

The logo for the London Symphony Orchestra (LSO), consisting of the letters 'LSO' in a white, stylized, cursive font.

LSO Live

Sibelius

Symphonies Nos 1–7
Kullervo

Sir Colin Davis

London Symphony Orchestra

A close-up photograph of snowflakes, showing intricate, crystalline structures. The snowflakes are white and set against a soft, out-of-focus background of more snow, creating a serene and wintry atmosphere.

Jean Sibelius (1865–1957)

Symphonies Nos 1–7

Kullervo, Op 7 (1892)

Sir Colin Davis

Peter Mattei baritone

Monica Groop mezzo-soprano

London Symphony Chorus

London Symphony Orchestra

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities (1–5, 7 & *Kullervo*)

Neil Hutchinson (1, 3, 4 & 7) and **Jonathan Stokes** (1, 2, 4, 5 & *Kullervo*) for

Classic Sound Ltd balance engineers

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* audio editors (1–5, 7 & *Kullervo*)

Tony Faulkner for *Green Room Productions* balance engineer and recording editor (6)

Symphonies Nos 1, 2, 4 & *Kullervo* published by Breitkopf & Härtel.

Symphony No 3 published by Robert Lienau Musikverlag.

Symphonies Nos 5, 6 & 7 published by Edition Wilhelm Hansen AS.

© 2009 London Symphony Orchestra, London, UK

© 2009 London Symphony Orchestra, London, UK

Page Index

- 3 Track listing
- 5 English notes
- 13 French notes
- 22 German notes
- 31 Composer biography
- 32 Text
- 35 Conductor biography
- 36 Artist biographies
- 38 Chorus personnel list
- 39 Orchestra personnel list
- 40 LSO biography

Symphony No 1 in E minor, Op 39 (1899)

Recorded live on 23 and 24 September 2006, at the Barbican, London

1	Andante, ma non troppo	11'54"
2	Andante (ma non troppo lento)	9'27"
3	Scherzo: Allegro	5'15"
4	Finale (Quasi una fantasia): Andante	12'59"

Symphony No 4 in A minor, Op 63 (1910–11)

Recorded live on 29 June and 2 July 2008, at the Barbican, London

5	Tempo molto moderato, quasi adagio	11'42"
6	Allegro molto vivace	4'58"
7	Il tempo largo	12'41"
8	Allegro	9'21"

Symphony No 2 in D major, Op 43 (1901–02)

Recorded live on 27 and 28 September 2006, at the Barbican, London

9	Allegretto	9'43"
10	Tempo andante, ma rubato	14'52"
11	Vivacissimo	6'06"
12	Finale: Allegro moderato	14'02"

Symphony No 3 in C major, Op 52 (1904–07)

Recorded live on 1 and 2 October 2003, at the Barbican, London

13	Allegro moderato	11'22"
14	Andantino con moto, quasi allegretto	11'07"
15	Moderato - Allegro (ma non tanto)	8'19"

Symphony No 5 in E flat major, Op 82 (1914–19)

Recorded live on 10 and 11 December 2003, at the Barbican, London

16	Tempo molto moderato; Allegro moderato	13'37"
17	Andante mosso, quasi allegretto	8'08"
18	Allegro molto	9'12"

Symphony No 6 in D minor, Op 104 (1923)

Recorded live on 28 and 29 September 2002, at the Barbican, London

19	Allegro molto moderato	8'27"
20	Allegro moderato	4'50"
21	Poco vivace	3'41"
22	Allegro molto	8'49"

Symphony No 7 in C major, Op 105 (1924)

Recorded live on 24 and 25 September 2003, at the Barbican, London

23	Adagio; Vivacissimo; Allegro moderato; Vivace; Presto; Adagio	22'27"
----	---	--------

Kullervo – Symphonic poem for soloists, chorus and orchestra, Op 7 (1892)

Peter Mattei baritone **Monica Groop** mezzo-soprano **London Symphony Chorus**

Recorded live on 18 September and 9 October 2005, at the Barbican, London

24	Introduction [Allegro moderato]	14'25"	p32
25	Kullervo's Youth [Grave]	14'08"	p32
26	Kullervo and his sister [Allegro vivace]	23'27"	p32
27	Kullervo goes to battle [Alla marcia]	10'21"	p34
28	Kullervo's death [Andante]	9'48"	p34



Jean Sibelius (1865–1957)
Symphony No 1 in E minor, Op 39 (1899)

Like Beethoven, Sibelius waited until he was nearly 30 before producing his official 'Symphony No 1'. He had already scored a huge hit with his hybrid Kullervo Symphony (1892): a highly original fusion of choral symphony and tone poem. Then over the next five years he laboured on his Four Legends, or Lemminkäinen Suite. That cycle of four tone poems about the life, death and rebirth of the mythic Finnish hero Lemminkäinen, forms a kind of huge narrative symphony – more subtly unified on some levels than Kullervo, but still strongly reliant on a literary programme for its inspiration. It was only after this that Sibelius at last felt able to tackle 'pure' symphonic form. That the work also had personal, extra-musical significance for him is clear from remarks Sibelius made later, particularly his statement that all his symphonies were to be understood as 'confessions of faith from the different periods of my life'. But if there was an autobiographical or philosophical programme behind the First Symphony, Sibelius never so much as dropped a hint as to what it might be. The music had to convince on its own terms.

When the First Symphony appeared in 1899, Sibelius was still very much under the

influence of late romanticism – and particularly Tchaikovsky. 'There is much in that man that I recognise in myself', he wrote to his wife, Aino. Sibelius's passionate nationalist feelings, at a time when his native Finland was still under Russian domination, did not prevent him from identifying with 19th-century Russia's greatest symphonist. There are several strikingly Tchaikovskian touches in Sibelius's First Symphony, particularly the long, languishing major-minor tune that opens the slow movement. Sibelius's decision to end the Symphony tragically, and (unusually for a symphony at that time) in the minor key, almost certainly reflects the impact of Tchaikovsky's Symphony No 6 (Pathétique) Symphony, which Sibelius had heard twice in Helsinki since its Russian première in 1893.

Nevertheless, there are other influences at work here: echoes of Bruckner can be heard in the first movement's craggy brass writing and in the pounding repetitive dance rhythms of the Scherzo. (Sibelius had been profoundly impressed by Bruckner during his student days in Vienna.) In 1898 Sibelius was bowled over by a performance of Berlioz's *Symphonie fantastique* that he heard in Berlin. Berlioz's vivid, brilliant pictorialism and musical storytelling would have given Sibelius plenty to think about, but the experience also seems to have

made him think harder about his own use of the orchestra: the scoring of the First Symphony shows a new confidence and imaginative daring. The very opening is like nothing else in the entire 19th-century symphonic repertoire: a quiet drum-roll introduces a long, mournful, quasi-improvisatory melody on solo clarinet – to one contemporary Finnish commentator, this theme suggested folk-lament from Finland's eastern Karelia region. The clarinet finishes its meditation alone; then the second violins enter with a high tremolando, while the rest of the strings develop a striking new motif in free imitation. This – along with a chant-like figure for wind and timpani and an aspiring string theme – builds to a rock-like climax, with the original string motif now hammered out by brass and timpani.

Quietly shimmering strings and harp introduce the second main theme on flutes. This too whips up an exciting crescendo, leading to a turbulent development section. At its high-point, the rock-like first climax returns, followed by a more-or-less orthodox recapitulation, only this time the shimmering strings and harp vision is omitted. The movement culminates in another granite-like brassy fortissimo, then a huge crescendo drum-roll is brusquely truncated by two E minor chords from pizzicato (plucked) strings and harp.

The slower second movement begins with two themes: the 'languishing' Tchaikovskian tune mentioned above, and a more resolute chordal tune for woodwind and horns. But despite the obvious debt to Tchaikovsky at first, Sibelius soon shows his own mettle: the bare writing for woodwind alone, the eerie passage for flutes, oboes, timpani and solo cello which follows the first big climax, the rising and falling string figures (wind in the tree-tops? waves on a storm-tossed sea?) which accompany the final flare-up are all pure Sibelius. At last the Tchaikovsky tune returns, but in mid-phrase, bringing repose, if not quite tranquillity. This uneasy peace is cast aside by the beginning of the Scherzo: pulsating pizzicato string chords and a sharply rhythmic motif for timpani, soon taken up by the other sections of the orchestra. Contrast comes with the slower and quieter Trio section, introduced by a chordal motif from horns, tuba, bassoons and cello. But soon the elemental dance begins again, this time building to a characteristically brusque conclusion.

Sibelius marks his Finale 'Quasi una Fantasia' ('Almost like a fantasy') – the same marking Beethoven used for his two Op 27 piano sonatas (including the famous 'Moonlight'), which both treat conventional forms with unusual freedom. But Sibelius would almost certainly also have been thinking of Tchaikovsky's 'Fantasy

Overture' Romeo and Juliet, and the 'Symphonic Fantasy' Francesca da Rimini, which – like this symphony – ends darkly in E minor. The finale's ardent opening theme for strings is in fact another version of the long clarinet melody that began the first movement, now grandly rescored – apart from these two introductory statements, the theme is never heard again. Traditional formal outlines can be made out in the finale, but the overriding impression is of a flood of ideas, the momentum unmistakably tragic. Eventually the impassioned second theme returns on full strings, with rich orchestral accompaniment. This leads to a forceful, brass-dominated fortissimo, strongly reminiscent of the end of the first movement. As if to underline the connection, the symphony concludes with a massive drum-roll fading into two pizzicato string chords of E minor, though now more quietly. Sibelius may have left no clue as to who his tragic hero might be, but there is no mistaking the grimness of his ending.

Programme note © Stephen Johnson

**Jean Sibelius (1865–1957)
Symphony No 2 in D major, Op 43 (1901–02)**

The beginning of 1901 found Sibelius in Italy, his mood tense and gloomy. The death of his 16-month-old daughter Kirsti the previous year had been a severe blow, and although the First Symphony was beginning to meet with international success, he was uncertain about his musical future. Various unfocused ideas came to him. One evening, for example, he jotted down a musical phrase and over it wrote: 'Don Juan. I sit in the twilight in my castle, a guest enters. I ask who he is – no answer. I make an effort to entertain him. Still no answer. Eventually he breaks into song and then Don Juan notices who he is: Death'. Two months later he sketched another idea which he labelled 'Christus'.

These two themes later formed the basis of the Second Symphony's Andante, but Sibelius was not then thinking of a new symphony; rather (among other vague plans) of a series of four tone poems on the Don Juan legend or perhaps something related to Dante's *Divina commedia*. 'Several of my projects will not be ready for many years', he wrote to a friend; but after his return to Finland that summer the Second Symphony took shape. 'I have been in the throes of a bitter struggle with this symphony',

he complained. It was nearly finished in November, but further revisions caused two postponements of the planned premiere. It was at last completed in January 1902, and Sibelius conducted four performances that March in Helsinki.

When Finnish audiences heard Sibelius's First Symphony in 1899, they expected it to reflect the world of the heroes of the *Kalevala* depicted in his earlier tone poems. In fact, though, Sibelius's main concern was not to illustrate anything at all, but to explore a personal approach to purely symphonic momentum. The Second marks a big further step in this direction. Nevertheless, it still looks both forward and backward, perhaps more so than any other work by Sibelius, giving rise to some curious contradictions in the relation and balance between the four movements.

The first movement is certainly a very original structure, pointing towards the new classicism Sibelius aimed for in later works. The cool Nordic atmosphere is unmistakable, and so is the personal character of the themes, with such Sibelius fingerprints as swelling dynamics and long held notes ending in a flourish. The freshness of the colouring is achieved by the use, initially, of unmixed strings, woodwind and brass. Ideas are presented in turn, then

in different combinations and changing perspectives. The movement ends modestly, with a sense of completion as neat as anything in Haydn.

The Andante, on the other hand, is more sectional, with a fluid tempo moving from the slow, bleak opening towards passages of dissonant anguish that are almost expressionistic. At a time when Finland was an oppressed province of the Russian Empire, the Second Symphony was often regarded from a nationalistic viewpoint.

Thus Sibelius's staunch champion, the conductor Robert Kajanus, could write: 'The Andante strikes one as the most broken-hearted protest against all the injustices that threaten at the present time to deprive the sun of its light and our flowers of their scent ... The scherzo gives a picture of frenetic preparation ... the finale develops toward a triumphant conclusion intended to arouse in the listener a picture of lighter and confident prospects for the future.' Sibelius either kept a sensible silence about such associations or denied them outright. The various poetic ideas that had filled his mind before composing the work – Don Juan, Christ, Dante, or whatever – may not be very significant in themselves, but they certainly have nothing to do with Finnish mythology or nationalism.

Taking a stylistic position somewhere between the cool Classicism of the first movement and the unbridled Romanticism of the second, the last two movements owe a clear debt to Beethoven, and in particular to his Fifth Symphony, with its transition from scherzo to finale. The sound of the music is of course very different, and the build-up of tension towards the end of the finale shows Sibelius as a master of symphonic momentum as the chorale theme first announced softly by the woodwind is subjected to repetition with suppressed dynamics and a rigidly controlled tempo before the final major key resolution.

Among the many tributes that the symphony earned him, Sibelius was especially pleased with comments from two fellow composers. After conducting it in Berlin in 1905 he wrote to his wife: 'Busoni is totally enamoured of my symphony and understands its chaste concentration. In particular he thinks the second movement the best music in existence', though the letter continues rather mysteriously, 'He hasn't said a word about the finale. You realise that Busoni cannot understand its significance'. Unreserved praise came after the Stockholm premiere in October 1902 from the Swedish composer Wilhelm Stenhammar: 'You have reached into the deepest depths of the unconscious and the ineffable and brought

forth something of a miracle. What I suspected has been proved true: for me you emerge as the foremost, indeed the only major figure at this moment.'

Programme note © Andrew Huth

Jean Sibelius (1865–1957) Symphony No 3 in C major, Op 52 (1904–07)

At the time when Sibelius was grappling with his Third Symphony (1904–7), his Finnish homeland was still a Grand Duchy of Russia, not a fully independent state. There was, however, a strong popular movement for freedom, whose mood Sibelius had captured with electrifying effect in works like *Karelia* (1893), originally written as incidental music for a grand 'historical pageant'. The triumphant premiere of his Second Symphony in 1902 had prompted some Finns to hail such a radiantly positive work as a 'Liberation Symphony' – the expression of a nation's yearning for freedom. But there is no evidence that Sibelius ever thought of it in such terms. The few comments he made about non-musical inspiration point in very different directions. More to the point, the Second Symphony shows Sibelius wrestling as

never before with matters of musical form: how to evolve a continuous developing symphonic argument from tiny motifs; how one movement can grow out of another – just as the finale of Beethoven's Fifth Symphony emerges in splendour from the smouldering embers of the preceding scherzo.

These were the issues Sibelius was keen to probe further when he began work on his Third Symphony. At the same time he seems to have seen his new symphony as embodying a kind of protest – not political this time, but rather against the excesses of late Romanticism. While Mahler, Strauss and Scriabin assembled vast, colour-enriched orchestras in their symphonies and tone poems, Sibelius scaled his orchestra down. The Third Symphony is scored for the kind of forces Beethoven or Schumann would have recognised. And while late Romantic symphonies stretched out over longer and longer time-spans, Sibelius pursued ever-greater concentration. He may have been influenced by the ideal of *Junge Klassizität* ('Youthful Classicism') of his friend, the virtuoso pianist and composer Ferruccio Busoni. But he was certainly thinking of Beethoven, whose Fifth Symphony delivers its revolutionary message in around half an hour.

The Third Symphony's first movement could be seen as a study in economy. The opening theme – quiet but full of potential energy – is presented by cellos and basses alone. Gradually the music builds to a vigorous climax, at which trumpets and trombones call out a three-note figure, rising by steps; horns and woodwind take this up another step, and then the cellos enter with a singing second theme. This too builds quickly to a climax, which then fades; a brief pause for breath, then strings whisper a scale-like figure (Sibelius marks it *ppp*). From this Sibelius begins a long, masterly crescendo. Bassoon, clarinet and oboe sing the second theme sadly to themselves, then scraps of the opening theme are heard as tension mounts. At exactly the right moment, the opening theme returns in full to announce the beginning of the recapitulation. Everything is more or less straightforward now – until the very end, where earlier motifs now broaden into hymn-like lines for horns, woodwind and strings. Then, with an 'Amen' cadence, this remarkable movement closes.

Having demonstrated that he could create a concise, cogent and vital symphonic argument, Sibelius now allows more of his romantic side to show in the following two movements. The second, 'Andantino con moto, quasi allegretto', is a slowish nocturnal dance, characterised by

muted colours. The theme emerges gradually out of the repeated pizzicato motif heard at the beginning on cellos, basses and violas (the same three-note rising motif heard on brass near the start of the symphony) – a fine example of Sibelius’s ‘organic’ thinking. This dance music alternates with passages of reflective stillness, in which flickers of light (woodwind) never lead to a brighter dawn – like those brief days at the heart of the Finnish winter when the sun barely shows itself above the horizon.

At first the final movement has the character of a scherzo (the fast, rhythmic dance movement Beethoven often substituted for the traditional symphonic minuet). As in the preceding *Andantino* the music is prevailingly quiet, but now the impression is of tremendous speed. Eventually horns quietly announce a new figure, full of mystery – echoes here of the haunted forestscapes of Sibelius’s tone poem *Night Ride* and *Sunrise*. Just when it seems that the scherzo is beginning to lose its sense of direction, violas take the mysterious horn figures and turn them into something more assertive – almost a fully-fledged tune. Then cellos join the first violas and the almost-tune becomes a solid chordal theme in a clear C major. From now until the end of the symphony this theme dominates this music. The mood becomes increasingly energetic until it grows

into a triumphant hymn, with woodwind and brass sounding through vigorously pulsating strings. One might expect a triumphant peroration; instead there is more masterly economy: a massive three-note figure, G–E–C, underlined by brass and timpani, and the Third Symphony is over.

Programme note © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphony No 4 in A minor, Op 63 (1910–11)

In its stark, implacable manner and soul-searching introspection, the Fourth Symphony of 1911 surely stands as Sibelius’s most challenging, profoundly disturbing utterance. Dating from a period of deep personal anxiety (in 1908 the composer had travelled to Berlin for successful surgery for a malignant throat tumour but for a number of years afterwards was constantly assuaged by an all-consuming fear of a relapse), Sibelius himself described the work as ‘a protest against present-day music’, adding: ‘It has nothing, absolutely nothing of the circus about it!’ You won’t encounter the sensuousness of Strauss or all-embracing theatricality of Mahler in these chilly pages;

what you most assuredly will perceive is the troubled spirit of an artist facing up to his own mortality: Sibelius once referred to the work as his ‘psychological symphony’ and was later to describe the very art of composing as ‘a quest in the infinite recesses of the soul’. Early listeners found the Fourth’s uncompromising severity hard to bear. Indeed, one Finnish critic christened it the ‘Barkbröd’ symphony – a reference to the previous century’s period of famine in Scandinavia, when victims were forced to eat the bark of trees to survive. Today, the Fourth is universally recognised as one of Sibelius’s most searching creations, a composition of extraordinary elemental power and mesmeric cohesion.

The opening of the symphony at once sets the tone: the effortless clarity and clear-cut architecture of the Third Symphony’s invigorating ‘New Classicism’ is replaced by something far more unsettling. The lower strings’ fearsomely growling opening motif comprises the four notes of C, D, F sharp and E, which in turn span the interval of an augmented fourth or ‘tritone’ – a harmonic device whose unsettling tonal effect is absolutely pivotal to the unity of the whole work.

On two occasions in this initial movement (once in the exposition, and again later in the

recapitulation – the music is, in fact, cast in a completely uneccentric sonata form), vernal horn-calls temporarily fill the wintry landscape with radiant shafts of light, but the pervading mood remains predominantly gaunt and grey.

Neither the succeeding scherzo (whose fretful progress is enigmatically cut short by three soft timpani strokes) nor the sparse-textured slow movement offer any respite. Though the F major tonality at the outset of the scherzo momentarily hints at a pastoral landscape, the mood of foreboding is never far under the surface and soon takes grip as the music becomes ever more effortful and anxious. During the slow movement’s indeterminate, questing introduction, various fleeting motifs are presented, but before long a rising theme (first heard in violas and cellos) gradually begins to assert itself. Only at the movement’s heartbreaking final climax, is the tune eventually heard in its entirety, garbed now in what is probably the only genuinely sunlit instrumentation of the whole symphony.

Only in the extraordinary Finale does Sibelius try to achieve some sort of resolution to his troubled inspiration. One of the master’s sublimest utterances in sound, the overwhelming resonance of this movement is due in no small measure to what amounts to an epic battle

between the two key centres of A and E flat (yet again, a tritone apart harmonically) to assume overall control, and the devastating tonal tension this clash generates is itself set within a grippingly taut structural framework. In the end, the symphony's home key of A does win through but it's a hard-won, effortful victory: certainly, those inscrutable repeated string chords of the coda seem to pose far more questions than can ever be answered.

Programme note © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957) Symphony No 5 in E flat major, Op 82 (1914–19)

Few composers have responded so vividly to the sounds of nature as Jean Sibelius. Birdcalls (particularly those of swans and cranes), the buzzing of insects, the sounds of wind and water all fascinated him; at times he seems to have heard something mystical in them. The sight and sound of swans inspired the most famous theme in Sibelius's Fifth Symphony (1914–19), as he recorded in his diaries, not long after he began sketching the symphony:

Today at ten to eleven I saw 16 swans. One of my greatest experiences! Lord God, what beauty! They circled over me for a long time. Disappeared into the solar haze like a gleaming solar ribbon. Their call the same woodwind type as that of cranes. The swan-call closer to the trumpet ... A low refrain reminiscent of a small child crying. Nature mysticism and life's Angst! The Fifth Symphony's finale-theme: Legato in the trumpets!!'

