv Y zu hören. Y tritt in 355 wieder in triolischen Halben in den tiefen Instrumenten (Cl. b., Cfg., Tuba, Cb.) von *Es* (bzw. oktaviert) auf und springt nach der letzten Quarte zu *a* direkt einen Tritonus zu *es* hinab, mit dem eine Ausführung von X beginnt. Sobald die Stimmen die Rollen tauschen, erscheint natürlich auch dieses Motiv in den anderen Stimmen. Das Motiv, so wird in diesem Abschnitt klar, ist mittlerweile nicht

mehr nur durch seine Intervallfolge bestimmt, sondern auch und gerade durch seine rhythmische, im Epilog immer triolische, Struktur zu erkennen. Dies ermöglicht es dem Komponisten, das Motiv hier erstmalig im Epilog stärker zu verfremden als nur durch das Anhängen eines weiteren Tons; nämlich die Intervalle teilweise zu übermäßigen Quartan oder reinen Quinten zu erweitern, teilweise zu großen Sekunden zu verkleinern (z. B. 359f. Cor. ing., 364 Vc.). Trotzdem bleibt das Motiv durch seine triolische Struktur noch als solches erkennbar. Diese neue Erweiterung bringt die Möglichkeit, das Motiv hier zu einer wirklichen Begleitfigur (ähnlich wie X schon von viel früherem Zeitpunkt ab) umzuformen, die über eine längere Strecke in verschiedenen Stimmen präsent ist und nicht nur gelegentlich in seiner Originalgestalt oder einer Transposition erklingt.

Die hier gewonnene Weiterentwicklung des Motivs nutzt Vaughan Williams allerdings nicht für die drei folgenden Themen-bezogenen Abschnitte des Epilogs: Diese nächsten drei Themeneinsätze (379, 413, 433) sind intensiv von Motiv X unterlegt und durchzogen (in den üblichen Diminutionen und Augmentationen, Verkürzungen und chromatischen Rückungen). Y taucht nicht vor 460 wieder auf. Hier, gerade einmal fünf Takte vor dem Ende der Symphonie, erscheint es in einer sehr gedrun-genen Form, welche die zeitliche Ausdehnung des Motivs durch eine räumliche Kompression zu ersetzen scheint. Gerade einmal eine Quarte und danach nur noch Sekundschritte zeichnen diese auch nicht triolische Variante aus. Gespielt wird sie jedoch von mehreren geteilten Instrumenten-gruppen im für Y charakteristischen Quartanabstand und synchron unterlegt von absteigenden Quar-ten und Quinten in Cfg. und Tuba. Immerhin ist dies eine prominente Stelle, nämlich der letzte Auf-schwung zum penultimativen bitonalen ges-Moll-/f-Moll-Akkord, der dann von der bekannten lee-ren Quinte *f-c* (nicht) aufgelöst wird, die das Werk beendet.

Die Rolle der beiden Motive im Epilog kann also folgendermaßen bestimmt werden: Motiv X bildet tatsächlich das Subjekt des Fugato zu Beginn des Epilogs. Es wird in einem Stretto-Einsatz von *f* und *c* aus eingeführt und ist sich in Diminutionen und metrischen Verschiebungen selbst sein Kontrasub-jekt. Später bildet es, sowohl in seiner Originalgestalt als auch in verschiedenen, direkt aus der Grundgestalt abgeleiteten Begleitfiguren, die (teilweise fugierten) Begleitungen zu den vier im Epilog wieder aufgegriffenen Themen des vierten Satzes. In gewisser Weise kann sogar der Einsatz des Zentralmotivs aus dem ersten Satz als Vorkommnis von X gesehen werden. Das Motiv ist also bei-nahe in jedem Takt des Epilogs in deutlich erkennbarer Gestalt präsent. Anders dagegen verhält es sich mit Motiv Y. Es wird zwar zusammen mit X zu Beginn des Epilogs vorgestellt, erfüllt jedoch keine formale Rolle in den strenger fugierten Teilen des Epilogs wie etwa zwischen 315 und 353. Es ist offensichtlich weder das Kontrasubjekt zu X noch ein weiteres eigenes Subjekt (denn als solches müsste es eine eigene Exposition besitzen oder zumindest wie X verändert werden, öfter vorkom-men und zum Schluss in einen Dialog mit X treten). Zum Einen sind die Vorkommnisse von Y im

Vergleich zu X sehr wenige, zum Anderen wird Y nicht mit derselben Kreativität umgeformt und variiert wie X, das im besten kontrapunktischen Stil verkleinert, vergrößert, umgekehrt, ausgeweitet, verkürzt und neu rhythmisiert wird. Y kommt meist in seiner ursprünglichen Gestalt als Einwurf vor. Der das zweite Thema des Satzes verarbeitende Abschnitt verändert zwar die Intervallfolge des Motivs (z. B. in 359 Cor. ing.) und baut es häufiger in derselben harmonischen Funktion ein, die auch die Begleitung des Themas bei seinem ersten Erscheinen in 24 hatte. Diese weiterentwickelte Funktion des Motivs wird jedoch für die folgenden Themen-Abschnitte nicht genutzt – im Gegenteil: Diese Abschnitte verzichten gänzlich auf jedes Zitat von Y. Y genießt also im Epilog einen eher zweifelhaften Status gerade im durch die gemeinsame Vorstellung der Motive (309-314) provozierten Vergleich zu X. Von einem Kampf der Motive oder einem Aufeinanderprallen zweier Prinzipien kann also allein deshalb schon keine Rede sein, weil Y durch den gesamten Epilog hinweg nicht dieselbe kompositorische Zuwendung genießt wie X. Höchstens wird damit klar, dass die charakteristische Struktur von Y Vaughan Williams wohl einfach weniger geeignet für kontrapunktische Techniken erschien als die Struktur von X.

Mithilfe dieser Erkenntnis können in den nächsten Unterkapiteln weitere Frage der Rezeption beantwortet werden, nämlich zunächst Mellers' Behauptung, der Epilog habe die Form einer Doppelfuge. Diese These hatte den Zweck, seine politische Deutung zu stützen. Desweiteren kläre ich, warum der Epilog immer wieder als chaotisch und aggressiv beschrieben worden ist und was es mit den Ähnlichkeiten des Epilogs mit Bach-Fugen auf sich hat.

4.2.2 Doppelfuge, Fuge oder Fugato?

Die erste für die Interpretation der Symphonie weitreichende Frage der Rezeption lässt sich an diesem Punkt bereits leicht klären, nämlich ob der Epilog als Doppelfuge anzusehen sei wie von Mellers im Zuge seiner Deutung behauptet. Der Gegensatz der zwei Motive, hieß es bei ihm, sei zu stark, als dass ihn selbst die hier verwendete Form der Doppelfuge vereinen könnte, womit Vaughan Williams angeblich die Unvereinbarkeit zwischen den offenen Quartetten Gottes und der geschlossenen Chromatik Satans demonstrieren wollte.²⁸⁶

Offensichtlich handelt es sich jedoch beim Epilog nicht um eine Doppelfuge. Die Eröffnung des Epilogs mit der Präsentation beider Motive mag zu dieser Vermutung Anlass geben, die weitere Entwicklung spricht aber dagegen. Abgesehen von der Funktionslosigkeit von Y für das kontrapunktische Geschehen ist selbst Motiv X nicht in einer Weise durchgeführt, wie es für ein Fugensubjekt im strengen Sinne nötig wäre. Es fehlt zwar nicht an strukturellen Elementen wie Augmentationen, Stretti oder Orgelpunkten, dafür aber an Struktur, also beispielsweise an erkennbaren Durchführungsteilen, die von Zwischenspielen unterbrochen werden mögen, und an einer Rückführung des

²⁸⁶ Vgl. Mellers (1989) S. 169 und Kapitel 3.1.3.

Subjektes in seine Ausgangstonart. Mellers' Interpretation zweier miteinander ringender Prinzipien, die unvereinbar sind, kann allein aufgrund dieser Erkenntnis getrost fallen gelassen werden. Das Fugato ist also als ebensolches zu erkennen und nicht als Doppelfuge.

Auch für eine Fuge (im strengen Sinne des Wortes) reichen die strukturellen Merkmale des Epilogs nicht aus. Es fehlen die klare Trennung zwischen Exposition und Zwischenspielen ebenso wie Kadenzes und Stringenz der einzelnen Stimmen. Wie ich später zeigen möchte, sind nämlich die Instrumente zu Blöcken zusammengefasst, die eine streng kontrapunktische Stimmenstruktur verhindern.

