



London Symphony Orchestra
LSO Live

Sibelius

Symphonies Nos 1–7

Kullervo | The Oceanides

Pohjola's Daughter

Sir Colin Davis

Monica Groop, Peter Mattei
London Symphony Chorus
London Symphony Orchestra

Jean Sibelius (1865–1957)

Symphonies Nos 1–7

Kullervo

The Oceanides

Pohjola's Daughter

Sir Colin Davis conductor

Monica Groop mezzo-soprano

Peter Mattei baritone

London Symphony Chorus

London Symphony Orchestra

Page Index

3	Track listing
8	Programme notes
11	Notes de programme
14	Einführungstexte
17	Libretto
21	Conductor biography
22	Soloists' biographies
24	Chorus biography & personnel list
25	Orchestra personnel lists
30	LSO biography

Recorded live between 2002 and 2008 at the Barbican, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities (all works except Symphony No 6)

Green Room Productions recording and editing facilities (Symphony No 6)

© 2016 London Symphony Orchestra, London UK

© 2016 London Symphony Orchestra, London UK

Disc 1

Total 78'20"

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

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

1	i. Andante, ma non troppo – Allegro energico	11'54"
2	ii. Andante (ma non troppo lento)	9'28"
3	iii. Scherzo: Allegro	5'16"
4	iv. Finale (Quasi una fantasia): Andante	12'59"

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

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

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

James Mallinson producer**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities**Neil Hutchinson** and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineers, mixing and mastering**Ian Watson** and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors**Neil Hutchinson** and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineers

Symphony No 1 and Symphony No 4 published by Breitkopf & Härtel.

Track Listing (Disc 2)

Disc 2		Total	59'00''
[1]	Pohjola's Daughter [Pohjolan tytär], Op 49 (1906)	14'25''	
Recorded live in DSD on 18 September and 9 October 2005, at the Barbican, London.			
Symphony No 2 in D major, Op 43 (1901–02)			
Recorded live in DSD on 27 and 28 September 2006, at the Barbican, London.			
[2]	i. Allegretto	9'39''	
[3]	ii. Tempo andante, ma rubato	14'50''	
[4]	iii. Vivacissimo	6'06''	
[5]	iv. Finale: Allegro moderato	14'00''	

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing and mastering

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

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineers

Pohjola's Daughter published by Robert Lienau Musikverlag. *Symphony No 2* published by Breitkopf & Härtel.

Disc 3

Total 65'23"

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

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

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | i. Allegro moderato | 11'26" |
| 2 | ii. Andantino con moto, quasi allegretto | 11'05" |
| 3 | iii. Moderato – Allegro ma non tanto | 8'26" |

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

22'27"

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

- | | |
|---|---|
| 4 | Adagio – Vivacissimo – Adagio – Allegro molto moderato – Allegro moderato – Vivace – Presto – Adagio – Largamente molto – Tempo primo |
|---|---|

5 The Oceanides [Aallottaret], Op 73 (1913–14)

11'59"

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

James Mallinson producer**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities**Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineer [all], editing [Track 5] mixing and mastering [all]**Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer and editing [Track 5]**Ian Watson** and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors [Tracks 1–4]**Neil Hutchinson** and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineers

Symphony No 3 published by Robert Lienau Musikverlag. Symphony No 7 published by Edition Wilhelm Hansen AS.

The Oceanides published by Breitkopf & Härtel.

Disc 4

Total 56'47"

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

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

1	i. Tempo molto moderato – Allegro moderato	13'37"
2	ii. Andante mosso, quasi allegretto	8'08"
3	iii. Allegro molto	9'13"

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

Recorded live in high-density PCM on 28 and 29 September 2002, at the Barbican, London.

4	i. Allegro molto moderato	8'28"
5	ii. Allegro moderato	4'50"
6	iii. Poco vivace	3'41"
7	iv. Allegro molto	8'50"

James Mallinson producer**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities**Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing and mastering [Tracks 1–3]**Ian Watson** and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors [Tracks 1–3]**Tony Faulkner** for **Green Room Productions** balance engineer & audio editor [Tracks 4–7]**Neil Hutchinson** and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineers

Symphony No 5 and Symphony No 6 published by Edition Wilhelm Hansen AS.

Disc 5

Total 71'52''

Kullervo – symphonic poem for soloists, chorus and orchestra, Op 7 (1892)**Peter Mattei** baritone **Monica Groop** mezzo-soprano **London Symphony Chorus**

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

1	i. Introduction (Allegro moderato)	p26	14'21''
2	ii. Kullervo's Youth (Grave)	p26	14'04''
3	iii. Kullervo and his sister (Allegro vivace)	p26	23'23''
4	iv. Kullervo goes to battle (Alla marcia)	p31	10'17''
5	v. Kullervo's death (Andante)	p31	9'47''

James Mallinson producer**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities**Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing and mastering**Ian Watson** and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors**Neil Hutchinson** and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineers*Kullervo* published by Breitkopf & Härtel.

Programme Notes

Jean Sibelius (1865–1957)
Symphonies Nos 1–7
Kullervo, Op 7 (1892)
Pohjola's Daughter, Op 49 (1906)
The Oceanides, Op 73 (1913–14)

There is an oft-repeated story about Jean Sibelius and his great contemporary Gustav Mahler. In 1907 the two men met in Helsinki during one of Mahler's conducting tours. On a walk together they discussed the essence of the symphony. Sibelius remarked that he 'admired its severity and style and the profound logic that created an inner connection between the motifs.' Mahler disagreed strongly: 'No, the symphony must be like the world. It must embrace everything'.

The contrast seems dazzlingly clear. Mahler is the self-confessed magpie genius, drawing everything he sees and hears into his teeming, visionary symphonic collages; Sibelius is the ruthlessly abstract organic logician, in pursuit of ever-greater 'inner connection'. The problem is, it's too clear – too neat. Firstly, we have to remember the date of that meeting: 1907: at this point the two composers couldn't have been much further apart in terms of their ideals. Mahler had just completed his most extravagant, ambitious symphony, No 8. This so-called 'Symphony of a Thousand', for vast vocal and colour-enhanced orchestral forces, begins with an invocation to the Holy Spirit and ends with Goethe's Faust, embodiment of striving humanity, presented at the throne the Queen of Heaven. Sibelius on the other hand had recently finished his Third Symphony, barely a third of the length of Mahler's Eighth, using a small, severely classical orchestra – no words, no descriptive programme,

only his typically energetic and imaginative musical logic to sustain interest.

But go back to the beginning of Sibelius's career and things look very different. The first work Sibelius actually called a 'symphony', **Kullervo** (1892), is a gigantic hybrid, its embrace almost as wide as in Mahler's contemporary *Resurrection Symphony*. Scored for solo voices, male chorus and orchestra, this monumental five-movement canvass is part symphony, part tone-poem, part dramatic cantata – the third movement, 'Kullervo and his sister', ends in something close to an operatic *scena*. In basing the work on the story of Kullervo, doomed hero of the Finnish national verse epic, the *Kalevala*, Sibelius implies parallels with his country's own tragic destiny, for so much of its history dominated by its powerful neighbours, Sweden and Russia. But without doubt there was a personal element too: the feeling of being – like Kullervo – ill-fated dogged Sibelius throughout his creative life, despite huge successes at home and abroad.

At the same time, identification with Finnish nationalism brought Sibelius a new sense of purpose and creative focus. Around the time he was working on *Kullervo*, Sibelius made an immersive study of his native Finnish music and worked hard to improve his mastery of the language. (Like many middle-class Finns at that time, his first language was Swedish.) 'I am sure', he wrote, '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* could also boast a high standard in their music... This Finnishness has penetrated every inch of me.' Not quite 'every inch': traces of

Sibelius's earlier Wagner-worship can be heard in *Kullervo*, especially in the first movement; but the stirring opening theme is pure 'bardic' Sibelius, while the driving, dynamically accented 5/4 pulse of the third movement shows how deeply he had already assimilated the rhythms of his adopted language.

Sibelius waited until he was nearly thirty before producing his official '**Symphony No 1**'. Much of the intervening time was spent working on an important transitional work, the *Four Legends*, or *Lemminkäinen Suite* (1893–97): four interconnected tone poems about the legendary Finnish hero Lemminkäinen, which together add up to a grand narrative symphony. When he came to write the First Symphony (1899), Sibelius offered neither title nor explanatory programme. Nevertheless, there are important parallels with that – at times – directly autobiographical symphonist Tchaikovsky. 'There is much in that man that I recognise in myself', Sibelius wrote to his wife, Aino. Amongst several striking Tchaikovskian touches in the First Symphony are the long, languishing major-minor tune that opens the slow movement, and the unmistakably tragic, implacably minor-key ending – surely a transformed echo of Tchaikovsky's still-recent *Pathétique Symphony*. Even so the opening is daring and utterly personal: a quiet drum-roll introduces a long, dreamy, quasi-improvisatory melody on solo clarinet – compared by one influential Finnish commentator to a folk-lament from Finland's Karelia region. The return of this theme on ardent strings at the beginning of the finale is clearly another manifestation of tragic fatalism; but whether that tragedy is national or individual is left to the listener to guess.

So far, we haven't heard much about 'profound logic' and 'inner connection between motifs'. With the first movement of the **Second Symphony** (1901–02) Sibelius the organic logician steps centre stage for the first time. The opening string chords rise by step (F#-G-A): this three-note motif turns out to be a kind of musical 'seed' from which all the later themes grow. It gives this movement a remarkable sense of cohesion and inevitability, enhancing the sense of mounting joy towards the climax – nature's delight in growth. The same three-note figure can be heard at work in the racing third movement and its slower, folk chant-inspired oboe theme, and also in the great singing tune that emerges dramatically from turbulent, seething textures at the start of the finale. The finale tune's tendency to begin its phrases with emphatic downbeats directly reflects a striking characteristic of the Finnish language – the first syllable is always accented, however long the word. For many Finns this is a theme that audibly 'speaks Finnish', and its radiant triumph at the close led to the Symphony being nicknamed 'Symphony of Liberation' by the nationalist press. What would they have said if they'd known that the second movement started life as a tone poem about Don Juan and Death? There has to be a personal element here: Sibelius himself was a notorious womaniser. Still, to this writer's knowledge no critic has ever complained that the second movement doesn't 'belong' in the overall scheme. Sibelius has triumphantly forged his 'inner connection'.