In fact the finale theme doesn't appear on the trumpets until near the end of the symphony, where it is marked *nobile* ('noble'). It inaugurates the long final crescendo that clearly evokes 'life's Angst' in grinding dissonances and abrasive orchestration. This isn't the only passage in the Fifth Symphony where shadows fall across the music: the long plaintive bassoon solo, heard through weird whispering string figurations in the first movement is another unsettling inspiration. Certainly it isn't all solar glory. But that only makes the final triumphant emergence of what Sibelius persisted in calling his 'Swan Hymn' all the more convincing: the symphony has had to struggle to achieve it.

In another diary entry from around this time Sibelius tries to understand the composing process as he experiences it:

'Arrangement of the themes. This important task, which fascinates me in a mysterious way. It's as if God the Father had thrown down the tiles of a mosaic from heaven's floor and asked me to determine what kind of picture it was'.

To those who admire the organic continuity of Sibelius's symphonies this may come as a surprise. A symphony like the Fifth seems to grow inexorably from its musical seed (a distinctive motif that appears to set the process in motion) to the final triumphant flowering; and yet here is Sibelius telling us that he only discovers that ideal organic logic by moving the parts around. However, if you compare the familiar final version of the Fifth Symphony with its original 1915 version (now available in a fine commercial recording) you can hear that this is exactly what he did. The way a piece of music appears to 'think' should not be confused with the way its composer himself thought as he wrote it down. The two processes can be strikingly different.

The Fifth Symphony begins with a splendid example of a Sibelian musical 'seed': a motif led by horns rises then falls expectantly. Two huge crescendos grow organically from this, each one culminating in a thrilling two-note trumpet call. Then shadows begin to fall, and we hear

the plaintive bassoon solo and eerily rustling strings mentioned above. In the Symphony's first version (1915) the first movement came to a strangely premature ending not long after this, to be followed by a faster scherzo. But then Sibelius was struck by a magnificent idea – why not make the scherzo emerge from the *Tempo molto moderato*, as though it were a continuation of the first movement rather than a separate entity? So another elemental crescendo begins; the original horn motif (the 'seed') returns brilliantly on trumpets, then – almost imperceptibly at first – the music starts to accelerate. By the time we reach the final *Più Presto*, the energy and pace are hair-raising. And yet the whole process is seamless – like a speeded-up film of a plant growing from seed to full flower. It's hard to believe that this could have been achieved by the moving around of musical 'tiles'.

On the surface, the *Andante mosso, quasi allegretto* is more relaxed. Broadly speaking it is a set of variations on the folk-like theme heard at the beginning (pizzicato string and flutes). But there are tensions below that surface, momentarily emerging in troubled string tremolos or in the menacing brass writing towards the end. There are also subtle hints of themes to come in the finale – again added in the later revised version of the

Symphony. Tension is released as action in the final movement, which begins as a fleet-footed airborne dance for high strings and continues into the 'Swan Hymn' (swaying horn figures and a chant-like theme for high woodwind). After a short development and a hushed return of both themes, the tempo broadens and the mood darkens. But then the 'Swan Hymn' returns, in a slower tempo, on trumpets, initiating a long, slow crescendo. For a moment, 'life's Angst' seems to prevail; but it's only for a moment. Finally we hear a series of sledgehammer chords punctuated by long silences – the music seems to hold its breath, then a brusque two-note cadence brings the Symphony to an abrupt close.

Programme note © Stephen Johnson

**Jean Sibelius (1865–1957)
Symphony No 6 in D minor, Op 104 (1923)**

Sibelius's Sixth Symphony has a strangely two-sided reputation. For many Sibelius devotees it is simply one of the most beautiful and original things he ever wrote; and yet it has never been anywhere near as popular as its magnificent neighbours, the Fifth and Seventh

symphonies. Perhaps the problem is that listeners have tended to approach it with the wrong kind of expectations. In fact the Sixth Symphony doesn't really behave like any of the other symphonies. The musical landscape is unmistakably Sibelian: luminous or mysterious writing for the strings, woodwind birdcalls, rock-like brass chords. But the language of heroism is absent: no epic striving, no soaring hymns of triumph, no confrontation with threatening inner forces. Despite the prevailing minor mode, and the melancholy tone of some of its ideas, the Sixth Symphony ultimately conveys a feeling of peace – rather like a lake whose surface is occasionally agitated by the winds, but whose depths remain calm. True, there are no easily identifiable 'great tunes' – like the trombone theme in No 7, or the 'Swan Hymn' for horns and woodwind in the finale of No 5 – but the music seems to be almost constantly singing. There is also a unique purity about the expression, which Sibelius summed up by remarking that, while other composers offered the world rich cocktails, what he provided here was 'the purest spring water.'

Another feature that sets the Sixth Symphony apart from its neighbours is its extensive use of an unusual kind of scale: the old church Dorian Mode. If that means nothing, try imagining a scale of D minor on the piano using only the

white notes – i.e. with no B flat or C sharp. Such modal writing is also common in Finnish folk music – as it is in many other folk cultures (the original Greensleeves is a prime example of Dorian-modal colouring) – and Sibelius had used folk-modal themes in his symphonies before. But here the character of the mode – half-minor, half-major – dominates the music. Sibelius would no doubt have been thinking of one of his musical idols, the Renaissance church composer Palestrina, whose famous *Stabat Mater* makes telling use of the Dorian mode; in fact the serene polyphony of the Sixth Symphony's opening pages may remind some listeners of Palestrina's great choral works. But it appears that Sibelius was also deeply impressed by some of the composers of the English Tudor period, whose use of modes sometimes results in unusually piquant harmonies. It's fascinating to consider that the striking discord formed at the first entry of the trumpets and trombones in the first movement of this symphony could have been inspired by similar expressive clashes in the motets of William Byrd or Thomas Tomkins.

Formally, too, the Sixth Symphony is unique. Sibelius once said that a great symphony should be like a river, and this particular musical river follows its own course throughout. Familiar formal outlines like sonata form and rondo can

be found if one tries very hard, but they tell us little of value about the musical thinking. The spacious, ethereal polyphony of the opening builds eventually to the brass-enhanced climactic discord mentioned above. This is an important turning-point: as the brass chord dies away, woodwind with rustling strings and harp usher in a new, more active kind of music. Eventually this develops into a sustained instrumental song, pressing forwards above busily repetitive string figures. But the end is mysterious – and strangely inconclusive. The second movement also begins mysteriously, with a kind of slow waltz emerging gradually from quiet, plaintive woodwind chords. But this dance-like movement is suddenly cut off, and we are transported to a hushed Nordic forest landscape, with whispering strings and snatches of birdsong on woodwind. At the end the waltz is fleetingly recalled, and then the movement is over.

The third movement starts like a fairly conventional scherzo – though once again, don't expect it to proceed on conventional lines. Before long the dotted rhythm of the opening seems to get stuck in a groove, while flutes and harp pick out a folk-like tune in imitation. The whole process is repeated, then with a sudden dramatic gesture Sibelius brings the music to an abrupt close. More folk-like phrases set the

finale in motion, with groups of wind and strings alternating like two separate choirs. Eventually the music becomes stormy (in Sibelius's sketches one of these turbulent ideas is labelled 'the pine tree spirit and the wind'), but calm slowly returns after a brief reminiscence of the Symphony's opening on violins. Finally, Sibelius introduces a rapt, hymn-like coda, this time led by a choir of strings with woodwind responses. At the end, only violins, violas and hushed timpani are left, bringing the Symphony to a peaceful close in the minor key.

Programme note © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphony No 7 in C major, Op 105 (1924)

When Sibelius himself directed the première of his epic Seventh (and last) Symphony in March 1924, it actually bore the title *Fantasia sinfonica*. Only afterwards did the composer bestow upon it the epithet of full-blown symphony. Maybe part of the reason for his doubts stemmed from the work's long and complex gestation period. Even before he had put the finishing touches to his Fifth Symphony, Sibelius had toyed with the

idea of a symphonic work in three movements 'of which the last is to be a Hellenic rondo ...'. The three movements to which he referred are most conceivably the Adagio, Vivacissimo and Allegro moderato sections that he fused into the present, indivisible entity, but such is the indisputable mastery of Sibelius's astonishingly subtle grasp of organic growth and seamless tempo relations (to say nothing of his endlessly rewarding gifts for formal innovation), that it is well-nigh impossible for the listener to perceive exactly where one section begins and another one ends. Of course, in his tireless quest for symphonic unity Sibelius had employed such procedures previously: one immediately thinks of the linked third and fourth movements of the Second Symphony, the remarkable concluding 'scherzo-cum-finale' of the Third, and (above all, perhaps) the tremendous opening movement of the Fifth.

When listening to the Seventh, Sibelius's own analogy, wherein he likens the process of symphonic form to the formation of a river bed, strikes home with acute resonance: '[A river] is composed of innumerable tributaries, brooks and streams, and eventually broadens majestically into the sea, but it is the movement of the water that determines the shape of the river bed.' Similarly, the Seventh's structural

foundations are fashioned by the flow of the musical ideas, entirely liberated from any notion of stale convention or perceived symphonic 'tradition'. For most, the awesome Seventh represents the fitting summation of Sibelius's own creative output. Indeed, one could claim without any trace of facetious exaggeration that it represents perhaps the pinnacle of 20th-century symphonic writing.

Strings solemnly intone a rising C major scale, a strikingly simple device that ushers in a powerful opening Adagio section. This contains elements that form the nucleus of all that is to follow, most notably the solemn trombone theme which will reappear twice more, thus forming the symphony's structural backbone. Soon, the pace begins to quicken imperceptibly, and we suddenly find ourselves propelled into a dancing, wonderfully airy Vivacissimo scherzo. Then, after the first, crisis-ridden reappearance of the trombone motif (vividly accompanied by chromatic strings boiling like an angry sea), the key of C major reasserts itself as we pass through an enchanting landscape of vernal freshness (Allegro molto moderato is the marking for this pastoral rondo). Eventually, though, fragments from the Vivacissimo section briefly re-emerge, before the final (and most majestic) entry of the motto theme. The music now steadily gains

intensity to reach a quite overwhelming climax, at the height of which strings passionately recall a descending figure from the opening Adagio. After a further poignant reminiscence from hesitant flute and bassoon, the work ends with a hard-won, truncated C major crescendo – a terse gesture, utterly characteristic of the symphony's spellbinding cogency as a whole.

Programme note © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957) Kullervo – Symphonic poem for soloists, chorus and orchestra, Op 7 (1892)

Sibelius was one of the most acutely self-critical of the great symphonists. He spent four years revising and re-revising his famous Fifth Symphony, and at one point even considered destroying the slow movement and finale and publishing the first movement on its own as a 'Symphonic Fantasy'. The Eighth Symphony that he probably finished in the early 1930s wasn't so lucky – it almost certainly ended up on the great bonfire of his 'failed' efforts a decade later. Fortunately he didn't burn his early Kullervo symphony (1892), but it may have been

a close-run thing. Despite its huge success at its first performance – making the 26 year-old Sibelius a name in his native Finland virtually overnight – he withdrew the score a year later, forbidding further performances.

With a big stretch of the imagination, it's just about possible to see why Sibelius might have wanted to disassociate himself from Kullervo. The work is technically much more rough-hewn than any of his fully mature orchestral works – though there are plenty of places where the boldness of the orchestral writing is clearly a virtue! It's also possible that, given his later dedication to 'severity of style and the profound logic' in his seven numbered symphonies, Sibelius was embarrassed by Kullervo's strange hybrid quality: part symphony, part tone-poem, part dramatic cantata – the third movement, 'Kullervo and his sister', ends with something close to an operatic scena. But when Kullervo began to be performed again, in the decade following the composer's death, it soon became clear that this was a remarkable achievement – full of pointers to great things to come, but also with indications of other paths he might have taken. It also shows the young Sibelius right in the vanguard of the musical modernism of the 1890s. The galloping five-in-a-bar pulse that opens 'Kullervo and his sister' must have sounded breathtakingly new in 1892 –

remember that Tchaikovsky's 'Pathétique' Symphony, whose 5/4 second movement astonished audiences and challenged the techniques of some of the world's finest conductors, didn't appear until a year later.

Like most of his fellow middle-class Finns of the 19th century, Sibelius was brought up speaking only Swedish. But he was soon caught up in contemporary enthusiasm for things national – i.e. distinct from the Slavonic culture imposed on Finns by the occupying Russian powers. At the time he began working on Kullervo, he made an extensive study of native Finnish music, making visits to noted folk-singers. 'I am sure', he wrote at the time, 'that it will not be long before we discover the treasures that are hidden in our old Finnish folk songs. We shall come to see that the ancient Finns who created the Kalevala [the great Finnish literary epic] could also boast a high standard in their music. I am now working on a new symphony, thoroughly Finnish in spirit. This Finnishness has penetrated every inch of me.'

Not quite 'every inch'. The first movement – which presents a musical portrait of the tragic ancient Finnish hero Kullervo – begins with a stirring theme, riding the waves of its accompanying string figures, that could be a Finnish folk song. But its development still

shows the influence of Bruckner, whose Third Symphony had enormously impressed Sibelius during his studies at the Vienna Conservatory (1890–91). Echoes of Tchaikovsky can be heard in the second movement, 'Kullervo's Youth', which tells the story of Kullervo's ill-starred childhood, and of the growth of his heroic determination – most obvious in the climactic transformation of the stern opening theme. Then comes the most remarkable movement of all. In 'Kullervo and his sister', the chorus relates (in tones determined by the unique rhythms and stresses of the Finnish language) how Kullervo lures a beautiful girl onto his sleigh, while the orchestra depicts her seduction. The terrible discovery that she is in fact his long-lost sister, and Kullervo's anguished reaction, are played out by the two soloists in the final section – in its stark power this music strides way beyond 19th-century late-romanticism.

'Kullervo goes to battle' is the symphony's scherzo, its depiction of the clash and clamour of war clearly influenced by the vibrant colours and 'savage' dance rhythms of Russian nationalists like Borodin and Rimsky-Korsakov. But then comes the tragic conclusion. In 'Kullervo's death', the guilt-ridden hero returns to the place where he defiled his sister. The chorus tell the story in archaic, folk-like tones, referring back to themes from earlier movements,

before reaching a granite-like final climax at the point where the hero throws himself on his sword, the brass thundering out the first phrase of the magnificent 'Kullervo' theme that began the work. The circle is complete; fate is appeased.

Programme note © Stephen Johnson



Jean Sibelius (1865–1957)
Symphonie n° 1, en mi mineur, op. 39 (1899)

À l'instar de Beethoven, Sibelius attendit l'abord de la trentaine pour composer sa première symphonie officielle. Il avait déjà frappé un grand coup avec une pièce hybride, la symphonie Kullervo (1892), fusion très originale d'une symphonie chorale et d'un poème symphonique. Pendant les cinq années qui suivirent, il avait travaillé d'arrache-pied à ses Quatre Légendes, ou Suite de Lemminkäinen. Cet ensemble de quatre poèmes symphoniques, relatant la vie, la mort et la renaissance du héros mythique finnois Lemminkäinen, forme une sorte d'immense symphonie narrative et présente à bien des égards une cohérence plus subtile que Kullervo, tout en restant fortement lié à un programme littéraire pour son inspiration. C'est seulement après ces expériences que Sibelius se sentit enfin à même d'aborder la forme symphonique « pure ». A ses yeux, la Première Symphonie revêtait toutefois une signification personnelle et extramuscale, comme il devait l'exprimer clairement par la suite – en déclarant notamment que toutes ses symphonies devaient être considérées comme les « professions de foi de différentes périodes de [sa] vie ». Mais si un programme autobiographique ou philosophique se cache derrière la Première Symphonie, Sibelius ne fit

jamais aucune allusion à sa nature. La musique devait convaincre par elle-même.

Lorsque la Première Symphonie vit le jour en 1899, Sibelius se trouvait encore fortement sous l'influence du romantisme tardif – en particulier celle de Tchaïkovski. « Je me reconnais beaucoup dans cet homme », écrivit-il à sa femme, Aino. L'ardent sentiment nationaliste de Sibelius, à une époque où sa Finlande natale était encore sous domination russe, ne l'empêcha aucunement de s'identifier au plus grand symphoniste russe du XIXe siècle. Il y a, dans la Première Symphonie de Sibelius, de nombreux traits qui rappellent Tchaïkovski de manière frappante, telle la longue mélodie langoureuse, hésitant entre majeur et mineur, qui ouvre le mouvement lent. La décision prise par Sibelius de clore la symphonie tragiquement, et dans une tonalité mineure (choix inhabituel à l'époque pour une symphonie), reflète vraisemblablement le choc produit par la Symphonie pathétique de Tchaïkovski, que Sibelius avait entendue à deux reprises à Helsinki depuis sa création en Russie, en 1893.

Toutefois, on découvre d'autres influences dans cette partition : des échos de Bruckner résonnent dans l'écriture de cuivres anguleuse du premier mouvement et dans les rythmes de danse répétitifs et martelés du Scherzo (Sibelius avait

été profondément impressionné par Bruckner au cours de ses études à Vienne). Et, en 1898, Sibelius avait été bouleversé par une exécution de la Symphonie fantastique de Berlioz entendue à Berlin. Le pictorialisme vif et brillant de Berlioz et sa manière de raconter des histoires en musique ont certainement donné à Sibelius une large matière à réflexion ; mais cette expérience semble également l'avoir amené à une réflexion plus intense sur sa propre manière d'utiliser l'orchestre : l'orchestration de la Première Symphonie témoigne d'une confiance nouvelle et d'une audace pleine d'imagination. Les toutes premières mesures ne ressemblent à rien d'autre dans le répertoire symphonique du XIXe siècle : un calme roulement de timbales introduit une mélodie longue et mélancolique, à l'allure presque improvisée, à la clarinette solo – selon un commentateur finnois de l'époque, ce thème évoque les lamentations populaires de la Carélie, région à l'est de la Finlande. La clarinette termine seule sa méditation ; puis les seconds violons entrent sur un tremolo dans l'aigu, tandis que les autres cordes développent un nouveau motif saisissant, en imitations libres. Conjointement à une sorte d'incantation des vents et timbales et à un thème de cordes exalté, ces éléments se déploient jusqu'à un sommet d'intensité marmoréen, où le motif de cordes initial est à présent martelé par les cuivres et les timbales.

Le doux chatolement des cordes et de la harpe prépare l'entrée du second thème principal, énoncé par les flûtes. Ces éléments enflent eux aussi en un crescendo électrisant, conduisant à une turbulente section de développement. Au plus fort de cette montée, on réentend le premier sommet marmoréen ; il est suivi par une réexposition plus ou moins orthodoxe, à cela près que, cette fois, la vision formée par le chatolement de cordes et de harpe est omise. Le mouvement culmine sur un nouveau fortissimo cuivré, impressionnant comme une masse de granite, puis un énorme roulement de timbales crescendo est brusquement interrompu par deux accords de mi mineur aux cordes en pizzicatos (pincées) et à la harpe.

Le deuxième mouvement, plus lent, commence par deux thèmes : la mélodie tchaïkovskienne « langoureuse » évoquée plus haut, et une autre plus décidée, en accords, aux bois et aux cors. Mais, au-delà de la dette évidente à Tchaïkovski, Sibelius ne tarde pas à dévoiler ce dont il est capable : l'écriture dépouillée pour les bois, avec des instruments traités solistes, le passage étrange aux flûtes, hautbois, timbales et violoncelle solo qui suit le premier grand sommet d'intensité, les figures de cordes ascendantes et descendantes (vent dans les cimes de arbres ? vagues sur une mer secouée par la tempête ?) qui accompagnent

l'embrasement final constituent tous du pur Sibelius. A la fin, la mélodie tchaïkovskienne fait une réapparition, mais tronquée de sa première moitié ; elle apporte le repos, si ce n'est une véritable tranquillité.

Cette paix incertaine est rompue par le début du Scherzo, avec ses accords trépidants de cordes en pizzicatos et son motif de timbales au rythme acéré, bientôt repris par d'autres pupitres de l'orchestre. Le contraste est amené par la section du Trio, plus lente et calme, introduite par un motif en accords aux cors, tuba, bassons et violoncelle. Mais la danse initiale, traduction des forces élémentaires de la nature, reprend bientôt ; elle se développe cette fois, d'une manière caractéristique, jusqu'à une brusque conclusion.