Vor der Klärung der weiteren Fragen nach einem Scheitern des Epilogs und seiner Ähnlichkeit mit Bach'schen Fugen ist ein kurzer Blick auf verschiedene technische Parameter nötig, die den Epilog prägen.

4.2.3 Abschnitte, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Instrumentierung

Da eine vollständige Analyse im Rahmen meiner Fragestellung weder nötig noch möglich ist, möchte ich auf wesentliche Charakteristika der Einteilung des Epilogs in Abschnitte sowie der Melodik, Harmonik und Rhythmik des Epilogs hinweisen. Eine strikte analytische Trennung zwischen diesen drei Parametern möchte ich im Epilog nicht durchführen, da diese sich im besten kontrapunktischen Sinne gegenseitig bedingen und beeinflussen. Am Beispiel von Motiv X heißt das: X besteht aus zwei abwärts gerichteten kleinen Sekundschritten, der zweite eine kleine Sekunde höher begonnen als der erste. Wenn diese rhythmisch über- und untereinander verschoben werden, überlagern sich die kleinen Sekunden zu chromatischen Strukturen, die besonders häufig im Intervall des Tritonus klingen. Ein Großteil sowohl der melodischen Struktur des Epilogs als auch der Begleitstrukturen wiederum ist aus diesem Motiv X entwickelt. Rhythmisch ist es variabel entworfen. Seine Grundgestalt von vier ganzen Noten kann es ohne weiteres in synkopierte oder andere Akzent-verschiebende Begleitfiguren ändern. Die drei musikalischen Parameter müssen also gleichzeitig im Auge behalten werden.

93

Der Epilog lässt sich in sechs Abschnitte unterteilen, die sich aus den jeweils wiederaufgenommenen Themen ergeben.²⁸⁷ In jedem tritt Motiv X in rhythmischer Originalgestalt (oder zumindest in vergleichbarer Gestalt, also in halben Noten anstelle ganzer Noten etwa) von verschiedenen Tonhöhen aus auf und steckt damit einen harmonischen Raum für das jeweilige Thema ab. Auch rhythmisch können diese Teile insofern voneinander unterschieden werden, als sie von verschiedenen Begleitfiguren von X unterlegt werden (Bsp. 9a) zeigt die erste dieser in verschiedenen Abschnitten dominierenden Figuren) und unterschiedliche rhythmische Werte vorherrschen. Diese verleihen den einzelnen Abschnitten trotz der chromatischen Omnipräsenz von X sehr unterschiedliche Charakteristika.

²⁸⁷ Vgl. Tab. 1.

Die erste Generalpause, die man vielleicht als Trennung solcher Abschnitte erwarten würde, erscheint dahingegen erst wenige Takte vor Schluss des Satzes, was die Übergänge zwischen den Abschnitten entscheidend prägt. Denn an diesen ändern sich die Begleitfiguren, die Harmonik und teilweise auch das Metrum.

Die folgende Tabelle gibt zunächst einen Überblick über diese Parameter der Anlage.

Abschnitte	Them. Material	Taktzahlen (Länge)	Tonalität	Metrum	Harmonische Räume (def. durch X)
1	X & Y	315-353: 39 Takte	F / d	2/2	F (315) – C (317)
2	2. Thema	354-378: 25 Takte	Es / c	2/2	G _{Inv.} (363 Tr.)
3	3. Thema	379-408: 30 Takte	F / d	2/2	D (379) – A (385)
4	4. Thema	409-432: 24 Takte	C / a	2/2, 6/4 sukzessive	E (418 Cor.) – A _{Inv.} (425)
5	1. Thema	433-452: 20 Takte	F / d	2/2	F (433) – C (441)
6	Zentralmotiv I	453-464: 12 Takte	As / f	6/4	(F) (Zentralmotiv)

Tab. 2: Fett gedruckt sind die tonalen Zentren. In Abschn. 2 ist dieses Zentrum weniger eindeutig zu bestimmen als in den übrigen.

Daraus wird deutlich, dass die Abschnitte von den durch Vorkommnisse von X in seiner rhythmischen Originalgestalt abgesteckten harmonischen Räumen dominiert werden, die zur zusätzlichen Stärkung meist ein weiteres Vorkommnis im Abstand der Oberquinte (oder Unterquarte) enthalten. Während man im ersten Abschnitt, der allein die beiden Motive zum Gegenstand hat und den längsten der insgesamt sechs Abschnitte bildet, noch von X als Dux und Comes sprechen könnte (im ersten Stretto-Einsatz in 315ff.), spielt X bereits im folgenden, eher auf Y zurückgreifenden Abschnitt erwartungsgemäß eine weniger prominente Rolle. Nur die Inversion von g aus in größeren Werten gibt es hier zu verzeichnen. Im dritten bis fünften Abschnitt erscheint X dagegen wieder regelmäßiger, mit den letzten zwölf Takten und der Rückkehr des Zentralmotivs des ersten Satzes jedoch weichen diese Strukturen wieder auf.

Eine weitere Übersicht kann Auskunft über weitere Parameter der Abschnitte geben.

Abschnitte	Einsätze Y	Von X abgeleitete Begleitfiguren	Vorherrschende rhythmische Werte
1	✓	a), b), c) (vgl. Bsp. 9)	Ganze, Halbe (auch tremoliert), Viertel (auch tr.)
2	✓	b), c), (d) inv. [Tr. 379])	Ganze, Halbe (auch tr.), Viertel
3	-	c) (teilw. augmentiert & teilw. invertiert)	Meist Viertel
4	-	b)/c) gemischt im 6/4-Takt, weitere neue Ableitungen von X	Meist Viertel (auch im 6/4-Takt), Achtel
5	-	b), d) (teilw. inv.)	größte Diversität: Augmentierte Ganze, Halbe (auch tr.), Viertel (auch tr.), Achtel
6	✓	-	Ganze, Halbe, kaum Viertel

Tab. 3

Aus diesen Übersichten ergibt sich nun ein Bild des *Epilogo Fugato* als eine Folge von sechs Abschnitten, die jeweils ein Thema, ein Motiv (das Zentralmotiv des ersten Satzes) oder zwei Motive (X und Y) thematisieren. Die einzelnen Abschnitte sind gekennzeichnet durch die harmonischen Räume, die durch die Vorzeichnung, besonders aber durch die Vorkommnisse von X abgesteckt sind.

Weitere, im ersten Abschnitt exponierte und aus X abgeleitete, Begleitfiguren in kleineren Werten bilden eine beinahe durchlaufende, chromatische Struktur. Motiv Y hat nur gelegentliche Einsätze in dreien der sechs Abschnitte. Sowohl werden im Laufe des Epilogs die Begleitfiguren von X weiter variiert (zu Mischungen aus zweien der ursprünglichen drei Formen etwa) als auch die Werte verkleinert: Von meist ganzen und halben Noten im ersten Abschnitt differenziert sich das Bild einer Bandbreite von doppelten Ganzen bis hin zu Achteln. Außerdem umfassen die Abschnitte bis auf eine Ausnahme immer weniger Takte. All dies trägt zu einer Verdichtung der Struktur bei, welche die Kommentatoren zu ihren Interpretationen eines hektischen, chaotischen, dissonanten und gewalttätigen Musikstücks gebracht haben dürfte, die aber, wie zu sehen ist, durchaus formale Struktur, Bezugspunkte für die Harmonie, verschiedene Komplexitätsgrade von Begleitfiguren und nachvollziehbare rhythmische Figuren besitzt. Sie ist lediglich nicht streng symmetrisch oder stringent aufgebaut.

Die Harmonik der Themenabschnitte ordnet sich um die bereits erwähnten tonalen Zentren an, die auch die Transpositionen der in den Abschnitten vorkommenden Themen bestimmen. So ist Thema 2 im Epilog eine veränderte Version desselben Themas aus dem Finale. Diese passt sich dem Zentrum Es-Dur/c-Moll an, indem *d*“ in 367 eine kleine Sekunde höher, *as*“ in 368 eine kleine Sekunde tiefer und *es*“ in 369 eine kleine Sekunde höher gegenüber der originalen Intervallfolge in 24-45 verschoben sind. Gleichzeitig ist das Thema in seiner Mitte unterbrochen, um eine Begleitfigur von X einzufügen (363-366). Das Thema lässt keine durchgehende Tonalität erkennen. Während sein erster Teil noch mit *a*“ und *des*“ gearbeitet ist, ist der zweite Themen-Teil nach der Unterbrechung durch die Begleitfigur am ehesten als d-lokrisch anzusehen – was durch das tonale Zentrum Es-Dur bestärkt wird. Das Thema endet auf *d*“, das durch einen Quartfall erreicht wird. Wie alle Themen des Finales und damit auch des Epilogs klingt sein Schluss offen und verlangt die sofortige Weiterführung.

