



TCHAIKOVSKY SYMPHONIES 4|5|6

ARCTIC PHILHARMONIC CHRISTIAN LINDBERG



TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

Disc 1 (84'20)

SYMPHONY No. 4 IN F MINOR, Op. 36 (1878)

[1]	I. <i>Andante sostenuto – Moderato con anima</i>	17'55
[2]	II. <i>Andantino in modo di canzona</i>	9'44
[3]	III. <i>Scherzo. Pizzicato ostinato. Allegro</i>	5'32
[4]	IV. <i>Finale. Allegro con fuoco</i>	8'26

SYMPHONY No. 6 IN B MINOR, ‘Pathétique’, Op. 74 (1893) 41'39

[5]	I. <i>Adagio – Allegro non troppo</i>	16'17
[6]	II. <i>Allegro con grazia</i>	7'42
[7]	III. <i>Allegro molto vivace</i>	9'01
[8]	IV. <i>Adagio lamentoso</i>	8'27

Disc 2 (44'30)

SYMPHONY No. 5 IN E MINOR, Op. 64 (1888)

[1]	I. <i>Andante – Allegro con anima</i>	13'10
[2]	II. <i>Andante cantabile, con alcuna licenza</i>	12'16
[3]	III. <i>Valse. Allegro moderato</i>	6'02
[4]	IV. <i>Finale. Andante maestoso – Allegro vivace</i>	12'16

TT: 128'50

ARCTIC PHILHARMONIC
CHRISTIAN LINDBERG conductor

Since childhood, even before I played an instrument, I was obsessed by the symphonies of Tchaikovsky and I bought all the recordings I could lay my hands on. I was always puzzled by the fact that tempi differed from conductor to conductor, frequently extremely so. It seemed to me as if the different versions of the symphonies were completely different pieces!

Later, when reading the scores for the first time, I was amazed to find that Tchaikovsky had supplied absolutely clear metronome markings and I noted particularly that the *rubati* indulged in by conductors more often than not contradicted the composer's precise intentions.

We know from both Tchaikovsky's letters and his biographers that the question of tempo was of utmost importance to him, yet it seems that the vast majority of conductors deviate from his metronome markings and this practice has over time become the accepted performance tradition. Thus, my recordings, in which I do stay close to the original metronome markings, will probably be categorized as being 'different'. I hope, therefore, that you will listen with open ears as I truly believe that every metronome marking is there for a reason.

Christian Lindberg

Tchaikovsky composed his **Symphony No. 4 in F minor** at a time of emotional crisis, and the work shows an almost desperately willed progress from interior to exterior, from the self-obsessed first movement, through images of the past, to a sense of community with the outer world in the finale. The symphony was completed on 7th January 1878, and a few days after its première in Moscow on 22nd February, Tchaikovsky wrote an often-quoted letter to his patron Nadezhda von Meck. Mme von Meck was also the secret dedicatee of the work, her identity hidden behind the words ‘A mon meilleur ami’, and in his letter the composer described his new symphony at great length and included several music examples from the first movement.

‘The introduction is the seed of the entire symphony, the main idea upon which all the rest depends:



Andante sostenuto, bars 1–4 (bassoons)

This is fate: this is that fateful force which prevents the impulse to happiness from attaining its goal, which jealously ensures that peace and happiness shall not be complete and unclouded... An invincible force that can never be overcome—merely endured, miserably.’



Moderato con anima, bars 28–30 (first violins)

Tchaikovsky goes on to describe how feelings of desolation and hopelessness deepen, leaving a single possible escape: ‘O joy! Out of nowhere a sweet and gentle

day-dream appears. Some blissful, radiant human image hurries by and beckons us away:’



Ben sostenuto il tempo precedente, bars 134–137 (violins, flute with timpani)

‘How wonderful! How distant now sounds the obsessive first theme of the allegro [sic]! Gradually the soul is enveloped by daydreams. Everything gloomy and joyless is forgotten. There it is, there it is—happiness!

No! These were merely daydreams, and fate wakes us from them... And so all life is an unbroken alternation of harsh reality with swiftly passing dreams and visions of happiness... No haven exists... That, roughly, is the programme of the first movement.’

The first movement is one of the longest in Tchaikovsky’s symphonic output, with a duration that almost equals that of the three that follow it. In his letter to Mme von Meck, he describes these in more general terms:

‘The second movement of the symphony expresses another phase of sadness. This is that melancholy feeling which comes in the evening when, weary from one’s toil, one sits alone... Memories abound... Happy moments when the young blood boiled, and life was satisfying; there are also painful memories, irreconcilable losses. All this is now somewhere far distant.’

‘The third movement expresses no definite feeling. It is made up of capricious arabesques, of elusive images which can rush past in the imagination after drinking a little wine and feeling the first phases of intoxication. The spirit is neither cheerful, nor yet sad. Thinking about nothing, giving free rein to the imagination, which

somehow begins to paint strange pictures...’

‘The fourth movement: if within yourself you find no reasons for joy, then look at others. Go among the people. See how they can enjoy themselves, surrendering themselves wholeheartedly to joyful feelings... Hardly have you managed to forget yourself and to be carried away by the spectacle of the joys of others, than irrepressible fate again appears and reminds you of yourself... Reproach yourself, and do not say that everything in this world is sad. Joy is simple, but powerful. Rejoice in the rejoicing of others. To live is still possible.’

It has been argued that this programme has stood in the way of a proper appreciation of the work and its purely musical qualities. Often nicknamed the ‘Fate’ (or ‘Fatum’) symphony, the piece has been criticized for being overly subjective, self-indulgent and even ‘hysterical’. Towards the end of his letter, Tchaikovsky seems himself to question the wisdom of trying to describe the work: ‘a basic quality of instrumental music is that it cannot be subjected to detailed analysis... This is the first time in my life that I have attempted to put musical thoughts and images into words, and I cannot manage to do this properly.’ And only a few weeks later he wrote in another letter, to his friend and former pupil Sergei Taneyev: ‘My symphony is, of course, programmatic, but the programme is such that it is impossible to formulate in words. Such a thing would provoke ridicule and laughter.’ But this passage follows on a strong defence against an implied criticism made by Taneyev: ‘As to your remark that my symphony is programmatic, then I am in complete agreement. I just do not understand why you consider this to be a defect. It is the opposite that I fear – i.e. I should not wish symphonic works to flow from my pen that express nothing, and which consist of empty playing with chords, rhythms and modulations.’

