

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9236



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1993 Chandos Records Ltd.
© 1993 Chandos Records Ltd.

STRAVINSKY

CHANDOS

SYMPHONY IN E FLAT
VIOLIN CONCERTO

LYDIA MORDKOVITCH

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

SYMPHONY IN E FLAT OP. I (1905-7) (33:11)

Symphonie in Es-Dur; Symphonie en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 1 | I Allegro moderato | (9:41) |
| 2 | II Scherzo. Allegretto | (6:02) |
| 3 | III Largo | (9:39) |
| 4 | IV Finale. Allegro molto | (7:36) |

VIOLIN CONCERTO (1931) (21:54)

Konzert für Violine; Concerto pour violon

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 5 | I Toccata | (5:27) |
| 6 | II Aria I | (4:58) |
| 7 | III Aria II | (5:26) |
| 8 | IV Capriccio | (5:53) |

DDD TT = 55:15

Lydia Mordkovitch violin

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Robert Zimansky leader

NEEME JÄRVI conductor



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

SYMPHONY IN E FLAT

By the time the 23-year old Stravinsky came to write his first major orchestral work, the well-made symphony was the order of the day in Russia. The path opened up by the experiments of Tchaikovsky's *Pathétique* and Rachmaninov's First Symphony turned out to be a dead end, while the late-romantic epic mode favoured by Rachmaninov in his return to symphonic form and by Glière in his *Ilya Muromets* Symphony lay in the future. It was Glazunov, decking out attractive thematic ideas with masterly counterpoint and within careful proportions, who reigned supreme in 1905. He was the chief influence on Stravinsky's E flat major Symphony, or so the composer wrote in his autobiography, and yet there is rather more within this curious hybrid than was ever dreamt of in the Glazunov philosophy. Not in terms of orchestration, which is often remarkably crude considering that Stravinsky took each part of the work as he composed it to his teacher, Rimsky-Korsakov, for approval and even made several 'improvements' to the score in later years, but rather in the different modes of expression represented by each movement.

The first is closest to Glazunov in post-*Meistersinger* vein (the Wagnerian spell had been decisively cast upon the Russians with the St. Petersburg premiere of the Ring cycle in 1889), though Stravinsky's epic statement has nothing to do except parade in various orchestral colours and nowhere to go in the development except proclaim itself ever more grandly. It is effectively offset by, and later combined with a second theme initially given to the clarinet — Glazunov's and Rimsky's favourite candidate for countersubjects. Only the coda, with a brief flash of jazzy syncopation before the final thrust, hints at things to come. The *Scherzo* has better invention ingeniously treated in homage to Borodin and Rimsky-Korsakov: a familiar Russian patter-song shared between strings and woodwind, a dash of grotesquerie first insinuated by oboe and trumpet, and a trio folk-melody treated to good-humoured martial elaboration in the style of the tsar's march from Rimsky's *Tale of Tsar Saltan*.

It is in the *Largo* that Stravinsky comes closest to deeper feelings, struggling to express a melancholy that is no mere imitation of the *Pathétique*'s finale (though the sinking figure shortly after the first climax virtually quotes Tchaikovsky's doom-laden descent to oblivion). Tchaikovsky would surely have used the first idea merely as an introduction, not a theme, and his mature orchestration is always much more accomplished, but there is a new note in Stravinsky's spare, desolate coda and one almost expects the horn-theme of the *Firebird* finale to break the darkness of tremolo strings right at the end. Lively celebration comes easily to Stravinsky in the concluding *Allegro molto*, which never outstays its welcome and leaps from one idea to another with a volatility that the composer would learn to harness for *Petrushka*. The sharp accents place Stravinsky in the company of Borodin rather than Glazunov, although it was the latter that Rimsky-Korsakov accused his pupil of imitating here. And what did Glazunov think of the symphony after the first performance in April 1907? Apparently either

'very nice, very nice' or 'rather heavy instrumentation for such empty music' according to two reminiscences made by Stravinsky at different times; but then his memory always was capricious.

VIOLIN CONCERTO

'I was not a complete novice in handling the violin', Stravinsky wrote of the time spent in 1931 working on a newly commissioned concerto. 'Apart from my pieces for the string quartet and numerous passages in *Pulcinella*, I had had occasion, particularly in the *Histoire du Soldat*, to tackle the technique of the violin as a solo instrument.' Oddly enough, he did not specify the second number of his 1927 ballet *Apollon musagète*, which begins with a solo cadenza and continues as a duet for two violins as a kind of tribute to Bach's Double Concerto. The Violin Concerto keeps Bach even more in mind — and spirit, too: it is typical of Stravinsky's magpie genius, and the intensity of his love for the composers whose style he adopts, that the most consistently Bachian movement, *Aria II*, should also be the one to sound the depths with its *cantabile* melodies exclusively reserved for the soloist. As with those other great tributes, Oedipus' Verdian aria 'Invidia fortunam' and Tom Rakewell's Mozart-style solos in *The Rake's Progress*, the 'heart' remains, as Stravinsky suggested, in inverted commas, but it moves us none the less.

