



Tchaikovsky

Symphony No. 5 · Capriccio italien · The Voyevoda

Gothenburg Symphony Orchestra

Neeme Järvi



TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840-1893)

	SYMPHONY NO. 5 IN E MINOR, Op. 64 (1888)	46'58
1	I. <i>Andante – Allegro con anima</i>	15'33
2	II. <i>Andante cantabile, con alcuna licenza</i>	13'07
3	III. <i>Valse. Allegro moderato</i>	5'58
4	IV. <i>Finale. Andante maestoso – Allegro vivace</i>	11'53
5	THE VOYEVODA, symphonic ballad, Op. 78 (1890/91)	13'00
6	CAPRICCIO ITALIEN, Op. 45 (1880)	15'28

TT: 76'48

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

THE NATIONAL ORCHESTRA OF SWEDEN

NEEME JÄRVI *conductor*

THE BEGINNING OF THE END?

‘I don’t know if I have already written that I have decided to write a symphony. At first progress was very arduous, but now illumination seems to have descended upon me. We shall see!’ These are the words of **Pyotr Ilyich Tchaikovsky**, written in June 1888 to his patron, Nadezhda von Meck, and in fact he seems to have been correct in his assumption: within a few months, the work he mentioned – his *Symphony No. 5 in E minor*, Op. 64 – was ready. It was premièred that same year, albeit with only moderate success; and, at least for a while, even the composer himself dissociated himself from it. One of the main reasons for this may have been his difficulty in resolving the ‘fate’ programme, which plays a central part both in his *Fourth Symphony*, composed more than ten years previously, and in his *Fifth*.

By consenting to the immutability of fate, the finale of the *Fifth Symphony* acquires a rather delicate kind of major-key elation, which in turn makes the symphony into a fatalistic version of the heroic Beethovenian *per aspera ad astra* principle (and also a pendant to Dmitri Shostakovich’s *Symphony No. 5 in D minor* with its ambivalent finale). As in the *Fourth Symphony*, Tchaikovsky started off the *Fifth* with a musical ‘fate’ signal, which features to a greater or lesser extent in all four movements. Alone and forlorn, this ‘fate theme’ – announced with deathly sadness by the clarinets – marches in, heard over the lower strings (*Andante*). As Tchaikovsky remarked: ‘Absolute genuflection before fate or, which amounts to the same thing, before the unfathomable governance of providence’. Important elements are presented, for example the almost thematic counter-motion of the parts or the expressive underlying semi-tone interval into which the introduction is eventually distilled, only to be

overtaken by the following *Allegro con anima* in a dance-like 6/8-time. (As Tchaikovsky remarked: ‘grumbings, doubts, lamentations, reproaches...’). Its main theme is hurried along by rapid wind figures and finally reduced to the omnipresent, dotted-rhythm opening notes, against which the strings put forward two expressive, ascending subsidiary themes. The development, however, soon comes to be dominated by the start of the main theme; after this fades away, the recapitulation commences with unaccustomed timidity: the bassoon – which has an important part to play throughout the symphony – strikes up the main theme, *pianissimo*, and eventually the coda also loses itself in the depths, again *pianissimo*, from which the opening notes again come forth.

This is also the starting point for the tripartite *Andante cantabile* (in Tchaikovsky’s words: ‘Should one throw oneself into the embrace of faith?’). In 12/8-time the lower strings support a magical horn solo, *dolce con molto espressione*, which is joined in a dialogue by a clarinet. The oboe replies with a tender idea that is cautiously weighed up by the winds before the strings add expressive charge to the two themes. A weightless clarinet melody opens the middle section, during the course of which the ‘fate motif’ from the first movement brusquely appears and maliciously disrupts the *tutti* sound; then there is a general pause. Above the unkempt remains of a *pizzicato* bass, the reprise of the opening section successfully regains its shape; the coda, however, is once again – indeed even more brusquely – ravaged by the ‘fate theme’ and only calms down with the appearance of the second theme.

Tchaikovsky’s predilection for the waltz not only manifested itself in his ballets but also influenced the *Fifth Symphony*, the third movement of which (*Allegro moderato*) is entitled *Valse*. Its delicate violin theme, a variation of the horn melody from the preceding movement, hovers above a distinctive, accented

accompaniment. The mercurial trio – with its rapid semiquavers, thrown this way and that – transforms itself back into the capriciously scored waltz and ends with a coda that contains ominous allusions to the ‘fate theme’.

Like the first movement, the finale begins with a slow introduction (*Andante maestoso*), and the theme is ‘the same’ – admittedly with one substantive difference: here it is in the brighter key of E major and is presented broadly, like a hymn. An end to all the tribulations? The following *Allegro vivace*, again in E minor, would seem to refute such a claim. With a timpani roll it conjures up a folk-inspired agitation that later on, in the development section (marked by the ‘fate theme’ in the brass), is allowed free rein. After the reprise, the music becomes increasingly condensed until we reach a tense fermata – and then comes the apotheosis of the triumphantly transformed ‘fate theme’, now robbed of its sting, first intoned by the strings and then bellowed out by the trumpets ‘with maximum power’ (*marziale, energico con tutta forza*). A grandiose *stretta* sets the scene for the concluding jubilation, a mood that would absent itself so strikingly from the quiet ending of the *Sixth Symphony*.

The first performance, which was conducted by Tchaikovsky himself in St. Petersburg on 5th (or 17th, according to the Russian calendar) November 1888, was a success, even if critical reaction was either disparaging or muted. César Cui, who was not exactly favourably disposed towards Tchaikovsky, went as far as to call the symphony ‘characterless and mundane’. Even the composer had severe reservations. In December 1888 he wrote to Nadezhda von Meck: ‘After each performance I am drawn increasingly to the conclusion that my latest symphony is a failure [...] It turns out that [it] is too colourful, too massive, too insincere, too long, all in all rather unappealing. Might it be that I have already “written myself out”? Might this already be the beginning of the end?’

The subject of Tchaikovsky's fantasy overture *Hamlet*, which he composed while working on the *Fifth Symphony* and re-used as incidental music in 1891, fits in well with this mood of severe self-doubt. The symphonic projects that he started between then and the *Sixth Symphony* came to grief because of this self-criticism. Among them was the symphonic ballad *The Voyevoda*, which he began in September 1890 and completed a year later; Tchaikovsky destroyed this score and also that of a *Symphony in E flat major* (which has survived only as sketches) on which he worked in 1891/92.