Dies gilt auch für Thema 3, obwohl es im Epilog den Schlusston *a*“ erhält. Dieser ist jedoch nur die Dominante der dominierenden Tonalität d-Moll, in der das Thema steht – trotz erhöhter Terz und Quarte, denn es fehlen ihm große Sexte und große Septime.

Thema 4 wiederum besitzt nach seinem charakteristischen Auftakt im Tritonus zu *e*“ eine andere Weiterführung als das Thema im Finale (109-112), die es dermaßen abrupt auf seinem Anfangstonenden lässt, dass ich auch hier kaum von einem geschlossenen Thema sprechen möchte. Es findet sich durch seine Betonung des Leittones *dis*“ zum Grundton *e*“ als e-harmonisch- oder e-melodisch-

Moll (da in der Melodie die Sexte fehlt, kann dies nicht entschieden werden) in den harmonischen Raum ein, der von den Vorkommnissen von X zwischen *e* und *a* abgesteckt ist. Zur Kennzeichnung als e-Moll und nicht etwa e-phrygisch tendiere ich trotz des Tons *f*“ in der Melodie, da der Leitton *dis*“ sehr stark hervortritt.

Das kurz darauf wiederkehrende Thema 1 wird im Gegensatz zu seinem ersten Erscheinen im Finale von der Oberquinte aus wiederholt, was seine Verbindung zum Zentrum F-Dur dieses Abschnittes bekräftigt. Der letzte Abschnitt mit dem zentralen Motiv des ersten Satzes spielt mit dem Aufeinanderprallen von f-Moll und ges-Moll, um sich schließlich in die leere Quinte *f-c* aufzulösen, die allerdings, angesichts der vorigen Entschiedenheit des Abschnittes zugunsten von Moll und nicht etwa Dur, als f-Moll gehört werden dürfte.

Eine weitere Komponente, die ich entmythisieren möchte, ist die Instrumentierung des Epilogs. Die Tatsache, dass Orchesterfugen bedrohlicher, komplizierter oder zumindest dichter klingen als etwa Klavierfugen, liegt in der Natur der Sache begründet und braucht hier nicht weiter ausgebreitet zu werden. Da die Instrumentierung aber zusammen mit dissonanten Intervallen wie der kleinen None des zentralen Motivs des ersten Satzes zu einem guten Teil für den gewalttätigen oder sogar chaotischen Höreindruck verantwortlich sein dürfte (im ersten Satz spielt nur in 21 von 240 Takten kein Blechblasinstrument mit), möchte ich ihrer Struktur an dieser Stelle etwas mehr Aufmerksamkeit schenken. Die Instrumentierung wird mit zunehmender Satzdicke im Epilog natürlich immer intransparenter. Die Blechbläser z. B. haben nur im ersten Abschnitt zehn und im auch sonst transparenteren dritten Abschnitt zwei Takte Pause und spielen ansonsten in verschiedenen Kombinationen immer mit – und zwar auch schnelle Motivfragmente und nicht nur lang gehaltene Harmonien.

Die Instrumente beziehungsweise Instrumentengruppen sind stets zu Blöcken zusammengefasst, die eine bestimmte Tonabfolge gemeinsam spielen (Oktavierungen sind hierbei nicht berücksichtigt). Soli beziehungsweise blockfreie Tonfolgen kommen ausschließlich in Trompeten und Posaunen vor: in 375-378 in den Trompeten eine zu Vierteltriolen komprimierte Inversion von X, in 387-390 ebenfalls in den Trompeten eine Originalversion von X von *d*“ aus, in 392-395 in den Posaunen eine um den letzten Ton verkürzte Variante von X in Halben von *c*‘ beziehungsweise *b* aus und schließlich in 404f. eine Originalversion von X in Halben in den Posaunen und in 407f. eine triolische Version in Halben in den Trompeten. Bis auf die erste dieser Tonfolgen erscheinen alle im Abschnitt des 4. Themas und sind stets umfassen von den gleichzeitig erklingenden Blöcken. Die Blöcke selbst bestehen aus relativ konstanten Konstellationen von Instrumenten: Cello und Kontrabass spielen oft zusammen mit Bassklarinette, Fagott und/oder Kontrafagott, erste Violinen spielen häufig mit den Flöten, zweite Violinen und/oder Bratschen spielen meist mit Klarinette und/oder Oboe. Das Blech gesellt sich zu mittleren oder unteren Instrumentenblöcken hinzu. Es erklingen gleichzeitig mindes-

tens zwei Blöcke wie zu Beginn und Ende des Epilogs und höchstens fünf Blöcke wie direkt vor dem Abschnitt des 4. Themas (375-378), wo zusätzlich die erste Solopassage der Trompeten gespielt wird.²⁸⁸ Dieser sich nahe der Mitte des Epilogs befindende Höhepunkt an Dichte, der aus der Zweistimmigkeit des Anfangs kommt und schließlich in diese zurückgeht, markiert allerdings nur bezüglich der Anzahl der Blöcke das Zentrum des Epilogs – ein weiteres Zentrum, das die höchste Anzahl der Stimmen verzeichnet, wird ab diesem Punkt erst aufgebaut. Es erreicht seinen Höhepunkt dann erst, wenn die Blockanzahl wieder auf zwei zurückgegangen ist, nämlich bei der Rückkehr des Zentralmotivs des ersten Themas in 453. In puncto Blockdichte baut sich also ein Höhepunkt in der Mitte des Epilogs auf, der danach wieder zur anfänglichen Dichte zurückgeht, während sich die Anzahl der Stimmen von einer zu Beginn bis zur vollen Besetzung am Schluss steigert – wenn auch nicht kontinuierlich.

Insofern unterscheidet sich der Anfang des Epilogs trotz der zwei Blöcke dort und am Ende nicht nur ganz erheblich von seinem Schluss, sondern umfasst zwischen diesen Abschnitten auch eine relativ einfach zu erkennende Struktur der Instrumentierung. Der erste Abschnitt baut zunächst aus nur zwei Blöcken zu zwei beziehungsweise drei Instrumentengruppen schnell die Standard-Blockdichte von vier gleichzeitig erklingenden Blöcken auf, wobei zugleich die Anzahl der Instrumente steigt. Auf diesem Niveau setzt der Abschnitt des zweiten Themas ein und hält sowohl die Anzahl der Instrumente wie auch die der Blöcke konstant. Beide erfahren zu Beginn des nächsten, als des dritten, Abschnitts eine Reduzierung: Stimmen und Blöcke werden zu Beginn dieses Abschnitts auf nur sieben beziehungsweise zwei verringert. Zum nächsten Abschnitt hin muss dies wieder gesteigert werden auf zunächst wiederum vier Blöcke und 17 Stimmen. Eine kurze Rücknahme beider Elemente zwischen 413 und 419 wird gefolgt von einer abermaligen Steigerung, die bereits den massiven, jedoch durchweg maximal nur dreiblöckigen Abschnitt vorbereitet, der das erste Thema des Finales wiederbringt. Nach der Reduzierung auf minimale Blockanzahl und der gleichzeitigen Steigerung zur maximalen Stimmenanzahl im erwähnten Lauf in 448-452 setzt der letzte Abschnitt mit breitester Stimmenvielfalt und geringster Blockdichte ein.

Die Erkenntnis dieser Strukturen ermöglicht vor allem die Zurückweisung des Verdachts eines Stimmengewirrs im Epilog. Wie zu sehen war, spielen die Instrumente stets in Blöcken, von denen bis zu fünf gleichzeitig erklingen und damit diesen Höreindruck hervorrufen können. Die Entwicklung der Instrumentierung in diesen Blöcken folgt aber zu jedem Zeitpunkt erkennbaren und ganz regulären symphonischen Strukturen der Spannung und Entspannung, der Zu- und Abnahme von Dichte. Mithilfe dieser gewonnenen Erkenntnisse können im Folgenden die restlichen Fragen an den Epilog beantwortet werden: Ob der Epilog scheitert und ob er an Bach gemahnt.