For much of the Violin Concerto, though, the soloist duets or makes chamber music with the other instruments in lighter, more conversational style, and the cue here, a far cry from the famous violin concertos of the 19th century repertoire, was surely the fourth of Hindemith's *Kammermusik* series. It was to Hindemith, an excellent violinist and viola-player, that Stravinsky turned to ask whether it mattered that he himself had no first-hand experience of the instrument. 'Not only did he allay my doubts, but he went further and told me that it would be a very good thing, as it would make me avoid a routine technique, and would give rise to ideas which would not be suggested by the familiar movement of the fingers.' An excellent case in point is the wide-spanning chord which opens each movement and breaks across *Aria II* like an unexpected cry of anguish. When Stravinsky showed it to Samuel Dushkin, adopted son of the concerto's wealthy American patron Blair Fairchild and the work's first performer, the violinist declared the stretch of an eleventh within the chord unplayable; but when Dushkin returned home, he found the stretch possible, told Stravinsky so and thus preserved what the composer called the work's 'passport'. An earlier specimen of Stravinsky's idiosyncratic writing for the violin, the confident strut of the doomed hero in *The Soldier's Tale*, makes an unexpected return towards the end of the *Capriccio*, to be joined by an even more unexpected visitor — the *Rite's* Chosen One — before the bright final runs confirm that it was only a last-minute joke after all, adding an extra perspective to the Bach stylisations.

SYMPHONIE IN ES

Als der 23jährige Strawinsky dazu kam, seine ersten größeren Werke für Orchester zu schreiben, war eine gutgemachte Symphonie nichts Außergewöhnliches in Russland. Der Weg, der durch die Experimente von Tschaikowskys *Pathétique* und Rachmaninows 1. Symphonie geöffnet worden war, war eine Sackgasse, während die spätromantische epische Art, die Rachmaninow mit seiner Rückkehr zur symphonischen Form und Gliederung in seiner *Ilya Muromets* Symphonie favorisierte, noch in der Zukunft lag. Es war Glasunow, der attraktive thematische Ideen mit meisterhaftem Kontrapunkt innerhalb sorgsamer Verhältnisse verzierte und 1905 vorherrschend war. Er übte den Haupteinfluß auf Strawinskys Es-Dur-Symphonie aus, so schrieb der Komponist zumindest in seiner Autobiografie, und dennoch ist da noch mehr in diesem merkwürdigen Mischling, als sich die Glasunow-Philosophie je erträumte. Nicht bezüglich der Orchestrierung, die oft ungewöhnlich unelegant ist, vor allem wenn man bedenkt, daß Strawinsky jeden komponierten Teil des Werks seinem Lehrer, Rimskij-Korsakow, zur Ansicht zeigte und in späteren Jahren zahlreiche "Verbesserungen" an der Partitur vornahm, sondern mehr in den verschiedenen Ausdrucksarten, die die jeweiligen Sätze darstellen.

Der erste steht jenem Glasunow aus der Zeit nach den *Meistersingern* nahe (die Russen waren nach der St. Petersburger Premiere des *Ring*-Zyklus 1889 von Wagner stark bezaubert), obwohl Strawinskys epische Aussage nichts zu tun hat, außer in verschiedenen Orchesterfarben zu prunken, und in der Durchführung kein Ziel hat, außer sich immer grandioser kundzutun. Sie wird erfolgreich ausgeglichen und später vereinigt mit einem zweiten Thema, das anfangs von der Klarinette gespielt wird — Glasunows und Rimskijs beliebtester Kandidat für Gegenthemen. Nur die Koda weist mit einem kurzen Aufblitzen von Jazzsynkopierungen auf die bevorstehenden Dinge vor dem letzten Schub hin. Im *Scherzo* werden bessere Einfälle erfinderisch behandelt als Reverenz an Borodin und Rimskij-Korsakow: Streicher und Holzbläser teilen sich eine bekannte russische *Parlando*-Arie, ein Hauch des Grotesken, zuerst von Oboe und Trompete angedeutet, und eine dreistimmige Volksmelodie, die in den Genuß einer gutmütigen kriegerischen Ausführung im Stil des Zarenmarsches in Rimskijs *Das Märchen vom Zaren Saltan* kommt.

Im *Largo* kommt Strawinsky tieferen Gefühlen am nächsten; er bemüht sich, eine Melancholie auszudrücken, die keine bloße Nachahmung des *Pathétique* Finales ist. Tschaikowsky hätte die erste Idee sicherlich nur als bloße Einleitung und nicht als Thema verwendet, und seine reife Orchestrierung ist immer weitaus vollendeter. Es gibt jedoch einen neuen Ton in Strawinskys karglicher, trostloser Koda, und man erwartet fast, daß das Hornthema des *Feuervogel*-Finales durch die Dunkelheit der Tremolostreicher ganz am Ende bricht. Eine lebhaftere Feier fällt Strawinsky im abschließenden *Allegro molto* leicht, das nie länger bleibt, als es willkommen ist, und von einer Idee zur anderen springt mit einer Lebhaftigkeit, die der Komponist für *Petruschka* zu nutzen weiß. Die scharfen Akzente rücken

Strawinsky in die Nähe Borodins, nicht Glasunows, obwohl es letzterer war, den Strawinsky laut Rimskij-Korsakow hier imitierte. Und was hielt Glasunow von der Symphonie nach der Erstaufführung im April 1907? Entweder "sehr nett, sehr nett" oder "ziemlich schwere Orchestrierung für solch leere Musik" laut zweier Erinnerungen Strawinskys zu verschiedenen Zeiten — aber auf sein Gedächtnis war ja schon immer wenig Verlaß.