Pour le finale, Sibelius a choisi l'indication « Quasi una Fantasia » (« Presque comme une fantaisie ») – le même intitulé que celui choisi par Beethoven dans ses deux sonates pour piano op. 27 (au nombre desquelles la fameuse « Clair de lune »), qui traitent toutes deux les formes conventionnelles avec une liberté inhabituelle. Mais certainement Sibelius avait-il également en tête l'« ouverture de fantaisie » Roméo et Juliette de Tchaïkovski et sa « fantaisie symphonique » Francesca da Rimini, lesquelles – comme cette symphonie –

se terminent sombrement en mi mineur. L'ardent thème de cordes qui ouvre le finale est en fait un avatar de la longue mélodie de clarinette par laquelle débute le premier mouvement, parée cette fois d'une orchestration grandiose – à l'exception de ces deux présentations introductives, ce thème ne sera plus jamais entendu. On peut discerner dans le finale des schémas formel traditionnels, mais l'impression dominante est celle d'un flot d'idées, dans un élan incontestablement tragique. Le second thème, tout de passion, finit par revenir, joué par l'ensemble des cordes avec un riche accompagnement orchestral. Il conduit à un fortissimo puissant, dominé par les cuivres, qui rappelle fortement la fin du premier mouvement. Comme pour souligner cette relation, la symphonie s'achève par un roulement de timbales massif qui s'évanouit sur deux accords de mi mineur aux cordes en pizzicatos. Certes, Sibelius n'a laissé aucun indice quant à l'identité de son héros tragique ; mais l'issue funeste ne laisse aucun doute.

Notes de programme © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n° 2, en ré majeur, op. 43 (1901–02)

Le début de l'année 1901 trouva Sibelius en Italie, d'humeur tendue et sombre. La mort à seize mois de sa fille Kirsti, l'année précédente, avait été un coup cruel ; et, même si la Première Symphonie commençait à rencontrer un succès international, son avenir musical s'annonçait incertain. Toutes sortes d'idées éparses lui vinrent à l'esprit. Un soir, par exemple, il nota une phrase musicale accompagnée de ce commentaire : « Don Juan. Je m'assois au crépuscule dans mon château, un invité entre. Je lui demande qui il est – pas de réponse. Je fais un effort pour le divertir. Toujours pas de réponse. Finalement il se met à chanter et Don Juan comprend qui c'est : la Mort ». Deux mois plus tard, Sibelius esquissa une autre idée, qu'il désigna comme « le Christ ».

Ces deux thèmes formeraient plus tard la base de l'Andante de la Deuxième Symphonie, mais pour l'instant Sibelius ne songeait pas à composer une nouvelle symphonie ; il imaginait plutôt (entre autres projets vagues) une série de quatre poèmes symphoniques sur le mythe de Don Juan ou peut-être une partition en relation avec la Divine Comédie de Dante. « Plusieurs de mes projets ne seront pas menés à leur terme

avant de nombreuses années », écrivit-il à un ami ; mais, après son retour en Finlande l'été suivant, la Deuxième Symphonie prit forme. « Cette symphonie est le fruit d'une lutte amère et douloureuse », se plaignit-il. Elle était presque achevée en novembre, mais des révisions ultérieures entraînèrent par deux fois le report de la création. En janvier 1902, elle était enfin terminée, et Sibelius dirigea quatre exécutions au mois de mars suivant à Helsinki. En entendant la Première Symphonie de Sibelius en 1899, le public finlandais s'était attendu à ce qu'elle reflêtât l'univers des héros du Kalevala, que le compositeur avait dépeint dans ses poèmes symphoniques antérieurs. Pourtant, le souci principal de Sibelius n'était absolument pas d'illustrer quoi que ce soit, mais d'explorer sa conception personnelle d'une énergie purement symphonique. La Deuxième Symphonie marque une avancée dans cette direction. Néanmoins, elle regarde à la fois vers le passé et l'avenir, plus peut-être qu'aucune autre oeuvre de Sibelius, et donne ainsi lieu à de curieuses contradictions dans la relation et l'équilibre entre les quatre mouvements.

Le premier mouvement adopte à n'en point douter une structure très originale, qui préfigure le nouveau classicisme que Sibelius visera dans des oeuvres postérieures. L'ambiance fraîche, nordique est caractéristique, comme

la physionomie des thèmes, où l'on remarque quelques traits typiques de Sibelius – les nuances qui enflent et les longues notes tenues s'achevant sur une fioriture. Sibelius obtient ces couleurs froides en utilisant, au départ, les groupes de cordes, de bois et de cuivres isolément les uns des autres. Les idées sont présentées l'une après l'autre, puis dans différentes combinaisons et sous des éclairages changeants. Le mouvement s'achève en toute modestie, avec un sentiment du travail accompli digne de n'importe quelle oeuvre de Haydn.

L'Andante présente un aspect plus fragmenté, avec un tempo souple évoluant de l'introduction lente et morne à des passages angoissés et dissonants, presque expressionnistes. A une époque où la Finlande était une province opprimée de l'Empire russe, la Deuxième Symphonie fut souvent considérée d'un point de vue nationaliste.

Ainsi le chef d'orchestre Robert Kajanus, fervent défenseur de Sibelius, put-il écrire : « L'Andante nous frappe comme la protestation la plus amère qui soit contre toutes les injustices qui menacent, aujourd'hui, de priver le soleil de sa lumière et nos fleurs de leur parfum ... Le scherzo donne l'impression de préparatifs frénétiques ... Le finale se développe jusqu'à une conclusion triomphale, dont le but est

d'éveiller chez l'auditeur des perspectives plus légères et rassurantes pour le futur ». Sibelius opposa, à de telles associations, un silence plein de bon sens – quand il ne les rejeta pas purement et simplement. Les différentes idées poétiques qui avaient empli son esprit avant la composition de l'oeuvre – Don Juan, Christ, Dante, ou qui que ce soit – n'étaient peut-être pas très significatives en elles-mêmes ; mais, en tout cas, elles n'avaient rien de commun avec la mythologie ou le nationalisme finnois. S'inscrivant stylistiquement entre le classicisme tranquille du premier mouvement et le romantisme débridé du second, les deux derniers mouvements affichent clairement une dette envers Beethoven, en particulier sa Cinquième Symphonie, avec sa transition du scherzo au finale. La musique sonne bien sûr de manière toute différente, et la montée en tension, à la fin du finale, montre Sibelius en maître de l'énergie symphonique : le thème de choral présenté, doucement, par les bois est répété dans des nuances étouffées et un tempo fermement maîtrisé, avant la résolution finale dans la tonalité majeure.

Parmi les nombreux commentaires que suscita la symphonie, Sibelius goûta tout spécialement ceux de deux condisciples compositeurs. Après l'avoir dirigée à Berlin en 1905, il écrivit à sa femme : « Busoni est complètement

amoureux de ma symphonie et comprend sa chaste concentration. Il pense en particulier que le second mouvement est la meilleure musique qui soit ». Pourtant, la lettre poursuit mystérieusement : « Il n'a pas dit un mot du finale. Tu vois, Busoni ne réussit pas à en saisir la signification ». Après la première audition à Stockholm, en octobre 1902, le compositeur suédois Wilhelm Stenhammar émit un éloge sans réserve : « Vous avez atteint au plus profond de l'inconscient et de l'ineffable et produit une sorte de miracle. Ce que je suspectais s'avère : à mes yeux, vous vous révélez comme la figure principale, voire la seule grande figure du moment ».

Notes de programme © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n°3, en ut majeur, op. 52 (1904–07)

A l'époque où Sibelius se débattait avec sa Troisième Symphonie (1904–7), sa Finlande natale était encore un grand-duché russe, et non un Etat complètement indépendant. Il existait cependant un puissant élan populaire de liberté, dont Sibelius avait cristallisé l'esprit

avec une réussite électrisante dans une oeuvre comme Karelia (1893), composée à l'origine comme musique de scène d'une grande reconstitution historique. La création triomphale de sa Deuxième Symphonie, en 1902, avait poussé quelques Finnois à saluer, en cette partition radieuse et optimiste, une « Symphonie de libération » – l'expression des aspirations d'une nation à la liberté. Mais rien ne prouve que Sibelius l'ait jamais envisagée en de tels termes. Les rares commentaires qu'il ait faits concernant une inspiration extramusicale mènent vers des directions fort différentes. Qui plus est, la Deuxième Symphonie montre Sibelius aux prises comme jamais auparavant avec des problèmes d'ordre formel : comment déployer un discours symphonique en perpétuelle évolution à partir de motifs infimes ; comment faire surgir un mouvement d'un autre – exactement comme le finale de la Cinquième Symphonie de Beethoven émerge, dans toute sa splendeur, des braises encore chaudes du scherzo précédent.

Telles étaient les questions que Sibelius désirait approfondir lorsqu'il commença la composition de la Troisième Symphonie. En même temps, il semble qu'il ait considéré sa nouvelle symphonie comme la matérialisation d'une sorte de protestation – non pas politique, cette fois, mais plutôt contre les excès du

postromantisme. Pendant que Mahler, Strauss et Scriabine rassemblaient dans leurs symphonies et leurs poèmes symphoniques de vastes orchestres à la palette plus riche que jamais, Sibelius réduisit au contraire le sien. La Troisième Symphonie est orchestrée pour un type d'effectif que n'auraient pas renié Beethoven ou Schumann. Et tandis que les symphonies postromantiques se déployaient sur des durées de plus en plus longues, Sibelius était en quête d'une concision toujours plus grande. Il fut peut-être influencé en cela par les idées de la Junge Klassizität (le « Jeune Classicisme ») de son ami le pianiste virtuose et compositeur Ferruccio Busoni. Mais il pensait certainement à Beethoven, dont la Cinquième Symphonie délivre son message révolutionnaire en une demi-heure environ.

Le premier mouvement de la Troisième Symphonie pourrait être défini comme une étude d'économie. Le thème initial – calme mais plein d'énergie potentielle – est présenté par les violoncelles et contrebasses seuls. L'intensité croît graduellement jusqu'à un sommet puissant, où les trompettes et trombones font sonner une figure de trois notes, qui s'élève par degrés ; les cors et les bois prolongent ce motif d'une marche supplémentaire, après quoi les violoncelles présentent un second thème chantant. Celui-ci progresse à son tour rapidement vers un sommet d'intensité, qui

ensuite s'évanouit ; après un bref arrêt, le temps de reprendre son souffle, les cordes murmurent un motif ressemblant à une gamme (que Sibelius note ppp). A partir de ce moment, Sibelius ménage un long et magistral crescendo. Le basson, la clarinette et le hautbois chantent tristement le second thème, comme pour eux-mêmes, puis des bribes du thème initial se font entendre tandis que la tension monte. Au moment clef, le premier thème réapparaît dans toute sa puissance, annonçant le début de la réexposition. Tout se déroule désormais plus ou moins sans encombres jusqu'à l'extrême fin : on entend alors des motifs antérieurs, à présent élargis en une sorte d'hymne aux cors, bois et cordes. Ce mouvement remarquable s'achève sur une cadence en forme d'« Amen ».

Après avoir démontré qu'il pouvait créer un discours symphonique concis, convaincant et plein de vie, Sibelius laisse dans les deux mouvements suivants un cours plus libre à sa facette romantique. Le deuxième mouvement, « Andantino con moto, quasi allegretto », est une langoureuse danse nocturne, caractérisée par des couleurs feutrées. Le thème émerge peu à peu d'un motif répété en pizzicatos, entendu tout d'abord aux violoncelles, contrebasses et altos (le même motif ascendant de trois notes entendu aux cuivres dans les premières pages de la symphonie – un bel exemple de la pensée « organique » de Sibelius).

La danse alterne avec des passages au calme introspectif où cependant les lueurs de lumière (bois) ne débouchent jamais sur une aurore plus lumineuse – comme ces jours brefs au cœur de l'hiver Finnois, lorsque le soleil s'élève à peine au-dessus de l'horizon.

Le finale a tout d'abord le caractère d'un scherzo (le mouvement de danse vif et rythmé que Beethoven substitua souvent au traditionnel menuet de symphonie). Comme dans l'Andantino précédent, le calme y domine ; mais, dans un premier temps, l'impression est celle d'une vitesse incroyable. Les cors finissent par énoncer tranquillement un nouveau motif, plein de mystère – écho des paysages sylvestres hantés du poème symphonique de Sibelius *Hevauchée nocturne et lever du soleil*. Juste quand le scherzo semble perdre de sa vigueur, les altos reprennent le motif mystérieux de cor et le métamorphosent en quelque chose de plus assuré – presque une mélodie à part entière. Les violoncelles se joignent aux premiers altos et cet embryon de mélodie se mue en un solide thème en accords, dans une tonalité d'ut majeur clairement établie. De cet instant à la fin, ce thème domine. Le caractère est de plus en plus vigoureux jusqu'à l'éclosion d'un hymne triomphant, entonné par les bois et les cuivres sur la pulsation énergique des cordes. On s'attendrait alors à une glorieuse péroraison. Au lieu de cela, la Troisième Symphonie

s'achève avec l'économie la plus magistrale : un motif massif de trois notes, sol-mi-do, souligné par les cuivres et la timbale.

Notes de programme © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n° 4, en la mineur, op. 63 (1910–11)

Par sa puissance implacable, par son caractère introspectif et ses états d'âme, la Quatrième Symphonie (1910–1911) constitue certainement la plus ambitieuse, la plus profondément troublante des compositions de Sibelius. L'œuvre date d'une période de profonde angoisse personnelle (en 1908, le compositeur s'était rendu à Berlin et s'y était fait opérer avec succès d'une tumeur maligne de la gorge ; mais, durant plusieurs années, il vécut constamment dans la peur dévorante d'une récidence). Sibelius décrivit lui-même son œuvre comme « un manifeste contre la musique contemporaine », ajoutant : « Elle n'a rien, absolument rien d'une pièce de cirque ». Dans ces pages glacées, on ne trouvera ni la sensualité de Strauss ni la théâtralité englobant toute chose de Mahler ; ce que l'on y percevra de manière beaucoup plus certaine, c'est l'esprit troublé d'un artiste

faisant face à sa propre mortalité : Sibelius fit un jour référence à cette partition comme à sa « symphonie psychologique », et il décrivait plus tard l'art véritable de la composition comme « une quête des replis de l'âme ». Les premiers auditeurs eurent du mal à supporter la sévérité sans compromis de cette œuvre. Un critique finlandais la surnomma même la Symphonie « Barkbröd », faisant allusion à la période de famine qu'avait subie la Scandinavie au siècle précédent, où les victimes en étaient réduites à manger l'écorce (« bark ») des arbres pour survivre. Aujourd'hui, la Quatrième Symphonie est saluée unanimement comme l'une des partitions les plus approfondies de Sibelius, une composition extraordinaire par sa force élémentaire et sa cohésion fascinante.

Le début de la symphonie donne immédiatement le ton : la clarté naturelle et l'architecture limpide du « nouveau classicisme » vivifiant de la Troisième Symphonie laisse place ici à quelque chose de bien plus dérangent. Le motif initial des cordes graves, un grondement effrayant, présente les quatre notes do, ré, fa dièse et mi, qui s'inscrivent à leur tour dans un intervalle de quarte augmentée ou « triton » – élément harmonique dont l'effet déstabilisant pour la tonalité joue un rôle absolument essentiel dans la cohérence globale de l'œuvre. A deux reprises dans ce mouvement initial (une première fois dans l'exposition, puis à nouveau dans la

réexposition – la musique est organisée, en fait, selon une forme sonate tout ce qu'il y a de plus régulière), des appels de cors printaniers envahissent temporairement le paysage hivernal de radieux faisceaux de lumière ; mais, pour l'essentiel, l'atmosphère générale reste grise et décharnée.

Ni le scherzo qui fait suite (dont la progression agitée est mystérieusement rompue par trois légers coups de timbales) ni le mouvement lent, à la texture dépouillée, n'offrent aucun répit. Bien que la tonalité de fa majeur au début du scherzo évoque fugitivement un paysage pastoral, un sombre pressentiment affleure sous la surface ; il ne tarde pas à se préciser, tandis que la musique se fait plus laborieuse et inquiète. Au cours de l'introduction au mouvement lent, marquée par l'incertitude et une impression de quête, divers motifs fugaces sont présentés, mais un thème ascendant (aux altos et violoncelles) commence bientôt à s'affirmer. La mélodie ne résonne toutefois dans son entier que lorsque le mouvement atteint son bouleversant sommet final ; elle est alors parée d'une instrumentation radieuse, comme on n'en trouve véritablement nulle part ailleurs dans la symphonie.

Il faut attendre l'extraordinaire finale pour voir Sibelius tenter de trouver quelque réponse à l'inquiétude de son inspiration. Le caractère

écrasant de ce mouvement, l'une des expressions sonores les plus sublimes du maître, est redevable pour une part non négligeable à la bataille épique que se livrent les deux pôles tonaux de la et mi bémol (distants, à nouveau, d'un intervalle de triton) pour prendre le contrôle général ; et la tension tonale dévastatrice que génère ce conflit s'inscrit elle-même dans un cadre structurel déployé avec une force captivante. La tonalité principale de la symphonie – la – finit par l'emporter, mais cette victoire a été éprouvante : à coup sûr, les impénétrables accords répétés de cordes, dans la coda, semblent poser plus de questions que l'on ne pourra jamais y répondre.

Notes de programme © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n°5, en mi bémol majeur, op. 82 (1914–19)

Rares sont les compositeurs qui ont été aussi sensibles aux sons de la nature que Jean Sibelius. Les chants d'oiseaux (notamment ceux des cygnes et des grues), le bourdonnement des insectes, le bruit du vent et de l'eau le fascinaient ; parfois, il sembla même y avoir

perçu quelque chose de mystique. C'est en voyant et en entendant des cygnes que lui vint l'inspiration du thème le plus fameux de la Cinquième Symphonie (1914–1919), comme il le rappelle dans son journal, peu de temps après avoir commencé les esquisses de l'œuvre :

« Aujourd'hui à onze heures moins dix, j'ai vu seize cygnes. L'une des plus grandes expériences de ma vie ! Seigneur Dieu, quelle beauté ! Ils ont tourné au-dessus de moi pendant un bon moment. Disparurent dans le soleil voilé comme un éclatant ruban d'argent. Leurs cris étaient du même type que celui des grues, rappelant les bois. Le cri du cygne plus proche de la trompette. Un refrain sourd rappelant les pleurs d'un petit enfant. Mysticisme de la nature et angoisse de la vie ! Le thème du finale de la Cinquième Symphonie : legato aux trompettes ! »

En fait, le thème du finale n'apparaît aux trompettes que vers la fin de la symphonie, à l'endroit noté nobile (« noble »). Il donne le signal du long crescendo final, qui évoque clairement l'« angoisse de la vie » avec ses dissonances grinçantes et son orchestration décapante. Ce n'est pas le seul passage, dans la Cinquième Symphonie, où des ombres se dressent devant la musique : le long et plaintif solo de basson qui s'élève au milieu de murmures bizarres de

cordes dans le premier mouvement est une idée tout aussi déstabilisante. Certainement sommes-nous alors bien loin de l'éclat solaire. Mais c'est cela qui rend si irrésistible l'émergence triomphale de ce que Sibelius persistait à appeler l'« Hymne des cygnes » : la symphonie ne pouvait y atteindre qu'au terme de luttes.

Dans un autre passage de son journal, à la même époque, Sibelius essaie de comprendre le processus compositionnel, tel qu'il en fait l'expérience :

« Disposition des thèmes. Tâche importante, qui me fascine d'une manière mystérieuse. C'est comme si Dieu le père avait jeté les pièces d'une mosaïque depuis le plancher céleste et m'avait demandé de déterminer de quelle sorte de tableau il s'agissait. »

Cela pourra étonner ceux qu'éblouit la cohérence organique des symphonies de Sibelius. Une symphonie comme la Cinquième semble progresser inexorablement de son germe musical (un motif clairement identifiable surgit afin de mettre le processus en marche) jusqu'au triomphant épanouissement final ; pourtant, même dans ce cas, Sibelius affirme n'avoir découvert la logique structurelle idéale qu'en bougeant les éléments dans tous les sens. De fait, si l'on compare la version définitive de la Cinquième Symphonie, que

l'on entend habituellement, avec la version originale de 1915 (désormais disponible dans le commerce grâce à un bel enregistrement), on prend conscience du fait qu'il agit exactement de la sorte. Il ne faut pas confondre la manière dont un morceau de musique semble « penser » avec celle dont le compositeur lui-même réfléchissait lorsqu'il la coucha sur le papier. Les deux processus peuvent être radicalement différents.

La Cinquième Symphonie commence avec un exemple magnifique de ces « germes » musicaux caractéristiques de Sibelius : un motif introduit par les cors s'élève puis retombe, dans l'attente de ce qui suit. Deux crescendos gigantesques naissent organiquement de cet élément, chacun d'eux culminant sur un saisissant appel de trompettes de deux notes. Puis les ombres commencent de nouveau à s'abattre, et l'on entend le solo de basson plaintif et le bruissement étrange de cordes évoqués plus haut. Dans la première version de la symphonie (1915), le premier mouvement s'achevait peu après cela d'une manière bizarre et prématurée, suivi par un scherzo plus rapide. Mais Sibelius eut par la suite une idée magnifique : pourquoi le scherzo n'émergerait-il pas du Tempo molto moderato, plutôt comme la continuation du premier mouvement qu'une entité séparée ?

Un nouveau crescendo commence alors, traduisant lui aussi les forces élémentaires de la nature ; le motif de cor des premières mesures (le « germe ») fait un retour éclatant aux trompettes, puis – presque imperceptiblement tout d'abord – la musique commence à accélérer. Lorsque l'on atteint le Più presto final, l'énergie et la pulsation sont proprement électrisants. Pourtant, tout le processus se déroule d'une manière parfaitement fluide, sans « coutures » apparentes – comme un film montrant en accéléré le développement d'une plante, de la graine à la pleine éclosion. On a peine à croire que cela soit le fruit des permutations de « dominos » musicaux.