²⁸⁸ Eine Ausnahme bildet ein Lauf, der in 448-452 allein durch alle Stimmen eilt, um zum Zentralmotiv des ersten Satzes überzuleiten.

4.3 Scheitert die Bach-Fuge? Ergebnisse und ihre Bedeutung für die Strategien der Rezeption

Hier wäre zunächst auf Wilfrid Mellers' Ansicht zurückzukommen, dass die Einheit der Fuge im Epilog an dem Versuch scheitere, die Gegensätze der beiden Motive zu vereinbaren. Bereits im früheren Verlauf konnte dagegen festgestellt werden, dass es sich beim Epilog um keine Fuge handelt, sondern um ein äußerst locker mit den Regeln des Kontrapunkts agierendes Fugato. Die beiden Motive X und Y sind im Epilog trotz ihrer gegensätzlichen Gestalten (das chromatische zirkuläre X und das quartenharmonische lineare Y) keine Antipoden. X ist das Subjekt eines sich zunächst als Fuge vorstellenden Fugato, das schnell beginnt, auf X als Begleitfigur und harmonischen Wegweiser zurückzugreifen. Y dagegen erfüllt keine strukturelle Rolle im Epilog. Vaughan Williams war sich also über die – für seine tonale Konzeption beinahe unvereinbare – Gegensätzlichkeit der beiden Motive durchaus derart bewusst, dass er eine Gegenüberstellung unter gleichen Bedingungen für beide nicht einmal versuchte, sondern X eindeutig den Vorrang vor Y, wie wichtig dieses auch für die Melodiebildung der vorigen Sätze gewesen sein mag, einräumte. Somit ist keine »Einheit« dieser gegensätzlichen Motive, keine gemeinsame Apotheose im Sinne einer (hegelianischen und damit bereits wieder deutschen) Aufhebung der beiden Motive in einem höheren Anderen beabsichtigt, die dann allerdings tatsächlich im gewählten Rahmen dieser tonalen Musik schwer herzustellen gewesen wäre.

Beabsichtigt ist vielmehr eine Rekapitulierung der Themen des vierten Satzes in einer Reihenfolge, die eine Steigerung hin zum Höhepunkt des ersten Themas ermöglicht, das wiederum durch das folgende Zentralmotiv des ersten Satzes übertroffen wird, so dass die Symphonie in einer großen Apotheose enden und den Kreis zu ihrem Beginn schließen kann. Die Wiedererkennbarkeit der Themen gewährleistet dabei gegenüber der etwas hör-unfreundlichen Struktur von X, dass diese Apotheose erkennbar bleibt. Wäre der Epilog tatsächlich eine Fuge über das Subjekt X wie von Mellers behauptet, hätte Vaughan Williams die Wirkung dieser Apotheose mit Sicherheit verspielt. Auf die gewählte Weise jedoch bleibt durch das Zentralmotiv und die Rückkehr zu den Themen des Finales der Zusammenhalt der Symphoniesätze wesentlich besser erhalten als durch eine ebenso denkbare Begrenzung des Epilogs auf die Herausstellung der immerhin tragenden Strukturen der Symphonie, nämlich von X und Y allein. Insofern kann also vom Scheitern des Epilogs gar keine Rede sein. Er ist strukturiert aufgebaut, besitzt sechs Abschnitte mit tonalen Zentren, in denen jeweils die Motive oder verschiedene Themen kontrapunktisch bearbeitet werden und endet mit einer massiven Steigerung der Stimmenanzahl sowie der Dynamik bei sinkender Blockdichte. Eine Gegenüberstellung der Motive X und Y wird nicht angestrebt. Vaughan Williams hat damit eine komplex klingende, aber leicht nachvollziehbare Struktur im Epilog komponiert, getreu seinem Grundsatz, dass Musik für ihr Publikum verständlich sein soll.

Zweitens möchte ich die Frage, ob der Epilog an Bach gemahne, begrenzt bejahen. Dass X der *B-A-C-H*-Figur ähnelt, kann man wohl nicht bestreiten. Vaughan Williams‘ mahnt in seiner *programme note* zwar, dass es sich bei *f-e-ges-f* lediglich um eine abgeflachte Version von *B-A-C-H* handelt, leugnet aber nicht die Ähnlichkeit zwischen den beiden Tonfolgen.²⁸⁹

Dennoch ist die Struktur des fugierten Epilogs nicht *die* Struktur einer Bach’schen Instrumental- oder gar Vokalfuge. Der Epilog besitzt (einmal ganz abgesehen von denjenigen Abschnitten, die streng genommen ohnehin keine fugierten Teile enthalten wie etwa dem zweiten) in seinem ersten Abschnitt einen Stretto-Einsatz und das Kontrasubjekt besteht aus dem diminuierten Subjekt selbst. Eine solche, recht auffällige Anlage ist in keiner der größeren, und wie ich hier annehmen möchte repräsentativen, weil Vaughan Williams bekannten und im Artikel in *Grove’s dictionary* genannten, Sammlungen Bachs enthalten (dem *Wohltemperierten Klavier*, der *Kunst der Fuge*, den Orgelfugen). Mehrere Fugen in der *Kunst der Fuge* und im *Wohltemperierten Klavier* besitzen jedoch strukturell ähnliche Bestandteile wie der Epilog. Hier ist zum Einen die von Vaughan Williams im Artikel genannte fünfstimmige cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 849, zu erwähnen. Das Thema dieser Fuge ähnelt Motiv X, da beide viertönig sind und aus zwei abwärts gerichteten Halbtonschritten bestehen. Dass die Fuge fünfstimmig ist, ist kein Zufall: Soll ein voller Klang mit einem solch sparsamen Thema erreicht werden, müssen relativ viele Stimmen involviert werden. Oder andersherum: Für eine Fuge oder ein Fugato mit vielen Stimmen wie im Falle des orchestralen Epilogs eignet sich am besten ein kurzes und vor allem leicht wiedererkennbares Subjekt, was Vaughan Williams klar gewesen sein dürfte (die Wiedererkennbarkeit fordert er im Artikel selbst). Darüber hinaus verfügt die cis-Moll-Fuge über zwei Kontrasubjekte, deren erstes ganz regulär in der Exposition entwickelt wird, deren zweites jedoch in 49 unvermittelt auftritt und sich bis zum Schluss eine dermaßen prominente Rolle sichert, dass die Grenze zum Subjekt und damit zur Doppelfuge beinahe zerfließt. Die Ähnlichkeit dieses plötzlichen Auftritts erinnert an den ebenso unvermittelten Eintritt von Y in 335, das jedoch weder den Status eines Kontra-, noch den eines Subjektes besitzt. Ähnlichkeiten zu den Motiven zog Vaughan Williams unter Umständen also aus dieser Fuge. Hier arbeitet Bach jedoch nicht mit den für den Epilog so charakteristischen Diminutionen und Augmentationen. Diese Veränderungen des Themas finden sich verstärkt in der *Kunst der Fuge*, aus der Vaughan Williams in seinem Artikel Nr. 5, 6 und 7 zitiert,²⁹⁰ um zu zeigen, dass der Comes in solchen Veränderungen auftreten kann. Während an Nr. 5 Inversion gezeigt wird, haben 6 und 7 bereits in ihren Expositionen diminuierte (Nr. 6) und augmentierte (Nr. 7) Comites, eine Eigenheit, die auch im Epilog von Anfang an ihren Platz hat. Zusätzliche Prominenz gewinnt in diesen beiden auch die Technik des Stretto-Einsatzes, das ebenfalls bereits in den ersten Einsätzen des jeweiligen Comes der beiden

²⁸⁹ Vgl. Vaughan Williams. »Programme note«. In: Manning (2008) S. 355.

²⁹⁰ Wobei er nicht etwa die Nummerierung nach dem Autographen übernimmt, sondern diejenige nach dem Erstdruck, woran ich mich hier ebenfalls halten werde.

