



London Symphony Orchestra

LSO Live

Mendelssohn
Symphony No 3 'Scottish'
Overture: The Hebrides
Schumann
Piano Concerto

Sir John Eliot Gardiner
Maria João Pires
London Symphony Orchestra

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Symphony No 3 in A minor, 'Scottish', Op 56 (1842)

Overture: The Hebrides (Fingal's Cave), Op 26 (1830–32)

Robert Schumann (1810–1856)

Piano Concerto in A minor, Op 54 (1841–45)

Sir John Eliot Gardiner conductor

Maria João Pires piano

London Symphony Orchestra

1 **Overture: The Hebrides** 10'01''

Piano Concerto in A minor

2 i. Allegro affettuoso 15'20''

3 ii. Intermezzo grazioso 5'04''

4 iii. Allegro vivace 11'04''

Symphony No 3 in A minor

5 i. Andante con moto – Allegro un poco agitato 15'02''

6 ii. Vivace non troppo 4'11''

7 iii. Adagio 8'56''

8 iv. Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai 9'39''

Total time 79'17''

Recorded live in DSD, 21 January 2014 at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & audio editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing & mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

- 2 Track listing
- 3 English notes
- 6 French notes
- 10 German notes
- 13 Composer biography
- 15 Conductor biography
- 16 Soloist biography
- 17 Orchestra personnel list
- 18 LSO biography



© Felix Broede / DG

A foreword by Sir John Eliot Gardiner

From grappling with his two most popular symphonies, the ‘Scottish’ and ‘Italian’, one soon realises how Mendelssohn absorbed foreign landscapes like a sponge, an impression reinforced by the exquisite water-colours he found time to paint on his frequent travels. His vivid impressions of Scotland first surfaced in his *Fingal’s Cave* overture (sketched in 1829 but not published until 1834), in which the polishing process entailed eradicating traces of learned counterpoint in favour of ‘the taste of seagulls and train oil’ (as he himself put it). Indeed, his approach to instrumentation was close to that of an artist selecting individual shades and mixtures of colours. When once a fellow composer suggested to him, “Here pure purple is needed – the horns are dampening the splendour of the trumpets”, Mendelssohn replied, “No! No! That shouts too loudly. I want violet”.

Ever self-critical, it took him a dozen years before he encapsulated other equally powerful Scottish memories in his Third Symphony, Op 56. But what fertile creative impulses these proved to be! Opening with the dark Gothic evocation of Holyrood Castle where, in the composer’s words, Mary Queen of Scots “lived and loved”, the symphony expands in a series of wonderfully observed seascapes – or at least those are the images that come to my mind. First, in a pulsating *Allegro un poco agitato*, a full-rigged ship embarks off the Scottish coast, encounters squalls demanding frenzied activity on board as the crew hoists its sails, and then a stretch of placid motion as the ship breasts the calmer waves. Next, a *Vivace non troppo* (the equivalent of a *Scherzo* but in duple, not triple time) which calls to mind Epes Sargent’s famous ‘A life on the ocean wave / A home on the rolling deep’ (first published in 1838) and happy cries of ‘land ahoy!’ Many would

say the *Adagio* is simply a romantic intermezzo, though to me it, too, suggests the fluidity of water – vistas of dramatic Highland scenery perhaps seen from the perspective of a ferry plying its way across a loch. Out if this idyllic contemplation the *Finale* explodes with a medley of Scottish reels and flings, a *ceilidh* aboard ship, and then with a return of the symphony’s opening theme, now refashioned and ennobled, we see in our mind’s eye the majestic launch of a great warship cruising down the Clyde with cheering crowds.

No doubt the composer would have been appalled to see his subtle intentions and fastidious symphonic skills misrepresented and described in such superficial pictorial terms. For him any instances of naturalistic particularity were there to be subordinated within an idealised and universal language of instrumental discourse – one he shared with others of the first generation of post-Beethovenian composers – notably Berlioz and Schumann. Even if they spoke with different accents these genial Romantics were united in their ambitious fervour for ‘abstract’ music to be acknowledged as having the same expressive force as poetry, drama or the literary novel. The three works on this CD exemplify the endeavour and range of invention of two of them, friends and colleagues in Leipzig.

Felix Mendelssohn (1809–1847) Overture: The Hebrides (Fingal’s Cave) (1830–32)

With his meticulous craftsmanship and formal balance, Mendelssohn stands as one of the most Classically-inclined of the major nineteenth-century composers, yet he was also prone to moments of Romantic spontaneity. This was certainly the case

when he visited Scotland with a friend in the summer of 1829: in July they were at Holyrood Palace and Mendelssohn was getting ideas for a symphony; and on 7 August a visit to the Western Isles had the composer writing home that ‘in order to make you understand how extraordinarily the Hebrides have affected me, I have written down the following which came into my mind’. ‘The following’ was the opening 10 bars of the ‘*Hebrides*’ Overture.

But this was a holiday, and Mendelssohn was not in Scotland to write music. The day after his letter he took a boat trip to the Isle of Staffa ‘with its strange basalt pillars and caverns’, and it was not for another year and a half that he completed his Hebridean work (in Rome!), entitling it *Die einsame Insel* (‘The Lonely Isle’). Revisions followed – Mendelssohn, fighting to reconcile the Classical and the Romantic, was worried that it tasted ‘more of counterpoint than of train oil, seagulls and salt cod’ – and the version of the overture as we know it now, with its dual title of *Die Hebriden* (‘The Hebrides’) and *Fingalshöhle* (‘Fingal’s Cave’, after Staffa’s best-known landmark) only emerged in 1832.

Mendelssohn’s original thematic idea remained as the work’s opening, its gently rolling melodic outline and atmospheric accompaniment surely conjuring as instant a vision of the sea as its composer could have hoped for. Its melancholy falling six-note motif dominates the ten-minute work, a warm and shapely rising second theme first heard on cellos and bassoons notwithstanding, and undergoes a number of mood-changes. A storm blows up briefly in the central development section, but calm is soon restored, especially in the second theme’s restful return on clarinet, before the coda raises a final squall, again quickly quieted.

Programme note © Lindsay Kemp

Robert Schumann (1810–1856)
Piano Concerto in A minor, Op 54 (1841–45)

One of the most impressive features of Schumann's only Piano Concerto is its remarkable organic unity. So many ideas in this richly imaginative work stem in one way or another from the lovely first movement's melody (wind, then solo piano) that follows the Concerto's arresting opening. So it comes as quite a surprise to discover that the concerto was actually written in two separate instalments, and at two very different times in Schumann's life. The first movement was originally written as a self-sufficient *Fantasia* for Piano and Orchestra in 1841 – the year that also saw the composition of the First Symphony, the original version of the Fourth, and the orchestral *Overture, Scherzo and Finale*. Schumann's long-thwarted marriage to the brilliant concert pianist Clara Wieck the previous year had released a torrent of creativity: the first years of their life together saw the production of some of his finest pieces, often composed at breath-taking speed.

Then, in 1844, after Robert and Clara had returned from a concert tour of Russia, Schumann experienced a crippling mental breakdown, followed by a terrible plunge into depression. At the end of the year he and Clara moved to Dresden with their two children, where gradually Schumann's spirits began to recover. For a long time he was unable to compose, but by the end of 1845 he completed his Second Symphony, a work which bears powerful witness to his struggles to regain health and stability. And before he started the symphony, Schumann added two more movements to the *Fantasia*, thus creating his Piano Concerto. How long the ideas for these two movements had been incubating in his mind is impossible to say, but it is certain that the act of putting them to paper was a major step forward on his road to psychological

recovery. The result was one of Schumann's most daring and romantically delightful works. It is easy to single out innovative elements: the piano's striking, downward-plunging opening gesture – after a single incisive chord from the full orchestra – is unlike the beginning of any concerto before. It clearly left a strong impression on the Norwegian composer Edvard Grieg, who began his famous Piano Concerto (also in A minor) with a strikingly similar gesture. And although Schumann's first movement appears to be full of melodic ideas, most of these derive directly from the original wind-piano tune – so much so that the movement has been described as 'monothematic', also very unusual for an early 19th-century concerto.

But it is the dream-like quality Schumann brings to this kind of intricate thematic development that is most original. The piano writing may be challenging, but the real challenge is to the player's poetic imagination rather than his or her virtuosity. Even the first movement's solo cadenza is more like a meditation than a bravura display. In general the relationship between the piano and the orchestra is neither as one-sided nor as competitive as in most Romantic concertos. Tender intimacy is much more typical. A couple of years before he began the first movement, Schumann had written of his hope that a new kind of 'genius' might soon emerge: one 'who will show us in a newer and more brilliant way how orchestra and piano may be combined, how the soloist, dominant at the keyboard, may unfold the wealth of his instrument and his art, while the orchestra, no longer a mere spectator, may interweave its manifold facets into the scene'. In the Piano Concerto he fulfilled his own prophecy.