Having composed the Second Symphony relatively quickly, Sibelius then laboured for three years over its successor, **Symphony No 3** (1904–07). Its pared down style, concentrated, sometimes elliptical

thought-processes and avoidance of grand romantic rhetoric disappointed those who were expecting a heroic sequel to the 'Symphony of Liberation'. But in terms of Sibelius's own growth as a symphonist it's a major step forward. As in Symphony No 2, the energetically driven first movement is a study in how to grow powerful, suggestive ideas from a tiny motivic seed; but now the growth carries on audibly through the lilting nocturnal dance-movement that follows, and through the brilliantly fused *scherzo*-finale that provides the summation. The dramatic transition between the last two movements of the Symphony No 2 – light emerging from stormy darkness – had shown how much Sibelius had learned from the similar passage in Beethoven's Fifth Symphony. Now in Symphony No 3 he takes that further. At various stages the finale's theme can be heard stirring in the background – peering as it were through the *scherzo*'s rustling foliage. Finally, it emerges, hymn-like, on strings to build steadily to a magnificent peroration.

The tone poem *Pohjola's Daughter* (1906) has not only a title but the most detailed descriptive programme Sibelius ever produced. The brooding opening represents the dark far northlands, from which emerges another *Kalevala* hero: the bard-wizard Väinämöinen. He sees the daughter of the moon-god Pohjola, perched at her spinning wheel on top of a rainbow, and falls in love with her. She agrees to come down if Väinämöinen can conjure a boat from her spindle. Väinämöinen tries heroically, but fails. Furious, deflated, and with her laughter ringing in his ears, he springs back onto his sleigh and vanishes into the gloom. All this can be made out quite easily if one wishes. Yet surprisingly it seems Sibelius only decided on this storyline once

most of the music was actually written. The work's subtitle, 'Symphonic Fantasy', brings this tone poem closer into line with the numbered symphonies, and its superb integration of different moods and tempos into one sweeping statement anticipates structural triumphs in the Fifth and Seventh Symphonies. Yet it does so while identifying itself with a story about inglorious failure. In that respect it is *Pohjola's Daughter*, rather than the Third Symphony, that truly paves the way for Sibelius's next symphony, the Fourth.

Symphony No 4 (1910–11) is a product of a fearsome mid-life crisis. In 1908, Sibelius went through the trauma of an operation to remove a tumour from his throat. There followed an agonised two-year wait to see if the operation had been successful, during which Sibelius had to give up two important emotional crutches: alcohol and tobacco. The withdrawal symptoms were terrible, and Sibelius's diaries connect his struggles with the bleak, often anguished tone of this symphony. Yet the Fourth Symphony also stands as a reminder of the old saying that in crisis there can be opportunity. Struggling to give form to his feelings – or as he put it in his diaries, to get them 'into some kind of perspective' – Sibelius enriched his musical language to an unprecedented level. The formal compression begun in Symphony No 3 is now taken to such extremes that transitions are sometimes dispensed with altogether, while the process of growth from a musical 'seed' reaches its most radical, original form in the slow third movement, described by one writer as 'a lost soul in search of a final home' – a 'search' which unmistakably ends in agonising failure. But the Fourth Symphony's strangely stoical ending does suggest that Sibelius

had at least partly succeeded in getting his 'dark night of the soul' into artistic perspective – a spiritual heroism perhaps, offering an alternative to Väinämöinen's humiliating failure.

The tone poem *The Oceanides* ('Ocean Nymphs') was composed in 1914 to a commission from two wealthy American patrons, for performance at the Music Festival in Norfolk, Connecticut. By the end of March Sibelius was able to send the score to America, but soon he was working on a radically new version of the score – effectively a new composition on some of the old themes. Some of the revision was actually done during, and after, the long sea voyage. Did Sibelius's first experience of a vast ocean affect the character of the music? It's tempting to think so. As the Sibelius conductor Osmo Vänskä aptly puts it, the first version 'is more like a large lake than a mighty ocean'. In the revised version recorded here, the evocation of complex cross-currents, of the play of light on waves and through depths, and the sense of awe-inspiring power at the climax, are all quite new. And the experience of recreating these in music certainly left its mark on Sibelius's next major work, the **Fifth Symphony** (1914–19).

In his diary for 1914, Sibelius makes the following fascinating observation: 'I should like to compare the symphony to a river', he wrote. 'It is born from various rivulets that seek each other and in this way the river proceeds wide and powerful toward the sea.' 'The musical thoughts – the motifs, that is – are the things that must create the form and stabilise my path'. So again water imagery provides inspiration, but also brings us neatly back to Sibelius's comment about 'profound logic'. The Fifth Symphony's

long first movement evolves seamlessly, from a steady *moderato* into a dynamic accelerating *scherzo*, providing one of the most thrilling transitions in music after Beethoven's Fifth. Like a river it seems to flow evenly one minute, plunge over rapids the next – but it's impossible to say exactly where one kind of movement 'changes' into the other.

At the same time the Fifth Symphony illustrates something else Sibelius mentions in that 1914 diary: that his symphonies are 'confessions of faith from the different periods of my life'. Sibelius often mentions 'God' in his private writings, but whether this is a version of the Christian God or a more pantheistic reverence for nature is hard to say. As usual Sibelius revealed nothing about this in public, but then, in a diary entry from 1915, we find this wonderful observation: 'Today at ten to eleven I saw 16 swans. One of my greatest experiences! Lord God, that beauty! They circled over me for a long time. Disappeared into the solar haze like a gleaming, silver ribbon.' Sibelius then explicitly connects this to the great horn theme in the Fifth Symphony's finale, the theme he was soon calling his 'Swan Hymn'. Fortunately, there is no need to be dogmatic about the nature of Sibelius's 'faith' to feel its affirmation in this Symphony.

Sketches written down during the long composition process of the Fifth Symphony also provided material for the next two symphonies. The **Sixth Symphony** (1923) is the most enigmatic of the cycle, but for many Sibelius lovers it is a favourite. 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, except perhaps in the finale's climax, which Sibelius in his sketches identified as 'the pine tree spirit and the wind'. 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. Sibelius's love for the renaissance church composers Palestrina and William Byrd seems to have left its mark, not only on the ethereal string counterpoint at the opening, but on the music's spiritual core.

Finally, in the **Seventh Symphony** – the last of his symphonies Sibelius was prepared to release to the world (a complete, or near-complete Eighth Symphony was almost certainly destroyed in the 1940s), Sibelius created his most river-like symphonic structure. Symphony No 7 is in one continuous movement. It begins and ends as an *Adagio*, but after the first big climax the speed and character of the music change frequently, and the different sections (if 'sections' is the right word) are so skilfully dovetailed that again it is virtually impossible to say where one begins and another ends. Central to the work – its backbone one might say – are three statements of a noble trombone theme, first heard against a calmly radiant background, then through lowering storm-clouds, then re-emerging in triumph through a rising tide of ecstatic string figures. The ending might seem surprisingly curt on first hearing – unlike Beethoven in his Fifth Symphony, Sibelius allows himself no triumphal 'lap of honour'. But the way the final bars distil the motivic essence of the trombone theme is majestically conclusive – 'profound logic' once again. Sibelius may never have

intended the Seventh to be his last symphony, but it is hard to imagine a more fitting conclusion to this great symphonic cycle.

Programme note © 2016, 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

Notes de programme

Jean Sibelius (1865-1957)
Intégrale des symphonies
Kullervo, op. 7 (1892)
La Fille de Pohjola, op. 49 (1906)
Les Océanides, op. 73 (1913-1914)

On raconte souvent cette anecdote entre Jean Sibelius et son illustre contemporain Gustav Mahler. En 1907, les deux hommes se rencontrèrent à Helsinki à l'occasion d'une tournée que Mahler faisait comme chef d'orchestre. Lors d'une promenade commune, ils en vinrent au sujet de l'essence de la symphonie. Sibelius déclara qu'il « admirai[t] la sévérité et le style [de la forme symphonique] et la logique profonde qui crée une relation interne entre les motifs ». Mahler se montra en désaccord total : « Non, la symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout embrasser. » La divergence entre les deux hommes apparaît avec une clarté lumineuse : Mahler se définit lui-même comme un génie faisant feu de tout bois, absorbant tout ce qu'il voit et entend dans des collages symphoniques fourmillants et visionnaires ; Sibelius s'appuie sur une logique organique d'une abstraction implacable, en quête de « relations internes » toujours plus solides. Le problème, c'est que cette opposition est trop limpide. Trop évidente. Tout d'abord, nous devons prendre en considération l'année de cette rencontre : 1907. A cette époque, les deux compositeurs ne pouvaient être plus éloignés en termes d'idéal. Mahler venait tout juste d'achever sa symphonie la plus extravagante et la plus ambitieuse, la Huitième. Cette symphonie dite « des mille », recourant à un gros effectif vocal et à un orchestre rehaussé de nombreuses couleurs, s'ouvre sur une invocation au Saint-Esprit et se referme avec le Faust de Goethe – incarnation de l'humanité qui lutte – paraissant devant le trône de

la reine des Cieux. Quant à lui, Sibelius venait de terminer sa Troisième Symphonie, qui durait à peine le tiers de la Huitième de Mahler et utilisait un orchestre réduit, d'un classicisme austère – pas de texte chanté, pas de programme descriptif, et la seule logique musicale, avec cette énergie et cette imagination si caractéristiques, pour soutenir l'intérêt.

Mais, si l'on remonte aux débuts de la carrière de Sibelius, les choses sembleront bien différentes. La première partition que Sibelius désigna véritablement comme « symphonie », *Kullervo* (1892), est un gigantesque hybride, qui embrasse des territoires presque aussi vastes que la *Symphonie « Résurrection »* de Mahler, contemporaine. Composée pour voix soliste, chœur d'hommes et orchestre, cette architecture monumentale en cinq mouvements est à la fois symphonie, poème symphonique et cantate dramatique – le troisième mouvement, « Kullervo et sa sœur », se termine presque à la manière d'une *scena* d'opéra. En s'inspirant pour cette œuvre de la légende de Kullervo, héros tragique de la saga nationale finnoise, le *Kalevala*, Sibelius fait un parallèle implicite avec le destin tragique de sa propre patrie, dominée si longtemps par ses deux puissants voisins, la Suède et la Russie. Mais, sans nul doute, il y place également une référence personnelle : le sentiment d'être né – à l'instar de Kullervo – sous une mauvaise étoile étrennit Sibelius tout au long de sa vie, en dépit de ses succès fulgurants en Finlande comme à l'étranger.

