



Tchaikovsky
Symphony No.2 'Little Russian'
Overtures

Gothenburg Symphony Orchestra
Neeme Järvi



TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840-1893)

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR, Op. 17 32'42

'Little Russian' (1879 version)

- 1 I. *Andante sostenuto – Allegro vivo* 10'42
- 2 II. *Andantino marziale, quasi moderato* 6'19
- 3 III. Scherzo. *Allegro molto vivace* 5'00
- 4 IV. Finale. *Moderato assai – Allegro vivo* 10'24

5 OVERTURE IN F MAJOR (1866 version) (M. P. Belaieff) 11'47

6 FESTIVE OVERTURE ON THE DANISH NATIONAL ANTHEM 12'09
in D major, Op. 15 (1892 version) (Edition Escobar)

7 THE STORM (GROZA), Overture, Op. 76 (1864) 14'37
to the drama by Alexander Ostrovsky

TT: 72'27

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

THE NATIONAL ORCHESTRA OF SWEDEN

NEEME JÄRVI *conductor*

‘**T**he entire assembled company almost tore me apart with delight, and Mme Korsakov, with tears in her eyes, asked if she might arrange it for piano four hands.’ With such a surfeit of joy Tchaikovsky reported on his presentation of the finale of his *Symphony No. 2 in C minor*, Op. 17, composed during the months of July to December 1872. He may have been especially gratified that this enthusiasm was evinced at a gathering in Nikolai Rimsky-Korsakov’s house, as the members of the ‘Mighty Handful’ (to which Rimsky-Korsakov belonged, albeit with increasing detachment) were not exactly well disposed towards Tchaikovsky, as a Moscow Conservatory teacher with a Western inclination.

Tchaikovsky’s *Second Symphony*, however, was wholly in keeping with the national focus of the Mighty Handful’s compositional æsthetic. He allocated a central importance to melodies from folk music, more specifically from the Ukraine, where he had visited his sister in the summer of 1872 and had started work on the symphony. This is also why the work has gained the nickname ‘Little Russian’, which was not given by the composer but was coined by his friend Nikolai Kashkin; in the Tsarist period Little Russia was a common synonym for the Ukraine.

At that time Russian folk music played a significant role in Tchaikovsky’s musical thinking. Like Balakirev a little earlier, Tchaikovsky published a collection of folk-songs (for piano four hands) in 1869. Moreover, in the *Andante cantabile* from his *String Quartet No. 1*, Op. 11 (1871 – also arranged by the composer for cello and string orchestra) and in the slow introduction and subsidiary theme of the finale of his *Symphony No. 1 in G minor*, Op. 13 (1866) he had already quoted folk-songs prominently. Now, in the *Second Symphony*, a folk-song is positioned at the most exposed place imaginable: at the beginning, and it is presented in a strikingly memorable way – by the solo

horn. (Schubert's *C major Symphony*, D 944, and Schumann's '*Spring Symphony*' in *B flat major*, Op. 38, might have served as models in this respect.) The – slightly modified – song is called *Down by the Mother Volga*; it opens the movement, determines the course of the development and returns in the coda, above *pizzicati* from the lower strings. By contrast, the rapid main theme of this sonata-form movement is almost reduced to its clearly accented, downward-moving motif of thirds. Meanwhile the attractive subsidiary theme, presented by the woodwind, unfolds as a fine web of chromatically rising lines.

The imperturbable, sometimes almost bizarre march of the *Andantino marziale, quasi moderato* is broadly speaking the same as the wedding march from the opera *Undine* (1869), which was almost completely destroyed. The middle part of the music, however, is based on the Ukrainian folk-song *Spin, my Spinning Girl*. The following scherzo (*Allegro molto vivace*) is effervescent with its unrestrained joy and sparkling instrumentation. It also appeals on account of its metrically unusual juxtaposition of 3/8-time (scherzo) and 2/8-time (trio), which become enmeshed in the coda. The C major finale (*Moderato assai*) also has recourse to a folk-song (*The Crane*). The composer brings out all the nuances of its scale-based theme – as simple as it is urgent – and soon expands it grandly (cymbals and bass drum). In this animated dance a lyrical subsidiary theme makes its presence felt. This also gives rise to a multitude of contrapuntal events until a cymbal clash launches the *Presto stretto* that brings the 'Little Russian' to an end with great pomp.

The first performance of the symphony took place in Moscow on 26th January 1873 (Julian calendar) under the baton of Nikolai Rubinstein. The renowned critic (and friend of the composer) Hermann Laroche sang the praises of a 'work of European format' that 'towers above all other com-

positions attempted by Mr Tchaikovsky, not excepting his overture *Romeo and Juliet*. Admittedly Tchaikovsky could not conceal the ‘depression and disillusionment of the nineteenth century’, but this disappointment did not make itself felt ‘in repugnant morbidity. This is prevented by its extremely subtle and lively feeling for the healthy and magnificent simplicity of our folk-songs.’

His verdict that ‘the remarkable beauties of the symphony’s other movements [...] are decisively surpassed by the daring and sublime finale’, however, is not a view that one would wish to accept unreservedly. Perhaps this rather unconventional verdict can be ascribed to the fact that Laroche heard a ‘different’ symphony from the one that is normally played today. In 1879, during a visit to Rome, Tchaikovsky submitted his *C minor Symphony* to a significant revision. This affected the thematic material of the first movement’s *Allegro vivo* in particular (‘My God! How heavy, noisy and fragmented it was!’ he wrote in 1880), the structure of the scherzo and the finale, in which he made ‘an enormous cut’. The definitive version of the symphony was first performed in St. Petersburg on 31st January 1881.