The title *The Voyevoda* also appears elsewhere in Tchaikovsky's catalogue of works. In 1869 an opera with this name was premièred at the Bolshoi Theatre in Moscow; but whereas this three-act piece (later destroyed, but reconstructed by Pavel Lamm) was based on an original by Alexander Ostrovsky, its later namesake is founded on a ballad by Alexander Pushkin. This ballad, which in its turn is based on an original by the Polish national poet, Adam Mickiewicz, tells the story of a valiant army commander ('voyevoda') who returns from war but, unlike Odysseus before him, finds his wife in the arms of someone else – her youthful sweetheart. A servant, charged with dispensing the appropriate punishment, misses the unfaithful wife and, with tragic irony, shoots his master instead.

The work falls into three sections and thus corresponds to the three phases 'return – love scene – death of the Voyevoda'; the tritone relationship of the harmonies (A minor – E flat major – A minor) further emphasizes the distance between the parts. The outer sections are characterized by uneasy, bleak, melancholy motifs, whilst the love scene blossoms forth from the woodwind and features the distinctive sound of the celesta – an instrument that Tchaikovsky had recently discovered in Paris, on his way to a concert tour in the USA. It is possible that the idea of 'betrayal', of 'unfaithfulness' may also have played a

part in Tchaikovsky's choice of material, as the work was written just after Madame von Meck had unexpectedly terminated her support and friendly exchange of letters.

The enthusiasm with which he set about the composition of *The Voyevoda* ('It was, I assure you, a brainwave to write this work', he wrote to his beloved nephew Vladimir L. Davidov in early October 1890) was matched by the scepticism with which he judged the result. Nikolai Kashkin, a close friend of the composer, claimed that Tchaikovsky even 'mistrusted' his composition, and did not go out of his way to secure a convincing first performance – and so, on 6th (18th) November 1891 in Moscow, things took their inevitable course. Kashkin reported: 'In the concert, the ballad somehow went off without making the slightest impression on the audience. That very night, the composer destroyed the score.' As – unlike the *Fifth Symphony* – this piece had not yet been printed, it was not performed again during the composer's lifetime. Only after Tchaikovsky's death was it reconstructed from the orchestral parts; perhaps this is fitting for a work in which the exquisite orchestration is perhaps the most impressive element.

Tchaikovsky had yet to write his *Sixth Symphony* with its minor-key ending, and thus we conclude this CD – *per aspera ad astra*, as it were – with a cheerful musical recollection of his trip to Italy in the winter of 1879/80, a time of festive abandon: with the *Capriccio italien*, Op. 45. Tchaikovsky's friend Hermann Laroche wrote that; 'Tchaikovsky was extremely fond not only of the Italian language but also of Italy as a country and of the Italian people, although he only gained a more thorough knowledge of it at a relatively late stage (from 1877 onwards). All in all he spent at least three years in Italy; he revered Rome with enthusiasm, and as a token of his love he composed his *Capriccio italien* (an orchestral fantasy on Italian folk themes).

With this suite-like piece Tchaikovsky demonstrated his phenomenal ability to produce – time and time again – light music of a very high calibre, irresistible for its masterfully concise and delicately scored melodies and dance rhythms. The music lexicographer Heinrich Christoph Koch wrote in 1902, with an undertone of admonishment, that a ‘Capriccio’ differs from ‘normal pieces of music’ on account of its ‘freer form, its less persevering character, and by a loose stringing together of ideas’, but Tchaikovsky avoids the trap of writing a mere potpourri by means of the motivic fusion of his themes and comprehensive formal points of reference.

If, to the uninitiated, the opening fanfare does not disclose the journey’s end (those unfamiliar with the Italian military music from which this tattoo is derived might even glimpse Bayreuth by the wayside), the voluptuous string theme cannot disguise its (national) accent. Above string *pizzicati*, the woodwind strike up a Neapolitan folk-song, which intoxicates the entire orchestra; then a new dance is heard. The string theme from the beginning stems the musical flow, but this merely serves to lend the tarantella a frenzy that subsequently breaks loose to even more infectious effect. Amid this furious activity, the Neapolitan folk-song rises up again, shortly before the end, in a glorious *tutti*.

The first performance of the *Capriccio italien* – in Moscow in late 1880, conducted by Nikolai Rubinstein – was a spectacular success (if we ignore César Cui, who indignantly proposed that the piece should be relegated to outdoor concerts). Tchaikovsky was right to assume, with unaccustomed caution: ‘I think I can predict a good future for the *Capriccio*. Because of the splendid themes which I was fortunate enough to have at my disposal (partly from collections, partly from what I heard on the street) it will certainly make an impact.’

© Horst A. Scholz 2005

The **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) was founded in 1905, and now numbers 109 players. One of the first of the orchestra's conductors was the great Swedish composer Wilhelm Stenhammar (appointed principal conductor in 1906) who contributed strongly to the Nordic profile of the orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona and Sixten Ehrling. Under Neeme Järvi, its principal conductor since 1982, the GSO has become a major musical force and after the 2003-2004 season Järvi continues to work with the orchestra as principal conductor emeritus. Succeeding him is the Swiss conductor Mario Venzago. Principal guest conductors are Christian Zacharias (classical repertoire) and Peter Eötvös (modern and contemporary repertoire). The list of prominent guest conductors includes Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev and Kent Nagano.

Together with Neeme Järvi, the Gothenburg Symphony Orchestra have formed a unique relationship which has greatly contributed to the orchestra's international success. For BIS the team has recorded the complete symphonies of Sibelius, Stenhammar and Svendsen, as well as works by Nielsen, Schnittke and Eduard Tubin – discs that have won several international awards. Some of these recordings can be sampled on the 5-CD set 'Five Nordic Masters' (BIS-CD-1496/98). In recognition of the orchestra's rôle as an ambassador of Swedish music, as well as its high artistic level, in 1997 the GSO was appointed the National Orchestra of Sweden. The orchestra makes major international tours every season. Destinations include the USA, Japan and the Far East as well as the major European musical centres and festivals, including the BBC Proms and the Salzburg Festival.