The chamber music-like intimacy continues through the gentle *Intermezzo* Schumann placed as the concerto's second movement,

and again the way in which one motif seems to unfold from another is achieved with great subtlety and ingenuity. Just before the end of the movement comes a wonderful inspiration. Clarinets and bassoons recall the seminal first phrase of the first movement's original melody – first in the major key, then in the minor – while the piano adds magical liquid figurations (as though dreamily recalling the Concerto's arresting opening). Then the finale launches suddenly into an exhilarating, seemingly unstoppable waltz momentum. It is hard to believe that the man who wrote this gloriously alive dance music was at the time emerging from chronic depression. The ending in particular sounds like an outpouring of the purest joy.

Programme note © Stephen Johnson

Felix Mendelssohn (1809–1847)
Symphony No 3 in A minor ('Scottish') (1842)

Although Mendelssohn never relinquished his concern for formal clarity and balance, he was not afraid to push at the envelope and, within certain limits, be innovative; indeed his instrumental compositions are those of a man constantly questing for new solutions to problems inherent in existing forms. But, as we have seen with his *Hebrides Overture*, he was not immune to extra-musical stimuli; brought up in a cultured family environment, from an early age he drew musical inspiration from Shakespeare and Goethe, and from landscape, legend and history. Perhaps few among his works accommodate the competing compositional interests of formal logic and evocative pictorialism more comfortably than the 'Scottish' Symphony.

Its inspiration lies in one of the great obsessions of the early Romantic imagination: the grey mists and mountains of Scotland. Mendelssohn himself had read Walter Scott, and would also have known the faked bardic poems of 'Ossian', so it is not hard to guess the kind of atmosphere he was looking for when he first arrived at Holyrood at the start of his Scottish holiday. He found it too. After visiting the ruined royal palace he wrote to his family:

'In the deepening twilight we went today to the palace where Queen Mary lived and loved... The nearby chapel is now roofless, overgrown with grass and ivy, and at the broken altar Mary was crowned Queen of Scotland. Everything is broken and decayed, and the bright sky shines in. I believe that today I have found the beginning of my "Scottish" Symphony.'

Few symphonies have their moment of inspiration so precisely recorded, yet, having sketched the opening bars, Mendelssohn set this one aside, and it was left to the *Hebrides Overture* to stand as his most immediate response to the Scottish experience. By then he had fallen under another picturesque influence, caused by a visit to Italy which, he said, made it 'impossible to return to my misty Scottish mood'; another symphony, the 'Italian' (No 4) now occupied him, and it was not until 1842 that he finally completed the 'Scottish'.

The Symphony opens with a lengthy slow introduction in which the Holyrood theme conjures gloomy and romantic tones, and it is largely on a restlessly lilting transformation of this that the subsequent main body of the movement is based – indeed, several of the themes which occur in later movements are related to this opening theme. Throughout the first movement stormy episodes (reminders of rough seas and bad weather no doubt) mingle with

calmer passages, but, despite the opportunities presented by a robust central development section, it is in the long coda that the tempest really breaks. The movement ends, however, with an atmospheric return to the music of the introduction.

Mendelssohn indicated that the four movements of the 'Scottish' should be played without a break, and thus it is that the *scherzo*-like second creeps in almost before you can notice it. This is the most overtly 'Scottish' music of the whole symphony, but its presence is brief, and soon we find ourselves in the *Adagio*, a yearningly beautiful movement in which a wistful song-melody is several times beset by passages of Schubertian menace before ultimately winning through, relatively unscathed.

Mendelssohn gave the *finale* an additional performance indication of 'Allegro guerriero' – fast and warlike – and if it does not seem to be exactly battle music, we can suppose that it reflects memories of another sight that impressed him, that of Highlanders in resplendent costume. The movement is full of ingeniously contrasted and combined themes, but the composer chooses to end not with a grand swirling climax, but rather, having slowed the music down, with a final, warmly comforting transformation of the 'Holyrood' theme. Thus, for all the work's conscious Scottish-isms, formal coherence is effortlessly maintained.

Programme note © Lindsay Kemp



Avant-propos de Sir John Eliot Gardiner

Si l'on considère les deux symphonies les plus célèbres de Mendelssohn, l'« *Ecosaise* » et l'« *Italienne* », on s'aperçoit rapidement qu'il absorbait les paysages étrangers comme une éponge, et cette impression est renforcée par les exquises aquarelles qu'il a trouvées le temps de peindre lors de ses nombreux voyages. Les impressions vives que lui fit l'Ecosse refirent surface tout d'abord dans son ouverture *La Grotte de Fingal* (esquissée en 1829 mais publiée en 1834 seulement), dans laquelle le travail de figuralité entraîna l'éradication des traces de contrepoint d'école au profit du « goût des goélards et de l'huile de baleine » (comme il le dit lui-même). En effet, sa conception de l'instrumentation se rapprochait de celle d'un peintre sélectionnant ses propres nuances et mélanges de couleurs. Lorsqu'un de ses collègues compositeurs lui dit un jour « Il faut ici un véritable pourpre – les cors affaiblissent l'éclat des trompettes », Mendelssohn rétorqua : « Non ! non ! Ça crie trop fort. Je veux du violet. »

Toujours porté à l'autocritique, il mit une douzaine d'années avant de donner corps à d'autres souvenirs d'Ecosse, tout aussi puissants, dans sa *Troisième Symphonie*, op. 56. Quel élan créateur fertile cela devait être ! Débutant par une évocation sombre et gothique du château d'Holyrood où, selon les propres termes du compositeur, Marie, reine des Ecosse, « vécut et aima », la symphonie se déploie dans une série de paysages maritimes magnifiquement observés – telles sont en tout cas les images qui me viennent à l'esprit. Tout d'abord, dans un *Allegro un poco agitato* à la pulsation soutenue, un bateau s'éloigne de la côte écossaise toutes voiles dehors, affronte des bourrasques exigeant que l'équipage s'active frénétiquement pour hisser les voiles ; puis s'élève un passage au mouvement tranquille lorsque le

bateau rencontre des eaux plus calmes. Vient ensuite un *Vivace non troppo* (l'équivalent d'un scherzo, mais à deux temps au lieu de trois) qui rappelle les vers fameux d'Epous Sargent « *Une vie sur la houle / Le roulis de l'océan pour demeure* » (publiés pour la première fois en 1838) et les cris joyeux de « *Terre en vue !* » Beaucoup diraient que l'*Adagio* est simplement un intermezzo romantique, mais, pour moi, il suggère lui aussi la fluidité de l'eau – panorama d'un paysage spectaculaire des Highlands, considéré peut-être du point de vue d'un bac traversant un loch. Après cette contemplation idyllique, le finale explose dans un pot-pourri de *reels* et de *flings*¹ écossais, un *cèilidh*² se mettant en route à bord du bateau, avant le retour du thème initial de la symphonie, sous de nouveaux habits plus nobles ; nous voyons alors, en imagination, un grand bateau de guerre s'élancer majestueusement et descendre le fleuve Clyde sous les acclamations de la foule.

A n'en point douter, le compositeur aurait été scandalisé de voir ses idées raffinées et son travail symphonique minutieux et compétent présenté de manière aussi dénaturée et sous forme d'images aussi superficielles. Pour lui, tous les détails qu'il empruntait à la nature devaient être intégrés et subordonnés au langage idéalisé et universel que constitue le discours instrumental – qu'il partageait avec d'autres représentants de la première génération de compositeurs post-beethoviens, notamment Berlioz et Schumann. Même s'ils parlaient avec des accents différents, ces génies romantiques avaient en commun de s'employer avec ardeur à ce que la musique « abstraite »

soit reconnue pour avoir la même puissance expressive que la poésie, le théâtre ou le roman. Les trois œuvres présentes sur ce CD donnent un exemple de l'entreprise menée, avec quelle richesse d'invention, par deux d'entre eux, amis et collègues à Leipzig.

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Ouverture Les Hébrides (La Grotte de Fingal) (1830–32)

Avec la méticulosité de l'écriture et l'équilibre des formes qui le caractérise, Mendelssohn fut l'un des compositeurs majeurs du XIX^e siècle qui regardaient le plus vers le classicisme, mais il était également sujet à des élan de spontanéité romantique. Tel fut certainement le cas lorsqu'il visita l'Ecosse avec un ami, en été 1829 : en juillet, ils se trouvaient au palais d'Holyrood et Mendelssohn eut des idées pour une symphonie ; et, le 7 août, lors d'une excursion aux Hébrides extérieures, le compositeur écrivit à sa famille : « *Afin de vous faire comprendre l'effet extraordinaire que les Hébrides ont exercé sur moi, j'ai écrit ce qui suit, qui m'est venu à l'esprit.* » « *Ce qui suit* », c'était les dix premières mesures de l'ouverture *Les Hébrides*.