Seventeen years earlier (1864) Tchaikovsky, as a composition student at the conservatory in that city, had been given a task to perform during the summer vacation. He was to compose a large-scale overture, as a literary starting point of which he had chosen the drama by Alexander Nikolayevich Ostrovsky’s drama *The Storm* (*Groza*), premièred in 1859, which was later to form the basis of Leoš Janáček’s opera *Kát’a Kabanová* (1919-21). A merchant’s daughter Katharina, who for commercial reasons was married by Tichon, son of another merchant, lives under the heavy yoke of her mother-in-law, the rich widow Katya Kabanova, who is as suspicious as she is despotic (the Russian work *groza* also means ‘reign of terror’). While her hus-

band is on a business trip, Katharina flees into the arms of her soulmate Boris, but is so consumed by guilt that, terrified by a powerful storm, publicly confesses what she has done. Shortly afterwards she commits suicide.

Weighty themes demand weighty means, Tchaikovsky must have thought, and so he was not exactly reticent when it came to scoring his new piece. The orchestra he requires is significantly larger than what had been asked of him – for instance with tuba, cor anglais, harp, bass drum and cymbals. Perhaps this was why he asked Laroche to serve as a messenger – both to pass on the piece to Rubinstein and, a few days later, to receive the latter's verdict on it. Laroche, who found Tchaikovsky's instrumentation 'heretical in the extreme', would come sorely to regret performing this act of friendship. 'Never in my life', said Laroche, 'have I so been taken to task for my own actions as I was here (it was a glorious Sunday morning) for the "sins" of someone else. Quite unintentionally Rubinstein even displayed a degree of humour when he began his tirade: "If you had dared to place such a piece before me as your own work..."', only to carry on with a violent broadside of invective. As the irascible director's reserves of anger had thus been exhausted and nothing was left for the real guilty party, Tchaikovsky could risk putting in an appearance a few days later to hear the judgement for himself. He was received with all civility and was only confronted by a few gentle reproaches. Moreover, it would become apparent from his very first step as an independent composer that neither congeniality nor severity were suitable tools with which to deflect him from the path he had chosen.'

The extravagant instrumentation was only one stumbling block. This piece, which Laroche with justification called one of Tchaikovsky's 'most passionate works' and which was only published posthumously as Op. 76, is highly unorthodox in its formal structure, a juxtaposition of contrasted,

sharply characterized episodes that can scarcely be said to correspond to sonata form. The slow introduction briefly outlines the expressive vocabulary of the overture. An atmospheric *Andante misterioso* depicts thunder and lightning, but softens unexpectedly into a lyrical horn melody that is taken up by the cor anglais but is then chased away by a brusquely grumbling *Allegro* that culminates in the peace of the grave. Here, above an agitated dotted rhythm, the sonata form movement begins with its first theme in small intervals, followed by a syncopated second idea and an expansive oboe and flute theme, *con espressione*, in B major. Tchaikovsky works out this abundant material in a dramatic development that contains a string *fugato*, finally culminating in a recapitulation that is obviously influenced by the previous development, at the end of which the accumulated tension, liberating and positive, is triumphally released as the music turns to E major.

Another work from his student years is the *Overture in F major*, composed for small orchestra in 1865. It might have been forgotten, were it not for the fact that in 1866 Nikolai Rubinstein asked Tchaikovsky, the new professor of harmony at the Moscow Conservatory, to let him have a work for performance at the concerts of the Russian Musical Society. Tchaikovsky then wrote the *Concert Overture in C minor*, but Rubinstein rejected the piece. As the end of the season was fast approaching, Tchaikovsky suggested instead the *Overture in F major*. Rubinstein agreed, but on condition that it was rescored for large orchestra including trombones – which, as Kashkin has observed, ‘in any case required significant changes in the entire structure of the work... The revised overture was finally performed at a charity concert conducted by Rubinstein on 4th March 1866 and, although it was not a huge success, it did at least draw attention to the young composer, at least among musicians... For the up-and-coming composer even the slight *soupçon* of suc-

cess that he experienced at the concert on 4th March was of great significance. He thirsted after support and encouragement, but until that time he had found neither the one nor the other.'

Like the *Second Symphony*, the *Overture in F major* begins with a solo horn introduction, an expansive song, the main motif of which is separated off and developed until it finally assumes the character of a fanfare. The main theme of the sonata-form structure unfolds in rapid string figures until the oboe presents a striking, terse subsidiary theme in D minor. The development ends with a *fermata*, and the opening idea gently creeps in, now in the flutes. Here, however, its development is hindered by the reprise of the main and subsidiary themes. The subsidiary theme transforms itself into a *fugato* that starts in the violas, conquers the entire orchestra and culminates in a broad *Maestoso* that fuses the motivic material into a great apotheosis.

In 1866 Nikolai Rubinstein found Tchaikovsky another excellent chance to have his music performed. To mark the wedding of the Tsarevich Alexander with the Danish Princess Dagmar, Tchaikovsky was to write an overture on the Danish national anthem – a prestigious task for a still largely unknown composer. Tchaikovsky agreed immediately, even though he was busy writing his *First Symphony*. Between September and November of that year he composed the *Festive Overture on the Danish National Anthem in D major*, Op. 15. Both in the *Andante ma non troppo* introduction and in the main section of the piece (*Allegro vivo*), for obvious reasons, he used motifs from the Danish and Russian national anthems, finally letting the Danish anthem resound in all its glory, in a splendid *Maestoso*. Even in later life the composer regarded this piece highly and believed it to be far more effective than the much more popular *Ouverture solennelle* '1812'. For publication in 1892 Tchaikovsky reworked some short passages and replaced the entire coda.