Composed ten years after the Fourth Symphony, **Symphony No.5 in E minor** is more self-contained, more balanced emotionally, and more consciously related to Western symphonic traditions. This no doubt reflects a greater degree of control

in Tchaikovsky's personal life and a broadening of his public career. He had recently undertaken an international tour conducting his own music, and meeting such figures as Brahms and Grieg must have made him think deeply about his own relationship to Western styles. On his return to Russia he sketched the symphony in May-June 1888, completing the final score in October. The Fifth Symphony displays everything that listeners to his music have always prized: there is the clarity of the ideas, a sensuous feeling for orchestral sound, and an unmistakable directness of effect. Although there is little sign of the traditional German fondness for close motivic relationships, the melancholy and nostalgia that is so much a part of Tchaikovsky's character is set within an intentionally classical structure that balances inward melancholy against outward-looking strength.

Tchaikovsky conducted the first performance on 17th November 1888 in St Petersburg. As with most of his new works, musicians and the general public were very enthusiastic, the press less so. 'Let them hiss, as long as they're interested' was the composer's sensible attitude.

The overall mood of each of Tchaikovsky's symphonies is established immediately at the beginning. Here the low clarinet and strings present a motto theme that recurs throughout the symphony. Among Tchaikovsky's sketches there is a scribbled note that gives some idea of what was in his mind: 'Introduction. Complete submission before Fate – or (what is the same thing) the inscrutable design of Providence. *Allegro*: 1. Murmurs, doubts, laments... 2. Shall I cast myself into the embrace of faith?' The music tells us that Tchaikovsky's idea of Fate is no longer the grim power that dominates the Fourth Symphony; the tortured composer of that work now seems to see Fate as something more positive, holding the possibility also of happiness. A further clue is that the motto theme may well be a deliberate reference to the trio in Act I of Glinka's opera *A Life for the Tsar*, at the words 'do not give way to sorrow'.

The central movements both relate to the varying moods of the first. The horn theme of the slow movement, after the sombre slow introductory string chords, is obviously a love song, and highlights Tchaikovsky's outstanding sense of orchestral colour. The appearances of the motto theme are ominous, perhaps an expression of the composer's own thwarted search for love. The third movement is a waltz, subtly referring back to a passage in the first movement and reminding us that Tchaikovsky's next major work would be his ballet *The Sleeping Beauty*, with its inexhaustible wealth of dance movements.

The first three movements all open quietly; the waltz is the first to end loudly, after a subdued appearance of the motto theme. This theme, now firm and confident in the major mode, provides the long introduction to the finale. The main body of the movement is a vigorous, at times hectic Russian dance full of rough high spirits. The motto theme is eventually absorbed into its course, and dominates the coda, where it becomes exultant – or rather, shows a desire to be exultant. Should we really trust Tchaikovsky in this mood, or are we left with the feeling that he is aspiring to something that will always be beyond his reach?

If, in his Fourth and Fifth Symphonies, Tchaikovsky had allowed the struggle with fate to end more or less successfully, he now, in his **Symphony No.6 in B minor**, dared to state that from which he had previously recoiled: we have no grounds for hope. The symphony's nickname was proposed by Tchaikovsky's brother Modest, but the 'Pathétique' is in fact less pathos-laden than that title suggests.

The slow introduction – added after the completion of the sonata-form movement proper – announces immediately that Tchaikovsky here is concerned with matters of finality – with pain, lamentation and death. Both of its two main elements – the chromatic descent of a fourth in the basses and the sighing falling seconds in wearily defiant bassoons – are traditional figures that have served in musical

laments since the sixteenth century. The bassoon motif, however, does not give up easily; it struggles against its ordained fate and transforms itself into the almost gracious-sounding principal theme of the main part of the movement (*Allegro non troppo*). The theme is exploited motivically in an increasingly agitated section, which however dies away unexpectedly. Now muted violins and cellos present a second theme – one of Tchaikovsky’s most voluptuous creations – which is later joined by a dance-like idea with soaring exchanges in the woodwind. A reprise of the second theme rounds off the exposition which again dies away, now with a leave-taking from the solo clarinet.

The development (*Allegro vivo*) sets off with a tutti blow that shatters the peace and challenges the main theme to a wild struggle. This extremely dramatic music – effective both in its structure and in its instrumentation – culminates in the brass quotation of a melody from the Orthodox mass for the dead. Not until the recapitulation, and the appearance of the second theme does the movement chart a course back into traditional waters. And even this is only superficial: after the emotional turbulence of the development and above a groundswell of smouldering tremolos from the strings and timpani, the theme no longer possesses any genuine conviction. Instead it dies away into the depths, into the silence from which the movement had begun.

If one insists upon regarding the Sixth Symphony as ‘pathetic’, the two central movements become little more than intermezzos. It would however be an oversimplification to look for emotional content only in those outer movements on which so much emphasis is laid. The *Allegro con grazia*, this marvellously odd ‘waltz in 5/4-time’, has from the start astonished audiences. Granted, its trio in B minor reminds us of the fragility of happiness, with its implacable beating of the timpani and beseeching falling seconds (an element that occurs elsewhere in the symphony too, as a reminiscence of the cyclical ‘fate motifs’ in the Fourth and Fifth Sym-

phonies). Nevertheless a reprise of the main theme gradually grows from it – even if a few sharp minor key accents towards the end disturb the bliss. With the *Allegro molto vivace* we come to a wonderfully constructed march, the oddly accentuated theme of which transports the entire orchestra into a frenzy of joyous playing and culminates in a riotous gesture of defiance.

As the last movement sets in there can, however, be no doubt that this is a lament. Again, falling seconds characterize and surround the descending main theme. When nothing of this but the bare downward motion remains (in the bassoon), a closely related, hymn-like subsidiary theme develops but is finally almost strangled by the corset of triplets in the winds; general pauses seal its fate. The main theme asserts itself again, but rapidly disintegrates – an ominous wind chorale (once again with a chromatically descending fourth) announces the end, a descent into the deepest and gloomiest catacombs of the dying string sound with which the symphony ends, as if with a written-out *morendo*.

Tchaikovsky regarded his Sixth Symphony as better than anything that he had written previously, and confessed: ‘into this symphony I have, without exaggeration, poured my entire soul’. The first performance took place in St Petersburg on 28th October 1893 under the baton of the composer; it was initially received with some reservation, but the second performance on 18th November 1893 (after Tchaikovsky’s death on 6th November) was an overwhelming success.

