

London Symphony Orchestra

Gianandrea Nosedà

TCHAIKOVSKY

Mussorgsky
Pictures at
an Exhibition

Symphony No 4

LSO



Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

Symphony No 4 in F minor, Op 36 (1877–78)

Modest Mussorgsky (1839–1881)

Pictures at an Exhibition (1874, orch Maurice Ravel 1922)

Gianandrea Nosedà conductor

London Symphony Orchestra

Recorded live in DSD 128fs, 29 October & 1 November 2017 (Symphony No 4),
and in DSD 256fs, 3 June 2018 (*Pictures at an Exhibition*) at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & audio editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor & mixing (Symphony No 4)

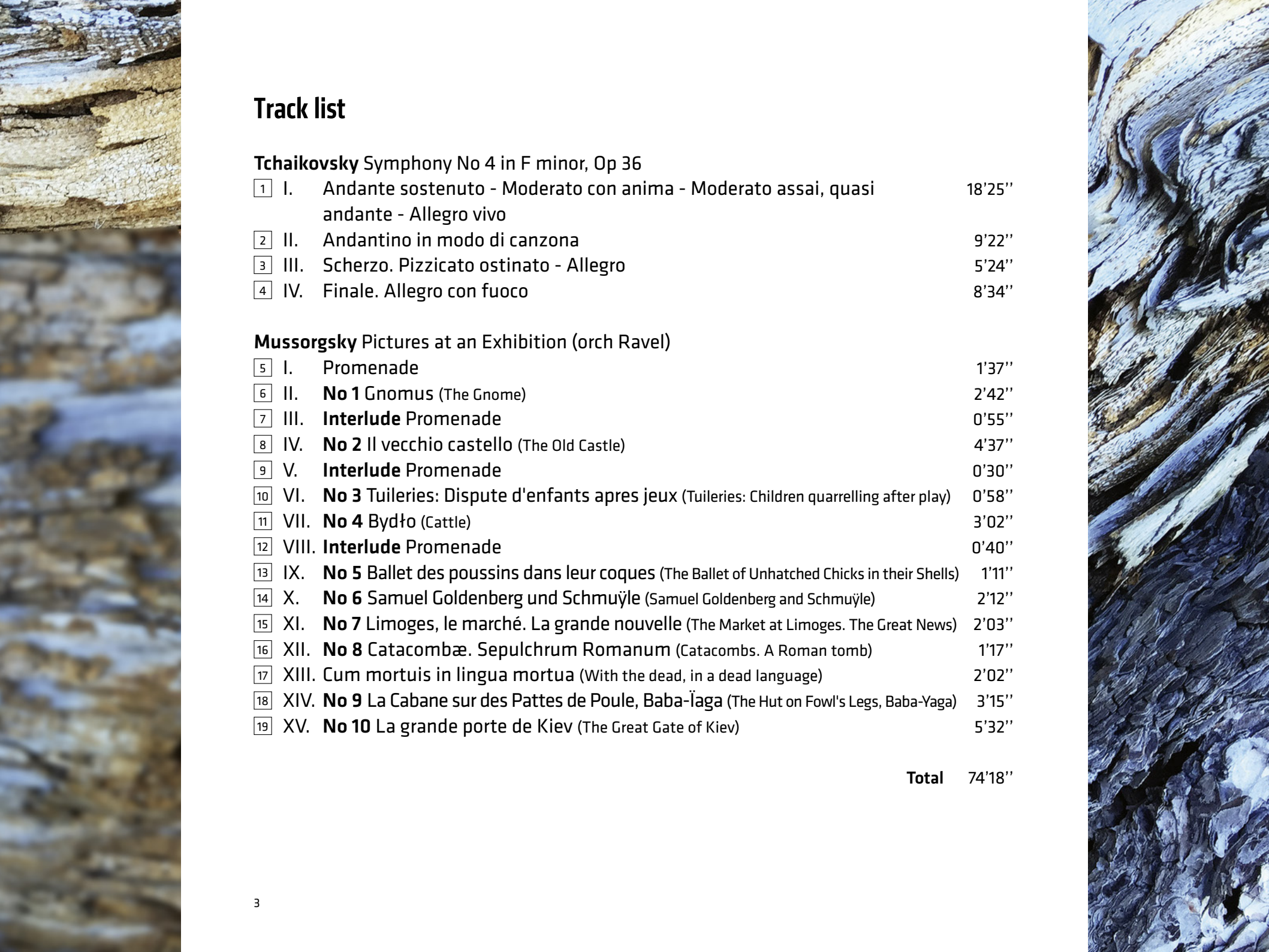
Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor & mixing (*Pictures at an Exhibition*)