The *Festive Overture* was first performed under the baton of Nikolai Rubinstein in Moscow on 29th January 1867. As a token of gratitude, Tchaikovsky received from the Tsarevich a pair of golden cufflinks, decorated with turquoises – which he sold to a fellow student, as he was in great need of money. When Alexander III was crowned as Tsar in 1883, Tchaikovsky returned to both national anthems in his *Coronation March*; many years later, both in the overture and in the march, the Soviet editors of what can be termed a truly ‘critical’ Tchaikovsky edition were careful to replace the Russian anthem (*God Save the Tsar*) with music that had fewer political associations!

© Horst A. Scholz 2006

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 from 1982 until 2004, the GSO became a major musical force and since the 2003-2004 season Järvi has continued 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.

For BIS the orchestra 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. In recognition of the orchestra's role 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.

After 22 years as principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi is now its principal conductor emeritus. He has also been music director of the Detroit Symphony Orchestra, and is currently music director of the New Jersey Symphony Orchestra and principal conductor of the Residentie Orkest, The Hague. 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 1980 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 Polar 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.

„Die ganze Gesellschaft riß mich fast in Stücke vor Entzücken, und Mme. Korsakow fragte mich mit Tränen in den Augen, ob sie das für Klavier vierhändig arrangieren dürfe.“ Überglücklich berichtete Tschaikowsky von seiner Vorstellung des Finales aus der in den Monaten Juni bis Dezember 1872 komponierten *Symphonie Nr. 2 c-moll* op. 17. Daß es ausgerechnet ein musikalischer Abend im Hause Nikolai Rimsky-Korsakows war, der dieser Begeisterung den Rahmen gab, mag ihn mit besonderer Genugtuung erfüllt haben, war doch das „Mächtige Häuflein“ um Mili Balakirew (zu dem auch, wenngleich zusehends distanzierter, Rimsky-Korsakow gehörte) ihm, dem Moskauer Konservatoriumslehrer mit westlicher Prägung, durchaus nicht unbedingt wohlgesonnen.

Tschaikowskys *Zweite Symphonie* aber kam der national ausgerichteten Kompositionsästhetik der „Novatoren“ durchaus entgegen: An zentralen Stellen nämlich verwendete sie Melodien aus der Volksmusik, genauer gesagt: aus der Ukraine, wo er im Sommer 1872 seine Schwester besucht und die Arbeit an der *Symphonie* begonnen hatte (Dieser Umstand ist auch der Grund für den Beinamen „Kleinrussische“, der nicht vom Komponisten stammt, sondern von seinem Freund Nikolai Kaschkin geprägt wurde; Kleinrußland war ein zur Zarenzeit gebräuchliches Synonym für die Ukraine).

Die russische Volksmusik spielte damals in Tschaikowskys Musikdenken eine große Rolle. Wie kurz zuvor Balakirew, hatte auch Tschaikowsky 1869 eine Volksliedsammlung (für Klavier vierhändig) herausgegeben, hatte 1871 im *Andante cantabile* seines *Streichquartetts Nr. 1* op. 11 (vom Komponisten auch für Cello und Streichorchester bearbeitet) und bereits in seiner *Symphonie Nr. 1 g-moll* op. 13 aus dem Jahr 1866 an prominenter Stelle (langsame Einleitung und Seitenthema des Finales) Volkslieder zitiert. In der *Zweiten Symphonie* nun ist ein Volkslied an die exponierteste aller denkbaren Stellen

gerückt: an den Anfang, und es wird auf denkbar eindringliche Weise angestimmt: vom Solo-Horn. (Schuberts *C-Dur-Symphonie* D 944 und Schumanns „*Frühlingssymphonie*“ *B-Dur* op. 38 könnten hierbei Pate gestanden haben.) „Drunten bei der Mutter Wolga“ heißt das leicht modifizierte Lied, das den Satz eröffnet, die Durchführung bestimmt und in der Coda über dem Pizzikato des Streicherbasses wiederkehrt. Das rasche Hauptthema des Sonatenhauptsatzes wird demgegenüber fast auf die markant akzentuierte, abwärts drängende Terzmotivik reduziert, während sich das aparte, von den Holzbläsern vorgestellte Seitenthema als ein feinmaschiges Geflecht chromatisch aufsteigender Linien entfaltet.

Bei dem unbeirrbaren, mitunter beinahe kauzig anmutenden Marsch des *Andantino marziale, quasi moderato* handelt es sich im wesentlichen um den Hochzeitsmarsch aus der fast vollständig vernichteten Oper *Undine* (1869); der Mittelteil des Satzes dagegen basiert auf dem ukrainischen Volkslied *Spinn nur, meine Spinnerin*. Vor unbändiger Spielfreude und Instrumentationskunst schäumt das folgende Scherzo (*Allegro molto vivace*) schier über; außerdem bestrickt es durch die metrisch originelle Gegenüberstellung von 3/8-Takt (Scherzoteile) und 2/8-Takt (Trio), welche sich in der Coda ineinander verzahnen. Auch das *C-Dur-Finale (Moderato assai)*, das nach gewichtigem Beginn als frohgemuter Kehraus anhebt, greift auf ein Volkslied (*Der Kranich*) zurück. Das so einfache wie treibende Tonleiter-Thema wird von Tschaikowsky facettenreich beleuchtet und alsbald grandios aufgeladen (Becken und Große Trommel). In dem solcherart entfachten Reigen meldet sich ein lyrisches Seitenthema zu Wort, das auch zu mancherlei kontrapunktischem Unterfangen Anlaß gibt, bis ein Beckenschlag die *Presto-Stretta* einläutet, die die „Kleinrussische“ mit großem Gepränge beschließt.