© BIS 2016

Based well north of the Arctic Circle, the **Arctic Philharmonic** is the world's northernmost orchestra, as well as one of the youngest. Since its foundation in 2009, the orchestra has become one of the largest and most active cultural institutions in Northern Norway, where it gives numerous concerts and opera performances. The Arctic Philharmonic has also made its presence felt internationally, with successful tours to China and Japan, as well as appearances at the Beethovenfest in Bonn, Salzburg's Grosses Festspielhaus and the Musikverein in Vienna, and at the concert hall of the Mariinsky Theatre in St Petersburg, where the orchestra's performance of Tchaikovsky's Symphony No. 5, under its principal conductor Christian Lindberg, was highly acclaimed. Released in 2013, the team's recording of the same symphony [BIS-2018] received international praise, for instance in *International Record Review*: 'A superb performance' with 'a wealth of orchestral detail'.

The orchestra has collaborated with institutions such as the Bolshoi Theatre and performs with eminent soloists including Pacho Flores, Leif Ove Andsnes, Martin Fröst, Henning Krägerud, Tine Thing Helseth, Audun Iversen and Marianne Beate Kielland. Among the conductors that have visited the orchestra are Paul McCreesh, Herbert Böck, William Lacey, Peter Szilvay, Thomas Søndergård, Øyvind Børå and Christian Eggen.

www.noso.no/en

Christian Lindberg's career as a conductor was initiated when the Royal Northern Sinfonia persuaded him to conduct a programme in October 2000. A stunning review in *The Guardian* convinced him to continue, and within a year he had been appointed music director of both the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble, going on to lead them both for the next nine years. Since 2009 he has been principal conductor of the Arctic Philharmonic, and has recently extended his contract with that orchestra until 2019, as well as agreeing to take up the post

of music director of the Israel Netanya Kibbutz Orchestra from 2016. Furthermore Christian Lindberg appears frequently as guest conductor with orchestras such as the Nippon Yomiuri Symphony Orchestra, the Royal Liverpool and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras, Swedish Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, the Helsinki and Rotterdam Philharmonic Orchestras, Royal Flemish Philharmonic, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, RTVE Symphony Orchestra, Taipei Symphony Orchestra, Simón Bolívar Symphony Orchestra and Nürnberger Symphoniker. Lindberg conducts on a number of highly acclaimed discs, among which the award-winning series of symphonies by his compatriot Allan Pettersson with the Norrköping Symphony Orchestra deserves special mention. He also has a uniquely wide-ranging discography as a trombonist.

Tschaikowsky komponierte seine **Symphonie Nr. 4 f-moll** in einer emotionalen Krise, und das Werk zeigt eine beinahe verzweifelte Bewegung von Innen nach Außen, von der Selbstbezogenheit des ersten Satzes über Bilder aus der Vergangenheit bis hin zu einem Gefühl der Verbundenheit mit der Außenwelt im Finale. Die Symphonie wurde am 7. Januar 1878 fertiggestellt; wenige Tage nach ihrer Uraufführung am 22. Februar in Moskau schrieb Tschaikowsky einen vielzitierten Brief an seine Gönnerin Nadescha von Meck, der das Werk insgeheim gewidmet ist („A mon meilleur ami“). In seinem Brief beschrieb der Komponist seine neue Symphonie ausführlich und fügte mehrere Notenbeispiele aus dem ersten Satz hinzu.

„Die Einleitung“, so Tschaikowsky, „ist das Samenkorn der ganzen Symphonie, der Haupteinfall, von dem alles abhängt:



Andante sostenuto, Takte 1–4 (Fagott)

Dies ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück sich nicht verwirklichen lässt, die eifersüchtig darüber wacht, dass Glückseligkeit und Friede nicht vollkommen und wolkenlos seien ... Diese Macht ist unbesiegbar und unentrinnbar. Uns bleibt nichts übrig als Ergebung und fruchtbare Sehnsucht:



Moderato con anima, Takte 28–30 (1. Violine)

Tschaikowsky beschreibt, wie Gefühle der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit immer quälender werden und nur einen möglichen Ausweg erlauben: „O welche

Freude! Nun ist wenigstens ein süßer und zärtlicher Traum erwacht! Ein beseigendes, lich tes Menschenbild schwebt dahin und lockt ins Unbestimmte:“



Ben sostenuto il tempo precedente, Takte 134–137 (Violinen, Flöte, Pauken)

„Wie herrlich! Und wie fein jetzt das unentrinnbare erste Thema des *Allegro* [sic] klingt! Allmählich haben Träume die ganze Seele erfasst. Alles Finstere, Freudlose ist vergessen. Da ist es, da ist es, das Glück!

Nein, es war nur ein Traum, und hart weckt uns das Fatum aus ihm ... So ist denn unser ganzes Leben ein unablässiger Wechsel harter Wirklichkeit und flüchtiger Traumgebilde, flüchtiger Träume von Glück ... Es gibt keinen Hafen ... Dies ungefähr ist das Programm des ersten Satzes.“

Mit einer Dauer, die fast der Gesamtdauer der übrigen drei Sätze entspricht, ist der erste Satz einer der längsten in Tschaikowskys Symphonik. In seinem Brief an Mme von Meck beschreibt er die weiteren drei Sätze etwas allgemeiner:

„Der zweite Satz der Symphonie drückt eine andere Stufe der Schwermut aus. Es ist jenes wehmütige Gefühl, das uns des Abends ergreift, wenn wir einsam darsitzen, ermüdet von unserem Tagewerk ... Erinnerungen brechen in Mengen auf uns ein ... Es gab heitere Stunden, als das junge Blut heiß war und das Leben uns befriedigte. Es gab auch schwere Stunden, unersetzbliche Verluste. All das ist nun schon so weit weg.“

„Der dritte Satz drückt keine bestimmten Empfindungen aus. Es sind allerlei Schnörkel und Rankenwerk, unfassliche Bilder, die einem durch den Sinn schweben, wenn man ein Gläschen Wein getrunken hat und leicht berauscht ist. Es

ist einem weder heiter noch traurig ums Herz. Man denkt an nichts, gibt die Vorstellungskraft frei, die seltsamerweise merkwürdige Zeichnungen hinmalt ...“

„Der vierte Satz: Wenn du in dir selbst keinen Anlass zur Freude findest, so suche sie in anderen Menschen. Geh ins Volk, sieh, wie es versteht, heiter zu sein und sich ungehemmt der Freude hinzugeben ... Doch kaum hast du dich selbst vergessen in der Betrachtung fremder Freuden, als das Fatum, das unentrinnbare Schicksal, aufs neue erscheint und an sich erinnert ... Erkenne dich selbst und sage nicht, alles auf Erden sei traurig. Es gibt schlichte, aber tiefe Freuden. Freue dich an fremder Freude. Man kann das Leben doch ertragen.“

