



CD-1496/1498

Five Nordic Masters

SIBELIUS ▶ NIELSEN ▶ STENHAMMAR ▶ TUBIN ▶ SVENDSEN

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA ▶ NEEME JÄRVI

Five Nordic Masters

Disc 1 (BIS-CD-1496)

Playing time: 71'17

SVENDSEN, Johan Severin (1840-1911)

Symphony No. 1 in D major, Op. 4 (1865/66) *(Fritzsch)* 34'48

- | | | |
|-----|--------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Molto allegro</i> | 9'10 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 11'06 |
| [3] | III. <i>Allegro scherzando</i> | 5'23 |
| [4] | IV. Finale. <i>Maestoso</i> | 8'42 |
-

Symphony No. 2 in B flat major, Op. 15 (1877) *(Fritzsch)* 30'08

- | | | |
|-----|--|------|
| [5] | I. <i>Allegro</i> | 9'01 |
| [6] | II. <i>Andante sostenuto</i> | 5'59 |
| [7] | III. Intermezzo. <i>Allegro giusto</i> | 5'16 |
| [8] | IV. Finale. <i>Andante – Allegro con fuoco</i> | 9'26 |
-

Two Swedish Folk Tunes for string orchestra (1876) *(Wilhelm Hansen)* 5'29

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | Allt under himmelens fäste | 2'53 |
| [10] | Du gamla, du friska... (Swedish National Anthem) | 2'30 |

STENHAMMAR, Wilhelm (1871-1927)**Serenade in F major** for orchestra, Op. 31 (1906/13) *(Suecia)* **43'18**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. Overtura. <i>Allegro</i> | 6'54 |
| [2] | II. Reverenza. <i>Tempo di menuetto, tranquillo e grazioso</i> | 6'55 |
| [3] | III. Canzonetta. <i>Tempo di valse, ma poco tranquillo</i> | 6'30 |
| [4] | IV. Scherzo. <i>Presto</i> | 6'44 |
| [5] | V. Notturmo. <i>Andante sostenuto</i> | 7'26 |
| [6] | VI. Finale. <i>Tempo moderato</i> | 8'14 |
-

Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 23 (1904/07) *(Wilhelm Hansen)* **28'43**

(all movements attacca)

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [7] | I. Introduzione | 9'26 |
| [8] | II. Scherzo | 6'44 |
| [9] | III. <i>Adagio</i> | 5'50 |
| [10] | IV. Finale | 6'42 |
-

Cristina Ortiz, piano**Interlude from the cantata 'Sången'** **4'14**Op. 44 (1921) *(Nordiska Musikförlaget)**Molto adagio, solenne*

NIELSEN, Carl (1865-1931)**Symphony No. 4**, Op. 29 (1914/16) *(Wilhelm Hansen)* **33'56**
(”Det uudslukkelige”/”The Inextinguishable”)

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> — | 11'33 |
| [2] | II. <i>Poco allegretto</i> — | 4'27 |
| [3] | III. <i>Poco adagio quasi andante</i> — | 8'37 |
| [4] | <i>Con anima</i> – IV. <i>Allegro</i> | 9'19 |
-

Symphony No. 6 (1925) *(Edition Dania)* **32'20**
(”Sinfonia semplice”)

- | | | |
|-----|------------------------------------|-------|
| [5] | I. <i>Tempo giusto</i> | 12'11 |
| [6] | II. Humoreske. <i>Allegretto</i> | 3'54 |
| [7] | III. Proposta seria. <i>Adagio</i> | 5'16 |
| [8] | IV. Tema con variazioni | 10'36 |

[INDEX 1] *Allegro* – Tema. *Allegretto un poco* 0'51 – [INDEX 2] Variation I 0'30 –

[INDEX 3] Variation II. *Allegretto quasi andantino* 0'27 –

[INDEX 4] Variation III. *Più vivo* 1'00 – [INDEX 5] Variation IV 0'44 –

[INDEX 6] Variation V. *Brioso* 0'42 – [INDEX 7] Variation VI. *Tempo di valse* 1'14 –

[INDEX 8] Variation VII 1'09 – [INDEX 9] Variation VIII. *Molto adagio* 1'49 –

[INDEX 10] Variation IX. *Tempo di tema (Allegretto un poco)* 0'29 –

[INDEX 11] Fanfare 1'41

SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius (1865-1957)**Symphony No. 2 in D major**, Op. 43 (1901/02) *(Breitkopf & Härtel)* **41'52**

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 8'48 |
| 2 | II. <i>Tempo Andante, ma rubato</i> | 13'54 |
| 3 | III. <i>Vivacissimo – Lento e suave – attacca –</i> | 5'57 |
| | IV. <i>Finale. Allegro moderato</i> | 12'59 |
-

Karelia Suite, Op. 11 (1893) *(Breitkopf & Härtel)* **17'09**

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Intermezzo. Moderato</i> | 4'39 |
| 5 | II. <i>Ballade. Tempo di menuetto</i> | 7'27 |
| 6 | III. <i>Alla marcia. Moderato</i> | 4'51 |
-

- | | | |
|---|---|--------------|
| 7 | Pohjola's Daughter , symphonic fantasia, Op. 49 (1906) <i>(Lienau)</i> | 12'55 |
|---|---|--------------|

TUBIN, Eduard (1905-1982)**Symphony No. 9** (1969) *(STIM)* A A D **22'22**1 I. *Adagio – Allegro* 11'032 II. *Adagio, lento – Presto – Adagio, lento* 11'08

3 **Symphony No. 10** (1973) *(STIM)* **25'21**

4 **Toccata** (1937) *(Körtings)* A A D **5'38**

Estonian Dance Suite (1938) *(Körtings)* A A D **12'49**5 I. *Ristpulkade tants* 3'146 II. *Pikk ingliska* 5'187 III. *Setu tants* 4'01

Gothenburg Symphony Orchestra

(Göteborgs Symfoniker – the National Orchestra of Sweden)

conducted by **Neeme Järvi**

Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra 1980-2004

When the Gothenburg Symphony Orchestra met Neeme Järvi it was love at first sight. Järvi, whose international career was just beginning, came to conduct a concert at short notice in 1980, and returned a couple of months later to take the orchestra on a tour to Ireland and England. At the same time it was decided that Järvi would become the orchestra's principal conductor, starting in 1982. In interviews, he gave his recipe for orchestral success: to develop the relationship with the musicians, to tour frequently and to record extensively.

The orchestra therefore immediately started negotiations with BIS Records – the leading Scandinavian label. The suggested repertoire was the symphonies by Sibelius. Robert von Bahr, founder and director of the company, immediately countered with an offer to record all of Sibelius's orchestral music. In fact, recording projects came to include the orchestral music of Wilhelm Stenhammar and works by Johan Svendsen, Carl Nielsen, Eduard Tubin and Alfred Schnittke. Within a few years after the first recording (in September 1982) an impressive number of CDs had been released – discs that met with an immediate and positive response from audiences and critics around the world. The Järvi/GSO team was earning an international reputation, leading to an increasing number of invitations to visit musical centres around the world. During the first 20 years of their partnership, Järvi and the orchestra had travelled together on more than 35 international tours, visiting 21 countries on three continents.

Besides the affinity between Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra, obvious to anyone both live and on record, a contributing factor to this spectacular success story is the sponsorship the orchestra has received from Volvo. Starting in 1982, the then Gothenburg-based company gave the orchestra some eight million Swedish crowns over five years – enough to hire another twenty musicians!

The recognition that the Järvi/GSO team has met abroad has been documented in glowing reviews all over the world – one often quoted being the following by Christian Heindl in the *Wiener Zeitung*: 'More than one person in the great hall of the Musikverein must have started to wonder for the first time if the Wiener Philharmoni-

niker really is the only “best” orchestra in the world.’ In Sweden the significance of both conductor and orchestra to the musical life of the country has been recognized in various ways. Neeme Järvi has been made a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 1990 he received the Swedish title of Knight Commander of the North Star. And in 1997 the Gothenburg Symphony Orchestra was appointed as the National Orchestra of Sweden in recognition of the orchestra’s success as an ambassador of Swedish music abroad, as well as its high artistic level.

22 years after that first, passionate, meeting and after a twenty-year-long relationship, the love story between Neeme Järvi and Gothenburg Symphony Orchestra enters a new phase. Ending his final season as principal conductor in 2004, Järvi will continue to visit ‘his’ orchestra – now as Emeritus Principal Conductor. And the almost as long-lasting collaboration with BIS also continues, most immediately with the first disc in a series of the complete Tchaikovsky symphonies.

Johan Svendsen

Disc 1

Grieg gave the world Norwegian music which is unsurpassed in many genres. But some gaps remain which he did not fill. He never completed an opera and, most surprisingly, he tackled symphonic form only once. It was instead his contemporary Johan Svendsen who was to give Norway a strong local symphonic tradition.

Svendsen was born in Norway’s capital, then called Kristiania (now Oslo), the son of a military musician. Taught by his father to play the violin, the clarinet and the flute, Svendsen was only eleven years old when he started to compose. At the age of fifteen he enlisted in the army, where he rapidly gravitated to the music corps.

When he was 21 Svendsen left Kristiania to pursue a musical career – starting with four years of study at the conservatory in Leipzig. In 1867, his final year there, he was able to surprise his composition teacher, Carl Reinecke, by suddenly producing his *Symphony No. 1 in D major*. In the autumn of the same year, Svendsen gave his début concert in Kristiania with the symphony on the programme. In a famous review Grieg praised ‘the perfect balance between ideas and technique’, the orchestration

which he ranked among ‘the best in existence’ and the composer’s mastery of harmony. (‘God alone knows where Svendsen got it all from’, Grieg wrote in a letter just after the concert.) Returning to the vibrant cultural life on the Continent, Svendsen lived in Paris for some years, during which time he made the acquaintance of George Sand and Henri Vieuxtemps.

Back in Kristiania in 1872, he joined forces with Grieg in trying to make the city a musical centre through the newly-formed Musical Society. This proved an uphill struggle. Grieg described the difficulties they encountered: ‘Materialism seemed to want to strangle everything that was dear and precious to us’. People have maintained that the *Symphony No. 2 in B flat major*, which was probably written in Kristiania between 1880 and 1883, might be an expression of the two composers’ battle. Yet the symphony certainly does not give the impression of having been written by a despairing musician. True, there are melancholy passages but, just as in Svendsen’s *First Symphony*, a sense of affirmative strength and *joie de vivre* are to the fore. Svendsen’s own interpretations of his two symphonies were said to be characterized by a refined sensualism and by restrained dynamics despite the splendidly colourful instrumental palette. In the view of the Norwegian musicologist Gerhard Schjelderup, the instrumentation of the *Second Symphony* shows the orchestra in an even more ‘enchanted lustre’ than that of the *First Symphony*.

The arrangements of the two Swedish folk tunes *Allt under himmelen fäste* (*All things beneath the firmament*) and *Du gamla du friska...* (*You ancient but vital...*) date from 1876, though the opus number implies that they were written five years later. *Du gamla du friska...*, the melody of which stems from the province of Västmanland close to Stockholm, now serves as Sweden’s national anthem under the title *Du gamla du fria...* (*You ancient but free...*).

Wilhelm Stenhammar

Disc 2

With regard to the time at which his compositions were written, the Swedish composer Wilhelm Stenhammar belongs to the period of transition between late roman-

ticism and incipient modernism. Yet his musical language is better described as high romantic with, at times, a certain nationalist colouring. Stenhammar began his musical career as a pianist. He studied the piano in Stockholm and, for a year, also in Berlin (under Heinrich Barth – one of Artur Rubinstein's teachers). Stenhammar was certainly the foremost Swedish concert pianist of his time but he devoted himself increasingly to composition and conducting. At various times he conducted at the Royal Opera in Stockholm and from 1907 until 1922 he was the conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra.

One might well expect the piano to occupy a central position in the output of a composer with Stenhammar's pianistic abilities, but in fact he wrote surprisingly few piano works. Arguably his greatest work is his *Serenade* for orchestra. The *Serenade* is spontaneous and playful, yet it is very carefully constructed; few scores are as thoroughly crafted. In the *Serenade* Stenhammar combined temperament with Nordic dreaminess. The timbres melt and merge into a shifting spectrum; musical subjects are juggled playfully between the instrumental voices.