Bach-Fugen ausgeführt ist. Besonders Nr. 7, *Contrapunctus a 4 per Augmentationem et Diminutionem*, BWV 1080/7, muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Neben Engführung und Augmentation in der Exposition sind weitere kontrapunktische Kunststücke vorhanden, die an den Epilog erinnern. In 35f. spielen Tenor und Sopran das Thema punktiert im originalen Zeitwert, während der Alt die augmentierte Inversion übernimmt. Im Epilog ereignet sich eine ganz ähnliche Situation in 363. Hier übernehmen hohes Holz und Violinen eine fortgeführte Diminution von X auf b⁴, während Cl. und Tr. die Inversion im Originalzeitwert spielen. Zusätzlich sind hier Fragmente des zweiten Themas des Finales in tiefem Holz, Tuba, Vla. und Cb. eingebaut sowie eine erweiterte Form von Motiv Y in Hörnern und Vc. Man könnte meinen, Vaughan Williams versuche, Bach zu übertreffen. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen dieser Fuge und dem Epilog ist die geringe Zahl an Takten, die kein thematisches Material besitzen. Während die Fuge in ihren 61 Takten abgesehen von der Coda gerade einmal in den Takten 32-34 kein thematisches Material enthält, sind es im Epilog nur die Takte 367-374, 427, 448-452 (*feroce*) sowie die letzten acht Takte. Von 147 Takten haben also gerade einmal 22 Takte keinen thematischen Bezug. Damit erreicht der Epilog nicht ganz den Schnitt der Fuge (ca. 5% themenfreie Takte in der Fuge, ca. 14% im Epilog), bleibt aber trotzdem bemerkenswert fest an sein Motiv X gebunden. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Vielzahl der rhythmischen und metrischen Veränderungen, welche die Subjekte beider Stücke durchlaufen. Das ursprüngliche Subjekt der ersten Fuge der *Kunst der Fuge* taucht im *Contrapunctus* Nr. 7 nicht auf, stattdessen wird auf die punktierte Veränderung mit ausfüllenden Zwischentönen aus früheren *Contrapuncti* zurückgegriffen. Auch der Epilog beschäftigt verhältnismäßig selten X in Originalgestalt und stellt die bereits besprochenen Veränderungen in den Mittelpunkt.

Die Ähnlichkeiten zwischen zwei im Artikel aus *Grove's dictionary* erwähnten Fugen Bachs und dem Epilog sind also wesentlich größer, als ein erster Blick auf die Exposition des Epilogs vermuten lassen würde. Erstaunlich ist daran auch, dass ausgerechnet diese beiden Fugen als die pianistischsten der beiden Zyklen Bachs gelten²⁹¹ und damit durchaus nicht von selbst als Fundgrube für den Epilog einer Symphonie ins Auge springen. Dennoch finden sich allein in diesen beiden Fugen des von Vaughan Williams verehrten Johann Sebastian Bach wesentliche Elemente des Epilogs der 4. Symphonie von der Stretto-Exposition, der Augmentation, Diminution, Inversion von Motivteilen und der Omnipräsenz des motivischen Materials bis hin zum unvermittelten Erklängen von Y. Die Vielzahl der aufgezeigten Bezüge rückt den Epilog trotz seiner Besetzung, trotz der zeitlichen Distanz und trotz der völlig geänderten Vorzeichen, die ein/e KomponistIn 1931 vorfinden konnte, in noch größere Nähe zu Bach als selbst von Mellers oder Pike befürchtet, ohne dass deren Strategien der Abwehr gegen diese Nähe hätten greifen können.

²⁹¹ Vgl. Sackmann (2008) S. 712; Ders. »Die Kunst der Fuge«. In: Rampe (2008). S. 1008-1040. S. 1017.

Der Epilog scheitert nämlich nicht. Er ist vielmehr genau das Gebilde, das der Komponist in seinem Artikel in *Grove's dictionary* unter dem Titel *Fugato* präsentiert: der Torso einer Fuge, ihre Exposition mit einer wie auch immer gearteten freien Weiterführung des Satzes.²⁹² Auch der Effekt der Engführung führt nicht eine fehlende Einheit der Motive vor, sondern vergrößert »excitement«²⁹³. Die Engführung bringt also einen emotionalen Effekt, den Vaughan Williams als Teil seines Konzeptes der Fuge als »romantischer« Musik verbucht.

Die Betonung der Einheit, die der Idee der Fuge nach Vaughan Williams essenziell innewohnt, spielt auch im Epilog eine große Rolle. Auf die Präsenz von X habe ich bereits hingewiesen. Aber auch die aus dem Finale und schließlich sogar aus dem Kopfsatz wiederkehrenden Themen forcieren den Gedanken der Einheit:

»Such a scheme [...] demands unity of mood, some central idea running through the whole, surrounded by attendant episodes, the whole in a sort of chiaroscuro. This is certainly the principle which underlies the fugal form, and it is also the principle which underlies the various forms in which the romantic composers found necessary to express themselves.«²⁹⁴

Dabei ist klar, dass sich die »Episoden« im Falle der Fuge auf die so genannten Zwischenspiele beziehen, im Falle symphonischer Musik auf z. B. die thematisch gebundenen Abschnitte des Epilogs. An diesem Punkt möchte ich damit schließen, dass Vaughan Williams sich offenbar auch in den frühen 1930er Jahren noch dem Ideal seiner bereits 1906 im Artikel in *Grove's dictionary* postulierten romantischen Musik nahe fühlte. Für seine Intentionen hinsichtlich der »Englishness« wäre dies verheerend. Denn er würde sich damit gerade nicht in die junge national-englische symphonische Tradition stellen, sondern in eine kontinentaleuropäische Linie von Komponisten wie Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Hector Berlioz, Richard Wagner und besonders Johann Sebastian Bach.²⁹⁵ Dass dessen Prominenz betont wird, ist kaum verwunderlich bei Vaughan Williams' starker Identifikation mit dem Bild des bourgeoisen und humanistischen Bach. Vaughan Williams zeigt sich also im Epilog der 4. Symphonie als »romantischer« Komponist in der Tradition Bachs mit dem Ziel, die Gattung der Symphonie auf eine höhere geistige Stufe zu heben, indem die Beschränkung des Materials (die Motive) sich mit dem Ziel verbindet, durch einfache Strukturen komplexe Hörerlebnisse zu erzeugen.

²⁹² Vgl. Vaughan Williams (1906) S. 118.

²⁹³ Ebd. S. 119.

²⁹⁴ Ebd. S. 121.

²⁹⁵ Diese Komponisten nannte er in Vaughan Williams (1906) S. 121.

5. Fazit

»I suppose it never occurs to these people that a man might just want to write a piece of music.«

Vaughan Williams über die Kritiken über seine 6. Symphonie

Ralph Vaughan Williams hat zu dem Mythos, der »englischste aller Komponisten« zu sein, selbst durch seine Schriften, sein Engagement im öffentlichen Bereich und teilweise auch die Titel seiner Kompositionen zweifellos erheblich beigetragen und so eine auf den ersten Blick leicht zu verfolgende Spur für seine hermeneutischen Interpreten gelegt. Diese deuten erwartungsgemäß seine Persönlichkeit in Einklang mit seiner Musik als Muster der musikalischen »Englishness«. Ein erstes Problem entsteht im Zusammenhang mit diesem Begriff, der musikalischen Strukturen kaum glaubhaft zugeordnet werden kann und von der Rezeption beinahe beliebig zu- oder abgesprochen werden kann. Unter »Englishness« sind darüber hinaus nicht nur Stücke von Vaughan Williams wie *The Lark Ascending* gefasst worden, sondern auch seine Symphonien. Es ist kaum verwunderlich, dass einige der neun Symphonien in dieses Schema nicht recht passen wollen. Besonders die Vierte mit ihren Dissonanzen und ihrem *Epilogo Fugato* bereitete der Rezeption Schwierigkeiten.

Vaughan Williams pflegte stets einen relativ lässigen Umgang mit verpflichtenden Traditionen und äußerte sich teils anekdotisch, teils ironisch über dieses Werk. Er mag an seinem Image des »cow-pat composer« selbst Schuld haben, doch kann man ihm nicht vorwerfen, dieses nicht immer wieder ironisiert und durchbrochen zu haben, indem er sich in die Tradition Bachs als »romantischer« Komponist stellte. Er konfrontierte seine Kritiker in der 4. Symphonie dadurch mit der Aufgabe, Bezugnahmen auf Bach (und auf Beethoven) in ihr Bild zu integrieren, was diesen nur mit mäßigem Erfolg gelang. Dabei könnte man, worauf ich in meiner Analyse hinwies, im Epilog die Bezüge auf Bach noch stärker betonen als die Rezeption, indem man die Ähnlichkeiten zu einzelnen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Kunst der Fuge* aufzeigt. Diese Betonung ist dafür verantwortlich, dass eine Einordnung des Werkes unter den Begriff der »Englishness« nicht gelingen kann, wie auch immer man diesen Begriff mit Bedeutung füllt. Die Betonung der nationalen Zugehörigkeit des Komponisten dagegen verursacht also nichts als Schwierigkeiten für die Analyse seiner 4. Symphonie.