Die Uraufführung der Symphonie fand am 26. Januar 1873 (julianischer

Kalender) in Moskau unter der Leitung von Nikolai Rubinstein statt. Der namhafte (und mit dem Komponisten befreundete) Kritiker Hermann Laroche bejubelte ein „Werk von europäischem Format“, das „turmhoch über allen früheren Kompositionsversuchen des Herrn Tschaikowsky steht, darunter auch weit über seiner Ouvertüre *Romeo und Julia*“. Zwar mache sich auch bei Tschaikowsky die „Depressivität und Desillusioniertheit des 19. Jahrhunderts“ bemerkbar, doch schlage diese Enttäuschtheit „nicht um in abstoßende Morbidität. Hiervor schützt ihn sein außerordentlich subtiles und lebhaftes Gespür für die gesunde und großartige Schlichtheit unseres Volksliedes.“

Seinem Urteil freilich, daß „die bemerkenswerten Schönheiten der übrigen Sätze der Symphonie [...] von dem kühnen und erhabenen Finale entschieden übertroffen“ würden, wird man sich nicht ohne weiteres anschließen wollen. Vielleicht aber ist diese etwas eigenartige Gewichtung darauf zurückzuführen, daß Laroche eine „andere“ Symphonie hörte als die, die heute zumeist gespielt wird. 1879 nämlich unterzog Tschaikowsky die *c-moll-Symphonie* während eines Rom-Aufenthalts einer erheblichen Revision. Sie betraf insbesondere die Thematik des *Allegro vivo* im Kopfsatz („Mein Gott! Wie schwer, lärmend, und zerrissen er war!“, schrieb er 1880) sowie die Struktur des Scherzo und das Finale, in dem er „einen enormen Strich“ vornahm. In dieser endgültigen Fassung wurde die Symphonie erstmals am 31. Januar 1881 in St. Petersburg aufgeführt.

Am dortigen Konservatorium hatte der Kompositionsstudent Tschaikowsky 17 Jahre zuvor, 1864, eine Aufgabe für die Sommerferien erhalten. Er sollte eine große Ouvertüre schreiben, und als literarische Vorlage dazu hatte er Alexander Nikolajewitsch Ostrowskis 1859 uraufgeführtes Drama *Das Gewitter* (*Groza*) gewählt, das später auch Leoš Janáček seiner 1919-21 komponierten Oper *Katja Kabanowa* zugrundelegte: Die Kaufmannstochter Katha-

rina, die von dem Kaufmannssohn Tichon aus geschäftlichen Erwägungen geheiratet wurde, lebt unter dem gestrengen Joch ihrer so argwöhnischen wie despotischen Schwiegermutter, der reichen Witwe Katja Kabanowa (das russische *groza* bedeutet auch Schreckensherrschaft). Während einer Geschäftsreise ihres Manns flüchtet sich Katharina in die Arme des ihr seelenverwandten Boris, leidet aber so sehr unter ihrer Schuld, daß sie, von einem gewaltigen Gewitter in Furcht versetzt, öffentlich ihre Tat gesteht. Kurz darauf begeht sie Selbstmord.

Große Themen erfordern große Mittel, muß sich Tschaikowsky gedacht haben, und so war er bei der Instrumentation nicht gerade zurückhaltend – das von ihm geforderte Orchester überstieg den vorgegebenen Rahmen beträchtlich (u.a. mit Tuba, Englischhorn, Harfe, Großer Trommel und Becken). Vielleicht deshalb schickte er Laroche vor, die Arbeit bei Anton Rubinstein abzugeben und, einige Tage später, auch das Urteil entgegenzunehmen. Dieser Freundschaftsdienst sollte Laroche, der Tschaikowskys Instrumentation als „extrem ketzerisch“ empfand, noch erheblich reuen. „Nie im Leben“, so Laroche, „ist mir für meine eigenen Handlungen derart der Kopf gewaschen worden wie hier (es war ein herrlicher Sonntagmorgen) für fremde ‚Sünden‘. Ganz unabsichtlich bewies Rubinstein sogar Humor, als er seine Tirade folgendermaßen begann: ‚Wenn Sie es gewagt hätten, mir ein solches Stück als Ihre Arbeit vorzulegen ...‘, worauf er mit einer heftigen Schimpfkanonade gegen mich fortfuhr. Nachdem so die Wutreserven des aufbrausenden Direktors bald völlig erschöpft und nichts mehr für den wirklichen Schuldigen übrig war, konnte Tschaikowsky einige Tage später selbst zur Anhörung des Urteils erscheinen, wurde überaus freundlich empfangen und nur noch mit einigen sanften Klagen konfrontiert. Übrigens sollte sich schon bei seinen ersten Schritten als selbständiger Komponist herausstellen, daß weder Freund-

lichkeit noch Strenge geeignet waren, ihn von seinem einmal gewählten Weg abzubringen.“

Die übermäßige Instrumentation aber war sicher nur ein Stein des Anstoßes; die Komposition, die Laroche nicht ohne Grund eines der „leidenschaftlichsten Werke“ Tschaikowskys nannte und die erst nach dem Tod des Komponisten unter der Opuszahl 76 veröffentlicht wurde, ist in ihrer formalen Anlage, in ihrer kontrastreichen Reihung scharf profilierter Szenen, die kaum dem Sonatensatz gehorchen wollen, ausgesprochen unorthodox. Auf engem Raum umreißt bereits die langsame Einleitung das expressive Vokabular der Ouvertüre: In ein geheimnisvolles *Andante misterioso* schlagen Donner und Blitz, weichen aber überraschend einer lyrischen Hornmelodie, die vom Englischhorn aufgegriffen, dann aber von einem barsch grollenden *Allegro*-Fetzen vertrieben wird, der seinerseits in Grabesruhe mündet. Hier setzt der Sonatensatz über einem gehetzt punktierten Rhythmus mit seinem kleinschrittigen ersten Thema ein, dem sich ein synkopisches zweites und ein weitschrittiges Thema *con espressione* in Flöte und Oboe (H-Dur) anschließen. Aus diesem reichhaltigen Material entwickelt Tschaikowsky eine dramatische Durchführung, die u.a. mit einem Streicherfugato aufwartet, um schließlich in die von der Durchführung gezeichnete Reprise zu münden, an deren Ende sich das aufgestaute Treiben befreiend und triumphal nach E-Dur wendet.

Ebenfalls aus seiner Studienzeit stammt die *Ouvertüre F-Dur*, die er 1865 für kleines Orchester komponiert hatte. Sie wäre vielleicht vergessen worden, hätte nicht Nikolai Rubinstein 1866 den neuen Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium gebeten, ihm eine Komposition zur Aufführung bei den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft zu geben. Tschaikowsky schrieb daraufhin die *Konzertouvertüre c-moll*, welche Rubinstein allerdings nicht zusagte. Da nur noch wenig Zeit bis zum Ende der Saison

blieb, schlug Tschaikowsky besagte *Ouvertüre F-Dur* vor. Rubinstein willigte ein, aber nur unter der Bedingung, daß sie für großes Orchester mit Posaunen umgeschrieben würde, was, wie Kaschkin schrieb, „allerdings bedeutende Veränderungen in der ganzen Struktur des Werkes erforderlich machte [...] Die überarbeitete Ouvertüre wurde schließlich am 4. März 1866 bei einem Benefizkonzert unter der Leitung von Nikolai Rubinstein aufgeführt, und obwohl sie kein gewaltiger Erfolg war, machte sie doch besonders in Musikkreisen auf den jungen Komponisten aufmerksam [...] Für den aufstrebenden Komponisten war sogar jener leichte Hauch von Erfolg, den er bei dem Konzert am 4. März hatte, von großer Bedeutung. Ihm düsterte nach Unterstützung und Förderung, aber bis zu jenem Zeitpunkt hatte er eigentlich weder das eine noch das andere erfahren.“

Auch die *Ouvertüre F-Dur* beginnt, wie die *Zweite Symphonie* mit einer Hornsolo-Einleitung, einem weitausgreifenden Gesang, dessen Kopfmotiv abgespalten und durchgeführt wird, bis es schließlich Fanfarencharakter annimmt. In geschwinden Streichergirlanden entfaltet sich das Hauptthema des Sonatensatzes, bis die Oboe ein knappes, markantes Seitenthema in d-moll anstimmt. Die Durchführung endet mit einer Generalpause, in die das Einleitungsthema, nunmehr in den Flöten, zart hineinklingt. Doch hier wird es von der Reprise der beiden Sonatensatzthemen bald an seiner Entfaltung gehindert. Das Seitenthema verwandelt sich in ein Fugato, das in den Bratschen anhebt, das gesamte Orchester erobert und in einem breiten *Maestoso* kulminiert, welches die erklangenen Motive zu einer großen Apotheose verschmilzt.

Nikolai Rubinstein verschaffte Tschaikowsky 1866 noch eine ungleich exponiertere Aufführungsmöglichkeit: Anlässlich der Hochzeit des Zarewitsch Alexander mit der dänischen Prinzessin Dagmar sollte Tschaikowsky eine

Ouvertüre über die dänische Nationalhymne komponieren – eine ehrenvolle Aufgabe für den immer noch weitgehend unbekannten Komponisten, der sofort zusagte, auch wenn er damals mit der Fertigstellung seiner *Ersten Symphonie* beschäftigt war. Zwischen September und November desselben Jahres 1866 komponierte Tschaikowsky die *Festouvertüre über die dänische Nationalhymne D-Dur* op. 15. Aus naheliegenden Gründen verwob Tschaikowsky in der *Andante non troppo*-Einleitung und im Hauptteil der Ouvertüre (*Allegro vivo*) Motive sowohl der dänischen wie die russischen Nationalhymne, um dann die dänische Hymne in einem prächtigen *Maestoso* erstrahlen zu lassen. In prunkvollem Glanz schließt ein Werk, das sein Komponist auch noch in späteren Jahren wertschätzte und für weitaus gelungener hielt als seine ungleich erfolgreichere *Ouvertüre solenne* ‚1812‘. (Anlässlich der Veröffentlichung im Jahr 1892 überarbeitete Tschaikowsky einige kurze Passagen und ersetzte die Coda zur Gänze.)

Die Festouvertüre wurde am 29. Januar 1867 unter Nikolai Rubinssteins Leitung in Moskau uraufgeführt; zum Dank erhielt Tschaikowsky vom Zarewitsch ein Paar goldener, mit Türkisen besetzter Manschettenknöpfe – die er, weil er Geld nötiger hatte, einem Konservatoriumskollegen verkaufte. (Als Alexander III. 1883 zum Zaren gekrönt wurde, griff Tschaikowsky in seinem *Feierlichen Krönungsmarsch* übrigens wieder auf die beiden Hymnen zurück; sowohl bei der *Festouvertüre* wie beim *Krönungsmarsch* fühlten sich die sowjetischen Herausgeber der solcherart wahrlich „Kritischen“ Tschaikowsky-Edition bemüht, die russische Hymne [*Gott schütze den Zaren*] durch politisch weniger beziehungsreiche Musik zu ersetzen!)

© Horst A. Scholz 2006

Das Göteborger Symphonieorchester (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 nord-europäischen 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, Chefdirigent von 1982 bis 2004), wurde das GSO ein hochrangiger Klangkörper. Seitdem ist Järvi dem Orchester als Chefdirigent emeritus verbunden. 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.

Für das Label BIS hat das Orchester sämtliche Symphonien von Sibelius, Stenhammar und Svendsen sowie Werke von Nielsen, Schnittke und Eduard Tubin aufgenommen – Einspielungen, die internationale Auszeichnungen erhalten haben. In Anerkennung sowohl seiner Rolle als Botschafter der schwedischen Musik als auch aufgrund seines hohen künstlerischen Niveaus wurde das Göteborger Symphonieorchester 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.

Nach 22 Jahren als Chefdirigent des Göteborger Symphonieorchester ist Neeme Järvi nun dessen Chefdirigent emeritus. Außerdem war er Musikalischer Leiter des Detroit Symphony Orchestra; gegenwärtig ist er Musikalischer Leiter des New Jersey Symphony Orchestra und Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag. 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 Fernsehorchesters 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 Re-

publik. 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.

« **L**a compagnie était tellement enthousiasmée qu'elle faillit me déchirer en morceaux ; Mme Korsakov me demanda, les larmes aux yeux, si elle pouvait en faire un arrangement pour piano à quatre mains ». Voilà les mots de Tchaïkovski pour décrire son euphorie à l'accueil de l'interprétation du finale de sa *Symphonie no 2 en do mineur* op. 17, composée entre juin et décembre 1872. Que cette soirée musicale lyrique ait eu lieu précisément dans la maison de Nikolaï Rimski-Korsakov a dû lui faire plaisir, alors que « la petite clique des puissants » (dont Rimski-Korsakov faisait discrètement parti), rassemblée autour de Mili Balakirev ne lui était pas tellement favorable, lui, professeur du Conservatoire de Moscou tourné vers l'Occident.

La *Symphonie no 2* de Tchaïkovski s'accorde totalement avec l'esthétique musicale nationale du Groupe des Cinq : le cœur de l'œuvre comprend des mélodies du répertoire populaire, plus précisément d'Ukraine. Du temps du tsar, l'Ukraine était dénommée « La petite Russie », et puisque Tchaïkovski y avait entamé cette symphonie pendant son séjour chez sa sœur en été 1872, son ami Nikolaï Kashkin donnait à cette oeuvre le surnom de « Petite Russe ». A cette époque, les idées musicales de Tchaïkovski étaient imprégnées de la musique populaire russe. En 1869, il avait également publié, comme Balakirev peu avant lui, un recueil de mélodies populaires (arrangées pour piano à quatre mains). Il les reprend en 1871, d'une part dans un passage important de l'*Andante cantabile* de son *premier Quatuor à cordes* op. 11 (qu'il arrangerait également pour violoncelle et orchestre à cordes) et d'autre part, dans l'introduction lente et le thème secondaire du finale de sa *première Symphonie en sol mineur* op. 13). Dans la *Symphonie no 2*, une mélodie populaire se fait entendre de façon saisissante, à l'endroit le plus exposé : un cor solo au début de l'œuvre. Serait-ce inspiré par la *Symphonie en do majeur* D. 944 de Schubert ou par la *Symphonie « du printemps »* de Schumann en si bémol

majeur op. 38 ? La mélodie populaire *En descendant la Volga*, ici légèrement modifiée, ouvre le mouvement, caractérise le développement et revient dans la coda, jouée *pizzicato* par les contrebasses. Le thème principal du premier mouvement, réduit à un motif de tierce descendante, est vif et très accentué alors que le thème secondaire, exposé par les bois comme en aparté, se déploie en un entrelacement chromatique de lignes ascendantes.

La marche de l'*Andantino marziale, quasi moderato*, imperturbable et par endroit presque bizarre, reprend en fait discrètement la marche nuptiale de l'opéra *Ondine* (1869), alors que la partie centrale du mouvement s'appuie sur la mélodie ukrainienne *Tisse donc, ma tisseuse*. Le mouvement suivant, le Scherzo (*Allegro molto vivace*) débordant de joie, emploie une instrumentation réalisée avec art. Le mouvement séduit également par sa métrique : la mesure à 3/8 (section du Scherzo) s'oppose au 2/8 (trio) pour ensuite se nouer dans la coda. Après la danse joyeuse du début, le finale en do majeur (*Moderato assai*) reprend le chant populaire *La grue*. Pour ce qui est du thème, aussi naïf qu'entraînant, Tchaïkovski l'enrichit sous toutes ses facettes pour le rendre grandiose avec cymbales et grosse caisse. Dans cette ronde enflammée apparaît un thème lyrique secondaire engendrant divers essais contrapuntiques. Un coup de cymbale amorçant la strette *presto* conclut « La Petite Russe » avec pompe.

La création de la *Symphonie no 2* a lieu le 26 janvier 1873 (selon le calendrier julien) à Moscou sous la direction de Nikolai Rubinstein. Hermann Larroche, critique renommé (et ami du compositeur) loue « l'œuvre de carrure européenne », qui « est bien supérieure à toutes les autres compositions de M. Tchaïkovski, et bien meilleure que son ouverture *Roméo et Juliette* ». Certes, on perçoit également chez Tchaïkovski « la dépression et la perte des illusions propres au 19^e siècle », mais cette déception « n'est pas d'une morbidité écœu-

rante. En l'occurrence, le sens extraordinairement subtil et vivant de la simplicité saine et grandiose de nos mélodies populaires l'en préserve ».

Son jugement sur « la beauté remarquable des mouvements restants de la symphonie [...] ayant été surpassée par le finale audacieux et sublime » ne doit bien sûr pas être accepté sans réserve. Ce jugement curieux s'explique peut-être par le fait que Laroche a pu entendre « une autre » symphonie que celle jouée le plus souvent aujourd'hui. Au cours d'un séjour à Rome en 1879, Tchaïkovski entreprend une importante révision, notamment dans la thématique de l'*Allegro vivo* du premier mouvement (« Mon dieu ! Que c'était lourd, bruyant et décousu ! » écrivit-il en 1880). Il change également la structure du Scherzo et du finale où il fait « une énorme coupure ». Cette nouvelle mouture de la symphonie est créée le 31 janvier 1881 à Saint-Pétersbourg.

Pour les vacances d'été en 1864, 17 ans plus tôt donc, Tchaïkovski, alors étudiant en composition au Conservatoire de cette ville, avait accepté une commande pour une grande ouverture. Comme modèle littéraire, il choisit *L'orage* [Gроза] écrit en 1859 par Alexander Nikolaïevitch Ostrovski. Plus tard cette pièce servira également à Leoš Janáček pour son opéra *Katia Kabanova* composé entre 1919 et 1921. L'histoire raconte comment Katharina, fille de marchand, est obligée de contracter un mariage d'intérêt avec Tichon, fils de commerçant. Vivant sous le joug de sa belle-mère Katia Kabanova, méfiante et autoritaire (le mot russe *groza* signifie également « règne de terreur »), elle se réfugie pendant un voyage d'affaires de son mari, dans les bras de son frère spirituel Boris. En proie à trop de culpabilité, Katharina s'enfuit lors d'un orage violent, avouant publiquement sa faute. Peu après, elle se suicide.

« Aux grands maux, les grands remèdes ! » a dû se dire Tchaïkovski, et il amplifia l'instrumentation avec entre autres le tuba, le cor anglais, la harpe, la grosse caisse et les cymbales, l'ensemble dépassant largement le contexte donné.

Serait-ce la raison pour laquelle il envoie d'abord la partition à Laroche pour commentaires, avant que celui-ci ne l'envoie à Anton Rubinstein ? Laroche, trouvant l'instrumentation « hétérique à l'extrême », allait amèrement regretter d'avoir rendu ce service d'ami : « Jamais de ma vie n'ai-je été enguirlandé comme aujourd'hui (c'était un superbe dimanche matin) pour des « fautes » qui ne sont même pas les miennes. Rubinstein, qui pimentait inconsciemment sa tirade d'humour, m'a dit : « Puisque vous avez osé me présenter une telle pièce comme la vôtre... » après quoi il s'est lancé dans une invective foudroyante contre moi. Une fois la colère de l'irascible directeur dissipée et qu'il ne restait plus rien pour le véritable coupable, Tchaïkovski put se présenter quelques jours après pour écouter le verdict. Il a été reçu amicalement et n'a été confronté qu'à quelques observations de moindre importance. J'ajoute que, dès le tout début de sa carrière de compositeur indépendant, ni l'amitié, ni la sévérité n'allaient le faire dévier de la voie qu'il s'était choisie. »

L'instrumentation démesurée ne constituait sûrement pas la seule raison derrière cette colère. L'œuvre de Tchaïkovski, publiée à titre posthume comme op. 76, et décrite non sans raison par Laroche comme « l'œuvre la plus passionnée », excelle d'un point de vue formel par son non-conformisme ; en témoigne la succession contrastée de scènes hautement profilées qui suivent à peine le plan de la forme sonate. Dès l'introduction lente, la palette expressive de l'ouverture est exprimée : dans un *Andante* mystérieux résonnent tonnerre et éclairs, adoucis subitement par une mélodie lyrique au cor, reprise ensuite par le cor anglais. Un *Allegro* orageux y met brusquement fin avant de déboucher dans un silence funèbre. Débute alors le mouvement de sonate sur un rythme pointé et agité avec un premier thème se développant lentement vers un second thème syncopé, expansif et *con espressione* pour flûte et hautbois en si majeur. À partir de ce matériau riche, Tchaïkovski développe une ambiance dramatique

grâce à un *fugato* aux cordes qui dure jusqu'à la reprise et dont la fin, libérant la tension accumulée, passe triomphalement à la tonalité de mi majeur.