We do not know exactly when Stenhammar commenced work on the *Serenade*, but it is probable that he started composing it while visiting Italy in 1906-07. In a letter, Stenhammar describes a work in progress as 'like a spring dithyramb from Florence'. This remark can only refer to the *Serenade*. The first performance (in 1914) was not a success and Stenhammar returned to the score for revisions. Originally the *Serenade* consisted of six movements, of which the first and the last were in E major. The original versions of the outer movements have disappeared although we know that they were transposed from E major to F major and that the tempo marking of the scherzo was changed. The original second movement, called *Reverenza*, was discarded. (We do not know why Stenhammar deleted it, but it may have been for reasons of length.) On 3rd March 1920 the new five-movement version was played by the Gothenburg Symphony Orchestra under the direction of Stenhammar himself.

Since a serenade – this one included, according to the composer – can be played with a variable number of movements, the present recording includes the *Reverenza*

movement in its original place. (The score of the movement is preserved in the Stenhammar archives of the Royal Swedish Academy of Music.)

Stenhammar's *Piano Concerto No. 2 in D minor* also springs from the composer's stay in Italy. Composed in 1904-07, it was completed in Florence and first performed in Gothenburg in 1908 with the composer conducting. Although at a casual glance the concerto seems to be in one continuous movement, it is possible to discern a clear division into four sections and we know that the D major finale was written significantly later than the other three parts.

The symphonic cantata *Sången* (*The Song*) was written in 1921 and was Stenhammar's last major symphonic work. In its entirety it has always been the subject of controversy – described variously as 'a work of historic importance' and as an imitation of Wagner. The *Interlude*, the only section of the work that remains in the repertoire today, links together the two main parts of the cantata – each of which has its own independent character. It is interesting to note that it was Carl Nielsen who gave Stenhammar the impulse for this instrumental piece in a letter: 'After all, you are also a master of counterpoint – you ought to exploit this!'

Carl Nielsen

Disc 3

At the beginning of 1914 Carl Nielsen wrote to his wife Anne Marie: 'I have an idea for a new work that does not have a programme as such but that will express what we understand by our yearning for life, for life's essence, i.e. everything that moves there, that seeks its existence there, that can be called neither good nor bad, high or low, large or small, but only: "That which is life" or "That which wants life". No grand ideas about something "magnificent" or "fine and delicate" or "warm and cold" (violent maybe) but only life and movement... somehow constantly moving in one continuous flow. I may have a word or a short title which explains this; that will suffice.'

The work was his *Symphony No. 4*, also called *Det uudslukkelige* (*The Inextinguishable*) in a reference to life itself. In an explanatory preface printed in the programme for the first performance on 1st February 1916, Nielsen sought to place his new symphony

between the poles of absolute music and programme music: 'Faced with a task like this: of giving abstract expression to life, where the other arts show their incapacity, are obliged to make detours, to make do with excerpts, to symbolize; there, for the first time, music is at home on its own Ur-field, in its right element simply because, just by being itself, it has solved its task. For music is actual life where the others merely portray life... So the word that the composer has placed above his work might seem superfluous; the composer has used it merely in order to underline the strictly musical character of his task. Not a programme, but a signpost into music's own domain.'

Eight years later, Nielsen again described in a letter a work he had just started composing. This time it was his ***Sixth Symphony***, which was to be his last: 'A new symphony of utterly idyllic character. That is, completely removed from all transient taste and fashion, only delicate and deeply felt musical conviction in the sounds, in the same way as the old *a cappella* musicians, but still with the means of our time.' A few months later he reported: 'I am well on my way with my new symphony; as far as I can tell, it will, in the main, be of a different character from the others: gliding more amiably, as it were.' The work is also known under the title *Sinfonia semplice* (*Simple Symphony*). On the very day of the première, 11th December 1925, he explained the name to the Danish newspaper *Politiken* as follows: 'It is because in this work I have striven for the greatest possible simplicity. This time I have composed on the basis of the character of the instruments, have tried to portray the instruments as independent individuals. I regard the individual instruments as persons, deep in sleep, to whom I have to give life... In my new symphony I have an episode for small percussion instruments – triangle, glockenspiel and side-drum – that quarrel, each sticking to his own tastes and inclinations. Times are changing. Where is the new music leading us? What will remain? We don't know! This you will find in my little *Humoresque*, which is the second movement of the symphony, and in the last movement, a theme with variations, where everything is very jolly. In the first and third movements there are more serious, troubling things, but as a whole I have tried to make the symphony as lively and gay as possible.'

During the long life of Finland's great composer Jean Sibelius (1865-1957), the world – and music – changed almost beyond recognition. In his own career, the enterprising and inventive chamber music of his student years gave way first to national and *Kalevala*-inspired romanticism, then to an increasingly classical musical style. This was followed by works of a darker, more radical, more exploratory character before he arrived at the majestic grandeur of his final masterpieces.

On 8th March 1902 Sibelius conducted the *Second Symphony*'s first performance in Helsinki; the symphony enjoyed unprecedented success for a new orchestral work in Finland. Speculation soon arose that the new symphony depicted the Finnish people's patriotic resistance to their increasingly dominant Russian overlords – an interpretation emphatically rejected by the composer. In fact he had originally associated the main theme of the symphony's slow movement with the figure of Death in the Don Juan story when he sketched it in Rapallo, a small coastal town in north-west Italy, in February 1901. Later, in Florence, he had sketched what would become the second theme of the symphony's slow movement, labelling it 'Christus' – a reference to Dante's *Divina Commedia*.

Much praise has been lavished on the taut construction of the first movement, which is in a kind of sonata form. In the more rhapsodic slow movement two principal themes do battle, the more sombre of them emerging triumphant. The scherzo and trio are both repeated; a bridge passage then leads straight into the last movement. The heroic main theme of the finale is understandably popular, whilst the more subdued second theme suggests Finnish folk-music. This motif was originally composed in memory of Sibelius's sister-in-law, Elli Järnefelt, who had committed suicide. The symphony ends with a fervent final climax and triumphant coda.

When developing and working on the themes of his symphonies, Sibelius dissociated them entirely from the impulses that provided their original inspiration. For instance the *Fourth Symphony* is not a musical description of the Koli mountain, even though Sibelius was greatly impressed by his visit to the mountain shortly before

composing the work. Likewise we should not see the *Second Symphony* as a story of death, Christ and suicide – nor indeed as a political symbol.

During Sibelius's lifetime, music for *tableaux vivants* – accompanying essentially static stage scenes featuring actors in costume – was still a popular genre. Sibelius composed two major scores (and a few shorter pieces) for tableaux, and the *Karelia Suite* started life as part of one of these – a lottery evening in aid of popular education in the province of Viipuri, arranged by the Viipuri Student Association at the Imperial Alexander University in Helsinki in 1893, depicting scenes from the history of the Karelia region. The original score plays for some fifty minutes, but some movements soon began an independent life on the concert platform. Ten days after the première, a shortened suite was performed consisting of the *Overture* and the three movements that later became the very popular suite: *Intermezzo*, *Ballade* and *Alla marcia*.

The earliest identifiable music used in the symphonic fantasia *Pohjola's Daughter* was sketched in March 1901. Further material was taken from sketches for *Marjatta*, an unfinished oratorio, and from a projected tone poem on the theme of Luonnotar (the 'spirit of nature' in the *Kalevala*, the Finnish national epic poem). The *Luonnotar* tone poem – wholly unrelated to Sibelius's later work for soprano and orchestra on the same theme – seems to have been almost complete by mid-1906, and probably evolved into *Pohjola's Daughter*. The *Kalevala*-based programme with which the music then became associated tells how Väinämöinen, travelling home from the Northland (Pohjola), meets and falls in love with the daughter of Pohjola. She sets him an impossible challenge: to create a boat from her spindle. Despite his magic powers, Väinämöinen fails and continues his journey alone. The first performance of *Pohjola's Daughter* was given in St. Petersburg in 1906.

Eduard Tubin

Disc 5

Eduard Tubin (1905-1982) was born in a little village on Lake Peipus, the vast inland water that forms Estonia's eastern boundary with Russia. He grew up at a critical time in Estonian history: in 1918 Estonia declared its independence, and its people fought

bravely to defend their country against both the Soviet communists and a German army. After the war of independence Tubin trained as a teacher at the college in the ancient city of Tartu. Here he was encouraged by the music lecturer, who entrusted him with the college choir. In due course he became *répétiteur* and later conductor at the theatre in Tartu, where he conducted performances of opera and ballet as well as symphonic concerts.

In 1940 Estonia was again occupied by Soviet troops as a result of the Molotov-Ribbentrop Pact, and in September 1944 Tubin, with his wife Erika and his two sons, had to flee to Sweden. The following year he was offered a position as a poorly paid clerk at the historic Drottningholm Royal Court Theatre and he remained there until his retirement in 1972. In 1961 he visited Estonia for the first time since the war in order to attend the first performance of the restored ballet *Kratt*. In Tallinn Tubin met many of his old colleagues and, for the first time, the young conductor Neeme Järvi.

Though Tubin's music was performed in Sweden, his international breakthrough came only when Neeme Järvi emigrated from Estonia to the USA in 1980 and started programming the works of his fellow countryman. When Järvi was appointed chief conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra in 1982, he set his mind to recording all of Tubin's symphonies. Sadly, the project was not completed until after the composer's death. By that time, however, the first discs had ensured that Tubin was widely recognized as one of the significant musical figures of the twentieth century.

The ***Ninth Symphony*** was completed in 1969 and given the title *Sinfonia semplice*. As the title implies, this work is shorter than the symphonies that precede it – whether it is 'simpler' is a matter for argument. The two movements both have slow introductions which create an elegiac mood – a hallmark of Tubin's symphonic writing.

Tubin's final symphony – discounting the uncompleted *Eleventh* – was commissioned by the Gothenburg Orchestral Society. Tubin started work on the ***Tenth Symphony*** at the beginning of 1973 and he finished it within three months. He noted (jestingly): 'As I was in a hurry, the symphony has only one movement. But this one movement contains, in truth, the elements of four movements fused together into a

single unity.’ Tubin is right in his claim: the *Tenth* is a very dense composition, full of incident. And the composer’s mood has certainly not become less dark and melancholic in his final, masterly symphonic statement.

Accompanying these late works are two of the earliest orchestral works by Tubin’s hand. ***Toccata*** was completed in 1937 and received its first performance the same year in Tallinn. The ***Estonian Dance Suite*** was composed one year later, and may be seen as the result of the composer’s visit to Budapest, where Zoltán Kodály had encouraged his interest in folk music. The work is in three movements. The first, *Ristpulkade tants* (*Dance with crossed sticks*) is from the Baltic island of Saaremaa (Ösel) and is traditionally danced by a woman. No. 2, *Pikk ingliska* (*The Long Anglaise*) was gathered in the coastal district of Northern Estonia. The first half of the dance is lyrical and stately. The second half is livelier, using irregular rhythm patterns which Tubin has made even more interesting by letting the timpani and double bass accompany in a regular 4/4 rhythm. The material for No. 3, *Setu tants* (*Dance from Setu*) originated in the border district of Setumaa in south-eastern Estonia, and consists of three lively dance tunes and an accordion melody.



Neeme Järvi and the GSO in 2002

Neeme Järvi och Göteborgs Symfoniker 1980-2004

Ett avgörande möte

Den första gången Neeme Järvi och Göteborgs Symfoniker såg varandra var i Göteborgs Konserthus den åttonde april 1980. Neeme Järvi gjorde ett hastigt inhopps och efteråt konstaterade en tidning att reaktionerna var ”positiva från orkester och publik”. Men det var mycket mer än så, blixtförälskelse är ordet. Allt stämde.

I juni samma år var en turné till Irland och England inplanerad. Mariss Jansons skulle dirigera men tvingades att lämna återbud några veckor före avresa. En ny dirigent måste skaffas fram med kort varsel. Neeme Järvi hade samma agent som Jansons och hans almanacka var ännu inte helt fullmatad. Han tackade ja.

Den femtonde juni dirigerade han så Göteborgssymfonikerna i Dublin. Konsertmästaren Christer Thorvaldsson minns: ”Det var helt fullsatt. Elisabeth Söderström sjöng och det var fantastiskt att spela med henne. Konserten blev en totalupplevelse och ett av mina bästa minnen med orkestern.”

Den första skivinspelningen

Björn E. Simensen blev ny konserthuschef i Göteborg 1980. Under hans tid kom fyra viktiga komponenter att styra utvecklingen:

En orkester som var sugen.

En ny dirigent som var precis lika sugen.

Volvo-avtalet.

Skivavtalen.

Det första Simensen gjorde när han kom till Göteborg var att fråga vad musikerna i Göteborgs Symfoniker ville. Inte oväntat önskade de sig goda dirigenter, skivinspelningar och turnéer. Men det låg inga inbjudningar på hög och väntade, och även om Neeme Järvi var kontrakterad skulle det dröja två år innan han var på plats.