With the 2002-2003 season, **Neeme Järvi** entered his 20th season as principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra – an event which was celebrated with the book *A passionate affair: The story of Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra*. Neeme Järvi divides his time between Gothenburg and Detroit, where he has been music director of the Detroit Symphony Orchestra since 1990. He has made guest appearances with such orchestras as the Chicago Symphony Orchestra, the Philadelphia Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Berlin Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra and the Royal Scottish National Orchestra, where he was formerly principal conductor and now bears the title of honorary conductor.

Neeme Järvi was born in Estonia in 1937 and studied percussion and conducting, obtaining a degree from the then Leningrad Conservatory. In 1963 he was appointed director of the Estonian Radio and Television Orchestra as well as principal conductor of the Tallinn Opera, where he worked for 13 years. In 1971 Järvi's international reputation began to spread as he won first prize at the conducting competition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. This led to invitations from leading orchestras in Europe, Japan and North America. In 1979/80 Järvi emigrated to the USA, and made his American début with the New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi is one of the most recorded conductors on today's international scene and many of his recordings have been with the Gothenburg Symphony Orchestra.

Neeme Järvi holds honorary doctorates from the universities of Gothenburg, Tallinn and Aberdeen. In 1995 he was appointed an honorary member of the Faculty of Humanities at Wayne State University, Michigan. He is also a member of the Swedish Royal Academy of Music and has been a Knight of the

Order of the Northern Star since 1990. Järvi was the first recipient of the Collar of the Order of the National Estonian Coat of Arms, a sign of the office of the President of the Republic. The Mayor of Tallinn has also presented him with the inaugural Coat of Arms of the City, First Class. In October 1998 he was voted 'Estonian of the Century' from among twenty-five of his compatriots.

ANFANG DES ENDES?

„Ich weiß nicht, habe ich Ihnen schon geschrieben, daß ich beschlossen habe, eine Symphonie zu schreiben? Zuerst ging es damit nur recht schwer vorwärts, jetzt aber scheint Erleuchtung auf mich herabgesunken zu sein. Wir werden ja sehen.“ Dies schrieb **Peter I. Tschaikowsky** im Juni 1888 seiner Gönnerin Nadeshda von Meck, und in der Tat scheint er mit seiner Vermutung recht gehabt zu haben: In wenigen Monaten wurde die **5. Symphonie e-moll** op. 64, von der hier die Rede ist, niedergeschrieben. Noch im selben Jahr wurde das Werk uraufgeführt; der Erfolg indes war mäßig, und auch sein Schöpfer sollte sich, zumindest zeitweise, von ihm lossagen. Dies mag nicht zuletzt an der heiklen „Lösung“ der Schicksalsprogrammatik gelegen haben, die sowohl in seiner mehr als zehn Jahre zuvor komponierten 4. wie auch in seiner 5. *Symphonie* eine zentrale Rolle spielt.

Die Einwilligung in das unabänderliche Schicksal verschafft dem Finale der *Fünften* eine etwas heikle Art von Dur-Glück, was wiederum die Symphonie zu einer fatalistischen Version des heroischen *per aspera ad astra*-Prinzips Beethovenscher Prägung macht (und zu einem Pendant zu Dmitri Schostakowitschs 5. *Symphonie* d-moll mit ihrem ambivalenten Finale). Ähnlich wie in der 4. *Symphonie* hat Tschaikowsky auch der 5. *Symphonie* ein tönendes Signum des Schicksals vorangestellt, das in sämtlichen vier Sätzen in unterschiedlichem Grade präsent ist. Einsam und verloren marschiert dieses „Schicksalsthema“, todtraurig von den Klarinetten intoniert, zum Klang der tiefen Streicher einher (*Andante*) – „Vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal, oder was dasselbe ist, vor dem unergründlichen Walten der Vorsehung“, so Tschaikowsky in einer Notiz. Wichtige Elemente werden dabei vorgestellt, wie

etwa die nachgerade thematischen Gegenbewegungen der Stimmen oder der ausdrucksvolle Halbtonschritt, der die Einleitung schlußendlich grundiert, um von dem nun folgenden *Allegro con anima* in einen tänzerisch beschwingten 6/8-Takt überführt zu werden (Tschaikowsky: „Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe...“). Sein Hauptthema wird von geschwinden Bläsergirlanden forciert und schließlich auf den allgegenwärtigen, punktierten Themenkopf reduziert, dem die Streicher zwei expressiv sich steigende Seitenthemen entgegenstellen. Die Durchführung hingegen wird bald schon vom Hauptthemenkopf beherrscht, nach dessen Verlöschen die Reprise ungewöhnlich verhalten einsetzt: Das Fagott – in der gesamten Symphonie mit wichtigen Passagen bedacht – stimmt das Hauptthema im *pianissimo* an, und auch die Coda verliert sich schließlich *pianissimo* in der Tiefe, aus der die ersten Töne drangen.

Dort beginnt auch das dreiteilige *Andante cantabile* (Tschaikowsky: „Soll man sich dem Glauben in die Arme werfen?“). Im 12/8-Takt tragen tiefe Streicher ein zauberhaftes, *dolce con molto espressione* erklingendes Solohorn, zu dem sich eine Klarinette dialogisierend hinzugesellt. Die Oboe antwortet mit einem zarten Gedanken, der von den Bläsern vorsichtig erwogen wird, bis die Streicher beide Themen ausdrucksvoll aufladen. Eine schwerelose Klarinettenmelodie eröffnet den Mittelteil, in dessen Verlauf sich das „Schicksalsthema“ aus dem Kopfsatz barsch zu Wort meldet und den Tuttiklang maliziös zerzaust: Generalpause. Über den struppigen Resten eines *pizzicato*-Basses ringt die Reprise des Eingangsteils erfolgreich um Fassung; die Coda indes wird erneut, brüsker noch, vom „Schicksalsthema“ heimgesucht und erst durch die Fürsorge des Seitenthemas beschwichtigt.

Tschaikowskys Vorliebe für den Walzer schlägt sich nicht nur in seinen Ballettmusiken nieder, sondern sie hat auch die 5. *Symphonie* beeinflusst, deren

dritter Satz (*Allegro moderato*) als *Valse* bezeichnet ist. Sein graziles Violinenthema, eine Variation der Hornmelodie des Vordersatzes, schwebt über einer apart akzentuierenden Begleitung. Launisch gibt sich das Trio mit seinen geschwind hin- und hergeworfenen Sechzehntelketten, welches sich in den kapriziös instrumentierten Walzer zurückverwandelt und in einer Coda ausklingt, der düstere Verweise auf das „Schicksalsthema“ eingeschrieben sind.