Dieses Programm, wurde verschiedentlich eingewandt, habe einer wirklichen Würdigung des Werks und seiner rein musikalischen Qualitäten im Weg gestanden. Die mitunter als „Schicksalssymphonie“ bezeichnete Symphonie wurde als egomatisch, maßlos, ja, hysterisch kritisiert. Gegen Ende seines Briefes scheint Tschaikowsky selber den Sinn einer Werkbeschreibung in Frage zu stellen: „das Wesen der Instrumentalmusik besteht gerade darin, dass sie sich nicht zerlegen und erklären lässt... Zum ersten Mal in meinem Leben habe ich hier versucht, musikalische Gedanken und Bilder in Worte zu fassen, und es will mir nicht recht gelingen.“ Wenige Wochen später schrieb er in einem Brief an seinen Freund und ehemaligen Schüler, Sergej Tanejew: „Meine Symphonie ist natürlich programmatisch, aber das Programm ist solcherart, dass es sich nicht in Worten ausdrücken lässt. So etwas würde Spott und Gelächter hervorrufen.“ Diese Passage jedoch folgt auf eine heftige Verteidigung gegenüber einer impliziten Kritik Tanejews: „Was deine Bemerkung angeht, meine Symphonie sei programmatisch, so bin ich damit völlig einverstanden. Nur verstehe ich einfach nicht, warum du dies als Makel betrachtest! Ich fürchte eher das Gegenteil: Aus meiner Feder sollen keine symphonische Werke fließen, die leeres Spiel mit Akkorden, Rhythmen und Modulationen sind.“

Zehn Jahre nach der Vierten Symphonie komponiert, ist die **Symphonie Nr. 5**

e-moll in sich geschlossener, emotional ausgewogener und bewusster der symphonischen Tradition des Westens zugewandt. Dies spiegelt zweifellos ein höheres Maß an Ordnung in Tschaikowskys Privatleben sowie seine öffentlichen Erfolge wider. Unlängst hatte er auf einer internationalen Tournee eigene Werke dirigiert, und die Begegnung mit Persönlichkeiten wie Brahms und Grieg hat ihn sein eigenes Verhältnis zur westlichen Musik sicher gründlich überdenken lassen. Nach seiner Heimkehr nach Russland skizzierte er die Symphonie im Mai/Juni 1888; im Oktober stellte er die Partitur fertig.

Die Symphonie Nr. 5 hat alles, was Hörer an Tschaikowskys Musik seit jeher schätzen: Klarheit der Gedanken, sinnliches Gespür für den Orchesterklang und unverwechselbare, unmittelbare Wirkung. Wenngleich sich kaum Spuren der traditionellen deutschen Vorliebe für enge motivische Beziehungsgeflechte finden, sind die Melancholie und Nostalgie, die so sehr Teil von Tschaikowskys Charakter sind, in einer bewusst klassischen Struktur verankert, in der sich introvertierte Schwermut und extrovertierte Kraft die Waage halten.

Tschaikovsky dirigierte die Uraufführung am 17. November 1888 in St. Petersburg. Wie fast immer bei seinen neuen Werken, reagierten Musiker und Öffentlichkeit weitaus begeisterter als die Presse. „Lasst sie zischen, solange sie Interesse zeigen“, war die verständige Einschätzung des Komponisten.

Die Grundstimmung einer jeden Symphonie Tschaikowskys wird gleich zu Beginn etabliert. Hier stellen die tiefen Klarinette und die Streicher ein Motto-Thema vor, das im Verlauf der gesamten Symphonie wiederkehrt. Unter Tschaikowskys Skizzen findet sich eine hingekritzelte Bemerkung, die eine gewisse Vorstellung von dem gibt, was ihn bewegte: „Einleitung. Vollständige Unterwerfung unter das Schicksal – oder (was dasselbe ist) den unergründlichen Plan der Vorsehung. *Allegro*: 1. Murmeln, Zweifel, Klagen ... 2. Soll ich mich dem Glauben in die Arme werfen?“ Die Musik verdeutlicht, dass Tschaikowskys Schicksalsbegriff nichts

mehr mit jener düsteren Macht zu tun hat, die die Vierte Symphonie beherrscht; der gequälte Komponist der Vierten Symphonie scheint das Schicksal nun als etwas Positiveres zu verstehen, das auch die Möglichkeit von Glück bereithält. Ein weiteres Indiz hierfür ist, dass das Motto-Thema auch eine bewusste Bezugnahme auf das Trio im 1. Akt von Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* ist – zu den Worten „überlass dich nicht dem Kummer“.

Die Binnensätze verweisen beide auf die unterschiedlichen Stimmungen des ersten Satzes. Das Hornthema des langsamens Satzes, das auf die düsteren Streicherakkorde der langsamens Einleitung folgt, ist offenkundig ein Liebeslied, das Tschaikowskys herausragende Kenntnis der orchestralen Farbenpalette unterstreicht. Die Auftritte des Motto-Themas sind beunruhigend; vielleicht bringen sie des Komponisten eigene, vergebliche Liebessehnsucht zum Ausdruck. Der dritte Satz ist ein Walzer, der subtil auf eine Passage im ersten Satz verweist und uns daran erinnert, dass Tschaikowskys nächstes großes Werk sein Ballett *Dornröschen* sein wird – mit einer schier unerschöpflichen Fülle an Tänzen.

Die ersten drei Sätze beginnen allesamt leise; der Walzer ist der erste, der, nach einem verhaltenen Auftritt des Motto-Themas, laut endet. Dieses Thema, jetzt fest und zuversichtlich in Dur, liefert die lange Einleitung in das Finale. Der Hauptteil des Satzes ist ein kraftvoller, manchmal hektischer russischer Tanz in rauem Hochgefühl. Das Motto-Thema wird im weiteren Verlauf integriert und dominiert die Coda, in der es zu jubeln beginnt – oder, besser gesagt: sich nach Jubel sehnt. Können wir Tschaikovsky in dieser Stimmung wirklich vertrauen, oder bleiben wir mit dem Gefühl zurück, dass er etwas anstrebt, das immer außerhalb seiner Reichweite sein wird?

