

**CHANDOS**  
SUPER AUDIO CD

# Joachim Raff

Symphony No. 2  
Four Shakespeare Preludes

Orchestre de la Suisse Romande  
Neeme Jarvi





Portrait by Richard Lauchert (1823 – 1868) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Joachim Raff

**Joachim Raff** (1822 – 1882)

**Symphony No. 2, Op. 140** (1866) 33:41  
in C major • in C-Dur • en ut majeur  
for Large Orchestra  
Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I Allegro   | 12:32 |
| 2 | II Andante con moto                                   | 7:21  |
| 3 | III Allegro vivace – Trio                             | 5:28  |
| 4 | IV Andante maestoso – Allegro con spirito – Più mosso | 8:06  |

5 **Orchestral Prelude to Shakespeare's 'The Tempest',  
WoO 49** (1879) 14:10  
in G minor • in g-Moll • en sol mineur  
for Large Orchestra  
Con moto – Poco meno moto, maestoso, marcato e deciso assai

6 **Orchestral Prelude to Shakespeare's 'Macbeth',  
WoO 50** (1879) 11:22  
in C minor • in c-Moll • en ut mineur  
for Large Orchestra  
Con moto – (L'istesso tempo) – Poco più mosso – Tempo I –  
Allegro guerriero – Meno mosso – Maestoso

7 **Orchestral Prelude to Shakespeare's 'Romeo and Juliet',**  
**WoO 51** (1879) 9:46  
in D major • in D-Dur • en ré majeur  
for Large Orchestra  
Allegro – Poco meno mosso – Tempo I – Meno mosso –  
Poco agitato – Tempo I (Allegro) – Meno mosso – Maestoso

8 **Orchestral Prelude to Shakespeare's 'Othello',**  
**WoO 52** (1879) 8:14  
in D major • in D-Dur • en ré majeur  
for Large Orchestra  
Con moto – Più mosso

TT 77:47

**Orchestre de la Suisse Romande**  
**Bogdan Zvoristeanu** concert master  
**Neeme Järvi**

## Raff: Symphony No. 2 / Four Shakespeare Preludes

---

### Introduction

As the twenty-first century is coming to realise, Joachim Raff (1822 – 1882), the exceptionally gifted, largely self-taught, and highly industrious composer and pedagogue, was one of the most widely performed and influential musicians of his day.

Composer of nearly 300 works, Raff wrote extensively in virtually all forms. Many of his eleven symphonies have titles, and some of their movements have subtitles. Although he is often incorrectly referred to as a composer of 'programme symphonies', it is only his First, *An das Vaterland* (To the Fatherland), Third, *Im Walde* (In the Forest), and Fifth, *Leonore*, that make explicit extra-musical references. Raff's use of descriptive titles ('Sounds of Spring', 'In the Alps', *etc.*) is generally in keeping with the nineteenth-century practice of generic suggestion rather than explicit narrative. As is true of the bulk of Raff's catalogue, the symphonies are all solidly built, fiercely independent compositions which display impeccable craft, originality, and expressive power, and they are marked by a decidedly eclectic proclivity.

Raff himself eventually, in 1877, became the founding director of the Hoch Conservatory in Frankfurt, which opened the following year.

### Symphony No. 2

Composed in 1866 while Raff resided and taught in Wiesbaden, Symphony No. 2, Op. 140 was first performed on 1 March 1867 at a concert of the Königliche Hofkapelle conducted by Wilhelm Jahn. The score and parts were published by B. Schott's Söhne (Mainz) in 1869. As part of its Complete Edition of Raff, the distinguished Stuttgart imprint Edition Nordstern published a new score of the symphony in 2000. The work is scored for piccolo, pairs of flutes, oboes, clarinets, and bassoons, four horns, two trumpets, three trombones, timpani, and strings. The use of this standard orchestral apparatus is misleading inasmuch as Raff was one of the most imaginative and skilful nineteenth-century composers for the orchestra. Amongst the many, easily perceptible joys to be taken in his music is the manner in which he executes complex

dialectical exchanges among the various sections of the orchestra, wringing an enormous amount of colour and variety out of his modest forces.

Behaving as if it were a telescoped version of the Prelude, in E flat major, to *Das Rheingold* – as re-imagined by Beethoven, yet consequently sounding like nobody but Raff – the symphony's first movement, *Allegro*, opens with sparkling, C major clarity but quickly becomes a virtual hybrid: a traditional sonata form crossbred with a vigorous scherzo, writ large. Its sharply focused energy, present from the very opening measures, projects a muscular, athletic optimism which is sustained throughout the movement. The apparently simple melodic and harmonic elements mask a continuous tonal restlessness brought about through constant common-tone modulations and modal shifts. If one is whisperingly, discreetly reminded of Richard Strauss's characteristic side-slipping harmonies, one should keep in mind that Raff was Strauss's musical grandfather: his pupil Alexander Ritter was Strauss's teacher.

The movement's sonata form, divided into four sections, takes an unusual turn. The traditional threesome of exposition, development, and recapitulation succeed one another as expected. However, they culminate

in a secondary development that not only serves as the movement's coda but is longer and 'twistier' than the original development itself.

The second movement, *Andante con moto*, in E flat major, illustrates the manner in which Raff can enhance a simple tripartite structure with elements of sonata form development and the segmentation of variation form. The very elegant, hymn-like theme, given first to the strings, is answered by the winds, but not literally. Raff's avoidance of formal or procedural literalism, as demonstrated right from the opening of the movement, establishes a pattern of statement followed by extension and / or elaboration and / or instrumental variation which serves to intensify the momentum of the musical argument throughout the movement. The suddenly dark and dramatic middle section, in C minor, complete with stentorian dotted rhythms and upward sweeping melodic thrusts, ultimately undergoes a fugal development, which in turn produces a well-earned C major climax before leading back (having returned to the original key) to a quiet, and more compact version of the opening section.

The G minor third movement, *Allegro vivace*, is the 'formal' scherzo of the

symphony. While it is nominally in triple metre, its superimposed internal dactylic rhythms tend to throw off any sense of a primary 'one to a bar' pulse. The implicit back-and-forth metrical shifts also serve to heighten the sense of dramatic thrust. Whilst the scherzo itself is all grim and gruff, the Trio, which focuses largely on the winds, is all sweetness and light. Its quiet wisps of thematic fragments are thrown to and fro in a pointillist repartee of a rapidity, a brevity, and an air of *humour fantastique* that are delightfully refreshing. The scherzo is then repeated literally, the only example of such in the entire work.