Wie der Kopfsatz beginnt auch das Finale mit einer langsamen Einleitung (*Andante maestoso*), und auch das Thema ist das „gleiche“ – freilich mit einem wesentlichen Unterschied: hier nun ist es nach E-Dur aufgehellert und wird hymnisch breit exponiert. Ein Ende allen Sorgen? Da ist das folgende *Allegro vivace*, erneut in e-moll, erst einmal anderer Ansicht. Im Wirbeln der Pauken ruft es zu einem folkloristisch inspirierten Treiben, das in der Durchführung, markiert vom „Schicksalsthema“ in den Blechbläsern, vollends entfesselt wird. Nach der Reprise verdichtet sich das Geschehen hin zu einer spannungsvollen Generalpause – und dann folgt die Apotheose des triumphal umgedeuteten, seines Stachels beraubten „Schicksalsthemas“, das erst von den Streichern intoniert und dann von den Trompeten „mit aller Kraft“ (*marziale, energico con tutta forza*) in die Welt hinausgeschmettert wird. Eine grandiose Stretta inszeniert noch einmal den finalen Jubel, der dem ersterbenden Schlußsatz der 6. *Symphonie* so frappierend abhanden kommen wird.

Die Uraufführung am 5./17. November 1888 in St. Petersburg unter Tschaikowskys Leitung war ein Erfolg, wiewohl die Kritiker sich abfällig bis verhalten äußerten. Der ihm nicht unbedingt gewogene César Cui nannte die Symphonie gar „charakterlos und gewöhnlich“. Auch Tschaikowsky selber hegte starke Zweifel. An Nadeshda von Meck schrieb er im Dezember 1888: „Nach jeder Aufführung komme ich immer mehr zu der Überzeugung, daß meine letzte

Symphonie ein mißlungenes Werk ist [...] Es hat sich herausgestellt, daß [sie] zu bunt, zu massig, zu unaufrichtig, zu lang, überhaupt wenig ansprechend ist. Sollte ich mich schon ‚ausgeschrieben‘ haben? Sollte wirklich schon der Anfang des Endes begonnen haben?“

In diese Stimmung größter Selbstzweifel paßt das Sujet seiner Phantasie-Ouvertüre *Hamlet*, die er während der Arbeit an der *Fünften* komponiert hatte (und 1891 für eine Bühnenmusik erneut verwendete). Die nun folgenden symphonischen Projekte bis zur 6. *Symphonie* sollten denn auch an Tschaikowskys Selbstkritik scheitern – sowohl die im September 1890 begonnene und ein Jahr später abgeschlossene Symphonische Ballade *Der Wojwode*, deren Partitur Tschaikowsky vernichtete, wie auch eine nur in Skizzen überlieferte *Symphonie in Es-Dur*, an der er in den Jahren 1891/92 gearbeitet hatte.

Der Titel *Wojwode* taucht in Tschaikowskys Werkverzeichnis noch an anderer Stelle auf: 1869 nämlich war eine gleichnamige Oper am Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführt worden, doch basierte dieser (später vernichtete und von Pavel Lamm rekonstruierte) Dreiakter auf einer Vorlage von Alexander Ostrowski, während dem späten Namensvetter eine Ballade von Alexander Puschkin zugrunde liegt. Diese Ballade, die ihrerseits auf einer Vorlage des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz basiert, erzählt die Geschichte eines wackeren Heerführers, der vom Kampf heimkehrt, um, anders als weiland Odysseus, seine Braut in den Armen eines anderen – ihres Jugendfreundes – zu finden. Sein Diener, mit der allfälligen Rache beauftragt, verfehlt die untreue Gattin und erschießt – tragische Ironie – statt ihrer seinen Herrn.

Das Werk ist dreiteilig und entspricht damit den Stationen „Rückkehr“ – „Liebesszene“ – „Tod des Wojwoden“, wobei die Tritonusbeziehung der Harmonik (a-moll – Es-Dur – a-moll) die Distanz der Sphären zusätzlich betont.

Die Außenteile werden von einer unruhigen, monoton-düsteren Motivik geprägt, während die Liebesszene im aparten Klang von Celesta – ein Instrument, das Tschaikowsky gerade erst auf dem Weg zu einer USA-Konzertreise in Paris entdeckt hatte – und Holzbläsern erblüht. Vielleicht spielte die Idee des „Verrats“, der „Untreue“, auch bei Tschaikowskys Stoffwahl eine Rolle, entstand das Werk doch wenige Tage, nachdem ihm Frau von Meck überraschend die Unterstützung und den freundschaftlichen Briefverkehr aufgekündigt hatte.

So begeistert er sich an die Komposition des *Wojwoden* machte („Ich versichere Dir“, so schrieb er Anfang Oktober 1890 an seinen geliebten Neffen Vladimir L. Dawydow, „es war ein Geistesblitz, dieses Werk zu schreiben“), so skeptisch beurteilte er das Ergebnis. Nikolai Kaschkin, ein enger Freund des Komponisten, berichtet, daß Tschaikowsky seiner Komposition geradezu „mißtraute“ und sich nicht unbedingt um eine überzeugende Uraufführung bemühte. So kam es am 6./18. November 1891 in Moskau, wie es kommen mußte: „Im Konzert ging“, so Kaschkin, „die Ballade dann irgendwie über die Bühne, ohne den geringsten Eindruck auf die Hörer zu machen. Noch in derselben Nacht wurde die Partitur vom Komponisten vernichtet.“ Da das Werk, anders als die *Fünfte*, noch nicht gedruckt war, erlebte es zu Lebzeiten des Komponisten keine weitere Aufführung; erst nach Tschaikowskys Tod wurde es anhand der Orchesterstimmen rekonstruiert – nicht unangemessen für ein Werk, das gerade durch seine exquisite Orchestration besticht.

Wir befinden uns noch im Vorfeld der 6. *Symphonie*, und so mag es erlaubt sein, die CD gleichsam *per aspera ad astra* zu beschließen – mit einer frohgemuten musikalischen Reminiszenz an Tschaikowskys Italien-Reise im Winter 1879/80, an eine Zeit karnevalesker Unbeschwertheit: mithin mit dem *Capriccio italien* op. 45. Tschaikowskys Freund Hermann Laroche schrieb, „daß Tschai-

kowsky nicht nur die italienische Sprache, sondern auch das Land Italien und das italienische Volk außerordentlich mochte, obwohl er es erst relativ spät (ab 1877) genauer kennenlernte. Alles in allem hat er mindestens drei Jahre in Italien verbracht, Rom geradezu enthusiastisch verehrt und als Zeugnis dieser Liebe sein *Capriccio italien* (eine Orchesterfantasie über italienische Volksthemen) komponiert.“

Mit dieser Suite hat Tschaikowsky seine stupende Fähigkeit unter Beweis gestellt, immer wieder auch Unterhaltungsmusik auf anspruchsvollem Niveau zu schaffen, deren meisterlich konzise und delikat instrumentierte Melodien und Tänze unwiderstehlich sind. Hatte der Musik-Lexikograph Heinrich Christoph Koch 1802 mit mahnendem Unterton geschrieben, ein „Capriccio“ unterscheide sich von den „gewöhnlichen Tonstücken“ durch seine „freyere Form, durch weniger durchgehaltenen Charakter, und durch ein lockereres Aneinanderreihen der Gedanken“, so entging Tschaikowsky der Gefahr eines bloßen Potpourris durch die motivische Durchdringung seiner Themen und übergreifende formale Stützpunkte.

Mag die Eröffnungsfanfare dem Uneingeweihten das Ziel der Reise noch verhehlen (wer mit der italienischen Militärmusik, der dieser Zapfenstreich entlehnt ist, weniger vertraut ist, dem möchte am Wegesrand vielleicht gar Bayreuth in den Blick kommen), so spricht schon das schwelgerische Streicherthema eine deutliche (Landes-)Sprache. Holzbläser stimmen schließlich über Streicherpizzikato ein neapolitanisches Volkslied an, an dem sich das ganze Orchester be rauscht; ein neuer Tanz erklingt. Das eingangs erklungene Streicherthema staut die Bewegung, um dem alsbald losbrechenden Tarantella-Taumel noch mitreißendere Wirkung zu verleihen. Inmitten dieses furiosen Treibens erhebt sich kurz vor Schluß nochmals das neapolitanische Volkslied im prächtigen Tutti.

Die Uraufführung des *Capriccio italien* Ende 1880 unter Nikolai Rubinstein in Moskau war – sieht man von César Cui ab, der das Stück indigniert vom Konzertsaal in die Gartenkonzerte abschieben wollte – ein grandioser Erfolg; zu Recht also hatte Tschaikowsky ungewohnt zuversichtlich gemutmaß: „Ich glaube, dem *Capriccio* eine gute Zukunft voraussagen zu können. Dank der herrlichen Themen, deren ich glücklicherweise habhaft werden konnte (teils aus Sammlungen, teils aus dem, was ich auf der Straße hörte), wird es gewiß seine Wirkung haben.“

© *Horst A. Scholz* 2005

Das **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) wurde 1905 gegründet und besteht heute aus 109 Musikern. Einer der ersten Dirigenten des Orchesters war der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar, der 1906 zum Chefdirigenten ernannt wurde und maßgeblich zu dem nordeuropäischen Akzent des Orchesters beigetragen hat – u.a. dadurch, daß er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre Werke zu dirigieren. Zu Stenhammars Nachfolgern im Amt des Chefdirigenten gehören Sergiu Comissiona und Sixten Ehrling. Unter Neeme Järvi, seinem Chefdirigenten seit 1982, wurde das GSO ein hochrangiger Klangkörper; nach der Saison 2003/04 wird Järvi dem Orchester als Chefdirigent emeritus verbunden bleiben. Sein Nachfolger ist der Schweizer Mario Venzago. Zu den Ständigen Gastdirigenten zählen Christian Zacharias (klassisches Repertoire) und Peter Eötvös (Moderne und zeitgenössisches Repertoire). Die Liste der prominenten Gastdirigenten enthält Namen wie Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev und Kent Nagano.

Mit Neeme Järvi ist das Gothenburg Symphony Orchestra eine einzigartige Beziehung eingegangen, die den internationalen Erfolg des Ensembles entscheidend mitbegründet hat. Für das Label BIS hat das Team sämtliche Symphonien von Sibelius, Stenhammar und Svendsen sowie Werke von Nielsen, Schnittke und Eduard Tubin aufgenommen – Einspielungen, die mehrere internationale Auszeichnungen erhalten haben. In Anerkennung sowohl seiner Rolle als Botschafters der schwedischen Musik als auch aufgrund seines hohen künstlerischen Niveaus wurde das Gothenburg Symphony Orchestra 1997 zum Schwedischen Nationalorchester ernannt. In jeder Saison unternimmt das Orchester internationale Konzertreisen; zu den Zielen gehören die USA, Japan und der Ferne Osten wie auch bedeutende europäische Musikzentren und -festivals, darunter die BBC Proms und die Salzburger Festspiele.

Die Saison 2002/03 war **Neeme Järvis** zwanzigstes Jahr als Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra – ein Jubiläum, das mit dem Buch *A passionate affair: The story of Neeme Järvi and the Gothenburg Symphony Orchestra* (*Eine leidenschaftliche Affäre: Die Geschichte von Neeme Järvi und dem Gothenburg Symphony Orchestra*) gefeiert wurde. Neeme Järvi pendelt zwischen Göteborg und Detroit, wo er seit 1990 Musikalischer Leiter des Detroit Symphony Orchestra ist. Gastdirigate führten ihn zu Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Scottish National Orchestra, dessen einstiger Chefdirigent und nunmehriger Ehrendirigent er ist.

Neeme Järvi wurde 1937 in Estland geboren. Er studierte Schlagzeug und Dirigieren und machte seinen Abschluß am Leningrader Konservatorium. 1963

wurde er zum Leiter des estnischen Rundfunk- und Fernschorchesters sowie zum Chefdirigenten der Oper von Tallinn ernannt, an der er 13 Jahre lang arbeitete. Internationale Bekanntheit erlangte Järvi, als er 1971 den Ersten Preis beim Dirigentenwettbewerb der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom gewann. Daraufhin wurde er von führenden Orchestern Europas, Japans und Nordamerikas eingeladen. 1979/80 emigrierte Järvi in die USA und debütierte dort mit dem New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvis Diskographie ist eine der umfangreichsten der Gegenwart; viele seiner CDs wurden mit dem Gothenburg Symphony Orchestra eingespielt.