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** mastering

Super Audio layer includes 2.0 stereo and 5.1 multi-channel mixes

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK



Track list

Tchaikovsky Symphony No 4 in F minor, Op 36

1	I. Andante sostenuto - Moderato con anima - Moderato assai, quasi andante - Allegro vivo	18'25''
2	II. Andantino in modo di canzona	9'22''
3	III. Scherzo. Pizzicato ostinato - Allegro	5'24''
4	IV. Finale. Allegro con fuoco	8'34''

Mussorgsky Pictures at an Exhibition (orch Ravel)

5	I. Promenade	1'37''
6	II. No 1 Gnomus (The Gnome)	2'42''
7	III. Interlude Promenade	0'55''
8	IV. No 2 Il vecchio castello (The Old Castle)	4'37''
9	V. Interlude Promenade	0'30''
10	VI. No 3 Tuileries: Dispute d'enfants apres jeux (Tuileries: Children quarrelling after play)	0'58''
11	VII. No 4 Bydło (Cattle)	3'02''
12	VIII. Interlude Promenade	0'40''
13	IX. No 5 Ballet des poussins dans leur coques (The Ballet of Unhatched Chicks in their Shells)	1'11''
14	X. No 6 Samuel Goldenberg und Schmuyle (Samuel Goldenberg and Schmuyle)	2'12''
15	XI. No 7 Limoges, le marché. La grande nouvelle (The Market at Limoges. The Great News)	2'03''
16	XII. No 8 Catacombæ. Sepulchrum Romanum (Catacombs. A Roman tomb)	1'17''
17	XIII. Cum mortuis in lingua mortua (With the dead, in a dead language)	2'02''
18	XIV. No 9 La Cabane sur des Pattes de Poule, Baba-Ïaga (The Hut on Fowl's Legs, Baba-Yaga)	3'15''
19	XV. No 10 La grande porte de Kiev (The Great Gate of Kiev)	5'32''

Total 74'18''



Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

Symphony No 4 in F minor, Op 36 (1877–78)

Tchaikovsky's Fourth Symphony, like his opera *Eugene Onegin*, is closely associated with the great crisis in his life which ended in attempted suicide and mental breakdown. But in fact the symphony is not an expression of the crisis itself, rather it reflects the emotional states that led up to it. It was begun early in 1877, at a time when he was much occupied with teaching duties at the Moscow Conservatoire, and when the first performances of *Swan Lake*, the Second String Quartet and the symphonic poem *Francesca da Rimini* added to his growing reputation. His personal life, though, was spiralling towards disaster as he persisted in the idea that marriage would provide the answer to his terrible loneliness.

At the end of 1876 there began – hesitantly at first – a strange 13-year correspondence with a wealthy businesswoman and widow of a Russian railway tycoon, Nadezhda von Meck, another lonely and passionate character. Between the two there developed an emotional intimacy, which depended on their never meeting in person. On 13 May 1877 Tchaikovsky wrote to her: 'I am now absorbed in a symphony which I began to compose as far back as the winter, and which I very much want to dedicate to you because I think you will find in it echoes of your innermost thoughts and feelings'.

The composition of the Fourth Symphony was then well advanced, with the first three movements

fully sketched out. By mid-June the finale, too, was fully drafted – but other events interrupted the symphony's completion. In May Tchaikovsky was approached by a 28-year-old stranger called Antonina Milyukova, who said she had fallen in love with him when she was a student at the Conservatoire. By a fateful coincidence, this was around the time that he began to consider Pushkin's *Eugene Onegin* as an operatic subject, and he was tormented by the thought of Onegin's cruel and cynical rejection of the love offered by the naïve and romantic young girl Tatiana. Tchaikovsky and Antonina Milyukova first met on 1 June and were married just seven weeks later, on 18 July.

For all his protestations to friends, relatives and to Antonina herself, Tchaikovsky found his new wife utterly repugnant, both personally and sexually. Less than three months later, after attempting suicide, he ran away from her, and was taken abroad by his brother Anatoly. It was in Venice and San Remo that the Fourth Symphony was completed in December and January. The first performance took place in Moscow on 22 February under Nikolai Rubinstein. Tchaikovsky was absent, as he was from the more successful St Petersburg premiere later that year.

Composers' own comments on their music are often unhelpful and misleading, particularly when too much weight is given to casual or self-critical remarks made on the spur of the moment. In the case of the Fourth Symphony, however, Tchaikovsky did do his best to tell Nadezhda von Meck something of what the work might represent: '... to you, and only to you, I am able and willing to explain the meaning of both the whole and of the separate movements'.





The introductory fanfare, we learn from this letter, represents Fate, which Tchaikovsky grimly described as 'the fatal force which prevents our hopes of happiness from being realised, and which watches jealously to see that our bliss and happiness are never complete and unclouded ... it is inescapable and it can never be overcome'. The first movement is based on a contrast between the harsh reality of inevitable fate and passing visions of happiness.

The second movement conveys the melancholy, both sad and pleasant, that comes from recalling the past. The third movement is emotionally more neutral, consisting of 'elusive images which rush past in the imagination when you have drunk a little wine and experience the first stage of intoxication'. As for the finale, 'if within yourself you find no reason for joy, look at others. Get out among the people ... find happiness in the joys of others'.

This was written sometime after the Symphony had been completed, and when Tchaikovsky's frame of mind was very different; and at the end of this letter he tried to minimise its significance, for he realised how commonplace the words were compared with the originality of the musical images he had created. He does reveal, however, a clear progression from interior to exterior, from the self-obsessed first movement, through images of the past and the outer world, to images of 'the people' in the finale – which may very well reflect something of his current admiration for Tolstoy, whose *Anna Karenina* had recently been serialised.

When he was composing the Symphony, Tchaikovsky was desperately trying to escape from his own nature and find fulfilment outside his own obsessions,

and if he failed miserably in practice, he succeeded remarkably in his music. After the Fourth Symphony and *Eugene Onegin* it would be several years before he would again be able to compose with such overwhelming emotional conviction.

Programme note © Andrew Huth

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

Born in Kamsko-Votkinsk in the Vyatka province of Russia on 7 May 1840, Tchaikovsky's father was a mining engineer, his mother of French extraction. He began to study the piano at five, benefiting also from the musical instruction of his elder brother's French governess. In 1848 the family moved to the imperial capital, St Petersburg, where Pyotr was enrolled at the School of Jurisprudence. He overcame his grief at his mother's death in 1854 by composing and performing, although music was to remain a diversion from his job – as a clerk at the Ministry of Justice – until he enrolled as a full-time student at the St Petersburg Conservatory in 1863. His First Symphony was warmly received at its St Petersburg premiere in 1868 and he completed an opera on a melodrama by Ostrovsky, which he later destroyed. *Swan Lake*, the first of Tchaikovsky's three great ballet scores, was written in 1876 for Moscow's Bolshoi Theatre. Between 1869 and the year of his death Tchaikovsky composed over 100 songs, cast mainly in the impassioned Romance style and textually preoccupied with the frustration and despair associated with love – conditions that characterised his personal relationships.





Tchaikovsky's hasty decision to marry an almost unknown admirer in 1877 proved a disaster, his homosexuality combining strongly with his sense of entrapment. By now he had completed his Fourth Symphony, was about to finish his opera *Eugene Onegin*, and had attracted the considerable financial and moral support of Nadezhda von Meck, an affluent widow. She helped him through his personal crisis and in 1878 he returned to composition with the Violin Concerto, although his work remained inhibited until the completion in 1885 of the Byron-inspired *Manfred Symphony*. Tchaikovsky claimed that his Sixth Symphony represented his best work; the mood of crushing despair heard in all but the work's third movement reflected the composer's troubled state of mind. He committed suicide nine days after its premiere on 6 November 1893.

Profile © Andrew Stewart

Modest Mussorgsky (1839–1881)

Pictures at an Exhibition
(1874, orch Maurice Ravel 1922)

Victor Hartmann's promising career as an architect, painter, illustrator and designer was cut short by his death at the age of 39 in 1873. In February 1874 there was a memorial exhibition of his work in St Petersburg, and this was the stimulus for Mussorgsky to compose his piano suite *Pictures at an Exhibition* to the memory of his dead friend.

The Hartmann exhibition contained 400 items. Only a quarter of them have survived, and of these only six relate directly to Mussorgsky's music. Among the lost works are the inspirations behind *Gnomus*, *Bydło*, *Tuileries*, *Il vecchio castello* and *Limoges*. This hardly matters, though, because Mussorgsky's imagination goes far beyond the immediate visual stimulus. It tells us little about the music to learn that the half-sinister, half-poignant *Gnomus* was inspired by a design for a nutcracker (you put the nuts in the gnome's mouth), or that *Baba Yaga* was a harmless and fussy design for a clock, hard to connect with Mussorgsky's powerful witch music. *Goldenberg* and *Schmuyle* are actually two separate drawings; their dialogue is entirely the composer's own invention.

Mussorgsky, a song composer of genius, could sum up a character, mood or scene in brief, striking musical images, and this is what he does in *Pictures*. The human voice is never far away: *Bydło*, a picture of a lumbering ox-cart, and *Il vecchio castello* (The Old Castle) could well be songs; some of the *Promenades* and *The Great Gate of Kiev* suggest



the choral tableaux in his operas; in *Tuileries* we hear the cries of children playing and in *Limoges* the squabbling of market-women.

Pictures might have been just a loose collection of pieces, but Mussorgsky in fact devised something far more complex and interesting. The *Promenade* that links the pictures is, on one level, a framing device, representing the composer (or perhaps the listener) walking around the exhibition. Sometimes he passes directly from one picture to another without reflection. Sometimes he is lost in thought. On one occasion, he seems to be distracted by seeing something out of the corner of his eye (the false start to the *Ballet of the Unhatched Chicks*), and turns to look more closely. *Cum mortuis* is not itself a picture, but represents the composer's reflections on mortality after seeing the drawing of Hartmann and two other figures surrounded by piles of skulls in the Paris catacombs. The composer is also drawn personally into the final picture as the *Promenade* emerges grandly from the texture of *The Great Gate of Kiev*.

Although Mussorgsky must have played *Pictures* to his friends, there is no record of any public performance until the 20th century. It was indeed only after the success of Ravel's orchestration that performances of the piano version became at all common. The piano writing of *Pictures* is often said to be unidiomatic, and Mussorgsky certainly never cared for conventional beauty of sound or pianistic virtuosity for its own sake. There are aspects of the texture that are hard to bring off successfully, such as the heavy chordal style of some sections, tricky repeated notes and sustained tremolos. But these are all part of Mussorgsky's desired effect.