Die Suche nach musikalischer »Englishness« bedeutet für ein Werk wie diese Symphonie letztlich eine Eingrenzung und damit eine Abwertung. Erst wenn die Symphonie frei von schon im Voraus festgelegten Konnotationen, die sie tragen soll oder muss, gesehen wird, können sowohl die fortschrittlicheren als auch die eher konservativen Aspekte ihres Klanges, ihrer Technik und ihrer Wirkung wahrgenommen und diskutiert werden. Im Zuge der Entwicklung, weniger auf nationale Charakteristika von KomponistInnen und ihrer Musik zu blicken als vielmehr auf persönliche, regionale oder aber übernationale Bedingungen ihres Komponierens, möchte ich als Fazit dieser Arbeit eine Möglichkeit andeuten, die eine Anwendung dieser Prinzipien für den von seiner »Englishness« ver-

einnahmten Komponisten Ralph Vaughan Williams haben könnte. Seit kurzer Zeit beginnt die Musikwissenschaft in Großbritannien beispielsweise, in Überlegungen zum Thema einer musikalischen Moderne in Großbritannien Vaughan Williams überhaupt zu berücksichtigen und nicht erst bei Komponisten wie William Walton (der mit *Façade* im Jahr 1924 neue Wege beschritt) oder Benjamin Britten (lange Zeit als das *Enfant terrible* der englischen Musikszene angesehen) anzusetzen. Anthony Barones im dritten Kapitel besprochene Auseinandersetzung mit den Modernismen der Manuskripte der 4. Symphonie bildet ein gutes Beispiel für diese Entwicklung. Als ein solches Beispiel wird seine Analyse auch explizit verstanden und transportiert.²⁹⁶ Selbst innerhalb der Sonderausgabe von *The Musical Quarterly*, aus der Barones Aufsatz stammt, herrscht jedoch noch Uneinigkeit über die Intentionen des Komponisten hinsichtlich der »Englishness« und seiner Rolle in der Entwicklung der Musik in Großbritannien im 20. Jahrhundert. So schreibt Byron Adams in seinem Vorwort, Vaughan Williams habe »ongoing, almost furtive engagement with modernist developments«²⁹⁷ gehabt, während Daniel Grimley Wert auf das überlieferte Bild des Komponisten legt, wonach dieser »attuned to ideas of Englishness and [...] sensitive to notions of human subjectivity«²⁹⁸ gewesen sei. Wahrscheinlich sind es gerade diese Heimlichkeit der Sympathie des Komponisten für modernistische Entwicklungen und die nicht unmittelbar ins Auge springenden modernistischen Bezüge der 4. Symphonie, die eine befreiende Veränderung und Erweiterung von Vaughan Williams' Image weitgehend verhindert haben.

Im Rahmen einer Diskussion über die räumlichen Konnotationen von Begriffen wie »Moderne«, also über die Frage nach der Existenz einer alternativen Moderne der Musik in Großbritannien und ihren Voraussetzungen, könnte Vaughan Williams als ein Komponist Beachtung finden, dessen Werke für eine Betrachtung unter diesen neuen Blickwinkeln durchaus lohnenswert sind. Gerade seine Popularität zu Lebzeiten und das wieder erstarkende Interesse der letzten Jahre an seiner Musik würden seine Rolle innerhalb einer solchen Moderne interessant machen. Bei diesen Überlegungen muss nicht notwendigerweise die Nationalität der KomponistInnen entscheidend sein – man liefe sonst geradezu Gefahr, die von mir soeben kritisierte Einengung lediglich auf einen anderen Problembe- reich zu übertragen. Das Projekt wäre dann nämlich nicht mehr »Englishness« in music, sondern »Englishness in modern music«. Statt einer solchen Einengung auf das Nationale bietet sich vielmehr eine Fokussierung auf die lokalen Zentren einer solchen Moderne an. Elgars langjährige Wirkstätten in Worcestershire könnten ein solches Zentrum bilden, da auch seine Werke unter Vorzeichen der

²⁹⁶ Vgl. Byron Adams. »Foreword« [zur Sonderausgabe über die Moderne in Großbritannien der Zeitschrift *The musical quarterly*]. In: *The musical quarterly*. No. 91 (Februar 2008). S. 1-7. S. 5f.

²⁹⁷ Adams (2008) S. 5.

²⁹⁸ Daniel M. Grimley. »Music, ice, and the “geometry of fear”: The landscapes of Vaughan Williams's *Sinfonia Antartica*«. In: *The musical quarterly*. No. 91 (Februar 2008). S. 116-150. S. 117.

Moderne gedeutet werden können.²⁹⁹ London ist jedoch natürlich das wichtigste dieser Zentren im betreffenden Zeitraum mit seiner Vielzahl von ansässigen KomponistInnen, Konzertsälen, Institutionen und der BBC. Auch Vaughan Williams und seine 4. Symphonie fanden hier ihren Platz in einer höchst fruchtbaren Umgebung zwischen Konservativismus und Neuerungen der 1930er Jahre, wie sowohl mein Vergleich von Analysen von 1934 und 2009 als auch der Blick auf die Komposition des *Epilogo Fugato* der 4. Symphonie gezeigt hat. Gerade durch das Bewusstsein für diese vielfältigen Bedingungen des Komponierens und die Freiheit einer nicht nationalistisch ausgerichteten Interpretation des Werkes kann dieses auch heute noch Interesse bei seinem Publikum wecken.

²⁹⁹ Vgl. J. P. E. Harper-Scott. *Edward Elgar, modernist*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2006.

Anhang 1: Verwendete Medien

Schriften

Adams, Byron & Wells, Robin (Hg.). *Vaughan Williams essays*. Aldershot: Ashgate, 2003

Adams, Byron. »Elgar's later oratorios«. In: Grimley, Daniel M. & Rushton, Julian (Hg.). *The Cambridge companion to Elgar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 81-105

Ders. »Foreword« [zur Sonderausgabe über die Moderne in Großbritannien der Zeitschrift *The musical quarterly*]. In: *The musical quarterly*. No. 91 (Februar 2009). S. 1-7

Anderson, Benedict. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006

Banfield, Stephen. »England, §1: Art & commercial music«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 8. Egypt to Flor. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 209-227

Barone, Anthony. »Modernist rifts in a pastoral landscape: Observations on the manuscripts of Vaughan Williams's fourth symphony«. In: *The musical quarterly*. No. 91 (Februar 2009). S. 60-88

Bonds, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of originality in the symphony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996

Brettingham Smith, Jolyon. »Musical bridges: a few home thoughts from abroad«. In: Brüstle, Christa & Heldt, Guido (Hg.). *Music as a bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag, 2005. S. 1-16

Brüstle, Christa & Heldt, Guido (Hg.). *Music as a bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag, 2005

Dies. »Vorwort«. In: Dies. (Hg.). *Music as a bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag, 2005. S. VII-XV

Cobbe, Hugh. »Vaughan Williams, Germany, and the German tradition: a view from the letters«. In: Frogley, Alain (Hg.). *Vaughan Williams studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. S. 81-98

Colls, Robert & Dodd, Philip (Hg.). *Englishness: Politics and culture 1880-1920*. London: Croom Helm, 1986

Corbett, David Peters, Holt, Ysanne, Russell, Fiona. »Introduction«. In: Dies. (Hg.). *The geographies of Englishness: Landscape and the national past 1880-1940* (=Studies in British art 10). New Haven/London: Yale University Press, 2002. S. ix-xix

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 6) Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980

Ders. »Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung«. In: Ders. *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*. Herausgegeben von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber: Laaber Verlag, 2000. S. 287-302

Danchin, Pierre (Hg.). *The prologues and epilogues of the eighteenth century. A complete edition. The first part 1701-1720. The first volume.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990

Danuser, Hermann. *Das 20. Jahrhundert.* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 7). Laaber: Laaber Verlag, 1984

Ders. »Interpretation«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 4.* Hamm –Kar. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag & Stuttgart: Metzler Verlag, 1996. Sp. 1053-1069

Darcy, Warren. »Bruckner's sonata deformations«. In: Jackson, Timothy L. & Hawkshaw, Paul (Hg.). *Bruckner studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. S. 256-277