Neeme Järvi erhielt Ehrendoktorate der Universitäten Göteborg, Tallinn und Aberdeen. 1995 wurde er zum Ehrenmitglied der Faculty of Humanities der Wayne State University, Michigan, ernannt. Außerdem ist er Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und, seit 1990, „Ritter des Polarstern-Ordens“. Järvi war der erste Empfänger der Halskette des Nationalen Estnischen Wappen-Ordens, eine Auszeichnung des Präsidialamtes der Republik. Der Bürgermeister von Tallinn hat ihm das Stadtwappen erster Klasse zuerkannt. Im Oktober 1988 wurde er unter fünfundzwanzig seiner Landsleute zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt.

LE COMMENCEMENT DE LA FIN ?

« Je ne sais plus si je vous ai déjà écrit que j'avais décidé d'écrire une symphonie. Au départ, ce fut très difficile de me mettre en marche. Maintenant cependant, il semble que l'inspiration me soit revenue. On verra bien. » C'est en ces termes que **Peter I. Tchaïkovski** écrit en juin 1888 à sa protectrice Nadejda von Meck et, en effet, il appert que sa supposition s'est avérée juste : la *Cinquième Symphonie en mi mineur* op. 64 dont il est ici question a été complétée en quelques mois. La création qui eut lieu un peu plus tard la même année reçut un accueil mitigé et il semble que même le compositeur, pendant un certain temps du moins, se soit détaché de son œuvre. Il est possible que ceci ait finalement eu à voir avec l'épineuse « solution » du programme autour du thème du Destin qui joue un rôle central tant dans la *Quatrième Symphonie* composée plus de dix ans auparavant que dans celle-ci.

L'acceptation de l'inexorabilité du destin confère au finale de la *Cinquième Symphonie* une sorte quelque peu curieuse de bonheur en majeur, marquant à nouveau la symphonie du principe héroïque beethovénien du *per aspera ad astra* (proverbe latin d'origine inconnue : « Par des sentiers ardues vers les étoiles ». Signifie que la sagesse est acquise au prix de la souffrance, de la douleur et des larmes) et qui trouvera un pendant dans la *Cinquième Symphonie* de Dimitri Chostakovitch avec son finale ambigu. Comme dans sa *Quatrième Symphonie*, Tchaïkovski a recours ici à un signal sonore pour évoquer le destin qui sera présent à divers degrés dans les quatre mouvements. Le « thème du destin » apparaît esseulé et égaré, exposé avec une profonde tristesse par les clarinettes au-dessus des cordes dans le registre grave (*Andante*). « Soumission totale devant le destin ou, ce qui est pareil, devant la prédestination inéluctable

de la providence» écrivait Tchaïkovski en guide de notice. Des éléments importants y sont présentés, comme par exemple les voix traitées en mouvement quasi contraire du thème ou l'intervalle expressif d'un demi-ton dans lequel l'introduction finit par se fondre pour se transformer dans l'*Allegro con anima* en une mesure à 6 / 8 dansante et enjouée (Tchaïkovski : «Mécontentements, doutes, plainte, reproches...»). Le thème principal est entraîné par des guirlandes rapides aux vents et réduit finalement à son motif de tête omniprésent et en valeur pointée que les cordes opposent à deux thèmes secondaires à la mélodie ascendante et expressive. En revanche, le développement sera bientôt vaincu par le motif de tête du thème principal qui reviendra de manière singulièrement retenue dans la réexposition après sa dissolution : le basson – à qui durant toute la symphonie sont confiés des passages importants – expose le thème principal dans la nuance *pianissimo* et la coda se perd, *pianissimo* également, dans le registre grave où les premières notes l'ont poussée.

L'*Andante cantabile* en trois parties (Tchaïkovski : «Ne vaut-il pas mieux se jeter à corps perdu dans la foi ?») commence également dans le registre grave. Sur une mesure à 12/8, les cordes graves servent de fond sonore à un ravissant solo de cor *dolce con molto espressione* auquel se joint une clarinette pour former un dialogue. Le hautbois répond avec une délicate réflexion considérée avec soin par les vents jusqu'à ce que les cordes reprennent les deux thèmes avec expression. Une mélodie éthérée à la clarinette ouvre la section centrale dont le déroulement est brusquement interrompu par le thème du destin du mouvement initial qui demande la parole et décoiffe malicieusement le *tutti* orchestral. Suit ensuite une pause générale. Sur des restes ébouriffés de *pizzicati* aux contrebasses, la section initiale tente de reprendre sa contenance avec succès. La coda revient, encore plus acérée que précédem-

ment, marquée par le thème du destin et ne s'apaisera qu'avec le thème secondaire.

La prédilection de Tchaïkovski pour la valse ne se manifeste pas que dans ses ballets mais a également influencé sa *Cinquième Symphonie* dont le troisième mouvement (*Allegro moderato*) porte le nom de « Valse » (en français). Son thème gracieux présenté par les violons, une variation de la mélodie du cor du mouvement précédent, flotte sur un accompagnement accentué et original. Le trio affiche une allure capricieuse avec ses suites de doubles-croches rapides jetées ici et là et revient à la valse initiale à l'instrumentation capricieuse et meurt dans une coda où apparaissent de sombres références au thème du destin.

Tout comme le premier mouvement, le mouvement final commence avec une introduction lente (*Andante maestoso*) et son thème y est également « semblable », certes à une différence importante près : ici, il est maintenant éclairci par sa transformation en mi majeur et est exposé dans un tempo large, à la manière d'un hymne. La fin de tous les soucis ? L'*Allegro vivace* qui suit, à nouveau en mi mineur, est d'un autre avis. Dans un roulement de timbale, il fait appel à une agitation à l'inspiration folklorique qui, dans le développement et marqué par le thème du destin aux cuivres, se déchaîne littéralement. Après la reprise, le récit est comprimé en un silence général plein de tension. Puis suit le thème du destin en apothéose, triomphalement interprété sans retenue d'abord par les cordes puis par les trompettes « de toute leur force » (*marziale, energico con tutta forza*) pour retentir dans le monde entier. Une strette grandiose met encore une fois en scène une jubilation finale qui disparaîtra de manière si frappante en mourant lentement dans le mouvement final de la *Sixième symphonie*.

La création qui eut lieu le 5 (le 17 selon le calendrier russe) novembre 1888 à Saint-Pétersbourg sous la direction de Tchaïkovski, fut un succès bien que les

critiques aient émis des opinions réservées voire défavorables. César Cui, qui n'était certes pas le mieux disposé d'entre eux, qualifia la symphonie de « sans caractère et banale ». Tchaïkovski également nourrissait de forts doutes à l'endroit de sa symphonie. À Nadejda von Meck, il écrivit en décembre 1888 : « Après chaque interprétation, je suis davantage convaincu que ma dernière symphonie est un échec [...] On voit bien qu'[elle] est trop bigarrée, trop massive, trop dissimulée, trop longue, somme toute peu agréable. Me serais-je tari ? Est-ce déjà vraiment le commencement de la fin ? »

Le sujet de la fantaisie-ouverture *Hamlet* qu'il composa pendant son travail sur la *Cinquième Symphonie* correspond à cet état d'esprit : celui d'un profond doute de soi. Il réutilisera cette œuvre en 1891 comme musique de scène. Les projets symphoniques suivants, jusqu'à la *Sixième symphonie*, se heurteront à l'autocritique de Tchaïkovski. C'est également le cas de la ballade symphonique ***Le Voïévode*** commencée en septembre 1890 et terminée un an plus tard. Tchaïkovski en détruira la partition ainsi que les esquisses d'une symphonie en mi bémol majeur à laquelle il travaillera en 1891 et 1892.

Le titre de *Voïévode* apparaît également à un autre endroit du catalogue des œuvres de Tchaïkovski : en 1869, un opéra portant le même nom a été créé au théâtre du Bolchoï de Moscou (et a été détruit puis reconstitué par Pavel Lamm) mais celui-ci se basait sur une œuvre d'Alexandre Ostrowski alors que la pièce symphonique du même nom prend pour source la ballade d'Alexandre Pouchkine. Cette ballade qui reprend le sujet du poète national polonais Adam Mickiewicz raconte l'histoire d'un brave général qui, rentrant de guerre, trouve sa femme – à la différence de l'Odyssée de l'Antiquité – dans les bras d'un amant qui est également son ami d'enfance. Son serviteur, chargé d'exécuter la vengeance, rate la femme infidèle et tue à la place – tragique ironie – son maître.

L'œuvre est en trois parties et comprend les épisodes « Retour », « Scène d'amour » et « Mort du voïévode » dont la relation de triton des tonalités respectives (la mineur, mi bémol majeur et la mineur) souligne de manière supplémentaire la distance entre les différentes sphères. Les parties externes sont traversées par un motif agité, monotone et sombre alors que la partie centrale s'épanouit avec les sonorités originales du célesta – un instrument que Tchaïkovski venait de découvrir à Paris en route vers sa tournée de concerts aux Etats-Unis – et les bois. Peut-être que les idées de « trahison » et d'« infidélité » ont également joué un rôle dans le choix du sujet de Tchaïkovski puisque l'œuvre a été réalisée quelques jours après que Madame de Meck lui eut retiré de manière inattendue son aide financière et interrompu sa correspondance.

Alors qu'il s'était enthousiasmé à la composition du *Voïévode* (« Je t'assure que la composition de cette œuvre fut un éclair de génie » devait écrire Tchaïkovski à son neveu aimé Vladimir Davydov), son jugement sur le résultat final fut empreint de scepticisme. Nikolaï Kashkin, un ami proche du compositeur, rapporte que Tchaïkovski éprouvait carrément de la méfiance face à sa composition et qu'il ne s'appliqua pas à réaliser une interprétation convaincante lors de la création. C'est ainsi que le 6 (18) novembre 1891, à Moscou, il arriva ce qui devait arriver : « Lors du concert, la ballade passa la rampe n'importe comment sans provoquer la moindre impression. La même soirée, la partition fut détruite par le compositeur » écrivit Kaschkin. Parce que l'œuvre, contrairement à la *cinquième*, n'avait pas encore été imprimée, elle ne fut plus interprétée du vivant du compositeur. Ce n'est qu'après la mort de Tchaïkovski qu'elle put être reconstituée à partir des parties d'orchestre ce qui n'est finalement pas si incongru pour une pièce qui séduit justement par son orchestration exquise.

Nous nous trouvons encore dans la phase préparatoire de la *Sixième Sym-*

phonie et il est donc permis de conclure cet enregistrement également *per aspera ad astra* avec le **Capriccio italien** op.45, une heureuse réminiscence musicale du voyage de Tchaïkovski en Italie au cours de l'hiver 1879-80, un moment d'une insouciance carnavalesque. L'ami de Tchaïkovski, Hermann Laroche, écrivit «que Tchaïkovski n'adorait pas seulement la langue italienne, mais aussi le pays et son peuple bien qu'il ne fit sa connaissance que relativement tard (après 1877). Il passa en tout au moins trois ans en Italie et manifesta son enthousiasme pour Rome. Il composa son *Capriccio italien* (une fantaisie pour orchestre sur des thèmes populaires italiens) en témoignage de cet amour.»

Avec cette suite, Tchaïkovski fait la preuve de sa stupéfiante habileté à également créer de la musique de divertissement immanquablement de haut niveau avec des mélodies magistralement concises et délicatement instrumentées et des danses irrésistibles. Alors que le lexicographe musical Heinrich Christoph Koch avait écrit en 1802 avec un ton de mise en garde que le *capriccio* se distinguait des «pièces musicales habituelles» par sa «forme plus libre, par son caractère moins soutenu et par un enchaînement plus lâche des idées», Tchaïkovski évite l'écueil d'un simple pot-pourri grâce à la fusion motivique de ses thèmes et des «points de références» formels englobants.