VIOLINKONZERT

"Ich war kein vollständiger Anfänger, was die Behandlung der Violine anbetraf", schrieb Strawinsky über die Zeit, die er 1931 mit der Arbeit an einem neu in Auftrag gegebenen Konzert verbrachte. "Außer meinen Stücken für Streichquartett und zahlreichen Passagen in *Pulcinella* hatte ich besonders bei der *Histoire du Soldat* Gelegenheit, die Technik der Violine als Soloinstrument anzugehen." Merkwürdigerweise erwähnte er nicht die zweite Nummer seines Balletts *Apollon Musagète* von 1927, das mit einer Solokadenz beginnt und als Duett für zwei Violinen fortfährt — eine Art Tribut an Bachs Doppelkonzert. Das Violinkonzert erinnert sogar noch mehr an Bach. Wie bei den anderen großen Tribut, Oedipus verdische Arie "Invidia fortunam" und Tom Rakewells mozarartige Soli in *The Rake's Progress* — bleibt das Herz, wie Strawinsky vorschlug, in Anführungszeichen stehen, rührt uns aber dennoch.

In einem Großteil des Violinkonzerts spielt der Solist ein Duo oder macht mit den anderen Instrumenten zusammen Kammermusik, auf leichtere, gesprächigere Weise; das Stichwort war hier sicherlich — weit entfernt von den berühmten Violinkonzerten des 19. Jahrhunderts — die vierte *Kammermusikserie* Hindemiths. Hindemith war es — ein ausgezeichnete Violin- und Viola-Spieler — an den sich Strawinsky wandte, um ihn zu fragen, ob es etwas zu bedeuten hätte, daß er selbst keine direkte Erfahrung mit dem Instrument hatte. "Er nahm mir nicht nur meine Zweifel, sondern ging soweit, mir zu sagen, daß dies sehr gut wäre, da ich dann eine routinemäßige Technik vermeiden würde und Ideen entwickeln könnte, auf die die bekannten Fingerbewegungen nicht hinweisen." Ein typisches Beispiel ist hier der weitreichende Akkord, der jeden Satz eröffnet und über die Arie II wie ein unerwarteter Angstschrei hereinbricht. Ein früheres Beispiel für Strawinskys idiosynkratische Schreibweise für die Violine, das großspurige Auftreten des verdammten Helden in der *Histoire du Soldat*, kehrt unerwartet gegen Ende des *Capriccio* wider, um sich mit einem noch unerwarteteren Besucher zu vereinigen — dem Ausgewählten des *Sacre* — ehe der letzte helle Lauf bestätigt, daß es sich nur um einen letzten Spaß handelte, und eine zusätzliche Perspektive zu den Bach-Stilisierungen hinzufügt.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

SYMPHONIE EN MI BÉMOL

Alors que Stravinsky, âgé de 23 ans, s'apprêtait à composer sa première pièce pour orchestre, le genre de la symphonie était devenu tout à fait courant en Russie. La voie inaugurée par la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovsky et par la Première symphonie de Rachmaninov se révéla sans issue, alors que la tendance post-romantique qui sera ensuite suivie par ce dernier lors de son retour aux formes symphoniques, et par Glière dans sa symphonie *Ilya Muromets* devait se manifester par la suite. C'était Glazounov qui triomphait en 1905, grâce à ses idées thématiques séduisantes, et à son maniement subtil du contrepoint et des proportions formelles. Ce fut lui qui exerça la plus grande influence sur la Symphonie en mi bémol majeur de Stravinsky, ou du moins c'est ce qu'affirma ce dernier dans les *Chroniques de ma vie*. Cette œuvre hybride révèle néanmoins une richesse supérieure à n'importe quelle œuvre de Glazounov. Non pas en ce qui concerne l'orchestration, qui est souvent excessivement grossière, mais plutôt dans les différents modes d'expression de chaque mouvement (au fur et à mesure qu'il les composait, Stravinsky les présentait à son professeur, Rimsky-Korsakov, et l'apporta aussi plusieurs améliorations à l'œuvre dans les années suivantes).

Le premier mouvement est le plus proche de Glazounov, dans un caractère qui rappelle les *Maîtres chanteurs* (la magie wagnérienne s'était répandue en Russie depuis la première représentation du Ring, qui eut lieu à Saint Pétersbourg, en 1889). Et ceci malgré le fait que le thème épique de Stravinsky n'a aucun autre rôle que d'être enrichi par différentes couleurs orchestrales, et d'être énoncé de manière encore plus grandiose dans le développement. Il est suivi par un second thème, avec lequel il est ensuite combiné, et qui est énoncé pour la première fois par la clarinette, instrument préféré de Glazounov et Rimsky-Korsakov pour les contre-sujets. Seule la coda, qui comporte de brefs passages syncopés peu avant sa fin, annonce certains aspects des œuvres futures de Stravinsky. Le *Scherzo*, qui semble un hommage à Borodine et à Rimsky-Korsakov, est structuré avec plus d'habileté: on y trouve une chanson populaire russe partagée entre les vents et les cordes, des phrases grotesques par les hautbois et les trompettes, et une mélodie folklorique élaborée comme une joyeuse marche militaire dans le style de la marche du tzar de *La légende du Tzar Saltan* de Rimsky-Korsakov, formant le trio.