Mais il s'agissait de vacances, et Mendelssohn n'était pas en Ecosse pour écrire de la musique. Le jour suivant cette lettre, il fit une sortie en bateau à l'île de Staffa, « avec ses étranges grottes et piliers de basalte », et une année et demie passa encore avant qu'il eût achevé son œuvre hébridienne (à Rome !), qu'il intitula *Die einsame Insel* (*L'île solitaire*). Des révisions s'ensuivirent – Mendelssohn, dans son combat pour réconcilier classicisme et romantisme, s'inquiétait qu'elle ait le goût « du contrepoint plus que de l'huile de baleine, des goélards et de la morue salée » ;

¹ Danses traditionnelles écossaises, n.d.t.

² Bal populaire de danses écossaises, n.d.t.

et la version de l'ouverture que nous connaissons aujourd'hui, avec son double titre *Die Hebriden (Les Hébrides)* et *Fingalshöhle (La Grotte de Fingal)*, d'après la curiosité la plus courue de Staffa), ne vit le jour qu'en 1832.

L'idée thématique initiale de Mendelssohn forma effectivement le début de l'œuvre, son dessin mélodique tendre et ondoyant et son accompagnement imagé évoquant la mer d'une manière aussi immédiate que le compositeur pouvait l'espérer. Son mélancolique motif descendant de six notes domine cette pièce de dix minutes, malgré un second thème chaleureux et joliment tourné, présenté par les violoncelles et les bassons, et il se soumet à différents changements de climat. Une tempête se lève brièvement dans la section centrale de développement, mais le calme revient vite, grâce notamment au retour paisible du second thème à la clarinette ; enfin, la coda subit une dernière bourrasque, elle aussi rapidement apaisée.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Robert Schumann (1810–1856)

Concerto pour piano en la mineur, op. 54 (1841–45)

Un des traits les plus impressionnants du *Concerto pour piano* de Schumann est sa remarquable unité organique. De nombreuses idées, dans cette œuvre à l'imagination pléthorique, émanent d'une manière ou d'une autre de la jolie mélodie du premier mouvement (vents, puis piano solo), qui fait suite à la saisissante introduction de l'œuvre. Il est donc assez surprenant de découvrir que le concerto fut écrit en fait en deux parties distinctes, à deux

époques éloignées de la vie de Schumann. Le premier mouvement vit le jour, à l'origine, sous la forme d'un morceau autonome, la *Fantaisie pour piano et orchestre*, en 1841 – l'année qui vit également la naissance de la *Première Symphonie*, de la version originale de la *Quatrième* et de l'*Ouverture, Scherzo et Finale* pour orchestre. Longtemps contrarié, le mariage de Schumann avec la brillante pianiste concertiste Clara Wieck, l'année précédente, avait déclenché un torrent de créativité : les premières années de leur vie commune vit naître quelques-unes de ses plus belles pièces, souvent composées à une vitesse stupéfiante.

Puis, en 1844, après que Robert et Clara furent rentrés d'une tournée de concerts en Russie, Schumann vit sa créativité enrayée par une dépression nerveuse, qui se prolongea dans une période de crise profonde. A la fin de l'année, les Schumann s'installèrent à Dresde avec leurs deux enfants, et Robert y recouvra peu à peu sa santé mentale. Il resta longtemps dans l'incapacité de composer mais, à la fin de l'année 1845, il acheva sa *Deuxième Symphonie*, une œuvre qui témoigne avec force de ses efforts pour recouvrer la santé et la stabilité. Avant de se mettre à la symphonie, Schumann ajouta deux mouvements à la *Fantaisie*, donnant ainsi naissance au *Concerto pour piano*. On ignore depuis combien de temps ces deux mouvements incubaient dans son esprit, mais une chose est certaine : les inscrire sur le papier fut un pas majeur sur la voie de sa guérison mentale. Il en résulta l'une des œuvres les plus audacieuses et les plus délicieusement romantiques de Schumann. On peut aisément en discerner les éléments innovateurs : le geste initial percussif, qui plonge vers le grave du piano – après un accord unique et incisif du plein orchestre – ne ressemble à aucun début de concerto auparavant. A l'évidence, il fit grande impression sur le compositeur norvégien Edvard Grieg, qui fit débiter son célèbre *Concerto pour*

piano (lui aussi en *la* mineur) avec un geste d'une troublante similitude. Et, bien que le premier mouvement de Schumann semble regorger d'idées mélodiques, la plupart d'entre elles dérivent directement de la mélodie de vents et de piano initiale – à tel point qu'on a pu décrire ce mouvement comme « monothématique », bien que ce fût totalement inhabituel pour un concerto du début du XIX^e siècle.

Mais le point le plus original est le caractère rêveur que Schumann insuffla à cette sorte de développement thématique complexe. L'écriture de piano est parfois très exigeante, mais le véritable défi, pour l'interprète, réside dans son imagination poétique plus que dans sa virtuosité. Même la cadence soliste du premier mouvement ressemble plus à une méditation qu'à un étalage de bravoure. D'une manière générale, la relation entre le piano et l'orchestre n'a ni le côté unilatéral, ni le caractère de compétition qu'il a dans la plupart des concertos romantiques. Elle se caractérise davantage par une tendre intimité. Quelques années avant de commencer le premier mouvement, Schumann avait écrit son espoir qu'émerge bientôt une nouvelle sorte de « génie » : quelqu'un « *qui nous montrera[it], d'une manière nouvelle et plus brillante, comment l'orchestre et le piano peuvent se combiner, comment le soliste, dominateur au clavier, [pourrait] déployer la richesse de son instrument et de son art, tandis que l'orchestre, qui ne serait plus réduit au rôle de spectateur, [pourrait] entremêler ses diverses facettes à son jeu* ». Dans le *Concerto pour piano*, il accomplit sa propre prophétie.

L'esprit intime de la musique de chambre continue de baigner le tendre *Intermezzo* que Schumann place en second mouvement du concerto et, de nouveau, la manière dont un motif semble dériver de l'autre est réalisée avec beaucoup de finesse et

d'ingéniosité. Juste avant la fin du mouvement se manifeste une merveilleuse inspiration. Les clarinettes et les bassons rappellent la première phrase fondatrice de la mélodie initiale du premier mouvement – tout d'abord dans le mode majeur, puis en mineur –, tandis que le piano lui superpose des figures magiques et aquatiques (comme s'il se remémorait en rêve le saisissant début du *Concerto*). Puis le finale s'élance soudain dans un mouvement de valse grisant et semble-t-il irrésistible. On a du mal à croire que l'auteur de cette musique de danse éclatante et pleine de vie était alors en train d'émerger d'une dépression chronique. La conclusion, en particulier, sonne comme une explosion de la joie la plus pure.

Notes de programme © Stephen Johnson

Felix Mendelssohn (1809–1847) Symphonie n°3, en la mineur (« Ecosaise ») (1842)

Bien que Mendelssohn n'ait jamais cessé d'être préoccupé par la clarté et l'équilibre de la forme, il ne craignait pas de repousser les limites et, dans certaines mesures, d'être innovateur ; ses œuvres instrumentales émanent, à n'en point douter, d'un homme qui cherche sans relâche de nouvelles solutions aux problèmes inhérents aux formes existantes. Mais, comme nous l'avons vu avec son ouverture *Les Hébrides*, il n'était pas à l'abri de stimuli extra-musicaux ; élevé au sein d'une famille cultivée, il a tiré très jeune son inspiration musicale de Shakespeare et Goethe, et des paysages, des légendes et de l'histoire. *La Symphonie « Ecosaise »* est peut-être une de ses œuvres qui synthétise avec le plus

de réussite les centres d'intérêt compositionnels antagonistes que constituent la logique formelle et le recours à des images visuelles évocatrices.

L'inspiration de cette œuvre repose sur l'une des grandes obsessions de l'imaginaire du premier romantisme : les brumes grises et les montagnes de l'Ecosse. Mendelssohn avait lui-même lu Walter Scott, et il connaissait certainement aussi les faux poèmes bardiques d'« Ossian » ; on imagine donc aisément quel genre d'atmosphère il recherchait lorsqu'il arriva à Holyrood au début de ses vacances en Ecosse. Et il la trouva. Après avoir visité les ruines du palais royal, il écrivit à sa famille :

« Dans le crépuscule qui s'intensifiait, nous nous sommes rendus aujourd'hui au palais où la reine Marie vécut et aima... La chapelle voisine a désormais perdu son toit, elle est recouverte par l'herbe et le lierre, et devant cet autel Marie a été couronnée reine d'Ecosse. Tout est brisé, en ruine, et la lumière du jour pénètre partout. Je crois qu'aujourd'hui j'ai trouvé le début de ma Symphonie "Ecosaise". »

Peu de symphonies voient le moment où naquit leur inspiration attesté avec une telle précision ; pourtant, après en avoir esquissé les premières mesures, Mendelssohn les mis de côté, et c'est à l'ouverture *Les Hébrides* que revint de devenir sa réponse la plus immédiate à son expérience écossaise. A l'époque, il était sous l'effet d'une autre influence pittoresque, fruit d'un voyage en Italie à cause duquel, confia-t-il, il n'arrivait plus à se « replonger dans l'ambiance des brouillards écossais » ; une autre symphonie, l'« Italienne » (n° 4), l'occupait à présent, et l'« Ecosaise » ne fut pas achevée avant 1842.

La symphonie débute par une longue introduction lente dans laquelle le thème d'Holyrood fait surgir des couleurs lugubres et romantiques, et c'est largement sur une métamorphose nerveuse et rythmée de ce thème que repose le corps principal du mouvement, qui fait suite – en fait, plusieurs des thèmes apparaissant dans les mouvements ultérieurs se rattachent à ce thème initial. Tout au long du premier mouvement, des épisodes tempétueux (souvenirs, sans doute, d'une mer agitée et d'un mauvais temps) se mêlent à des passages plus calmes, mais, malgré les occasions présentées par une robuste section centrale de développement, ce n'est que dans la coda que la tempête s'évanouit véritablement. Le mouvement se termine toutefois sur un retour évocateur de la musique de l'introduction.

Mendelssohn indiqua que les quatre mouvements de l'« Ecosaise » devait être joués sans interruption et, de fait, le second mouvement, une sorte de scherzo, se met en place sans même que l'on s'en aperçoive. Il s'agit de la musique la plus ouvertement « écossaise » dans toute la symphonie, mais sa présence est brève, et nous nous retrouvons bientôt dans l'*Adagio*, un mouvement à la mélancolie magnifique dans lequel une mélodie nostalgique est plusieurs fois assaillie par des passages menaçants rappelant Schubert, mais finit par l'emporter, sans grands dommages.

Mendelssohn donna au finale une indication d'exécution supplémentaire, celle d'*Allegro guerriero* – rapide et guerrier ; et, s'il ne s'agit pas à proprement parler de musique de bataille, on peut supposer qu'elle reflète le souvenir d'une autre vue qui l'impressionna, celle de Highlanders dans leur costume resplendissant. Le mouvement regorge de thèmes habilement opposés et combinés ; toutefois, le compositeur choisit de conclure non pas dans un

grand tourbillon mais en ralentissant et en faisant entendre, dans les dernières mesures, une métamorphose chaleureuse et consolatrice du thème « de Holyrood ». Ainsi, quels que soient les hommages conscients de l'œuvre à l'Ecosse, la cohérence formelle est-elle préservée sans efforts.

Notes de programme © Lindsay Kemp



Vorwort von Sir John Eliot Gardiner

Wer sich mit den beiden beliebtesten Sinfonien Mendelssohns beschäftigt, der „Schottischen“ und der „Italienischen“, wird bald erkennen, dass der Komponist fremde Landschaften förmlich in sich aufzog. Diese Ansicht wird bestätigt durch die kunstvollen Aquarelle, die zu malen er auf seinen häufigen Reisen ebenfalls die Zeit fand. Die lebhaften Eindrücke, die Schottland auf ihn hinterließen, schlugen sich zuerst in seiner *Hebriden-Ouvertüre* nieder (1829 bereits skizziert, aber erst 1834 veröffentlicht); beim Überarbeiten der ersten Fassung ging es ihm unter anderem darum, den akademischen Kontrapunkt zugunsten eines Geschmacks nach „Tran und Möwen“ (um mit seinen eigenen Worten zu sprechen) zu eliminieren. Und tatsächlich ging er bei der Instrumentierung ähnlich vor wie ein Maler, der bestimmte Farbtöne und Nuancen sucht. Als einmal ein Kollege einen Purpurton empfahl, da die Hörner die Pracht der Trompeten dämpften, verwahrte Mendelssohn sich gegen derart laute Klangfarben und verlangte Violett.

Selbstkritisch, wie er war, dauerte es zwölf Jahre, bis er in seiner Dritten Sinfonie, op. 56, weitere, ähnlich nachdrückliche Erinnerungen an Schottland verarbeitete. Doch wie fruchtbar waren diese kreativen Impulse! Das Werk beginnt mit einer dunklen Beschwörung des gotischen Holyrood Castle wo, in den Worten des Komponisten, Maria Stuart „gelebt und geliebt hat“, und weitet sich zu einer Reihe großartig beobachteter Seebilder – oder zumindest sind das die Bilder, welche die Musik in mir wachruft. Zunächst legt in einem pulsierenden *Allegro un poco agitato* ein voll getakeltes Schiff von der schottischen Küste ab und gerät in Sturmböen, auf Deck herrscht hektisches Treiben, als die Mannschaft die Segel refft, dann folgen gemessene Bewegungen, das Schiff durchpflügt ruhigeres Wasser. Daran schließt sich ein *Vivace non*

troppo an (vergleichbar einem *Scherzo*, aber im Zweier-, nicht im Dreiertakt), das an Epes Sargents berühmtes Gedicht „Ein Leben auf der Meere Wellen / Ein Heim auf dem stampfenden Blau“ (erstmal 1838 veröffentlicht) erinnert und an erleichterte Rufe: „Land in Sicht!“ Viele würden das *Adagio* lediglich als romantisches Intermezzo bezeichnen, obwohl es für mich auch die Fluidität von Wasser nahe legt – das Panorama einer dramatischen Highland-Landschaft, gesehen von einem Fährschiff aus, das einen Loch überquert. Aus dieser idyllischen Szene heraus explodiert das *Finale* mit einem Potpourri schottischer Reels und Flings, ein *ceillidh* an Bord eines Schiffs. Mit der Rückkehr des einleitenden Themas, allerdings in veränderter, erhabener Gestalt, sehen wir vor unserem geistigen Auge den majestätischen Stapellauf eines gewaltigen Kriegsschiffs, das begleitet vom Jubel der Mengen den Clyde hinab dem Meer entgegen fährt.

Zweifelloos wäre der Komponist entsetzt gewesen zu lesen, dass seine subtilen Absichten und präzisen sinfonischen Einfälle mit derart oberflächlichen, bildhaften Worten beschrieben und entstellt werden. Für ihn mussten sich alle Elemente naturalistischer Eigenart einer idealisierten und universalen Sprache des instrumentalen Diskurses unterordnen – einer Sprache, die er mit anderen Vertretern der ersten nach-Beethovenschen Komponistengeneration gemein hatte, insbesondere mit Berlioz und Schumann. Auch wenn sie unterschiedliche Dialekte sprachen, vertraten diese Romantiker doch alle mit derselben Leidenschaft die Ansicht, der „abstrakten“ Musik müsse dieselbe Ausdruckskraft zugebilligt werden wie der Dichtung, dem Drama und dem literarischen Roman. Die drei auf dieser CD vorliegenden Werke führen die Intentionen und die erfinderische Bandbreite von zwei dieser Musiker vor Augen, die als Freunde und Kollegen in Leipzig wirkten.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) Ouvertüre: Die Hebriden (Fingalshöhle) (1830–32)

Aufgrund seiner ausgefeilten Vorgehensweise und seiner Vorliebe für formale Ausgewogenheit gilt Mendelssohn als einer der „klassischsten“ der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts, doch waren ihm Momente romantischer Spontaneität nicht fremd. Und einen solchen Moment erlebte er zweifellos, als er im Sommer 1829 mit einem Freund durch Schottland reiste. Im Juli besichtigten sie den Holyrood Palace, und in Mendelssohn reiften Ideen für eine Sinfonie heran. Nach einem Besuch der Western Isles schrieb er seiner Familie: „Um Euch zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zumute geworden ist, fiel mir eben folgendes bei.“ Mit „folgendes“ meinte er die ersten zehn Takte der *Hebriden-Ouvertüre*.

Aber die Reise sollte ein Urlaub sein, Mendelssohn war nicht zum Komponieren nach Schottland gekommen. Am Tag, nachdem er diesen Brief geschrieben hatte, fuhr er mit dem Boot zur Insel Staffa, wo ihm insbesondere die Basaltsäulen und Höhlen auffielen; erst eineinhalb Jahre später beendete er seine Hebriden-Komposition (und zwar in Rom!) und gab ihr den Titel *Die einsame Insel*. Es folgten Überarbeitungen; Mendelssohn kämpfte darum, das Klassische und das Romantische zu verbinden, und war unzufrieden, weil die erste Fassung „mehr nach Kontrapunkt als nach Tran und Möwen und Laberdan [schmeckt].“ In der Fassung, in der wir die Ouvertüre heute kennen, mit den beiden Titeln *Die Hebriden* und *Fingalshöhle*, nach der bekanntesten Sehenswürdigkeit auf Staffa, entstand sie erst 1832.

