



AMERICAN SYMPHONIES

WALTER PISTON

SYMPHONY NO. 6

SAMUEL JONES

SYMPHONY NO. 3 (PALO DURO CANYON)

STEPHEN ALBERT

SYMPHONY NO. 2

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

LANCE FRIEDEL

PISTON, WALTER (1894–1976)

SYMPHONY NO. 6 (1955) *(Associated Music Publishers, Inc.)* 23'25

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Fluendo espressivo</i> | 6'42 |
| 2 | II. <i>Leggerissimo vivace</i> | 3'23 |
| 3 | III. <i>Adagio sereno</i> | 9'11 |
| 4 | IV. <i>Allegro energico</i> | 3'59 |

JONES, SAMUEL (b. 1935)

SYMPHONY NO. 3 'PALO DURO CANYON' (1992) 23'30

(Campanile Music Press (ASCAP)/Carl Fischer, Inc.)

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 5 | <i>Allegro inquieto</i> | 9'04 |
| 6 | <i>Adagio cantabile</i> | 2'56 |
| 7 | <i>Andante</i> | 1'35 |
| 8 | Bar 289 (<i>Allegro vivo</i>) | 1'39 |
| 9 | <i>Andante maestoso</i> | 4'07 |
| 10 | <i>Andante solenne</i> | 4'09 |

Wind soundfile created by Rice Electroacoustic Music Labs, Arthur Gottschalk, director

ALBERT, STEPHEN (1941–92)

SYMPHONY NO. 2 (1992) *(G. Schirmer, Inc.)*

30'11

Orchestration completed by Sebastian Currier

11	I.	12'45
12	II.	4'33
13	III.	12'44

TT: 78'08

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

LANCE FRIEDEL *conductor*

American composers have been writing symphonies since the mid-1800s, well before Dvořák's famous arrival in New York. George Frederick Bristow, John Knowles Paine and George W. Chadwick wrote some fine works in symphonic form, very much in the European tradition. The innovator Charles Ives produced some very important works that stretched the boundaries of musical language, and injected a new and recognizably American sound. Since then the American symphonic legacy has been exceedingly wide and varied. Nevertheless, with a few exceptions like Barber's First or Copland's Third, one's impression is that these works are rarely played outside the United States.

Walter Piston's Symphony No. 6 was written for Charles Munch and the Boston Symphony Orchestra, and premièred by them in 1955. The work is dedicated to the memory of Serge and Natalie Koussevitzky. It is perhaps the best known of his eight symphonies, and surely shows his full mastery as a symphonic composer.

The first movement begins with a restless, syncopated theme in A minor, soon followed by a reassuring one in A major. The movement progresses with a good deal of drama and shifting, chromatic harmony. The second theme is heard as a flute solo. The recapitulation is cleverly concealed; we hardly realize when we arrive back in A minor. But the radiant restatement of the A major theme is unmistakable. The troubled character of the music eventually returns, and the movement dies away without resolution.

The second movement is a quicksilver scherzo, with prominent parts for the percussion. The scampering opening theme in the violins has a Mendelssohnian lightness. A contrasting theme appears in the woodwinds, with some merry, jazz-like syncopations. The music builds to a considerable climax before gradually winding down and ending as it began, with four bars of (mostly) solo percussion, *pianissimo*.

The third movement is a broad *Adagio sereno* that is in fact anything but serene. It begins with a grave, chant-like theme played softly by the low strings, followed by a beautiful, arcing melody for the solo cello. The movement unfolds with great depth of emotion, belying Piston's reputation as an 'academic' composer. The second theme, in a more flowing tempo, is heard on the solo flute. The music builds to a passionate climax, leading to a return of the cello melody. A final recall of the opening chant-like theme ends the movement quietly.

The finale opens abruptly with two important motifs, a falling fifth in the bass followed by a rhythmic idea taken from the scherzo. Then there comes a happy tune in the violins that carries the music irresistibly forward. Finally the mood is all brilliance and light. The second theme is a straightforward marching tune heard first in the cellos, then in imitation between the lower and upper strings, all accompanied by the rhythmic motif heard at the beginning. The recapitulation is briefly interrupted by a new version of the second theme from the first movement, again as a flute solo. The movement, and the symphony, ends with a burst of high spirits.

Already by 1955, Piston was thought of by many as a holdover, clinging to a traditional musical language in the face of the sweeping turn towards modernism. Through the 1960s and 1970s, composers and critics were increasingly drawn to twelve-tone serialism, aleatoric techniques and electronic music. Piston's student at Harvard, Leonard Bernstein, remained a great proponent of traditional tonality, but it should be noted that Bernstein was succeeded at the New York Philharmonic by Pierre Boulez! Composers writing in a traditional idiom were still there, but somewhat left in the background.

There was an inevitable reaction to modernism, however. As a young student, I remember when in the 1970s George Rochberg turned away from serialism and toward a more traditional sound in his Violin Concerto, written for Isaac Stern. He was quickly condemned as a sellout, but audiences loved it. Then came the min-

imalists, like Steve Reich and Philip Glass, who used simple chords and motifs to build large works through constant repetition. But Glass and John Adams eventually softened in their language and incorporated more and more traditional melodies and harmonies into their music. In fact, Adams's *Harmonielehre* (1985) is a paean to functional harmony as a means of organizing a large-scale musical work. So the pendulum was swinging back, and many composers have found a way to write music that satisfies both their principles and their desire to connect with audiences.

Samuel Jones is a composer who never gave up on traditional music built of melody, harmony, and rhythm. He was a student of Howard Hanson at Eastman School of Music, and has had a stellar career as a composer, conductor and teacher. He has been composer in residence of the Seattle Symphony, music director of the Rochester Philharmonic Orchestra and dean (indeed, founding dean) of the Shepherd School of Music at Rice University, and has received far more honours and awards than could be mentioned here. His **Symphony No. 3** was commissioned by the Amarillo Symphony Orchestra, and first performed by them in 1992. The work was inspired by Palo Duro Canyon, near Amarillo in Texas, and like Beethoven's *Pastoral* it beautifully balances structural design with programmatic colour.

The symphony, which is constructed as a single movement, begins with the recorded sound of wind, the steady, unchanging wind of the Texas plains. We then begin to hear what sounds like fragments of country fiddle music, as if borne on the wind. The music slowly coalesces and builds in intensity until it bursts out into a majestic theme representing the canyon. This theme, with its two-part contrary motion, even suggests the wedge or 'v' shape of the canyon itself, as well as the elemental forces that created it.

The music sinks down into a mysterious darkness, then gradually builds to an even more powerful statement of the canyon theme. This leads eventually to a beautifully plaintive second theme, played by the English horn. This comes at a

much slower tempo (*Adagio cantabile*), the whole passage having the character of a slow movement within the symphony's overall design.

The development begins with a return to the fast tempo, and with the country fiddle theme played by the various brass instruments. The music seems to be building to a return of the canyon theme, but instead breaks into an exuberant dance in which the composer employs actual Comanche Indian themes. The dance continues for some time and builds to a fever pitch when it is suddenly interrupted (three times, actually) by the return of the canyon theme, grander and more powerful than ever. The symphony ends with an extended, quiet epilogue, with the magical sound of celesta and xylophone suggesting (according to the composer) the stars of the night sky.

So we see that this is a true one-movement symphony, incorporating elements of a first movement, a slow movement, a scherzo and a finale, all within a single large sonata-form structure. The precedent for this is not so much a work such as Barber's First Symphony, which despite its subtitle '(in one movement)' is actually in four distinct but connected movements, but perhaps Sibelius's Seventh Symphony, where all the various elements are blended into a single, evolving organism. In any case, Jones's symphony is a monumental achievement in terms both of form and of substance.

Like Jones, composer **Stephen Albert** also attended Eastman School of Music, and coincidentally also later became composer in residence of the Seattle Symphony. Albert wasn't comfortable in a full-time teaching position, and instead, like Charles Ives, came to rely upon work outside of music. This left him free to compose as he wished. He was greatly inspired by the literary works of James Joyce, and many of his works were based upon Joyce, or were settings of Joyce's words. His symphony *RiverRun* won for him the Pulitzer Prize in 1981, and this helped to launch his impressive career as a composer of works both large and small. His Cello

Concerto, written for Yo-Yo Ma, was commissioned by the Baltimore Symphony Orchestra, and other works were written for major orchestras such as Philadelphia and Pittsburgh.

His **Symphony No. 2** was written in 1992 for the New York Philharmonic on the occasion of the orchestra's 150th season. Just as Albert was completing the symphony, he was killed in a tragic auto accident near his home in Massachusetts. The orchestration was completed by Albert's colleague Sebastian Currier, himself a composer of works for many of the world's great orchestras. The première took place in New York in 1994.

The symphony is in three movements. The first movement begins with a pastoral-sounding passage for clarinets in thirds, with harmony that is intentionally ambiguous. We then hear a low B natural, with mysterious harmonies slowly expanding and snippets of themes appearing through the mists. The atmosphere is highly Romantic, the nebulous textures reminiscent of Sibelius.

There then comes an arpeggiated theme in the cellos and violas at a slightly faster tempo (marked 'Starkly'), suggesting that what we've heard so far was in fact an introduction. But was it? The music continues in this character of earnest striving until we hear a new theme in the woodwinds, but again the direction of the harmony is unclear (though it never for a moment sounds atonal!). At one point the music brightens into the unusual key of C sharp major, which feels as though the sun has come out, but this proves a fleeting moment. It continues building and arrives grandly at the central climax of the movement, and from there the various themes return in reverse order. A brief coda ends with one last orchestral surge, but without any sense of victory.

The second movement is a wild, manic scherzo. It begins with a fanfare-like theme in the trumpets and horns, followed by a dismissive interjection from the trombones. This is followed in turn by a longer theme grotesquely scored for pic-

colo and contrabassoon. These themes and others get violently tossed about in the mêlée. There is a slightly calmer idea that comes later in the violins, but soon the music picks up its wild fury yet again, building to a terrific climax. The sustained ferocity of this movement recalls the *Rondo-Burleske* in Mahler's Ninth symphony, and it also contains some of the same nihilistic sarcasm.

After the nightmares of the scherzo, the beginning of the finale comes as the greatest possible contrast. A two-bar introduction in the woodwinds (recalling the opening of the symphony) leads to a radiant theme played at first by divided violins, and then by the three trombones. Another brief passage for the woodwinds leads to the continuation of the theme played now by the full brass (but softly!), in the key of D flat major (the brief sunburst in C sharp major in the first movement was surely a premonition of this). The theme is then heard in the strings, leading to an impassioned outburst in the violins that brings the first part of the finale to a close.

The central section of the finale recalls many of the ideas of the first movement, as well as its character of earnest striving. But now there is a majesty and assurance to the tread of the music that feels quite different.

After much drama and contrast, the music settles down to a low B natural, as in the first movement. The main theme of the finale begins again, but now combined with themes from the first movement. Gradually the ideas from the first movement compete with the finale theme and eventually drown it out completely. A climax is reached, and suddenly all of this disappears and the finale theme continues to stride ahead triumphantly. The end is an exultant blaze in C sharp major, with snippets of themes appearing not through the mist but through the sunshine!

It is very tempting to wonder what direction Albert's music might have taken after this. The symphony was certainly a departure for him, and it shows an absolutely thorough and natural command of musical architecture, an ability to create a vast tonal drama that touches both the mind and the emotions of the listener. The

work was rapturously received at its première, but it has hardly been performed since, perhaps because the composer has not been present to be an advocate for his music. This is a piece that should be known and played everywhere, and I hope that this recording will bring it some much-deserved attention.

© *Lance Friedel* 2018

The **London Symphony Orchestra** (LSO) is bringing the greatest music to the greatest number of people. Established in 1904 by a number of London's finest musicians, the LSO is a self-governing musical collective built on artistic ownership and partnership and is resident orchestra at the Barbican in the City of London. It works with a family of artists including the world's greatest conductors – Sir Simon Rattle as music director, Gianandrea Noseda and François-Xavier Roth as principal guest conductors, Michael Tilson Thomas as conductor laureate and André Previn as conductor emeritus.

LSO Discovery, the orchestra's community and education programme based at LSO St Luke's, brings the work of the orchestra to all parts of society and engages with 60,000 people every year. The LSO reaches out much further with its own recording label, which launched in 1999 as the first of its kind and which now streams its music to millions around the world. As one of the world's most recorded orchestras, the LSO is proud to be credited on a vast array of films and video games, including titles such as *Aliens*, *Braveheart*, four *Harry Potter* films, *The Queen* and, of course, *Star Wars*.

www.lso.co.uk

Lance Friedel is currently enjoying an active career in Europe and America. A *magna cum laude* graduate of Boston University, he has also studied at Peabody Conservatory in Baltimore, the Hochschule für Musik in Vienna and the Mannes College of Music in New York. He has attended masterclasses under such esteemed maestros as Leonard Slatkin, André Previn and Lorin Maazel as well as numerous workshops and seminars, including the Mozarteum Summer Academy in Salzburg, the Aspen Music Festival and Tanglewood. His conducting teachers have included Gustav Meier, Michael Charry and Georg Tintner.

In 1994 Lance Friedel was the first prize-winner at the Czech Music Workshop in Hradec Králové, and was invited to conduct the Hradec Králové Philharmonic Orchestra the following season. In 1995, and again in 1996, he was awarded first prize at the Marienbad Conducting Workshop in Mariánské Lázně, and was invited to conduct concerts with the West Bohemian Symphony Orchestra. Since then he has been invited to conduct orchestras throughout Eastern Europe, including the Wrocław Philharmonic Orchestra in Poland and the National Symphony Orchestra of Ukraine in Kiev. He has conducted new productions of *Aida* and *Le nozze di Figaro* in Slovakia, as well as première performances of several new American symphonic works in Bulgaria.

He was awarded first prize at the 2001 Mario Gusella International Conductors Competition in Pescara, Italy, leading to engagements with orchestras throughout Italy and in Hungary. He has served as music director of the Providence Chamber Orchestra in Rhode Island and assistant conductor of the Peabody Symphony Orchestra in Maryland, and has also directed various ensembles in the New York area.

LANCE FRIEDEL

Photo: © Edward Webb



Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – lange vor Dvořáks berühmter Ankunft in New York – schreiben amerikanische Komponisten Symphonien. George Frederick Bristow, John Knowles Paine und George W. Chadwick haben vorzügliche symphonische Werke komponiert, die deutlich der europäischen Tradition verpflichtet sind. Der Innovator Charles Ives hat mit einigen sehr wichtigen Werken die Grenzen der Tonsprache gesprengt und einen neuen und erkennbaren amerikanischen Klang eingebracht. Seither ist die symphonische Überlieferung Amerikas außerordentlich breitgefächert und vielfältig. Abgesehen jedoch von wenigen Ausnahmen wie Barbers Erster oder Coplands Dritter scheinen diese Werke selten außerhalb der USA aufgeführt zu werden.

Walter Pistons Symphonie Nr. 6, dem Andenken an Sergej und Natalie Kussewitzky gewidmet, wurde für Charles Munch und das Boston Symphony Orchestra komponiert und 1955 uraufgeführt. Es ist die vielleicht bekannteste seiner acht Symphonien, und sie zeigt ihn auf der Höhe seines symphonischen Schaffens.

Der erste Satz beginnt mit einem unruhigen, synkopierten Thema in a-moll, auf das bald ein beruhigender A-Dur-Gedanke folgt. Dramatik und chromatische Harmoniewechsel prägen den weiteren Verlauf des Satzes, dessen zweites Thema von der Solo-Flöte intoniert wird. Die Reprise wird geschickt verschleiert: Kaum ist zu erkennen, dass wir uns wieder in a-moll befinden – unverkennbar aber ist der strahlende Wiedereintritt des A-Dur-Themas. Schließlich wird die Musik erneut von einer Unruhe erfasst, die bis zum Verklingen des Satzes nicht vergeht.

Der zweite Satz ist ein quirliges Scherzo mit prominent eingesetztem Schlagwerk. Das Anfangsthema der Violinen lässt in seiner behändigen Leichtfüßigkeit an Mendelssohn denken. Die Holzbläser steuern ein kontrastierendes Thema mit munteren, jazzigen Synkopen bei. Das Geschehen steigert sich zu einem bemerkenswerten Höhepunkt, um dann allmählich abzuklingen und zu enden, wie es begann – mit vier Takten nahezu solistischen Schlagwerks im *pianissimo*.

Der dritte Satz ist ein breites *Adagio sereno*, das tatsächlich alles andere als abgeklärt ist. Es beginnt mit einem ernsten choralartigen Thema, das die tiefen Streicher sanft vortragen, worauf eine wunderschöne, bogenförmige Melodie des Solo-Cellos erklingt. Der Satz entwickelt eine emotionale Tiefe, die Pistons Ruf, ein „akademischer“ Komponist zu sein, Lügen straft. Das zweite, raschere Thema wird von der Solo-Flöte angestimmt. Nach einem leidenschaftlichen Höhepunkt kehrt die Cellomelodie wieder; mit einer letzten Erinnerung an das anfängliche Choralthema verklingt der Satz still.

Das Finale beginnt abrupt mit zwei wichtigen Motiven: einer fallenden Quinte im Bass, gefolgt von einem rhythmischen Gedanken aus dem Scherzo. In den Violinen erklingt eine fröhliche Melodie, die das Geschehen unwiderstehlich voran-drängt, bis alles in brilliantem Licht erstrahlt. Das zweite Thema ist eine geradlinige Marschmelodie, die zunächst in den Celli zu hören ist, dann als Imitation zwischen tiefen und hohen Streichern – stets begleitet von dem rhythmischen Motiv, das eingangs erklang. Die Reprise wird kurz von einer neuen Version des zweiten Themas aus dem ersten Satz unterbrochen, wiederum als Flötensolo. Satz und Symphonie enden in ausgelassener Hochstimmung.

Bereits im Jahr 1955 galt Piston vielen als eine Art Relikt, das sich im Angesicht der obwaltenden Hinwendung zur Moderne an eine traditionelle Tonsprache klammerte. In den 1960er und 1970er Jahren fühlten sich Komponisten und Kritiker zusehends von seriellen Zwölftonverfahren, aleatorischen Techniken und elektro-nischer Musik angezogen. Leonard Bernstein, Pistons Schüler an der Harvard Uni-versity, blieb ein großer Befürworter der traditionellen Tonalität – immerhin aber wurde er bei den New York Philharmonikern von Pierre Boulez abgelöst! Kompo-nisten, die in einem traditionellen Idiom schreiben, gab es zwar immer noch, doch sie rückten ein wenig in den Schatten.

Der Moderne folgte jedoch eine unvermeidliche Gegenreaktion. Als junger

Student erlebte ich, wie George Rochberg sich in den 1970er Jahren in seinem für Isaac Stern geschriebenen Violinkonzert vom Serialismus ab- und einer traditionelleren Klangsprache zuwandte. Rasch strafte man ihn als Verräter ab, das Publikum aber liebte das Werk. Dann kamen die Minimalisten wie Steve Reich und Philip Glass, die mittels ständiger Wiederholung aus einfachen Akkorden und Motiven umfängliche Werke erschufen. Der Stil von Glass und John Adams aber milderte sich zusehends und ließ traditionellen Melodien und Harmonien Raum. Tatsächlich ist Adams' *Harmonielehre* (1985) ein Plädoyer für die Funktionsharmonik als Mittel zur Organisation großdimensionierter Werke. So schwang das Pendel zurück, und viele Komponisten haben einen Weg gefunden, Musik zu schreiben, die ebenso ihren Prinzipien entspricht wie auch ihrem Wunsch, Hörer anzusprechen.

Samuel Jones ist ein Komponist, der die traditionelle, auf Melodie, Harmonie und Rhythmus fußende Musik nie aufgegeben hat. Der Schüler von Howard Hanson an der Eastman School of Music genoss eine herausragende Karriere als Komponist, Dirigent und Lehrer. Er war Composer-in-Residence der Seattle Symphony, Musikalischer Leiter des Rochester Philharmonic Orchestra und Dekan (genauer: Gründungsdekan) der Shepherd School of Music an der Rice University und hat weit mehr Auszeichnungen und Preise erhalten, als hier erwähnt werden können. Seine **Symphonie Nr. 3** wurde vom Amarillo Symphony Orchestra in Auftrag gegeben und 1992 uraufgeführt. Das Werk ist vom Palo Duro Canyon in der Nähe von Amarillo in Texas inspiriert und es bringt, ähnlich wie Beethovens *Pastorale*, formale Anlage und programmatische Akzente in ein wunderbares Gleichgewicht.

Die einsätzeige Symphonie beginnt mit aufgezeichneten Windklängen, dem stetigen, unveränderlichen Wind der texanischen Prärie. Dann vernehmen wir Fragmente von Country-Musik – der Wind scheint Fiddle-Klänge herüberzuwehen. Die Musik vereinigt sich allmählich und steigert sich zu einem majestätischen Thema,

das den Canyon repräsentiert. Mit seiner zweistimmigen Gegenbewegung verweist dieses Thema auf den Keil oder die „V“-Form des Canyons, aber auch auf die Elementarkräfte, die ihn geschaffen haben.

Die Musik versinkt in mysteriösem Dunkel, um nach und nach eine noch kraftvollere Version des Canyon-Themas aus sich herauszutreiben. Hierauf folgt schließlich das zweite Thema, ein wunderbarer Klagegesang des Englischhorns in erheblich langsamerem Tempo (*Adagio cantabile*); der ganze Abschnitt übernimmt innerhalb der Gesamtform der Symphonie die Funktion des langsamen Satzes.

Die Durchführung beginnt erneut in raschem Tempo und mit dem Fiddle-Thema in den Blechbläsern. Alles scheint auf eine Wiederkehr des Canyon-Themas zuzulaufen, mündet aber plötzlich in einen ausgelassenen Tanz, in dem der Komponist Melodien der Comanchen aufgreift. Der Tanz dauert eine Weile und bäumt sich erregt auf, bis er plötzlich (tatsächlich dreimal) vom Canyon-Thema unterbrochen wird – grandioser und kraftvoller denn je. Die Symphonie endet mit einem ausgedehnten, stillen Epilog; der magische Klang von Celesta und Xylophon symbolisiert, so der Komponist, die Sterne des Nachthimmels.

Wir sehen: Es handelt sich um eine wirkliche einsätzliche Symphonie, die Elemente eines ersten Satzes, eines langsamen Satzes, eines Scherzos und eines Finales enthält – alles in einer einzigen großen Sonatenform. Als Vorläufer hierfür kommt nicht so sehr ein Werk wie Barbers Erste Symphonie in Frage, die trotz ihres Untertitels „(in einem Satz)“ eigentlich vier verschiedene, aber miteinander verbundene Sätzen hat, sondern vielleicht Sibelius' Siebte Symphonie, in der die verschiedenen Elemente zu einem einzelnen, sich entwickelnden Organismus verschmolzen werden. Wie dem auch sei: Jones' Symphonie ist hinsichtlich Form wie Inhalt eine monumentale Leistung.

Wie Jones besuchte auch der Komponist **Stephen Albert** die Eastman School of Music und war später zufälligerweise ebenfalls Composer-in-Residence der

Seattle Symphony. Albert fühlte sich als Vollzeitpädagoge nicht wohl und wählte stattdessen, wie Charles Ives, eine Arbeit außerhalb der Musik. So konnte er komponieren, wie er wollte. Er bezog viele Anregungen aus den literarischen Werken von James Joyce, und viele seiner Werke basierten auf Joyce oder waren Vertonungen Joyce'scher Texte. Mit seiner Symphonie *RiverRun* gewann er 1981 den Pulitzer-Preis, was seine beeindruckende Karriere als Komponist großer und kleinerer Werke einleitete. Sein Cellokonzert für Yo-Yo Ma wurde vom Baltimore Symphony Orchestra in Auftrag gegeben; andere Werke entstanden für bedeutende Orchester wie das Philadelphia Orchestra und das Pittsburgh Symphony Orchestra.

Seine **Symphonie Nr. 2** wurde 1992 für die New Yorker Philharmoniker anlässlich der 150. Saison des Orchesters komponiert. Während der Abschlussarbeiten an der Symphonie kam er bei einem tragischen Autounfall in der Nähe seines Hauses in Massachusetts ums Leben. Alberts Kollege Sebastian Currier, seinerseits ein Komponist von Werken für viele international bedeutende Orchester, vollendete die Orchestrierung; die Uraufführung fand 1994 in New York statt.

Die Symphonie hat drei Sätze, deren erster mit einer pastoral klingenden Passage für Klarinetten in Terzen beginnt, während die Harmonik bewusst mehrdeutig ist. Dann hören wir ein tiefes H samt geheimnisvollen Harmonien, die sich langsam ausdehnen, und Themenfragmente, die aus dem Nebel auftauchen. Die Atmosphäre ist hochromantisch, wobei die nebelhaften Texturen an Sibelius denken lassen.

Darauf erklingt ein arpeggiertes Thema in den Celli und Bratschen in etwas schnellerem Tempo („Starkly“ – „Schroff“), was die Vermutung nahelegt, dass es sich bei dem, was zuvor erklang, um eine Einleitung handelte. Doch stimmt das wirklich? Die Musik bewahrt ihre Ernsthaftigkeit, bis ein neues Thema in den Holzbläsern erklingt, dessen harmonische Ausrichtung freilich wiederum unklar ist (obschon es zu keinem Moment atonal klingt!). An einem Punkt hellt sich die Musik zu der ungewöhnlichen Tonart Cis-Dur auf, was sich anfühlt, als ob plötzlich

die Sonne hervorträte – doch dies erweist sich als ein flüchtiger Moment. Das Geschehen steigert sich stetig und erreicht den zentralen Höhepunkt des Satzes auf grandiose Weise; von dort an kehren die verschiedenen Themen in umgekehrter Reihenfolge wieder. Eine kurze Coda endet mit einem letzten Stoß des Orchesters, aber ohne jedes Gefühl eines Sieges.

Der zweite Satz ist ein wildes, manisches Scherzo. Es beginnt mit einem Fanfarenthema in den Trompeten und Hörnern, auf das die Posaunen mit einem abweisenden Einwurf antworten. Hierauf folgt ein längeres, für die groteske Kombination Piccolo/Kontrafagott gesetztes Thema. Diese und andere Themen geraten in heftigen Tumult. In den Violinen erklingt alsdann ein etwas ruhigerer Gedanke, doch bald schon erhitzt sich die Musik erneut in furiosem Ungestüm und kulminiert in einem ungeheuren Höhepunkt. Die unausgesetzte Wildheit dieses Satzes erinnert an die *Rondo-Burleske* aus Mahlers Neunter Symphonie, mit der sie auch den nihilistischen Sarkasmus teilt.

Nach den Albträumen des Scherzos ist der Beginn des Finales ein größtmöglicher Kontrast. Eine zweitaktige Einleitung der Holzbläser (eine Reminiscenz an den Beginn der Symphonie) führt zu einem strahlenden Thema, das zunächst von den geteilten Violinen und dann von drei Posaunen gespielt wird. Auf eine weitere kurze Holzbläserpassage erklingt das Thema in vollem (aber leisem) Blechbläser-satz in Des-Dur (der kurze Cis-Dur-Sonnenausbruch im ersten Satz war sicherlich eine Vorahnung hiervon). Daraufhin ist das Thema in den Streichern zu hören, was zu einem leidenschaftlichen Ausbruch in den Violinen führt, der den ersten Teil des Finales beendet.

Der zentrale Teil des Finales erinnert an etliche Themen des ersten Satzes und an seinen leidenschaftlichen Ernst. Nun aber ist die Musik von einer majestätischen Größe und Selbstgewissheit durchdrungen, die ein ganz anderes Gefühl vermittelt.

Nach dramatischem und kontrastreichem Verlauf erreicht die Musik, wie im

ersten Satz, das tiefe H. Das Hauptthema des Finales erklingt erneut, nun aber kombiniert mit Themen aus dem ersten Satz. Die Ideen aus dem ersten Satz wetteifern zusehends mit dem Finalthema und übertönen es schließlich vollständig. Ein Höhepunkt ist erreicht, doch plötzlich verschwindet dies alles und das Finalthema schreitet triumphierend voran. Das Ende ist ein unbändiges Aufleuchten in Cis-Dur, bei dem Themenfragmente nun nicht mehr aus dem Nebel, sondern aus dem Sonnenschein hervortreten.

Welche Richtung hätte Alberts Musik danach eingeschlagen? Die Symphonie markiert eine wichtige Station in seinem Schaffen, und sie zeigt eine absolut umfassende und natürliche Beherrschung der musikalischen Architektur, die Fähigkeit, ein großes musikalisches Drama zu erschaffen, das sowohl den Geist als auch die Emotionen des Zuhörers berührt. Die Symphonie wurde bei ihrer Uraufführung begeistert aufgenommen, seither aber kaum aufgeführt – vielleicht weil der Komponist sich nicht mehr für seine Musik einsetzen konnte. Dies ist ein Werk, das man überall kennen und spielen sollte, und ich würde mich freuen, wenn die vorliegende Aufnahme ihm ein wenig von jener Aufmerksamkeit verschaffte, die es in so hohem Maße verdient.

© *Lance Friedel 2018*

Möglichst vielen Menschen großartige Musik zu bieten, ist das erklärte Ziel des **London Symphony Orchestra** (LSO). 1904 von herausragenden Londoner Musikern gegründet, ist das LSO ein selbstverwaltetes Musikerkollektiv, das auf künstlerischer Inhaber- und Partnerschaft basiert und Hausorchester des Barbican Centre in der City of London ist. Es arbeitet mit einer Künstlerfamilie zusammen, zu der die bedeutendsten Dirigenten der Welt gehören: Sir Simon Rattle als Musikalischer Leiter, Gianandrea Noseda und François-Xavier Roth als Erste Gastdirigenten,

Michael Tilson Thomas als Ehrendirigent und André Previn als Conductor emeritus.

LSO Discovery, das Öffentlichkeits- und Bildungsprogramm des Orchesters in LSO St. Luke's, trägt die Arbeit des Orchesters in alle Teile der Gesellschaft und erreicht jedes Jahr 60.000 Menschen. Mit seinem eigenen Label, das 1999 als erstes seiner Art ins Leben gerufen wurde und heute mit seinen Streams millionenfach Abnehmer auf der ganzen Welt findet, geht das LSO noch viel weiter. Als eines der meistaufgezeichneten Orchester der Welt ist das LSO stolz darauf, für eine Vielzahl von Filmen und Videospielen die Musik eingespielt zu haben, darunter Titel wie *Alien II*, *Braveheart*, vier *Harry Potter*-Filme, *Die Queen* und, natürlich, *Star Wars*.

www.lso.co.uk

Lance Friedel genießt eine aktive Karriere in Europa und Amerika. Der Magna cum laude-Absolvent der Boston University studierte darüber hinaus am Peabody Conservatory in Baltimore, an der Hochschule für Musik in Wien und am Mannes College of Music in New York. Er hat Meisterkurse bei so hervorragenden Dirigenten wie Leonard Slatkin, André Previn und Lorin Maazel besucht und an zahlreichen Workshops und Seminaren teilgenommen, darunter die Sommerakademie Mozarteum Salzburg, das Aspen Music Festival und das Tanglewood Festival. Zu seinen Dirigierlehrern gehören Gustav Meier, Michael Charry und Georg Tintner.

Im Jahr 1994 wurde Lance Friedel beim Tschechischen Musikkurs in Hradec Králové (Königgrätz) mit dem 1. Preis ausgezeichnet und eingeladen, in der folgenden Saison das Hradec Králové Philharmonic Orchestra zu dirigieren. 1995 und 1996 gewann er den 1. Preis beim Dirigierkurs Marienbad und erhielt die Einladung, Konzerte mit dem Westböhmischem Symphonieorchester zu leiten. Es folgten Einladungen von Orchestern in ganz Osteuropa, u.a. von den Breslauer Philharmonikern in Polen und dem Nationalen Symphonieorchester der Ukraine in Kiew. Er leitete Neuproduktionen von *Aida* und *Le nozze di Figaro* in der Slowakei sowie

Erstaufführungen vieler neuer amerikanischer Orchesterwerke in Bulgarien.

Im Jahr 2001 gewann er den 1. Preis beim Internationalen Dirigentenwettbewerb Mario Gusella in Pescara (Italien), woran sich Engagements bei Orchestern in ganz Italien und in Ungarn anschlossen. Er war Musikalischer Leiter des Providence Chamber Orchestra in Rhode Island und Assistant Conductor des Peabody Symphony Orchestra in Maryland; darüber hinaus dirigierte er verschiedene Ensembles im New Yorker Raum.

Les compositeurs américains ont écrit des symphonies depuis le milieu du dix-neuvième siècle, bien avant l'arrivée de Dvořák à New York. George Frederick Bristow, John Knowles Paine et George W. Chadwick ont composé des œuvres d'excellente tenue qui adoptaient une forme symphonique tout à fait dans la tradition européenne. L'innovateur Charles Ives a produit des œuvres de grande importance qui ont repoussé les limites du langage musical et injecté une sonorité américaine à la fois nouvelle et typique. Depuis, l'héritage symphonique américain a été extrêmement vaste et varié. Néanmoins, à quelques exceptions près, comme la première Symphonie de Samuel Barber ou la troisième d'Aaron Copland, on a l'impression que ces œuvres sont rarement jouées à l'extérieur des États-Unis.

La **Symphonie n° 6** de **Walter Piston** a été composée pour Charles Munch et l'Orchestre symphonique de Boston qui l'ont créée en 1955. L'œuvre est dédiée à la mémoire de Serge et Natalie Koussevitzky. C'est probablement la symphonie la plus connue des huit qu'il a laissées et elle constitue un témoignage de sa maîtrise en tant que compositeur de musique symphonique.

Le premier mouvement commence par un thème syncopé et agité en la mineur qui est rapidement suivi d'un thème rassurant en la majeur. Le mouvement évolue dans un climat hautement dramatique et fait entendre une harmonie chromatique sans cesse changeante. Le deuxième thème est exposé par la première flûte. La récapitulation est habilement dissimulée alors qu'on ne se rend guère compte de son apparition dans la tonalité de la mineur. Mais la réexposition radieuse du thème en la majeur ne peut nous échapper. Le climat trouble de la musique revient cependant et le mouvement disparaît sans parvenir à une résolution.

Le deuxième mouvement est un scherzo au caractère imprévisible au sein duquel les percussions émergent. Le thème d'ouverture, bondissant, exposé par les violons affiche une légèreté mendelssohnienne. Un thème contrastant apparaît aux bois et fait entendre quelques syncopes jazzy et enjouées. La musique atteint un point cul-

minant avant de s'éteindre progressivement et de se terminer comme elle avait commencé, avec quatre mesures confiées principalement aux percussions seules dans la nuance *pianissimo*.

Le troisième mouvement est un ample *adagio sereno* qui est en réalité tout sauf serein. Il commence par un thème grave, semblable à un chant, joué dans la nuance piano par les cordes dans le registre grave, suivi d'une belle mélodie en arche confiée au premier violoncelle. Le mouvement se déploie avec beaucoup d'émotion, un démenti à la réputation d'«académisme» que l'on donnait à Piston. Le deuxième thème, dans un tempo plus allant, est joué par la flûte solo. La musique atteint un sommet passionné qui mène au retour de la mélodie du violoncelle. Un dernier rappel du thème lyrique entendu au commencement conclut le mouvement dans le calme.

Le finale commence brusquement avec deux motifs importants, une quinte descendante à la basse suivie d'une idée rythmique tirée du scherzo. Puis un air joyeux survient aux violons qui propulse irrésistiblement la musique vers l'avant. L'ambiance est toute de brillance et de lumière. Le second thème est une mélodie à l'allure franche de marche. Il est d'abord joué par les violoncelles, puis est traité en imitations entre les cordes graves et aiguës, accompagné par le motif rythmique entendu au début. La récapitulation est brièvement interrompue par une nouvelle version du second thème du premier mouvement, confiée encore une fois à la flûte solo. Le mouvement se termine, tout comme la symphonie, dans un sursaut de bonne humeur.

Déjà en 1955, Piston était considéré par beaucoup comme un «vestige» s'accrochant à un langage musical traditionnel face au grand virage opéré vers le modernisme. Dans les années 1960 et 1970, les compositeurs et les critiques furent de plus en plus attirés par le dodécaphonisme sériel, les techniques aléatoires et la musique électronique. L'étudiant de Piston à Harvard, Leonard Bernstein, demeura

un grand défenseur de la tonalité traditionnelle mais il faut noter que le successeur de Bernstein à la tête de l'Orchestre philharmonique de New York fut Pierre Boulez ! Bien que les compositeurs écrivant dans un langage traditionnel étaient toujours présents, ils furent quelque peu laissés en arrière-plan.

Il y eut cependant une réaction inévitable face au modernisme. Je me souviens qu'au cours des années 1970, alors que j'étais encore un jeune étudiant, George Rochberg se détourna du sérialisme pour adopter un langage plus traditionnel pour son Concerto pour violon composé pour Isaac Stern. Il fut rapidement considéré comme un vendu mais le public adora. Vinrent ensuite les minimalistes, comme Steve Reich et Philip Glass qui se servaient d'accords et de motifs simples pour construire de grandes œuvres au moyen de répétitions constantes. Mais Glass et John Adams finirent par adoucir leur écriture et incorporèrent de plus en plus de mélodies et d'accords traditionnels dans leur musique. En fait, *Harmonielehre* (1985) d'Adams est un panégyrique à l'harmonie fonctionnelle en tant que moyen pour organiser une œuvre musicale de grande dimension. Le pendule revint ainsi vers l'arrière et de nombreux compositeurs trouvèrent une manière d'écrire une musique qui satisfaisait à la fois leurs principes et leur désir de communiquer avec le public.

Samuel Jones est un compositeur qui n'a jamais abandonné la musique traditionnelle reposant sur la mélodie, l'harmonie et le rythme. Il a étudié auprès de Howard Hanson à l'Eastman School of Music à Rochester dans l'état de New York et a connu une brillante carrière de compositeur, de chef d'orchestre et de pédagogue. Il fut compositeur en résidence de l'Orchestre symphonique de Seattle, directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rochester et doyen (en fait, doyen fondateur) de la Shepherd School of Music de l'Université Rice à Houston et a reçu de nombreuses distinctions et prix au point qu'il est impossible de tous les nommer ici. Sa **Symphonie n° 3** est le fruit d'une commande de l'Orchestre

symphonique d'Amarillo et a été créée en 1992. L'œuvre a été inspirée par le Canyon Palo Duro, près d'Amarillo au Texas, et comme la Symphonie « Pastorale » de Beethoven, elle parvient à un magnifique équilibre entre conception structurelle et couleur programmatique.

La symphonie, en un seul tenant, commence par le son enregistré du vent, le vent constant et immuable des plaines du Texas. Nous commençons alors à entendre ce qui ressemble à des fragments de musique country au violon, comme portés par le vent. La musique s'organise lentement et gagne en intensité pour parvenir à un thème majestueux qui représente le canyon. Ce thème, avec son mouvement contraire en deux parties suggère la forme même, en v, du canyon ainsi que les forces élémentaires qui l'ont créé.

La musique s'enfonce dans une obscurité mystérieuse avant de construire progressivement une affirmation encore plus puissante du thème du canyon. Nous arrivons ainsi à un second thème magnifiquement plaintif exposé par le cor anglais. Le tempo est ici beaucoup plus lent (*adagio cantabile*) alors que le passage au complet prend le caractère d'un mouvement lent au sein de la conception globale de la symphonie.

Le développement débute par un retour au tempo rapide, avec le thème du violon country joué par différents instruments de la section des cuivres. La musique semble vouloir mener à un retour du thème du canyon mais elle débouche plutôt sur une danse exubérante dans laquelle le compositeur reprend des thèmes authentiques qui proviennent de la culture amérindienne comanche. La danse continue pendant un certain temps et s'accentue jusqu'à devenir frénétique lorsqu'elle est soudainement interrompue (trois fois, en fait) par le retour du thème du canyon, plus grandiose et plus puissant que jamais. La symphonie se termine par un long et calme épilogue, avec la sonorité magique du célesta et du xylophone qui évoque, selon le compositeur, les étoiles du ciel nocturne.

Nous voyons donc qu'il s'agit d'une véritable symphonie en un seul mouvement qui incorpore des éléments d'un premier mouvement, d'un mouvement lent, d'un scherzo et d'un finale au sein d'une seule grande structure en forme de sonate. À l'origine de cette œuvre figure non pas la première Symphonie de Barber, qui malgré son sous-titre «(in one movement)» est en fait quatre mouvements distincts tout en étant reliés mais peut-être la septième Symphonie de Sibelius dans laquelle tous les différents éléments sont mélangés en un seul organisme en évolution. Quoi qu'il en soit, la symphonie de Jones est une réalisation monumentale, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond.

Tout comme Jones, le compositeur **Stephen Albert** a aussi fréquenté l'Eastman School of Music et, tout à fait par hasard, il a plus tard également été compositeur en résidence de l'Orchestre symphonique de Seattle. Albert ne se sentait pas à l'aise avec son poste d'enseignant à temps plein et, comme Charles Ives, il en est venu à compter sur un emploi à l'extérieur du monde musical. Cela lui laissa la liberté de composer comme il le souhaitait. Il s'inspira souvent des œuvres de James Joyce et plusieurs de ses compositions se basent sur Joyce ou recourent à ses textes. Sa symphonie *RiverRun* lui a valu le prix Pulitzer en 1981 ce qui lui a permis d'entamer une carrière impressionnante de compositeur d'œuvres de grandes tout comme de petites dimensions. Son Concerto pour violoncelle, composé pour Yo-Yo Ma, est le fruit d'une commande de l'Orchestre symphonique de Baltimore alors que d'autres œuvres ont été composées pour des orchestres importants comme ceux de Philadelphie et de Pittsburgh.

Sa **Symphonie n° 2** a été composée en 1992 pour l'Orchestre philharmonique de New York à l'occasion de la cent-cinquantième saison de l'orchestre. Au moment où il terminait sa symphonie, Albert se tua dans un tragique accident de voiture près de son domicile dans le Massachusetts. L'orchestration a été complétée par Sebastian Currier qui a lui aussi composé des œuvres pour de nombreux orchestres

importants à travers le monde. La création de la symphonie eut lieu à New York en 1994.

La symphonie est en trois mouvements. Le premier mouvement commence par un passage pastoral en tierces à deux clarinettes avec une harmonie délibérément ambiguë. Nous entendons alors la note de si dans le registre grave avec des harmonies mystérieuses qui se développent lentement et des bribes de thèmes qui apparaissent à travers le brouillard. L'atmosphère est hautement romantique et les textures nébuleuses rappellent Sibelius.

Survient ensuite un thème arpégé par les violoncelles et les altos sur un tempo légèrement plus rapide (avec l'indication «Austèrement»), suggérant que ce que nous avons entendu jusqu'à présent n'était en fait qu'une introduction. Mais était-ce le cas ? La musique continue dans ce climat d'aspiration sérieuse jusqu'à ce que nous entendions un nouveau thème exposé par les bois mais, une fois de plus, la conduite de l'harmonie est incertaine (bien que pas un instant cela ne sonne atonal !). À un moment, la musique s'illumine dans la tonalité inhabituelle de do dièse majeur donnant l'impression que le soleil s'est levé mais cela ne s'avère qu'un moment fugace. Le mouvement continue son évolution et parvient au point culminant central à partir duquel les thèmes différents reviennent dans l'ordre inverse. Une courte coda se termine par une dernière montée orchestrale mais sans aucun sentiment de victoire.

Le deuxième mouvement est un scherzo sauvage et frénétique. Il commence par un thème à l'allure de fanfare aux trompettes et aux cors qui est suivi par une interjection dédaigneuse des trombones. Cela est suivi à son tour par un thème plus long à l'instrumentation grotesque pour piccolo et contrebasson. Ces thèmes auxquels d'autres s'ajoutent se retrouvent violemment secoués dans la mêlée. Une idée plus calme exposée par les violons survient un plus tard mais le mouvement reprend bientôt sa fureur folle pour atteindre un point culminant. La férocité soutenue de

ce mouvement rappelle le *Rondo-Burleske* de la neuvième Symphonie de Gustav Mahler avec lequel il semble partager le même sarcasme nihiliste.

Après les cauchemars du scherzo, le début du finale produit le plus fort contraste possible. Une introduction de deux mesures aux bois (qui rappelle le début de la symphonie) mène à un thème radieux joué d'abord par des violons divisés puis par les trois trombones. Un autre passage bref aux bois mène à la poursuite du thème joué maintenant par l'ensemble de la section des cuivres (mais en douceur !), dans la tonalité de ré bémol majeur (le bref éclat de soleil en do dièse majeur dans le premier mouvement en fut sûrement une prémonition). Le thème est alors entendu aux cordes et mène à un élan passionné des violons qui clôt la première partie du finale.

La partie centrale du finale rappelle plusieurs idées du premier mouvement ainsi que son caractère d'aspiration sérieuse. Mais on retrouve maintenant une majesté et une assurance à la musique qui produit une sensation tout à fait différente.

Après tant de drames et de contrastes, la musique s'installe sur un si grave, comme dans le premier mouvement. Le thème principal du finale reprend mais il est maintenant combiné avec des thèmes issus du premier mouvement. Petit à petit, les idées du premier mouvement entrent en concurrence avec le thème final et finissent par le noyer complètement. Un point culminant est atteint et soudain tout disparaît et le thème final continue à avancer triomphalement. La fin est un flamboiement triomphal en do dièse majeur, avec des bribes de thèmes qui apparaissent non plus à travers la brume mais sous un soleil radieux !

Il est très tentant de se demander quelle direction la musique d'Albert aurait empruntée après cette symphonie. Cette œuvre aurait certainement constitué un départ chez lui. Elle témoigne d'une maîtrise totalement naturelle et approfondie de l'architecture musicale et de sa capacité à créer un vaste drame sonore qui touche à la fois l'esprit et les émotions de l'auditeur. L'œuvre a été accueillie avec enthousiasme.

siasme lors de sa création mais elle n'a guère été jouée depuis, peut-être parce que le compositeur n'est plus là pour défendre sa musique. C'est une œuvre qui mérite d'être connue et qui devrait être jouée un peu partout et j'espère que cet enregistrement lui apportera une attention bien méritée.

© *Lance Friedel 2018*

L'Orchestre symphonique de Londres (LSO) a toujours à cœur d'offrir une musique d'une grande qualité au plus grand nombre de spectateurs. Fondé en 1904 par quelques-uns des meilleurs musiciens de Londres, le LSO est un collectif musical autonome basé sur la propriété artistique et le partenariat et est en résidence au Barbican Centre de la Cité de Londres. L'orchestre collabore avec de nombreux artistes dont les plus grands chefs d'orchestre – Sir Simon Rattle, son nouveau directeur musical, Gianandrea Noseda et François-Xavier Roth, ses chefs invités principaux, Michael Tilson Thomas, son chef lauréat, et André Previn, son chef émérite.

LSO Discovery, le programme communautaire et éducatif de l'orchestre basé à LSO St Luke's, une ancienne église située au centre de Londres qui est maintenant un centre d'éducation musicale, partage le travail du LSO avec l'ensemble de la société et touche 60 000 personnes chaque année. Le LSO va beaucoup plus loin avec son propre label d'enregistrement – le premier du genre lancé en 1999 – qui diffuse sa musique partout dans le monde et touche des millions d'auditeurs. En tant que l'un des orchestres les plus enregistrés au monde, le LSO est également fier d'être reconnu pour sa vaste gamme de musiques de films et de jeux vidéo qui inclut des titres comme *Aliens*, *Braveheart*, quatre films de la série des *Harry Potter*, *The Queen* et, bien entendu, *Star Wars*.

www.lso.co.uk

Lance Friedel poursuivait en 2018 une carrière active en Europe et aux États-Unis. Diplômé *magna cum laude* de l'Université de Boston, il a également étudié au Peabody Conservatory de Baltimore, à la Hochschule für Musik à Vienne et au Mannes College of Music de New York. Il a participé à des master class avec des chefs aussi réputés que Leonard Slatkin, André Previn et Lorin Maazel et a participé à de nombreux ateliers et séminaires incluant ceux donnés par l'Académie d'été du Mozarteum de Salzbourg ainsi qu'à ceux des festivals d'Aspen et de Tanglewood. On compte parmi ses professeurs de direction d'orchestre, Gustav Meier, Michael Charry et Georg Tintner.

En 1994, Lance Friedel a été le premier lauréat de l'Atelier de musique tchèque à Hradec Králové et a été invité à diriger l'Orchestre philharmonique local la saison suivante. Il a remporté en 1995 ainsi qu'en 1996 le premier prix de l'Atelier de direction de Marienbad à Mariánské Lázně et a été invité à diriger des concerts à la tête de l'Orchestre symphonique de la Bohême occidentale. Il dirige depuis des orchestres un peu partout à travers l'Europe de l'Est dont l'Orchestre Philharmonique de Wrocław en Pologne et l'Orchestre symphonique national d'Ukraine à Kiev. Il a également dirigé des productions d'*Aida* et du *Nozze di Figaro* en Slovaquie en plus d'assurer la création de nombreuses œuvres symphoniques américaines en Bulgarie.

Friedel a remporté le premier prix au Concours international Mario Gusella 2001 à Pescara en Italie, ce qui lui a valu des engagements avec des orchestres de toute l'Italie et de Hongrie. Il a été directeur musical de l'Orchestre de chambre de Providence dans le Rhode Island et chef adjoint du Peabody Symphony Orchestra dans le Maryland et a également dirigé divers ensembles dans la région de New York.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: April 2017 at the Henry Wood Hall, London, England
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing: Fabian Frank, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Lance Friedel 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo: © Edward Webb
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2118 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2118