Dans le *Largo*, Stravinsky atteint les sentiments les plus profonds, exprimant une mélancolie qui est loin d'imiter celle du finale de la *Pathétique*. Tchaïkovsky aurait utilisée la première idée thématique seulement dans l'introduction, et non pas comme thème principal, et son orchestration est toujours plus élaborée. Mais la coda a quelque chose de nouveau par sa sobriété et son caractère de désolation. Vers la fin, lorsqu'on entend les sombres trémolos des cordes, on s'attend presque à entendre le thème du cor du finale de *l'Oiseau de feu*. L'*Allegro molto* qui achève la composition a un caractère

de fête, et ne fatigue jamais car l'on passe d'une idée à l'autre avec une désinvolture que Stravinsky apprendra à maîtriser dans *Pétrouchka*. L'utilisation d'accentuations bien marquées rapproche Stravinsky de Borodine plutôt que de Glazounov, bien que Rimsky-Korsakov ait reproché à Stravinsky d'imiter ce dernier. Que pensait Glazounov de cette symphonie après sa création en avril 1907? "Très beau, très beau" ou "l'instrumentation est plutôt chargée pour une musique aussi vide", selon deux souvenirs que Stravinsky a eus à des époques différentes. La mémoire de Stravinsky a toujours été capricieuse.

CONCERTO POUR VIOLON

"Je n'étais pas absolument novice dans le maniement du violon", a écrit Stravinsky à propos de l'époque où il travaillait à un concerto qui venait de lui être commandé, en 1931. "Sans parler de mes pièces pour le quatuor à cordes et de nombreux passages dans *Pulcinella*, c'est surtout l'*Histoire du Soldat* qui m'avait donné l'occasion d'approcher la technique du violon comme instrument solo." Il est assez surprenant à ce propos qu'il n'ait pas mentionné la deuxième pièce d'*Apollon Musagète*, ballet qu'il avait composé en 1927: celle-ci est constituée par une cadence du violon solo, suivie par un duo de violons, qui semble un hommage au Concerto pour deux violons de Bach. Pour ce qui concerne les autres grands hommages de Stravinsky, l'aria verdienne d'*Oedipe*, "Invidia fortunam" et les solos mozartiens de Tom Rakewell dans *The Rake's Progress*, ils nous émeuvent, bien que le "cœur" reste toujours entre guillemets, comme Stravinsky lui-même le faisait remarquer.

Dans le *Concerto pour violon*, le violon joue souvent en duo ou en formation de musique de chambre avec d'autres instruments, dans un style de conversation léger. La coda, dont la musique se situe stylistiquement très loin des concertos pour violon du XIX^{ème} siècle, pourrait être la quatrième *Kammermusik* série de Hindemith. C'est à Hindemith, en tant qu'excellent violoniste et altiste, que Stravinsky demanda s'il était important d'avoir une pratique directe de l'instrument. "Il me donna non seulement tous apaisements, mais ajouta encore que ce fait contribuerait précisément à me faire éviter une technique routinière et donnerait naissance à des idées qui ne seraient pas suggérées par le mouvement accoutumé des doigts." Un exemple représentatif à ce propos est l'accord, très écarté, qu'on entend au début de chaque mouvement et qui réapparaît à l'intérieur de l'*Aria II* comme un cri angoissé et inattendu. Vers la fin du *Capriccio*, un souvenir de l'écriture pour violon de l'*Histoire du soldat* fait une apparition inattendue, suivie d'un phénomène encore plus surprenant: le retour du caractère de la musique de l'élue, à la fin du *Sacre de printemps*, avant que les dernières gammes ascendantes nous confirment qu'il ne s'agissait que d'une plaisanterie de dernière minute, et qui ne fait qu'introduire une nouvelle perspective à la stylisation de la musique de Bach.

© 1993 David Nice
Traduction: Angelo Cantoni

Suzie Maeder



Lydia Mordkovich was born in Saratov in the USSR and studied the violin from the age of seven. After graduating from the Odessa Conservatory she became the master-pupil of David Oistrakh at the Moscow Tchaikovsky Conservatory. She is a prize-winner of the National Young Musicians Competition in Kiev and of the Long/Thibaud International Competition in Paris. She emigrated to Israel in 1974, and since then she has established her career in the West.

Now resident in London, Lydia Mordkovich made her British debut in 1979 with the Hallé Orchestra under Walter Susskind, and has since appeared with most of the major British orchestras. She made her debut in the USA with the Chicago Symphony Orchestra under Sir Georg Solti. Her many overseas engagements have included concerts throughout Europe.