Mendelssohns ursprüngliches Thema blieb allerdings als Einleitung erhalten; die sanft sich wiegende Melodielinie und die atmosphärische Begleitung beschwören das Meer zweifelsohne so unmittelbar

herauf, wie es einer Musik nur möglich sein kann. Das melancholische, aus sechs absteigenden Noten bestehende Motiv bestimmt das gesamte zehninütige Werk, auch wenn es ein warmes, formschön aufsteigendes zweites Thema gibt, das zunächst in den Celli und Fagotten zu hören ist und einer Reihe von Stimmungsveränderungen unterzogen wird. Im mittleren Durchführungsteil zieht kurz ein Gewitter auf, doch bald breitet sich wieder Ruhe aus, insbesondere, als das zweite Thema unaufgeregt auf der Klarinette aufklingt, ehe die Koda eine letzte Bö aufleben lässt, die sich ebenfalls rasch legt.

Begleittext © Lindsay Kemp

Robert Schumann (1810–1856) Klavierkonzert a-Moll, op. 54 (1841–45)

Zu den beeindruckendsten Merkmalen von Schumanns einzigem Klavierkonzert gehört die erstaunliche organische Einheit: Sehr viele Gedanken dieses an Einfällen überreichen Werks gehen auf die eine oder andere Art auf die wunderschöne Melodie des ersten Satzes zurück (Holzbläser, dann Soloklavier), die nach der beeindruckenden Einleitung des Konzerts erklingt. Umso mehr überrascht die Erkenntnis, dass das Werk in zwei Etappen und überdies zu zwei sehr unterschiedlichen Zeitpunkten in Schumanns Leben entstand. Der erste Satz wurde ursprünglich 1841 als eigenständige Fantasie für Klavier und Orchester geschrieben – im selben Jahr also, in dem auch die Erste Sinfonie, die ursprüngliche Version der Vierten sowie *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale* für Orchester entstanden. Schumanns lange Zeit hintertriebene Hochzeit mit der herausragenden Konzertpianistin Clara Wieck im Jahr zuvor hatte einen ungeahnten Kreativitätsschub ausgelöst: In den ersten Jahren

ihres gemeinsamen Lebens verfasste er einige seiner besten Werke, die er häufig in atemberaubenden Tempo komponierte.

Nach der Rückkehr von einer Konzertreise mit Clara durch Russland hatte Schumann 1844 einen schweren Nervenzusammenbruch, der eine tiefste Depression zur Folge hatte. Am Ende des Jahres zogen er und Clara mit ihren beiden Kindern nach Dresden, wo er sich allmählich erholte. Lange Zeit war es ihm unmöglich zu komponieren, doch Ende 1845 konnte er seine Zweite Sinfonie beenden, die seinen Kampf um physische und psychische Ausgewogenheit illustriert. Bevor er mit der Arbeit an der Sinfonie begann, ergänzte Schumann die bestehende Fantasie um zwei weitere Sätze und schuf dadurch das Klavierkonzert. Wie lange die Gedanken für diese beiden Sätze bereits in ihm herangereift waren, ist unmöglich zu sagen, doch der Vorgang, sie tatsächlich zu Papier zu bringen, stellte einen großen Schritt auf seinem Weg zur vollständigen psychischen Genesung dar. So entstand eines der kühnsten und im romantischen Sinn hinreißendsten Werke Schumanns. Die innovativen Elemente lassen sich mühelos benennen. So unterscheidet sich die auffällige, abwärtsstürzende einleitende Idee – nach einem einzelnen schneidenden Akkord im Orchester – stark von jedem anderen bisherigen Konzertanfang und beeindruckte den norwegischen Komponisten Edvard Grieg derart, dass er sein berühmtes Klavierkonzert (ebenfalls in a-Moll) mit einer erstaunlich ähnlichen Geste begann. Obwohl es den Anschein hat, als hätte Schumanns erster Satz zahlreiche melodische Gedanken, gehen die meisten doch unmittelbar auf das erste Holzbläser-Klavier-Motiv zurück, und zwar zu einem solchen Maße, dass der Satz bisweilen als „monothematisch“ bezeichnet wird – auch das ausgesprochen ungewöhnlich für ein Konzert des frühen 19. Jahrhunderts.

Am ungewöhnlichsten ist allerdings der traumartige Charakter, den Schumann in dieser eng verknüpften Themendurchführung beschwört. Die Klavierstimme stellt zweifelsohne eine Herausforderung dar, doch verlangt sie dem Solisten weniger Virtuosität ab als vielmehr poetisches Vorstellungsvermögen. Selbst die Solokadenz des ersten Satzes ist eher eine Meditation als ein Schaustück pianistischer Bravour. Ganz allgemein gilt, dass die Beziehung zwischen dem Klavier und dem Orchester nicht so einseitig ist wie in den meisten anderen Konzerten der Romantik und auch weniger den Charakter eines Wettbewerbs hat, vielmehr ist dem Werk eine zarte Intimität zueigen. Wenige Jahre, bevor er mit der Arbeit am ersten Satz begann, hatte Schumann seiner Hoffnung Ausdruck verliehen, eine neue Art „Genius“ möge erscheinen, „der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während daß das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe.“ Mit dem Klavierkonzert erfüllte er diese Hoffnung selbst.

Die kammermusikartige Intimität setzt sich im zarten *Intermezzo* fort, das Schumann als zweiten Satz des Konzerts schrieb, und auch hier scheint ein Motiv aus dem anderen zu erwachsen, was mit erstaunlichem Fingerspitzengefühl und meisterlichem Geschick bewirkt wird. Kurz vor dem Satzende überrascht uns eine großartige Inspiration. Klarinetten und Fagotte beschwören die alles entscheidende erste Phrase der ursprünglichen Melodie des ersten Satzes herauf – zunächst in der Dur-, dann in der Molltonart –, während das Klavier zauberhafte flüssige Figurationen beisteuert (als wolle es verträumt an die bezwingende Einleitung des Konzerts erinnern). Unvermittelt bricht das Finale in einen überschäumenden,

schier unaufhaltsamen Walzer aus. Man mag kaum glauben, dass der Komponist, der diese wunderbar lebendige Tanzmusik schrieb, gerade aus einer chronischen Depression auftauchte, denn insbesondere das Ende klingt wie ein Ausdruck reinster Lebensfreude.

Begleittext © Stephen Johnson

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) Sinfonie Nr. 3 in a-Moll („Die Schottische“) (1842)

So unabdingbar formale Klarheit und Ausgewogenheit für Mendelssohn beim Komponieren auch waren, scheute er nicht davor zurück, an die Grenzen des Machbaren zu gehen und innerhalb eines gewissen Rahmens auch innovativ zu sein. Immerhin sind seine Instrumentalwerke die Kompositionen eines Menschen, der ständig nach neuen Lösungen für die den bestehenden Formen innewohnenden Probleme suchte. Doch wie wir bereits bei seiner *Hebriden-Ouvertüre* gesehen haben, war er auch gegen außermusikalische Anregungen nicht immun. Er stammte aus einer sehr kulturinteressierten Familie und ließ sich bereits in jungen Jahren musikalisch nicht nur von Shakespeare und Goethe inspirieren, sondern auch von Landschaften, Legenden und der Geschichte. Die gegensätzlichen kompositorischen Anliegen von formaler Logik und bildlich-deskriptiver Beschwörung leben allerdings in nur wenigen Werken derart gelungen miteinander wie in der „Schottischen“.

Ihre Inspirationsquelle gehört zu den großen Idealen der frühromantischen Phantasie: die grauen Nebel und Berge Schottlands. Mendelssohn hatte Walter Scott gelesen und kannte zweifellos auch die gefälschten bardischen Gedichte „Ossians“,

deshalb kann man sich gut vorstellen, welche Atmosphäre er bei seinem Besuch in Holyrood zu Beginn seines Schottland-Urlaubs zu erleben erwartete. Und er wurde nicht enttäuscht. Nachdem er die Ruinen des Königspalasts besichtigt hatte, schrieb er seiner Familie:

In der tiefen Dämmerung gingen wir heute nach dem Palaste, wo Königin Maria (Stuart) gelebt und geliebt hat ... Der Kapelle daneben fehlt nun das Dach; Gras und Efeu wachsen viel darin, und am zerbrochenen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner „Schottischen Sinfonie“ gefunden.

Von wenigen Sinfonien ist der Moment ihrer Inspiration derart genau bekannt, doch nachdem Mendelssohn das einleitende Thema skizziert hatte, legte er das Werk beiseite, womit der *Hebriden-Ouvertüre* das Privileg zukam, als seine unmittelbare Reaktion auf die Schottlandreise zu gelten. Dann war er auch schon einem anderen bildhaften Einfluss erlegen, und zwar bei einer Reise nach Italien, die es ihm unmöglich machte, zu seiner nebligen schottischen Stimmung zurückzukehren, wie er selbst meinte; nun beschäftigte ihn eine weitere Sinfonie, die „Italienische“ (Nr. 4), so dass er die „Schottische“ erst 1842 abschloss.