L'*Ouverture en fa majeur* pour petit orchestre, composée en 1865, date également des années d'études de Tchaïkovski. Elle serait peut-être tombée dans l'oubli si Nikolaï Rubinstein n'avait demandé à Tchaïkovski, nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou en 1866, une composition pour un concert de la Société Musicale Russe. En résulte une *Ouverture de concert en do mineur* que Rubinstein refuse finalement. Pris par le temps, Tchaïkovski propose l'*Ouverture en fa majeur* ; Rubinstein l'accepte mais à la condition stricte qu'elle soit remaniée pour grand orchestre avec trombones, ce qui, comme l'écrivit Kashkin, « nécessitait des modifications essentielles dans l'ensemble de la structure de l'œuvre [...] ». L'*ouverture remaniée* est finalement créée sous la direction de Nikolaï Rubinstein, le 4 mars 1866 lors d'un concert de bienfaisance. Sans remporter un succès retentissant, elle attire l'attention des cercles musicaux sur le jeune compositeur [...] Pour le jeune compositeur débutant, ce léger parfum de succès après le concert du 4 mars revêt une grande importance. Il avait soif d'encouragements et de soutien mais n'avait reçu jusque-là ni l'un ni l'autre. »

À l'instar de la *Symphonie no 2*, l'*Ouverture en fa majeur* commence par une introduction au cor, un chant de grande amplitude dont le premier motif est décomposé et développé pour finalement prendre un caractère de fanfare. Le thème principal du mouvement de sonate se déploie dans une rapide guirlande aux cordes jusqu'à ce que le hautbois entonne un thème secondaire court et d'allure décidée, en mi-bémol. Le développement se termine par un silence général où le thème introductif, cette fois-ci délicatement exprimé à la flûte, se fait entendre. La reprise des deux thèmes de sonate en empêche le développement. Le thème secondaire se transformant en un *fugato* qui com-

mence aux altos, est suivi de tout l'orchestre et culmine dans un large *Maestoso* en apothéose.

En 1866, Nikolai Rubinstein procure à Tchaïkovski une occasion par excellence de faire preuve de son talent. Pour le mariage du tsarévitch Alexandre avec la princesse danoise Dagmar, il lui demande de composer une ouverture reprenant l'hymne national du Danemark. Le jeune compositeur, encore largement inconnu, s'empresse d'accepter cet honneur, même s'il est occupé à sa *Symphonie no 1*. Entre septembre et novembre 1866, Tchaïkovski compose donc l'*Ouverture festive sur l'hymne national du Danemark en ré majeur* op. 15. Dans l'introduction *Andante non troppo* et dans la section principale *Allegro vivo*, Tchaïkovski reprend, pour des raisons évidentes, tant l'hymne russe que celui du Danemark qu'il laisse éclater dans un somptueux *maestoso*. L'œuvre se termine avec un tel éclat que le compositeur, la considérerait même des années plus tard, comme mieux réussie que son *Ouverture solennelle « 1812 »*, qui connut pourtant un plus grand succès. (À l'occasion de la publication de l'*Ouverture festive* en 1892, Tchaïkovski modifia un court passage et réécrivit toute la coda.)

L'*Ouverture festive* est créée à Moscou le 29 janvier 1867 sous la direction de Nikolai Rubinstein. En guise de remerciement, Tchaïkovski reçoit du tsarévitch des boutons de manchette en or montés de turquoises, mais le compositeur, en manque d'argent, les vend à un collègue du Conservatoire. (Lorsque Alexandre III sera couronné tsar en 1883, Tchaïkovski reprendra les deux hymnes nationaux dans sa *Marche solennelle du couronnement*. Plus tard, l'éditeur soviétique, protagoniste d'une édition critique des œuvres de Tchaïkovski, se sentira « obligé » de remplacer, tant dans l'*Ouverture festive* que dans la *Marche du couronnement*, l'hymne russe (*Dieu protège le tsar*) par une musique politiquement moins chargée !)

© Horst A. Scholz 2006

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 de 1982 à 2004, le GSO est devenu l'un des orchestres importants d'Europe. Neeme Järvi quitte son poste de chef principal après la saison 2004/5 et est remplacé 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.

Chez BIS, l'orchestre 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.

Après 22 ans en tant que chef principal, Neeme Järvi est nommé chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Gothembourg. Il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Détroit et, en 2006, était directeur musical de l'Orchestre symphonique du New Jersey et chef principal du Residentie Orkest à La Haye. 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 obtint un diplôme. En 1963, il est nommé directeur de l'Orchestre de la radio et de la télévision estonienne ainsi que chef principal de l'opéra de Tallinn où il restera treize ans. La réputation internationale de Järvi commence à grandir à partir de 1971 alors qu'il remporte le premier prix à la compétition de direction d'orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome. Il est par la suite appelé à diriger les meilleurs orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. Neeme Järvi s'installe aux États-Unis au cours de la saison 1979-80 et fait 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 remis par le président de la république. Enfin, en octobre 1998, il a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq autres de ses compatriotes.

OTHER TCHAIKOVSKY RECORDINGS BY THE
GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA AND NEEME JÄRVI:



Symphony No. 6 in B minor
('Pathétique')
Francesca da Rimini
BIS-SACD-1348



Symphony No. 1 in G minor
('Winter Daydreams')
The Snow Maiden (excerpts)
Romeo and Juliet
BIS-SACD-1398



Symphony No. 5 in E minor
The Voyeroda
Capriccio italien
BIS-SACD-1408

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 in August 2004 (*Overtures*) and November 2004 (*Symphony No. 2*) at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Recording producer: Lennart Dehn

Sound engineer: Michael Bergek

Editing and mastering: 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 2006

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-1418 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1418

Photo: Mark Vuori