An impressive discography for Chandos reflects Lydia Mordkovich's very wide repertoire. She has received five 'Critics Choice' entries in the Gramophone magazine. In October 1990 she won the Gramophone Concerto Award for the recording of Shostakovich's Violin Concerti Nos. 1 and 2 with Neeme Järvi and the Royal Scottish National Orchestra (CHAN 8820). With the same orchestra and conductor, her recording of Prokofiev's

First and Second Violin Concertos (CHAN 8709) received a top recording award in Spain and in May 1989 was awarded the Diapason d'Or, France.

Lydia Mordkovich wurde in Saratow in der UdSSR geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit ihrem Violinstudium. Nach Beendigung ihrer Studien am Konservatorium von Odessa wurde sie Meisterschülerin von David Oistrach am Moskauer Konservatorium. Sie war Preisträgerin beim Nationalen Jugendmusik-Wettbewerb in Kiew und beim Internationalen Long/Thibaud-Wettbewerb in Paris. 1974 wanderte sie nach Israel aus und hat sich seitdem im Westen einen Namen gemacht.

Lydia Mordkovich ist jetzt in London ansässig. Sie gab 1979 ihr Debüt in Großbritannien mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung von Walter Susskind und ist seither mit den meisten prominenten britischen Orchestern aufgetreten. In den USA trat sie erstmals mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Sir Georg Solti auf. Zu ihren zahlreichen Verpflichtungen gehören auch Konzerttourneen in vielen Teilen Europas.

Der eindrucksvolle Katalog von Lydia Mordkovitchs Schallplattenaufnahmen spiegelt ihr äußerst umfangreiches Repertoire. Im Magazin *Gramophone* wurden fünf ihrer Einspielungen als "Critics' Choice" hervorgehoben. Im Oktober 1990 wurde ihr für ihre Einspielung von Schostakowitschs Erstem und Zweitem Violinkonzert mit dem Royal Scottish National Orchestra unter Neeme Järvi (CHAN 8820) der Gramophone Concerto Award verliehen. Ihre Einspielung von Prokofjews Erstem und Zweitem Violinkonzert mit demselben Orchester unter der Leitung desselben Dirigenten (CHAN 8709) wurde in Spanien als erstklassig prämiert und errang im Mai 1989 den französischen Diapason d'Or-Preis.

Lydia Mordkovich, née à Saratov, RSFS de Russie, étudia le violon dès l'âge de sept ans. Après avoir obtenu ses diplômes au Conservatoire d'Odessa, elle entra dans la classe de maîtrise de David Oistrakh, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Lauréate du Concours national des jeunes musiciens, à Kiev, et du concours international Long/Thibaud, à Paris, elle émigra en Israël en 1974 et poursuivit sa carrière dans le monde occidental.

Lydia Mordkovich, qui à présent réside à Londres, a fait ses débuts en Angleterre en 1979, auprès de l'Hallé Orchestra sous la baguette de Walter Susskind. Depuis, elle s'est produite avec les plus grands orchestres britanniques et aux États-Unis, pour la première fois, avec le Chicago Symphony Orchestra, sous la direction de Sir Georg Solti. Ses nombreux contrats la font voyager constamment à travers toute l'Europe.

Lydia Mordkovich a une belle panoplie d'enregistrements Chandos, que reflète l'étendue de son répertoire. Son nom a été cité cinq fois dans "Le Choix des Critiques" du magazine *Gramophone*. En 1990, elle a reçu le prix "Concerto" du Gramophone, pour son interprétation des concertos pour violon Nos 1 et 2, de Shostakovich, avec le Royal Scottish National Orchestra sous la direction Neeme Järvi (disque CHAN 8820). Son enregistrement des concertos pour violon Nos 1 et 2 de Prokofiev, avec le même orchestre et sous la même direction (CHAN 8709) a obtenu un premier prix en Espagne, et, en 1989, le Diapason d'Or en France.

The **Orchestre de la Suisse Romande** was founded in 1918 by Ernest Ansermet. Directed by its founder for more than 50 years, the OSR — the only full symphonic orchestra of the French speaking cantons of Switzerland — has been closely associated with the premieres of many great symphonic works of the first half of this century. Because of this its reputation has spread far beyond the Swiss borders, though at the time of its birth the orchestra was mainly intended for a regional audience. In 1967 Ernest Ansermet handed the baton over to Paul Kletzki, who a few years later was succeeded by Wolfgang Sawallisch, artistic director and main conductor of the OSR. Ten years later (1980) it was the turn of Horst Stein. The post of Artistic Director has been occupied by Armin Jordan — a regular conductor for over 28 years — since September 1985.

Every season, under the tripartite administration of Swiss Radio-Television, the City of Geneva and the OSR, the Orchestra gives two series of ten concerts each, in Geneva, on a subscription basis, then a third series of five concerts. Ten concerts are repeated in Lausanne. The Orchestra plays regularly at the Grand Théâtre de Genève during the opera and ballet season (some 70 performances), and gives many other concerts in Switzerland including five symphonic concerts for the Radio-Télévision de la Suisse Romande.