Hatte Tschaikovsky den Kampf mit dem Schicksal in den Symphonien Nr. 4 und 5 noch mehr oder weniger erfolgreich enden lassen, so wagte er in seiner **Symphonie Nr. 6** auszusprechen, wovor er bislang noch zurückgeschreckt war:

Zur Hoffnung besteht kein Anlass. Der Beiname der Symphonie – „Pathétique“ – geht auf eine Anregung von Tschaikowskys Bruder Modest zurück, doch ist die Symphonie weniger pathetisch, als dieser Titel suggeriert.

Die langsame Einleitung, die erst nach Fertigstellung des eigentlichen Sonatensatzes hinzugefügt wurde, verkündet mit ihren beiden Hauptelementen sogleich, dass es Tschaikowsky hier um „letzte Dinge“ zu tun ist, um Schmerz, Klage und Tod: Sowohl der chromatischen Quartgang der Kontrabässe als auch der „seufzende“ Sekundvorhalt der matt sich aufbüäumenden Fagotte sind traditionelle musikalische Figuren, deren Expressivität seit dem 16. Jahrhundert im Dienste des Lamentos stand. Doch das Fagottmotiv gibt so schnell nicht auf, sträubt sich gegen das ihm vorgezeichnete Schicksal und verwandelt sich in das nachgerade graziös anmutende Hauptthema des Sonatensatzes (*Allegro non troppo*), das motivisch erkundet und spannungsreich umgedeutet wird, aber schließlich überraschend verlischt. Dies gibt den gedämpften Streicher Gelegenheit, ein zweites Thema vorzustellen – eine der schwelgerischsten Eingebungen Tschaikowskys –, dem sich ein tänzerischer Nebengedanke mit hochfliegenden Holzbläsern anschließt. Die Wiederaufnahme des zweiten Themas rundet die Exposition ab, die in einem Abgesang der Soloklarinette wiederum still verklingt.

Die Durchführung (*Allegro vivo*) setzt mit entfesselter Gewalt ein: Tuttischläge stanzen die Stille und fordern das Hauptthema zu einem wilden Kampf heraus. Das hochdramatische, satz- wie instrumentationstechnisch ungemein wirkungsvoll gestaltete Geschehen mündet in das Zitat einer Melodie aus dem orthodoxen Totenoffizium (Blechbläser). Erst mit der Wiederkehr des Seitenthemas in der Reprise gerät der Satz wieder in traditionelles Fahrwasser. Doch nur scheinbar: Über den im Untergrund schwelenden Streicher- und Paukentremolos gerät das Thema zur bloßen Schimäre, die nach den emotionalen Turbulenzen der Durchführung keine rechte Überzeugungskraft mehr hat. Und denn auch klanglos in der Tiefe erstirbt,

aus der der Kopfsatz sich einst aufbäumte.

Versteht man die Sechste in emphatischen Sinn als „Pathetische“, dann sind die beiden Mittelsätze wenig mehr als Intermezzi. Den emotionalen Gehalt der Symphonie aber auf die solcherart hervorgehobenen Rahmenteile begrenzen zu wollen, griffe zu kurz. Das *Allegro con grazia*, dieser wunderbar kauzige „5/4-Walzer“, hat seine Hörer von Beginn an verzückt, auch wenn sein h-moll Trio mit unerbittlichem Paukenschlag und flehendem Sekundvorhalt (das satzübergreifende Überbleibsel der zyklischen Schicksalsmotive in der Vierten und Fünften Symphonie) an die Zerbrechlichkeit des Glücks erinnert; allmählich aber erwächst daraus die Hauptthemenprise – noch gegen Ende indes trüben einige herbe Mollakzente die Freude. Mit dem *Allegro molto vivace* folgt ein wundervoll gearbeiteter Marsch, dessen quer akzentuiertes Thema das gesamte Orchester in rauschhafte Spiel-freude versetzt und schließlich in einer wilden Geste des Trotzes kulminiert.

Das Finale freilich lässt vom ersten Takt an keinen Zweifel daran, dass es sich um einen Klagegesang handelt. Sekundvorhalte prägen und umgeben auch hier das fallende Hauptthema. Nachdem von diesem wenig mehr als die nackte Abwärtsbewegung blieb (Fagott), blüht ein eng verwandtes, hymnisches Seitenthema auf, das schließlich vom anschwellenden Triolenkorsett der Bläser schier erdrückt wird; Generalpausen besiegen sein Schicksal. Erneut hebt das Hauptthema an, zerfällt aber zusehends – ein schauriger Bläserchoral bläst (erneut mit chromatischem Quartgang) zum letzten Geleit, zum Abstieg in die tiefsten und traurigsten Kata-komben des erlöschenden Streicherklangs, mit dem diese Symphonie wie ein aus-komponiertes Morendo endet.

Tschaikowsky hielt seine Sechse Symphonie für besser als alles, was er bis dahin geschrieben hatte, und bekannte: „In diese Symphonie habe ich, ohne Übertreibung gesagt, meine ganze Seele gelegt.“ Die Uraufführung fand am 28. Oktober 1893 in St. Petersburg unter Leitung des Komponisten statt; anfänglich zurückhaltend auf-

genommen, wurde die zweite Aufführung am 18. November (nach dem Tod Tschai-kowskys am 6. November 1893) zu einem überwältigenden Erfolg.

© BIS 2016

Ein gutes Stück nördlich des Polarkreises beheimatet, ist das **Arctic Philharmonic** das nördlichste Orchester der Welt – und eines der jüngsten. Seit seiner Gründung im Jahr 2009 hat es sich als Konzert- und Opernorchester zu einer der größten und aktivsten kulturellen Einrichtungen im Norden Norwegens entwickelt. Mit erfolgreichen China- und Japan-Tourneen sowie Auftritten beim Beethovenfest in Bonn, im Großen Festspielhaus in Salzburg und im Wiener Musikverein hat das Arctic Philharmonic auch international auf sich aufmerksam gemacht; im Konzertsaal des Mariinsky-Theaters in St. Petersburg gab es unter seinem Chefdirigenten Christian Lindberg eine gefeierte Aufführung von Tschaikowskys Symphonie Nr. 5. Die 2013 veröffentlichte Aufnahme dieser Symphonie [BIS-2018] fand international große Anerkennung, u.a. in der *International Record Review*, die „eine großartige Ein-spielung“ mit „einer Fülle orchesteraler Details“ lobte.

Das Orchester hat mit Häusern wie dem Bolschoi-Theater zusammengearbeitet und konzertiert mit bedeutenden Solisten wie Pacho Flores, Leif Ove Andsnes, Martin Fröst, Henning Krägerud, Tine Thing Helseth, Audun Iversen und Marianne Beate Kielland. Zu den Gastdirigenten des Orchesters gehören Paul McCreesh, Herbert Böck, William Lacey, Peter Szilvay, Thomas Søndergård, Øyvind Bjorå und Christian Eggen.

www.noso.no/en

Christian Lindbergs Karriere als Dirigent begann, als das Royal Northern Sinfonia ihn überredete, ein Konzert im Oktober 2000 zu leiten. Eine begeisterte Kritik in *The Guardian* überzeugte ihn weiterzumachen, und binnen Jahresfrist sah er sich zum Musikalischen Leiter des Nordic Chamber Orchestra und des Swedish Wind Ensemble ernannt; beide Ensembles sollte er in den folgenden neun Jahren leiten. Seit 2009 ist er Chefdirigent des Arctic Philharmonic und hat kürzlich seinen Vertrag mit dem Orchester bis zum Jahr 2019 verlängert; ab 2016 wird er zudem das Amt des Musikdirektors des Israel Netanya Kibbutz Orchestra übernehmen. Darüber hinaus tritt Christian Lindberg häufig als Gastdirigent mit Orchestern wie Nippon Yomiuri Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Schwedisches Rundfunk-Symphonieorchester, Danish National Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Royal Flemish Philharmonic, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, RTVE Symphony Orchestra, Taipei Symphony Orchestra, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar und Nürnberger Symphoniker auf. Lindberg hat etliche gefeierte Einspielungen geleitet, unter denen die preisgekrönte Reihe der Symphonien seines Landsmanns Allan Pettersson mit dem Norrköping Symphony Orchestra besondere Erwähnung verdient. Außerdem hat er eine einzigartig breit gefächterte Diskographie als Posaunist vorgelegt.

Tchaïkovski a composé sa **quatrième Symphonie** durant une période de crise émotionnelle et l'œuvre présente une évolution délibérée et quasi désespérée de l'intérieur vers l'extérieur, à partir d'un premier mouvement tourné vers lui-même puis, après traversé des images du passé, vers un esprit en communion avec le monde extérieur dans le finale. La symphonie a été terminée le 7 janvier 1878 et quelques jours après sa première exécution à Moscou, le 22 janvier, Tchaïkovski écrivit une lettre souvent citée à sa protectrice Nadejda von Meck. Celle dont l'identité était cachée derrière les mots de «à mon meilleur ami», fut la dédicataire secrète de l'œuvre. Dans sa lettre, le compositeur décrivit sa symphonie en détails et inclut plusieurs exemples musicaux extraits du premier mouvement.

«L'introduction est le germe de toute la symphonie, son idée principale :



Andante sostenuto, mesures 1–4 (bassons)

C'est le *fatum*, cette force fatale qui empêche l'aboutissement de l'élan vers le bonheur, qui veille jalousement à ce que le bien-être et la paix ne soient jamais parfaits ni sans nuages... Elle est invincible, et nul ne peut la maîtriser. Il ne reste qu'à se résigner à une tristesse sans issue. »



Moderato con anima, mesures 28–30 (premiers violons)

Tchaïkovski décrit ensuite combien les sensations de désolation et de désespoir s'accroissent : «Ô joie! Au moins a-t-on vu apparaître un rêve plein de douceur et de tendresse. Une image humaine bienfaisante et lumineuse passe comme un éclair et nous invite à la suivre :»



Ben sostenuto il tempo precedente, mesures 134–137 (violons, flûtes et timbales)

« Quel bonheur ! L’obsédant premier thème de l’*Allegro* ne s’entend maintenant que de loin. Mais les rêves ont peu à peu envahi toute l’âme. Tout ce qui était sombre et triste est oublié. Le voici, le voici, le bonheur.

Non ! Ce n’étaient que des rêves et le fatum nous en réveille... C’est ainsi que toute la vie humaine est une alternance perpétuelle de réalité pénible et de rêves de bonheur fugitifs... Il n’y a pas de havre... Voilà, approximativement, le programme du premier mouvement. »

La durée du premier mouvement, l’un des plus longs de toute l’œuvre symphonique de Tchaïkovski, est la même celle des trois mouvements suivants ensemble. Dans sa lettre à Mme von Meck, il les décrit en termes plus généraux :

« Le second mouvement exprime une autre phase de l’angoisse. C’est cet état mélancolique que l’on éprouve le soir lorsque l’on est seul, fatigué, après le travail... Il y a tant de choses qui reviennent à notre esprit... Il y a des moments sereins alors que le sang était encore jeune et que la vie nous réjouissait. Il y a également des moments difficiles, des pertes irremplaçables. Tout cela est maintenant loin... »

« Le troisième mouvement n’exprime pas de sentiments définis. Ce sont des arabesques capricieuses, des images insaisissables, qui passent dans l’imagination lorsqu’on a bu un peu de vin et que l’on entre dans la première phase de l’ivresse. On ne se sent pas gai, mais pas triste non plus. On laisse libre cours à l’imagination qui s’est mise à tracer d’étranges dessins... »

« Le quatrième mouvement : si tu ne trouves aucun motif de joie en toi-même, regarde les autres. Va dans le peuple, vois comme il sait s’amuser en s’adonnant

aux sentiments d'une joie sans partage... Mais à peine as-tu cessé de penser à toi et t'es-tu laissé captiver par le spectacle du bonheur d'autrui, que l'implacable fatum revient et se rappelle à ton souvenir. Quant à toi, tu ne peux t'en prendre qu'à toi-même, alors ne dis pas que tout est triste en ce monde. Réjouis-toi de la joie des autres. On peut quand même supporter la vie. »

Il a été dit que ce programme empêchait l'appréciation rigoureuse de l'œuvre et de ses qualités purement musicales. Souvent surnommée « symphonie du destin » (ou fatum), cette œuvre a été jugée trop subjective, complaisante voire hystérique. Vers la fin de sa lettre, Tchaïkovski semble s'interroger sur la pertinence de décrire l'œuvre : « Mais la propriété de la musique est précisément de défier toute analyse détaillée. (...) C'est la première fois de ma vie que je me retrouve à expliquer avec des mots et des phrases des pensées et des images musicales. Je n'ai pas su le faire convenablement. » Quelques semaines après seulement, il écrivit une autre lettre à son ami et ancien élève, Sergueï Taneïev : « Ma symphonie est, bien entendu, programmatique, mais le programme est tel qu'il est impossible à exprimer par des mots. Une telle entreprise se couvrirait de ridicule et provoquerait les rires. » Mais ce passage poursuit avec une défense solide à l'endroit d'une critique exprimée par Taneïev : « En ce qui concerne votre remarque au sujet de ma symphonie qui serait programmatique, je suis tout à fait d'accord. Seulement je ne comprends pas pourquoi vous considérez cela comme un défaut. C'est le contraire que je crains, c'est-à-dire que je regretterais que des symphonies coulant de ma plume ne veuillent rien dire et ne soient rien de plus que des progressions d'harmonies, des rythmes et des modulations. »

Composée dix ans après la quatrième, la **cinquième Symphonie** est plus réservée, plus équilibrée au point de vue émotionnel et davantage reliée aux traditions symphoniques occidentales. Ce ton reflète certainement le plus grand contrôle exercé par Tchaïkovski sur sa vie personnelle ainsi que le développement de sa carrière

publique. Il avait peu auparavant entrepris une tournée internationale durant laquelle il dirigea sa propre musique et la rencontre de personnalités aussi importantes que Brahms et Grieg a dû susciter chez lui une réflexion profonde sur sa relation avec les styles musicaux européens. À son retour en Russie, il esquissa rapidement la cinquième Symphonie entre mai et juin 1888 et termina la partition en octobre la même année. La cinquième Symphonie fait entendre tout ce que ses admirateurs avaient toujours apprécié : la clarté des idées, un sens aigu de la sonorité orchestrale et un caractère direct indéniable. Bien que l'on n'y sente pas le penchant allemand traditionnel pour les relations motiviques étroites, la mélancolie et la nostalgie, qui sont des éléments essentiels du caractère de Tchaïkovski sont intégrées dans une structure délibérément classique dans laquelle la mélancolie intérieure et la force extérieure s'équilibreront.

Tchaïkovski dirigea la première exécution de la cinquième Symphonie le 17 novembre 1888 à Saint-Pétersbourg. Comme ce fut le cas de la plupart de ses œuvres, les musiciens et le grand public montrèrent beaucoup plus d'enthousiasme que la presse. Le compositeur eut une réaction pragmatique : « Ils peuvent bien siffler, du moment qu'ils sont intéressés. »

L'atmosphère générale de chacune des symphonies de Tchaïkovski est établie dès le début. Ici, la clarinette dans son registre de chalumeau et les cordes exposent un thème qui reviendra tout au long de l'œuvre. On retrouve parmi ses ébauches une note griffonnée qui nous éclaire sur ses intentions : « *Introduction. Soumission complète devant le Destin – ou (ce qui est la même chose) le dessein insondable de la Providence. Allegro: 1. Murmures, doutes, lamentations... 2. Vais-je me jeter dans les bras de la foi ?* » La musique nous révèle que la conception de Tchaïkovski du Destin n'est plus représentée par le pouvoir sinistre qui dominait la quatrième Symphonie. Le compositeur torturé de la quatrième Symphonie semble maintenant considérer le Destin comme quelque chose de plus positif qui permet même d'entre-

voir le bonheur. Un indice additionnel se trouve dans le fait que le thème pourrait bien être une référence volontaire au trio du premier acte de l'opéra de Glinka, *Une Vie pour le Tsar*, aux mots «ne pas se livrer à l'affliction».

Les mouvements centraux se rapportent aux atmosphères variées du premier mouvement. Le thème du mouvement lent exposé par le cor après l'introduction lente et sombre faite d'accords aux cordes, est manifestement un chant amoureux et démontre le talent exceptionnel de Tchaïkovski pour la couleur orchestrale. Les apparitions du thème du destin sont de mauvais augure et sont peut-être l'expression de la quête d'amour déçue du compositeur. Le troisième mouvement est une valse qui renvoie subtilement au premier mouvement et nous rappelle que l'œuvre majeure suivante de Tchaïkovski allait être son ballet *La Belle au bois dormant* avec son abondante richesse de danses.

Les trois premiers mouvements s'ouvrent tous dans le calme ; la valse est le premier à se terminer bruyamment après une apparition discrète du thème du destin. Ce thème, maintenant décidé, confiant et dans le mode majeur, fournit la longue introduction au finale. La partie principale du mouvement est une danse russe énergique, par endroit agitée, et affiche une bonne humeur toute paysanne. Le thème du destin est ensuite absorbé en cours de route mais il domine la coda où il devient tonitruant – ou plutôt, souhaite l'être. Pouvons-nous vraiment nous fier à Tchaïkovski avec cette atmosphère ou restons-nous avec l'impression qu'il aspire à quelque chose qui restera toujours hors de sa portée ?

Alors que l'issue du combat contre le destin dans ses quatrième et cinquième Symphonies avait été plus ou moins heureuse, Tchaïkovski ose affirmer dans la **sixième Symphonie** ce qui l'avait jusqu'à présent toujours effrayé : l'espoir n'est plus de mise. Le surnom de la symphonie a été suggéré par le frère du compositeur, Modeste, mais la «Pathétique» l'est bien moins que son surnom ne le laisse supposer.

L'introduction lente, composée après l'achèvement du mouvement de sonate proprement dit, annonce que Tchaïkovski se concentre ici sur les « choses ultimes » : la douleur, la plainte et la mort. Les deux éléments principaux du thème, la descente chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte joué à la contrebasse et les secondes « soupirantes » des bassons qui se cabrent faiblement, sont des motifs musicaux traditionnels dont l'expressivité avait été mise au service des *Lamentos*, les chants de plainte, depuis le seizième siècle. Le motif du basson n'abandonne cependant pas si vite et se dresse contre le destin qui se dessine devant lui et se transforme peu à peu en thème principal gracieux et charmant du mouvement de forme sonate (*Allegro non troppo*). Ce nouveau thème est exploré au niveau motivique dans une section de plus en plus agitée mais qui s'éteint rapidement. C'est à cet endroit que les violons et les violoncelles, maintenant avec sourdines, exposent le second thème, l'une des inventions les plus voluptueuses de Tchaïkovski, auquel se joint plus tard une idée au caractère dansant qui fait entendre des échanges emportés aux bois. La reprise du thème secondaire complète l'exposition qui, avec un envoi de la clarinette, s'éteint au loin.

Le développement (*Allegro vivo*) débute avec une attaque *tutti* qui détruit la paix ambiante et provoque le thème principal en un combat sauvage. Ce passage hautement dramatique, efficace tant au niveau de la structure que de l'instrumentation, culmine par la citation par les cuivres d'une mélodie extraite de la liturgie orthodoxe des morts. Ce n'est qu'à la réexposition et au retour du thème secondaire que le mouvement peut revenir au déroulement traditionnel. Mais en apparence seulement : après les turbulences émotionnelles du développement et reposant sur un trémolo incandescent des cordes et des timbales, le thème n'a plus de véritable force de persuasion. Et le mouvement se termine en s'éteignant dans le registre grave comme il avait commencé.

Si l'on tient à l'étiquette de « pathétique » pour décrire la sixième Symphonie,

il faut reconnaître que les deux mouvements centraux n'apparaissent guère plus que comme des intermezzos. Mais limiter ainsi le contenu émotionnel de la symphonie à ses mouvements extrêmes constituerait une simplification abusive. L'*Allegro con grazia*, cette valse merveilleusement étrange sur un rythme de 5/4, a toujours stupéfié ses auditeurs. Certes un trio en si mineur nous rappelle la fragilité de ce bonheur avec ses coups de timbale implacables et les intervalles implorantes de seconde (que l'on retrouve ailleurs dans cette œuvre et qui rappellent les motifs du destin cycliques des quatrième et cinquième Symphonies). Le retour du thème principal croît néanmoins progressivement à partir de lui même si quelques touches en mineur viennent troubler cette joie. Avec cet *Allegro molto vivace*, nous arrivons à une marche merveilleusement construite. Son thème, accentué de guingois, mène l'orchestre à une ivresse jubilatoire et culmine sur un geste de défi tonitruant.

Dès ses premières mesures, le finale ne laisse aucun doute : il s'agit ici d'un chant de plainte. Encore une fois, l'intervalle de seconde caractérise et entoure le thème principal au dessin mélodique descendant. Après qu'il ne reste guère plus que le motif descendant nu (au basson), arrive un thème secondaire étroitement apparenté, de caractère hymnique, qui est finalement presque écrasé sous le poids d'un triolet des bois. Les silences tenus par tout l'orchestre scellent l'issue. Le thème principal se soulève à nouveau mais se décompose rapidement sous l'emprise structurelle : un choral effrayant joué par les cuivres (encore une fois avec un motif chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte) annonce la fin, une descente dans les catacombes les plus profondes et les plus tristes exprimée par les cordes qui vont en s'éteignant et qui concluent cette symphonie comme dans un *morendo* (en laissant mourir) écrit.

Tchaïkovski tenait sa sixième Symphonie pour la meilleure œuvre qu'il avait composée jusqu'alors et confessait que «dans cette symphonie, j'ai, sans exagération, mis toute mon âme». La création eut lieu le 28 octobre 1893 à Saint-Péters-

bourg sous la direction du compositeur. Bien qu'initiallement accueillie avec réserve, la seconde interprétation de cette symphonie, le 18 novembre (Tchaïkovski était mort entre-temps le 6 novembre précédent), lui valut un triomphe retentissant.

© BIS 2016

Basé bien au nord du cercle polaire arctique, l'**Orchestre philharmonique de l'Arctique** est l'orchestre le plus septentrional du monde ainsi que l'un des plus jeunes. Depuis sa fondation en 2009, l'orchestre est devenu l'une des institutions les plus importantes et les plus actives du nord de la Norvège où il donne de nombreux concerts et opéras. L'Orchestre philharmonique de l'Arctique s'est également fait connaître sur la scène internationale avec des tournées couronnées de succès en Chine et au Japon ainsi que des prestations dans le cadre du Beethovenfest à Bonn, au Grosses Festspielhaus de Salzbourg et au Musikverein de Vienne ainsi qu'à la salle de concert du Mariinsky à Saint-Pétersbourg où l'exécution de la cinquième Symphonie de Tchaïkovski sous la direction de son chef principal, Christian Lindberg a été chaleureusement reçue. L'enregistrement de cette œuvre par la même équipe [BIS-2018] a été salué à travers le monde notamment dans *l'International Record Review*: «Une superbe exécution» avec «une richesse de détails à l'orchestre».

L'orchestre a collaboré avec des institutions comme le Théâtre du Bolchoï à Moscou et s'est produit en compagnie de solistes tels Pacho Flores, Leif Ove Andsnes, Martin Fröst, Henning Kraggerud, Tine Thing Helseth, Audun Ivesen et Marianne Beate Kielland. Parmi les chefs qui se sont produits à la tête de l'orchestre, mentionnons Paul McCreesh, Herberg Böck, William Lacey, Peter Szilvay, Thomas Søndergård, Øyvind Bjorå et Christian Eggen.

www.noso.no/en

La carrière de chef de **Christian Lindberg** a été lancée lorsque le Royal Northern Sinfonia le persuada de diriger un concert en octobre 2000. Une critique sensationnelle du quotidien britannique *The Guardian* l'a convaincu de continuer et moins d'un an plus tard, il était nommé à la fois directeur musical de l'Orchestre de chambre nordique et de l'Ensemble à Vents Suédois, deux ensembles qu'il allait diriger pendant neuf saisons. Il est depuis 2009 le chef principal de l'Orchestre philharmonique de l'Arctique et le contrat qui le lie à l'orchestre a été prolongé jusqu'à 2019. Il a également accepté le poste de directeur musical de l'Orchestre Israël Netanya Kibbutz en 2016. Lindberg se produit de plus régulièrement en tant que chef invité avec des orchestres tels l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre philharmonique royal des Flandres, l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan, l'Orchestre symphonique de RTVE (Madrid), l'Orchestre symphonique de Taipei, l'Orchestre symphonique Simón Bolívar ainsi que l'Orchestre symphonique de Nuremberg. Lindberg a dirigé de nombreux enregistrements salués par la critique dont la série de symphonies de son compatriote Allan Pettersson avec l'Orchestre symphonique de Norrköping qui a été récompensée. Sa discographie en tant que tromboniste est également importante et variée.

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

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

This recording of Symphony No.5 was originally released in 2013 on BIS-2018, coupled with music from *Swan Lake*.

RECORDING DATA

Symphonies Nos 4 & 6

Recording: April 2015 (No.4) and February 2016 (No.6) at Stormen Concert Hall, Bodø, Norway
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Symphony No.5

Recording: January/February 2012 at Harstad Kulturhus, Norway
Producer: Ingo Petry

Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper

Mixing: Ingo Petry, Matthias Spitzbarth

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;
STAX headphones
Original format: 24 bit / 96 kHz

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © BIS 2016

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover photo of the Arctic Philharmonic and Christian Lindberg on Svalbard: © Yngve Olsen Sæbbe

Back cover photo of Christian Lindberg: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2178 © 2013 & 2016; © 2016, BIS Records AB, Åkersberga



BIS-2178