The sonata form finale presents a rare instance of a Raffian symphonic movement with a slow introduction. It starts out in A flat major, its dotted rhythms and rising scalar sweeps – familiar from the middle of the slow movement – quickly evolving into an *Allegro con spirito* of Beethovenian energy and gusto. Half a dozen themes of characteristically breathless, whirlwind music 'in a hurry' give the exposition the appearance of a pastiche. As is always true in the music of Raff, however, 'appearance' is the product of a well-planned deception: the developmental *tour de force* of polyphonic by-play amid all the exposition's thematic bits

and pieces is remarkably homogenous and engaging, serving to ratchet the energy level up to a very high degree. In so doing, it sets up the – inevitably boisterous – recapitulation. As in the first movement, there is a second development *cum coda*, which brings the symphony to a joyful conclusion.

#### **Four Shakespeare Preludes**

While it may be said that the symphonic poem emerged from the concert overture, none of Raff's independent overtures is programmatic in any real way. Although the *Four Shakespeare Preludes* of 1879 come closest to that form, they are so concentrated in design and manner of execution as to be hardly recognisable when compared to the literature of concert overtures with which we are more familiar. Thirteen years and close to 150 works separate the Second Symphony from the *Shakespeare Preludes*. During this interval, Raff's compositional methods had moved towards extreme structural compression, and an emotional ambience best described as 'stream of consciousness'. Abrupt shifts of direction abound, combined with an almost cubist sense of musical architecture. Indeed, Raff's increasingly episodic writing at this time foreshadows many developments of the early twentieth century in general, and

the manner and methods of film music in particular.

Given the pervasive popularity in German-speaking lands during Raff's lifetime of the 1833 Schlegel-Tieck translation of Shakespeare, the choice of Shakespearean subject matter was common enough. However, the architectural design of the four preludes sets them apart from the symphonic poems of the day. The preludes (to *The Tempest*, WoO 49, *Macbeth*, WoO 50, *Romeo and Juliet*, WoO 51, and *Othello*, WoO 52) are all relatively brief pieces. Those to *The Tempest* and *Macbeth* follow the dramatic structure of the plays associated with them, whilst the ones to *Romeo and Juliet* and *Othello* tend to encapsulate the plays' general dramatic situations. All four preludes adopt fast tempos, their contents single-mindedly avoiding the *longueurs* often associated with music depicting passion, death, unrequited love, jealousy, betrayal, and the like. They are all rather objectivist in tone and on that philosophical basis it would not be too farfetched to view them as prototypes for imaginary novels by an author such as Ayn Rand.

#### **The Tempest**

The Prelude to *The Tempest*, in G minor,

begins with a depiction of the titular storm, then moves quickly through a sequence of carefully delineated sketches of the main characters – Prospero, Ariel, Ferdinand, Miranda, Caliban – and situations presented by the play. It is only at the very end that Raff slackens the rapid tempo ever so slightly, enabling the transformation of some of the material into a seventeenth-century ceremonial dance – although one interpreted by the nineteenth-century sensibilities of this composer. The Prelude to *The Tempest* was heard publicly for the first time on 4 February 1881 in a performance conducted by Louis Lüstner at the Kurhaus Concert Hall in Wiesbaden, but it was not published until 2006, by Nordstern.

#### **Macbeth**

The Prelude to *Macbeth*, in C minor, consists of a sequence of episodes, with brief but complete passages associated with each of the main characters and situations of the play. There are practically no transitions at all between the musical episodes, which progress without submitting in any way to sonata form or free developmental fantasia: it is a film score in all but fact. The American composer Edward MacDowell, who was another pupil of Raff's, took the scores of the



four preludes to the Boston-based publishing house of Arthur P. Schmidt, who engraved the scores of *Macbeth* and *Romeo and Juliet* in 1891. The *Macbeth* prelude was given its first performance in Wiesbaden on 13 January 1882, conducted by Louis Lüstner.

#### **Romeo and Juliet**

In its brevity, the Prelude to *Romeo and Juliet*, in D major, looks forward to Webern – at least when compared to, say, Berlioz’s well-known symphony on the subject. At 358 measures, its bar count is barely higher than that of *Macbeth*, although its performance duration is markedly shorter. The prelude is built primarily on two motives stated at the outset, representing the Montagues and the Capulets, Romeo and Juliet, respectively. Although it quickly manifests its dramatic force by means of a thumbnail summary of the action of the play, the music studiously avoids establishing its home key of D major until the very end. Rarely does the harmonic movement slow down and consolidate a key long enough for the listener to experience any sense of stability. Once again, it was Louis Lüstner who led the first performance of the work, on 4 January 1884.

#### **Othello**

The Prelude to *Othello*, also in D major, is

perhaps Raff’s most extreme case of dramatic compression. The astonishing by-play between D major and A flat major at the opening has more in common with *Pétrouchka* (1910) than with the *Symphonie fantastique* (1830), and is perhaps meant to represent Othello’s jealousy towards and suspicion of Desdemona. After a brisk introduction, but with no slackening of tempo, we are presented with a brief *scène d’amour*, after which the mood shifts to one of conflict, this atmosphere remaining constant through the remainder of the piece. Of the four preludes, that to *Othello* is probably the most ‘situational’. Its dramatic ending, in D minor, stamps it as one of those rare pieces, ostensibly in a major key, that conclude in the tonic minor, thereby turning its whole tonal world inside out.

The Prelude to *Othello* was not performed for the first time until late in the twentieth century, and it remains unpublished as of the date of this recording.

© 2013 Dr Avrohom Leichtling

The history of the **Orchestre de la Suisse Romande**, which gave its inaugural concert on 30 November 1918, is intimately linked to Ernest Ansermet, a former maths teacher, who launched the Orchestra during his

collaboration with the Ballets russes of Sergey Diaghilev and served as Music Director from 1918 until 1967. Initially comprised of sixty-two musicians contracted for six months per year, it performed in Geneva, Lausanne, and other cities in the French-speaking part of Switzerland. In 1937, while scouting a summer home for the Orchestra, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. His notable successors have included Armin Jordan, perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski. The collaboration with Radio suisse romande, which began in the 1930s, quickly enhanced the renown of the Orchestra, as did its numerous recordings, often made at night immediately after concert or opera performances, and a burgeoning worldwide touring schedule. From its earliest days, it has promoted contemporary music, premiering works by Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, and many later composers. Today comprising 113 full-time musicians, the Orchestre de la Suisse Romande appears regularly around the world, continuously making debut appearances in new venues (the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, Teatro alla Scala in Milan in 2010, Philharmonic Hall in St Petersburg in 2012). It participates in

performances of opera at the Grand Théâtre de Genève and organises an entire programme for young audiences. The arrival of Neeme Järvi marks the beginning of a new chapter in its history, to be defined by the Estonian master's personality, legendary musical flair, and wide-ranging taste for repertoire.

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has

collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and

composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.

## Raff: Sinfonie Nr. 2 / Vier Orchestervorspiele zu Shakespeare-Dramen

---

### Einleitung

Wie das einundzwanzigste Jahrhundert allmählich zu erkennen beginnt, war der außergewöhnlich begabte und äußerst produktive Komponist und Pädagoge Joachim Raff (1822 – 1882), der größtenteils Autodidakt war, einer der meist aufgeführten und einflussreichsten Musiker seiner Zeit.

Raff komponierte fast 300 Werke und bediente sich dabei nahezu aller musikalischer Formen. Viele seiner elf Sinfonien tragen Titel, und manche ihrer Sätze haben auch noch Untertitel. Obwohl von ihm oft fälschlich als Komponist von "Programmsinfonien" gesprochen wird, finden sich nur in der Ersten, *An das Vaterland*, der Dritten, *Im Walde* und der Fünften Sinfonie, *Leonore*, ausdrückliche außermusikalische Bezüge. Raffa Verwendung von beschreibenden Titeln ("Frühlingsklänge", "In den Alpen", etc.) entspricht im Großen und Ganzen der im neunzehnten Jahrhundert üblichen Praxis einer allgemeinen Andeutung anstatt einer expliziten Schilderung. Wie das Gros von Raffa's Œuvre sind auch die Sinfonien allesamt

solide gebaute, entschlossen unabhängige Kompositionen, die untadeliges Handwerk, Originalität und Ausdruckskraft an den Tag legen, und sie zeichnen sich durch ausgesprochen vielseitige Vorlieben aus. Raff selbst wurde schließlich 1877 zum Gründungsdirektor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt, welches im folgenden Jahr eröffnet wurde.

### Sinfonie Nr. 2

Die Sinfonie Nr. 2, Op. 140, welche 1866 entstand, während Raff in Wiesbaden lebte und unterrichtete, wurde zum ersten Mal am 1. März 1867 bei einem Konzert der Königlichen Hofkapelle unter Leitung von Wilhelm Jahn aufgeführt. Der Verlag B. Schott's Söhne (Mainz) veröffentlichte 1869 die Partitur sowie die Stimmen. Als Teil einer Raff-Gesamtausgabe brachte der angesehenere Stuttgarter Musikverlag Edition Nordstern im Jahre 2000 eine neue Partitur der Sinfonie heraus. Das Werk ist mit Piccolo, jeweils zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotti, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streichern besetzt. Die

Verwendung einer solchen Standardbesetzung ist insofern irreführend, als Raff einer der einflussreichsten und gewandtesten Orchesterkomponisten des neunzehnten Jahrhunderts war. Eine der vielen, leicht zugänglichen Freuden, die in seiner Musik zu entdecken sind, ist die Art und Weise, in der er zwischen den verschiedenen Teilen des Orchesters einen komplexen dialektischen Austausch stattfinden lässt und so seiner bescheidenen Besetzung eine enorme Menge an Farbe und Vielfalt abringt.

Als sei er eine zusammengefasste Version des in Es-Dur stehenden Vorspiels zu *Das Rheingold* – sozusagen aus der Feder Beethovens und dennoch Raff pur – beginnt der erste Satz der Sinfonie, *Allegro*, mit funkelnder C-Dur Klarheit, wird aber bald praktisch zur Mischform: eine traditionelle Sonatenhauptsatzform gekreuzt mit einem kraftvollen Scherzo, fast übertrieben umrissen. Seine direkt von den Anfangstakten an präsente, scharf fokussierte Energie vermittelt einen kraftvollen, athletischen Optimismus, welcher den ganzen Satz hindurch aufrechterhalten wird. Die augenscheinlich einfachen melodischen und harmonischen Elemente kaschieren eine unentwegte tonale Rastlosigkeit, die durch ständige tonzentrale Modulationen sowie

modale Rückungen entsteht. Fühlt man sich hier quasi im Flüsterton dezent an die charakteristischen, seitlich weggleitenden Harmonien eines Richard Strauss erinnert, so sollte man bedenken, dass Raff im musikalischen Sinne Strauss' Großvater war: Sein Schüler Alexander Ritter war nämlich Strauss' Lehrer.

Die in vier Abschnitte unterteilte Sonatenform des Satzes nimmt eine ungewöhnliche Wendung, Erwartungsgemäß folgen die drei traditionellen Elemente Exposition, Durchführung und Reprise aufeinander. Sie gipfeln jedoch in einer sekundären Durchführung, welche nicht nur als Coda des Satzes fungiert, sondern auch länger und "kurviger" ist, als die ursprüngliche Durchführung selbst.

Der zweite Satz, *Andante con moto*, in Es-Dur, illustriert die Art und Weise, in der Raff es vermag, eine einfache dreiteilige Struktur mit Elementen der Durchführung eines Sonatenhauptsatzes sowie mit der Gliederung einer Variationsform aufzuwerten. Das sehr elegante, an ein Kirchenlied erinnernde Thema, das zunächst in den Streichern erklingt, wird von den Bläsern beantwortet, allerdings nicht wortgetreu. Dadurch dass Raff, wie direkt vom Beginn des Satzes anschaulich wird,

was Form und Verfahren angeht, eine allzu strenge Auslegung vermeidet, etabliert er ein Muster, bei dem jeder Vorgabe des Materials eine Erweiterung und / oder Auszierung und / oder Instrumentalvariation folgt, wodurch die Wucht der musikalischen Argumentation den gesamten Satz hindurch intensiviert wird. Der plötzlich dunkle und dramatische Mittelteil in c-Moll, mit überlauten punktierten Rhythmen und aufwärts fegenden melodischen Schwüngen, mündet schließlich in eine fugierte Durchführung, welche wiederum zu einem wohlverdienten C-Dur-Höhepunkt führt, bevor sie (nach ihrer Rückkehr zur Originaltonart) zu einer leisen und kompakteren Version des Anfangsteils zurückführt.

Beim dritten Satz in g-Moll, *Allegro vivace*, handelt es sich um das "offizielle" Scherzo der Sinfonie. Obwohl es eigentlich als Dreiertakt notiert ist, tendieren seine aufgesetzten internen daktylischen Rhythmen dazu, jedes Gefühl eines vorrangigen ganztaktigen Pulses aus der Bahn zu werfen. Das implizit hin und her wechselnde Metrum dient außerdem dazu, das Gefühl von dramatischem Schwung zu verstärken. Während das Scherzo selbst grimmig und barsch daherkommt, ist das Trio, welches sein Augenmerk hauptsächlich

auf die Bläser richtet, eitel Sonnenschein. Seine leisen Fetzen thematischer Fragmente werden in einem pointillistischen Schlagabtausch mit einer Schnelligkeit, einer Bündigkeit und einem Hauch von *humour fantastique* hin und her geworfen, die wunderbar erfrischend sind. Es folgt die wortgetreue Wiederholung des Scherzos – das einzige Beispiel dieses Verfahrens im gesamten Werk.