Closely associated since its creation with the national and international success of symphonic works by composers such as Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinsky, the Orchestre de la Suisse Romande is well established throughout the world as a first rate orchestra. Impressive recordings and many tours abroad have been the basis of its international fame. In the Autumn of 1987 a world tour started in Belgium and, via Japan, ended in the U.S.A. In 1991, the Orchestra visited Japan and South Korea, after a series of concerts in Belgium and Great Britain, and in 1993 gave a series of eleven concerts in seven European countries. In 1995 concerts are planned again in North America and Japan.

Das **Orchestre de la Suisse Romande** wurde 1918 von Ernest Ansermet gegründet. Unter seiner mehr als fünfzig Jahre dauernden Stabführung entwickelte sich das einzige große Sinfonieorchester der Westschweiz von einem Ensemble mit regionaler Bedeutung zu einem weit über unsere Grenzen hinaus bekannten Klangkörper, dessen Name eng verbunden ist mit einer Anzahl der großen sinfonischen Werke der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die durch das Orchester uraufgeführt wurden. 1967 übergab Ernest Ansermet die Leitung des Orchesters Paul Kletzki, der einige Jahre später von Wolfgang Sawallisch abgelöst wurde. Dieser war zehn Jahre lang Chefdirigent und künstlerischer Leiter des OSR, bis 1980 Horst Stein an seine Stelle trat. 1985 übernahm Armin Jordan den Chefposten, nachdem er das Orchester seit 28 Jahren regelmäßig dirigiert hatte.

Jede Saison veranstaltet das Orchester in seiner Heimatstadt Genf in Zusammenarbeit mit der Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR und der Stadt Genf zwei Abonnementsreihen von je zehn und eine von fünf Konzerten. Zehn dieser Konzerte werden jeweils in Lausanne wiederholt. Außerdem bestreitet

das Orchester pro Saison ungefähr siebzig Opern- und Ballettabende im Genfer Grand Théâtre und gibt fünf Sinfoniekonzerte für die Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR, sowie viele weitere Konzerte in der ganzen Schweiz.

Seit der Gründung des Orchestre de la Suisse Romande wird sein Name mit den sinfonischen Werken von Komponisten wie Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofjew, Ravel and Stravinsky, in Verbindung gebracht, mit deren Interpretation sich das Orchester einen Namen gemacht hat. Auch regelmäßige Konzertreisen und eine rege Schallplattentätigkeit haben dazu beigetragen, daß das Orchester international bekannt wurde. Im Herbst 1987 unternahm das OSR eine Konzertreise rund um die Welt; 1991 kehrten die Musiker nach Japan, nachdem sie in Belgien, Großbritannien und Südkorea aufgetreten waren, und 1993 standen elf Konzerte in sieben europäischen Ländern auf dem Programm. Für 1995 ist erneut eine Tournee nach Japan und Nordamerika geplant.

L' **Orchestre de la Suisse Romande** a été fondé en 1918 par Ernest Ansermet. Dirigé par son fondateur pendant plus de cinquante ans, l' OSR, seul grand ensemble symphonique de Suisse romande, a été étroitement lié à la création des grandes œuvres du répertoire symphonique de la première moitié de ce siècle et, de ce fait, sa renommée devait largement dépasser nos frontières, alors même qu' au moment de sa création sa vocation avait surtout un caractère régional. En 1967, Ernest Ansermet a remis la direction de l' orchestre à Paul Kletzki qui, quelques années plus tard, a été suivi par Wolfgang Sawallisch, directeur artistique et chef de l' OSR pendant dix ans, et par Horst Stein à partir de 1980. La fonction de directeur artistique est reprise en septembre 1985 par Armin Jordan, qui avait dirigé l' OSR régulièrement depuis vingt-huit ans.

Chaque saison, l' Orchestre assure à Genève, en coproduction tripartite avec la Radio-Télévision Suisse Romande et la Ville de Genève, deux séries de dix concerts d'abonnement chacune et une troisième série de cinq concerts. Dix de ceux-ci sont repris à Lausanne. Il participe en outre à environ soixante-dix représentations lyriques et chorégraphiques au Grand Théâtre de Genève, et donne de nombreux autres concerts en Suisse, dont cinq concerts symphoniques pour la Radio-Télévision Suisse Romande.

Associé dès sa fondation au rayonnement national et international d' œuvres symphoniques de compositeurs tels que Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinsky, l' OSR s' est affirmé dans le monde entier comme un orchestre de premier plan. C' est en particulier par sa riche discographie et par ses tournées à l' étranger que l' OSR a acquis sa réputation. Une tournée autour du monde (Belgique, Japon, Etats-Unis) a eu lieu en automne 1987; en 1991 l' OSR est retourné au Japon après avoir donné des concerts en Belgique, Grande-Bretagne et Corée du Sud et en 1993 une série de onze concerts l' a conduit à travers sept pays européens. Un retour au Japon et en Amérique du Nord est d' ores et déjà prévu en 1995.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** graduated from the Tallinn Music School with degrees in percussion and choral conducting, and later completed his studies in opera and symphonic conducting at the Leningrad State Conservatory. In 1963 he became director of the Estonian Radio and Television Orchestra, and began a thirteen-year tenure as chief conductor at the Tallinn Opera.