Day, James. *Vaughan Williams* [in der Reihe *The master musicians series*]. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1961. Dritte und erweiterte Auflage Oxford: Oxford University Press, 1998

Ders. 'Englishness' in music from Elizabethan times to Elgar, Tippett and Britten. London: Thames Publishing, 1999

Dibble, Jeremy. »Parry, Stanford and Vaughan Williams. The creation of tradition«. In: Foreman, Lewis (Hg.). *Ralph Vaughan Williams in perspective. Studies of an English composer.* O. O.: Albion Music Ltd., 1998, S. 25-47

Dickinson, A. E. F.. »The Vaughan Williams manuscripts«. In: *The music review.* Vol. 23 No. 3 (August 1962). S. 177-194

Ders. *Vaughan Williams.* London: Faber & Faber, 1963

Foreman, Lewis. »National musical character: Intrinsic or aquired?«. In: Mäkelä, Tomi (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland.* Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 65-85

Ders. (Hg.). *Vaughan Williams in perspective. Studies of an English composer.* O. O.: Albion Music Ltd., 1998

Foss, Hubert. *Ralph Vaughan Williams. A study.* London: George G. Harrap & Co., 1950

Frogley, Alain. »'Getting its history wrong': English nationalism and the reception of Vaughan Williams«. In: Mäkelä, Tomi (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland.* Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 145-161

Gray, Cecil. *A survey of contemporary music.* London: Milford, 1924

Gray, Laura J. »'I don't know whether I like it, but it's what I meant': Generic designations and issues of modernism in Vaughan Williams' Symphony No. 4 in F Minor«. In: *Studies in music from the University of Western Ontario.* 2000-2001, 19-20. S. 181-197

Grimley, Daniel M. »Music, ice, and the "geometry of fear": The landscapes of Vaughan Williams's Sinfonia Antartica«. In: *The musical quarterly.* No. 91 (Februar 2008). S. 116-150

Harper-Scott, J. P. E. *Edward Elgar, modernist.* Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2006

Ders. »Vaughan Williams's antic symphony«. In: Riley, Matthew & Rodmell, Paul (Hg.). *British music and modernism*. Aldershot: Ashgate 2009 (noch nicht erschienen)

Hecht, Christoph. *Stanford, Vaughan Williams, Bliss – Sinfonik ohne Metaphysik*. Frankfurt a. M.: Lang, 1996

Heffer, Simon. *Like the Roman: The life of Enoch Powell*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1998

Ders. *Vaughan Williams*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000

Heldt, Guido. »Erste Symphonien – Britten, Walton und Tippett«. In: Osthoff, Wolfgang & Schubert, Giselher (Hg.). *Symphonik 1930-1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge*. Mainz u. a.: Schott, 2003. S. 84-108

Ders.. *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Herausgegeben von Klaus Hortschansky)*. Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner, 2007

Hepokoski, James. »Framing Till Eulenspiegel«. In: *19th century music*. Volume XXX No. 1 (Sommer 2006). S. 4-43

Hesse, Lutz Werner. *Studien zum Schaffen des Komponisten Ralph Vaughan Williams*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1983

Hobsbawm, Eric. »Falklands fallout«. In: Hall, Stuart & Jaques, Martin (Hg.). *The politics of Thatcherism*. London: Lawrence and Wishart, 1983. S. 257-270

Ders. & Ranger, Terence (Hg.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Holst, Imogen & Vaughan Williams, Ursula (Hg.). *Heirs and rebels. Letters written to each other and occasional writings on music by Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst*. London: Oxford University Press, 1959

Howes, Frank. *The music of Ralph Vaughan Williams*. London/New York: Oxford University Press, 1954

Ders. *The English musical renaissance*. London: Secker & Warburg, 1966

Jannidis, Fotis. »Intention«. In: Fricke, Harald u. a. (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II. H – O*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000. S. 160-162

Kassler, Michael (Hg.). *The English Bach awakening. Knowledge of J. S. Bach and his music in England 1750-1830*. Aldershot/Burlington: Ashgate, 2004

Keen, Basil. *The Bach Choir: The first hundred years*. Aldershot u. a.: Ashgate, 2008

Kennedy, Michael. *The works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press, 1964

Kenyon, Nicholas. *The BBC Symphony Orchestra. The first fifty years. 1930-1980*. London: British Broadcasting Corporation, 1981

Kimmel, William. »Vaughan Williams's melodic style«. In: *The musical quarterly*. Vol. 27 No. 4 (Oktober 1941). S. 491-499

Lambert, Constant. *Music ho! A study of music in decline*. London: Faber and Faber Ltd, 1934

Long, N. Gerrard. »Vaughan Williams's Fourth Symphony. A study in interpretation«. In: *The monthly musical record*. Volume LXXVII (Juni 1947). S. 116-121

Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism: An historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley u. a.: University of California Press, 1982

Mäkelä, Tomi (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997

Ders. »Towards a theory of internationalism, Europeanism, nationalism and 'co-nationalism' in 20th-century music«. In: Ders. (Hg.). *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 9-16

Manning, David (Hg.). *Vaughan Williams on music*. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008

Martin, William R. & Drossin, Julius. *Music of the twentieth century*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1980

Mauser, Siegfried. »Hermeneutik«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 4. Hamm –Kar. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag & Stuttgart: Metzler Verlag, 1996. Sp. 261-270

McNaught, William. »Vaughan Williams's Symphony F minor«. In: *The musical times*. Vol. 79 (Juni 1938). S. 442-443

Mellers, Wilfrid. *Vaughan Williams and the vision of Albion*. London: Barrie & Jenkins, 1989

Mergenthal, Silvia. »Die Wiederentdeckung von „Englishness“: Konstruktionen nationaler Identität im Zeitalter der Globalisierung«. In: Dose, Gerd, Schmidt, Johann N., Tiedje, Egon (Hg.). *So nah und doch so fern. Englische Mentalität und ‚Englishness‘ in Kultur, Gesellschaft und Alltag*. München: Lincom GmbH, 2005. S. 1-14

Moseler, Günter. »Regionalisierung und Transformation der Form: Die englische Symphonie im 20. Jahrhundert«. In: Steinbeck, Wolfram & Blumröder, Christoph von (Hg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900 (=Handbuch der musikalischen Gattungen Band 3,2)*. Laaber: Laaber Verlag, 2002. S. 194-207

Olleson, Philip. »Wesley: Samuel Wesley«. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 27 Wagon to Zywny. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 304-318

Ottaway, Hugh. »Vaughan Williams and the symphonic epilogue«. In: *Musical opinion*. No. 79 (Dezember 1955). S. 145-147

Ders. »Vaughan Williams's F Minor Symphony«. In: *The listener and BBC television review*. Vol. LXX No. 1793 (8.8.1963). S. 217

Ders. Vaughan Williams symphonies. (=BBC music guides). London: British Broadcasting Corporation, 1972

Ders. & Frogley, Alain. »Vaughan Williams, Ralph«. In: The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 26. Twelve-note to Wagner tuba. London/New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 345-362

Pakenham, Simona. Ralph Vaughan Williams. A discovery of his music. London: Macmillan & Co Limited, 1957

Parry, Charles Hubert Hastings. Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. London/New York: Putnam, 1909

Pegg, Carole. »Folk music«. In: The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 9. Florence to Gligo. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 63-67

Pike, Lionel. Vaughan Williams and the symphony. London: Toccata Press, 2003

Pirie, Peter. The English musical renaissance. London: Victor Gollancz Ltd, 1979

Rampe, Siegbert (Hg.). Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Teilband 2. Laaber: Laaber Verlag, 2008

Sackmann, Dominik. »Das Wohltemperirte Clavier«. In: Rampe, Siegbert (Hg.). Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Teilband 2. Laaber: Laaber Verlag, 2008. S. 672-739

Ders. »Die Kunst der Fuge«. In: Rampe, Siegbert (Hg.). Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Teilband 2. Laaber: Laaber Verlag, 2008. S. 1008-1040

Samuel, Raphael. »Introduction«. In: Ders. (Hg.). Patriotism: The making and unmaking of British national identity. Volume III. National fictions. London/New York: Routledge, 1989. S. i-xxxvi

Saremba, Meinhard. Elgar, Britten & Co. Eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Portraits. Zürich: M&T Verlag, 1994