En même temps, l'identification avec le nationalisme finnois fit naître chez Sibelius une motivation et un objectif créatif nouveaux. Au moment où il travaillait à *Kullervo*, le compositeur se plongeait dans l'étude de la musique finnoise autochtone et travailla d'arrache-pied pour améliorer sa maîtrise

de la langue. (Comme de nombreux Finlandais de cette époque, langue première était le suédois.) « Je suis sûr », écrivit-il, « qu'avant longtemps nous aurons découvert les trésors que recèlent nos vieux chants populaires finnois. Nous serons amenés à constater que les anciens Finnois qui ont créé le *Kalevala* pouvaient également se targuer de l'excellence de leur musique... Cette identité finnoise a pénétré chaque parcelle de mon être. » Pas tout à fait chaque parcelle : *Kullervo* porte encore les traces de l'adoration que Sibelius vouait auparavant à Wagner, particulièrement dans le premier mouvement ; mais l'impétueux thème initial est du Sibelius purement « bardique », tandis que la pulsation à 5/4 du troisième mouvement, avec sa force motrice et ses accents dynamiques, montre à quel point il avait assimilé en profondeur les rythmes de sa langue d'adoption.

Sibelius attendit presque la trentaine avant de composer sa « **Première Symphonie** » officielle. Dans l'intermédiaire, il avait passé beaucoup de temps sur une œuvre de transition importante, les *Quatre Légendes*, ou *Suite de Lemminkäinen* (1893-1897) : quatre poèmes symphoniques reliés entre eux, autour du héros finnois légendaire Lemminkäinen, qui assemblés forment une grande symphonie narrative. Lorsqu'il aborda la composition de la Première Symphonie (1899), Sibelius ne lui donna ni titre ni programme descriptif. Pour autant, il y a des similitudes avec ce symphoniste – par moments – clairement autobiographique que fut Tchaïkovski. « Il y a dans cet homme de nombreux aspects que je reconnais en moi-même », Sibelius écrivit-il à son épouse, Aino. Parmi les traits de la Première Symphonie qui rappellent Tchaïkovski de manière frappante, figurent la longue et languissante mélodie majeure-mineure qui ouvre le mouvement lent, et

la conclusion incontestablement tragique, dans une tonalité implacablement mineure – certainement un écho revisité de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski, œuvre encore récente. Malgré cela, le début de la Première Symphonie est audacieux et hautement personnel : un doux roulement de timbales introduit une mélodie longue et rêveuse, comme improvisée, de la clarinette solo – qui fut comparée, par un critique finlandais influent, aux lamentations populaires de la région finnoise de Carélie. La reprise de ce thème par des cordes ardentes, au début du finale, est à l'évidence une nouvelle manifestation d'un fatalisme tragique ; mais on laisse à l'auditeur le soin de déterminer si cette tragédie est personnelle ou nationale.

A ce stade, nous n'avons encore guère eu l'occasion d'évoquer la « logique profonde » et la « relation interne entre les motifs ». Avec le premier mouvement de la **Deuxième Symphonie** (1901-1902), la logique organique de Sibelius occupe pour la première fois le devant de la scène. L'accord de cordes initial s'élève par degrés : *f* dièse, *sol*, *la* ; ce motif de trois notes se révèle être une sorte de « germe » musical d'où naîtront tous les thèmes ultérieurs. Cela confère à l'ensemble du mouvement une impression remarquable de cohérence et d'inévitabilité, tout en renforçant le sentiment d'une joie montant jusqu'au sommet d'intensité – les délices de la nature en pleine croissance. Le même motif de trois notes est à l'œuvre dans le vif troisième mouvement et dans son thème de hautbois, plus lent, inspiré par les mélodies populaires, ainsi que dans la mélodie ample et lyrique qui émerge, dans un effet dramatique, du tissu turbulent et bouillonnant du début du finale. La tendance manifestée par la mélodie du finale à ce que ses phrases débutent par des temps forts emphatiques reflète directement

une particularité frappante de la langue finnoise : la première syllabe est toujours accentuée, quelle que soit la longueur du mot. Pour de nombreux Finlandais, ce thème « parle » clairement finnois ; et son triomphe radieux, dans les dernières mesures, a valu à l'œuvre d'être surnommée « Symphonie de la libération » par la presse nationaliste. Qu'auraient dit ces commentateurs s'ils avaient su que le second mouvement avait commencé son existence sous la forme d'un poème symphonique sur Don Juan et la Mort ? Il y avait certainement là un élément personnel : Sibelius était lui-même un coureur de jupons notoire. Pourtant, à la connaissance de l'auteur de ces lignes, aucun critique n'a jamais déploré que le second mouvement fût « étranger » au schéma global. Sibelius a magnifiquement réussi à tisser ses « relations internes ».

Alors qu'il avait composé la Deuxième Symphonie en un temps relativement bref, Sibelius peina pendant trois ans pour accoucher de la suivante, la **Troisième** (1904-1907). Le style épuré de l'œuvre, ses processus de pensée concentrés parfois jusqu'à l'ellipse et son rejet d'une rhétorique romantique grandiloquente déçurent ceux qui attendaient une suite héroïque à la « Symphonie de la libération ». Mais pour ce qui est de l'évolution de Sibelius dans le champ de la symphonie, il s'agit d'un pas en avant majeur. Comme dans la Deuxième Symphonie, le premier mouvement, propulsé avec énergie, étudie comment développer des idées puissantes et suggestives à partir d'une minuscule cellule motivique ; mais, à présent, ce développement se poursuit de manière perceptible au cours du mouvement qui suit, un nocturne aux rythmes de danse, et du dernier mouvement, brillante fusion de scherzo et de finale, qui fait office de récapitulation. La transition dramatique entre les deux derniers mouvements

de la Deuxième Symphonie – la lumière émergeant d'une obscurité tourmentée – avait montré quels enseignements Sibelius avait retenus du passage similaire dans la Cinquième Symphonie de Beethoven. A présent, dans la Troisième Symphonie, le musicien pousse le procédé plus loin. A différentes étapes, on peut entendre le thème du finale s'agiter à l'arrière-plan – comme s'il nous observait à travers le feuillage bruisant du scherzo. Il finit par émerger aux cordes, à la manière d'un hymne, amenant progressivement une éclatante péroration.

Le poème symphonique **La Fille de Pohjola** (1906) est pourvu non seulement d'un titre mais aussi du programme descriptif le plus détaillé jamais écrit par Sibelius. La sombre introduction traduit les lointaines et obscures contrées nordiques, d'où surgit un autre héros du *Kalevala* : le barde et magicien Väinämöinen. Il voit la fille de la déesse de la lune Pohjola, juchée sur son rouet au sommet d'un arc-en-ciel, et en tombe amoureux. La fille accepte de descendre si Väinämöinen réussit à faire surgir un bateau de sa quenouille. Väinämöinen essaie avec héroïsme, mais en vain. Furieux, découragé, entendant le rire de la fille résonner à ses oreilles, il saute sur son traîneau et disparaît dans l'obscurité. Tout cela pouvait être illustré assez aisément si on le souhaitait. Mais, d'une manière surprenante, il semble que Sibelius ne se soit décidé pour ce scénario qu'après avoir écrit une bonne partie de la musique. Le sous-titre de ce poème symphonique, « fantaisie symphonique », le rapproche de la lignée des symphonies numérotées, et la manière superbe dont l'œuvre intègre différents climats et tempos dans un mouvement unique si varié préfigure les éclatantes réussites formelles que constituent les Cinquième et Septième Symphonies. Pourtant, cette avancée se réalise

alors que l'œuvre s'identifie à l'histoire d'un échec sans gloire. A ce titre, c'est *La Fille de Pohjola*, plutôt que la Troisième Symphonie, qui prépare véritablement la voie à la symphonie suivante de Sibelius, la Quatrième.

La **Quatrième Symphonie** (1910-1911) résulte d'une terrible crise de la quarantaine. En 1908, Sibelius traversa une épreuve traumatisante : une opération de la gorge destinée à ôter une tumeur. Il s'ensuivit deux ans d'une attente éprouvante afin de voir si l'opération avait porté ses fruits. Durant cette période, Sibelius dut renoncer à deux importantes béquilles psychologiques : l'alcool et le tabac. Les effets du sevrage furent épouvantables, et les journaux intimes du compositeur font le lien entre ses luttes personnelles et le ton lugubre, souvent angoissé de cette symphonie. Pourtant, la Quatrième Symphonie vient aussi nous rappeler le vieil adage selon lequel à quelque chose malheur est bon. La lutte pour donner forme à ces sentiments – ou, comme il l'écrit dans ses journaux, pour les mettre « d'une manière ou d'une autre en perspective » – amène Sibelius à enrichir son langage musical jusqu'à un niveau sans précédent. La compression formelle enclenchée dans la Troisième Symphonie atteint à présent un degré si extrême que les transitions sont parfois purement et simplement supprimées ; le processus de déploiement à partir d'un « germe » musical trouve sa forme la plus radicale et la plus originale dans le troisième mouvement, un mouvement lent qui a été décrit comme « une âme perdue en quête de sa demeure finale » – cette « quête » s'achève indubitablement par un échec terrible. Mais la conclusion étrangement stoïque de la Quatrième Symphonie laisse à penser que Sibelius avait réussi au moins partiellement à donner à la « nuit noire de l'âme » une perspective

artistique – une forme d'héroïsme spirituel, peut-être, offrant une alternative à l'échec humiliant de Väinämöinen.

Le poème symphonique **Les Océanides** (les « nymphes de l'océan ») naquit en 1914 de la commande de deux riches mécènes américains, pour être joué au festival de musique de Norfolk, dans le Connecticut. Dès la fin du mois de mars, Sibelius fut en mesure d'envoyer la partition aux Etats-Unis ; mais il se mit très rapidement à une nouvelle version radicalement différente de l'œuvre – il s'agissait en fait d'une composition nouvelle reprenant certains des anciens thèmes. Une partie du travail de révision fut réalisée au cours de la longue traversée en bateau, et juste après. La première expérience que fit Sibelius du vaste océan affecta-t-il le caractère de la musique ? Il est tentant de le penser. Comme le fait justement remarquer le chef Osmo Vänskä, spécialiste de Sibelius, la première version « ressemble à un grand lac plus qu'à un puissant océan ». Dans la version révisée enregistrée ici, l'évocation des complexes courants contraires, celle des jeux de lumière sur les vagues et à travers les profondeurs, et la puissance impressionnante dégagée par le sommet d'intensité sont d'une totale nouveauté. Et l'expérience de leur traduction musicale a sans aucun doute laissé son empreinte sur le chef-d'œuvre suivant de Sibelius, la **Cinquième Symphonie** (1914-1919).