International acclaim came in 1971 when Mr Järvi won first prize in the Conductor's Competition at the Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. Invitations followed to conduct major orchestras throughout Eastern Europe, Great Britain, Germany, Sweden, Japan, Mexico, and Canada.

In 1980 Mr Järvi emigrated to the United States and made his American orchestral debut with the New York Philharmonic. Since then he has conducted the major orchestras of North America and Europe and has held the posts of principal guest conductor with the City of Birmingham Symphony Orchestra, music director of the Royal Scottish Orchestra, and principal conductor of the Gothenburg Orchestra of Sweden. Equally renowned for his opera conducting, he made his Metropolitan Opera debut with *Eugene Onegin* during the 1978-79 season. Neeme Järvi became music director of the Detroit Symphony Orchestra in 1990. Internationally acclaimed for his performances with orchestras and opera houses worldwide, he is also one of today's most recorded conductors.

Awards received by Mr Järvi include honorary doctorates from the University of Aberdeen, Scotland and the Music Conservatory of Tallinn, Estonia. An honorary member of the Swedish Academy of Music, in 1991 he was dubbed a Knight Commander of the North Star Order by the King of Sweden.

1937 in Tallin in Estland geboren, besuchte **Neeme Järvi** die dortige Musikhochschule und ging mit Diplomen in Schlagzeug und Chorleitung ab. Später studierte er am Leningrader Staatl. Konservatorium und vervollständigte seine Kenntnisse in Symphonie- und Opernorchesterleitung. 1963 wurde er als Direktor des Estländischen Radio- und Fernsehorchesters engagiert und begann gleichzeitig ein dreizehn Jahre dauerndes Engagement als Chefdirigent der Talliner Oper.

Neeme Järvi kam zu internationalem Ruhm als er 1971 den ersten Preis im Dirigentenwettbewerb der Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rom gewann. Es folgten Einladungen von Orchestern aus allen Teilen Osteuropas, aus Großbritannien, Deutschland, Schweden, Japan, Mexiko und Kanada.

1980 wanderte Neeme Järvi in die USA aus, wo er sein Konzertdebüt mit dem New York Philharmonic gab. Seither hat er viele der prominenten Orchester Nordamerikas und Europas dirigiert. Er hat die Stelle des ersten Gastdirigenten des City of Birmingham Symphony Orchestra, des Musikdirektors des Royal Scottish Orchestra und des Chefdirigenten des Orchesters von Göteborg in Schweden bekleidet. Auch als Operndirigent ist Neeme Järvi weltweit anerkannt: sein Debüt an der Metropolitan Opera gab er in der Spielsaison 1978-79 mit *Eugen Onegin*. Neeme Järvi wurde 1990 Musikdirektor des DSO. Seine Aufführungen in Konzertsälen

und Opernhäusern in allen Teilen der Welt haben ihm einen internationalen Ruf verschafft, und er ist einer der am meisten auf Schallplatte aufgenommenen Dirigenten.

Neeme Järvi wurde unter anderen mit der Ehrendoktorwürde der Universität von Aberdeen in Schottland und des Konservatoriums von Tallin ausgezeichnet. Er ist außerdem Ehrenmitglied der Schwedischen Musikakademie und wurde 1991 vom schwedischen König zum Ritter des Polarstern-Ordens geschlagen.

Né à Tallinn, Estonie, **Neeme Järvi** passa ses examens de percussionniste et de maître de chapelle à l'Ecole de Musique de Tallinn. Il poursuivit ses études dans la branche direction d'orchestre symphonique et d'opéra au Conservatoire d'état de Leningrad. En 1963 il était nommé directeur de l'orchestre de la radio-télévision estonienne, et signait un contrat de treize ans comme chef d'orchestre principal de l'Opéra de Tallinn.

En 1971 M. Järvi remportait le Premier Prix international — Direction d'Orchestre — de la prestigieuse Académie nationale Sainte-Cécile de Rome. Ensuite les offres se multiplièrent, aussi bien en Europe — Europe de l'Est, Grande Bretagne, Allemagne, Suède — qu'au Japon, au Mexique et au Canada.

En 1980 Neeme Järvi émigrerait aux Etats-Unis et faisait ses débuts américains à la tête du New York Philharmonic. Depuis il a dirigé de grands orchestres d'Amérique du Nord et d'Europe; il a occupé les postes de Chef auxiliaire principal du City of Birmingham Symphony Orchestra, de Directeur Musical du Royal Scottish Orchestra, et de principal Chef de l'orchestre de Gothenbourg (Suède). Son expérience remarquable s'étend aussi à l'opéra; pendant la saison 1978-79 il a dirigé pour la première fois l'orchestre du Metropolitan Opera de New York dans *Eugène Onéguine*. Neeme Järvi directeur musical du Detroit Symphony Orchestra depuis 1990, poursuit une carrière qui lui a déjà valu une belle collection de compliments pour sa direction d'orchestres de concert et d'opéras internationaux.

M. Järvi s'est vu décerner plusieurs prix et grades honorifiques; il est Docteur *Honoris causa* de l'Université d'Aberdeen (Ecosse) et du Conservatoire de Musique de Tallinn (Estonie), Membre honoraire de l'Académie de Musique suédoise, et Chevalier Commandeur de l'Ordre de l'Etoile du Nord, dont la médaille lui a été remise par le roi de Suède en 1991.