De prime abord, l'Andante mosso, quasi allegretto est plus serein. Dans les grandes lignes, il s'agit de variations sur le thème d'inspiration folklorique entendu dans les premières mesures (cordes en pizzicatos et flûtes). Mais, sous cette surface, naissent des tensions qui émergent par moments sous la forme de trémolos de cordes angoissés ou, vers la fin, de cuivres à l'écriture menaçante. On y entend également de subtiles allusions à des thèmes qui seront présentés dans le finale – ajoutées elles aussi dans la version révisée de la symphonie. La tension se relâche pour n'être plus que mouvement dans le finale, lequel débute par une danse aérienne des cordes aiguës et se poursuit avec l'« Hymne des cygnes » (des

oscillations aux cors et un thème lyrique aux bois aigus). Après un bref développement et un retour assourdi des deux thèmes, le tempo s'élargit et le climat s'assombrit. Mais l'« Hymne des cygnes » fait sa réapparition aux trompettes, dans un tempo plus large, donnant le signal d'un long et lent crescendo. Pendant un instant, l'« angoisse de la vie » semble l'emporter ; mais cette impression ne dure pas. On entend finalement des accords martelés, ponctués par de longs silences – la musique donne l'impression de retenir son souffle, puis une brusque cadence de deux notes clôt brutalement la symphonie.

Notes de programme © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n°6, en ré mineur, op. 104 (1923)

Bizarrement, la réputation de la Sixième Symphonie de Sibelius offre deux visages. Pour de nombreux admirateurs du compositeur, c'est tout simplement l'une des partitions les plus belles et les plus originales qu'il ait jamais écrites ; pourtant, elle n'a jamais pu approcher la popularité de ses deux magnifiques voisines, les Cinquième et Septième Symphonies.

Peut-être le problème vient-il de ce que les auditeurs l'appréhendent souvent avec des attentes qui ne lui correspondent pas. En effet, la Sixième Symphonie ne se comporte pas vraiment comme les autres symphonies. Le paysage musical appartient indubitablement à Sibelius : une écriture pour les cordes lumineuse ou mystérieuse selon le cas, des cris d'oiseaux dans les vents, des accords de cuivres puissants comme des rocs.

Mais, ici, la voix de l'héroïsme se tait : pas de luttes épiques, pas d'hymnes de triomphe qui s'élèvent, aucune confrontation avec d'effrayantes forces intérieures. Malgré la domination du mode mineur, et la nuance mélancolique de certaines idées, la Sixième Symphonie communique finalement un sentiment de paix – un peu comme un lac dont la surface serait parfois agitée par le vent, mais dont les profondeurs resteraient calmes. Certes, on n'y trouve pas de mélodies frappantes et aisément identifiables comme le thème de trombone de la Septième ou l'« Hymne des cygnes » aux cors et aux bois dans la finale de la Cinquième, mais la musique donne l'impression de chanter constamment. L'expression y atteint également une pureté unique, ce que Sibelius résuma en remarquant que, tandis que d'autres compositeurs offraient un panaché de la richesse du monde, il faisait

sourdre ici « la plus pure des eaux de source ». La Sixième Symphonie se distingue de ses voisines par un autre trait, l'usage important qu'elle fait d'une échelle de sons d'un type inhabituel : le mode dorien, vieux mode ecclésiastique. Si cela ne vous évoque rien, essayez d'imaginer une gamme de ré mineur au piano n'utilisant que les touches blanches – c'est-à-dire sans si bémol ni do dièse. Une telle écriture, dite « modale », est commune dans la musique populaire finnoise – comme dans nombre d'autres cultures populaires (la version originale de Greensleeves est l'un des premiers exemples d'une mélodie teintée de mode dorien) – et Sibelius avait déjà eu recours à des thèmes populaires modaux dans ses précédentes symphonies. Mais ici, le caractère de ce mode – à mi-chemin entre mineur et majeur – imprègne toute la musique. Sibelius avait certainement à l'esprit l'un des musiciens qu'il admirait le plus, Palestrina, compositeur de musique sacrée de la Renaissance, dont le *Stabat Mater* fait un usage caractéristique du mode dorien ; en fait, la polyphonie sereine des premières pages de la Sixième Symphonie n'est pas sans évoquer les grandes pages chorales de Palestrina. Mais il apparaît que Sibelius fut en outre profondément impressionné par certains compositeurs anglais de l'époque des Tudor, dont l'utilisation des modes faisait naître de piquantes harmonies. On imagine

avec fascination que la dissonance violente formée à la première entrée des trompettes et des trombones dans le premier mouvement de cette symphonie a pu être inspirée par des chocs expressifs similaires dans les motets de William Byrd ou Thomas Tomkins.

Structurellement, la Sixième Symphonie est tout aussi unique. Sibelius déclara un jour qu'une grande symphonie devait se comporter comme une rivière, et que cette rivière musicale semblable à aucune autre devait suivre du début à la fin son propre cours. En cherchant avec acharnement, on peut déceler les contours de schémas familiers comme la forme sonate ou le rondo, mais cela n'est d'aucun secours pour éclairer sur la pensée musicale. La polyphonie ample, éthérée des premières mesures se développe jusqu'à devenir le sommet discordant, porté par les cuivres, mentionné plus haut. Il s'agit d'un tournant décisif : tandis que l'accord de cuivres s'évanouit, les bois font irruption sur un frémissement de cordes et de harpe, déployant une musique d'un genre nouveau, plus animée. De cela naît un chant instrumental soutenu, poussé vers l'avant par de petites figures répétitives aux cordes. Mais la fin est mystérieuse – et étrangement non conclusive. Le second mouvement débute lui aussi dans le mystère, avec une sorte de valse lente

émergeant peu à peu d'accords de bois calmes et plaintifs. Mais ce mouvement de danse s'interrompt soudain, et nous sommes transportés dans le silence d'un paysage sylvestre nordique, avec le murmure des cordes et des bribes de chants d'oiseaux aux bois. A la fin, la valse réapparaît furtivement, et le mouvement s'achève.

Le troisième mouvement commence comme un scherzo assez conventionnel – une fois encore, toutefois, il ne faut pas s'attendre à ce qu'il se développe selon un schéma traditionnel. Très rapidement, le rythme pointé des premières mesures donne l'impression d'être répété comme sur un disque rayé, tandis que les flûtes et la harpe fredonnent un air populaire en imitations. Tout ce processus est répété, puis, dans un geste dramatique soudain, Sibelius y met brusquement le point final. D'autres phrases à l'allure populaire lancent la finale, des groupes de vents et de cordes se répondant comme deux chœurs séparés. La musique se fait tempétueuse (dans les esquisses de Sibelius, l'une de ces idées turbulentes était notée « l'esprit du pin et le vent »), mais le calme réapparaît lentement après une brève réminiscence, aux violons, du début de la symphonie. Enfin, Sibelius introduit une fascinante coda en forme d'hymne, menée cette fois par le chœur des cordes auquel

répondent les bois. Dans les dernières mesures, il ne reste plus que les violons, les altos et un bruit sourd de timbales, et la symphonie s'éteint paisiblement dans le mode mineur.

Notes de programme © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Symphonie n° 7, en ut majeur, op. 105 (1924)

Lorsqu'en mars 1924 Sibelius assura lui-même la création de cette œuvre épique qu'était sa septième (et dernière) symphonie, elle portait en fait le titre de *Fantasia sinfonica*. Le compositeur ne lui accorda qu'après coup le privilège d'être désignée comme une symphonie à part entière. Peut-être ces doutes émanaient-ils en partie d'une gestation longue et complexe. Avant même d'avoir mis la touche finale à la Cinquième Symphonie, Sibelius avait caressé l'idée d'une œuvre symphonique en trois mouvements « dont le dernier serait un rondo hellénique... » Les mouvements auxquels il fait allusion sont très probablement les sections Adagio, Vivacissimo et Allegro moderato qu'il a fusionnées dans la Septième Symphonie en une entité indivisible ; mais Sibelius démontre ici une maîtrise si incomparable, que ce soit dans

le raffinement étonnant du développement organique de l'œuvre ou dans la fluidité des changements de tempo (sans parler de ses dons inépuisables en matière d'innovation formelle), qu'il est pour ainsi dire impossible pour l'auditeur de percevoir exactement où commence une section et où finit l'autre. Bien sûr, dans sa quête inlassable de l'unité symphonique, Sibelius avait déjà employé de tels procédés auparavant : on pense immédiatement aux troisième et quatrième mouvements enchaînés de la Deuxième Symphonie, à la remarquable conclusion « scherzo-finale » de la Troisième et, peut-être par-dessus tout, au génial mouvement initial de la Cinquième.

Lorsqu'on écoute la Septième, le parallèle que fit Sibelius lui-même, où il compare le processus de la forme symphonique à la formation du lit d'une rivière, s'impose à l'esprit avec une résonance particulière : « [Une rivière] est composée d'innombrables affluents, ruisseaux et fleuves, et finit par s'élargir majestueusement pour se jeter dans la mer, mais c'est le mouvement de l'eau qui détermine la forme de son lit ». De la même manière, les fondements structurels de la Septième sont façonnés par le flot des idées musicales, entièrement libérés de toute trace de ces conventions usées ou de ce que l'on perçoit comme la « tradition » symphonique. Pour de nombreuses personnes,

l'intimidante Septième offre un parfait résumé de la production créatrice de Sibelius. On peut en tout cas affirmer, sans exagération, qu'il s'agit peut-être là du sommet de l'écriture symphonique du xx^e siècle.

Les cordes entonnent solennellement une gamme ascendante d'ut majeur, une formule à la simplicité frappante qui introduit la puissante section initiale, Adagio. Celle-ci contient en germe les éléments qui nourriront tout ce qui suit, en particulier le majestueux thème de trombone qui réapparaîtra à deux reprises, formant l'épine dorsale de la structure de la symphonie. Bientôt, la pulsation commence à accélérer imperceptiblement, et nous sommes soudain propulsés au cœur d'un scherzo dansant et merveilleusement léger, Vivacissimo. Puis, après le trouble jeté par la première réapparition du motif de trombone (vigoureusement accompagné par des cordes chromatiques bouillonnant comme une mer en furie), la tonalité d'ut majeur réaffirme ses droits tandis que nous traversons un paysage enchanteur à la fraîcheur printanière (ce rondo pastoral est noté Allegro molto moderato). Des fragments de la section Vivacissimo finissent cependant par réapparaître brièvement avant l'entrée finale (et très majestueuse) du thème récurrent. L'intensité de la musique croît alors progressivement, jusqu'à atteindre un sommet presque écrasant, au maximum duquel les

cordes rappellent sur un ton passionné une figure descendante de l'Adagio initial. Après une nouvelle et poignante réminiscence à la flûte et au basson hésitants, l'œuvre s'achève avec un crescendo en ut majeur âprement gagné et tronqué – un geste sec, tout à fait caractéristique de la puissance fascinante de la symphonie en tant que tout.

Notes de programme © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957) Kullervo – Poème symphonique pour solistes, chœur et orchestre, op. 7 (1892)

Des grands symphonistes, Sibelius fut l'un de ceux qui fit preuve du sens de l'autocritique le plus aigu. Il passa quatre années à réviser sans relâche sa célèbre Cinquième Symphonie, et en arriva au point d'envisager la destruction du mouvement lent et du finale et la publication isolée du premier mouvement, en tant que « Fantaisie symphonique ». La Huitième Symphonie, qu'il acheva probablement au début des années 1930, n'eut pas la même chance – elle disparut certainement dans le grand feu de joie qui réduisit en cendres tous ses essais « infructueux ». Heureusement,

Sibelius ne brûla pas cette partition de jeunesse qu'est la symphonie Kullervo (1892), mais il n'en passa peut-être pas très loin. Malgré l'énorme succès que remporta cette œuvre à sa création – elle assura à Sibelius, alors âgé de vingt-six ans, une gloire immédiate dans sa Finlande natale – il la mit de côté un an plus tard, interdisant d'autres exécutions.

Avec un gros effort d'imagination, on peut presque entrevoir la raison qui aurait pu pousser Sibelius à se séparer de Kullervo. Techniquement, l'œuvre présente beaucoup plus d'aspérités que les pages orchestrales de la pleine maturité – même si elle regorge de passages dans lesquels l'audace de l'écriture orchestrale est à l'évidence une qualité ! Il est également possible que, se soumettant par la suite à « la sévérité du style et à la logique profonde » dans ses sept symphonies numérotées, Sibelius se soit trouvé embarrassé devant le caractère étrangement hybride de Kullervo : un peu symphonie, un peu poème symphonique, un peu cantate dramatique – le troisième mouvement, « Kullervo et sa sœur », s'achève par un épisode proche d'une scène d'opéra. Mais lorsque Kullervo retrouva le chemin des salles de concert, dans la décennie qui suivit la mort du compositeur, on prit rapidement conscience que cette œuvre était remarquablement réussie – emplies de signes présageant des grandes réalisations à venir, mais également d'indices sur les autres

chemins que Sibelius aurait pu emprunter. Kullervo montre en outre le jeune Sibelius pleinement à l'avant-garde du modernisme musical des années 1890. La pulsation galopante à cinq temps qui ouvre « Kullervo et sa sœur » devait être, en 1892, d'une nouveauté à couper le souffle – rappelons-nous que la Symphonie pathétique de Tchaïkovski, dont le deuxième mouvement à 5/4 étonna l'auditoire et constitua un défi technique pour quelques-uns des meilleurs chefs du moment, ne vit le jour qu'un an plus tard.

Comme la plupart des Finlandais des classes moyennes au XIXe siècle, Sibelius grandit dans la seule langue suédoise. Mais il fut bientôt entraîné dans l'enthousiasme contemporain pour tout ce qui était national – c'est-à-dire distinct de la culture slave imposée aux Finnois par le pouvoir russe d'occupation. A l'époque où il commença à travailler à Kullervo, Sibelius se lança dans une étude approfondie de la musique finnoise originelle, rendant visite à de célèbres chanteurs populaires. « Je suis sûr », écrivit-il alors, « qu'il ne s'écoulera pas longtemps avant que nous découvriions les trésors que recèlent nos vieilles chansons finnoises. Nous nous rendrons compte que les anciens Finnois qui créèrent le Kalevala [la grande épopée nationale finnoise] peuvent aussi s'enorgueillir d'une musique de haute volée. Je travaille à présent à une nouvelle

symphonie, complètement finnoise dans l'esprit. La finitude a pénétré chaque parcelle de mon être ».

Pas tout à fait « chaque parcelle ». Le premier mouvement – qui brosse un portrait musical de Kullervo, héros tragique ancestral des Finnois – commence avec un thème poignant, déployé sur les vagues formées par les formules d'accompagnement aux cordes. Ce thème pourrait être un chant populaire finnois ; mais son développement témoigne encore de l'influence de Bruckner, dont la Troisième Symphonie avait énormément impressionné Sibelius au cours de ses études au Conservatoire de Vienne (1890–1891). On peut entendre le souvenir de Tchaïkovski dans le second mouvement, « La Jeunesse de Kullervo », qui raconte la jeunesse funeste de Kullervo et le développement de sa détermination héroïque ; ce souvenir est particulièrement manifeste lors de la transformation paroxystique du sinistre thème initial.

Vient ensuite le mouvement le plus remarquable de tous. Dans « Kullervo et sa sœur », le chœur raconte (par un chant reposant sur le rythme et l'accentuation uniques de la langue finnoise) comment Kullervo attire une jeune fille magnifique sur son traîneau, tandis que l'orchestre peint le trouble de la jeune fille. La découverte terrible qu'il s'agit en fait de sa sœur depuis longtemps

disparue, et la réaction angoissée de Kullervo, sont traduites par les deux solistes dans la dernière section – puissante et sombre, la musique se rapproche du romantisme tardif du XIXe siècle.

« Kullervo part au combat » est le scherzo de la symphonie. Cette peinture du fracas et de la clameur de la guerre porte clairement la marque des couleurs vibrantes et des rythmes de danses « sauvages » de nationalistes russes comme Borodine et Rimski-Korsakov. Vient ensuite le tragique épilogue. Dans « La Mort de Kullervo », le héros hanté par la culpabilité retourne à l'endroit où il a déshonoré sa sœur. Le chœur raconte l'épisode à travers une musique archaïque, d'inspiration populaire, qui fait référence à des thèmes entendus dans les mouvements précédents et enfle jusqu'à un dernier sommet d'intensité à la majesté granitique, au moment où le héros se jette sur sa propre épée. Les cuivres énoncent alors à pleine voix la première phrase du somptueux « thème de Kullervo », avec lequel débutait l'œuvre. La boucle est bouclée: le destin est apaisé.

Programme note © Stephen Johnson



Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 1 in e-Moll op. 39 (1899)

Wie Beethoven wartete Sibelius, bis er fast 30 war, ehe er seine offizielle „Sinfonie Nr. 1“ schuf. Er hatte schon mit seiner hybriden Kullervo-Sinfonie (1892) einen riesigen Erfolg geerntet: eine sehr originelle Mischung aus Chorsinfonie und Tondichtung. Dann arbeitete er fünf Jahre lang an seinen Vier Legenden, auch Lemminkäinen-Suite genannt. Dieser Zyklus aus vier Tondichtungen über das Leben, den Tod und die Wiedergeburt des finnischen Sagenhelden Lemminkäinen bildet so etwas wie eine riesige erzählende Sinfonie – auf einigen Ebenen subtiler verknüpft als Kullervo, für seine Inspiration aber immer noch stark an eine literarische Vorlage gebunden. Erst jetzt fühlte sich Sibelius endlich in der Lage, eine „reine“ sinfonische Form in Angriff zu nehmen. Daß das Werk auch persönliche, außermusikalische Bezüge für ihn hatte, kommt in Bemerkungen zum Vorschein, die Sibelius später äußerte, besonders seine Erklärung, alle seine Sinfonien seien als „Glaubensbekenntnisse aus den unterschiedlichen Abschnitten meines Lebens“ zu verstehen. Steht nun hinter der ersten Sinfonie tatsächlich ein autobiografisches oder philosophisches Programm, so offenbarte Sibelius aber niemals auch nur den kleinsten Hinweis darauf, um was es sich dabei handeln könnte. Die Musik musste selbstständig überzeugen.

Als die erste Sinfonie 1899 erschien, stand Sibelius noch immer sehr stark unter dem Einfluss der Spätromantik – und besonders Tschaikowskis. „In diesem Mann ist vieles, was ich an mir selbst erkenne“, schrieb Sibelius an seine Frau Aino. Sibelius' leidenschaftliche nationalistische Gefühle zu einer Zeit, als sein finnisches Heimatland immer noch unter russischer Herrschaft stand, hinderten ihn nicht, den größten russischen Sinfoniekomponisten des 19. Jahrhunderts zu verehren. Es gibt in Sibelius' erster Sinfonie diverse auffällige Bezüge zu Tschaikowski, besonders die den langsamen Satz einleitende lange, schmachthende, zwischen Dur und Moll schwankende Melodie. Sibelius' Entscheidung für einen tragischen Schluss der Sinfonie, und das in Moll (für jene Zeit ungewöhnlich), spiegelt mit höchster Wahrscheinlichkeit den Einfluss von Tschaikowskis Sinfonie Pathétique (Uraufführung in Russland 1893) wider, die Sibelius zweimal in Helsinki gehört hatte.

Doch spürt man hier auch andere Einflüsse: Anklänge an Bruckner sind im schroffen Blechbläsersatz des ersten Satzes und in den hämmernden repetitiven Tanzrhythmen des Scherzos zu vernehmen (Sibelius war in seiner Studienzeit in Wien stark von Bruckner beeindruckt gewesen), und 1898 wurde Sibelius von Berlioz' Symphonie fantastique fasziniert, die er in einer Aufführung in Berlin erlebte. Die

lebendige, brillante Bildhaftigkeit von Berlioz und dessen musikalisches Erzählvermögen haben Sibelius wohl reichlich zu denken gegeben. Die Erfahrung scheint den Finnen auch angeregt zu haben, stärker über seine eigene Orchesterbehandlung nachzudenken: die Orchestrierung der ersten Sinfonie läßt eine neue Selbstsicherheit und kreative Abenteuerlust erkennen. Schon der Anfang findet im gesamten Sinfonierepertoire des 19. Jahrhunderts nicht seinesgleichen: ein leiser Trommelwirbel leitet eine lange, klagende, fast improvisiert klingende Melodie auf einer Soloklarinette ein – ein damaliger finnischer Hörer erkannte in diesem Thema ein Klageged aus der finnischen Volksmusik der östlichen Region Karelien. Die Klarinette beendet ihre Meditation allein, dann setzen die zweiten Violinen mit einem hohen Tremolo ein, während die restlichen Streicher ein ausgeprägtes neues Motiv frei imitierend weiterspinnen. Neben einer choralartigen Geste für Bläser und Pauken sowie einem aufsteigenden Streicherthema steuern die tremolierenden zweiten Violinen eine Art felsigen Höhepunkt an, auf dem nun Blechbläser und Pauken das ursprüngliche Streichermotiv schmettern.

Leise schimmernde Streicher und Harfe liefern ein Vorspiel für das in den Flöten erklingende zweite Thema. Auch das wird zu einem aufregenden Crescendo

hochgepeitscht, welches zu einem turbulenten Durchführungsabschnitt führt. Auf seinem Gipfel kehrt der felsige erste Höhepunkt wieder zurück gefolgt von einer mehr oder weniger konventionellen Reprise, nur fehlen diesmal die schimmernden Streicher und Harfe. Der Satz kulminiert in einem weiteren granitartigen Fortissimo mit reichlich Blech, dann wird ein riesiger anschwellender Trommelwirbel von zwei pizzicato gespielten E-Moll-Akkorden der Streicher und Harfe schroff abgebrochen.

Der langsamere zweite Satz beginnt mit zwei Themen: die oben erwähnte „schmachthende“ Tschaikowskimelodie und eine resolutere, im Akkordsatz dargebotene Melodie für Holzbläser und Hörner. Doch trotz der zuerst wahrnehmbaren offensichtlichen Bezüge zu Tschaikowski läßt Sibelius bald seine eigene Wesensart erkennen: die schlaken klaren Holzbläserpassagen; die auf den ersten Höhepunkt folgende gespenstige Passage für Flöten, Oboen, Pauken und Solocello; und die den abschließenden Aufruhr begleitenden aufsteigenden und fallenden Streichergesten (Wind in den Baumkronen? Wellen im vom Sturm aufgewühlten Meer?). All das ist reiner Sibelius. Schließlich kehrt die Tschaikowskimelodie wieder zurück, allerdings in ihrer Mitte beginnend, und schafft Entspannung, wenn auch nicht ganz Ausgeglichenheit. Dieser zerbrechliche Friede wird zu Beginn des Scherzos vermittelt

pulsierender, pizzicato gespielter Streicherakkorde und eines stark rhythmisierten und bald von den anderen Orchestersektionen übernommenen Paukenmotivs gebrochen. Einen Kontrast liefert der langsamere und ruhigere, von einem Akkordmotiv in den Hörnern, der Tuba, den Fagotten und Violoncelli eingeleitete Trioabschnitt. Doch bald beginnt der urwüchsige Tanz erneut und führt diesmal zu einem typisch brüskten Abschluß.

Sibelius überschreibt seinen Schlußsatz mit „Quasi una Fantasia“ („Fast wie eine Fantasie“) – die gleiche Überschrift, die auch Beethoven in seinen zwei Klaviersonaten op. 27 (von denen eine die Mondscheinsonate ist) wählte, wo in beiden Fällen konventionelle Formen mit ungewöhnlicher Freiheit gehandhabt wurden. Sibelius dachte mit hoher Wahrscheinlichkeit aber auch an Tschaikowskis Fantasieouvertüre Romeo und Julia und die „sinfonische Fantasie“ Francesca da Rimini, die – wie diese Sinfonie – dunkel in e-Moll endet. Das den Schlußsatz eröffnende, inbrünstige Streicherthema ist eigentlich eine andere Version der langen Klarinettenmelodie, die den ersten Satz eingeleitet hatte. Nun erklingt sie großzügig orchestriert. Außer diesen zwei einleitenden Auftritten ist diese Melodie nie wieder zu hören. Traditionelle formale Gestalten lassen sich im Schlußsatz zwar nachzeichnen, der allgemeine Eindruck besteht aber aus einem

Fluss musikalischer Gedanken, der Verlauf ist unmissverständlich tragisch. Schließlich erklingt in den gesamten Streichern erneut das leidenschaftliche zweite Thema, diesmal mit satter Orchesterbegleitung. Das führt zu einem kraftvollen, von Blechbläsern beherrschten Fortissimo, das stark an das Ende des ersten Satzes erinnert. Als ob hier die Verbindung besonders hervorgehoben werden sollte, endet die Sinfonie mit einem massiven Trommelwirbel, der dann verklingt und mit den zwei pizzicato (wenn auch diesmal leiser) gespielten E-Moll-Akkorden abbricht. Sibelius mag keinen Hinweis darauf hinterlassen haben, um welchen tragischen Helden es sich hier handelt, die Härte seines Endes kann man jedoch nicht missverstehen.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 2 in D-Dur, op. 43 (1901–02)

Zu Beginn des Jahres 1901 befand sich Sibelius in Italien, er fühlte sich angespannt und bedrückt. Der Tod seiner 16 Monate alten Tochter Kirsti im Jahr zuvor war ein schwerer Schlag gewesen, und obwohl die 1. Sinfonie internationalen Erfolg zu ernten begann, war

sich Sibelius über seine Zukunft als Musiker nicht sicher. Diverse zusammenhangslose Ideen fielen ihm ein. An einem Abend skizzierte er zum Beispiel eine musikalische Phrase und schrieb darüber: „Don Juan. Ich sitze im Zwielicht in meinem Schloss, ein Gast tritt ein. Ich frage ihn, wer er sei – keine Antwort. Ich bemühe mich, ihn zu unterhalten. Immer noch keine Antwort. Schließlich stimmt er ein Lied an, und da erkennt Don Juan, wer der Gast ist: Tod“. Zwei Monate später skizzierte Sibelius eine andere Idee, die er mit „Christus“ überschrieb.

Diese zwei Themen bildeten später die Grundlage für das Andante der 2. Sinfonie. Zu jenem Zeitpunkt dachte Sibelius allerdings noch nicht an eine neue Sinfonie, sondern eher (neben anderen wagen Plänen) an eine Reihe von vier sinfonischen Dichtungen über die Don-Juan-Legende oder vielleicht etwas über Dantes Göttliche Komödie. „Einige meiner Projekte werden erst in vielen Jahren fertig werden“, schrieb Sibelius an einen Freund. Aber nach seiner Rückkehr nach Finnland in jenem Sommer begann die 2. Sinfonie Gestalt anzunehmen. „Ich war mit dieser Sinfonie in einen bitteren Kampf verwickelt“, klagte er. Das Werk war im November fast fertig. Die geplante Premiere musste allerdings zweimal aufgrund anhaltender Änderungen verschoben werden. Die Sinfonie wurde schließlich im Januar 1902 abgeschlossen, und Sibelius dirigierte im März vier Aufführungen in Helsinki.

Als das finnische Publikum 1899 Sibelius' 1. Sinfonie gehört hatte, erwartete es von ihr, dass sie sich in der gleichen Heldenwelt aus dem Kalevala bewegen würde wie schon die früheren sinfonischen Dichtungen des Komponisten. Aber eigentlich bemühte sich Sibelius vorrangig, überhaupt nichts abzubilden, sondern einen persönlichen Ansatz zur rein sinfonischen Bewegung zu finden. Die 2. Sinfonie markiert einen weiteren, großen Schritt in diese Richtung. Doch schaut das Werk sowohl nach vorn als auch zurück, und das vielleicht mehr als irgendein anderes Werk von Sibelius, was zu einigen merkwürdigen Widersprüchen hinsichtlich der Beziehung und Balance zwischen den vier Sätzen führte.

Der erste Satz weist wirklich eine sehr originelle Struktur auf und nimmt schon den neuen Klassizismus vorweg, um den sich Sibelius in späteren Werken bemühen sollte. Die kühle nordische Atmosphäre ist unverkennbar Sibelius, wie auch der persönliche Charakter der Themen, die solche für Sibelius typischen Merkmale wie auf- und abschwellende Dynamik und lang ausgehaltene, in blumige Floskeln auslaufende Noten enthalten. Die frischen Klangfarben entstehen anfänglich durch den Einsatz reiner Streicher, Holz- oder Blechbläserensemble. Musikalische Gedanken werden der Reihe nach vorgestellt, dann unterschiedlich kombiniert und in

neuen Perspektiven gesetzt. Der Satz endet bescheiden und vermittelt ein Gefühl eines Abschlusses, wie es nicht sauberrer in Hayden's Werken vorkommt.

Das Andante hingegen ist stärker in einzelne Abschnitte unterteilt und zeichnet sich durch ein fließendes Tempo aus. Das Geschehen entwickelt sich hier vom langsamen, trüben Anfang zu fast schon expressionistischen Passagen mit dissonanter Spannung. Zu einem Zeitpunkt, als Finnland eine unterdrückte Provinz des russischen Reiches war, wurde die 2. Sinfonie häufig von einem nationalistischen Standpunkt aus interpretiert.

So konnte der Dirigent Robert Kajanus, langjähriger Wegbegleiter von Sibelius, schreiben: „Das Andante wirkt auf einen wie einer der trostlosesten Proteste gegen all jene Ungerechtigkeiten, die derzeit die Sonne ihres Lichts und unsere Blumen ihres Dufts zu berauben drohen ... Das Scherzo entwirft ein Bild frenetischer Vorbereitung ... der Schlusssatz entwickelt sich zu einem triumphierenden Abschluss, der darauf abzielt, beim Hörer ein Bild hellerer und zuversichtlicherer Aussichten für die Zukunft hervorzurufen“. Entweder hüllte sich Sibelius über solche Assoziationen in vernünftiges Schweigen oder er verneinte sie total. Die verschiedenen poetischen Gedanken, die Sibelius vor der Komposition des Werkes

erwägt hatte – Don Juan, Christus, Dante oder was auch immer – spielen wohl in sich selbst keine so große Rolle, aber sie haben eindeutig nichts mit finnischer Mythologie oder Nationalismus zu tun. Die letzten zwei Sätze, die stilistisch zwischen dem zurückhaltenden Klassizismus des ersten Satzes und der ungezügelmten Romantik des zweiten Satzes liegen, sind eindeutig Beethoven verschuldet, besonders dessen 5. Sinfonie mit ihrem Übergang vom Scherzo zum Schlusssatz. Die Musik klingt natürlich ganz anders. Die Spannungssteigerung gegen Ende des Schlusssatzes bezeugt Sibelius' meisterhafte Beherrschung der sinfonischen Bewegung. Dort wird das zuerst sanft von den Holzbläsern angekündigte Choralthema Wiederholungen mit unterdrückter Dynamik und einem streng kontrollierten Tempo ausgesetzt, bis die Tonart endlich in Dur ihre Auflösung findet.

Unter den vielen Anerkennungen, die ihm die Sinfonie einbrachte, freute sich Sibelius besonders über die Kommentare von zwei Komponistenkollegen. Nachdem Sibelius 1905 die Sinfonie in Berlin dirigiert hatte, schrieb er an seine Frau: „Busoni ist von meiner Sinfonie äußerst angetan und versteht ihre schlichte Konzentration. Er hält besonders den zweiten Satz für die beste Musik, die es gibt“. Doch steht im Brief weiter unten ziemlich rätselhaft: „Er hat kein Wort über den Schlusssatz gesagt.

Man merkt, dass Busoni dessen Bedeutung nicht verstehen kann“. Uneingeschränktes Lob kam von dem schwedischen Komponisten Wilhelm Stenhammer nach der Stockholmer Erstaufführung im Oktober 1902: „Du bist in die tiefsten Tiefen des Unbewussten und Unaussprechlichen hervorgedrungen und hast so etwas wie ein Wunder bewirkt. Was ich vermutet habe, ist bestätigt worden: Meiner Meinung nach trittst Du momentan als die führende, ja, die einzige wichtige Gestalt in Erscheinung.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 3 in C-Dur, op. 52 (1904–07)

Zu jener Zeit, als Sibelius mit seiner 3. Sinfonie (1904–7) rang, war sein Finnisches Heimatland noch ein Großherzogtum von Russland und kein völlig unabhängiger Staat. Es gab allerdings eine starke Massenbewegung für Selbstständigkeit, deren Stimmung Sibelius in solchen Werken wie Karelia (1893), das ursprünglich als Schauspielmusik für ein groß aufgezogenes historisches Festspiel entstand, mit mitreißender Wirkung zum Ausdruck gebracht hatte. Die äußerst erfolgreiche Uraufführung von Sibelius' 2. Sinfonie 1902

hatte einige Finnen dazu veranlasst, solch ein strahlend positives Werk als eine „Befreiungs-Sinfonie“ zu bezeichnen – Ausdruck für die Sehnsucht eines Landes nach Freiheit. Aber es gibt keine Beweise, dass Sibelius jemals in solchen Begriffen dachte. Die wenigen Bemerkungen, die er über die außermusikalische Anregung äußerte, weisen in ganz andere Richtungen. Genauer gesagt, die 2. Sinfonie lässt einen Sibelius erkennen, der sich wie nie zuvor mit Fragen der musikalischen Form auseinandersetzt: Wie entwickelt man einen durchgängigen sinfonischen Spannungsbogen aus winzigen Motiven? Wie kann man einen Satz aus einem anderen erwachsen lassen (vergleichbar mit dem Schlusssatz aus Beethovens 5. Sinfonie, der sich in hellem Glanz aus der glühenden Asche des vorangegangenen Scherzos erhebt)?

Sibelius lag viel daran, diese Fragen weiter zu erkunden, als er seine Arbeit an der 3. Sinfonie begann. Gleichzeitig scheint er seine neue Sinfonie als eine Art von Protest verstanden zu haben – diesmal nicht als politischen, sondern als Protest gegen spätromantische Ausuferungen. Während Mahler, Strauss und Skrjabin in ihren Sinfonien und sinfonischen Dichtungen riesige, um viele Klangfarben bereicherte Orchester aufstellten, reduzierte Sibelius sein Orchester. Die 3. Sinfonie verlangt eine Orchesteraufstellung, mit der Beethoven

oder Schumann vertraut gewesen wären. Zudem bemühte sich Sibelius im Gegensatz zu den spätromantischen Sinfonien, die sich über stetig längere Zeitspannen erstrecken, um eine immer stärkere Konzentration. Er mag von den Idealen der „Jungen Klassizität“ seines Freundes, dem Konzertpianisten und Komponisten Ferruccio Busoni, beeinflusst worden sein. Sibelius dachte aber mit Sicherheit an Beethoven, dessen 5. Sinfonie ihre revolutionäre Botschaft in ungefähr einer halben Stunde zu vermitteln vermag.

Der erste Satz von Sibelius' 3. Sinfonie könnte als eine Erforschung der effektivsten Mittel verstanden werden. Das einleitende Thema – leise, aber voller potentieller Energie – wird ausschließlich von den Violoncelli und Kontrabässen vorgetragen. Allmählich steigert sich die Musik zu einem lebhaften Höhepunkt, auf dem die Trompeten und Posaunen ein Motiv aus drei schrittweise aufsteigenden Noten artikulieren. Die Hörner und Holzbläser übernehmen das Motiv und gehen noch einen Schritt weiter. Dann setzen die Violoncelli mit einem liedhaften zweiten Thema ein. Wiederum steigert sich das Geschehen schnell zu einem Höhepunkt, der sich dann auflöst. Nach einer kurzen Atempause flüstern die Streicher eine tonleiterartige Figur (der Komponist schreibt an dieser Stelle ppp vor). Von hier beginnt Sibelius

ein langes, meisterhaftes Crescendo. Fagott, Klarinette und Oboe singen das zweite Thema traurig vor sich hin. Daraufhin lassen sich Fetzen des einleitenden Themas vernehmen, mit denen die Spannung wächst. Genau zum rechten Zeitpunkt kehrt das einleitende Thema in seiner vollen Länge wieder, um den Anfang der Reprise anzukündigen. Alles verläuft nun mehr oder weniger erwartungsgemäß – bis zum Schluss, wo sich frühere Motive in hymnenartigen Linien für Hörner, Holzbläser und Streicher ergießen. Daraufhin schließt dieser bemerkenswerte Satz mit einer plagalen Kadenz.

Nachdem Sibelius bewiesen hat, dass er einen prägnanten, zusammenhängenden und lebendigen sinfonischen Spannungsbogen aufbauen kann, erlaubt er sich in den folgenden zwei Sätzen größere Freiheiten für seine romantische Seite. Der zweite Satz der Sinfonie, *Andantino con moto*, quasi *allegretto*, ist ein langsam gehaltener nächtlicher Tanz, der sich durch gedämpfte Klangfarben auszeichnet. Das Thema schält sich allmählich aus dem wiederholten Pizzikato-Motiv heraus, das zu Beginn von den Violoncelli, Kontrabässen und Violas vorgetragen wurde (das gleiche Motiv aus drei aufsteigenden Noten, das kurz nach dem Anfang der Sinfonie erklang) – ein gutes Beispiel für Sibelius' motivisch-thematisches Denken. Diese Tanzmusik wechselt sich mit

Passagen reflektierender Stille ab, in denen Lichtblitze (Holzbläser) niemals zu einem helleren Tagesanbruch führen – wie jene kurzen Tage in der Mitte des Finnischen Winters, wenn sich die Sonne kaum über den Horizont erhebt.

Zuerst hat der Schlusssatz den Charakter eines Scherzos (von der Art eines schnellen, rhythmischen Tanzsatzes Beethovens, den jener Komponist häufig gegen das traditionelle Sinfoniemenuett eintauschte). Wie im vorangegangenen *Andantino* ist die Musik im Wesentlichen leise, hier entsteht allerdings der Eindruck von gewaltiger Geschwindigkeit. Im weiteren Verlauf kündigen die Hörner in Ruhe ein neues Motiv voller Geheimnisse an – man wird an die rätselhaften Waldlandschaften aus Sibelius' sinfonischer Dichtung *Nächtlicher Ritt* und *Sonnenaufgang* erinnert. Genau in dem Moment, wenn sich das Scherzo zu verirren droht, nehmen die Violas das mysteriöse Hornmotiv auf und wenden es zu etwas Selbstbewussterem – beinahe schon eine voll ausgeprägte Melodie. Dann gesellen sich die Celli zu den ersten Violas, und die embryonale Melodie entwickelt sich zu einem ausgeprägten Akkord-Thema in einem unmissverständlichen C-Dur. Von hier bis zum Ende der Sinfonie beherrscht dieses Thema die Musik. Die Stimmung wird zunehmend energisch und mündet in eine triumphierende Hymne, bei

der Holz- und Blechbläser durch die lebhaft pulsierenden Streicher hindurch schneiden. Man erwartet nun vielleicht eine jubelnde Abwicklung, stattdessen gibt es noch mehr vorzügliche Ökonomie: eine massive Geste aus drei Noten, G-E-C, von den Blechbläsern und Pauken untermalt, und die 3. Sinfonie ist vorbei.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 4 in a-Moll, op. 63 (1910–11)

Mit ihrer harten, unnachgiebigen Art und die das Gewissen prüfende Introversion erweist sich die vierte Sinfonie von 1911 sicher als Sibelius' schwierigste, am stärksten verunsichernde Schöpfung. Sie stammt aus einer Zeit tiefer persönlicher Angst (1908 war der Komponist für eine sich später als erfolgreich herausstellende Operation eines malignen Tumors im Hals nach Berlin gereist, wurde aber viele Jahre danach ständig von einer überwältigenden Furcht vor einem Rückfall heimgesucht). Sibelius selber beschrieb das Werk als „einen Protest gegen Musik heute“ und fügte hinzu: „Es hat nichts, aber auch gar nichts mit Schaustellung zu tun.“ Man trifft auf diesen kühlen Seiten nicht auf die

Sinnlichkeit eines Strauss oder die allumfassende Theatralik eines Mahlers. Mit Sicherheit nimmt man den geplagten Geist eines Künstlers wahr, der sich seiner eigenen Sterblichkeit bewußt wird. Sibelius bezeichnete das Werk einmal als seine „psychologische Sinfonie“ und sollte später den eigentlichen Kompositionsprozess als „eine Suche nach den unendlichen Nischen der Seele“ beschreiben. Damalige Hörer hatten wenig Verständnis für die kompromisslose Strenge der Vierten. Ein finnischer Rezensent taufte sie sogar „Barkbröd-Sinfonie“ [Rindensinfonie] – und nahm dabei Bezug auf die Hungersnot in Skandinavien im vorangegangenen Jahrhundert, bei der die Betroffenen zum Überleben gezwungen waren, Baumrinde zu essen. Heutzutage zählt man die Vierte allgemein hin zu den am stärksten suchenden Schöpfungen Sibelius, eine Komposition von außergewöhnlicher Kraft und faszinierender Kohäsion.

Der Beginn der Sinfonie gibt sofort den Ton an: die mühelose Reinheit und klare Architektur des in der dritten Sinfonie anzutreffenden „neuen Klassizismus“ wird durch etwas weitaus Beunruhigenderes ersetzt. Das von bedrohlich knurrenden tiefen Streichern vorgetragene Anfangsmotiv besteht aus den vier Noten C, D, Fis und E, die abwechselnd das Intervall einer übermäßigen Quarte oder „Tritonus“ artikulieren – ein harmonisches Mittel, dessen destabilisierende

tonale Wirkung eine äußerst zentrale Rolle für die Einheit des gesamten Werkes spielt. Bei zwei Gelegenheiten in diesem Anfangssatz (einmal in der Exposition und ein andermal in der Reprise – die Musik steht tatsächlich in einer völlig gewöhnlichen Sonatenform) erfüllen frühlinghafte Hornrufe vorübergehend die Winterlandschaft mit leuchtenden Lichtkegeln. Doch die vorherrschende Stimmung bleibt überwiegend kahl und grau. Noch bieten das darauf folgende Scherzo (dessen bockiger Verlauf durch drei leise Paukenschläge rätselhaft abgebrochen wird) oder der im Orchestersatz ausgesparte langsame Satz eine Erleichterung. Zwar lässt die F–Dur-Tonart zu Beginn des Scherzos kurzfristig an eine pastorale Landschaft denken, die Stimmung böser Vorahnungen liegt jedoch niemals tief unter der Oberfläche und beißt sich bald fest, wenn die Musik immer angestregter und ängstlich wird. In der ungewissen, fragenden Einleitung des langsamen Satzes werden diverse flüchtige Motive vorgestellt, doch es dauert nicht lange und ein aufsteigendes Thema (das zuerst in den Bratschen und Violoncelli erklingt) beginnt sich allmählich herauszuschälen. Nur auf dem herzzerbrechenden letzten Höhepunkt des Satzes vernimmt man die Melodie endlich vollständig, nun gekleidet in der wohl wirklich einzigen sonnigen Orchestrierung der gesamten Sinfonie.

Nur im außerordentlichen Schlußsatz versucht Sibelius eine Art Lösung für seine geplagte Schöpfung herbeizuführen. Sie gehört zu den großartigsten Klangäußerungen des Meisters, die überwältigende Resonanz dieses Satzes beruht nicht nur in geringem Maß auf dem sich entwickelnden epischen Kampf zwischen den zwei harmonischen Zentren A–Dur und Es–Dur (wiederum harmonisch im Abstand eines Tritonus) um die Vorherrschaft, und die aus diesem Zusammenstoß resultierende verheerende tonale Spannung ist selbst in einem faszinierend eng verflochtenen strukturellen Rahmen verankert. Am Ende gewinnt doch A–Dur, die Grundtonart der Sinfonie. Aber der Sieg war schwer erfochten und forderte seinen Preis: Sicherlich scheinen diese unergründlichen Akkordwiederholungen der Streicher in der Koda weit mehr Fragen zu stellen, als jemals beantwortet werden können.

Einführungstext © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 5 in Es-Dur, op. 82 (1914–19)

Nur wenige Komponisten haben so intensiv auf die Klänge der Natur reagiert wie Jean Sibelius. Ihn faszinierten sowohl Vogelrufe (besonders

der Schwäne und Kraniche) als auch das Schwirren der Insekten und das Rauschen von Wind und Wasser. Bisweilen scheint er in ihnen etwas Mystisches gehört zu haben. Der Anblick und Ruf der Schwäne regten die Komposition des berühmtesten Themas in Sibelius' 5. Sinfonie (1914–1919) an. So jedenfalls beschrieb es der Komponist in seinen Tagebüchern, nicht lange nachdem er die Sinfonie zu skizzieren begonnen hatte:

„Heute zehn vor elf sah ich 16 Schwäne. Eines meiner beeindruckendsten Erlebnisse! Du lieber Himmel, was für eine Schönheit! Sie kreisten lange über mir. Verschwanden im Dunstschleier der Sonne wie ein glühendes Sonnenband. Ihr Ruf [ist] von der gleichen Holzbläserart wie bei den Kranichen. Der Schwanenruf [ist] der Trompete ähnlicher ... Ein tiefer Refrain, der an ein kleines weinendes Kind erinnert. Naturmystik und Lebensangst! Das Thema für den Schlußsatz der 5. Sinfonie: Legato in den Trompeten!!“

Eigentlich erscheint das Thema des Schlußsatzes in den Trompeten erst gegen Ende der Sinfonie, wo es mit nobile (erhaben) überschrieben ist. Es initiiert das lange abschließende Crescendo, das mit reibenden Dissonanzen und schroffer Instrumentierung eindeutig „Lebensangst“ beschwört. Nicht nur in dieser Passage der 5.

Sinfonie ziehen die Schatten über die Musik: Das lange wehklagende Fagottsolo, das hinter merkwürdigen flüsternden Streicher-gesten im ersten Satz vernommen werden kann, ist noch so ein beunruhigender Einfall. Die Sinfonie ist mit Sicherheit nicht nur eitel Sonnenschein. Aber dadurch wirkt das triumphierende Erscheinen des in Sibelius' eigenen Worten als „Schwanen-hymne“ bezeichneten Themas am Ende umso überzeugender: die Sinfonie musste für sein Erscheinen kämpfen.

In einem anderen Tagebucheintrag ungefähr aus dieser Zeit versucht Sibelius, den von ihm durchlebten Kompositionsprozess zu verstehen:

„Bearbeiten der Themen. Das [ist] eine wichtige Aufgabe, die mich auf irrationale Weise fasziniert. Es ist, als ob Gott der Vater die Stücke eines Fußbodenmosaiks vom Himmel heruntergeworfen habe und mich gebeten hätte festzustellen, was für eine Art von Bild es sei.“

Diese Äußerung mag jene überraschen, die die organische Kontinuität von Sibelius' Sinfonien bewundern. Eine Sinfonie wie die fünfte scheint unweigerlich aus seinem musikalischen Grundgedanken (ein charakteristisches Motiv, das den Prozess in Gang zu setzen scheint) zu erwachsen bis hin zur vollen, triumphierenden Blüte. Doch scheint uns Sibelius in dem

Zitat zu sagen, dass er die ideale organische Logik dadurch entdeckte, indem er die Teile vertauschte. Wenn man allerdings die bekannte letzte Fassung der 5. Sinfonie mit der Originalfassung von 1915 vergleicht (jetzt in einer hervorragenden Aufnahme käuflich erhältlich), kann man hören, wie Sibelius genau das getan hat. Die Art und Weise, wie ein Musikstück zu „denken“ scheint, sollte nicht mit der Denkweise des Komponisten verwechselt werden, als er es komponierte. Die zwei Prozesse können völlig verschieden sein. Die 5. Sinfonie beginnt mit einem ausgezeichneten Beispiel für einen Sibelius-typischen musikalischen Grundgedanken: ein von den Hörnern angeführtes Motiv steigt erwartungsgemäß auf und ab. Daraus erwachsen fließend zwei riesige Crescendos, von denen jedes einzelne in einem aufregenden Trompetenruf kulminiert. Dann beginnen die Schatten heraufzuziehen, und man hört das oben erwähnte klagende Fagottsolo und die schaurig raschelnden Streicher. In der ersten Fassung der Sinfonie (1915) kam der erste Satz nicht lange danach zu einem eigenartig verfrühten Ende. Darauf sollte dann ein schnelleres Scherzo folgen. Aber später hatte Sibelius eine fantastische Idee – Könnte man das Scherzo nicht allmählich aus dem Tempo molto moderato hervortreten lassen, als wäre es eine Fortführung des ersten Satzes anstatt einer separaten Einheit?

So beginnt ein weiteres entscheidendes Crescendo. Das ursprüngliche Hornmotiv (der Grundgedanke) kehrt leuchtend in den Trompeten wieder. Daraufhin beginnt sich – zuerst fast unmerklich – die Musik zu beschleunigen. Beim Erreichen des letzten Più presto sind Energie und Tempo haarsträubend. Und doch verläuft der ganze Prozess nahtlos – wie ein Film im Zeitraffer über eine aus dem Samen bis zur vollen Blüte wachsende Pflanze. Man kann sich schwer vorstellen, dass dies durch ein Herumschieben von „Mosaikstücken“ erreicht wurde.

Oberflächlich gesehen scheint das Andante mosso, quasi allegretto entspannter. Es ist im Wesentlichen eine Variationsreihe über ein volksliedartiges Thema, das am Anfang zu hören war (Flöten und pizzicato spielende Streicher). Aber unter der Oberfläche gibt es Spannungen, die gelegentlich in aufgewühlten Streichertremolos oder in dem bedrohlichen Blechbläsersatz gegen Ende des Satzes zum Vorschein treten. Auch findet man hier sanfte Andeutungen an die im Schlusssatz zum Einsatz kommenden Themen – auch sie wurden erst in der später überarbeiteten Fassung der Sinfonie hinzugefügt. Die Spannung wird im Schlusssatz in Form von Handlung aufgelöst. Der beginnt mit einem flinken luftigen Tanz für hohe Streicher und führt zur „Schwanenhymne“ (wiegende Hornfiguren und ein choralartiges

Thema für hohe Holzbläser). Nach einer kurzen Durchführung und einer kaum vernehmbaren Rückkehr der beiden Themen verlangsamt sich das Tempo und die Stimmung wird dunkler. Aber schließlich kehrt die Schwanenhymne in den Trompeten in einem langsameren Tempo wieder zurück und leitet ein langes, langsames Crescendo ein. Für einen Augenblick scheint die „Lebensangst“ vorzuherrschen, aber es dauert nur eine kurze Weile. Am Ende hört man eine Reihe von gehämmerten Akkorden, die von langen Pausen unterbrochen werden – die Musik scheint ihren Atem anzuhalten. Daraufhin bringt eine Kadenz aus zwei Noten die Sinfonie zu einem abrupten Schluss.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957) Sinfonie Nr. 6 in d-Moll, op. 104 (1923)

Sibelius' 6. Sinfonie hat einen merkwürdig zwiespältigen Ruf. Für viele Sibeliusverehrer ist sie einfach das Schönste und Originellste, was er jemals geschrieben hat, und doch war sie niemals annähernd so beliebt wie ihre großartigen Nachbarn, die 5. und 7. Sinfonie. Das Problem mag darin liegen, dass die Hörer gewöhnlich mit falschen Erwartungen an die

6. Sinfonie herangetreten sind. Tatsächlich verhält sich dieses Werk wirklich nicht wie die anderen Sinfonien. Die musikalische Landschaft ist zweifelsfrei Sibelius: leuchtende oder mysteriöse Streicherpassagen, Vogelrufe in den Holzbläsern, felsartige Blechbläserakkorde.

Aber die heroische Sprache fehlt: kein episches Ringen, keine sich emporschwingenden Triumph-hymnen, keine Konfrontation mit bedrohlichen inneren Kräften. Trotz der vorherrschenden Molltonart und des melancholischen Tons einiger musikalischer Gedanken vermittelt die 6. Sinfonie letztlich ein Gefühl des Friedens – eher wie ein See, dessen Oberfläche gelegentlich durch den Wind in Bewegung gerät, dessen Tiefen aber ruhig bleiben. Es gibt zugegebenermaßen keine leicht erkennbaren „großen Melodien“ – wie z.B. das Posaunenthema in der 7. Sinfonie oder die „Schwanenhymne“ für Hörner und Holzbläser im Schlusssatz der 5. Sinfonie – und doch scheint die Musik fast durchgängig zu singen. Auch zeichnet sich die 6. Sinfonie durch eine einzigartige Reinheit des Ausdrucks aus, die Sibelius mit der Bemerkung beschrieb, dass er im Gegensatz zu anderen Komponisten, die der Welt reiche Cocktails verabreichen, hier das „reinste Quellwasser“ anbietet.

Die andere Eigenschaft, die die 6. Sinfonie von ihren Nachbarn unterscheidet, ist ihr

umfangreicher Einsatz einer ungewöhnlichen Tonart: die alte dorische Kirchentonart. Zum besseren Verständnis des Dorischen kann man sich vielleicht eine d-Moll-Tonleiter auf dem Klavier vorstellen, die allerdings nur auf den weißen Tasten gespielt wird – d.h. kein b oder cis. Diese Kirchentonart trifft man auch häufig in finnischer Volksmusik an – wie auch in vielen anderen Volkskulturen (die originale Greensleeves-Melodie ist ein hervorragendes Beispiel für eine dorische Färbung) – und Sibelius verwendete schon vorher volksliedartige dorische Themen in seinen Sinfonien. Aber in der 6. Sinfonie beherrscht der Charakter der Kirchentonart – halb Moll, halb Dur – die ganze Musik. Sibelius hat zweifellos an den zuvorderst für seine Kirchenmusik bekannten und von ihm hochverehrten Renaissancekomponisten Palestrina gedacht, dessen berühmtes Stabat Mater sich effektiv der dorischen Tonart bedient. Die sich auf den ersten Seiten der 6. Sinfonie entfaltende erhabene Polyphonie mag einige Hörer wohl an Palestrinas große Chorwerke erinnern. Sibelius war aber angeblich auch von einigen Komponisten aus der englischen Tudorzeit tief beeindruckt gewesen. In deren Musik führte der Einsatz von Kirchentonarten manchmal zu überraschenden pikanten Harmonien. Es wäre spannend herauszufinden, ob der hervorsteckende dissonante Akkord beim ersten Einsatz der Trompeten und Posaunen im ersten Satz dieser

Sinfonie tatsächlich von ähnlich ausdrucksstarken Reibungen in den Motetten von William Byrd oder Thomas Tomkins inspiriert wurde.

Auch in formaler Hinsicht ist die 6. Sinfonie einzigartig. Sibelius sagte einmal, dass eine große Sinfonie einem Fluss gleichen sollte. Der Fluss der 6. Sinfonie folgt durchgängig seiner eigenen Bahn. Vertraute Formen wie die Sonatenform oder das Rondo können zwar herausgelesen werden, wenn man sich große Mühe gibt, aber solch Unterfangen gibt kaum wertvolle Auskunft über das musikalische Denken. Die großräumige ätherische Polyphonie am Anfang entwickelt sich schließlich zu dem oben erwähnten Höhepunkt mit dissonantem Blechbläser-reichem Akkord. Das ist ein wichtiger Wendepunkt: Mit dem Verklingen des Blechbläserakkords leiten die Holzbläser gemeinsam mit raschelnden Streichern und Harfe eine neue, aktivere Musik ein. Die entwickelt sich dann zu einer langen Melodie, die über geschäftigen Motivwiederholungen in den Streichern vorwärts drängt. Aber das Ende ist mysteriös – und merkwürdig ungerührt. Auch der zweite Satz beginnt mysteriös, mit einer Art langsamen Walzers, der sich nach und nach aus den stillen, klagenden Holzbläserakkorden herauschält. Aber dieser tanzartige Abschnitt erfährt einen plötzlichen Abbruch, und man wird in eine stille, nordische Waldlandschaft versetzt mit flüsternden

Streichern und flüchtigen Vogelrufen in den Holzbläsern. Am Ende taucht der Walzer noch einmal kurz auf, und dann ist der Satz vorbei.

Der dritte Satz beginnt wie ein ziemlich konventionelles Scherzo – aber auch hier sollte man nicht erwarten, dass es so konventionell weitergeht. Es dauert nicht lange und die punktierten Rhythmen des Anfangs fahren sich fest, während Flöten und Harfe sich gegenseitig nachahmend eine volksliedartige Melodie anstimmen. Der ganze Prozess wird wiederholt, dann bringt Sibelius die Musik mit einer unerwarteten schroffen Geste zum Abschluss. Weitere volksliedartige Gesten setzen den Schlusssatz in Bewegung. Gruppen aus Bläsern und Streichern wechseln sich wie zwei alternierende Chöre ab. Plötzlich braust die Musik auf (in Sibelius' Kompositionsskizzen wird eine dieser stürmischen Gedanken mit „der Kieferngeist und der Wind“ bezeichnet), aber nach einer kurzen Erinnerung der Violinen an den Anfang der Sinfonie zieht langsam wieder Ruhe ein. Schließlich bringt Sibelius eine mitreißende hymnische Koda ins Spiel, hier führen die Streicher das Geschehen an, auf das die Holzbläser antworten. Am Ende bleiben nur die Violinen, Bratschen und Pauken übrig, die die Sinfonie zu einem friedlichen Abschluss in der Molltonart führen.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957)
Sinfonie Nr. 7 in C-Dur, op. 105 (1924)

Als Sibelius selbst die Uraufführung seiner epischen 7. (und letzten) Sinfonie im März 1924 dirigierte, trug sie eigentlich den Titel *Fantasia sinfonica*. Erst später verlieh der Komponist ihr die Würden einer voll gültigen Sinfonie. Der Grund für Sibelius' Zweifel mag teilweise an der langen und komplizierten Entstehungsgeschichte des Werkes liegen. Noch bevor er die letzten Änderungen an seiner 5. Sinfonie vornahm, spielte Sibelius mit dem Gedanken eines sinfonischen Werkes in drei Sätzen, „von denen der letzte Satz ein hellenisches Rondo sein soll ...“. Die von ihm angesprochenen drei Sätze waren womöglich die Adagio-, Vivacissimo- und Allegro-moderato-Abschnitte, die er später in die nunmehr vorliegende, unteilbare Einheit zusammenfügte. Sibelius' erstaunlich feinfühliges Beherrschen organischen Wachstums und nahtlosen Tempowechsels (ganz zu schweigen von seiner stets imponierenden Gabe für ungewöhnliche Formlösungen) ist allerdings so meisterhaft, dass der Hörer kaum spürt, wo ein Abschnitt beginnt und wo ein anderer aufhört. Selbstredend hat Sibelius in seiner unermüdlichen Suche nach sinfonischer Einheit solche Verfahren schon vorher angewandt: man denkt sofort an die Verbindung zwischen dem dritten und vierten Satz der 2. Sinfonie, an das bemerkenswerte Scherzo alias Schlusssatz

der 3. Sinfonie und (vielleicht vor allem) an den ungeheueren Kopfsatz der 5. Sinfonie.

Beim Hören der 7. Sinfonie drängt sich einem Sibelius' eigenes Bild, in dem er den Verlauf einer sinfonischen Form mit der Bildung eines Flussbetts verglich, mit heftiger Nachdrücklichkeit auf: „[Ein Fluss] formiert sich aus zahllosen Nebenflüssen, Bächen und Wasserläufen und ergießt sich schließlich in voller Breite ins Meer, aber es ist die Bewegung des Wassers, die die Gestalt des Flussbetts bestimmt“. Auf vergleichbare Weise wird das strukturelle Gerüst der 7. Sinfonie durch den Fluss der musikalischen Gedanken gebildet, völlig frei von irgendwelchen Anflügen schaler Konvention oder mutmaßlicher sinfonischer „Tradition“. Für die meisten stellt die gewaltige 7. Sinfonie das Resümee von Sibelius' kreativem Schaffen dar. Tatsächlich könnte man ohne eine Spur von ironischer Übertreibung behaupten, dass dieses Werk wohl den Höhepunkt sinfonischer Kompositionen im 20. Jahrhundert bildet.

Die Streicher spielen eine aufsteigende C-Dur-Tonleiter, ein bemerkenswert einfaches Mittel, das ein ergreifendes Adagio als ersten Abschnitt einleitet. Darin befinden sich Elemente, die den Kern für alles Folgende bilden. Am deutlichsten ist das feierliche Posaunenthema, das noch zweimal in Erscheinung treten wird und damit das strukturelle Rückgrat der Sinfonie bildet.

Bald nimmt das Tempo unmerklich zu, und plötzlich befinden wir uns inmitten eines tanzenden, wunderbar luftigen Vivacissimo-Scherzos. Darauf folgt die erste, krisenschwere Wiederholung des Posaunenmotivs (lebhaft begleitet von chromatischen Streichern, die wie ein aufgewühltes Meer brodeln). Wenn wir anschließend durch eine bezaubernde Landschaft frühlingshafter Frische ziehen (dieses pastorale Rondo ist mit Allegro molto moderato überschrieben), bestätigt die Tonart C-Dur erneut ihre Position. Im weiteren Verlauf brechen allerdings Fragmente aus dem Vivacissimo-Abschnitt wieder ein, bevor das Mottothema zum letzten (und erhabensten) Mal in Erscheinung tritt. Die Musik steuert nun stetig an Intensität gewinnend einen Höhepunkt an. Dort angekommen erinnern sich die Streicher mit Leidenschaft an eine absteigende Figur aus dem einleitenden Adagio. Nach einer weiteren ergreifenden Rückschau durch Flöte und Fagott endet das Werk mit einem hart errungenen, gestutzten C-Dur-Crescendo – eine kurz und bündige Geste, die äußerst charakteristisch für die fesselnde Schlüssigkeit der gesamten Sinfonie ist.

Einführungstext © Andrew Achenbach

Jean Sibelius (1865–1957)
Kullervo – Sinfonische Dichtung für Solisten, Chor und Orchester, op. 7 (1892)

Sibelius war einer der selbstkritischsten Künstler unter den großen Komponisten von Sinfonien. Vier Jahre lang überarbeitete und revidierte er seine berühmte 5. Sinfonie, und es gab sogar einen Moment, wo er in Erwägung zog, den langsamen und den Schlusssatz ganz zu streichen und nur den ersten Satz gesondert als „Sinfonische Fantasie“ zu veröffentlichen. Die 8. Sinfonie, die Sibelius wahrscheinlich zu Beginn der 1930er Jahre zum Abschluss gebracht hatte, kam nicht so glimpflich davon – sie landete mit ziemlicher Sicherheit ein Jahrzehnt später auf dem großen Scheiterhaufen seiner „misslungenen“ Versuche. Zum Glück verbrannte Sibelius nicht seine frühe Kullervo-Sinfonie (1892), auch wenn sie nur haarscharf davongekommen zu sein scheint. Trotz ihres riesigen Erfolgs bei der Uraufführung – durch den der 26-jährige Sibelius in seinem finnischen Heimatland quasi über Nacht berühmt wurde – zog der Komponist die Partitur ein Jahr später zurück und verbat jede weitere Aufführung.

Mit einer riesigen Portion Fantasie kann man sich vielleicht gerade so vorstellen, warum sich Sibelius womöglich von Kullervo distanzieren wollte. Das Werk ist kompositionstechnisch

viel größer zusammengefügt als irgendein anderes Orchesterwerk aus Sibelius' reifen Jahren – mal ganz davon abgesehen, dass es zahlreiche Stellen gibt, wo die Unverfrorenheit des Orchestersatzes eindeutig eine Tugend ist! Möglich ist vielleicht auch, dass sich Sibelius angesichts seiner späteren Überzeugung von „der Strenge des Stils und der profunden Logik“ in seinen sieben offiziellen Sinfonien vor der merkwürdigen Mischform in Kullervo schämte: teils Sinfonie, teils Tondichtung, teils Kantate. Der dritte Satz „Kullervo und seine Schwester“ endet sogar mit etwas, was an eine Opernszene erinnert. Als man ein Jahrzehnt nach dem Tod des Komponisten wieder anfang, Kullervo aufzuführen, zeigte sich allerdings bald, dass dieses Werk eine bemerkenswerte Leistung ist – voller Anzeichen für zukünftige große Geniestreiche, aber auch mit Hinweisen auf andere Wege, die Sibelius hätte verfolgen können. In Kullervo sieht man Sibelius ganz vorn in der Vorfront des musikalischen Modernismus der 1890iger Jahre. Der galoppierende Fünftakt, der „Kullervo und seine Schwester“ einleitet, muss 1892 atemberaubend neu geklungen haben – man darf nicht vergessen, dass Tschaikowskys 6. Sinfonie (Pathétique), dessen zweiter, im Fünfvierteltakt gehaltener Satz das Publikum in Erstaunen versetzte und eine schlagtechnische Hürde für selbst einige der besten Dirigenten der Welt darstellte, erst ein Jahr später herauskam.

Wie die meisten aus der Mittelklasse stammenden Finnen des 19. Jahrhunderts sprach Sibelius als Heranwachsender nur Schwedisch. Aber bald hatte auch ihn der damalige Eifer für alles Finnische gepackt – also im Unterschied zur slawischen Kultur, die den Finnen von der russischen Besatzungsmacht auferlegt wurde. Als er an Kullervo zu arbeiten begann, studierte er sorgfältig die einheimische finnische Musik und besuchte dabei bekannte Volksmusiksänger. „Ich bin mir sicher“, schrieb er zu jener Zeit, „es wird nicht lange dauern, bis wir die Schätze finden, die in unseren alten finnischen Volksliedern versteckt liegen. Wir werden sehen, dass sich die alten Finnen, die das Kalevala [das große finnische Nationalepos] schufen, auch eines hohen Stands in ihrer Musik rühmen konnten. Ich arbeite jetzt an einer neuen, völlig im finnischen Geiste getränkten Sinfonie. Dieser finnische Geist hat mich durch und durch erfüllt.“

Nicht ganz „durch und durch“. Der erste Satz, der den tragisch endenden finnischen Sagenhelden Kullervo musikalisch porträtiert, beginnt mit einem mitreißenden Thema, das auf den Wellen der es begleitenden Streichergesten reitet und ein finnisches Volkslied sein könnte. Aber die Durchführung weist noch Einflüsse von Bruckner auf, dessen 3. Sinfonie Sibelius enorm beeindruckt hatte, als er am Wiener Konservatorium studierte (1890–1891). Im

zweiten Satz „Kullervos Jugend“ vernimmt man Anklänge an Tschaikowsky. Hier wird die Geschichte von Kullervos unseliger Kindheit und vom Zunehmen seiner heroischen Entschlossenheit erzählt. Dieser Prozess findet am deutlichsten in der einen Höhepunkt ansteuernden Transformation des strengen Anfangsthemas seinen Ausdruck. Dann kommt der bemerkenswerteste Satz von allen. In „Kullervo und seine Schwester“ erzählt der Chor (in Tönen und Betonungen der finnischen Sprache bestimmt werden), wie Kullervo ein schönes Mädchen auf seinen Schlitten lockt, während das Orchester ihre Verführung nachzeichnet. Die schreckliche Entdeckung, dass sie eigentlich seine seit langem verloren geglaubte Schwester ist, und Kullervos verzweifelte Reaktion werden von den zwei Solisten im abschließenden Abschnitt abgebildet. Diese Musik mit ihrer dunklen Kraft überschreitet bei weitem die Spätromantik des 19. Jahrhunderts.

„Kullervo zieht in den Kampf“ ist das Scherzo der Sinfonie. Die Musik bildet ein ruhmreiches Schlachtgetümmel ab und ist so eindeutig von den schrillen Klangfarben und „wildern“ Tanzrhythmen der russisch-nationalen Schule eines Borodins oder Rimskij-Korsakows beeinflusst. Dann folgt der tragische Schluss. In „Kullervos Tod“ kehrt der von Schuldgefühlen zerfleischte Held an den Ort zurück, wo er seine

Schwester geschändet hatte. Der Chor erzählt die Geschichte in archaischen, balladenhaften Tönen und weist zurück auf Themen aus vorangegangenen Sätzen. Das Geschehen erreicht einen letzten, granitartigen Höhepunkt, wenn sich der Held selbst auf sein Schwert stürzt. Die Blechbläser blasen lauthals den ersten Abschnitt des großartigen „Kullervo“-Themas, mit dem das Werk begonnen hatte. Der Kreis ist geschlossen, das Schicksal besiegelt.

Einführungstext © Stephen Johnson

Jean Sibelius (1865–1957)

Jean Sibelius, the second of three children, was raised by his Swedish-speaking mother and grandmother. The boy made rapid progress as a violinist and composer. In 1886 he abandoned law studies at Helsinki University, enrolling at the Helsinki Conservatory and later taking lessons in Berlin and Vienna. The young composer drew inspiration from the Finnish ancient epic, the Kalevala, a rich source of Finnish cultural identity. These sagas of the remote Karelia region greatly appealed to Sibelius, especially those concerned with the dashing youth Lemminkäinen and the bleak landscape of Tuonela, the kingdom of death – providing the literary background for his early tone-poems, beginning with the mighty choral symphony Kullervo in 1892.

The Finns swiftly adopted Sibelius and his works as symbols of national pride, particularly following the première of the overtly patriotic Finlandia in 1900, composed a few months after Finland's legislative rights had been taken away by Russia. 'Well, we shall see now what the new century brings with it for Finland and us Finns', Sibelius wrote on New Year's Day in 1900. The public in Finland recognised the idealistic young composer as a champion of national freedom, while his tuneful Finlandia was taken into the repertoire of orchestras around the world. In 1914 Sibelius visited America, composing a bold new work, The Oceanides, for the celebrated Norfolk Music Festival in Connecticut.

Although Sibelius lived to the age of 91, he effectively abandoned composition almost 30 years earlier. Heavy drinking, illness, relentless self-criticism and financial problems were among the conditions that influenced his early retirement. He was, however, honoured as a great Finnish hero long after he ceased composing, while his principal works became established as an essential part of the orchestral repertoire.

Profile © Andrew Stewart

Jean Sibelius (1865–1957)

Deuxième de trois enfants, Jean Sibelius fut élevé par sa mère et sa grand-mère, qui parlaient suédois. L'enfant fit de rapides progrès comme violoniste et comme compositeur. En 1886, il abandonna ses études de droit à l'université d'Helsinki et entra au conservatoire de cette ville, avant de prendre des cours à Berlin et à Vienne. Le jeune compositeur puisa son inspiration dans le poème épique ancestral finnois, le Kalevala, source abondante de l'identité culturelle finnoise. Ces sagas de l'ancienne Carélie séduisirent profondément Sibelius, notamment celles concernant le bouillonnant jeune Lemminkäinen et les mornes paysages de Tuonela, le royaume de la mort – qui fournirent l'arrière-plan littéraire de ses premiers poèmes symphoniques, à commencer par la puissante symphonie chorale Kullervo en 1892.

Les Finlandais ne tardèrent pas à adopter Sibelius et ses œuvres comme des symboles de fierté nationale, particulièrement après la création de Finlandia, une page ouvertement patriotique, en 1900, composée quelques mois après que les droits législatifs de la Finlande lui eurent été retirés par la Russie. « Eh bien, nous allons voir à présent ce que le nouveau siècle apportera à la Finlande et à nous autres Finlandais », écrivit Sibelius le jour du Nouvel An 1900. Le public finlandais reconnut dans le jeune compositeur idéaliste un champion de la liberté nationale, tandis que Finlandia et ses belles mélodies entraient au répertoire des orchestres du monde entier. En 1914, Sibelius se rendit en Amérique, composant une nouvelle partition pleine d'audace, Les Océanides, pour le célèbre Festival de musique de Norfolk, au Connecticut.

Bien que Sibelius ait vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans, il avait abandonné la composition trente ans plus tôt. La boisson, la maladie, une propension continue à l'autocritique et des problèmes financiers figurent parmi les causes de cette retraite précoce. Sibelius continua d'être salué comme un grand héros finnois longtemps après avoir cessé d'écrire, pendant que ses œuvres majeures s'imposaient comme des piliers du répertoire symphonique.

Profile © Andrew Stewart

Traduction: Claire Delamarche

Jean Sibelius (1865–1957)

Jean Sibelius, das zweite von drei Kindern, wurde von seiner Schwedisch sprechenden Mutter und Großmutter aufgezogen. Der Junge machte als Violinist wie auch als Komponist schnell große Fortschritte. 1886 gab Sibelius sein Jurastudium an der Universität Helsinki auf und schrieb sich am Musikkonservatorium Helsinki ein. Später setzte er seine musikalische Ausbildung in Berlin und Wien fort. Der junge Komponist ließ sich von dem alten finnischen Nationalepos, dem Kalevala, anregen, das die finnische kulturelle Identität großzügig speist. Diese Sagen aus der fernen Karelia-Region sprachen Sibelius stark an, besonders jene, die sich um den forschenden jungen Mann Lemminkäinen und die raue Landschaft von Tuonela, das Königreich des Todes, drehen – sie lieferten den literarischen Hintergrund für Sibelius' frühe Tondichtungen, die mit der mächtigen Chorsinfonie Kullervo 1892 ihren Anfang nahmen.

Bald wuchsen Sibelius und seine Werke zu Symbolen des Nationalstolzes für die Finnen, besonders nach der Uraufführung des offen patriotischen Werkes Finlandia von 1900, das wenige Monate, nachdem Russland Finnland das Recht zur eigenen Gesetzgebung genommen hatte, komponiert wurde. „Also, wir werden jetzt sehen, was das neue Jahrhundert für Finnland und uns Finnen bereithält“, schrieb Sibelius am Neujahrstag 1900. Die finnische Öffentlichkeit sah in dem idealistischen jungen Komponisten einen Vertreter der finnischen Unabhängigkeit, und sein melodiöses Finlandia fand Zugang ins Repertoire von Orchestern in der ganzen Welt. 1914 besuchte Sibelius Amerika und komponierte für das berühmte Norfolk Music Festival in Connecticut ein couragiertes neues Werk, Aallottaret (Die Okeaniden).

Zwar wurde Sibelius 91 Jahre alt, das Komponieren gab er allerdings mehr oder weniger fast 30 Jahre früher auf. Schweres Trinken, Krankheit, unablässige Selbstkritik und finanzielle Schwierigkeiten gehörten zu den Gründen für sein vorzeitiges Zurückziehen. Aber noch lange nach seinem Tod feiert man ihn als einen großen Nationalhelden Finnlands, und seine wichtigsten Werke zählen mittlerweile zu den Grundbausteinen des Orchesterrepertoires.

Profile © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

TEXT

Disc 4 – KULLERVO

1 Johdanto

2 Kullervon nuoruus

3 Kullervo ja hänen sisarensa

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
hivus keltainen, korea,
kengän kauto kaunokaincn,
läksi viemähän vetoja,
maaajyviä maksamahan.
Vietyä vetoperänsä,
maaajyväset maksettua,
rekehensä reutoaikse,
kohennaikse korjahansa,
alkoi kulkea kotihin,
matkata omille maille.
Ajoa järjyttelevi,
matkoansa mittelevi,
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.
Neiti vastahan tulevi,
hivus kulta hiihtelevi
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.
Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa päättelevi;
alkoi neittä haastatella,
haastatella, houkutella:

KULLERVO

Nouse, neito, korjahani,
taaksi maata taljoilleni!

SISAR

Surma sulla korjahasi,
tauti taaksi taljoillesi

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähtyi hclmivyöllä.
Virkkku juoksi, matka joutui,
tie vieri, reki rasasi.
Neiti vastahan tulevi,

Disc 4 – KULLERVO

1 Introduction

2 Kullervo's Youth

3 Kullervo and his sister

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
yellow-haired, handsome,
fair of shoe-upper,
went to take in the taxes,
to pay in the tithes.
When the dues were taken in
and the tithes paid,
in his sledge he flings himself,
settles in his sleigh
and starts for home,
travelling to his own lands.
He rumbles along,
paces his journey
upon those heaths of Väinö,
in the glades tilled long before,
and he meets a maid
a golden-haired one skiing
upon those heaths of Väinö,
in the glades tilled long before.
Kullervo, Kalervo's son
there now he holds in;
began chatting-up the maid
chatting-up, tempting:

KULLERVO

Get up, maid, into my sleigh
lie back on my furs!

SISTER

May doom come into your sleigh,
disease lie back on your furs!

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
struck the courser with the lash,
whacked it with the beaded belt:
courser ran and journey sped,
the road rolled, the sledge clattered.
And he meets a maid,

kautokenkä kaaloavi,
slevällä meren selällä,
ulapalla aukealla.
Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa päättelevi,
suutansa sovittelevi,
sanojansa säätelevi:

KULLERVO

Tule korjahan, korea,
maan valio, matkoihini!

SISAR

Tuoni sulle korjahasi
Manalainen matkoihisi!

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähtyi helmivyöllä.
Virkkku juoksi, matka joutui,
reki vieri, tie lyheni.
Neid vastahan tulevi,
tinarinta riioavi,
noilla Pohjan kankahilla,
Lapin laajoilla rajoilla.
Kullervo, Kalervon poika,
hevostansa hillitsevi,
suutansa sovittelevi,
sanojansa säätelevi:

KULLERVO

Käy neito, rekoscheni,
armas, alle vilttieni,
syömähän omeniani,
puremahan päähkeniä!

SISAR

Sylen, kehno, kelkkahasi,
retkale, rekosehesi! Vilu
on olla viltin alla, kolkkko
korjassa eleä.

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
koppoi neion korjahansa,
reualti rekosehensa,
asetteli taljoillensa,
alle viltin viereteli.

a leather-shod one wading,
on the clear high seas,
upon the open expanse.
Kullervo, Kalervo's son,
he holds in his horse,
he adjusts his mouth,
he orders his words:

KULLERVO

Come into my sleigh, fine one
the land's choice, on my travels!

SISTER

Tuoni come into your sleigh and
death upon your travels!

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
struck the courser with the lash,
whacked it with the beaded belt:
courser ran and journey sped,
the road rolled, the sledge shortened.
And he meets a maid,
a tin-breasted one strolling
upon these heaths of the North
the broad borders of Lapland.
Kullervo, Kalervo's son,
he reins in his horse
he adjusts his mouth,
he adjusts his words:

KULLERVO

Step, maiden, into my sledge
dear, under my quilt
to eat some of my apples
to nibble some nuts!

SISTER

I spit, wretch, upon your sled,
tramp, upon your sleigh!
Tis chilly under the quilt,
dismal in the sleigh.

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
grabbed the maid into his sleigh,
and snatched her into his sledge,
dumped her on his furs
and rolled her under the quilt.

SISAR

Päästä pois minua tästä,
laske lasta vallallensa,
kunnotointa kuulemasta,
pahalaista, palvomasta,
tahi potkin pohjan puhki,
levittelen liistehesi,
korjasi pilastchiksi,
ramaksi re'cn retukan!

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka aijön lapsi,
aukaisi rchaisen arkun,
kimahutti kirjakannen,
näytteli hope, itansa,
verkaliuskoja levitti,
kultasuita sukkasia,
vöitäsä hopeapäitä.
Verat veivät neien mielen,
raha muutti morsiamen,
hopea hukuttelevi,
kulta kuihauttelevi.

SISAR

Mist' olet sinä sukuisin,
kusta, rohkea, rotuisin?
Lienet suurtaki sukua,
isoa isän aloa.

KULLERVO

En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran keskimmäistä:
Kalervon katala polka,
tuhma poika tuiretuinen,
lapsi kehjo keiretyinen.
Vaan sano oma sukusi,
oma rohkea rotusi,
jos olet sukua suurta,
isoa isän aloa!

SISAR

En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran kcskimmäistä:
Kalervon katala tyttö,
tyhjä tyttö tuiretuinen,
lapsi kehjo keiretyinen.
Ennen lasna ollessani
emon ehtoisen elolla,
läksin marjahan metsälle,
alle vaaran vaapukkahan.
Poimin maalta mansikoita,

SISTER

Let me get out,
give a child her freedom,
from heeding a worthless one,
from serving an evil one,
or I'll kick the bottom through,
I'll lay low your planks,
your sleigh to splinters,
into bits the toboggan!

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
opened a chest full of wealth,
slammed the bright lid back,
and showed off his silver coins,
spread out strips of cloth,
gold-topped stockings, his,
belts trimmed with silver:
the cloth lured the maid
the wealth changed the bride,
the silver overwhelms her
and the gold takes hold.

SISTER

What kin are you of
bold one, of what stock?
You are surely of great kin
and of grand background.

KULLERVO

I'm of no great kin
neither great nor small
but only middling –
a mean son of Kalervo
a boy with no wits, a waif
a poor child, a stray.
But tell me of your own kin
of your own bold stock –
whether you are of great kin
and of grand background!

SISTER

I'm of no great kin
neither great nor small
but only middling –
mean daughter of Kalervo,
a girl with nothing, a waif
a poor child, a stray.
Once when I was a child in
my kindly mother's dwellings
I went for berries to the forest,
raspberries under the slope;
picked strawberries off the ground,

alta vaaran vaapukoita;
poimin päivän, yön lepäsin.
Poimin päivän, poimin toisen
päivälläpä kolmannella,
en tiennyt kotihin tictä:
tiehyt metsähän veteli,
ura saatteli salolle.
Siina istuin, jotta itkin.
Itkin päivän jotta toisen;
päivänäpä kolmantena,
nousin suurelle mäelle,
korkealle kukkulalle.
Tuossa huusin, hoilaelin.
Salot vastahan saneli,
kankahat kajahtelivat:
Elä huuu, hullu tyttö,
eta, mieltöin, melua!
Ei se kuulu kumminkana,
ei kuulu kotihin huuto.

Päivän päästä kolmen, neljän,
viien, kuuen, viimeistäki,
kohennihin kuolemahan,
heitihin katoamahan.
Enkä kuollut kuitenkana,
en mä kalkinen kaonnut!
Oisin kuollut, kuria raukka,
oisin kalkennut, katala,
äsken tuosta toisna vuonna
kohta kolmanna kesänä,
oisin heinänä helynnyt,
kukoistellut kukkapäänä,
maassa marjana hyvänä,
punaisena puolukkana,
nämät kummat kuulematta,
haikeat havaitsematta.

KULLERVO

Voi, poloinen, päiviäni,
voipa, kuria, kummiani,
voi kun pi'in sisarueni
turmelin emoni tuoman!
Voi, isoni, voi emoni,
voi on valta vanhempani!
Minnekä minua loitte,
kunne kannoitte katalan?
Parempi olisin ollut
syntymättä, kasvamatta,
ilmahan sikeämättä,
maalle tälle täytymättä.
Eikä surma suurin tehnyt,
tauti oike'in osannut,
kun ei tappanut minua,
kaottanut kaksiöisnä.

raspberries under the slope,
picked by day, by night rested,
I picked one day, I picked two,
till by the third day
I did not know the way home:
the road led into forest,
the track took me to backwoods.
There I sat and wept.
I wept one day and then two;
till on the third day
I climbed a high hill
up a lofty peak:
there I shouted and yelled out.
The backwoods talked back
and the heaths echoed:
Do not shout, mad girl
mindless one, don't make a din!
It won't be heard anyway
the shout won't be heard at home.

After three days, four,
five, six at the most,
I prepared to die,
I gave myself up for lost.
I did not die even so
cheerless one, I was not lost!
Had I died, poor wretch
and been broken off, mean one,
then only two years later
but three summers on,
I'd have been waving as grass,
bobbing as a flowery head,
on the land a good berry,
a red cowberry,
without hearing these horrors,
learning these sorrows.

KULLERVO

Woe, luckless me, for my days
and woe, wretch, for my horrors
that I have used my sister
and spoil her my mother bore!
Woe my father, my mother,
woe, woe my honoured parents!
What did you create me for,
and why carry this mean one?
I would have been better off
had I not been born, not grown,
not been brought into the world,
not had to come to this earth;
doom did not deal straight,
disease did not act aright
when it did not kill me,
not lose me as a two-night-old.

4 Kullervon sotaanlähtö

5 Kullervon kuolema

KUORO

Kullervo, Kalervon poika,
otti koiransa keralle,
läksi tietä telkkimähän,
korpehen kohoamahan.
Kävi matkoa vähäisen,
astui tieta pikkaraisen;
tuli tuolle saarekselle,
tuolle paikaille tapahtui,
kuss' oli piian pillannunna,
turmellut emonsa tuoman.
Siin' itki ihana nurmi
aho armahin valitti,
nuoret heinät hellitteli,
kuikutti kukat kanervan,
tuota piian pillamusta,
emon tuoman turmellusta:
eikä nousnut nuori heinä,
kasvanut kanervan kukka,
ylennyt sijalla sillä,
tuolla paikalla pahalla,
kuss' oli piian pillannunna,
emon tuoman turmellunna.

Kullervo, Kalervon poika,
tempasi terävän miekan;
katselevi, kääntelevi,
kyselevi, tietelevi.
Kysyi mieltä miekaltansa,
tokko tuon tekisi mieli,
syöä syyllistä lihoa,
viallista verta juoa.
Miekka mietti miehen mielen,
arvasi uron pakinan.
Vastasi sanaila tuolla:
Miks' en söisi mielelläni,
söisi syyllistä lihoa,
viallista verta joisi?
Syon lihoa syyttömänki,
juon verta viattomanki.

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
pään on peltohon sysäsi,
perän painoi kankahasen,
kären käänti rintahansa,
itse iskihe käreille,
silhen surmansa sukesi,
kuolemansa kohtaeli.