Dans son journal de 1914, Sibelius fait cette observation fascinante : « J'ai envie de comparer la symphonie à une rivière », écrivit-il. « La rivière naît de plusieurs ruisselets qui se rejoignent, et c'est ainsi qu'elle coule, large et puissante, en direction de la mer. Les idées musicales – c'est-à-dire les motifs – sont les éléments qui doivent engendrer

la forme et stabiliser mon cheminement. » Ainsi l'imagerie aquatique est-elle de nouveau source d'inspiration, tout en nous ramenant habilement aux déclarations de Sibelius sur la « logique profonde ». Le long premier mouvement de la Cinquième Symphonie évolue sans qu'on s'en rende compte d'un *moderato* stable à un *scherzo* dont le tempo va en accélérant, ce qui nous vaut l'une des transitions les plus éblouissantes de l'histoire de la musique après la Cinquième de Beethoven. Comme une rivière, il semble couler régulièrement pendant un instant, se précipiter en rapides l'instant d'après ; mais il est impossible de dire exactement quand on passe d'un état à l'autre.

Par ailleurs, la Cinquième Symphonie illustre une autre confession faite par Sibelius dans son journal de 1914 : à savoir que les symphonies constituent les « professions de foi des différentes périodes de [sa] vie ». Sibelius évoque souvent « Dieu » dans ses écrits privés, mais il est difficile de savoir s'il s'agit d'un avatar du Dieu chrétien ou d'une dévotion plus panthéiste à la nature. Comme à son habitude, Sibelius ne révéla rien de cela en public mais plus tard, dans une entrée du journal de 1915, on relève cette observation merveilleuse : « Aujourd'hui, à onze heures moins dix, j'ai vu seize cygnes. Une de mes plus belles expériences ! Seigneur Dieu, quelle beauté ! Ils ont tourné au-dessus de moi pendant un long moment. Ont disparu dans la brume ensoleillée tel un ruban d'argent étincelant. » Ensuite, Sibelius fait explicitement le lien entre cet épisode et le majestueux thème de cor du finale de la Cinquième Symphonie, thème qu'il devait rapidement désigner comme « l'hymne des cygnes ». Heureusement, nul n'est besoin de définir avec dogmatisme la nature de la « foi » de Sibelius pour en ressentir l'affirmation dans cette symphonie.

Les esquisses couchées sur le papier durant la longue gestation de la Cinquième Symphonie fournirent également le matériau des deux symphonies suivantes. La **Sixième Symphonie** (1923) est la plus énigmatique des sept mais, pour de nombreux amoureux de Sibelius, c'est l'une des plus belles. Le paysage musical est indubitablement sibélien : une écriture de cordes tour à tour lumineuse et mystérieuse, des chants d'oiseaux aux bois, des accords de cuivres hiératiques. Mais le langage de l'héroïsme est absent : pas de lutte épique, pas d'hymnes de triomphe s'élevant avec fulgurance, pas de combat contre des forces intérieures menaçantes, excepté peut-être dans le sommet d'intensité du finale, que Sibelius identifie dans ses esquisses comme « l'esprit du pin et le vent ». Malgré la prédominance du mode mineur et le ton mélancolique de certaines idées, la Sixième Symphonie transmet en fin de compte un sentiment de paix – comme un lac dont la surface serait de temps en temps agitée par le vent, mais dont les profondeurs resteraient calmes. L'amour de Sibelius pour les compositeurs de musique sacrée de la Renaissance Palestrina et William Byrd semble avoir laissé son empreinte, non seulement sur le contrepoint de cordes éthéré des premières mesures, mais dans l'esprit même de la musique.

Enfin, avec la **Septième Symphonie** – la dernière des symphonies que Sibelius fut disposé à léguer au monde (il est presque certain qu'une Huitième Symphonie achevée ou presque achevée a été détruite dans les années 1940) –, Sibelius a créé sa structure la plus proche de l'idée de rivière. La Septième Symphonie est un mouvement continu. Elle commence et s'achève sur un *Adagio*, mais après le premier sommet d'intensité la vitesse et le caractère de la musique changent fréquemment,

et les différentes sections (si tant est que « sections » soit le mot juste) s'imbriquent avec tant d'habileté qu'une fois de plus il est pour ainsi dire impossible de déterminer quand l'une commence et quand l'autre finit. L'élément essentiel de l'œuvre – sa colonne vertébrale, si l'on peut dire – est la présentation, à trois reprises, d'un noble thème de trombone : la première fois sur un fond calme et radieux, la seconde au travers de nuages orageux descendants, la troisième enfin resurgissant triomphalement à travers une marée montante de motifs de cordes extatiques. La conclusion pourrait sembler d'une brusquerie surprenante à première écoute – au contraire de Beethoven dans sa Cinquième Symphonie, Sibelius ne s'autorise aucun « tour d'honneur ». Mais la manière dont les dernières mesures distillent la quintessence motivique du thème de trombone est magistralement conclusive – la « logique profonde », une fois encore. Peut-être Sibelius n'a-t-il jamais eu l'intention que la Septième Symphonie soit sa dernière, mais on peut difficilement rêver conclusion plus appropriée à cette grande somme symphonique.

Notes de programme © 2016, Stephen Johnson

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 reconnu 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 quarante-deux 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

Einführungstexte

Jean Sibelius (1865–1957)
Gesamtausgabe der Sinfonien
Kullervo op. 7 (1892)
Pohjolan tytär [Tochter des Nordens] op. 49 (1906)
Aallottaret [Die Okeaniden] op. 73 (1913–14)

Immer wieder erzählt man sich die Geschichte über Jean Sibelius und seinen berühmten Zeitgenossen Gustav Mahler. 1907 trafen sich die beiden Herren in Helsinki, wo Mahler als Dirigent auf Konzertreise war. Bei einem gemeinsamen Spaziergang sprachen sie über das Wesen der Sinfonie. Sibelius sagte, er „bewundere ihre Strenge und ihren Stil und ihre tiefe Logik, die eine innere Verbindung zwischen den Motiven schafft.“ [alle Übersetzungen von Zitaten aus dem Englischen, d. Ü.] Mahler war völlig anderer Meinung: „Nein, die Sinfonie muss wie die Welt sein. Sie muss alles umfassen.“

Der Gegensatz scheint sehr deutlich: Mahler ist das erklärte Elster-Genie, das alles, was es sieht und hört, in seine wimmelnden, visionären sinfonischen Collagen hineinzieht. Sibelius ist dagegen der strenge abstrakte Logiker des organischen Zusammenhanges, der nach immer stärkerer „innerer Verbindung“ strebt. Diese Gegenüberstellung ist jedoch zu einfach – zu abgrenzend. Erstens muss man das Datum dieses Treffens bedenken: 1907. Zu diesem Zeitpunkt verfolgten die zwei Komponisten völlig unterschiedliche Ideale. Mahler hatte gerade seine extravagante, ehrgeizige 8. Sinfonie abgeschlossen. Diese so genannte „Sinfonie der Tausend“ für riesige Vokal- und farbtintensive Orchesterbesetzung beginnt mit einer Anrufung des Heiligen Geistes und endet mit Goethes Faust, Sinnbild der strebenden Menschheit, am Thron der Himmelskönigin. Im Gegensatz dazu hatte Sibelius gerade seine 3. Sinfonie beendet, die

kaum ein Drittel so lang wie Mahlers 8. Sinfonie war und ein kleines, streng klassisches Orchester heranzog – keine Worte, kein beschreibendes Programm, nur die für Sibelius typisch lebhaft und einfallsreiche musikalische Logik zur Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit.

Wendet man sich jedoch zum Anfang von Sibelius' Laufbahn, sieht die Sache ganz anders aus. Das erste Werk, das Sibelius als Sinfonie bezeichnete, **Kullervo** (1892), ist ein gigantisches Kompositum, sein Umfang fast so großzügig wie Mahlers zeitgleiche *Auferstehungssinfonie*. Die Besetzung von *Kullervo* fordert Gesangssolisten, Männerchor und Orchester. Dieser fünfsätzige Diskurs lässt sich teils als Sinfonie, teils als Tondichtung und teils als dramatische Kantate beschreiben. Der dritte Satz „Kullervo und seine Schwester“ endet in etwas, das fast einer Opernszene gleicht. Mit der Verwendung der Sage über Kullervo, den zum Scheitern verurteilten Helden aus dem finnischen Nationalepos in Versform, dem *Kalevala*, will Sibelius Parallelen zu dem tragischen Schicksal seines eigenen Landes ziehen, war es doch einen Großteil seiner Geschichte von den mächtigen Nachbarn Schweden und Russland beherrscht. Zweifellos gab es aber auch ein persönliches Element: Das Gefühl, wie Kullervo zum Scheitern verurteilt zu sein, verfolgte Sibelius sein gesamtes kreatives Leben lang trotz riesiger Erfolge zu Hause und im Ausland.

Gleichzeitig wurde Sibelius durch die Identifizierung mit dem finnischen Nationalismus wieder zielstrebig und kreativ fokussierter. Ungefähr zu jener Zeit, als Sibelius an *Kullervo* arbeitete, vertiefte er sich auch in das Studium finnischer Musik und arbeitete hart an der Verbesserung seiner Sprachkenntnisse. (Wie bei vielen Finnen der Mittelklasse jener Zeit

war seine Muttersprache Schwedisch.) „Ich bin mir sicher“, schrieb er, „dass es nicht lange dauern wird, bis wir die Schätze entdecken, die in unseren alten finnischen Volksliedern versteckt sind. Wir werden auch sehen, dass die uralten Finnen, die das *Kalevala* schufen, in ihrer Musik auf einem ebenso hohen Niveau arbeiteten... Ich bin von diesem Finnischen durch und durch erfüllt.“ Nicht ganz „durch und durch“: Man kann in *Kullervo* noch Spuren von Sibelius' früherer Wagner-Verehrung hören, besonders im ersten Satz. Das mitreißende Einleitungsthema ist allerdings reiner „bardischer“ Sibelius, während der drängende, dynamisch akzentuierte Puls im 5/4-Takt im dritten Satz demonstriert, wie stark Sibelius die Rhythmen seiner neuen Sprache verinnerlicht hatte.

Sibelius wartete bis fast 30, bevor er seine offizielle **1. Sinfonie** schuf. In der Zwischenzeit komponierte er hauptsächlich ein wichtiges Übergangswerk, die *Vier Legenden*, auch *Lemminkäinen-Suite* genannt (1893–97): vier miteinander verbundene Tondichtungen über den finnischen Sagenhelden Lemminkäinen. Zusammen bilden sie eine großartige erzählende Sinfonie. Als Sibelius dann seine 1. Sinfonie (1899) schrieb, gab er weder einen Titel noch ein erklärendes Programm vor. Es gibt jedoch wichtige Parallelen zu den zuweilen direkt autobiographischen Sinfonien Tschaikowskis. „Vieles in diesem Mann erkenne ich an mir wieder“, schrieb Sibelius an seine Frau Aino. Zu den diversen Tschaikowskimomenten in Sibelius' 1. Sinfonie gehören die lange, schmachthafte Dur-Moll-Melodie, die den langsamen Satz einleitet, und der unverkennbar tragische, unerbittliche Abschluss in Moll – sicher ein transformiertes Echo aus Tschaikowskis noch immer neuen Sinfonie „Pathétique“. Davon abgesehen ist der Anfang forsch und ganz Sibelius: Über einem leisen Trommelwirbel

stellt eine Soloklarinette eine lange, verträumte, improvisiert anmutende Melodie vor. Ein einflussreicher finnischer Berichterstatter hörte in dieser Melodie Anklänge an eine klagende Volksweise aus der finnischen Region Karelien. Die Rückkehr dieses Themas in den leidenschaftlichen Streichern zu Beginn des Schlusssatzes ist eindeutig wieder ein Zeichen für tragischen Fatalismus. Ob diese Tragödie nationaler oder persönlicher Art ist, muss der Hörer selbst entscheiden.

Bis jetzt haben wir nicht viel von „tiefer Logik“ oder „innerer Verbindung zwischen Motiven“ gehört. Sibelius der Logiker des organischen Zusammenhanges tritt zum ersten Mal im ersten Satz der **2. Sinfonie** (1901–02) auf die Bühne. Die einleitenden Streicherakkorde steigen Schritt für Schritt nach oben (F#-G-A): Dieses Dreitonmotiv erweist sich als eine Art musikalischer „Kern“, aus dem alle späteren Themen erwachsen. Das verleiht diesem Satz ein erstaunliches Gefühl von Zusammenhalt und Unvermeidbarkeit und erhöht die sich zu einem Höhepunkt steigende Freude – die Lust der Natur am Wachstum. Das gleiche Dreitonmotiv wird wieder in dem hetzenden dritten Satz und seinem langsameren, volksliedhaften Oboenthema aktiv und erneut in der herrlichen, singenden Melodie, die sich dramatisch aus den turbulenten, brodelnden Texturen zu Beginn des Schlusssatzes herauschält. Die Neigung des Themas im Schlusssatz, seine Phrasen mit nachdrücklichen Betonungen zu beginnen, spiegelt direkt eine auffällige Eigenart der finnischen Sprache wieder: Dort wird immer die erste Silbe betont, ungeachtet wie lang das Wort ist. Für viele Finnen spricht gerade dieses Thema eindeutig „finnisch“, und sein strahlender Triumph am Ende veranlasste die nationalistische Presse, der Sinfonie den Beinamen

„Sinfonie der Befreiung“ zu geben. Was hätten die gesagt, wenn sie erfahren hätten, dass der zweite Satz ursprünglich als eine Tondichtung über Don Juan und den Tod gedacht war? Sicher gibt es hier ein persönliches Element: Sibelius war ein berühmter Casanova. Aber soweit der Autor dieser Zeilen weiß, hat bisher noch kein Rezensent über den zweiten Satz geklagt, er würde nicht in das Gesamtkonzept passen. Sibelius hat erfolgreich seine „innere Verbindung“ hergestellt.

Nachdem er seine 2. Sinfonie relativ schnell komponiert hatte, mühte er sich drei Jahre lang mit ihrer Nachfolgerin, der **3. Sinfonie** (1904–07) ab. Ihr reduzierter Stil, ihre konzentrierten, manchmal elliptischen Gedankenprozesse und ihre Vermeidung weitschweifiger romantischer Rhetorik enttäuschten diejenigen, die sich eine heroische Fortsetzung zur „Sinfonie der Befreiung“ erhofften. Aber für Sibelius' eigene Entwicklung als Komponist von Sinfonien war dieses Werk ein wichtiger Schritt nach vorn. Wie in der 2. Sinfonie ist der energisch vorangetriebene erste Satz eine Studie in Techniken, kraftvolle, suggestive Gedanken aus einem winzigen motivischen Kern wachsen zu lassen. Nun hält das Wachstum allerdings auch hörbar in dem darauf folgenden beschwingten, nächtlichen, tänzerischen Satz an und setzt auch im Schlusssatz fort, der Scherzo und Finale hervorragend miteinander verschmilzt und eine Zusammenfassung liefert. Der dramatische Übergang zwischen den letzten beiden Sätzen der 2. Sinfonie – Licht nach stürmischer Dunkelheit – zeigte, wie viel Sibelius von der ähnlichen Passage in Beethovens 5. Sinfonie gelernt hatte. Jetzt in der 3. Sinfonie geht Sibelius noch einen Schritt weiter. An verschiedenen Stellen kann man das Thema des Schlusssatzes im Hintergrund schwirren hören – als ob es zwischen den raschelnden Blättern

des Scherzos hervorschaut. Schließlich taucht es hymnisch in den Streichern auf und steigert sich zu einem strahlenden Resümee.

Die Tondichtung ***Pohjolan tytär*** [Tochter des Nordens] hat nicht nur einen Titel, sondern auch das detaillierteste Programm, das Sibelius jemals lieferte. Die schwerblütige Einleitung stellt den ganz entlegenen, dunklen Norden dar, aus dem ein anderer Held des *Kalevalas* stammt: der Barde und Zauberer Väinämöinen. Er sieht die Tochter der Mondgöttin von Pohjola. Die Tochter sitzt an ihrem Spinnrad auf einem Regenbogen, und Väinämöinen verliebt sich in sie. Sie lässt sich darauf ein, herunterzusteigen, wenn Väinämöinen aus ihrer Spindel ein Boot zaubern kann. Väinämöinen versucht das heroisch, aber ohne Erfolg. Wütend, ausgebrems und mit ihrem Gelächter in seinen Ohren rennt er zu seinem Schlitten zurück und verschwindet in die Dürsterheit. All das lässt sich ziemlich leicht nachvollziehen, wenn man das möchte. Aber erstaunlicherweise scheint sich Sibelius erst für diese Geschichte entschieden zu haben, als die Musik so gut wie fertig komponiert war. Der Untertitel der Sinfonie „sinfonische Fantasie“ rückt diese Tondichtung näher zu den mit Nummern versehenen Sinfonien. Ihre hervorragende Integration verschiedener Stimmungen und Tempi zu einem durchgängigen Fluss nimmt die strukturellen Triumphe der 5. und 7. Sinfonie vorweg. Und ihr gelingt das, während sie gleichzeitig eine Geschichte von geschmähtem Versagen erzählt. In dieser Hinsicht bereitet eher *Pohjolan tytär* [Tochter des Nordens] und nicht die 3. Sinfonie den Weg für Sibelius' nächste Sinfonie, die 4. Sinfonie.

Die **4. Sinfonie** (1910-11) ist das Produkt einer schrecklichen Midlife-Crisis. 1908 war Sibelius von

einer Operation traumatisiert, bei der ein Tumor aus seinem Hals entfernt wurde. In den zwei darauf folgenden qualvollen Jahren hieß es abwarten, um zu sehen, ob die Operation erfolgreich war. In dieser Zeit musste Sibelius zwei wichtige emotionelle Stützen aufgeben: Alkohol und Tabak. Die Entzugerscheinungen waren schrecklich. Sibelius' Tagebücher verbinden seine Kämpfe mit dem düsteren und häufig geplagten Ton dieser Sinfonie. Die 4. Sinfonie erinnert aber auch an die alte Weisheit, dass es in einer Krise neue Möglichkeiten geben kann. In dem Streben, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen – oder wie Sibelius das in seinen Tagebüchern formulierte, sie „im richtigen Verhältnis zu sehen“ – bereicherte Sibelius seine musikalische Sprache auf noch nie dagewesene Weise. Die in der 3. Sinfonie begonnene Verdichtung der Form wird jetzt so extrem fortgesetzt, dass die Übergänge bisweilen ganz fehlen. Der aus einem musikalischen „Kern“ wachsende Prozess erreicht seine radikalste, originellste Ausprägung im langsamen dritten Satz, den ein Rezensent als „eine verlorene Seele auf der Suche nach einem richtigen Zuhause“ beschrieb – eine „Suche“, die unvermeidlich in schmerzlichem Versagen endet. Aber das merkwürdig stoische Ende der 4. Sinfonie legt die Vermutung nahe, dass es Sibelius letztlich gelang, seine „dunkle Nacht der Seele“ zumindest teilweise im richtigen künstlerischen Verhältnis zu sehen – ein mentales Heldentum vielleicht, das eine Alternative zu Väinämöinens peinlicher Niederlage bietet.

Die Tondichtung ***Aallottaret*** [Die Okeaniden] wurde 1914 als Auftragswerk für zwei reiche amerikanische Förderer zur Aufführung bei einem Musikfestival in Norfolk, Connecticut komponiert. Ende März konnte Sibelius die Partitur nach Amerika schicken, doch schon bald arbeitete er an einer radikal

neuen Fassung der Partitur – im Grunde eine neue Komposition über ein paar ältere Themen. Einige Eingriffe wurden tatsächlich während und nach der langen Seereise vorgenommen. Hat Sibelius' erste Erfahrung eines riesigen Ozeans den Charakter der Musik beeinflusst? Man ist versucht, dass zu glauben. Wie der Sibelius-Dirigent Osmo Vänskä das so schon ausdrückte, gleicht die erste Fassung „eher einem großen See als einem mächtigen Ozean“. In der hier eingespielten überarbeiteten Fassung sind die Beschwörung komplexer Gegenströmungen, das Lichterspiel auf den Wellen und durch die Tiefen sowie das Gefühl atemberaubender Kraft auf dem Höhepunkt ziemlich neu. Die Auseinandersetzung bei der musikalischen Wiedergabe dieser Eindrücke hinterließ mit Sicherheit ihre Spuren in Sibelius' nächstem großem Werk, der **5. Sinfonie** (1914–19).

In seinem Tagebuch von 1914 notiert Sibelius folgende faszinierende Beobachtung: „Ich möchte die Sinfonie mit einem Fluss vergleichen“, schreibt er. „Er wird aus verschiedenen Bächen gespeist, die zueinander finden, und auf diese Weise fließt er breit und kräftig zum Meer.“ „Die musikalischen Gedanken – also die Motive – sind die Dinge, die die Form schaffen und meinen Weg stabilisieren.“ Wieder liefern Wasserbilder die Anregung, bringen uns aber auch geschickt zurück zu Sibelius' Kommentar über „tiefe Logik“. Der lange erste Satz der 5. Sinfonie wächst nahtlos aus einem steten Moderato in ein dynamisches, immer schneller werdendes Scherzo und bietet so einen der aufregendsten musikalischen Übergänge seit Beethovens 5. Sinfonie. Erst scheint es, als würde der Satz wie ein Fluss gleichförmig dahinfließen. Im nächsten Augenblick strömt er über Schnellen, ohne dass man genau sagen kann, wo der Übergang erfolgte.

Die 5. Sinfonie illustriert gleichzeitig noch einen anderen Kommentar aus Sibelius' Tagebuch von 1914: Seine Sinfonien seien „Glaubensbekenntnisse aus unterschiedlichen Abschnitten meines Lebens“. Sibelius erwähnt „Gott“ in seinen privaten Notizen häufig. Ob es sich hier um eine Form des christlichen Gottes oder eine stärker pantheistische Naturbewunderung dreht, ist allerdings schwer zu sagen. Wie gewöhnlich äußerte sich Sibelius in der Öffentlichkeit darüber nicht. In einem Tagebucheintrag von 1915 finden wir jedoch diese wunderbare Betrachtung: „Heute zehn vor elf sah ich 16 Schwäne. Eines meiner größten Erlebnisse! Du lieber Gott, was für eine Schönheit! Sie kreisten lange über mir. Verschwanden im Sonnendunst wie ein leuchtendes Silberband.“ Sibelius assoziierte das dann ausdrücklich mit dem wunderbaren Hornthema im Satzesatz der 5. Sinfonie, dem Thema, das er bald seine „Schwanenhymne“ nennen sollte. Zum Glück braucht man die Natur von Sibelius' „Glaube“ nicht dogmatisch definieren, um seine Affirmation in dieser Sinfonie zu spüren.

Skizzen, die während des langen Kompositionsprozesses für die 5. Sinfonie notiert wurden, lieferten auch Material für die nächsten zwei Sinfonien. Die **6. Sinfonie** (1923) ist die rätselhafteste Sinfonie von Sibelius. Aber sie erfreut sich bei vielen Sibelius-Liebhabern einer besonderen Vorliebe. Die musikalische Landschaft lässt eindeutig Sibelius erkennen: strahlende oder mysteriöse Streichersätze, Vogelrufe in den Holzbläsern, felsige Blechbläserakkorde. Aber die Sprache des Heldentums fehlt: kein episches Streben, keine aufschwingenden Siegeshymnen, keine Auseinandersetzung mit bedrohlichen inneren Kräften, außer vielleicht auf dem Höhepunkt des

Schlussatzes, den Sibelius in seinen Skizzen als den „Kieferngeist und Wind“ bezeichnete. Trotz vorherrschender Mollstimmung und dem melancholischen Ton einiger Gedanken vermittelt die 6. Sinfonie letztlich ein Gefühl des Friedens – in etwa vergleichbar mit einem See, dessen Oberfläche gelegentlich vom Wind gekräuselt wird ohne Verlust der Ruhe in seinen Tiefen. Darüber hinaus scheint die Sinfonie auch von Sibelius' Liebe zu den Renaissancekomponisten Palestrina und William Byrd geprägt worden zu sein. Diese Bewunderung hat ihre Spuren nicht nur am Anfang in dem himmlischen Kontrapunkt der Streicher hinterlassen, sondern auch im verinnerlichten Charakter der Musik ganz allgemein.

Die letzte Sinfonie, die Sibelius zur Veröffentlichung freigab, war die **7. Sinfonie** (in den 1940er Jahren zerstörte er mit ziemlicher Sicherheit eine vollständige oder zumindest fast vollständige 8. Sinfonie). Die 7. Sinfonie ähnelt einem Fluss am meisten. Sie ist einsätzig und beginnt und endet mit einem *Adagio*. Nach dem ersten großen Höhepunkt ändern sich jedoch Tempo und Charakter häufig. Die verschiedenen Abschnitte (wenn „Abschnitt“ das richtige Wort ist) sind so geschickt miteinander verschränkt, dass man im Grunde wieder unmöglich sagen kann, wo ein Abschnitt beginnt und ein anderer aufhört. Die Grundpfeiler des Werkes – das Rückgrat sozusagen – bilden drei Darbietungen eines stattlichen Posaunenthemas. Zuerst erklingt es auf einem ruhig schillernden Hintergrund, bahnt sich beim zweiten Mal einen Weg durch tief liegende Sturmwolken und taucht beim dritten Mal siegreich hinter einer aufsteigenden Welle ekstatischer Streicherfiguren auf. Das Ende mag beim ersten Hören überraschend schroff wirken. Im Gegensatz zu Beethoven in seiner 5. Sinfonie erlaubt sich

Sibelius keine triumphierende „Ehrenrunde“. Aber die Art und Weise, mit der die abschließenden Takte den motivischen Kern des Posaunenthemas destillieren, ist erneut feierlich überzeugende „tiefe Logik“. Sibelius mag wohl nie gedacht haben, dass die 7. Sinfonie seine letzte werden sollte, aber man kann sich kaum einen passenderen Abschluss zu diesem großartigen Sinfoniezyklus vorstellen.

Einführungstext © 2016, Stephen Johnson

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 melodisches *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

Libretto

LIBRETTO

DISC 5

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 järyttelevi,
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!

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!

Sisar

Surma sulla korjahasi,
tauti taaksi taljoillesi

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähytti hclmivyöllä.
Virkku juoksi, matka joutui,
tie vieri, reki rasasi.
Neiti vastahan tulevi,
kautokenkä kaaloavi,
slevällä meren selällä,
ulapalla aukealla.
Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa päättelevi,
suutansa sovrittelevi,
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,
helähytti helmivyöllä.
Virkku juoksi, matka joutui,
reki vieri, tie lyheni.
Neid vastahan tulevi,
tinarinta rioavi,
noilla Pohjan kankahilla,
Lapin laajoilla rajoilla.
Kullervo, Kalervon poika,
hevostansa hillitsevi,
suutansa sovrittelevi,
sanojansa säätelevi:

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,
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

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

Sisar

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

Kuoro

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

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,
vöitänsä hopeapäitä.
Verat veivät neien mielen,
raha muutti morsiamen,
hopea hukuttelevi,
kulta kuihauttelevi.

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.

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.

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,
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:

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,
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:

Elä huua, hullu tyttö,
eta, mielctöin, 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 suorin tehnyt,
tauti oike'in osannut,
kun ei tappanut minua,
kaottanut kaksioisnä.

4 Kullervon sotaanlähtö

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 spoilt 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 Kullervo goes to battle

5 Kullervon kuolema

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
otti koiransa keralle,
läksi tietä telkkimähän,
korpehen kohoamahan.
Kävi matkoa vähäisen,
astui tietä pikkaraisen;
tuli tuolle saarekselle,
tuolle paikalle 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?
Syön lihoa syyttömänki,
juon verta viattomanki.

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,

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,

pään on peltohon sysäsi,
perän painoi kankahasen,
kären käänti rintahansa,
itse iskihe kärelle,
silhen surmansa sukesi,
kuolemansa kohtaeli.

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

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.

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

Principal Conductor of the London Symphony Orchestra from 1995, and then President from 2006 until his death in 2013, Sir Colin Davis performed regularly with the LSO at the Barbican and on tour. As well as featuring on many LSO Live recordings, helping to provide the label with significant profile in its early days, he also recorded widely with Philips, BMG and Erato. His LSO Live releases have won numerous prizes, including Grammy and Gramophone Awards, and a BBC Music Magazine Award (2007), and have covered, among others, repertoire by Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett, and Verdi.

Sir Colin was formerly Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra (1967–71), became the Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971, and was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 to 2003. Other orchestras he held prominent positions with include the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Dresden Staatskapelle, and the English Chamber Orchestra.

Sir Colin was awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland. He was appointed CBE in 1965, knighted in 1980, appointed Companion of Honour in 2001, received the Queen's Medal for Music in December 2009, and was awarded an Honorary Doctorate for Music from Cambridge University in 2011. He was also awarded Classical BRIT awards (Best Male Artist, 2002 and 2008), and the Yehudi Menuhin Prize for his work with young people.

Chef principal du London Symphony Orchestra à partir de 1995 et président de 2006 à sa mort en 2013, Sir Colin Davis a dirigé le LSO régulièrement au Barbican et en tournée. Tout en apparaissant dans de nombreux CD chez LSO Live, contribuant à établir l'image de marque du label à ses débuts, il a également beaucoup enregistré pour Philips, BMG et Erato. Ses publications chez LSO Live ont remporté de nombreux prix, en particulier des Grammy et Gramophone Awards, et un prix du *BBC Music Magazine* (2007) ; son répertoire couvre notamment les œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett et Verdi.

Colin Davis fut auparavant premier chef de l'Orchestre symphonique de la BBC (1967–1971), devenant directeur musical de l'Opéra royal de Covent Garden (Londres) en 1971 ; il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003. Parmi les orchestres où il a tenu des postes importants, citons l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, la Staatskapelle de Dresde et l'English Chamber Orchestra.

Colin Davis a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande. Il a été fait commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1965, puis chevalier en 1980, et nommé compagnon d'honneur en 2001 ; il a reçu la médaille de la Reine pour la Musique en décembre 2009, et a été nommé docteur *honoris causa* en musique de l'université de Cambridge en 2011. Il a également été récompensé aux Classical BRIT Awards (meilleur artiste masculin, 2002 et 2008), et a reçu le prix Yehudi-Menuhin pour son action auprès des enfants.

Sir Colin Davis war seit 1995 Chefdirigent und dann von 2006 bis zu seinem Tod 2013 Präsident des London Symphony Orchester. Er trat regelmäßig mit dem LSO im Londoner Barbican und auf Tourneen auf. Neben seinen zahlreichen Einspielungen bei LSO Live, die dem jungen Label erheblich halfen, sich zu profilieren, hat Sir Colin Davis auch viel bei Philips, BMG und Erato aufgenommen. Seine LSO-Live-Interpretationen gewannen viele Preise, wie zum Beispiel *Grammy* und *Gramophone Awards* sowie einen *BBC Music Magazine Award* (2007), und umfassen ein Repertoire von Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius bis zu Tippett und Verdi.

Sir Colin Davis war ehemals Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra (1967–71) und wurde 1971 Musikdirektor des Royal Opera House/ Covent Garden. Von 1998 bis 2003 hatte er die Stellung des Ersten Gastdirigenten der New York Philharmonic inne. Zu den anderen Orchestern, bei denen er bedeutende Stellungen einnahm, gehören u. a. das Boston Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das English Chamber Orchestra.

Sir Colin Davis erhielt internationale Auszeichnungen von Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland. Er wurde 1965 zum Komtur (*commander* – CBE) des britischen Ritterordens *Order of the British Empire* ernannt, 1980 geadelt, 2001 mit dem Orden *Companion of Honours* geehrt, 2009 mit der königlichen Musikauszeichnung *Queen's Medal for Music* ausgezeichnet und 2011 von der Cambridge University zum Ehrendoktor für Musik ernannt. Er war zudem Preisträger von *Classical BRIT Awards* (Bester männlicher Künstler 2002 und 2008) und erhielt den Yehudi-Menuhin-Preis für seine Arbeit mit jungen Menschen.



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. He made his debut at La Scala in *Tannhäuser* and has performed *Don Giovanni* at the Royal Opera Stockholm. Other engagements include appearances at the Metropolitan Opera (New York), 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*, Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*, Bach's *St Matthew Passion* and *St John Passion*, Handel's *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 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. Il a fait ses débuts à la Scala de Milan dans *Tannhäuser* et chanté *Don Giovanni* à l'Opéra royal de Stockholm. Il a chanté aussi 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. Er hatte sein Debüt am Teatro alla Scala in einer Inszenierung des *Tannhäusers* und sang im *Don Giovanni* an der Kungliga Operan in Stockholm. Zu seinen weiteren 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 Concertgebouworkest 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 alliant 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 hoch gelobten *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

President Sir Simon Rattle OM CBE
President Emeritus André Previn KBE
Vice President Michael Tilson Thomas
Patrons Simon Russell Beale CBE, Howard Goodall CBE
Chorus Director Simon Halsey CBE
Associate Directors Neil Ferris, Matthew Hamilton
Chorus Accompanist Roger Sayer
Chairman Owen Hanmer
Concerts Manager Robert Garbolinski
Administrator Andra East

The London Symphony Chorus was formed in 1966 to complement the work of the London Symphony Orchestra. The partnership between the LSC and LSO was developed and strengthened in 2012 with the joint appointment of Simon Halsey as Chorus Director of the LSC and Choral Director for the LSO. The LSC has partnered other major UK and international orchestras including the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras, Boston Symphony Orchestra and the European Union Youth Orchestra. Along with regular appearances at the major London venues, the LSC tours extensively throughout Europe and has visited North America, Israel, Australia, and the Far East.

The chorus has recorded widely, with releases including Britten's *War Requiem* with Gianandrea Noseda, Haydn's *The Seasons*, Walton's *Belshazzar's Feast* and Verdi's *Otello*, and the world premiere issue of MacMillan's *St John Passion*. The chorus also partners the LSO on Gergiev's recordings of Mahler's Symphonies Nos 2, 3 and 8, while the men of the chorus took part in the recent Gramophone Award-winning recording of *Götterdämmerung* with the Hallé under Sir Mark Elder.

The chorus has also commissioned new works from composers such as Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies, Michael Berkeley and Jonathan Dove, and took part in the world premiere of James MacMillan's *St John Passion* with the LSO and Sir Colin Davis in 2008, and in the second London performance in February 2010.

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

London Symphony Chorus members on this recording:

Chorus Director for Kullervo (recorded 2005) Joseph Cullen

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 of Chorus
(at time of recording)

Orchestra (symphonies Nos 1 & 4)

First Violins

Sarah Nemtanu GUEST LEADER ¹
Andrew Haveron GUEST LEADER ⁴
Carmine Lauri ¹
Lennox Mackenzie
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Ning Kam ¹
Michael Humphrey
Maxine Kwok-Adams
Sylvain Vasseur
Harriet Rayfield ⁴
Robin Brightman
Nigel Broadbent ¹
Ginette Decuyper
Elizabeth Pigram
Colin Renwick
Ian Rhodes
Nicholas Wright ¹
Valentina Bernardone ⁴
Naoko Miyamoto ⁴
Geoffrey Silver ⁴
Giovanni Guzzo ^{4 (SE)}

Second Violins

Evgeny Grach *
Thomas Norris
Sarah Quinn ⁴
Matthew Gardner
Belinda McFarlane ⁴
Andrew Pollock ¹
David Ballesteros ⁴
Norman Clarke ¹

Miya Ichinose ¹
Iwona Muszynska ¹
Philip Nolte
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton ¹
David Worswick ⁴
Eleanor Fagg ¹
Caroline Frenkel ⁴
David Goodall
Hazel Mulligan ¹
Alina Petrenko ⁴
Samantha Wickramasinghe ⁴

Violas

Paul Silverthorne *
Gillianne Haddow ⁴
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Natasha Wright
Regina Beukes
Richard Holttum ¹
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Gina Zagni
Karen Bradley ¹
Caroline O'Neill
Fiona Dalgliesh ⁴

Cellos

Moray Welsh * ¹
Rebecca Gilliver *

Alastair Blayden
Jennifer Brown
Amanda Truelove ⁴
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Keith Glossop
Hilary Jones
Minat Lyons ⁴
Francis Saunders ¹
Nicholas Gethin ¹
Morwenna Del Mar ^{4 (SE)}

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters ¹
Patrick Laurence ⁴
Thomas Goodman
Axel Bouchaux ¹
Michael Francis
Matthew Gibson
Gerald Newson
Luis Cabrera ⁴
Meherban Gillett ^{4 (SE)}

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry ¹
Clare Findlater ⁴

Piccolos

Sharon Williams * ¹
Martin Parry ¹

Oboes

Kieron Moore * ¹
Emanuel Abbühl * ⁴
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough * ¹
Robert Bourton * ¹
Ardun Halvorsen ** ⁴
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones * ¹
David Pyatt * ⁴
Angela Barnes ¹
Jonathan Bareham ⁴
John Ryan
Jonathan Lipton
Jeffrey Bryant ¹
Brendan Thomas ⁴

Trumpets

Roderick Franks *
Maurice Murphy * ⁴
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ¹

Trombones

Dudley Bright * ¹
Katy Jones * ⁴
James Maynard ¹
Lindsay Shilling ⁴

Bass Trombones

Paul Milner * ⁴
Andrew Waddicor ** ¹

Tuba

Patrick Harrild * ¹

Timpani

Simon Carrington ** ¹
Antoine Bedewi ** ⁴

Percussion

Neil Percy *
David Jackson

Harp

Karen Vaughan *

* Principal

** Guest Principal

¹ Symphony No 1

⁴ Symphony No 4

^{SE} String experience player

*Players with no number
played on both works*

Orchestra (Pohjola's Daughter & Symphony No 2)

First Violins

Carmine Lauri LEADER
Sarah Nemtanu GUEST LEADER ²
Lennox Mackenzie
Nicholas Wright
Colin Renwick
Ning Kam ²
Maxine Kwok-Adams
Jörg Hammann
Nicole Wilson ^{PD}
Robin Brightman ^{PD}
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Michael Humphrey
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram ²
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield ^{PD}
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur

Second Violins

David Alberman ^{*}
Thomas Norris
Sarah Quinn ^{PD}
Philip Nolte
Matthew Gardner
Paul Robson
David Ballesteros ^{PD}
Richard Blayden ^{PD}
Norman Clarke
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska

Andrew Pollock ²
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton ²
David Goodall ^{PD}
Hazel Mulligan
Gabrielle Painter ²
Nicole Wilson ²

Violas

Edward Vanderspar ^{*}
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Regina Beukes ²
Duff Burns ^{PD}
Richard Holttum ²
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Natasha Wright ²
Gina Zagni
Nancy Johnson ^{PD}
Claire Maynard ^{PD}
Caroline O'Neill
Amy Fawcett ^{PD (SE)}

Cellos

Tim Hugh ^{*}
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Raymond Adams ^{PD}
Mary Bergin

Noël Bradshaw
Daniel Gardner ²
Nicholas Gethin ^{PD}
Keith Glossop ²
Hilary Jones
Francis Saunders
Andrew Joyce ^{PD (SE)}

Double Basses

Rinat Ibragimov ^{*}
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux ²
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman ^{PD}
Gerald Newson

Flutes

Gareth Davies ^{*}
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams ^{*} ^{PD}

Oboes

Kieron Moore ^{*}
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill ^{*} ^{PD}

Clarinets

Andrew Marriner ^{*} ²
Nicholas Carpenter ^{**} ^{PD}
Chi-Yu Mo

Bass Clarinet

John Stenhouse ^{*} ^{PD}

Bassoons

Rachel Gough ^{*} ²
Robert Bourton ^{*} ^{PD}
Joost Bosdijk ²
Robin Kennard ^{PD}

Contrabassoon

Dominic Morgan ^{*} ^{PD}

Horns

Timothy Jones ^{*}
David Pyatt ^{*} ^{PD}
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Jeffrey Bryant ²

Trumpets

Maurice Murphy ^{*}
Roderick Franks ^{*} ²
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ²

Cornets

Roderick Franks ^{*} ^{PD}
Nigel Gomm ^{PD}

Trombones

Dudley Bright ^{*} ²
Katy Jones ^{*} ^{PD}
James Maynard

Bass Trombones

Paul Lambert ^{**} ^{PD}
Andrew Waddicor ^{**} ²

Tuba

Patrick Harrild ^{*}

Timpani

Nigel Thomas ^{*}

Harp

Bryn Lewis ^{*} ^{PD}

^{*} Principal

^{**} Guest Principal

^{PD} Pohjola's Daughter

² Symphony No 2

^{SE} String experience player

*Players with no number
played on both works*

Orchestra (symphonies Nos 3 & 7, The Oceanides)

First Violins

Gordan Nikolitch LEADER ^{3, 7}
Andrew Haveron GUEST LEADER ^{TO}
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie ^{3, 7}
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Michael Humphrey
Maxine Kwok-Adam
Sylvain Vasseur
Nigel Broadbent
Harriet Rayfield
Robin Brightman
Ginette Decuyper
Elizabeth Pigram ^{TO}
Laurent Quenelle ^{3, 7}
Colin Renwick
Ian Rhodes ^{TO}
Paul Robson ^{3, 7}
Nicole Wilson ^{3, 7}
Valentina Bernardone ^{TO}
Naoko Keatley ^{TO}
Ioana Petcu-Colan ^{3, 7}
Geoffrey Silver ^{TO}
Giovanni Guzzo ^{TO (SE)}

Second Violins

David Alberman * ^{3, 7}
Evgeny Grach * ^{TO}
Warwick Hill ^{3, 7}
Thomas Norris
Sarah Quinn
Belinda McFarlane
David Ballesteros
Richard Blayden ^{3, 7}

Norman Clarke ^{3, 7}
Matthew Gardner
David Goodall
Ian McDonough ^{3, 7}
Joyce Nixon ^{3, 7}
Philip Nolte ^{TO}
Paul Robson ^{TO}
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton ^{3, 7}
Caroline Frenkel ^{TO}
Alina Petrenko ^{TO}
Samantha Wickramasinghe ^{TO}
David Worswick ^{TO}

Violas

Edward Vanderspar * ^{3, 7}
Paul Silverthorne * ^{TO}
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Regina Beukes
Duff Burns ^{3, 7}
Richard Holttum ^{3, 7}
Peter Norris
Robert Turner
Jonathan Welch
Natasha Wright ^{TO}
Gina Zagni
Fiona Dalgliesh ^{TO}
Claire Maynard ^{3, 7}
Caroline O'Neill ^{TO}

Cellos

Tim Hugh * ^{3, 7}
Rebecca Gilliver

Alastair Blayden
Jennifer Brown
Amanda Truelove ^{TO}
Raymond Adams ^{3, 7}
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin ^{3, 7}
Keith Glossop
Hilary Jones ^{TO}
Minat Lyons ^{TO}
Francis Saunders ^{3, 7}
Morwenna Del Mar ^{TO (SE)}

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters ^{3, 7}
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Michael Francis
Matthew Gibson
Gerald Newson
Luis Cabrera ^{TO}
Meherban Gillett ^{TO (SE)}

Flutes

Paul Edmund-Davies * ^{3, 7}
Gareth Davies * ^{TO}
Martin Parry ^{3, 7}
Clare Findlater ^{TO}

Piccolos

Sharon Williams * ^{7, TO}
Martin Parry ⁷

Oboes

Roy Carter *
Emanuel Abbühl * ^{TO}
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill * ^{TO}

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bass Clarinet

Shaun Thompson ** ^{TO}

Bassoons

Rachel Gough * ^{3, 7}
Audun Halvorsen ** ^{TO}
Nicholas Hunka ^{3, 7}
Joost Bosdijk ^{TO}

Contrabassoon

Dominic Morgan * ^{TO}

Horns

Timothy Jones * ^{3, 7}
David Pyatt * ^{7, TO}
Brendan Thomas
Jonathan Bareham ^{TO}
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Roderick Franks *
Maurice Murphy * ^{7, TO}

Gerald Ruddock
Nigel Gomm ^{7, TO}

Trombones

Dudley Bright * ^{3, 7}
Katy Jones * ^{TO}
James Maynard ^{3, 7}
Lindsay Shilling ^{TO}

Bass Trombones

Paul Milner * ^{TO}
Andrew Waddicor ** ^{3, 7}

Timpani

Sam Walton ** ^{3, 7}
Antoine Bedewi ** ^{TO}

Percussion

Neil Percy * ^{TO}
David Jackson ^{TO}

Harps

Karen Vaughan * ^{TO}
Gabriella Dall'olio ^{TO}

* Principal

** Guest Principal

³ Symphony No 3

⁷ Symphony No 7

^{TO} The Oceanides

^{SE} String experience player

*Players with no number
played on all works*

Orchestra (symphonies Nos 5 & 6)

First Violins

Gordan Nikolitch LEADER ⁶
Raduslaw Szulc GUEST LEADER ⁵
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie ⁵
Laurent Quenelle
Michael Humphrey
Ginette Decuyper
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Colin Renwick ⁶
Robin Brightman ⁶
Nigel Broadbent
Jörg Hammann ⁵
Maxine Kwok-Adams ⁵
Claire Parfitt
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Victoria Irish ⁶
Gordon Mackay ⁶
Nicholas Wright ⁵
Tammy Se ^{5 (SE)}

Second Violins

Evgeny Grach *
Warwick Hill
Tom Norris ⁶
Sarah Quinn ⁵
Andrew Pollock
David Ballesteros ⁵

Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner ⁶
David Goodall
Ian McDonough
Belinda McFarlane
Joyce Nixon
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton ⁵
Hazel Mulligan ⁶
Alda Dizdari ^{5 (SE)}

Violas

Paul Silverthorne * ⁵
Edward Vanderspar * ⁶
Gillianne Haddow ⁶
Malcolm Johnston ⁵
Maxine Moore
Gina Zagni
Richard Holttum ⁵
Peter Norriss
Duff Burns ⁵
Robert Turner
Elizabeth Varlow ⁶
Jonathan Welch
Karen Bradley
Brian Clarke ⁶
Caroline O'Neill
Claire Maynard ⁵
Samuel Burstin ^{5 (SE)}

Cellos

Tim Hugh * ⁶
Moray Welsh * ⁵
Rebecca Gilliver
Raymond Adams
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Nicholas Gethin
Hilary Jones
Francis Saunders
Natasha Hodges ^{5 (SE)}

Double Bases

Rinat Ibragimov * ⁶
Colin Paris *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis ⁵
Axel Bouchaux
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson
Kate Aldridge ^{5 (SE)}
Ying Lai Green ^{6 (SE)}

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bass Clarinet

John Stenhouse * ⁶

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

Timothy Jones * ⁵
David Pyatt *
Jonathan Bareham ⁵
Alison Butcher ⁶
John Ryan
Jonathan Lipton
Richard Ashton ⁶

Trumpets

Maurice Murphy * ⁵
Roderick Franks * ⁵
John Gracie ** ⁶
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ⁶
Thomas Watson ⁵

Trombones

Katy Jones ** ⁵
Graham Lee ** ⁶
James Maynard

Bass Trombones

Robert Hughes * ⁶
Andrew Fawbert ** ⁵

Timpani

Adrian Bending ** ⁵
Christopher Thomas ** ⁶

Harp

Karen Vaughan * ⁶

* Principal

** Guest Principal

⁵ Symphony No 5

⁶ Symphony No 6

^{SE} String experience player

*Players with no number
played on both works*

Orchestra (Kullervo)

First Violins

Carmine Lauri LEADER
Lennox Mackenzie
Ginette Decuyper
Nicholas Wright
Laurent Quenelle
Colin Renwick
Maxine Kwok-Adams
Nicole Wilson
Ian Rhodes
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Michael Humphrey
Claire Parfitt
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Paul Robson
David Ballesteros
Richard Blayden

Norman Clarke
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Philip Nolte
Stephen Rowlinson
David Goodall
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Duff Burns
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Gina Zagni
Nancy Johnson
Claire Maynard
Caroline O'Neill
Amy Fawcett ^{SE}

Cellos

Tim Hugh *
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Raymond Adams
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Nicholas Gethin
Hilary Jones
Francis Saunders
Andrew Joyce ^{SE}

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Kieron Moore *
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Robin Kennard

Horns

Timothy Jones *
David Pyatt *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock
Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Lambert **

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson

* Principal

** Guest Principal

^{SE} String experience player

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Music Director Designate

Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Gianandrea Noseda

Conductor Laureate

Michael Tilson Thomas

Conductor Emeritus

André Previn KBE

Choral Director

Simon Halsey CBE

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

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street

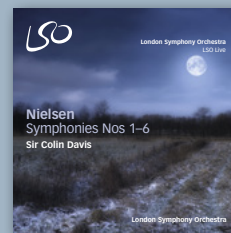
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

W iso.co.uk

Also available on LSO Live



Nielsen Symphonies Nos 1–6

Sir Colin Davis, LSO

3SACD + 1BDA (LSO0789) or download

Multichannel Set of the Month *****

'Wow! What a treasure trove this one is ... Outstanding!' *Audiophile Audition*

CD of the Week *NDR Kultur*

ICMA Nomination 2014: Symphonic Music [Symphonies Nos 2 & 3]

Classical Albums of the Year (2011) *The Sunday Times* [Symphonies Nos 4 & 5]

Editor's Choice *Gramophone* [Symphonies Nos 4 & 5]



Beethoven Symphonies Nos 1–9, Triple Concerto, Leonore Overture No 2

Bernard Haitink, LSC, LSO

6SACD (LSO0598) or download

Benchmark Beethoven Cycle *BBC Music Magazine*

Classical Recordings of the Year *New York Times*

CDs of the Year *Philadelphia Enquirer*

Nominated for Best Classical Album *49th Annual Grammy Awards*

CDs of the Year *Svenska Dagbladet*



Mahler Symphonies Nos 1–9

Valery Gergiev, LSC, LSO

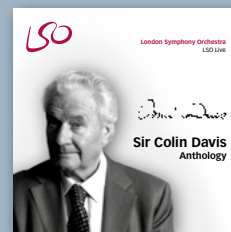
10SACD (LSO0730) or download

Critics' Disc of the Year *BBC Radio 3 CD Review* [Symphony No 7]

Editor's Choice *Gramophone* [Symphony No 6]

IRR Outstanding *International Record Review* [Symphonies Nos 2, 5, 8 & 9]

Disc of the Year *Classica-Répertoire* [Symphony No 6]



Sir Colin Davis Anthology

Sir Colin Davis, LSC, LSO

8SACD + 4CD + 1DVD (LSO0766) or download

This unique collection of 13 discs is the 100th release on LSO Live, and is a **limited edition** release. The collection pays tribute not only to Sir Colin's work with LSO Live, but also his overall relationship with the LSO throughout the decades, until his death in April 2013.

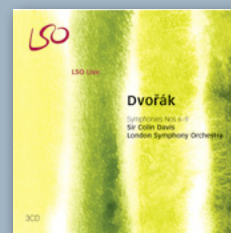
Recordings in the box:

Berlioz *Symphonie fantastique*, Overture: *Les francs-juges*, Te Deum, *Les Troyens*, Overture: *Béatrice*

et *Bénédict*; **Dvořák** Symphony No 9; **Sibelius** *The Oceanides*, *Pohjola's Daughter*, Symphony No 2;

Elgar *Enigma Variations*, *Introduction & Allegro*; **Tippett** *A Child of Our Time*; **Walton** *Belshazzar's Feast*,

Symphony No 1; **Vaughan Williams** Symphony No 4; documentary **"The Man Behind the Music"** (DVD)



Dvořák Symphonies Nos 6–9

Sir Colin Davis, LSO

3CD (LSO0071) or download

CDs of the Week *Classic FM*

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

Benchmark Recording – Performance & Sound ***** *BBC Music Magazine* (UK), Symphony No 8