*This recording is homage to Stravinsky,
Ernest Ansermet and his creation, Orchestra
de la Suisse Romande, which is celebrating
its 75th anniversary.*

*When I was asked to conduct four concerts
last June in Geneva with Orchestra la Suisse
romande, I wanted to make it a Stravinsky-
Ansermet Festival, to honour the great Ernest
Ansermet, whom I admire for his pioneering
work for unknown composers. To myself it has
also been an important task to help neglected
composers.*

*It was Ansermet who gave Stravinsky a
refuge in Switzerland, after the revolution in
Russia, when he was deprived of his wealth
and wouldn't return to his country.*

*Furthermore Ansermet worked all his life
to make Stravinsky's music widespread. Then
it turned out that:*

*this year Orchestra Suisse Romande celebrates
its 75th anniversary, so, there was a reason
to perpetuate this event in a recording!*

I hope you'll enjoy it!

Oct. 1993.

Neeme Järvi

Diese Aufnahme ist eine Hommage à Stravinsky, Ernest Ansermet und das Orchestre de la Suisse Romande, das Ansermet gründete und das in diesem Jahr den 75sten Jahrestag feiert.

Als ich gebeten wurde, letztes Jahr im Juni vier Konzerte in Genf mit dem Orchestre de la Suisse Romande zu dirigieren, wollte ich daraus ein Stravinsky Ansermet Festival machen. Ich wollte damit dem großen Ernest Ansermet eine Ehre erweisen, den ich für seine Pionierarbeit bei der Verbreitung unbekannter Komponisten bewundere. Ich glaube, daß er damit viel dazu beigetragen hat, vernachlässigten Komponisten zu helfen.

Es war Ansermet, der Stravinsky in der Schweiz aufnahm, nach der russischen Revolution, wo letzterer seinen Besitz verloren und nicht mehr in sein Land zurückkehren wollte.

Ansermet arbeitete außerdem sein ganzes Leben lang daran, Stravinskys Musik zu verbreiten. Und plötzlich feiert das Orchestre de la Suisse Romande dieses Jahr den 75sten Jahrestag, und es gibt einen Grund, dieses Ereignis auf einer Aufnahme festzuhalten.

Ich hoffe Sie haben Ihre Freude daran!

NEEME JÄRVI
Oktober 1993

Cet enregistrement est un hommage à Stravinski, à Ernest Ansermet et à l'Orchestre de la Suisse Romande dont il fut le fondateur il y a 75 ans.

Lorsqu'on m'a demandé de diriger quatre concerts de l'Orchestre de la Suisse Romande, au mois de juin dernier, à Genève, j'ai voulu que ce soit un Festival Stravinski/Ansermet, en l'honneur du grand Ernest Ansermet que j'admire particulièrement pour avoir si bien encouragé des compositeurs inconnus. Moi aussi, je me fais un devoir d'aider les compositeurs dont on néglige les œuvres.

Ce fut Ansermet qui, après la révolution russe, offrit à Stravinski un refuge en Suisse, alors que le compositeur avait perdu tous ses biens et ne voulait point retourner dans son pays.

De plus, Ansermet s'efforça toute sa vie de faire partout connaître et apprécier la musique de Stravinski; c'est maintenant chose faite.

Cette année l'Orchestre de la Suisse Romande fête le 75ème anniversaire de sa création, et pour perpétuer sa réputation, pouvait-on trouver mieux qu'un enregistrement!

Je vous souhaite le plus grand plaisir à l'entendre.

NEEME JÄRVI
Octobre 1993



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

- A Chandos Digital Recording
- Recording Producer: Ralph Couzens
- Sound Engineer and Editor: Ben Connellan
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 21-24 June 1993
- Front Cover Drawing of Igor Stravinsky by Penny Olymbios
- Back Cover Photograph of Neeme Järvi by Suzie Maeder
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Sarah Haines

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Germany

STRAVINSKY: SYMPHONY IN E FLAT / VIOLIN CONCERTO - Mordkovich / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9236

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9236

IGOR STRAVINSKY (1882 - 1971)

SYMPHONY IN E FLAT OP. I (1905-7) (33:11) *Symphonie in Es-Dur; Symphonie en mi bémol majeur*

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 1 | I Allegro moderato | (9:41) |
| 2 | II Scherzo. Allegretto | (6:02) |
| 3 | III Largo | (9:39) |
| 4 | IV Finale. Allegro molto | (7:36) |

VIOLIN CONCERTO (1931) (21:54) *Konzert für Violine; Concerto pour violon*

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 5 | I Toccata | (5:27) |
| 6 | II Aria I | (4:58) |
| 7 | III Aria II | (5:26) |
| 8 | IV Capriccio | (5:53) |

DDD TT = 55:15

Lydia Mordkovich violin
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI conductor



STRAVINSKY: SYMPHONY IN E FLAT / VIOLIN CONCERTO - Mordkovich / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9236

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1993 Chandos Records Ltd. © 1993 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany