



LSO Live

Sibelius

Symphonies Nos 1 & 4

Sir Colin Davis

London Symphony Orchestra

Sibelius Symphony No 1 in E minor, Op 39 (1899)
Symphony No 4 in A minor, Op 63 (1910–11)
Sir Colin Davis London Symphony Orchestra

Symphony No 1*

- 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**

- 5 Tempo molto moderato, quasi adagio 11'41"
- 6 Allegro molto vivace 4'57"
- 7 Il tempo largo 12'41"
- 8 Allegro 9'21"

Total time 78'19"

* Recorded live September 2006 at the Barbican, London

** Recorded live July 2008 at the Barbican, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for *Classic Sound Ltd* balance engineers

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* audio editors

Published by Breitkopf and Härtel

© 2008 London Symphony Orchestra, London UK

© 2008 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

- 3 English notes
- 6 French notes
- 9 German notes
- 11 Composer biography
- 12 Conductor biography
- 13 Orchestra personnel list
- 14 LSO biography



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 on 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 story-telling 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 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)
Symphonie n° 1, en mi mineur, op. 39
(1899)

A 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 extramusical, 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° 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 récurrence). Sibelius décrit 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 décrirait 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 dérangeant. 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



Alberto Venzaço

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 noch unter 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 Klagegedicht 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 granitatigen 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 schlacken 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. 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“ [Rindenbrotsinfonie] – 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 allgemeinhin 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 frühlingshaft 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 herzerbrechenden 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)

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



Sir Colin Davis conductor

Sir Colin Davis is President of the London Symphony Orchestra and Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle. From 1995 to 2006 he was Principal Conductor LSO, prior to which he was the orchestra's Principal Guest Conductor. 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, Dvořák, Elgar 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 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 at 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 président du London Symphony Orchestra et chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde. De 1995 à 2006, il a été chef principal du LSO, après en avoir été premier chef invité. 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, Dvořák, Elgar 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 Londres 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.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestra und Ehrendirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Von 1995 bis 2006 stand er dem LSO als Chefdirigent vor. Davor war er dort Erster Gastdirigent. 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, Dvořák, Elgar und Sibelius. Letztgenannte Aufnahme wurde vom britischen Magazin *Gramophone* zur CD des Monats erklärt. 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.

London Symphony Orchestra

First Violins

Andrew Haveron**
Sarah Nemtanu*
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Ning Kam
Michael Humphrey
Maxine Kwok
Sylvain Vasseur
Harriet Rayfield
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Elizabeth Pigram
Colin Renwick
Ian Rhodes
Nicholas Wright
Valentina Bernardone
Naoko Miyamoto
Geoffrey Silver
Giovanni Guzzo

Second Violins

Evgeny Grach
Tom Norris
Sarah Quinn
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Andrew Pollock
David Ballesteros
Norman Clarke
Miya Ichinose
Philip Nolte
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Eleanor Fagg
Caroline Frenkel
David Goodall
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska
Alina Petrenko
Samantha Wickramasinghe
David Worswick

Violas

Paul Silverthorne
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Natasha Wright
Regina Beukes
Richard Holttum
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Natasha Wright
Gina Zagni
Karen Bradley
Caroline O'Neill
Fiona Opie

Cellos

Moray Welsh
Rebecca Gilliver
Alastair Blyden
Jennifer Brown
Amanda Truelove
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Keith Glossop
Hilary Jones
Minat Lyons
Francis Saunders
Nick Gethin
Morwenna Del Mar

Double Basses

Rinat Ibragimov
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Axel Bouchaux
Michael Francis
Matthew Gibson
Gerald Newson
Luis Cabrera
Meherban Gillett

Flutes

Gareth Davies
Martin Parry
Clare Findlater

Piccolos

Sharon Williams
Martin Parry

Oboes

Emanuel Abbühl
Kieron Moore
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough
Robert Bourton
Audun Halvorsen***
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones
David Pyatt
Angela Barnes
Jonathan Bareham
John Ryan
Jonathan Lipton
Jeff Bryant
Brendan Thomas

Trumpets

Roderick Franks
Maurice Murphy
Gerald Ruddock
Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright
Katy Jones
James Maynard
Lindsay Shilling

Bass Trombones

Paul Milner
Andrew Waddicor

Tuba

Patrick Harrild

Timpani

Antoine Bewedi***
Simon Carrington***

Percussion

Neil Percy
David Jackson

Harp

Karen Vaughan
Gabriella Dall'olio

* Guest Leader, Symphony No 1

** Guest Leader, Symphony No 4

*** 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

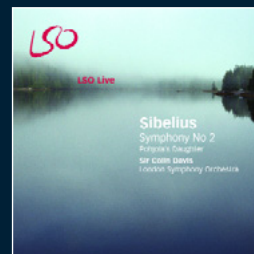
Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin 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 zum Chefdirigenten ernannt. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein ernannt. 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, damit jedem die Möglichkeit gegeben wird, 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@iso.co.uk

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

Also available on LSO Live



Sibelius Symphony No 2 and Pohjola's Daughter
Sir Colin Davis conductor
CD (LSO0105) SACD (LSO0605) or download

Disc of the Month
Gramophone (UK)

Choc de l'année 2007
Le Monde de la Musique (France)



Sibelius Symphonies Nos 3 & 7
Sir Colin Davis conductor
CD (LSO0051) SACD (LSO0552) or download

'a performance of such abundant temperament and insight that I had to replay it immediately'

Editor's Choice
Gramophone (UK)



Sibelius Symphonies Nos 5 & 6
Sir Colin Davis conductor
CD (LSO0037)

'Stunning ... Flawless'
Disc of the month
Classic FM Magazine (UK)



Sibelius Kullervo
Sir Colin Davis conductor
CD (LSO0074) SACD (LSO0574) or download

Best Choral Album Award
BBC Music Magazine Awards (UK)

'simply thrilling, a performance that goes straight to the top of recommended recordings ... In short, this is a great performance by any standard'
Disc of the Month
ClassicsToday.com (US)