Simensen for till Stockholm och knackade på dörren till Robert von Bahr på BIS: Vad sägs om Sibelius symfonier på skiva? Varför bara symfonierna, svarade von Bahr.

Varför inte alla Sibelius orkesterverk? Ja, sa Simensen, vi säger väl det då.

Samarbetet med BIS resulterade tämligen omedelbart i ytterligare skivprojekt. Planer på att spela in samtliga orkesterverk av Nordens tre största tonsättare – Sibelius, Nielsen och Stenhammar – innebar att 40 BIS-skivor under den närmaste tioårsperioden var säkrade. Säkert och inte särskilt sakta erövrade Göteborgssymfonikerna mark som inga andra orkestersvenskar lyckats beträda: nämligen en plats i den internationella grammfonreperioaren. GSOs skivor fick fina recensioner och gjorde Göteborgssymfonikerna till Nordens mest kända orkester. Samtidigt växte också BIS rykte, eller som Robert von Bahr uttrycker det när han ser i backspegeln: ”Med GSO och orkesterinspelningarna blev vi salongsfäbga”.

Skivorna fick fundamental betydelse för GSOs utveckling till orkester med internationellt rykte. Det är grammfonskivorna som är själva inträdesbiljetten till de stora sammanhangen; utan skivor ingen berömmelse, oavsett hur fantastiskt orkestern spelar. Med Neeme Järvi som dirigent har det hittills blivit mer än 30 skivor på BIS . Bra recensioner och prestigefyllda priser har följt i spåren. BIS-inspelningen av Sibelius tvåa såldes i över 50 000 exemplar och belönades med en guldskiva.

En världsorkester gör entré

1982 kunde Göteborgs konserthus meddela att Volvo under en femårsperiod skulle gå in med cirka åtta miljoner kronor för att möjliggöra anställning av 20 nya musiker. Därmed var Göteborgs Symfoniker en fullstor symfoniorkester som kunde göra även de stora romantiska verken rättvisa – en kraft att räkna med på den internationella arenan. Nu började ett turnétåg som under de kommande 20 åren förde Symfonikerna till de stora konsertscenerna i Europa, Amerika och Asien. Turnéerna har givit orkes-termedlemmarna många upplevelser. ”Musikverein i Wien klockan elva en söndagsförmiddag 1994!”, minns solocellist Leo Winland. ”Vi spelade Sibelius tvåa. Det var en ovan tid att spela på, så man fick skärpa sig. Och sedan, wow! Efteråt undrade man, vad hände egentligen? Neeme tände både oss och publiken och till slut blev det ganska stor succé för oss...”

Det finns recensioner som är mer citerade än andra. Följande, av Christian Heindl i *Wiener Zeitung*, slår dem alla: "En och annan i Musikvereins stora sal måste för första gången börjat tvivla på att Wiener Philharmoniker verkligen är den enda "bästa" orkestern i världen. Den som känner Göteborgs Symfoniker under ledning av Neeme Järvi från otaliga CD-inspelningar kan knappast ha överraskats men ändå var det en stor glädje att kunna konstatera att intrycket från skivorna vid en livekonsert inte bara bekräftades utan till och med överträffades."

Nationalorkestern

Göteborgs Symfoniker hade med sina många lovordade skivinspelningar och framgångsrika turnéer utvecklats till Sveriges internationellt mest kända och uppmärksammade symfoniorkester. I mitten av 1990-talet föddes idén att göra denna position mer formell: Sverige saknade en nationalorkester. Nationalinstitutioner av det här slaget hade länge funnits inom opera-, teater- och bildkonst, men inte inom den så kallade seriösa konstmusikens område.

Här fanns en nisch för göteborgarna att fylla, tyckte konserthuschef Sture Carlsson. En utnämning av GSO till nationalorkester skulle bli det definitiva erkännandet av det enastående arbete som lagts ner, och av de konstnärliga framgångar som blivit resultatet. Efter ett långt och hårt arbete bakom kulisserna nåddes målet. Den sjunde maj 1997 klev Sture Carlsson in på podiet före en konsert och meddelade: "Mina damer och herrar, får jag presentera Sveriges Nationalorkester."

En resa når sitt mål

År 2004 är Neeme Järvis tjugioandra och sista säsong som chefsdirigent för Göteborgs Symfoniker. Det har uppmärksammats med en bejublad turné till England och en rad festkonserter, "Grande Finale", i Göteborgs Konserthus, orkesterns hemvist sedan 1935. Hela den fantastiska epoken finns också dokumenterad i boken *Man måste älska det man gör, Göteborgs Symfoniker och Neeme Järvi 20 år tillsammans* (Warne förlag, finns även i engelsk version). Det råder ingen tvekan om att åren med Neeme

Järvi varit de viktigaste i orkesterns historia. Skivinspelningarna för BIS har spelat en betydande roll för orkesterns framtoning, och det senaste projektet är Tjajkovskijs samtliga symfonier. Denna samlingsbox är också en del i firandet – här kan vi höra Göteborgs Symfoniker i den kärnrepertoar som fångat så många kritiker och lyssnare genom åren: Sibelius, Nielsen, Stenhammar, Svendsen och Tubin. Inspelningar som är storartade exempel på den spänning och spontanitet som uppstår vid varje möte mellan Neeme Järvi och Göteborgs Symfoniker.

Konsertbesökare och skivlyssnare kan glädja sig åt att Neeme Järvi även i framtiden kommer att samarbeta med Göteborgs Symfoniker, nu som orkesterns Chefdirigent Emeritus. Orkesterns nye chefdirigent är schweizaren Mario Venzago som också han kommer att göra skivor med Göteborgs Symfoniker för BIS. Vi kan alltså se fram emot många spännande musikprojekt med Göteborgs Symfoniker, Sveriges Nationalorkester, de kommande åren.

Ur Pia Naurin och Martin Hansson:

Man måste älska det man gör, Göteborgs Symfoniker och Neeme Järvi 20 år tillsammans

Johan Svendsen

Disc 1

Edvard Grieg skänkte världen norsk musik som är oöverträffad inom de flesta genrer. Men han lämnade några vita fläckar på den musikaliska kartan. Han fullbordade aldrig någon opera och, märkligast av allt, han vågade sig bara en gång på symfoniformen. Istället blev det Johan Svendsen (1840-1911) som kom att ge Norge en livskraftig symfonitradition.

Svendsen föddes i Kristiania (nuvarande Oslo), som son till en militärmusiker. Denne lärde honom att spela violin, klarinett och flöjt, och redan vid 11 års ålder började han skriva musik. Som femtonåring gick han in i armén, där han snart sökte sig till musikkåren.

21 år gammal lämnade Svendsen Norge för att utveckla sitt musikerskap – i första hand med fyra års studier vid konservatoriet i Leipzig. Under sitt sista år där – 1867 –

fick han tillfälle att överraska Carl Reinecke, hans lärare i komposition, genom att plötsligt en lektion visa honom manuskriptet till sin **Symfoni nr 1 i D-dur**. På hösten samma år gjorde Svendsen sin debut som dirigent i Kristiania – med symfonin på konsertprogrammet. I en ofta citerad recension lovordade Grieg ”den fullkomliga jämvikten mellan idéer och teknik”, orkestreringen vilken han betecknade som bland ”det mest fulländade som existerar i den vägen” och kompositörens behärskning av harmonik. (”Varifrån Svendsen har allt detta vete gudarna”, skrev Grieg i ett brev strax efter konserten.) Tillbaka i det sjudande kulturlivet på kontinenten levde så Svendsen ett antal år i Paris, där han lärde känna bland andra George Sand och Henri Vieuxtemps.

1872 var han åter i Kristiania. Nu skulle han genom det nyligen grundade Kristiania Musikförening, tillsammans med Grieg, försöka göra staden till ett musikaliskt centrum. Det blev en hård kamp. Grieg beklagade sig över de svårigheter de två mötte: ”Materialismen tycktes vilja strypa allt som var dyrt och heligt för oss.” Det har sagts att **Symfonin nr 2 i B-dur**, som troligen skrevs i Kristiania mellan 1880-1883, ger en bild av de två kompositörernas kamp. Det är dock ingen knäckt musiker som tar till orda i den andra symfonin. Visst finns det melankoliska passager i den, men liksom i Svendsens *första symfoni* är det en känsla av optimistisk styrka och livsglädje som överväger. Svendsens egna tolkningar av symfonierna lär ha utmärkts av förfinad sensualism och av återhållsamma dynamiska effekter, men en desto glansfullare instrumental färgläggning. Enligt den norske musikhistorikern Gerhard Schjelderup visar instrumentationen i andra symfonin upp orkestern i ett ännu mer ”bedårande lyster” än den *första symfonin*.

Arrangemangen av två svenska folkvisor (**Allt under himmelens fäste** och **Du gamla du friska...**) har daterats till 1876, även om deras opusnumrering skulle kunna antyda att de skrevs fem år senare. Beträffande den nästan naturlyriska versionen av *Du gamla du friska...* hade texten författats 1845 av juristen och folkminnesforskaren Richard Dybeck till en visa från Västmanland. Omkring 1858 ändrade Dybeck orden ”du friska” till ”du fria” och sex år senare blev sången Sveriges nationalsång.

Med avseende på den tid han var verksam tillhör Wilhelm Stenhammar övergångsperioden mellan senromantik och begynnande modernism. Men hans tonspråk beskrivs bättre såsom högromantiskt, ibland med en viss nationalistisk färgning. Stenhammar började sin karriär som pianist och studerade i Stockholm för den kände pedagogen Richard Andersson, och senare, ett år, för Heinrich Barth – som också undervisade Artur Rubinstein – i Berlin. Han var utan tvekan den mest framstående svenske konsertpianisten av sin tid, men kom mer att ägna sig åt att komponera och dirigera. I olika perioder dirigerade han vid Kungliga Operan och mellan 1907-1922 var han dirigent för Göteborgs Symfoniorkester.

Han skulle kunnat förvänta sig att pianot skulle inta en särskild position i verkförteckningen hos en kompositör med Stenhammars begåvning för instrumentet, men i själva verket skrev han förvånansvärt lite för piano. Det som ofta beskrivs som hans främsta verk är istället hans **Serenad** för orkester. Den är ett spontant och lekfullt verk, men samtidigt mycket omsorgsfullt sammanfogat – få partiturer är lika genomarbetade. I *Serenaden* kombinerar Stenhammar sydländskt temperament med en nordisk drömskhet. Klanger smälter samman i ett ständigt skiftande spektrum och musikaliska teman bollas lekfullt mellan de olika instrumenten.

Det är osäkert när Stenhammar först började arbeta med *Serenaden*, men troligen var det under en vistelse i Italien 1906-07. I ett brev hem till Sverige beskriver Stenhammar ”ett nytt orkesterstycke, något slags florentinsk vårdityramb” – något som endast kan anspela på *Serenaden*. Det första framförandet (1914) var inte en framgång, och Stenhammar återvände till sitt partitur för att göra ändringar. Verket bestod ursprungligen av 6 satser varav den första och sista hade tonarten E-dur. Ursprungsversionerna av yttersatserna har försvunnit, men vi vet att de transponerades från E-dur till F-dur, och att scherzosatsens tempobeteckning ändrades. Samtidigt ströks den andra satsen, kallad *Reverenza*. (Vi vet inte varför Stenhammar beslutade sig för detta men det är möjligt att det var för att minska styckets längd.) Den 3 mars 1920 uppfördes den nya fem-satsiga versionen av Göteborgs symfoniorkester under kompositören själv.

Eftersom en serenad enligt hävd – och så även denna enligt sin kompositör – kan spelas med ett varierande antal av sina satser, inkluderar denna inspelning den strukna *Reverenza*-satsen, placerad på sin ursprungliga plats. (Partituret till satsen har bevarats i Stenhammar-arkivet hos Kungliga Musikaliska Akademien.

Pianokonsert nr 2 i d-moll stammar även den från Stenhammars Italienvistelse. Den skrevs under åren 1904-07, fullbordades i Florens och fick sitt första framförande i Göteborg 1908 under kompositörens ledning. Även om den vid ett snabbt ögonkast tycks vara i en sats är det möjligt att upptäcka fyra tydliga avdelningar och vi vet att den avslutande delen, i D-dur, skrevs en tid efter de första tre.

Den symfoniska kantaten ***Sången*** skrevs 1921 och blev Stenhammars sista större symfoniska verk. I sin helhet har *Sången* ständigt varit omtvistat – ibland beskrivet som "ett verk av historisk betydelse", ibland som en Wagner-imitation. *Mellanspelet*, den enda del av verket som finns på dagens konsertrepertoar, är länken mellan kantatens två huvuddelar, som båda har varsin självständig karaktär. Det är intressant att notera att det var Carl Nielsen som i ett brev gav Stenhammar impulsen att skriva detta instrumentala stycke: "Du är ju trots allt även en mästare i kontrapunkt – du borde utnyttja detta!"

Carl Nielsen

Disc 3

I ett brev från början av 1914 skrev Carl Nielsen till sin fru Anne Marie: "Jag har en idé till ett nytt verk som inte har ett program som sådant, men som skall uttrycka det vi menar med livslängtan eller livsyttringar, det vill säga: allt det som rör sig, det som söker livet, det som varken kan kallas ont eller gott, högt eller lågt, stort eller smått utan bara: "Det som är Livet" eller "Det som vill Livet" – förstår Du? Inte någon bestämd idé om något "storslaget" eller "fint och ömtåligt" eller varmt eller kallt (möjligen våldsamt) men bara liv och rörelse... liksom ständigt framflytande, i en stor sats i en ström. Jag måste hitta ett ord eller en kort titel som uttrycker detta: det räcker." Verket var hans ***Symfoni nr 4***, som kom att kallas *Det uudslukkelige* (*Det outsläckliga*). I ett förklarande förord i programmet från uruppförandet den 1 februari 1916 försökte Nielsen placera in symfonin mellan motpolerna absolut musik och pro-

grammusik: ”Inför uppgifter av detta slag: att uttrycka livet på ett abstrakt sätt, där de andra konstarterna står oförmögna och tvingas till att göra omvägar, göra ett urval, vara symboliserande – där, och först där, är musiken hemma på sitt ur-område, i sitt sanna element, helt enkelt eftersom den genom att vara sig själv har löst sin uppgift. Ty musiken är livet, medan de andra bara föreställer det... Alltså kan det ord kompositören satt som överskrift till sitt verk tyckas vara överflödigt; han har emellertid använt det för att understryka den rent musikaliska karaktären hos sin uppgift. Inte ett program, utan en vägvisare in i musikens egna domäner.”

I ännu ett brev, åtta år senare, beskrev Nielsen det verk han då just hade börjat komponera. Denna gång var det hans *Symfoni nr 6*: ”En ny symfoni av rent idyllisk karaktär. Alltså helt utanför tidsbunden smak och mode; bara en fin och innerlig musikalisk hängivelse i tonerna på samma sätt som hos de gamla *a cappella*-musikerna, men ändå med vår tids medel.” Några månader senare rapporterade han: ”Jag har fått en god början i arbetet med min nya symfoni; så vitt jag kan se kommer den att få en i huvudsak annan karaktär än mina tidigare: mer älskvärdigt glidande, eller hur jag ska uttrycka det...” Symfonin är också känd under titeln *Sinfonia semplice* och den 11 december 1925, samma dag som uruppförandet skulle äga rum, förklarade Nielsen valet av titel i en intervju i tidningen *Politiken*: ”Det är eftersom jag i detta verk har eftersträvat den största möjliga enkelhet. Jag har denna gång komponerat utifrån instrumentens egenskaper, försökt att skildra instrumenten som självständiga individer. Jag ser på instrumenten som personer som ligger och sover, och som jag skall väcka till liv... Jag har i min nya symfoni en lek för små slagverksinstrument – triangel, klockspel och trumma – som slåss om smak och behag. Tiderna förändras ju. Vart för oss den nya musiken? Vad kommer att leva kvar? Vi vet inte! Detta kommer ni att upptäcka i min lilla *Humoresk* som är symfonins andra sats, och i sista satsen, ett tema med variationer, där allt går lustigt till. I den första och tredje satsen finns mer allvar och mer problem, men i det stora hela har jag strävat att få denna symfoni så levande och lättsam som möjligt.”

Under Jean Sibelius (1865-1957) långa liv förändrades världen – liksom musiken – nästan till oigenkännlighet. För hans egen del utvecklades studieårens uppfinningsrika kammarmusik först till en nationalromantik inspirerad av *Kalevala*-eposet, och sedan till en alltmer klassisk stil. Denna följdes av verk av en mörkare, mer omvälvande och utforskande karaktär tills dess kompositören nådde fram till den majestätiska tyngden hos sina sena mästerverk.

Den 8 mars 1902 dirigerade Sibelius uruppförandet av *Symfoni nr 2* i Helsingfors. För att vara ett nyskrivet orkesterverk fick den en för finländska förhållanden oerhörd framgång, och snart började spekulationerna om att symfonin speglade det finska folkets patriotiska motstånd mot den alltmer dominerande ryska överhögheten – en tolkning som Sibelius uttryckligen värjde sig för. I själva verket hade han året dessförinnan, då han arbetade på symfonin i den lilla italienska kuststaden Rapallo, förknippat den långsamma satsens huvudtema med Döden i historien om *Don Juan*. Och senare, i Florens, utarbetade han vad som skulle bli samma sats andra tema och gav detta namnet "Kristus" i en referens till Dantes *Den gudomliga komedin*.

Ofta har man framhåvt den första satsens koncentrerade uppbyggnad, i en slags sonatform. I den mer rapsodiska andra satsen kämpar två huvudteman om övertaget, och det mörkare av dem segrar. Scherzot liksom triodelen repeteras båda två, och följs av en överbryggande passage rakt in i sista satsen. Dennas heroiska huvudtema är av lättförklarliga skäl populärt – det mer dämpade sidotemat påminner om finsk folkmusik. Detta motiv komponerades ursprungligen till minne av Sibelius svägerska Elli Järnefelt, som hade begått självmord. Symfonin avslutas med en flammande slutklimax och en triumfartad coda.

När Sibelius vidareutvecklade och bearbetade de teman som han skulle använda i sina symfonier separerade han dem fullständigt från de impulser som utgjorde deras ursprungliga inspirationskällor. Den *fjärde symfonin* är till exempel inte en musikalisk skildring av berget Koli (i Karelen), trots att Sibelius var mycket imponerad efter en resa till berget kort tid innan han skrev verket. Lika lite bör den *andra symfonin* ses

som en berättelse om döden, Kristus och självmord – eller för den delen som en politisk symbol.

Under Sibelius livstid var fortfarande musik till sceniska tablåer, som beledsagade i huvudsak statiska scenbilder med kostymerade skådespelare, en populär genre. Sibelius komponerade två längre verk (och en del kortare stycken) för sådana *tableaux vivants*, och **Karelia-sviten** var ursprungligen del av ett av dessa verk – en kvällsunderhållning som avbildade scener och händelser i Karelens historia, arrangerad av en studentförening i Helsingfors 1893 för att stödja folkbildningen i Viborgs län. Det ursprungliga verket har en speltid på cirka 50 minuter, men några av dess satser fick nästan omgående en självständig plats på konsertestraden. Tio dagar efter premiären framfördes en förkortad svit bestående av *Overtyren* och de tre satser som senare kom att bilda den mycket populära *Karelia-sviten: Intermezzo, Ballade och Alla marcia*.

De tidigaste skisserna med material som ingår i den symfoniska fantasin **Pohjolas dotter** är daterade mars 1901. Ytterligare musikaliskt material hämtades från det ofullbordade oratoriet *Marjatta* och från en planerad tondikt baserad på berättelsen om *Luonnotar* ("naturens ande" i *Kalevala*, det finska nationaleposet.) Denna tondikt – som är utan kopplingar till Sibelius senare verk för sopran och orkester på samma tema – tycks ha varit mer eller mindre fullbordad vid mitten av 1906, och kom troligen att utvecklas till *Pohjolas dotter*. Den *Kalevala*-baserade berättelse med vilken verket sedan kom att förknippas berättar hur Väinämöinen, på väg hem från Nordlandet (Pohjola) möter och blir förälskad i Pohjolas dotter. Hon ger honom en omöjlig uppgift: att skapa en båt av hennes slända. Trots sina magiska krafter misslyckas Väinämöinen och fortsätter ensam sin färd. Verket uppfördes för första gången i Sankt Petersburg 1906.

Eduard Tubin

Disc 5

Eduard Tubin (1905-1982) föddes i en liten by vid Peipus, den stora insjö som bildar Estlands östra gräns mot Ryssland. Hans uppväxt präglades av en stormig tid i estnisk historia: 1918 hade landet förklarat sig självständigt och dess folk kämpade tappert för

att försvara sitt land mot både ryska kommunister och tyska trupper. Efter självständighetskriget utbildade Tubin sig till lärare vid universitetet i den gamla staden Tartu. Han blev här uppmuntrad av sin föreläsare i musik, som lät honom få ansvaret för universitetets kör. Detta ledde till att han i sinom tid blev repetitör och senare dirigent vid teatern i Tartu, där han ledde såväl uppföranden av opera och balett som orkesterkonserter.

1940, som en konsekvens av Molotov-Ribbentrop-pakten, ockuperades Estland återigen av Sovjet, och 1944 tvingades Tubin, hans fru Erika och parets två söner, fly till Sverige. Följande år erbjöds han en obetydlig position som lägre tjänsteman vid Drottningholms slottsteater, där han blev kvar till sin pension 1972. Drygt tio år tidigare hade han återvänt till Estland för första gången, för en nypremiär av den restaurerade baletten *Kratt*. Vid detta besök kom Tubin att återse många av sina gamla kollegor, men han mötte här även för första gången den unge dirigenten Neeme Järvi. Även om Tubins musik framfördes i Sverige kom hans internationella genombrott först då Järvi 1980 emigrerade till USA och började föra in verk av sin landsman i konsertprogrammen. Då Järvi blev chefsdirigent för Göteborgs Symfoniker 1982 föresatte han sig att spela in samtliga Tubins symfonier – ett projekt som dessvärre inte fullbordades förrän efter kompositörens död. Men de första inspelningarna hade redan då medverkat till att Tubin i vida kretsar betraktades som en av de betydelsefullare gestalterna inom 1900-talets musik.

Symfoni nr 9 fullbordades år 1969 och fick titeln *Sinfonia semplice*. Som titeln antyder är detta verk kortare än de föregående symfonierna – om den är ”enklares” är öppet för debatt. Dess två satser har båda långsamma inledningar som skapar en elegisk stämning karaktäristisk för Tubins symfoniska verk.

Tubins **Symfoni nr 10** – hans sista, den ofullbordade elfte oräknad – var en beställning från Göteborgs Orkesterförening (numera Göteborgs Symfoniker). Tubin började kompositionsarbetet i början av 1973 och hade avslutat symfonin innan tre månader hade gått. Lite skämtsamt sa han att det var på grund av tidsbristen som symfonin var ensatsig – men samtidigt framhöll han att denna enda sats innehöll beståndsdelarna till

fyra satser, sammansmälta till en enda helhet. Tubin har rätt i sin kommentar: den *tionde symfonin* är mycket tätt komponerad, full av musikaliska händelser. Och kompositörens sinnelag har sannerligen inte blivit mindre mörkt och melankoliskt i detta hans sista, mästerliga symfoniska verk.

Till dessa sena symfonier har sammanförts två av Tubins tidigaste verk för orkester. *Toccata* skrevs 1937 och uruppfördes samma år i Tallinn. Året därpå fullbordades *Estnisk danssvit*, som kan ses som resultatet av kompositörens besök i Budapest, där Zoltán Kodály hade uppmuntrat hans intresse för folkmusik. Verket är i tre satser. Den första, *Dans med korsade käppar*, härstammar från ön Ösel, och dansas vanligtvis av en kvinna. Sats nummer två, *Lång anglaise*, har sitt ursprung i kustrakterna i norra Estland. Dansens första hälft är lyrisk och avmätt, medan den andra är livligare, och använder sig av oregelbundna rytmer som Tubin gjort ännu mer accentuerade genom att låta pukorna och kontrabasarna ackompanjera i en regelbunden 4/4-puls. Materialet till *Dans från Setu* fann Tubin i Setumaa-området i sydöstra Estland, och består av tre livliga danser och en dragspelsmelodi.



Björn E. Simensen, Neeme Järvi and BIS owner Robert von Bahr in 1981

Neeme Järvi und das Gothenburg Symphony Orchestra 1980-2004

Als das Gothenburg Symphony Orchestra (Göteborgs Symfoniker) Neeme Järvi begegnete, war das Liebe auf den ersten Blick. Järvi, dessen internationale Karriere gerade begonnen hatte, erschien 1980, um kurzfristig ein Konzert zu dirigieren, und kehrte wenige Monate später wieder, um mit dem Orchester auf eine Tournee durch Irland und England zu gehen. Zu derselben Zeit entschied man sich für Järvi als Chefdirigenten ab 1982. In Interviews hat Järvi sein Rezept für den Erfolg eines Orchesters gegeben: gute Beziehung zu den Musikern, häufige Konzertreisen und zahlreiche Aufnahmen.

Das Orchester nahm daher unverzüglich Verhandlungen mit BIS Records, dem führenden skandinavischen Label, auf. Verhandlungsgegenstand waren die Symphonien von Sibelius. Robert von Bahr, der Gründer und Geschäftsführer des Unternehmens, machte sogleich das Angebot, Sibelius' sämtliche Orchestermusik einzuspielen. Tatsächlich gehörten zu den Aufnahmeprojekten schließlich auch die Orchestermusik von Wilhelm Stenhammar sowie Werke von Johan Svendsen, Carl Nielsen, Eduard Tubin und Alfred Schnittke. Innerhalb weniger Jahre nach der ersten gemeinsamen Aufnahme (im September 1982) war eine beeindruckende Zahl von CDs erschienen – Einspielungen, die spontane und positive Reaktionen von Hörern und Kritikern in der ganzen Welt erhielten. Das Team Järvi/GSO wurde international beachtet, was eine wachsende Zahl von Einladungen in die Musikzentren der Welt zur Folge hatte. In den ersten 20 Jahren ihrer Partnerschaft unternahmen Järvi und das Orchester 35 internationale Tourneen, bei denen sie 21 Länder in drei Kontinenten besuchten.

Neben der Seelenverwandtschaft von Neeme Järvi und dem Gothenburg Symphony Orchestra, die sowohl live als auch auf CD offenkundig ist, bildet die Beteiligung des Sponsors Volvo einen wichtigen Beitrag zu dieser spektakulären Erfolgsgeschichte. Ab 1982 stellte das damals noch in Göteborg beheimatete Unternehmen innerhalb von fünf Jahren rund acht Millionen Schwedische Kronen zur Verfügung – genug, um 20 zusätzliche Musiker engagieren zu können!

Die Anerkennung, die dem Team Järvi/GSO im Ausland zuteil wurde, belegen begeisterte Kritiken aus der ganzen Welt; eine oft zitierte ist diejenige von Christian

Heindl in der *Wiener Zeitung*: „So mancher im Grossen Saal des Musikvereins mag da zum ersten Mal seine Zweifel bekommen haben, dass die Wiener Philharmoniker wirklich das einzige ‚beste Orchester der Welt‘ sind“ In Schweden ist die Bedeutung sowohl des Dirigenten wie auch des Orchesters für das Musikleben des Landes auf vielfache Weise anerkannt worden. Neeme Järvi ist zum Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie ernannt worden; 1990 erhielt er den schwedischen Titel eines „Kommandierenden Ritters des Polarsterns“. 1997 wurde das Gothenburg Symphony Orchestra in Anerkennung sowohl seines Erfolgs als Botschafter der schwedischen Musik im Ausland als auch seines hohen künstlerischen Niveaus zum Schwedischen Nationalorchester ernannt.

22 Jahre nach jenem ersten leidenschaftlichen Treffen und nach zwanzig Jahren enger Beziehung tritt die Liebesgeschichte von Neeme Järvi und dem Gothenburg Symphony Orchestra in eine neue Phase. Nach seiner letzten Saison als Chefdirigent im Jahr 2004 wird Järvi „seinem“ Orchester durch Gastauftritte verbunden bleiben – jetzt als Chefdirigent emeritus. Und auch die beinahe ebenso lange Zusammenarbeit mit BIS wird fortgesetzt, wovon demnächst die erste CD einer Gesamteinspielung der Symphonien Tschaikowskys Zeugnis ablegen wird.

Johan Svendsen

Disc 1

Grieg hat der Welt norwegische Musik gegeben, die in vielen Gattungen unübertroffen ist. Doch einige Lücken blieben: Er vollendete keine Oper, und er beschäftigte sich überraschenderweise nur einmal mit der symphonischen Form. So war es seinem Zeitgenossen Johan Svendsen vorbehalten, in Norwegen eine starke symphonische Tradition zu begründen.

Svendsen wurde in der norwegischen Hauptstadt Kristiania (dem heutigen Oslo) als Sohn eines Militärmusikers geboren. Von seinem Vater erhielt er Unterricht auf der Violine, der Klarinette und der Flöte; er war erst elf Jahre alt, als er zu komponieren begann. Im Alter von 15 Jahren meldete er sich zum Militär, wo es ihn alsbald zum Musikkorps zog.

Im Alter von 21 Jahren verließ Svendsen Kristiania, um eine Musikerlaufbahn einschlagen, an deren Anfang vier Studienjahre am Leipziger Konservatorium standen. In seinem letzten Jahr dort konnte er seinen Kompositionslehrer Carl Reinecke damit überraschen, daß er plötzlich seine *Symphonie Nr. 1 D-Dur* hervorzauberte. Im Herbst desselben Jahres gab Svendsen sein Debütkonzert in Kristiania, bei dem seine Symphonie auf dem Programm stand. In einer berühmten Kritik lobte Grieg „die perfekte Balance zwischen Ideen und Technik“, die Instrumentation, die er zu den besten überhaupt zählte, und die harmonische Meisterschaft des Komponisten. („Gott allein weiß, wo Svendsen das alles her hat“, schrieb Grieg in einem Brief gleich nach dem Konzert.) In das pulsierende Kulturleben des Kontinents zurückgekehrt, verbrachte Svendsen einige Jahre in Paris, wo er George Sand und Henri Vieuxtemps kennenlernte.

1872 kehrte Svendsen nach Kristiania zurück und versuchte gemeinsam mit Grieg, durch die neugegründete Musikvereinigung (Musikforeningen) aus der Stadt ein Musikzentrum zu machen. Grieg beschrieb die Schwierigkeiten, denen sie begegneten, folgendermaßen: „Der Materialismus schien alles ersticken zu wollen, was uns lieb und teuer war.“ Man hat vermutet, daß Svendsens *Symphonie Nr. 2 B-Dur*, die wahrscheinlich in den Jahren 1880 bis 1883 in Kristiania entstand, ein Ausdruck des Kampfes ist, den die beiden Komponisten führten. Indes macht die Symphonie wahrlich nicht den Eindruck, von einem verzweiferten Musiker komponiert worden zu sein. Zweifellos gibt es melancholische Passagen, im Zentrum aber steht, wie in Svendsens *Erster Symphonie*, das Gefühl bejahender Kraft und ein *joie de vivre*. Svendsens eigenen Aufführungen seiner beiden Symphonien sagte man subtile Sinnlichkeit und zurückhaltene Dynamik bei einer üppigen instrumentalen Farbenpalette nach. Dem norwegischen Musikwissenschaftler Gerhard Schjelderup zufolge zeigt die Instrumentation der *Zweiten Symphonie* das Orchester in einem noch größeren „zauberischen Glanz“ als die der *Ersten Symphonie*.

Die Bearbeitungen der beiden schwedischen Volkslieder *Allt under himmelens fäste* (Alle Dinge unter dem Himmel) und *Du gamla du friska ...* (Du alte, aber leb-

hafte ...) stammen aus dem Jahr 1876, obwohl die Opuszahl anzudeuten scheint, daß sie fünf Jahre später entstanden sind. *Du gamla du friska* ... – eine Melodie aus der Provinz Västmanland in der Nähe von Stockholm – dient jetzt unter dem Titel *Du gamla du fria* ... (*Du alte, aber freie* ...) als schwedische Nationalhymne.

Wilhelm Stenhammar

Disc 2

Im Hinblick auf die Zeit, in der seine Werke entstanden sind, gehört der schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar zur Periode des Übergangs von der Spätromantik zur Moderne. Seine Tonsprache indes ist mit dem Begriff „hochromantisch“ besser gekennzeichnet, wobei bisweilen eine nationalistische Einfärbung hinzukommt. Stenhammar begann seine musikalische Karriere als Pianist. Er studierte Klavier in Stockholm und, für ein Jahr, in Berlin (bei Heinrich Barth, einem Lehrer Artur Rubinsteins). Stenhammar war sicherlich der hervorragendste schwedische Konzertpianist seiner Zeit, doch widmete er sich zusehends dem Komponieren und Dirigieren. Mehrfach dirigierte er an der Königl. Oper Stockholm; von 1907 bis 1922 war er Dirigent des Gothenburg Symphony Orchestra.

Mit gutem Grund dürfte man annehmen, daß das Klavier im Schaffen eines Komponisten mit Stenhammars pianistischen Fähigkeiten eine zentrale Rolle einnimmt; tatsächlich aber schrieb er nur wenig Klavierwerke. Sein wohl bedeutendstes Werk ist die *Serenade* für Orchester, eine direkte, spielerische, dabei sehr sorgsam gearbeitete Komposition, in der Stenhammar Temperament mit nordischer Verträumtheit verband. Die Farben verschmelzen zu einem schillernden Spektrum; spielerisch werden die Themen durch das Orchester jongliert.

Wir wissen nicht genau, wann Stenhammar die Arbeit an der *Serenade* aufnahm; wahrscheinlich tat er es während eines Italienbesuchs in den Jahren 1906/07. In einem Brief spricht Stenhammar von einem gerade entstehenden Werk, das „wie ein Frühlings-Dithyrambus aus Florenz“ sei. Diese Äußerung kann sich nur auf die *Serenade* beziehen. Als die Uraufführung im Jahr 1914 nicht den erhofften Erfolg brachte, überarbeitete Stenhammar die Komposition. Ursprünglich bestand die *Serenade* aus sechs

Sätzen, von denen der erste und der letzte in E-Dur standen. Die Originalfassungen der Außensätze sind verloren, aber wir wissen, daß sie von E-Dur nach F-Dur transponiert wurden und daß die Tempoangabe des Scherzo geändert wurde. Der originale zweite Satz, *Reverenza*, wurde gestrichen. (Der Grund dafür ist nicht bekannt und wäre vielleicht in der Länge des Werks zu suchen.) Am 3. März 1920 wurde die neue, fünfsätzig Fassung vom Gothenburg Symphony Orchestra unter der Leitung seines Chefdirigenten – niemand anderem als dem Komponisten selber – erstmals aufgeführt.

Da eine Serenade (und auch diese, wie der Komponist sagte) mit einer beliebigen Anzahl von Sätzen gespielt werden kann, ist bei der vorliegenden Einspielung der *Reveranza* bezeichnete Satz wieder aufgegriffen und an seine ursprünglichen Stelle gesetzt worden. (Die Partitur dieses Satzes wird im Stenhammar-Archiv der Königlich-Schwedischen Musikakademie aufbewahrt.)

Stenhammars *Klavierkonzert Nr. 2 d-moll* ist ebenfalls ein Mitbringsel aus Italien. In den Jahren 1904-07 komponiert, wurde es in Florenz fertiggestellt und 1908 unter Leitung des Komponisten in Göteborg uraufgeführt. Wenngleich das Konzert auf den ersten Blick einsätzig zu sein scheint, kann es in vier Abschnitte unterteilt werden; wir wissen außerdem, daß das D-Dur-Finale erheblich später als die anderen drei Teile geschrieben wurde.

Die Symphonische Kantate *Sången* (*Das Lied*) wurde 1921 komponiert und stellt Stenhammars letztes größeres symphonisches Werk dar. Als Ganzes hat es stets zu Kontroversen Anlaß gegeben – mal wurde es als „Werk von historischem Rang“ gepriesen, mal als Wagner-Imitat abgekanzelt. Das *Zwischenspiel* – der einzige Teil des Werks, der sich bis heute im Repertoire gehalten hat – verbindet die beiden Hauptteile der Kantate, von denen jeder seinen unabhängigen Charakter hat. Interessanterweise war es Carl Nielsen, der Stenhammar in einem Brief die Anregung zu diesem Instrumentalstück gab: „Schließlich sind Sie auch ein Meister des Kontrapunkts – Sie sollten dies ausnutzen!“

Anfang 1914 schrieb Carl Nielsen an seine Frau Anne Marie: „Ich habe eine Idee für ein neues Werk, das kein Programm als solches hat, aber ausdrücken wird, was wir unter dem Willen zum Leben verstehen, den Elementen des Lebens, d.h. alles, das sich dort bewegt, dort existieren will, das weder gut noch schlecht genannt werden kann, hoch oder tief, groß oder klein, sondern nur: ‚Das, was Leben ist‘ oder ‚Das, was Leben will‘. Keine großen Ideen von etwas ‚Herrlichem‘ oder ‚Feinem und Zartem‘ oder ‚Warmem und Kaltem‘ (Gewaltsames vielleicht), sondern allein Leben und Bewegung ... irgendwie ein einziges, stetig bewegtes Fließen. Vielleicht erläutere ich dies mit einem Wort oder einem kurzen Titel; das wird genügen.“

Das Werk, von dem die Rede ist, ist seine **Symphonie Nr. 4**, mit Anspielung auf das Leben selber auch *Det uudslukkelige* (*Das Unauslöschliche*) genannt. In einem erläuternden Vorwort, das im Programmheft der Uraufführung am 1. Februar 1916 abgedruckt wurde, versuchte Nielsen, seine neue Symphonie zwischen den Polen „absolute Musik“ und „Programm Musik“ anzusiedeln: „Im Angesicht einer Aufgabe wie dieser: dem Leben abstrakten Ausdruck zu verleihen, wo die anderen Künste ihre Unfähigkeit zeigen, Umwege machen müssen, Bruchstücke bringen, symbolisieren; dort ist Musik erstmals auf ihrem ureigenen Gebiet, in ihrem wahren Element einfach weil sie dadurch, daß sie mit sich selbst ineins ist, ihre Aufgabe gelöst hat. Denn Musik ist tatsächliches Leben, während die anderen das Leben bloß porträtieren ... So mag das Wort, mit dem der Komponist sein Werk überschrieben hat, überflüssig scheinen; er hat es nur benutzt, um den rein musikalischen Charakter seiner Aufgabe zu betonen. Kein Programm, sondern ein Wegweiser in die ureigene Domäne der Musik.“

Acht Jahre später beschrieb Nielsen wiederum in einem Brief ein Werk, das gerade im Entstehen begriffen war. Diesmal handelte es sich um seine **Sechste Symphonie**, die seine letzte sein sollte: „Eine neue Symphonie von äußerst idyllischem Charakter. Also weit entfernt von allen kurzlebigen Moden und Geschmäckern, nur vornehme und tief gefühlte musikalische Überzeugung in den Klängen, ähnlich wie bei den alten *a-cappella*-Musikern, aber doch mit den Mitteln unserer Zeit.“ Wenige Monate später

berichtete er: „Mit meiner neuen Symphonie komme ich gut voran; soweit ich sehe, wird sie im Großen und Ganzen von anderem Charakter sein als die vorangegangenen: sozusagen freundlicher gleitend.“ Das Werk ist auch unter dem Titel *Sinfonia semplice* (*Einfache Symphonie*) bekannt. Am Tag der Uraufführung – 11. Dezember 1925 – erklärte er der dänischen Zeitung *Politiken* den Namen folgendermaßen: „Er rührt daher, daß ich mich in diesem Werk um größtmögliche Einfachheit bemüht habe. Diesmal bin ich vom Charakter der Instrumente ausgegangen, habe versucht, sie als unabhängige Individuen zu porträtieren. Ich betrachte die einzelnen Instrumente als Personen, die in tiefem Schlaf liegen und von mir zum Leben erweckt werden müssen ... In meiner neuen Symphonie gibt es eine Episode für kleine Schlaginstrumente – Triangel, Glockenspiel und kleine Trommel – die sich streiten; ein jeder beharrt auf seinen eigenen Ansichten und Vorlieben. Die Zeiten ändern sich. Wohin führt uns die neue Musik? Was wird bleiben? Wir wissen es nicht! Dies werden sie in meiner kleinen *Humoreske* wiederfinden, dem zweiten Satz der Symphonie, wie auch im letzten Satz, *Thema mit Variationen*, in dem es ausgesprochen vergnügt zugeht. Im ersten und dritten Satz gibt es ernstere, beunruhigendere Dinge, doch alles in allem habe ich versucht, die Symphonie möglichst lebhaft und fröhlich zu machen.“

Jean Sibelius

Disc 4

Während des langen Lebens des größten finnischen Komponisten, Jean Sibelius (1865-1957), veränderte sich die Welt – und die Musik – beinahe zur Unkenntlichkeit. In seiner eigenen Entwicklung wich die wagemutige und originelle Kammermusik der Studienjahre zuerst der nationalen Romantik auf Basis des *Kalevala*, dann einem zusehends klassischeren Stil. Darauf folgten Werke von dunklerem, radikalerem und kühnerem Charakter, bis er schließlich zu der erhabenen Größe seiner letzten Meisterwerke gelangte.

Am 8. März 1902 leitete Sibelius die Uraufführung seiner *Zweiten Symphonie* in Helsinki; die Symphonie hatte einen Erfolg, wie er bislang keinem Orchesterwerk in Finnland zuteil geworden war. Bald schon gab es Spekulationen, daß die neue Sym-

phonie den patriotischen Widerstand des finnischen Volks gegen ihre zusehends dominanteren russischen Oberherren schildere – eine Deutung, der der Komponist entschieden widersprach. Tatsächlich hatte er das Hauptthema des langsamen Satzes ursprünglich mit der Figur des Todes in der *Don Juan*-Erzählung verbunden, als er im Februar 1901 in Rapallo, einer kleinen Küstenstadt im Nordwesten Italiens, an den Skizzen arbeitete. In Florenz skizzierte er später das, was das zweite Thema des langsamen Satzes werden sollte, und gab ihm den Namen „Christus“ – ein Hinweis auf Dantes *Divina Commedia*.

Die straffe Konstruktion des ersten Satzes, der frei dem Sonatensatzprinzip folgt, ist oft gelobt worden. Im rhapsodischen langsamen Satz bekämpfen sich zwei Hauptthemen, bis das düstere der beiden schließlich triumphiert. Scherzo und Trio werden beide wiederholt; eine Überleitung führt geradewegs zum letzten Satz. Das heroische Hauptthema des Finales wurde aus verständlichen Gründen populär, während das eher verhaltene zweite Thema an die finnische Volksmusik anzuklingen scheint. Dieses Thema wurde ursprünglich im Gedenken an Sibelius' Schwägerin Elli Järnefelt komponiert, die Selbstmord begangen hatte. Die Symphonie schließt mit einem leidenschaftlichen letzten Höhepunkt und einer triumphalen Coda.

Bei der Arbeit an den Themen seiner Symphonien trennte Sibelius sie vollständig von den Impulsen, die der ursprünglichen Inspiration zugrunde lagen. So ist die *Vierte Symphonie* kein musikalisches Porträt des Berges Koli, auch wenn Sibelius von einem Ausflug dorthin stark beeindruckt war, kurz bevor er mit der Komposition des Werkes begann. Ebenso sollten wir die *Zweite Symphonie* nicht als eine Handlung mit Tod, Christus und Selbstmord verstehen – und in der Tat auch nicht als politisches Symbol.

Zu Sibelius' Zeit war die Musik für Tableaux vivants – Begleitmusik für im wesentlichen unbewegte Bühnenszenen mit kostümierten Schauspielern – immer noch ein geläufiges Genre. Sibelius komponierte zwei bedeutende Werke (und einige kürzere Stücke) für solche Tableaus, und die *Karelia-Suite* entstand als Teil einer der beiden – einer Feier mit Tombola zugunsten der Volksbildung in der Provinz Viipuri, die von der Studentenvereinigung Viipuri 1893 an der Kaiserlichen Alexander-Universität in Hel-

sinki organisiert wurde und Szenen aus der Geschichte Kareliens darstellte. Die gesamte Musik dauerte rund 50 Minuten, einige Sätze daraus aber entwickelten bald schon ein eigenes Leben auf den Konzertpodien. Zehn Tage nach der Uraufführung wurde eine gekürzte Suite aufgeführt, die aus der *Ouverture* und den drei Sätzen bestand, die später die überaus beliebte *Suite* bildeten: *Intermezzo*, *Ballade* und *Alla marcia*.

Die frühesten identifizierbaren Skizzen zur Symphonischen Fantasie ***Pohjolas Tochter*** sind im März 1901 entstanden. Weiteres Material wurde den Skizzen zu *Marjatta* entnommen, einem unvollendeten Oratorium, sowie einer geplanten Tondichtung nach der Figur des *Luonnotar* (dem „Naturgeist“ aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala*). Diese Symphonische Dichtung, die keinerlei Beziehung zu Sibelius' späterem Werk für Sopran und Orchester über dasselbe Thema aufweist, scheint Mitte 1906 fast fertig gewesen zu sein und entwickelte sich wohl zu *Pohjolas Tochter*. Das Programm, mit dem die Musik nun verknüpft wurde, berichtet davon, wie Väinämöinen auf seiner Heimreise aus dem Nordland (Pohjola) der Tochter von Pohjola begegnet und sich in sie verliebt. Sie stellt ihm eine unlösbare Aufgabe: Er soll aus ihrer Spindel ein Boot bauen. Trotz seiner Zauberkräfte scheitert Väinämöinen an dieser Aufgabe und setzt seine Reise allein fort. Die Uraufführung von *Pohjolas Tochter* fand am 29. Dezember 1906 in St. Petersburg statt.

Eduard Tubin

Disc 5

Eduard Tubin (1905-1982) wurde in einem kleinen Dorf am See Peipus geboren, dem großen Binnenmeer, das die estnische Ostgrenze zu Rußland bildet. Er wuchs in einer kritischen Zeit der estnischen Geschichte auf. 1918 erklärte Estland seine Unabhängigkeit und kämpfte wacker gegen die sowjetischen Kommunisten und das deutsche Heer. Nach dem Unabhängigkeitskrieg absolvierte er an der Hochschule der alten Stadt Tartu eine Lehrerausbildung. Hier wurde er von dem Musikdozenten gefördert, der ihm den Hochschulchor anvertraute. Bald schon wurde er Repetitor und schließlich Dirigent am Theater von Tartu, wo er Opern- und Ballettaufführungen wie auch symphonische Konzerte dirigierte.

Infolge des Molotow-Ribbentrop-Paktes wurde Estland 1940 erneut von sowjetischen Truppen besetzt, und im September 1944 mußte Tubin mit seiner Frau Erika und seinen beiden Söhnen nach Schweden fliehen. Im folgenden Jahr wurde ihm der Posten eines schlecht bezahlten Sekretärs am Königlichen Hoftheater Drottningholm angeboten, den er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1972 bekleidete. 1961 besuchte Tubin zum ersten Mal nach dem Krieg Estland, um der Uraufführung seines restaurierten Ballets *Kratt* beizuwohnen. In Tallinn traf Tubin viele seiner alten Kollegen und, zum ersten Mal, den jungen Dirigenten Neeme Järvi.

Obleich Tubins Musik in Schweden aufgeführt wurde, hatte er seinen internationalen Durchbruch erst, als Neeme Järvi 1980 aus Estland in die USA emigrierte und die Werke seines Landsmannes auf die Konzertprogramme setzte. Als er 1982 zum Chefdirigenten des Gothenburg Symphony Orchestra ernannt worden war, nahm Järvi sich vor, sämtliche Symphonien von Tubin einzuspielen. Leider wurde das Projekt erst nach dem Tod des Komponisten abgeschlossen. Bis dahin aber hatten bereits die ersten Einspielungen dafür gesorgt, daß man Tubin weithin als eine bedeutende musikalische Gestalt des 20. Jahrhunderts anerkannte.

Die **Neunte Symphonie** wurde 1969 vollendet und erhielt den Titel *Sinfonia semplice*. Wie der Titel andeutet, ist dieses Werk kürzer als seine Vorgänger – ob es indes „einfacher“ ist, sei dahingestellt. Beide Sätze haben langsame Einleitungen, die eine elegische Stimmung schaffen – ein Kennzeichen von Tubins symphonischem Stil.

Tubins letzte Symphonie – sieht man von der unvollendeten *Elften* ab – war ein Auftragswerk des Göteborger Orchestervereins. Tubin nahm die Arbeit an dieser Symphonie Anfang 1973 auf und beendete sie innerhalb von drei Monaten. Scherzhaft bekannte er: „Da ich in Eile war, hat die Symphonie nur einen Satz. Doch dieser eine Satz vereint in Wahrheit die Elemente von vier Sätzen.“ Zurecht, denn die **Zehnte Symphonie** ist eine ausgesprochen dichte, ereignisreiche Komposition. Und Tubins Stimmung ist in seiner letzten meisterlichen symphonischen Äußerung sicherlich nicht weniger dunkel und melancholisch geworden.

Diesen Spätwerken sind zwei der frühesten Orchesterwerke Tubins zur Seite ge-

stellt. Die *Toccata* wurde 1937 fertiggestellt und im selben Jahr in Tallinn uraufgeführt. Die *Estnische Tanzsuite* entstand ein Jahr später und könnte aus einem Besuch des Komponisten in Budapest resultieren, wo Zoltán Kodály sein Interesse an Volksmusik bestärkt hatte. Das Werk ist dreisätzig. Der erste Satz, *Ristpulkade tants* (*Tanz mit gekreuzten Stöcken*), stammt von der baltischen Insel Saaremaa (Ösel) und wird traditionellerweise von einer Frau getanzt. Der zweite Satz, *Pikk ingliska* (*Die große Anglaise*), wurde an der Küste Nordestlands notiert. Die erste Hälfte des Tanzes ist lyrisch und würdevoll; die zweite Hälfte ist lebhafter und verwendet irreguläre Rhythmen, die Tubin dadurch noch betont hat, daß er Pauken und Kontrabaß in regulärem 4/4-Takt begleiten läßt. Das Material für den dritten Satz, *Setu tants* (*Tanz aus Setu*), hat seinen Ursprung im Grenzgebiet Setumaa im Südosten Estlands und besteht aus drei lebhaften Tanzweisen und einer Akkordeonmelodie.



The GSO welcoming its new principal conductor at Gothenburg airport in 1982

Neeme Järvi et l'Orchestre Symphonique de Gothembourg 1980-2004

Ce fut le coup de foudre pour l'Orchestre Symphonique de Gothembourg à la vue de Neeme Järvi. Järvi, dont la carrière internationale venait juste de prendre son essor, vint diriger un concert au pied levé en 1980 et il revint quelques mois plus tard pour diriger l'ensemble dans une tournée en Irlande et en Angleterre. Il fut décidé en même temps que Järvi deviendrait le chef attitré de la formation à partir de 1982. Dans des interviews, il a donné sa recette pour son succès auprès de l'orchestre : développer la relation avec les musiciens, faire des tournées régulièrement et enregistrer énormément.

C'est pourquoi l'orchestre entra immédiatement en négociations avec la compagnie de disques BIS – la plus importante étiquette scandinave. Le répertoire suggéré fut les symphonies de Sibelius. Robert von Bahr, fondateur et directeur de la compagnie, riposta en offrant d'enregistrer l'intégrale de la musique orchestrale de Sibelius. En fait, les projets d'enregistrement en vinrent à comprendre la musique orchestrale de Wilhelm Stenhammar et des œuvres de Johan Svendsen, Carl Nielsen, Eduard Tubin et Alfred Schnittke. Un nombre imposant de disques compacts sortirent en quelques années après le premier enregistrement (en septembre 1982) – des disques qui reçurent une réponse immédiate et positive de la part du public comme des critiques partout au monde. L'équipe Järvi/OSG se bâtit une réputation internationale menant à un nombre croissant d'invitations à visiter des centres musicaux partout au monde. Au cours des 20 ans de leur collaboration, Järvi et l'orchestre ont voyagé ensemble pour plus de 35 tournées internationales, visitant 21 pays sur trois continents.

En plus de l'affinité évidente sur scène comme sur disque entre Neeme Järvi et l'Orchestre Symphonique de Gothembourg, le patronage de Volvo reçu par l'orchestre est un facteur qui a contribué à ce succès spectaculaire. A partir de 1982, cette compagnie, dont les quartiers généraux se trouvaient alors à Gothembourg, donna à l'orchestre quelque huit millions de couronnes suédoises au cours de cinq ans – de quoi engager vingt autres musiciens !

Les critiques enthousiastes récoltées partout au monde mettent bien en évidence le succès populaire de l'équipe Järvi/OSG – celle de Christian Heindl dans le *Wiener*

Zeitung est souvent citée : « Plus d'une personne dans la grande salle du Musikverein a dû commencer à se demander pour la première fois si l'Orchestre Philharmonique de Vienne est vraiment le seul "meilleur" orchestre du monde. » En Suède, l'importance du chef et de l'orchestre dans la vie musicale du pays a été reconnue de plusieurs manières. Neeme Järvi est devenu membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique et, en 1990, il reçut le titre suédois de Chevalier Commandeur de l'Etoile Polaire. En 1997, l'Orchestre Symphonique de Gothembourg fut nommé Orchestre National de la Suède en reconnaissance du succès de l'orchestre comme ambassadeur de la musique suédoise à l'étranger ainsi que de son niveau artistique élevé.

22 ans après cette première rencontre passionnée et après une relation longue de vingt ans, l'histoire d'amour entre Neeme Järvi et l'Orchestre Symphonique de Gothembourg entre dans une nouvelle phase. Après sa dernière saison comme chef principal en 2004, Järvi continuera de visiter « son » orchestre – comme chef attitré émérite. Et la collaboration presque aussi longue avec BIS continue elle aussi, plus prochainement avec le premier disque d'une série consacrée à l'intégrale des symphonies de Tchaïkovski.

Johan Svendsen

Disque 1

Grieg laissa à la postérité de la musique norvégienne insurpassée dans plusieurs genres. Il reste pourtant encore quelques ravins qu'il n'a pas comblés. Il ne termina jamais d'opéra et, chose encore plus surprenante, il ne s'attaqua qu'une fois à la forme symphonique. C'est plutôt son contemporain Johan Svendsen qui devait donner à la Norvège une forte tradition symphonique locale.

Fils d'un musicien militaire, Svendsen est né dans la capitale norvégienne appelée alors Kristiania (maintenant Oslo). Son père lui enseigna le violon, la clarinette et la flûte et, à l'âge de onze ans seulement, Svendsen commença à composer. A quinze ans, il s'engagea dans l'armée où il fut rapidement attiré vers le corps de musique.

A 21 ans, Svendsen quitta Kristiania pour poursuivre une carrière musicale – commençant par quatre ans d'études au conservatoire de Leipzig. En 1867, sa dernière

année au conservatoire, il put surprendre son professeur de composition, Carl Reinecke, en produisant soudainement sa *Symphonie no 1 en ré majeur*. A l'automne de la même année, Svendsen donna son concert de débuts à Kristiania avec la symphonie au programme. Dans une critique célèbre, Grieg fit l'éloge du « parfait équilibre entre les idées et la technique », de l'orchestration qu'il plaça parmi « les meilleures en existence » et de la maîtrise de l'harmonie. (« Dieu seul sait où Svendsen a prit tout cela », écrit Grieg dans une lettre juste après le concert.) De retour à la vie culturelle vibrante du continent, Svendsen vécut à Paris pendant quelques années au cours desquelles il fit la connaissance de George Sand et d'Henri Vieuxtemps.

De retour à Kristiania en 1872, il s'associa à Grieg pour essayer de faire de la ville un centre musical grâce à la Société de Musique nouvellement formée. Ce fut une tâche ardue. Grieg décrivit les difficultés rencontrées : « Le matérialisme semblait vouloir étrangler tout ce qui nous était cher et précieux. » On a soutenu que la *Symphonie no 2 en si bémol majeur*, composée probablement à Kristiania entre 1880 et 1883, pourrait être une expression de la lutte des deux compositeurs. La symphonie ne donne pourtant pas l'impression d'avoir été écrite par un musicien désespéré. Il s'y trouve bien sûr des passages mélancoliques mais, juste comme dans la *Première symphonie* de Svendsen, un sens de force affirmative et de joie de vivre est mis en évidence. On a dit des interprétations de Svendsen de ses deux symphonies d'être caractérisées par un sensualisme raffiné et par des nuances retenues malgré la palette instrumentale aux couleurs splendides. De l'avis du musicologue norvégien Gerhard Schjelderup, l'instrumentation de la *Seconde symphonie* montre l'orchestre dans un « lustre » encore plus « enchanteur » que celui de la *Première symphonie*.

Les arrangements des deux airs folkloriques suédois *Allt under himmelens fäste* (*Toute chose sous la voûte céleste*) et *Du gamla du friska...* (*Pays ancien mais vital...*) datent de 1876 quoique le numéro d'opus indique qu'ils furent écrits cinq ans plus tard. *Du gamla du friska...*, dont la mélodie provient de la région du Västmanland près de Stockholm, sert maintenant d'hymne national à la Suède sous le titre *Du gamla du fria...* (*Pays ancien mais libre...*).

Vu la date de composition des œuvres de Wilhelm Stenhammar, on peut dire de ce compositeur suédois qu'il appartient à la période de transition entre le romantisme tardif et le modernisme naissant. Son langage musical est pourtant décrit au mieux comme haut romantique avec, parfois, une certaine couleur nationaliste. Stenhammar commença sa carrière musicale comme pianiste. Il étudia le piano à Stockholm et, pendant un an, aussi à Berlin (avec Heinrich Barth – l'un des professeurs d'Artur Rubinstein). Stenhammar fut certainement le meilleur pianiste de concert suédois de son temps mais il consacra de plus en plus de temps à composer et à diriger. Il dirigea à différentes périodes à l'Opéra Royal de Stockholm et, de 1907 à 1922, il fut chef de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg.

On pourrait s'attendre à ce que le piano occupe une place centrale dans la production d'un compositeur du calibre pianistique de Stenhammar mais il écrivit en fait un nombre étonnamment restreint d'œuvres pour piano. On peut soutenir que sa plus grande œuvre est sa *Sérénade* pour orchestre. La *Sérénade* est spontanée et enjouée tout en étant soigneusement travaillée. Peu de partitions sont aussi minutieusement travaillées. Dans la *Sérénade*, Stenhammar maria tempérament et rêverie nordique. Les timbres se fondent et émergent d'un spectre changeant ; comme les quilles d'un jongleur, les sujets musicaux passent d'une voix instrumentale à l'autre en un jeu bien organisé.

On ignore exactement quand Stenhammar a commencé à travailler sur la *Sérénade* mais il est probable que ce fût au cours de son séjour en Italie en 1906-07. Dans une lettre, Stenhammar décrit une œuvre en progrès comme « un dithyrambe printanier de Florence ». Cette remarque ne peut s'appliquer qu'à la *Sérénade*. La création (en 1914) ne fut pas un succès et Stenhammar retourna à la partition pour la réviser. La *Sérénade* compta d'abord six mouvements dont les premier et dernier étaient en mi majeur. Les versions originales des mouvements extérieurs ont disparu quoiqu'on sache qu'ils furent transposés de mi majeur à fa majeur et que l'indication de tempo du scherzo a été changée. Le second mouvement original, appelé *Reverenza*, fut rejeté. (On ignore

pourquoi Stenhammar l'a écarté mais cela pourrait être pour des raisons de longueur.) Le 3 mars 1920, la nouvelle version en cinq mouvements fut jouée par l'Orchestre Symphonique de Gothembourg dirigé par son chef principal – nul autre que le compositeur lui-même.

Puisqu'une sérénade – y compris celle-ci, selon le compositeur – peut être jouée avec un nombre variable de mouvements, le présent enregistrement inclut le mouvement *Reverenza* à sa place originale. (La partition du mouvement est préservée aux archives Stenhammar à l'Académie Royale Suédoise de Musique.)

Le *Concerto pour piano no 2 en ré mineur* de Stenhammar est lui aussi le fruit du séjour du compositeur en Italie. Composé en 1904-07, il fut terminé à Florence et créé à Gothembourg en 1908 sous la direction du compositeur. Bien qu'un regard rapide nous fasse voir un concerto en un mouvement continu, il est possible de discerner une nette division en quatre sections et nous savons que le finale en ré majeur fut écrit beaucoup plus tard que les trois autres parties.

La cantate symphonique *Sången* (*La chanson*) date de 1921 et est la dernière œuvre majeure de Stenhammar. Dans son entité, ella a toujours été sujet à controverse – décrite soit comme « une œuvre d'importance historique », soit comme une imitation de Wagner. La seule section de l'œuvre à rester au répertoire aujourd'hui, l'*Interlude*, relie les deux parties principales de la cantate – chacune ayant son propre caractère indépendant. Il est intéressant de noter que c'est Carl Nielsen qui donna à Stenhammar l'impulsion pour cette pièce instrumentale dans une lettre : « Après tout, vous être aussi un maître du contrepoint – un côté que vous devriez exploiter! »

Carl Nielsen

Disque 3

Carl Nielsen écrivit à sa femme Anne Marie au début de 1914 : « J'ai une idée pour une nouvelle œuvre qui n'a pas de programme en soi mais qui exprimera ce que nous entendons par notre désir de la vie, de l'essence de la vie, c'est-à-dire tout ce qui y bouge, y cherche son existence, qu'on ne peut appeler ni bien ni mal, élevé ou bas, grand ou petit mais seulement : "Ce qui est vie" ou "Ce qui veut vivre". Pas de grandes

idées sur quelque chose de “magnifique” ou de “fin et délicat” ou de “chaud et froid” (violent peut-être) mais seulement la vie et le mouvement... se mouvant constamment en quelque sorte dans un flot continu. J’aurai peut-être un mot ou un titre court pour expliquer ceci ; cela suffira. »

L’œuvre fut sa *Symphonie no 4* appelée aussi *Det uudslykkelige (L’inextinguible)* en référence à la vie elle-même. Dans une préface explicative imprimée dans le programme de la création le 1^{er} février 1916, Nielsen chercha à situer sa nouvelle symphonie entre les pôles de la musique absolue et de la musique à programme : « Devant la tâche suivante : de donner vie à une expression abstraite où les autres arts dévoilent leur incapacité, doivent faire des détours, se contenter d’extraits, de symboles ; là, pour la première fois, la musique est chez elle dans son propre champ de naissance, dans son juste élément simplement parce que, en étant seulement elle-même, elle a fait son travail. Pour la musique, la vie est concrète là où les autres ne peuvent qu’en faire le portrait... Ainsi, le mot placé par le compositeur au-dessus de son œuvre pourrait sembler superflu ; le compositeur ne l’a utilisé que pour souligner le caractère strictement musical de sa tâche. Non pas un programme mais un poteau indicateur du propre domaine de la musique. »

Huit ans plus tard, Nielsen décrivit encore une fois dans une lettre une oeuvre qu’il venait juste de commencer à composer. Il s’agissait cette fois de sa *Sixième symphonie* qui devait être sa dernière : « Une nouvelle symphonie de caractère complètement idyllique. C’est-à-dire entièrement éloignée de tout goût et mode transitoires, seulement une conviction musicale délicate et profondément ressentie dans les sons, de la même manière que les anciens musiciens *a cappella*, mais pourtant avec les moyens de notre temps. » Quelques mois plus tard, il rendit compte : « Je suis avancé dans ma nouvelle symphonie ; d’autant que je puisse en dire, elle sera, en général, d’un caractère différent des autres : on dirait qu’elle coule avec plus d’amabilité. » L’œuvre est aussi connue sous le titre de *Sinfonia semplice (Symphonie simple)*. Le jour même de la création, le 11 décembre 1925, il expliqua comme suit le nom au journal danois *Politiken* : « C’est parce que je me suis efforcé, dans cette œuvre, de rechercher la plus

grande simplicité possible. Cette fois, j'ai composé sur la base du caractère des instruments, j'ai essayé de décrire les instruments comme des individus indépendants. Je considère les instruments individuellement comme des personnes, profondément endormies, auxquelles je dois donner vie... Ma nouvelle symphonie renferme un épisode pour petits instruments de percussion – triangle, glockenspiel et tambour – qui se querellent, chacun se cramponnant à ses propres goûts et penchants. Les temps changent. Où la musique nouvelle nous mène-t-elle? Qu'est-ce qui restera? Nous ne le savons pas! C'est ce que vous trouverez dans mon petit *Humoresque*, le second mouvement de la symphonie, et dans le dernier mouvement, un thème et variations où tout est très jovial. Les premier et troisième mouvements renferment des choses plus sérieuses et troublantes mais, en gros, j'ai essayé de rendre la symphonie aussi vivante et gaie que possible. »

Jean Sibelius

Disque 4

Durant la longue vie du grand compositeur finlandais Jean Sibelius (1865-1957), le monde – et la musique – ont changé jusqu'à en devenir presque méconnaissables. Dans sa propre carrière, la musique de chambre hardie et inventive de ses années d'études fit place au romantisme national et inspiré du *Kalevala*, puis à un style musical de plus en plus classique suivi d'œuvres de caractère plus sombre, plus radical, plus audacieux, avant d'arriver à la grandeur majestueuse de ses chefs-d'œuvre finals.

Le 8 mars 1902, Sibelius dirigea la création de la **Seconde symphonie** à Helsinki ; la symphonie jouit d'un succès sans précédent pour une œuvre orchestrale en Finlande. On se mit vite à supposer que la nouvelle symphonie décrivait la résistance patriotique du peuple finlandais à ses chefs russes de plus en plus dominants – une interprétation rejetée catégoriquement par le compositeur. En fait, il avait d'abord associé le thème principal du mouvement lent de la symphonie à la figure de la Mort dans l'histoire de Don Juan quand il l'esquissa à Rapallo, une petite ville côtière du nord-ouest de l'Italie, en février 1901. Plus tard, à Florence, il ébaucha ce qui devait devenir le second thème du mouvement lent de la symphonie, l'appelant « Christus » – une

référence à la *Divina Commedia* de Dante.

On s'est répandu en éloges sur la construction tendue du premier mouvement coulé dans une sorte de forme sonate. Dans le mouvement lent plus rhapsodique, deux thèmes principaux s'affrontent ; le plus sombre sort triomphant. Le scherzo et le trio sont tous deux répétés ; un pont mène directement au dernier mouvement. Le thème principal héroïque du finale est évidemment populaire tandis que le second thème plus contenu suggère la musique folklorique finlandaise. Ce motif fut composé à la mémoire de la belle-sœur de Sibelius, Elli Järnefelt, qui s'était suicidée. La symphonie se termine sur un sommet final ardent et une coda triomphale.

En développant et travaillant les thèmes de ses symphonies, Sibelius les dissocia entièrement des impulsions qui fournirent leur inspiration première. La *Quatrième symphonie* par exemple n'est pas une description musicale de la montagne de Koli même si Sibelius avait été fortement impressionné par sa visite à la montagne peu avant de composer l'œuvre. La *Seconde symphonie* ne doit pas être vue comme une histoire relative à la mort, au Christ ou au suicide – pas plus que comme symbole politique.

Pendant la vie de Sibelius, la musique pour des tableaux vivants – accompagnant essentiellement des scènes statiques de théâtre mettant en vedette des acteurs en costume – était encore un genre populaire. Sibelius composa deux grandes œuvres (et quelques-unes de moindre calibre) pour des tableaux et la *Suite de Karelia* commença sa vie comme faisant partie de ce nombre – à une soirée-loterie pour aider à l'éducation populaire dans la province de Viipuri, arrangée par l'Association Estudiantine de Viipuri à l'université de l'empereur Alexandre à Helsinki en 1893, décrivant des scènes de l'histoire de la région de la Carélie. La partition originale dure une cinquantaine de minutes mais certains mouvements menèrent rapidement une vie indépendante sur la scène de concert. Dix jours après la création, une suite abrégée fut jouée, formée de l'*Ouverture* et des trois mouvements qui formèrent ensuite la suite très populaire : *Intermezzo*, *Ballade* et *Alla marcia*.

La première musique identifiable utilisée dans la fantaisie symphonique *La Fille de Pohjola* fut esquissée en mars 1901. D'autre matériel provient des ébauches pour

Marjatta, un oratorio inachevé, et d'un projet de poème symphonique sur le thème de *Luonnotar* (l'« esprit de la nature » dans le *Kalevala*, l'épopée nationale finlandaise). Le poème symphonique *Luonnotar* – sans le moindre lien avec l'œuvre ultérieure de Sibelius pour soprano et orchestre sur le même thème – semble avoir été presque terminé vers juin 1906 et se développa probablement pour devenir *La Fille de Pohjola*. Le programme basé sur le *Kalevala*, avec lequel la musique devint ensuite associée, raconte comment Väinämöinen, sur le chemin du retour du pays du Nord (Pohjola), rencontre la fille de Pohjola et en tombe amoureux. Elle lui lance un défi impossible : de créer un bateau à partir de son fuseau. Malgré ses pouvoirs magiques, Väinämöinen échoue et poursuit son voyage seul. La création de *La Fille de Pohjola* eut lieu à Saint-Petersbourg en 1906.

Eduard Tubin

Disque 5

Eduard Tubin (1905-1982) est né dans un petit village près du lac Peipus, le grand lac qui forme la frontière orientale entre l'Estonie et la Russie. Il grandit dans une époque critique dans l'histoire estonienne : l'Estonie déclara son indépendance en 1918 et son peuple lutta bravement pour défendre son pays contre les communistes soviétiques et l'armée allemande. Après la guerre d'indépendance, Tubin fréquenta l'école normale de l'ancienne ville de Tartu. Il y fut encouragé par un maître de musique qui lui confia le chœur du collège. Il finit par devenir répétiteur et finalement chef de l'orchestre du théâtre de Tartu où il dirigea des représentations d'opéras et de ballets ainsi que des concerts symphoniques.

Suite au pacte Molotov-Ribbentrop, l'Estonie fut de nouveau occupée par les troupes soviétiques en 1940 et, en septembre 1944, Tubin dut fuir en Suède avec sa femme Erika et leurs deux fils. On lui offrit l'année suivante un poste de clerc mal payé à l'historique théâtre de la cour royale de Drottningholm où il resta jusqu'à sa retraite en 1972. En 1961, il se rendit en Estonie pour la première fois depuis la guerre pour assister à la création de son ballet restauré *Kratt*. A Tallinn, Tubin rencontra plusieurs de ses anciens collègues et, pour la première fois, le jeune chef d'orchestre Neeme Järvi.

Quoique la musique de Tubin fût jouée en Suède, sa percée internationale n'eut lieu que quand Neeme Järvi émigra de l'Estonie aux Etats-Unis en 1980 et commença à mettre les œuvres de son concitoyen à ses programmes. Quand Järvi fut nommé chef principal de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg en 1982, il voulut enregistrer toutes les symphonies de Tubin. Ce projet ne fut malheureusement pas terminé avant la mort du compositeur. A son décès cependant, les premiers disques avaient assuré à Tubin d'être largement reconnu comme l'une des figures musicales importantes du 20^e siècle.

La *Neuvième symphonie* fut terminée en 1969 sous le titre de *Sinfonia semplice*. Comme le titre l'indique, cette œuvre est plus courte que les symphonies précédentes – on peut discuter de sa supposée « simplicité ». Les deux mouvements ont une introduction lente qui crée une atmosphère élégiaque – une marque distinctive de l'écriture symphonique de Tubin.

La dernière symphonie de Tubin – sans compter l'inachevée *Onzième* – fut commandée par la Société Orchestrale de Gothembourg. Tubin se mit à l'œuvre sur la *Dixième symphonie* au début de 1973 et il la termina en moins de trois mois. Il nota en plaisantant : « Comme j'étais pressé, la symphonie n'a qu'un mouvement. Mais ce mouvement unique contient, en vérité, les éléments de quatre mouvements fusionnés ensemble en une seule unité. » L'affirmation de Tubin est juste : la *Dixième* est une composition très dense, remplie d'incidents. Et l'humeur du compositeur n'est certainement pas devenue moins sombre et mélancolique dans sa déclaration symphonique magistrale finale.

Deux des œuvres orchestrales premières de la main de Tubin accompagnent ces œuvres tardives. La *Toccata* fut terminée en 1937 et créée la même année à Tallinn. La *Suite de Danses estoniennes* fut composée un an plus tard et peut être vue comme le résultat de la visite du compositeur à Budapest où Zoltán Kodály avait encouragé son intérêt pour la musique populaire. L'œuvre compte trois mouvements. Le premier, *Ristpulkade tants (Danse des bâtons croisés)* provient de l'île balte d'Aaaremaa (Ösel) et est traditionnellement dansé par une femme. Le second, *Pikk ingliska (La grande*

anglaise) fut recueilli dans le district côtier du nord de l'Estonie. La première moitié de la danse est lyrique et majestueuse. La seconde moitié est plus animée, utilisant des rythmes irréguliers que Tubin a rendus encore plus intéressants en donnant aux timbales et à la contrebasse un accompagnement dans un rythme régulier de 4/4. Le matériel du no 3, *Setu tants (Danse de Setu)* tire son origine du district limitrophe de Setumaa dans le sud-est de l'Estonie et consiste en trois airs de danse animés et d'une mélodie d'accordéon.



INSTRUMENTARIUM (Cristina Ortiz)

Grand piano: Steinway D

Recorded at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Svendsen September 1986 (all works)

Stenhammar *Serenade*: August 1985 / *Piano Concerto No. 2*: May 1989 / *Interlude from 'Sången'*: March 1989

Nielsen *Symphony No. 4*: September 1990 / *Symphony No. 6*: March 1992

Sibelius *Symphony No. 2°*: September 1983 / *Karelia Suite**°: May 1983 / *Pohjola's Daughter*°: August 1985

Tubin *Symphony No. 9*: September 1981 / *Symphony No. 10*: October 1986 / *Toccata*: February 1984 /
Estonian Dance Suite°: January 1984

Sound engineer: Michael Bergek

Recording producer: Lennart Dehn, *Robert von Bahr

Digital editing: Michael Bergek, °Robert von Bahr

Cover text: © BIS 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover photograph: Jens Braun

Booklet back cover photograph: PH Lindberg

Photographs on pages 16 & 50: Anna Hult; photographs on pages 28 & 39: GSO archive

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© 1981, 1983-1986, 1989-90, 1992, © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



The GSO and Neeme Järvi in concert at Götaplatsen – with the Gothenburg Concert Hall to the right