Schaarwächter, Jürgen. Die britische Symphonie 1914-1945. Köln: Dohr, 1995

Ders. »Vaughan Williams, Ralph, eigentl. Williams, Ralph Vaughan«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 16. Strat – Vil. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Verlag J. B. Metzler, 2006. Sp. 1357-1366

Ders. »Chasing a myth and a legend: "The British musical renaissance" in a "Land without music"«. In: The musical times. Vol. 149 No.1904 (Herbst 2008). S. 53-60

Schmalzriedt, Siegfried. »Coda«. In: Riethmüller, Albrecht (Hg.). Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner II: Clav-E. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1982. 14 Seiten

Schmitz, Oskar. »Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme«. München: Georg Müller, 1914

Schwartz, Elliott S. The symphonies of Ralph Vaughan Williams. New York: Da Capo Press, 1982 (Reprint der 1. Auflage Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1964)

Seidel, Wilhelm. »Coda«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 2. Böh - Enc. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, 1995. Sp. 932-937

Sharp, Cecil. English folk-song: some conclusions. O. O.: Novello and Co Limited, 1907. Ausgabe von 1965

Stradling, Robert & Hughes, Meirion. The English musical renaissance 1860 – 1940. Construction and deconstruction. London/New York: Routledge, 1993

Dies. The English musical renaissance 1840 – 1940. Constructing a national music. Second edition. Manchester/New York: Manchester University Press, 2001

Sutton, Mike. »England, whose England? Class, gender, and national identity in the 20th century folklore revival«. In: Musical traditions: The magazine for traditional music throughout the world. Online-Quelle: <http://www.mustrad.org.uk/articles/england.htm> (Abruf 13.08.2009)

Taruskin, Richard. »Nationalism«. In: The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 17 Monnet to Nirvana. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 689 – 706

Thiesse, Anne-Marie. La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 1999

Trevor-Roper, Hugh. »The invention of tradition: The Highland tradition of Scotland«. In: Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (Hg.). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. S. 15-41

Vaughan Williams, Ralph. »Fugue«. In: Grove's dictionary of music and musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland, M.A., F.S.A. In five volumes, Vol. II. New York: The Macmillan Company, 1906. S. 114-123

Ders.. »English folk song«. In: The musical times. Vol. 52 (1911). S. 101-104

Ders. »Fugue«. In: Grove's dictionary of music and musicians. Third edition ed. by H. C. Colles, M. A. Oxon. In five volumes. Vol. II. New York: The Macmillan Company, 1927). S. 320-327

Ders. »Fugue«. In: Grove's dictionary of music and musicians. Fourth edition. Edited by H. C. Colles, M.A. Oxon. In five volumes, Vol. II. London: Macmillan & Co. Ltd., 1948 (published 1940). S. 320-327

Ders. »Fugue«. In: Grove's dictionary of music and musicians. Fifth edition. Edited by Eric Blom, Volume III F – G. London: Macmillan & Co. Ltd., 1954. S. 513-521

Ders. »Bach and Schumann«. In: Holst, Imogen & Vaughan Williams, Ursula (Hg.). Heirs and rebels. Letters written to each other and occasional writings on music. London/New York/Toronto: Oxford University Press, 1959. S. 29-33

Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963

Ders. »Some tentative ideas on the origins of music«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 12-20

Ders. »The evolution of the folk-song (continued)«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 40-52

Ders. »Some conclusions«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 62-73

Ders. »Gustav Holst. An essay and a note«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 129-153

Ders. »Bach, the great bourgeois«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 170-176

Ders. »A musical autobiography«. In: Ders. National music and other essays. London: Oxford University Press, 1963. S. 177-194

Ders. »Who wants the English composer?«. In: David Manning (Hg.). Vaughan Williams on music. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008. S. 39-42

Ders. »English folk-songs«. In: David Manning (Hg.). Vaughan Williams on music. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008. S. 185-200

Ders.. »Programme note« [zur London Symphony]. In: Manning, David (Hg.). Vaughan Williams on music. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008. S. 339-340

Ders.. »Programme note« [zur 4. Symphonie]. In: Manning, David (Hg.). Vaughan Williams on music. Oxford u.a.: Oxford University Press, 2008. S. 355-360

Ders.. »Programme note« [zur 6. Symphonie]. In: Manning, David (Hg.). Vaughan Williams on music. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2008. S. 363-368

Vaughan Williams, Ursula. R.V.W. A biography of Ralph Vaughan Williams. Oxford/New York: Oxford University Press, 1964

Walker, Paul. »Fugue«. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 9. Florence to Gligo. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. 318-332

Walton, Chris. »Auf der Suche nach der Moderne in England«. In: Otto Kolleritsch (Hg.). Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne (=Studien zur Wertungsforschung 28). Wien/Graz: Universal Edition, 1994. S. 256-271

Wende, Peter. Das britische Empire. Geschichte eines Weltreiches. München: Verlag C. H. Beck, 2008

Whittall, Arnold. »British music in the modern world«. In: Stephen Banfield (Hg.). The Blackwell history of music in Britain. Volume 6: The twentieth century. Oxford: Blackwell, 1995. S. 9-26

Ders. »Personal style, impersonal structure? Music analysis and nationality«. In: Mäkelä, Tomi (Hg.). Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997. S. 17-25

Young, Percy M. Vaughan Williams. London: Dennis Dobson Limited, 1953

Noten

Bach, Johann Sebastian. Das Wohltemperierte Klavier I. BWV 846-869. Herausgegeben von Alfred Dürr (=Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6.1). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, 1989

Ders. Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Teilband 1: Ausgabe nach dem Originaldruck. Herausgegeben von Klaus Hofmann (=Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge. Band 2.1). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, 1995

Vaughan Williams, Ralph. A London Symphony by Vaughan Williams (Revised edition). Orchestral score. London: Stainer & Bell, (Copyright) 1920

Ders. Pastoral Symphony. London u. a.: Boosey & Hawkes, (Copyright) 1924

Ders. Job. A Masque for Dancing. London: Oxford University Press, 1934.

Ders. Symphony F Minor [4. Symphonie]. MS der British Library, London. Signatur Add. 50140. O. J.

Ders. Symphony No. 4 F minor/f-Moll/Fa mineur. London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd., 1983 (Copyright 1935)

Ders. Symphony No. 5 D major/D-Dur/Ré majeur. London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd., 1982 (Copyright 1946)

Ders. Symphony No. 6 E minor/e-Moll/Mi mineur. London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd., 1983 (Copyright 1948)

Ders. Sinfonia Antartica. Full score. London: Oxford University Press, 1953

Walton, William. Symphony [1. Symphonie in b-Moll]. London: Oxford University Press, 1936

Weitere Medien

http://anthem4england.co.uk/modules/xoopspoll/pollresults.php?poll_id=2 (Abruf am 13.08.2009)

Ralph Vaughan Williams conducts Vaughan Williams. O. O.: Dutton Labs UK, 2002. BBC Symphony Orchestra, Ralph Vaughan Williams [Dirigent]. ASIN: B0000666B3

»Tony Palmer's film of 'O Thou Transcendent'. The life of Ralph Vaughan Williams«. Voiceprint Records/Isolde Films 2007. DVD Nr. TPDVD106

Anhang 2: Notenbeispiele



Bsp. 1: Motiv X und Motiv Y



Bsp. 2: Thema 1 (IV/1, IV/432)



Bsp. 3: Thema 2 (IV/354-372)

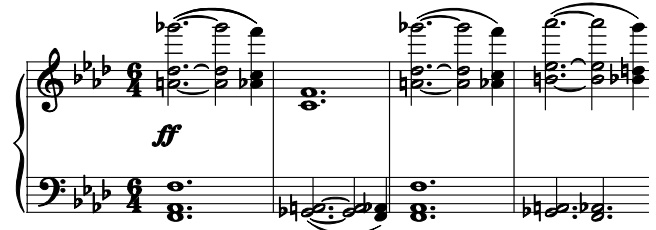


Bsp. 4: Thema 3 (IV/380-385)



Bsp. 5: Thema 4 (IV/419-422)

113



Bsp. 6: Zentralmotiv des ersten Satzes (IV/453-456, vgl. I/1-4)



Bsp. 7: »Satan's motive« aus *Job. A masque for dancing* und Motiv X



Bsp. 8: 2. Thema des 2. Satzes (II/26-29)



Bsp. 9: 4 Begleitfiguren [a): Ob. 327, b) Fg. 342, c) Vla. 343, d) Vl. II 445]