4 Kullervo goes to battle

5 Kullervo's death

CHORUS

Kullervo, Kalervo's son,
took his dog with him,
trudged off up the road,
up into the wilds,
and he went a little way,
stepped a tiny bit of road
and he came to that islet,
he happened upon the place
where he had ravished the wench
and spoilt her his mother bore:
there the fair turf was weeping,
the dearest glade complaining,
the young grasses were grieving,
the heather flowers crying,
for that ravishing of the wench,
spoiling of the mother-borne
and no young grass sprang,
no heather flower grew,
came up in the place,
on that evil spot
where he had ravished the wench
and spoilt her his mother bore.

Kullervo, Kalervo's son,
snatched up the sharp sword,
looks at it, turns it over,
asks it, questions it;
he asked his sword what it liked:
did it have a mind
to eat guilty flesh,
to drink blood that was to blame?
The sword followed the man's drift
it guessed the fellow's chatter,
and answered with this word:
Why should I not eat what I like,
not eat guilty flesh,
not drink blood that is to blame?
I'll eat even guiltless flesh,
I'll drink even blameless blood.

Kullervo, Kalervo's son,
the blue-stockinged gaffer's child,
pushed the hilt into the field,
pressed the butt into the heath,
turned the point towards his breast,
rammed himself upon the point,
and on it he brought about his doom,
met his death.

Se oli surma nuoren miehen,
kuolo Kullervo urohon,
loppu ainakin urosta,
kuolema kovaosaista.

And that was the young man's doom,
the Kullervo fellow's death –
the end for the fellow,
death for the ill-fated.



Sir Colin Davis conductor

Sir Colin Davis is the London Symphony Orchestra's President and was the Orchestra's Principal Conductor between 1995 and 2006. He has recorded widely with Philips, BMG and Erato as well as LSO Live. His releases on LSO Live have won numerous prizes including Grammy and Gramophone Awards and have covered music by Berlioz, Verdi, Beethoven and Sibelius among others. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland and, in the Queen's Birthday Honours 2002, he was named a Member of the Order of the Companions of Honour. In 2002 Sir Colin received the Classical BRIT award for Best Male Artist and in 2003 was given the Yehudi Menuhin Prize by the Queen of Spain for his work with young people. Sir Colin began his career at the BBC Scottish Orchestra, moving to Sadler's Wells in 1959. Following four years as Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, he became Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971 and Principal Guest Conductor of the Boston Symphony Orchestra in 1972. Between 1983 and 1992 he worked with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 through to the 2002/2003 season, and has been Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle since 1990.

Sir Colin Davis est le président du London Symphony Orchestra et a été son chef principal de 1995 à 2006. Il a réalisé de nombreux enregistrements chez Philips, BMG et Erato, ainsi que chez LSO Live. Ses disques publiés chez LSO Live ont remporté de nombreuses distinctions, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et l'on peut y entendre, entre autres, des œuvres de Berlioz, Verdi, Beethoven et Sibelius. Sir Colin a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande et, l'occasion des Queen's Birthday Honours 2002, il a été nommé membre de l'ordre des Companions of Honour. Sir Colin a été récompensé par les BRIT awards et, en 2003 la reine d'Espagne lui a remis le Prix Yehudi Menuhin pour son travail avec les enfants. Sir Colin a débuté au BBC Scottish Orchestra, passant en 1959 au Théâtre de Sadler's Wells, Londres. Après avoir été pendant quatre ans le Premier Chef du BBC Symphony Orchestra, il est devenu Directeur musical du Royal Opera House de Covent Garden en 1971 et Premier Chef invité du Boston Symphony Orchestra l'année suivante. De 1983 et 1992, il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et il a été Premier Chef invité du New York Philharmonic de 1998 la saison 2002/2003 et il est chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde depuis 1990.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestras und war zwischen 1995 und 2006 dessen Chefdirigent. Er nahm umfangreich bei Philips, BMG, Erato und beim LSO Live-Label auf. Seine Einspielungen beim LSO Live-Label wurden häufig ausgezeichnet, zum Beispiel mit Grammy- und Gramophone-Preisen. Zu diesen Aufnahmen gehören Interpretationen von unter anderem Berlioz, Verdi, Beethoven und Sibelius. Sir Colin erhielt internationale Auszeichnungen in Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland, und während der Titelverleihung zum Geburtstag der britischen Königin Elizabeth II. 2002 wurde er zum Mitglied des Ordens der Companions of Honour ernannt. Sir Colin sicherte sich diverse BRIT-Awards, und im Jahre 2003 erhielt er den Yehudi-Menuhin-Preis von der spanischen Königin für seine Arbeit mit jungen Menschen. Sir Colin begann seine Laufbahn beim BBC Scottish Orchestra. 1959 wechselte er zur Sadler's Wells Opera Company nach London. Nach vier Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra wurde er 1971 zum Musikdirektor des Royal Opera Houses Covent Garden ernannt und 1972 zum ersten Gastdirigenten des Boston Symphony Orchestra. Zwischen 1983–1992 arbeitete Sir Colin mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, und von 1998 bis zur Spielzeit 2002/2003 war er erster Gastdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Ehrendirigent der Dresdner Staatskapelle ist er seit 1990.



Peter Mattei baritone

Swedish baritone Peter Mattei has established himself as one of the most sought-after singers of his generation. He has worked with conductors like Sir Georg Solti, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, Esa-Pekka Salonen, Riccardo Chailly, Antonio Pappano and Herbert Blomstedt.

Last spring he made his debut at La Scala in Tannhäuser and performed Don Giovanni at the Royal Opera Stockholm. Future engagements include appearances at the Met, the Opéra National de Paris and the San Francisco Opera.

On the concert platform Peter Mattei has appeared in Brahms's German Requiem, Sibelius's Kullervo, Des Knaben Wunderhorn, St Matthew Passion, St John Passion, Messiah and others. He sang at concert performances of Berlioz's Les Troyens with the London Symphony Orchestra and Sir Colin Davis, a recording of which was released by LSO Live and went on to win of two Grammy Awards. His discography includes Mahler's Eighth Symphony with the Concertgebouw Orchestra and Riccardo Chailly (Decca) and Don Giovanni with the Mahler Chamber Orchestra and Daniel Harding (Virgin Classics).

Le baryton suédois Peter Mattei s'est imposé comme l'un des chanteurs les plus demandés de sa génération. Il a travaillé avec des chefs comme Sir Georg Solti, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, Esa-Pekka Salonen, Riccardo Chailly, Antonio Pappano et Herbert Blomstedt.

Au printemps dernier, il a fait ses débuts à la Scala de Milan dans Tannhäuser et chanté Don Giovanni à l'Opéra royal de Stockholm. Il est invité prochainement au Met, à l'Opéra national de Paris et à l'Opéra de San Francisco.

Au concert, Peter Mattei a chanté entre autres le Requiem allemand de Brahms, Kullervo de Sibelius, Des Knaben Wunderhorn de Mahler, la Passion selon saint Matthieu et la Passion selon saint Jean de Bach et le Messie de Haendel. Il a participé à des exécutions de concert des Troyens de Berlioz avec le London Symphony Orchestra et Sir Colin Davis, dont l'enregistrement a été publié par LSO Live et a reçu deux Grammy Awards. Sa discographie comporte la Huitième Symphonie de Mahler avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam et Riccardo Chailly (Decca) et Don Giovanni avec le Mahler Chamber Orchestra et Daniel Harding (Virgin Classics).

Der in Schweden geborene Bariton Peter Mattei hat sich einen Namen als einer der gefragtesten Sänger seiner Generation geschaffen. Er arbeitete mit Dirigenten wie Sir Georg Solti, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, Esa-Pekka Salonen, Riccardo Chailly, Antonio Pappano und Herbert Blomstedt zusammen.

Letztes Frühjahr hatte er sein Debüt am Teatro alla Scala in einer Inszenierung des Tannhäusers und sang im Don Giovanni an der Kungliga Operan in Stockholm. Zu seinen geplanten Engagements gehören Auftritte an der Metropolitan Opera, der Opéra National de Paris und der San Francisco Opera.

Auf dem Konzertpodium trat Peter Mattei in Brahms' Deutschem Requiem, Sibelius' Kullervo, Mahlers Des Knaben Wunderhorn, Bachs Matthäuspassion und Johannespassion sowie Händels Messias und anderen Werken auf. Er sang darüber hinaus in den konzertanten Aufführungen von Berlioz' Les Troyens mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis. Davon wurde eine CD beim LSO Live-Label herausgegeben, die mit zwei Grammy-Preisen ausgezeichnet wurde. Zu Peter Matteis Diskographie gehören auch Mahlers 8. Sinfonie mit dem Concertgebouorkest unter Riccardo Chailly (Decca) und Don Giovanni mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding (Virgin Classics).



Monica Groop mezzo-soprano

Finnish mezzo-soprano Monica Groop is recognised for her amazing versatility in a wide-ranging repertoire that spans baroque music through to classical and contemporary. Always in demand at many of the world's leading opera houses and orchestras such as Covent Garden, Paris, Los Angeles, Chicago and New York, Monica Groop divides her time between challenging operatic roles and the standard and lesser known concert repertoire. She made her professional debut as Charlotte in Massenet's Werther with the Finnish National Opera and has been an international mainstay since her London debut at Covent Garden in the highly acclaimed 1991 Wagner Ring Cycle with Bernard Haitink. She has worked with conductors including Sir Colin Davis, Zubin Mehta, Bernard Haitink, Roger Norrington, Ivor Bolton, Esa-Pekka Salonen and Christoph Eschenbach. As a recitalist she has become particularly respected for her unique interpretation of Scandinavian music.

Monica Groop has a large and varied discography of over 50 recordings for such labels as Sony, Decca, Chandos and Harmonia Mundi. Some of these recordings have received plaudits from some of the most prominent international music critics.

La mezzo-soprano finlandaise Monica Groop est reconnue pour son aisance dans un répertoire très large, de la musique baroque aux œuvres contemporaines, en passant par la période classique. Réclamée par les opéras et les orchestres majeurs de la scène internationale, tels Covent Garden, Paris, Los Angeles, Chicago et New York, Monica Groop partage son temps entre les rôles lyriques les plus exigeants et une carrière de concertiste allant grand répertoire et œuvres plus rares. Elle a débuté en Charlotte dans Werther de Massenet à l'Opéra national finlandais et s'est imposée sur le plan international avec ses débuts londoniens Covent Garden, dans la Tétralogie de Wagner très acclamée qu'a dirigée Bernard Haitink en 1991. Elle a travaillé sous la direction de chefs comme Sir Colin Davis, Zubin Mehta, Bernard Haitink, Roger Norrington, Ivor Bolton, Esa-Pekka Salonen et Christoph Eschenbach. En récital, elle s'est taillé une réputation toute particulière pour ses interprétations sans égales du répertoire scandinave.

La discographie de Monica Groop est abondante et variée, avec plus de cinquante enregistrements pour des labels comme Sony, Decca, Chandos et Harmonia Mundi. Certains de ces disques ont été encensés par les critiques musicaux les plus en vue dans le monde entier.

Die finnische Mezzosopranistin Monica Groop ist für ihre erstaunliche Vielseitigkeit und ihr breites Repertoire bekannt, das sich von barocker über klassischer bis zu zeitgenössischer Musik erstreckt. Monica Groop ist beständig bei vielen der führenden Opernhäusern und Orchestern der Welt gefragt, wie zum Beispiel in Covent Garden, Paris, Los Angeles, Chicago und New York. Sie widmet ihre Zeit sowohl schwierigen Opernrollen als auch dem traditionellen und weniger bekannten Konzertrepertoire. Ihr erster richtiger Auftritt war als Charlotte in Massenets Werther an der Suomen Kansallisooppera [Finnischen Staatsoper]. Seit ihrem Londoner Debüt an der Royal Opera Covent Garden in der hochgelobten Ringinszenierung 1991 unter der musikalischen Leitung von Bernard Haitink tourt Monica Groop die internationalen Konzert- und Opernpodien. Sie arbeitete mit solchen Dirigenten wie Sir Colin Davis, Zubin Mehta, Bernard Haitink, Roger Norrington, Ivor Bolton, Esa-Pekka Salonen und Christoph Eschenbach zusammen. In ihren eigenen Solokonzerten hat sie sich besonders durch ihre einzigartige Interpretation skandinavischer Musik einen guten Namen geschaffen.

Monica Groop kann auf eine umfang- und abwechslungsreiche Diskographie mit über 50 Einspielungen bei solchen CD-Labels wie

Sony, Decca, Chandos und Harmonia Mundi verweisen. Einige dieser Aufnahmen haben das höchste Lob von renommierten internationalen Musikjournalisten geerntet.

London Symphony Chorus

Chorus Director: Joseph Cullen
Chairman: James Warbis

The London Symphony Chorus was formed in 1966. It has a broad repertoire and has commissioned works from Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies and Jonathan Dove.

The Chorus tours extensively throughout Europe and has visited Israel, Australia, the Far East and the USA.

The Chorus has an extensive discography, including many recordings with Richard Hickox, among them Britten's *Peter Grimes*, which received a Grammy Award, and *Billy Budd*. Two further Grammy Awards were received for the LSO Live recording of Berlioz's *Les Troyens* with Sir Colin Davis and the LSO. Other recordings for LSO Live include Britten's *Peter Grimes*, Verdi's *Falstaff* and Berlioz's *La damnation de Faust*, *Béatrice et Bénédict* and *Roméo et Juliette*.

While maintaining special links with the London Symphony Orchestra, the Chorus has partnered many other orchestras in the UK, including the Philharmonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, CBSO, BBC Symphony Orchestra and BBC National Orchestra of Wales. Internationally, it has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, European Union Youth Orchestra, Malaysian Philharmonic and the Vienna Philharmonic.

The London Symphony Chorus is always interested in recruiting new members, welcoming applications from singers of all backgrounds, subject to an audition. Visit www.lsc.org.uk

Tenors

David Aldred, Robin Anderson, Mark Biagi, Michael Buckley, Lorne Cuthbert, John Farrington, Andrew Fuller*, Gareth Humphreys*, Tony Instrall, Michael Jones, James Lawson, David Leonard, Chris Manasseh, John Marks, Alistair Matthews, Malcolm Nightingale, Stuart Packford, Ric Phillips, Kevin Rigg, Mattia Romani, Peter Sedgwick, Graham Steele, Takeshi Stokoe, Anthony Stutchbury, Malcolm Taylor, Owen Toller, James Warbis*, Robert Ward

Basses

Hugh Alford, David Armour, Peter Avis, Dennis Bowen, Bruce Boyd, Gavin Buchan, Andy Chan, Stephen Chevis, Marek Chlebus, Bill Bumber, Patrick Curwen, Gareth Davies, Damian Day, Desmond Day, Alistair Forbes, Robert French, Robert Garbolinski*, Trevor Glover, John Graham, Owen Hanmer*, Christopher Harvey, Jean-Christophe Higgins, Derrick Hogermeer, Anthony Howick*, Alex Kidney, Gregor Kowalski, Georges Leaver*, Geoffrey Newman, David Peirson, Marc Ricard, Malcolm Rowat, Nick Seager, Edwin Smith*, Ray Smith, Nicholas Weekes, Christopher Wright

* Denotes council member

London Symphony Orchestra

First Violins

Gordan Nikolitch LEADER
Carmine Lauri LEADER
Andrew Haveron GUEST LEADER
Sarah Nemtanu GUEST LEADER
Radoslaw Szulc GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Nicholas Wright
Jörg Hammann
Laurent Quenelle
Michael Humphrey
Ning Kam
Claire Parfitt
Colin Renwick
Ginette Decuyper
Maxine Kwok-Adams
Elizabeth Pigram
Nigel Broadbent
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Robin Brightman
Ian Rhodes
Paul Robson
Valentina Bernardone
Victoria Irish
Gordon Mackay
Naoko Miyamoto
Ioana Petcu Colan
Geoffrey Silver
Giovanni Guzzo
Tammy Se

Second Violins

David Alberman *
Evgeny Grach *
Warwick Hill
Thomas Norris
Sarah Quinn
Matthew Gardner
Philip Nolte
Belinda McFarlane
Andrew Pollock

Paul Robson
Miya Ichinose
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke
David Goodall
Ian McDonough
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska
Joyce Nixon
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Nicole Wilson
David Worswick
Eleanor Fagg
Caroline Frenkel
Gabrielle Painter
Alina Petrenko
Samantha Wickramasinghe
Alda Dizdari

Violas

Paul Silverthorne *
Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Gina Zagni
Richard Holttum
Peter Norriss
Natasha Wright
Regina Beukes
Duff Burns
Robert Turner
Elisabeth Varlow
Jonathan Welch
Karen Bradley
Brian Clarke
Nancy Johnson
Claire Maynard
Caroline O'Neill
Fiona Opie
Samuel Burstin
Amy Fawcett

Cellos

Tim Hugh *
Moray Welsh *
Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Raymond Adams
Jennifer Brown
Amanda Truelove
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Minat Lyons
Francis Saunders
Daniel Gardner
Natasha Hodges
Morwenna Del Mar
Andrew Joyce

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Thomas Goodman
Axel Bouchaux
Matthew Gibson
Gerald Newson
Luis Cabrera
Kate Aldridge
Meherban Gillett
Ying Lai Green

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Gareth Davies *
Martin Parry
Clare Findlater

Piccolos

Sharon Williams *
Martin Parry

Oboes

Roy Carter *
Emanuel Abbühl *
Kieron Moore *
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bass Clarinets

John Stenhouse *
Shaun Thompson **

Bassoons

Rachel Gough *
Robert Bourton *
Ardun Halvorsen **
Joost Bosdijk
Nick Hunka
Robin Kennard

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
David Pyatt *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Jonathan Bareham
Alison Butcher
Brendan Thomas
Richard Ashton
Jeff Bryant

Trumpets

Maurice Murphy *
Roderick Franks *
John Gracie **
Gerald Ruddock
Nigel Gomm
Thomas Watson

Trombones

Dudley Bright *
Katy Jones *
Graham Lee **
James Maynard
Lindsay Shilling
Andrew Fawcett
Paul Lambert
Andrew Waddicor

Bass Trombones

Robert Hughes *
Paul Milner *
Andrew Waddicor **

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *
Antoine Bedewi **
Adrian Bending **
Simon Carrington **
Chris Thomas **
Sam Walton **

Percussion

Neil Percy *
David Jackson

Harp

Karen Vaughan *
Gabriella Dall'Olio

* Principal

** Guest Principal

London Symphony Orchestra

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

LSO Live
London Symphony Orchestra
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
T 44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk

For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit Iso.co.uk

Also available on LSO Live

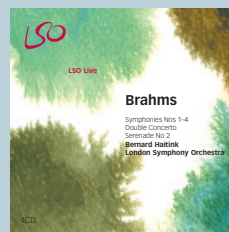


Beethoven Symphonies Nos 1–9
Bernard Haitink conductor
6SACD (LSO0598) or download

Benchmark Recording *BBC Music Magazine* (UK)

'a towering achievement' *The Times* (UK)

'simply masterful Beethoven ... this is the Beethoven set for our time'
Chicago Tribune (US)

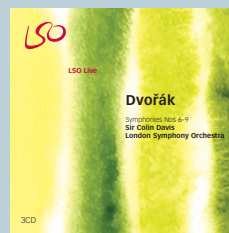


Brahms Symphonies Nos 1–4
Bernard Haitink conductor
4CD (LSO0070) or download

Benchmark Recording *BBC Music Magazine* (UK) **Symphony No 3**
Editor's Choice *Gramophone* (UK) **Symphony No 2**

Disc of the Month *Artistique 10 Technique 10*
ClassicsTodayFrance.com (Canada/France) **Symphony No 4**

'the crowning glory of Bernard Haitink's Brahms cycle' *BBC Radio 3 CD Review* (UK)



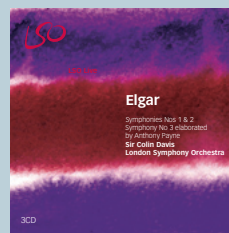
Dvořák Symphonies Nos 6–9
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0071) or download

Benchmark Recording – Performance *** Sound *******

'More successfully than any other recording, he captures the slow movement's elusive heart of darkness' *BBC Music Magazine* (UK) **Symphony No 8**

Performance *** Sound ******* *BBC Music Magazine* (UK) **Symphony No 9**

'remarkable ... a winning combination of Davis's heartwarming direction, the LSO's refulgent virtuosity and seductive phrasing, and first rate engineering, give you the best of all worlds' *Classic FM Magazine* (UK)



Elgar Symphonies Nos 1–3
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0072) or download

Diapason d'Or *Diapason* (France) **Symphony No 1**

Editor's Choice *Gramophone* (UK) **Symphony No 1**

CDs of the Year *The Guardian* (UK) **Symphonies Nos 1, 2 & 3**

CDs of the Year *Sunday Telegraph* (UK) **Symphonies Nos 1, 2 & 3**

Top 10 Discs of the Decade *BBC Music Magazine* (UK) **Symphony No 3**

Disc of the Month *Artistic quality 10 Sound quality 10* *ClassicsToday.com*

CDs of the Year *Sunday Times* (UK) **Symphony No 2**



Verdi Requiem
Sir Colin Davis conductor
2SACD (LSO0683) or download

'Davis located Verdi's hear right from the first bars ... and shaped Verdi's tumult and song with the master's touch'
The Times (UK) concert review

'The greatest interpretations are often those where you are most conscious of the music and least aware of the conductor's will imposed on it. Such was the case with this remarkable performance'
The Guardian (UK) concert review