Il est possible pour le non-initié de ne pas deviner le pays dont il est question à l'audition de la fanfare d'ouverture (celui qui n'est pas familier avec la musique militaire italienne d'où cet appel à la retraite est issu, pourra peut être à la limite penser à Bayreuth) mais en revanche, le thème voluptueux joué par les cordes ne laisse aucun doute quant à la langue du pays. Les bois évoquent ensuite sur des *pizzicatos* des cordes une chanson populaire napolitaine qui enivre tout l'orchestre avant qu'une nouvelle danse ne se fasse entendre. Le début du thème joué par les cordes interrompt le mouvement afin de laisser

aussitôt la place à l'exubérante tarentelle à l'effet encore plus irrésistible. Au milieu de ce mouvement exécuté avec brio, la chanson napolitaine se fait encore une fois entendre peu avant la fin dans un *tutti* somptueux.

La création du *Capriccio italien* eut lieu en décembre 1880 sous la direction de Nikolai Rubinstein à Moscou et remporta un énorme succès si l'on omet le commentaire de César Cui qui, indigné, souhaitait le chasser de la salle de concert et le reléguer au concert extérieur. Tchaïkovski avait raison de considérer cette œuvre avec confiance, chose inhabituelle chez lui : « Je crois pouvoir dire que *Capriccio* a un bel avenir devant lui. Ce sera une œuvre pleine d'effet grâce aux thèmes ravissants que j'ai pu rassembler (certains étant pris dans des recueils, d'autres entendus dans la rue). »

© **Horst A. Scholz 2005**

L'Orchestre symphonique de Gothembourg (Göteborgs Symfoniker) a été fondé en 1905 et comprend aujourd'hui 109 musiciens. L'un de ses premiers chefs a été le grand compositeur suédois Wilhelm Stenhammar (nommé chef principal en 1906) qui contribuera au développement du caractère nordique de l'orchestre et invitera ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius à diriger leurs propres œuvres. Parmi les autres titulaires de ce poste figurent les noms de Sergiu Comissiona et Sixten Ehrling. Sous la direction de Neeme Järvi, chef principal depuis 1982, le GSO est devenu l'un des orchestres importants d'Europe. Neeme Järvi quittera son poste de chef principal après la saison 2004/05 et sera succédé par le chef d'origine suisse Mario Venzago. Les principaux chefs invités sont Christian Zacharias (pour le répertoire classique) et Peter Eötvös (pour la musique du 20^{ième} siècle et contemporaine). La liste des chefs

invités au cours de l'histoire de l'orchestre comprend Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Alexander Lazarev et Kent Nagano.

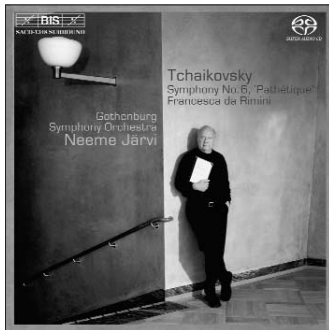
En compagnie de Neeme Järvi, l'Orchestre symphonique de Gothembourg a développé une relation unique qui a grandement contribué aux succès internationaux de l'orchestre. Chez BIS, cette équipe a enregistré l'ensemble des symphonies de Sibelius, de Stenhammar et de Svendsen ainsi que des œuvres de Nielsen, Schnittke et d'Eduard Tubin. Ces enregistrements ont remporté de nombreux prix. En reconnaissance du rôle de l'orchestre en tant qu'ambassadeur de la musique suédoise et de son haut niveau artistique, le GSO a été nommé en 1997 Orchestre national de Suède. Chaque saison, l'orchestre effectue d'importantes tournées internationales, notamment aux Etats-Unis, au Japon et en Extrême-Orient ainsi que dans les principaux centres musicaux et festivals d'Europe, comme les BBC Proms et le Festival de Salzbourg.

À la saison 2002-03, **Neeme Järvi** a amorcé sa vingtième saison en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de Gothembourg, un événement célébré par l'ouvrage *Une liaison passionnée : l'histoire de Neeme Järvi et de l'Orchestre symphonique de Gothembourg*. Järvi partage le gros de ses activités entre Gothembourg et Detroit où il est directeur musical de l'Orchestre symphonique. Il s'est également produit avec l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonia et le Royal Scottish National Orchestra dont il a déjà été le chef principal et où il est maintenant chef honoraire.

Neeme Järvi est né en Estonie en 1937 et a étudié les percussions et la direction au Conservatoire de Leningrad où il optint un diplôme. En 1963, il a été nommé directeur de l'Orchestre de la radio et de la télévision estonienne ainsi que chef principal de l'opéra de Tallinn où il est resté treize ans. La réputation internationale de Järvi a commencé à grandir à partir de 1971 alors qu'il remporta le premier prix à la compétition de direction d'orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome. Il a été par la suite appelé à diriger les meilleurs orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. Neeme Järvi a émigré au Etats-Unis durant la saison 1979-80 et fit ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de New York. Järvi est l'un des chefs de la scène internationale qui a le plus enregistré et la plupart de ces enregistrements ont été réalisés avec l'Orchestre symphonique de Gothembourg.

Järvi est membre de l'Académie royale de musique de Suède. Il a également été le premier récipiendaire du Collier de l'ordre du blason national d'Estonie donné par le président de la république. Enfin, en octobre 1998, il a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq autres de ces compatriotes.

ALSO AVAILABLE:



TCHAIKOVSKY
Symphony No. 6 in B minor ('Pathétique')
Francesca da Rimini
GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA
NEEME JÄRVI
BIS-SACD-1348



TCHAIKOVSKY
Symphony No. 1 in G minor ('Winter Daydreams')
The Snow Maiden (excerpts)
Romeo and Juliet
GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA
NEEME JÄRVI
BIS-SACD-1398

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

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

RECORDING DATA

Recorded on 16th-17th August 2004 (*Symphony No. 5*), 5th December 2002 (*The Voyevoda*),
18th June 2002 (*Capriccio italiano*) at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Recording producer: Lennart Dehn

Sound engineer: Michael Bergek

Editing and mastering: Torbjörn Samuelsson

Mixing: Michael Bergek and Torbjörn Samuelsson

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; Crookwood and Millennia microphone amplifiers; Meitner DSD interface;
Pyramix Audio Workstation HD system; Adam loudspeakers

Executive producers: Robert Suff (BIS), Martin Hansson (Göteborgs Symfoniker)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2005

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Photographs of Neeme Järvi: © Anna Hult

Booklet back cover photograph: © Mark Vuori

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, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1408 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1408