Das Finale in Sonatenhauptsatzform stellt ein seltenes Beispiel eines Raff'schen sinfonischen Satzes dar, der eine langsame Einleitung aufweist. Es beginnt in As-Dur, und seine punktierten Rhythmen und aufsteigenden Tonleiterbögen, welche dem Hörer bereits aus der Mitte des langsamen Satzes bekannt sind, entwickeln sich schnell zu einem *Allegro con spirito* von der Energie und Begeisterung eines Beethovens. Ein halbes Dutzend Themen von typisch atemloser Wirbelwindmusik – "in Eile" – verleihen der Exposition die Erscheinung eines Pastiche. Wie immer in der Musik Raffs ist diese "Erscheinung" jedoch das Resultat einer sorgfältig geplanten Täuschung: Die Durchführungs-*tour-de-force* des polyphonen Nebengeschehens inmitten all der thematischen Teilchen der Exposition ist bemerkenswert homogen und einnehmend

und dient so dazu, das Energielevel in hohem Maße zunehmen zu lassen. Somit bereitet es die – zwangsläufig übermütige – Reprise vor. Wie schon im ersten Satz gibt es eine zweite Durchführung, die als Coda fungiert und die Sinfonie freudig beendet.

#### **Vier Orchestervorspiele zu Shakespeare-Dramen**

Während man wohl behaupten kann, dass die Sinfonische Dichtung aus der Konzertouvertüre entstanden ist, ist doch keine von Raffs für sich stehenden Ouvertüren im wirklichen Sinne programmatisch. Obwohl die *Vier Orchestervorspiele zu Shakespeare-Dramen* aus dem Jahr 1879 dieser Form am nächsten kommen, sind sie doch in ihrer Anlage und Art der Ausführung so konzentriert, dass sie im Vergleich mit bekannteren Konzertouvertüren kaum als solche erkennbar sind. Zwischen der Zweiten Sinfonie und den *Orchestervorspielen zu Shakespeare-Dramen* liegen dreizehn Jahre und fast 150 Werke. In der Zwischenzeit hatte sich Raffs Kompositionsmethode in Richtung einer extremen strukturellen Komprimierung entwickelt sowie zu einer emotionalen Atmosphäre, die sich wohl am besten als "Bewusstseinsstrom" beschreiben

lässt. Abrupte Richtungswechsel sind zahlreich vorhanden, kombiniert mit einem fast kubistischen Sinn für musikalische Architektur. In der Tat lässt Raffs zunehmend episodische Kompositionsweise zu dieser Zeit manche Entwicklung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts im Allgemeinen und die Eigenschaften und Methoden der Filmmusik im Besonderen ahnen.

In Anbetracht der zu Raffs Lebzeiten in deutschsprachigen Landen weit verbreiteten Beliebtheit der Schlegel-Tieck Übersetzung von Shakespeares Werken aus dem Jahr 1833, war die Wahl von Shakespeare-Themen nichts Ungewöhnliches. Der architektonische Entwurf der vier Orchestervorspiele hebt sie jedoch von den Sinfonischen Dichtungen der Zeit ab. Die Orchestervorspiele (zu *Der Sturm*, WoO 49, *Macbeth*, WoO 50, *Romeo und Julia*, WoO 51 und *Othello*, WoO 52) sind allesamt recht kurze Stücke. Die zu *Der Sturm* und *Macbeth* folgen der dramatischen Struktur der ihnen zugeordneten Dramen, während diejenigen zu *Romeo und Julia* und *Othello* eher die allgemeinen dramatischen Situationen der jeweiligen Theaterstücke zusammenfassen. Alle vier Orchestervorspiele haben schnelle Tempi und vermeiden konsequent die Längen, welche man oft mit Musik assoziiert,

die Leidenschaft, Tod, unerwiderte Liebe, Eifersucht, Verrat und solches mehr darstellt. Alle vier sind von recht objektivistischem Tonfall, und auf dieser philosophischen Basis wäre es nicht zu weit hergeholt, sie als Prototypen für imaginäre Romane einer Autorin wie Ayn Rand zu betrachten.

#### **Der Sturm**

Das Orchestervorspiel zu *Der Sturm*, in g-Moll, beginnt mit einer Darstellung desselben und bewegt sich dann schnell durch eine Folge von sorgfältig umrissenen Entwürfen der Hauptpersonen – Prospero, Ariel, Ferdinand, Miranda, Caliban – sowie der wichtigsten Begebenheiten des Theaterstücks. Erst ganz am Ende verlangsamt Raff das rasante Tempo ein wenig und erlaubt so die Verwandlung von einem Teil des Materials in einen zeremoniellen Tanz des siebzehnten Jahrhunderts – wenn auch durch die Brille dieses Komponisten und seiner dem neunzehnten Jahrhundert eigenen Befindlichkeiten betrachtet. Das Orchestervorspiel zu *Der Sturm* war am 4. Februar 1881 in einer Aufführung im Konzertsaal des Kurhauses in Wiesbaden unter Leitung von Louis Lüstner erstmals öffentlich zu hören, doch es erschien erst 2006 bei Nordstern.

#### **Macbeth**

Das Orchestervorspiel zu *Macbeth*, in c-Moll, besteht aus einer Folge von Episoden, mit kurzen doch vollkommenen Passagen, die den einzelnen Hauptpersonen und wichtigsten Situationen des Dramas zugeordnet sind. Es gibt nahezu überhaupt keine Überleitungen zwischen den musikalischen Episoden, welche fortschreiten, ohne sich in irgendeiner Form dem Sonatenhauptsatz oder der frei durchgeführten Fantasie unterzuordnen: wie eine Filmmusik ohne Film. Der amerikanische Komponist Edward MacDowell, der ebenfalls Schüler Ruffs war, brachte die Partituren der vier Orchestervorspiele zu dem in Boston ansässigen Verleger Arthur P. Schmidt, der die Partituren zu *Macbeth* und *Romeo und Julia* 1891 stechen ließ. Das Orchestervorspiel zu *Macbeth* wurde am 13. Januar 1882 in Wiesbaden unter Louis Lüstner uraufgeführt.

#### **Romeo und Julia**

In seiner Kürze nimmt das Orchestervorspiel zu *Romeo und Julia*, in D-Dur, Webern vorweg – zumindest, wenn man es mit etwa Berlioz' bekannter Sinfonie zum gleichen Thema vergleicht. Mit seinen 358 Takten hat es kaum mehr als *Macbeth*, obwohl die Aufführungszeit deutlich kürzer ist. Das



Orchestervorspiel ist in erster Linie auf zwei Motiven aufgebaut, die zu Beginn vorgestellt werden und Montagues und Capulets bzw. Romeo und Julia repräsentieren. Obwohl sie mit Hilfe einer Kurzzusammenfassung der Handlung schnell ihre dramatische Kraft offenbart, vermeidet die Musik es doch bis ganz zum Schluss, ihre Grundtonart D-Dur zu etablieren. Nur selten verlangsamt sich die harmonische Bewegung und festigt eine Tonart lange genug, um dem Hörer das Gefühl irgendeiner Form von Stabilität zu ermöglichen. Wieder war es Louis Lüstner, der die erste Aufführung des Werks am 4. Januar 1884 leitete.

#### Othello

Bei dem Orchestervorspiel zu *Othello*, ebenfalls in D-Dur, handelt es sich vielleicht um das extremste Beispiel von dramatischer Komprimierung in Raffs Œuvre. Die erstaunliche Interaktion zwischen D-Dur und As-Dur zu Beginn hat mehr mit *Petruschka* (1910) als mit der *Symphonie fantastique* (1830) gemein und soll vielleicht Othellos Eifersucht und Misstrauen Desdemona gegenüber darstellen. Nach einer lebhaften Einleitung wird dem Hörer, ohne dass das Tempo nachlässt, eine kurze *scène d'amour* präsentiert, nach welcher die Stimmung

konfliktbeladen wird, und diese Atmosphäre bleibt für den Rest des Stücks unverändert. Unter den vier Orchestervorspielen ist das zu *Othello* wohl das am meisten situationsbezogene. Sein dramatisches Ende in d-Moll zeichnet es als eines jener seltenen Stücke aus, die augenscheinlich in Dur stehen, aber im Moll der Grundtonart enden, wodurch ihre gesamte tonale Welt auf den Kopf gestellt wird.

Das Orchestervorspiel zu *Othello* wurde erst im späten zwanzigsten Jahrhundert das erste Mal aufgeführt und bleibt bis heute unveröffentlicht.

© 2013 Dr. Avrohom Leichtling

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Die Geschichte des **Orchestre de la Suisse Romande**, welches sein Gründungskonzert am 30. November 1918 gab, ist eng mit Ernest Ansermet verbunden, einem ehemaligen Mathematiklehrer, der das Orchester während seiner Zusammenarbeit mit Sergei Djagilews Ballets russes ins Leben rief und von 1918 bis 1967 als sein musikalischer Leiter fungierte. Das Orchester bestand ursprünglich aus zweiundsechzig Musikerinnen und Musikern, die für sechs Monate des Jahres engagiert waren, und

konzertierte in Genf, Lausanne und anderen Städten der französischsprachigen Schweiz. Im Jahre 1937 wurde Ansermet auf der Suche nach einer Sommerresidenz für das Orchester zum Mitbegründer der Luzerner Festspiele. Zu seinen namhaften Nachfolgern gehörten Armin Jordan, der als sein geistiger Erbe galt, und Marek Janowski. Die 1930 begonnene Zusammenarbeit mit Radio suisse romande und zahlreiche Einspielungen, die oft noch am Abend direkt nach einem Konzert oder einer Opernaufführung gemacht wurden, sowie zunehmende weltweite Tourneen ließen das Ansehen des Orchesters schnell wachsen. Seit seinen Anfängen ist das Orchester der zeitgenössischen Musik verpflichtet und spielte Uraufführungen von Werken von Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Strawinsky und vielen späteren Komponisten. Das heute aus 113 Vollzeit-Musikern bestehende Orchestre de la Suisse Romande tritt regelmäßig in der ganzen Welt auf, wobei es immer wieder an neuen Spielorten debütiert (etwa 2006 im Concertgebouw in Amsterdam, 2010 im Teatro alla Scala in Mailand, 2012 in der Sankt Petersburger Philharmonie). Das Orchester nimmt an Opernaufführungen am Grand Théâtre de Genève teil und organisiert

eine eigene Jugendreihe. Der Vertragsantritt Neeme Järvis bedeutet den Beginn eines neuen Kapitels in seiner Geschichte, das ganz im Zeichen der Persönlichkeit, des legendären musikalischen Flairs und des weitgefächerten Geschmacks des estnischen Maestros stehen wird.

**Neeme Järvi** ist das Haupt einer Musikedynastie und einer der renommiertesten Maestri unserer Zeit. Er ist Musikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande, Künstlerischer Leiter des Eesti Riiklik Sümfooniaorkester und emeritierter Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, außerdem emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Chefdirigent der Göteborgs Symfoniker und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Als Gastdirigent ist er mit den Berliner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Bergen Filharmoniske Orkester und den Wiener Symphonikern aufgetreten, daneben in den

USA unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic und dem National Symphony Orchestra in Washington D.C. Er hat mit Solisten wie Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Jewgeni Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten einer eindrucksvollen Diskographie mit über 450 Einspielungen gehören von der Kritik gelobte Zyklen sämtlicher Sinfonien von Prokofjew, Sibelius, Nielsen und Brahms, außerdem eine jüngst erschienene Serie mit Orchesterwerken von Halvorsen und Svendsen sowie ein Zyklus sinfonischer Arrangements von Wagner-Opern des Komponisten Henk de Vlieter. Neeme Järvi hat sich auch für weniger bekannte nordische Komponisten

wie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén und Niels W. Gade eingesetzt, sowie für Komponisten seiner estnischen Heimat, darunter Rudolf Tobias, Eduard Tubin und Arvo Pärt. Neben zahlreichen anderen internationalen Preisen und Ehrungen ist ihm die Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie in Tallinn verliehen worden, ebenso der Orden des Nationalen Wappens vom Präsidenten der Republik Estland; erhalten hat er auch die Ehrendoktorwürde der Wayne State University in Detroit und der University of Michigan in den USA, der University of Aberdeen in Schottland und der Königlich Schwedischen Musikakademie. König Carl XVI. Gustaf von Schweden ernannte ihn zum Kommandeur des Nordstern-Ordens.

## Raff: Symphonie no 2 / Quatre Préludes de Shakespeare

---

### Introduction

Le vingt-et-unième siècle commence à s'en rendre compte: Joachim Raff (1822 – 1882), compositeur et pédagogue d'un talent exceptionnel, largement autodidacte et très diligent, fut l'un des musiciens les plus joués et les plus influents de son temps.

Auteur de près de trois cents œuvres, Raff écrivit abondamment dans presque toutes les formes. Plusieurs de ses onze symphonies portent des titres et certains de leurs mouvements des sous-titres. Bien qu'il soit souvent considéré à tort comme un compositeur de "symphonies à programme", seules la première, *An das Vaterland* (À la Patrie), la troisième, *Im Walde* (Dans la Forêt) et la cinquième, *Leonore*, comportent des références extra-musicales explicites. Le fait que Raff utilise des titres descriptifs ("Sons du printemps", "Dans les Alpes", etc.) est en général conforme à une pratique courante au dix-neuvième siècle qui privilégiait la suggestion générique au lieu de la narration explicite. Comme la majeure partie du catalogue de Raff, les symphonies sont toutes des compositions solidement construites,

farouchement indépendantes qui font preuve d'un métier, d'une originalité et d'un pouvoir expressif irréprochables; elles sont marquées par une propension nettement éclectique. En 1877, Raff lui-même finit par devenir le directeur fondateur du Conservatoire Hoch de Francfort, qui ouvrit ses portes l'année suivante.

### Symphonie no 2

Composée en 1866 lorsque Raff résidait et enseignait à Wiesbaden, la Symphonie no 2, op. 140, fut créée le 1 mars 1867 au cours d'un concert de la Königliche Hofkapelle sous la direction de Wilhelm Jahn. La partition et les parties furent publiées par B. Schott's Söhne (Mayence) en 1869. Dans son édition des œuvres complètes de Raff, l'éminente maison d'édition de Stuttgart Nordstern publia une nouvelle partition de cette symphonie en l'an 2000. Cette œuvre est écrite pour les bois par deux plus piccolo, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, timbales et cordes. L'emploi de cet effectif orchestral courant est trompeur dans la mesure où Raff fut l'un des compositeurs de musique

pour orchestre les plus imaginatifs et les plus compétents du dix-neuvième siècle. Parmi les nombreux plaisirs aisément perceptibles que procure cette musique, il y a sa manière de procéder à des échanges dialectiques complexes entre les divers pupitres de l'orchestre, tirant quantité de couleurs et de diversité de ses modestes effectifs.

Le premier mouvement de cette symphonie, *Allegro*, se comporte à la manière d'une version télescopée du prélude, en mi bémol majeur, de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin) – comme réimaginé par Beethoven, mais sonnante par conséquent comme personne sauf comme du Raff. Il commence avec une clarté étincelante en ut majeur, mais se transforme rapidement en un hybride virtuel: une forme sonate traditionnelle croisée avec un scherzo vigoureux, poussé à l'extrême. Son énergie très déterminée, présente dès les toutes premières mesures, projette un optimisme athlétique musclé qui est soutenu jusqu'à la fin du mouvement. Les éléments mélodiques et harmoniques apparemment simples masquent une agitation tonale continue menée au travers de modulations constantes sur une note commune et de changements modaux. Si les harmonies dérapantes caractéristiques de Richard Strauss viennent discrètement

à l'esprit, il ne faut pas oublier que Raff fut le grand-père musical de Strauss, son élève Alexander Ritter étant le professeur de Strauss.

La forme sonate du mouvement, divisée en quatre sections, prend une tournure inhabituelle. Les trois éléments traditionnels, exposition, développement et réexposition, se succèdent comme prévu. Toutefois, ils culminent dans un développement secondaire qui sert non seulement de coda au mouvement, mais est plus long et "plus sinueux" que le développement original lui-même.

Le deuxième mouvement, *Andante con moto*, en mi bémol majeur, illustre la manière dont Raff améliore une structure tripartite simple grâce à des éléments de développement de forme sonate et à la segmentation de la forme variations. Le thème très élégant dans le style d'un hymne, confié tout d'abord aux cordes, reçoit une réponse des vents, mais celle-ci n'est pas littérale. Raff évite la littéralité de forme ou de procédure, comme on le constate dès le début du mouvement, ce qui établit un modèle de formulation suivi par une extension et / ou une élaboration et / ou des variations instrumentales, qui permet d'intensifier l'élan de l'argument musical d'un bout à l'autre du mouvement. La section

centrale subitement sombre et dramatique, en ut mineur, avec des rythmes pointés de stentor et de vastes poussées mélodiques ascendantes, fait en fin de compte l'objet d'un développement fugué, qui mène à son tour à un sommet bien mérité en ut majeur avant de revenir (en ayant repris la tonalité d'origine) vers une version calme et plus compacte de la section initiale.

Le troisième mouvement en sol mineur, *Allegro vivace*, est le scherzo "formel" de la symphonie. Théoriquement en rythme ternaire, ses rythmes dactyliques internes superposés ont tendance à se libérer de la pulsation à un temps par mesure. Les changements métriques implicites qui vont et viennent servent aussi à renforcer l'impression de poussée dramatique. Si le scherzo lui-même est sinistre et bourru, le trio qui se concentre largement sur les instruments à vent n'est que douceur et lumière. Ses brins calmes de fragments thématiques sont jetés d'avant en arrière dans une repartie pointilliste d'une rapidité, d'une brièveté et d'un humour fantastique délicieusement originaux. Le scherzo est ensuite repris littéralement, seul et unique exemple de ce genre dans toute l'œuvre.

Le finale en forme sonate est un cas rare de mouvement symphonique raffiné avec une introduction lente. Il commence en

la bémol majeur, ses rythmes pointés et ses balayages scalaires ascendants – familiers depuis le milieu du mouvement lent – se transformant vite en un *Allegro con spirito* d'une énergie et d'un enthousiasme beethoveniens. Une demi-douzaine de thèmes de musique typiquement rapide et tourbillonnante "à la hâte" donne à l'exposition l'apparence d'un pastiche. Toutefois, comme c'est toujours le cas dans la musique de Raff, "l'apparence" est le produit d'une supercherie bien planifiée: le tour de force du développement d'action secondaire polyphonique au milieu de tous les morceaux thématiques d'exposition est remarquablement homogène et intéressant, servant à faire augmenter le niveau énergétique à un très haut degré. Ce faisant, il prépare la réexposition – inévitablement bruyante. Comme dans le premier mouvement, il y a un second développement *cum coda*, qui mène cette symphonie à une joyeuse conclusion.

#### **Quatre Préludes de Shakespeare**

Si l'on peut dire que le poème symphonique est sorti de l'ouverture de concert, aucune ouverture indépendante de Raff n'a vraiment de programme. Bien que les *Quatre Préludes de Shakespeare* (1879) se rapprochent le plus

de cette forme, ils sont si concentrés dans leur conception et leur genre d'exécution qu'ils sont à peine reconnaissables lorsqu'on les compare à la littérature des ouvertures de concert que nous connaissons mieux. Treize ans et près de cent cinquante œuvres séparent la Symphonie no 2 des *Préludes de Shakespeare*. Durant cet intervalle, les méthodes de composition de Raff ont évolué vers une concision structurelle extrême et une ambiance émotionnelle comparable à la "vie mouvante et insaisissable de la conscience". On y trouve en abondance de brusques changements de direction, associés à un sens presque cubiste de l'architecture musicale. En fait, l'écriture de plus en plus épisodique de Raff à cette époque annonce de nombreux développements du début du vingtième siècle en général, et la manière et les méthodes de la musique de film en particulier.

Du vivant de Raff, étant donné la popularité envahissante dans les pays germanophones de la traduction de Shakespeare par Schlegel et Thieck en 1833, le choix de sujets shakespeariens était assez courant. Cependant, la conception architecturale des quatre préludes les situe à part des poèmes symphoniques de l'époque. Les préludes (pour *La Tempête*, WoO 49, *Macbeth*, WoO 50, *Roméo et Juliette*, WoO 51,

et *Othello*, WoO 52) sont tous relativement courts. Ceux pour *La Tempête* et *Macbeth* suivent la structure dramatique des pièces de théâtre auxquels ils correspondent, alors que ceux pour *Roméo et Juliette* et *Othello* ont tendance à résumer les situations dramatiques générales des pièces. Les quatre préludes adoptent des tempos rapides, leurs contenus évitant résolument les longueurs souvent associées à la musique qui dépeint la passion, la mort, l'amour sans retour, la jalousie, la trahison et autres affres de ce genre. Ils ont tous un ton assez objectiviste et, sur cette base philosophique, il n'y aurait rien d'anormal à les considérer comme des prototypes de romans imaginaires d'un auteur tel Ayn Rand.

#### **La Tempête**

Le Prélude pour *La Tempête*, en sol mineur, commence par dépeindre la tempête du titre, puis passe rapidement à une séquence d'esquisses soigneusement décrites des principaux personnages – Prospero, Ariel, Ferdinand, Miranda, Caliban – et des situations présentées par la pièce. C'est seulement à la fin que Raff ralentit légèrement le tempo rapide, permettant la transformation d'une partie du matériau en danse solennelle du dix-septième siècle – même si celle-ci est interprétée par les sensibilités du dix-

neuvième siècle de ce compositeur. Le Prélude pour *La Tempête* fut donné pour la première fois en public le 4 février 1881 lors d'une exécution dirigée par Louis Lüstner dans la salle de concert du Kurhaus de Wiesbaden, mais il ne fut publié qu'en 2006, par Nordstern.

#### **Macbeth**

Le Prélude pour *Macbeth*, en ut mineur, se compose d'une séquence d'épisodes, avec des passages brefs, mais complets, associés à chacun des principaux personnages et situations de la pièce. Il n'y a presque pas de transitions entre les épisodes musicaux, qui progressent sans se soumettre le moins du monde à la forme sonate ou à la fantaisie du développement libre: c'est une musique de film qui n'en est pas une. Le compositeur américain Edward MacDowell, un autre élève de Raff, soumit les partitions des quatre préludes à l'éditeur de Boston Arthur P. Schmidt, qui grava les partitions de *Macbeth* et de *Roméo et Juliette* en 1891. Le prélude pour *Macbeth* fut créé à Wiesbaden, le 13 janvier 1882, sous la direction de Louis Lüstner.

#### **Roméo et Juliette**

Dans sa concision, le Prélude pour *Roméo et Juliette*, en ré majeur, annonce Webern – au moins lorsqu'on le compare, par exemple, à

la célèbre symphonie de Berlioz sur le sujet. Avec trois cent cinquante-huit mesures, son nombre de mesures dépasse à peine celui du Prélude pour *Macbeth*, bien que la durée d'exécution soit nettement plus courte. Le prélude est construit avant tout sur deux motifs exposés au tout début, représentant les Montaigu et les Capulet, autrement dit Roméo d'une part et Juliette d'une autre. Même s'il manifeste très vite sa force dramatique par un résumé esquissé de l'action de la pièce, la musique évite délibérément d'établir sa tonalité d'origine de ré majeur jusqu'à la fin. Le mouvement harmonique ralentit et consolide rarement une tonalité assez longtemps pour que l'auditeur ressente la moindre impression de stabilité. Une fois encore, c'est Louis Lüstner qui dirigea la première exécution de l'œuvre, le 4 janvier 1884.

#### **Othello**

Le Prélude pour *Othello*, également en ré majeur, est peut-être le cas le plus extrême de concision dramatique chez Raff. L'étonnante action secondaire qui oscille entre ré majeur et la bémol majeur au début a plus en commun avec *Pétrouchka* (1910) qu'avec la *Symphonie fantastique* (1830), et est peut-être destinée à représenter la



jalousie et la méfiance d’Othello envers Desdémone. Après une introduction rapide, mais sans ralentissement du tempo, nous est présentée une brève scène d’amour, après quoi l’atmosphère passe à celle d’un conflit, cette atmosphère restant constante pendant tout le reste de la pièce. Des quatre préludes, celui pour *Othello* est probablement le plus “situationnel”. Sa fin dramatique, en ré mineur, en fait l’une de ces rares œuvres, ostensiblement dans une tonalité majeure, qui se conclut à la tonique mineure, renversant ainsi la totalité de son univers tonal.

Le Prélude pour *Othello* ne fut joué pour la première fois qu’à une date avancée du vingtième siècle et reste inédit à la date de cet enregistrement.

© 2013 Dr Avrohom Leichtling

Traduction: Marie-Stella Pâris

L’histoire de l’**Orchestre de la Suisse Romande**, qui donna son concert inaugural le 30 novembre 1918, est étroitement liée à Ernest Ansermet, ancien professeur de mathématiques, qui lança cet orchestre au cours de sa collaboration avec les Ballets russes de Serge Diaghilev et en fut directeur musical de 1918 à 1967. Composé à l’origine de soixante-deux musiciens engagés par contrat

pour six mois par an, il se produisit à Genève, Lausanne et dans d’autres endroits de la Suisse francophone. En 1937, alors qu’il recherchait un point de chute estival pour l’orchestre, Ansermet devint l’instigateur du Festival de Lucerne. Parmi ses successeurs remarquables, on peut citer Armin Jordan, considéré comme son héritier spirituel, et Marek Janowski. La collaboration avec la Radio suisse romande, qui débuta dans les années 1930, développa rapidement la renommée de l’orchestre, de même que ses nombreux enregistrements, souvent réalisés la nuit après un concert ou une représentation d’opéra, et un programme florissant de tournées internationales.

Depuis ses débuts, l’orchestre promeut la musique contemporaine, créant des œuvres de Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et de nombreux compositeurs plus récents. Constitué aujourd’hui de cent treize musiciens employés à plein temps, l’Orchestre de la Suisse Romande se produit régulièrement dans le monde entier et fait régulièrement ses débuts dans de nouveaux lieux (le Concertgebouw d’Amsterdam en 2006, le Teatro alla Scala de Milan en 2010, la Philharmonie de Saint-Petersbourg en 2012). Il participe à des représentations d’opéra au Grand Théâtre de Genève et organise un

programme complet pour le jeune public. L'arrivée de Neeme Järvi marque le début d'un nouveau chapitre dans son histoire que définiront la personnalité, le flair musical légendaire et le goût d'un répertoire très vaste du maître estonien.

À la tête d'une véritable dynastie musicale, **Neeme Järvi** est un des chefs d'orchestre les plus respectés d'aujourd'hui. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre de la Suisse Romande, directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, chef principal émérite de l'Orchestre de la Résidence de la Haye, ainsi que directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, chef principal émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg et "Conductor Laureate" du Royal Scottish National Orchestra. Il s'est aussi produit en tant que chef invité avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Bergen et les Wiener Symphoniker, et également aux USA, avec le Los Angeles Philharmonic et le National

Symphony Orchestra de Washington D.C., entre autres. Il a travaillé avec des solistes tels que Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud et Vadim Gluzman.

Parmi les grands moments d'une impressionnante discographie comptant plus de 450 enregistrements, figurent des cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de Vlioger. Neeme Järvi s'est également fait le défenseur de la musique de compositeurs nordiques moins connus du grand public, tels Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén et Niels W. Gade, et de compositeurs originaires de son Estonie natale, dont Rudolf Tobias, Eduard Tubin et Arvo Pärt. Parmi les nombreuses récompenses et distinctions dont il a fait l'objet sur le plan international, Neeme Järvi a été fait docteur *honoris causa* de l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn, a reçu l'Ordre du Blason national des mains du président de la république d'Estonie, des doctorats *honoris causa* en Lettres de la Wayne State University

de Detroit et de l'université du Michigan,  
ainsi que des doctorats *honoris causa* de  
l'université d'Aberdeen et de l'Académie

royale de musique de Suède. Il a aussi été fait  
commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire  
par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.



H. Frederick Stucker

**Neeme Järvi**

Also available

---



CHSA 5104

Saint-Saëns  
Orchestral Works



Also available

---



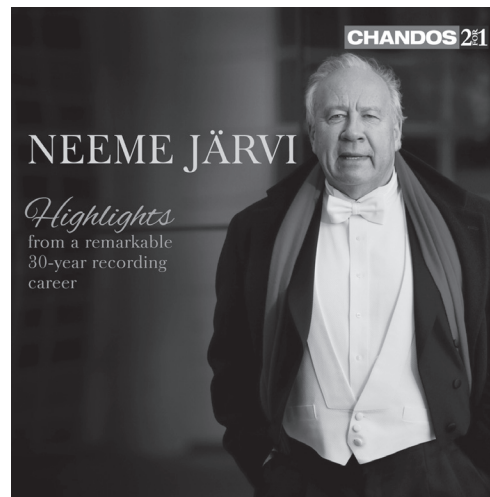
CHSA 5110

Suppé  
Overtures and Marches



Also available

---



CHAN 241-44

Neeme Järvi  
Highlights from a remarkable 30-year recording career



## A Special Thanks

Merging Technologies has worked for over twenty years providing the audio industry with some of the world's most respected and sonically precise equipment, but when the Chandos team landed at the Victoria Hall, they were not even fully aware that they were actually going to become part of a world first.

The Orchestre de la Suisse Romande approached us in May 2012 with a request to provide them with a system capable of high resolution 24-bit/96 kHz multi-channel recording, and we felt that could be an extraordinary opportunity to deploy a brand new equipment range that relies on a network technology called RAVENNA. The Horus Networked Audio Interface allows audio to be distributed across standard networking technology while retaining the highest of fidelity. For the best sonic performance, it was decided to use one unit located near the stage, for shortest microphone cabling, and a second Horus two floors down in the monitoring room, where the rest of the recording equipment was situated. This was then easily connected together using a simple Ethernet switch.

Combining the Horus unit with our Pyramix MassCore Digital Audio Workstation then provided Chandos with the ability actually to mix while the recording was taking place. We were happy to see them work in this manner, as Pyramix has been specially designed to be able to provide a real-time mixing interface at the same time as it records the highest-quality sound possible.

So, we want to send a huge thanks to everyone at Chandos, the Victoria Hall staff, and the Orchestre de la Suisse Romande for helping to prove yet again that when quality comes first, Merging Technologies is able to provide the ultimate solutions.



**Claude Cellier**  
President, Merging Technologies SA



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



**Microphones**

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Equipment** Radio Télévision Suisse / Merging Technologies SA (Claude Cellier, President; Ricardo Ryan, Quality Analyst and Project Manager)

**Assistant engineer** Philippe Hamilton (RTS – Espace 2)

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Victoria Hall, Geneva, Switzerland; 25 – 27 June 2012

**Front cover** 'Park avenue with benches, Frankfurt, Germany', photograph © Raimund Linke / Getty Images

**Back cover** Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Orchestre de la Suisse Romande, with its  
Music and Artistic Director, Neeme Järvi,  
at Victoria Hall, Geneva

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5117

CHANDOS

CHANDOS

# Joachim Raff (1822–1882)

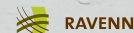
- |       |  |       |
|-------|--|-------|
| 1 - 4 | Symphony No. 2, Op. 140 (1866)<br>in C major · in C-Dur · en ut majeur   | 33:41 |
| 5     | Orchestral Prelude to Shakespeare's<br>'The Tempest', WoO 49 (1879)<br>in G minor · in g-Moll · en sol mineur    | 14:10 |
| 6     | Orchestral Prelude to Shakespeare's<br>'Macbeth', WoO 50 (1879)<br>in C minor · in c-Moll · en ut mineur         | 11:22 |
| 7     | Orchestral Prelude to Shakespeare's<br>'Romeo and Juliet', WoO 51 (1879)<br>in D major · in D-Dur · en ré majeur | 9:46  |
| 8     | Orchestral Prelude to Shakespeare's<br>'Othello', WoO 52 (1879)<br>in D major · in D-Dur · en ré majeur          | 8:14  |

TT 77:47

Orchestre de la Suisse Romande

Bogdan Zvoristeanu concert master

Neeme Järvi



RAFF: SYMPHONY NO. 2 ETC.

Orchestre de la Suisse Romande / Järvi

CHSA 5117

CHSA 5117



**DSD**  
Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

**Multi-ch**  
**Stereo**

All tracks available  
in stereo and  
multi-channel

This Hybrid CD can  
be played on any  
standard CD player.