Sie beginnt mit einer ausgedehnten langsamen Einleitung, in der das Holyrood-Thema eine düstere, romantische Atmosphäre beschwört. Das Gros des weiteren Satzes beruht auf einer rastlos wiegenden Verwandlung dieses Themas, und auch mehrere Themen in den späteren Sätzen greifen auf dieses einleitende Motiv zurück. Den ersten Satz hindurch wechseln sich stürmischere Passagen (die zweifellos an eine raue See und schlechtes Wetter erinnern sollen) mit ruhigeren Episoden ab, doch trotz der Möglichkeiten,

die der robuste mittlere Durchführungsteil bietet, bricht der Sturm erst in der langen Koda los. Allerdings endet der Satz mit einer Rückkehr zur Stimmung und Musik der Einleitung.

Nach Mendelssohns Vorgabe werden die vier Sätze der „Schottischen“ ohne Pause gespielt, und so schleicht der Scherzo-artige zweite fast unbemerkt herein. Hier erklingt die unverkennbar „schottischste“ Musik der Sinfonie, doch ist der Satz recht kurz, und bald schon finden wir uns im *Adagio* wieder, einem wehmütig schönen Satz, in dem eine sehnsüchtige Liedmelodie mehrmals von Passagen Schubertscher Bedrohlichkeit attackiert wird, ehe sie relativ unversehrt die Oberhand gewinnt.

Beim *Finale* schrieb Mendelssohn zusätzlich die Spielweise „*Allegro guerriero*“ vor – schnell und kriegerisch –, und auch wenn die Musik nicht unbedingt eine Schlacht beschwört, so können wir uns doch vorstellen, dass sie an einen anderen Anblick erinnert, der den Komponisten beeindruckte: Highlander in ihrer herrlichen Tracht. Der Satz ist von großartig kontrastierten und kombinierten Themen geprägt, und doch endet er nicht mit einem grandiosen, wirbelnden Höhepunkt, vielmehr lässt der Komponist die Musik langsamer werden und schließt mit einer letzten, beruhigenden Verwandlung des „Holyrood“-Themas. Und so wird die formale Kohärenz des Werks, aller bewussten schottischen Elemente zum Trotz, mühelos beibehalten.

Begleittext © Lindsay Kemp

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Felix Mendelssohn was the grandson of the Enlightenment philosopher Moses Mendelssohn and son of an influential German banker. Born into a privileged, upper middle-class family, as a boy he was encouraged to study the piano, taught to draw by his mother and became an accomplished linguist and classical scholar. In 1819 he began composition studies with Karl Friedrich Zelter. His family's wealth allowed their home in Berlin to become a refuge for scholars, artists, writers and musicians. The philosopher Hegel and scientist Humboldt were among regular visitors, and members of the Court Orchestra and eminent soloists were available to perform the latest works by Felix or his older sister Fanny. Young Mendelssohn's twelve string symphonies were first heard in the intimate setting of his father's salon.

Mendelssohn's maturity as a composer was marked by his Octet (1825) and concert overture to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1826). In 1829 Mendelssohn revived Bach's *St Matthew Passion* exactly one hundred years after its first performance. Soon after, a trip to London and the Scottish highlands and islands inspired the overture, *The Hebrides*. In 1830 he travelled to Italy at the suggestion of Goethe and whilst in Rome started his so-called *Scottish* and *Italian* symphonies. In 1835 he was appointed conductor of the Leipzig Gewandhaus, greatly expanding its repertoire with early music and works of his own, including the E minor Violin Concerto. Two years later he married Cecile Jeanrenaud and in 1843 he founded the Leipzig Conservatory. His magnificent biblical oratorio, *Elijah*, commissioned for, and first performed at, the 1846 Birmingham Musical Festival, soon gained a place alongside Handel's *Messiah* in the affections of British choral societies and their audiences. He died in Leipzig in 1847.

Composer Profile © Andrew Stewart

Robert Schumann (1810–1856)

The youngest son of a Saxon bookseller, Robert Schumann was encouraged by his father to study music. Soon after his tenth birthday in 1820, young Robert began taking piano lessons in his home town of Zwickau. Although Schumann enrolled as a law student at Leipzig University in 1828, music remained an overriding passion and he continued to study piano with Friedrich Wieck. The early death of his father and two of his three brothers influenced Schumann's appreciation of the world's suffering, intensified further by his readings of Romantic poets such as Novalis, Byron and Hölderlin and his own experiments as poet and playwright. Schumann composed a number of songs in his youth, but it was not until he fell in love with and became secretly engaged to the teenage Clara Wieck in September 1837

that he seriously began to exploit his song-writing gift. Besides welcoming the financial return that published lieder [songs] could deliver, Schumann was also able to preserve his intense feelings for Clara in the richly expressive medium of song.

The personal nature of Schumann's art even influenced his choice of certain themes, with the notes A – B – E – G – G enshrined as the theme of one set of piano variations in tribute to his friend Countess Meta von Abegg. Schumann also developed his skills as a composer of symphonies and concertos during his years in Leipzig. Four years after their marriage in September 1840, the Schumanns moved to Dresden where Robert completed his C major Symphony.

In the early 1850s the composer's health and mental state seriously declined. In March 1854 he decided to enter a sanatorium near Bonn, where he died two years later.

Composer profile © Stephen Johnson

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Felix Mendelssohn était le petit-fils du philosophe des Lumières Moses Mendelssohn et le fils d'un banquier allemand influent. Né dans une famille de la haute bourgeoisie, il fut dès l'enfance encouragé à étudier le piano, apprit le dessin avec sa mère et fit de solides études classiques et linguistiques. En 1819, il commença l'étude de la composition auprès de Karl Friedrich Zelter. La fortune familiale permit à leur maison de Berlin de devenir le refuge de savants, artistes, écrivains et musiciens. Le philosophe Hegel et le scientifique Humboldt comptaient parmi les visiteurs réguliers, des membres de l'Orchestre de la Cour, ainsi que d'éminents solistes, étaient à disposition pour jouer les dernières œuvres de Felix ou de sa sœur aînée, Fanny. Les douze symphonies pour cordes du jeune Mendelssohn furent ainsi entendues pour la première fois dans le cadre intime du salon paternel.

L'entrée de Mendelssohn dans sa maturité artistique fut marquée par son Octuor (1825), puis une ouverture de concert pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1826). En 1829, Mendelssohn ressuscita la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, cent ans exactement après sa première exécution. Peu après cela, un voyage à Londres et dans les Highlands et les îles d'Ecosse lui inspira l'ouverture *Les Hébrides*. En 1830, il voyagea en Italie sur le conseil de Goethe et, tandis qu'il se trouvait à Rome, il commença ses symphonies dites « *Ecossaise* » et « *Italienne* ». En 1835, il fut engagé comme chef d'orchestre au Gewandhaus de Leipzig ; il étendit considérablement le répertoire de l'orchestre avec des œuvres anciennes et des partitions de sa main, notamment le *Concerto pour violon en mi mineur*. Deux ans plus tard, il épousa

Cécile Jeanrenaud et, en 1843, il fonda le Conservatoire de Leipzig. Son magnifique oratorio biblique *Elijah*, commande du Festival de musique de Birmingham où il fut créé en 1846, gagna rapidement l'affection des chorales britanniques et de leur public, aux côtés du *Messie* de Haendel. Il mourut à Leipzig en 1847.

Portrait du compositeur © Andrew Stewart

Robert Schumann (1810–1856)

Plus jeune fils d'un libraire saxon, Robert Schumann fut encouragé par son père à étudier la musique. Peu après son dixième anniversaire en 1820, le jeune Robert commença à prendre des cours de piano dans sa ville natale de Zwickau. Bien que Schumann ait entrepris des études de droit à l'université de Leipzig en 1828, la musique demeura une passion impérieuse, et il continua les leçons de piano auprès de Friedrich Wieck. La mort prématurée de son père et de deux de ses trois frères influença la perception qu'avait Schumann de la souffrance humaine, intensifiée par la lecture de poètes romantiques tels que Novalis, Byron et Hölderlin et par ses propres expériences comme poète et auteur de théâtre. Schumann composa un certain nombre de mélodies dans sa jeunesse, mais il ne commença pas à exploiter sérieusement ses talents dans ce domaine avant de tomber amoureux de l'adolescente Clara Wieck et de se fiancer secrètement avec elle, en septembre 1837. En plus des retours financiers bienvenus qu'il pouvait espérer de la publication de ces lieder, Schumann trouva également, dans ce genre à la riche expression, le moyen d'entretenir sa flamme intense pour Clara.

La nature personnelle de l'art de Schumann influença même le choix de certains thèmes, les notes *la – si bémol – mi – sol – sol* (A – B – E – G – G dans la notation allemande) étant enchâssées sous la forme d'un thème dans une série de variations pour piano en hommage à son amie la comtesse Meta von Abegg. Schumann déploya également ses talents de compositeur de symphonies et de concertos durant les années à Leipzig. Quatre ans après leur mariage en septembre 1840, les Schumann s'installèrent à Dresde, où Robert acheva sa *Symphonie en ut majeur*.

Au début des années 1850, la santé physique et mentale du compositeur commença à décliner sérieusement. En mars 1854, il décida de se faire admettre dans un sanatorium près de Bonn, où il mourut deux ans plus tard.

Portrait du compositeur © Stephen Johnson

Traduction : Claire Delamarche

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Felix Mendelssohn Bartholdy war der Enkel von Moses Mendelssohn, dem großen Philosophen der Aufklärung, und der Sohn eines einflussreichen deutschen Bankiers. Als Sohn einer privilegierten Familie der höheren Mittelschicht erhielt er schon früh Klavierunterricht, seine Mutter lehrte ihn das Zeichnen, er galt als fähiger Linguist und klassischer Gelehrte. Ab 1819 erhielt er Unterricht in Komposition von Karl Friedrich Zelter. Durch den Wohlstand der Familie wurde ihr Haus in Berlin zu einem Treffpunkt für Gelehrte, Maler, Schriftsteller und Musiker. Der Philosoph Hegel und der Naturwissenschaftler Humboldt waren regelmäßig zu Gast, Mitglieder der Hofkapelle und namhafte Solisten spielten die neuesten Werke von Felix und seiner älteren Schwester Fanny. Auch Mendelssohns zwölf Streichersinfonien, die er als Jugendlicher komponierte, wurden erstmals im intimen Rahmen des häuslichen Salons zu Gehör gebracht.

Als Beweis für Mendelssohns frühe Reife als Komponist können sein Oktett (1825) und die Konzertouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* (1826) gelten. 1829, genau hundert Jahre nach der Premiere von Bachs *Matthäuspassion*, brachte er das Werk erstmals wieder zur Aufführung. Eine wenig später erfolgende Reise nach London, auf die schottischen Inseln und in die Highlands inspirierte ihn zu der Ouvertüre *Die Hebriden*. Im Jahr darauf reiste er auf Anregung Goethes nach Italien und begann in Rom die Arbeit an der so genannten „Schottischen“ und der „Italienischen“ Sinfonie, 1835 wurde er zum Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus berufen, wo er das Repertoire erheblich erweiterte und nicht nur frühe Musik, sondern auch eigenen Werke aufs Programm setzte, unter anderem das Violinkonzert e-Moll. Zwei Jahre später heiratete er Cecile Jeanrenaud, 1843 gründete er in Leipzig das Konservatorium. Sein großartiges biblisches Oratorium *Elias*, das vom Birmingham Musical Festival in Auftrag gegeben war und 1846 dort seine Premiere erlebte, stand in der Gunst englischer Gesangsvereine und ihres Publikums bald neben Händels *Messias*. Mendelssohn starb 1847 in Leipzig.

Profil des Komponisten © Andrew Stewart

Robert Schumann (1810–1856)

Als jüngster Sohn eines sächsischen Buchhändlers wurde Robert Schumanns Liebe zur Musik von seinem Vater unterstützt. Bald nach seinem zehnten Geburtstag, im Jahr 1820, bekam er in seiner Heimatstadt Zwickau ersten Klavierunterricht. 1828 schrieb Schumann sich in Leipzig für ein Jura-Studium ein, doch widmete er sich vorrangig der Musik und nahm weiterhin Klavierunterricht, nun bei Friedrich Wieck. Der frühe Tod des Vaters und zweier seiner drei Brüder brachte ihm das Leid auf der Welt nahe, und

diese Empathie wurde durch romantische Dichtungen von Novalis, Byron und Hölderlin sowie durch seine eigenen Versuche als Dichter und Dramatiker noch gefördert. In seiner Jugend komponierte Schumann eine ganze Reihe von Liedern, doch erst, als er sich in die noch minderjährige Clara Wieck verliebte und sich im September 1837 heimlich mit ihr verlobte, setzte er seine Gabe als Komponist von Liedern ernsthaft um. Nicht nur stellten die Lieder, sobald sie veröffentlicht waren, eine willkommene Verdienstquelle dar, in ihnen konnte er auch seine tiefen Gefühle für Clara in angemessener Form zum Ausdruck bringen.

Schumanns Stil als Komponist war sehr persönlich, was auch seine Themenwahl beeinflusste. So ehrte er mit den Noten A – B – E – G – G, die er als Thema eines Satzes von Klaviervariationen verwendete, seine Freundin Comtesse Meta von Abegg. Während der Leipziger Jahre entwickelte er seine Fähigkeiten als Komponist von Sinfonien und Konzerten heraus. Vier Jahre nach der Hochzeit im September 1840 zogen die Schumanns nach Dresden, wo er seine Sinfonie in C-Dur fertig stellte.

Anfang der 1850er-Jahre verschlechterte sich der körperliche und geistige Zustand des Komponisten derart, dass er im März 1854 auf eigenen Wunsch in eine Anstalt in der Nähe von Bonn eingeliefert wurde. Dort starb er zwei Jahre später.

Profil des Komponisten © Stephen Johnson

Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations Ltd)



Sir John Eliot Gardiner conductor

Sir John Eliot Gardiner, one of the most versatile conductors of our time, is acknowledged as a key figure in the early music revival. Founder and artistic director of three ensembles – the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique – he also appears regularly with Europe's most important symphony orchestras, including the LSO, Bayerischer Rundfunk, Royal Concertgebouw, Czech Philharmonic, and the Orchestre National de France, as well as at the Royal Opera House (London), and La Fenice (Venice). The extent of Gardiner's repertoire is illustrated by over 250 recordings he has made for major record companies, and by numerous international awards including *Gramophone's* Special Achievement Award for live recordings of the complete church cantatas of Johann Sebastian Bach, released on the label Soli Deo Gloria (SDG) that he established in 2006. SDG's catalogue now includes recordings of, among others, Bach's *St John Passion*, *Brandenburg Concertos*, and complete Motets, a Brahms symphony cycle, and *a cappella* recordings with the Monteverdi Choir. Sir John Eliot Gardiner's numerous awards

and honours include Honorary Doctorates from the University of Lyon and the New English Conservatory of Music in Boston, Honorary Fellowships of King's College, London, and of the Royal Academy of Music, *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, *Chevalier de la Légion d'Honneur*, and Germany's Verdienstkreuz (first class). He received a knighthood in the 1998 Queen's Birthday Honours List.

Sir John Eliot Gardiner, l'un des chefs au talent le plus éclectique de notre temps, est reconnu comme l'une des figures clefs dans le renouveau de la musique ancienne. Fondateur et directeur artistique de trois ensembles – le Monteverdi Choir, les English Baroque Soloists et l'Orchestre révolutionnaire et romantique –, il se produit par ailleurs régulièrement à la tête des principaux orchestres symphoniques d'Europe, notamment le LSO, l'Orchestre de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre national de France, ainsi qu'à Covent Garden (Londres) et à la Fenice (Venise). L'étendue du répertoire de Gardiner est illustrée par plus de 250 enregistrements, réalisés pour les plus grandes maisons de disques, et par de nombreuses récompenses

internationales – notamment un prix spécial de *Gramophone* pour l'enregistrement en concert de l'intégralité des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach, publié sous le label Soli Deo Gloria (SDG) qu'il a fondé en 2006. Le catalogue de SDG comporte aujourd'hui, entre autres, la *Passion selon saint Jean*, les *Concertos brandebourgeois* et l'intégralité des motets de Bach, les symphonies de Brahms et des disques *a cappella* avec le Monteverdi Choir. Parmi les nombreux prix et distinctions de Sir John Eliot Gardiner, citons les titres de docteur *honoris causa* de l'université de Lyon et du New English Conservatory of Music de Boston, Honorary Fellowships du King's College et de la Royal Academy of Music à Londres ; il est également commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, chevalier de la Légion d'honneur, et a reçu l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne (première classe). Il a été fait chevalier sur la Liste d'honneur de l'anniversaire de la Reine en 1998.

Sir John Eliot Gardiner gehört zu den vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit und trug bekanntermaßen entscheidend zur Renaissance Alter Musik bei. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter von drei Ensembles – dem Monteverdi Choir, den English Baroque Soloists und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique – und trat regelmäßig mit den bedeutendsten Sinfonieorchestern Europas auf wie zum Beispiel dem London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Koninklijk Concertgebouworkest, der Česká filharmonie und dem Orchestre National de France. Zudem dirigierte er am Royal Opera House, Covent Garden und am Teatro La Fenice (Venedig). Der Umfang von Gardiners Repertoire spiegelt sich in den 250 Einspielungen wieder, die der Dirigent bei den großen Plattenfirmen aufgenommen hat. Seine Scheiben erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen wie zum Beispiel den von der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* verliehenen *Special Achievement Award* [Preis für besondere Leistung] für die Liveaufnahmen der gesamten Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, die bei dem von Gardiner 2006 gegründeten Label Soli Deo Gloria (SDG) erschienen. Der Katalog von SDG umfasst mittlerweile unter anderem Bachs *Johannespassion*, die *Brandenburgischen Konzerte* und alle Motetten Bachs, eine Gesamtaufnahme der Sinfonien von Brähms und Aufnahmen mit dem Monteverdi Choir *a cappella*. Zu Sir John Eliot Gardiners zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gehören Ehrendokortitel von der Universität de Lyon und dem New English Conservatory of Music in Boston, Positionen als *Honorary Fellow* [Ehrendozent] am King's College London und an der Royal Academy of Music, die Ernennungen zum *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres* und *Chevalier de la Légion d'Honneur* sowie Deutschlands Verdienstkreuz (Erster Klasse). 1998 wurde ihm bei den jährlichen Ehrungen zum Geburtstag der britischen Königin die Ritterwürde verliehen.



Maria João Pires piano

One of the finest musicians of her generation, pianist Maria João Pires continues to transfix audiences with the spotless integrity, eloquence and vitality of her art. Born in 1944 in Lisbon, she gave her first public performance in 1948. Since 1970 she has dedicated herself to reflecting on the influence of art on life, community, and education, and in trying to develop new ways of implementing pedagogic theories within society. In the last ten years she has held many workshops with students from all around the world, and has taken her philosophy and teaching to Japan, Brazil, Portugal, France, and Switzerland. More recently she joined the teaching faculty of the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium where she is working with a group of highly gifted young pianists.

Maria João has appeared with all the major European orchestras, under the batons of Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, and Iván Fischer, among others. She has a large and varied discography including solo repertoire, chamber music, and concertos. Recent recordings – released to great critical acclaim – include a solo Schubert CD, and a CD with Antonio Meneses recorded 'live' at London's Wigmore Hall.

La pianiste Maria João Pires, l'une des plus grandes musiciennes de sa génération, fascine jour après jour le public par l'intégrité sans faille, l'éloquence et la vitalité de son art. Née en 1944 à Lisbonne, elle a donné son premier concert public en 1948. Depuis 1970, elle réfléchit en profondeur à l'influence de l'art sur la vie, la collectivité et l'éducation, et tente de développer de nouveaux moyens de mettre en œuvre les théories pédagogiques au sein de la société. Au cours des dix dernières années, elle a organisé de nombreux ateliers avec des étudiants du monde entier, et a diffusé sa philosophie et son enseignement au Japon, au Brésil, au Portugal, en France et en Suisse. Récemment, elle a rejoint l'équipe enseignante de la Chapelle musicale Reine-Élisabeth, en Belgique, et y travaille avec un groupe de jeunes pianistes extrêmement talentueux.

Maria João s'est produite avec les plus grands orchestres européens, sous la direction de Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner et Iván Fischer, entre autres. Sa discographie vaste et variée comprend des œuvres en soliste, de la musique de chambre et des concertos. Parmi ses enregistrements récents – acclamés par la critique – figurent un CD Schubert en solo et un CD avec Antonio Meneses enregistré en concert au Wigmore Hall de Londres.

Als eine der herausragendsten Musikerinnen ihrer Generation schlägt die Pianistin Maria João Pires ihr Publikum mit ihrer makellosen Integrität, ihrer Eloquenz und Vitalität in den Bann. 1944 in Lissabon geboren, trat sie bereits 1948 erstmals öffentlich auf. Seit 1970 beschäftigt sie sich mit dem Einfluss von Kunst auf das Leben, die Gemeinschaft und die Erziehung und versucht, neue Möglichkeiten zu entwickeln, um pädagogische Ansätze innerhalb der Gesellschaft umzusetzen. In den vergangenen zehn Jahren veranstaltete sie zahlreiche Workshops mit Studenten aus aller Welt und brachte ihre Philosophie und ihre Lehre nach Japan, Brasilien, Portugal, Frankreich und in die Schweiz. Seit einiger Zeit gehört sie zum Lehrkörper der Queen Elisabeth Music Chapel in Belgien, wo sie mit einer Gruppe hochbegabter junger Pianisten arbeitet.

Maria João Pires ist mit allen großen europäischen Orchestern aufgetreten, unter anderem unter der Leitung von Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner und Iván Fischer. Ihre große und vielfältige Diskografie umfasst Werke des Solorepertoires ebenso wie Kammermusik und Konzerte. Zu ihren neueren Einspielungen, die bei der Kritik mit Begeisterung aufgenommen wurden, gehören eine Solo-CD mit Schubert sowie eine CD mit Antonio Meneses, die live in der Wigmore Hall in London aufgenommen wurde.

Photo of Maria João Pires courtesy of Deutsche Grammophon

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Tomo Keller LEADER
Lennox Mackenzie
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Maxine Kwok-Adams
Jörg Hammann
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur
Hilary Jane Parker
Erzsebet Racz

Second Violins

David Alberman *
Miya Väisänen
Matthew Gardner
Richard Blayden
Julian Gil Rodriguez
Iwona Muszynska
Paul Robson
Sarah Buchan
Ingrid Button
Justyna Jara

Violas

Gillianne Hadow *
Malcolm Johnston
Robert Turner
Richard Holttum
Regina Beukes
Anna Green
Heather Wallington
Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Eve-Marie Caravassilis
Mary Bergin
Daniel Gardner
Amanda Truelove

Double Basses

Joel Quarrington *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies *
Joshua Batty

Oboes

Celine Moinet **
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner * 1, 2
Chris Richards * 3
Chi-Yu Mo

Bassoons

Daniel Jemison *
Dominic Tyler

Horns

Timothy Jones * 3
Alberto Menedez Escribano **
Angela Barnes
Igor Szeligowski 3
Jonathan Lipton 3

Trumpets

Philip Cobb *
Gerald Ruddock
Roderick Franks 3

Timpani

Antoine Bedewi *

* Principal

** Guest Principal

1 Overture: The Hebrides

2 Piano Concerto

3 Symphony No 3

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

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

London Symphony Orchestra

Barbican Centre,

London EC2Y 8DS

T 44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

Also available on LSO Live

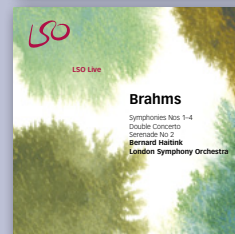


Berlioz Symphonie fantastique, Overture: Waverley
Valery Gergiev, LSO

Blu-ray Audio + SACD (LSO0757) or download

****1/2 **Performance** **** **Sonics** SA-CD.net

LSO Live's first Pure Audio release presents Berlioz's iconic masterpiece in dual format – on Blu-ray Audio disc, with stereo and surround 24bit / 192kHz audio streams; and on SACD hybrid disc. The Blu-ray disc also contains bonus video material – the concert performance of *Symphonie fantastique*, filmed in the LSO's home, the Barbican Hall, London.



Brahms Symphonies Nos 1–4, Double Concerto, Serenade No 2
Bernard Haitink, Gordan Nikolitch, Tim Hugh, LSO

4CD (LSO0070) or download

Editor's Choice Gramophone (UK) *Symphony No 2 & Double Concerto*

Benchmark Recording BBC Music Magazine (UK) *Serenade No 2 & Symphony No 3*

Disc of the Month – Artistique 10 / Technique 10

ClassicsTodayFrance.com *Symphony No 4*



Haydn Symphonies Nos 92 & 93, Nos 97–99

Sir Colin Davis, LSO

2SACD (LSO0702) or download

Album of the Week Classic FM (UK)

Performance **** **Recording** **** *BBC Music Magazine* (UK)

**** *Pizzicato*



Beethoven Symphony No 7 & Triple Concerto

Bernard Haitink, Gordan Nikolitch, Tim Hugh, Lars Vogt, LSO

SACD (LSO0578) or download

Performance ***** **Sound** *****

Benchmark Recording 'a blazing performance of the Seventh Symphony that reaches a superbly disciplined and frenzied conclusion' *BBC Music Magazine* (UK)



Stravinsky Oedipus Rex, Apollon musagète

Sir John Eliot Gardiner, Jennifer Johnston, Stuart Skelton, Gidon Saks, Fanny Ardant, Monteverdi Choir, LSO

SACD (LSO0751) or download

Sir John Eliot Gardiner conducts the LSO on this his first release for LSO Live, Stravinsky's *Oedipus Rex* and *Apollon musagète*. Also featured on the release are the Gentlemen of the Monteverdi Choir, considered one of the world's leading choirs, and a mix of international and home-grown soloists including Jennifer Johnston and Stuart Skelton. French actress Fanny Ardant, who has appeared in over 50 motion pictures, takes the role of narrator.