Pictures at an Exhibition has been subjected to many arrangements, but none so brilliant as Ravel's, which was commissioned by the Russian conductor Serge Koussevitzky, and first performed by him in 1922. Ravel was already a great enthusiast for the music of Mussorgsky, and had collaborated with Stravinsky on orchestrating parts of his opera *Khovanshchina* for Diaghilev's Paris performances in 1913. With *Pictures* there are only three major differences between Ravel's orchestration and the piano original, which he knew only from Rimsky-Korsakov's 1886 edition: the omission of a *Promenade* after *Goldenberg and Shmuyle*; the addition of extra bars in the finale; and the dynamics of *Bydło*, which Mussorgsky marked to begin loudly, not with a slow crescendo.

Ravel's orchestral colours and techniques are far more elaborate than anything that Mussorgsky might ever have conceived, so his work must be considered more a free interpretation than a simple transcription. Some of his choices of instrumentation for solo passages are unforgettable: the opening trumpet, for example, or the alto saxophone in *Il vecchio castello* and the tuba in *Bydło*. Even more remarkable is the range of colour that Ravel achieves, and the way in which the essence of the music is faithfully reproduced while the original piano textures are presented in an altogether different sound medium. Ravel and Mussorgsky could hardly have been more different as men and as composers, but *Pictures at an Exhibition* has justly become famous as a collaboration between two great creative minds.

Programme note © Andrew Huth



Modest Mussorgsky (1839–1881)

Modest Mussorgsky was born in Karevo, the youngest son of a wealthy landowner. His mother gave him his first piano lessons at the age of six, and his musical talent was encouraged at the Cadet School of the Guards in St Petersburg, where he began to compose (despite having no technical training).

In 1857 he met Balakirev, whom he persuaded to teach him, and shortly afterwards he began composing in earnest. The following year Mussorgsky suffered an emotional crisis and resigned his army commission, but returned soon afterwards to his studies. He was, however, plagued by nervous tension, and this, combined with a crisis at the family home after the emancipation of the serfs in 1861, stalled his development quite severely. By 1863, though, he was finding his true voice, and he began to write an opera (never completed) based on Flaubert's *Salammbô*. At this time he was working as a civil servant and living in a commune with five other young men passionate about art and philosophy, where he established his artistic ideals.

In 1865 his mother died; this probably caused his first bout of alcoholism. His first major work, *Night on Bare Mountain*, was composed in 1867, the same year his government position was declared 'supernumary', a form of *de facto* redundancy. Despite the associated loss of earnings, his artistic life developed decisively when he was referred to the *kuchka* (The Five), a group of Russian composers centred around Mily Balakirev. Soon afterwards, fired by the ideas discussed in his new artistic circle, he began his opera *Boris Godunov*, which he first completed in 1869 whilst working at the Forestry

Department, and continued to revise for several years. He started work on another major work, *Khovanshchina*, a little while later.

The first production of *Boris Godunov* in 1874 would prove to be the peak of Mussorgsky's career. The Balakirev circle had begun to disintegrate and he drifted away from his old friends. In a letter to Vladimir Stasov he described how bitterly he felt, writing that 'the Mighty Handful has degenerated into soulless traitors'. Around the same time Mussorgsky's friend Victor Hartmann (whose exhibition would inspire *Pictures*) died and his roommate Golenischev-Kutuzov moved away. For a time he maintained his creative output but now divested of many of his former friends, Mussorgsky resumed drinking heavily. By 1880 he was forced to leave government employ and became destitute. Despite financial support from a few remaining friends, he lapsed still further, desperately declaring to one there was 'nothing left but begging'. He was eventually hospitalised in February 1881 after suffering a bout of alcoholic epilepsy. During a brief respite, around the date of his 42nd birthday, Repin painted his famous portrait of the composer, but within two weeks of the sitting, Mussorgsky would be dead.

Profile © Andrew Stewart



Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840–1893)

Symphonie n° 4, en fa mineur, op. 36
(1877–78)

À l'instar de son opéra *Eugène Onéguine*, la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski est intimement liée avec la crise personnelle majeure qui fit suite à une tentative de suicide et à une dépression nerveuse. Mais en réalité la symphonie n'est pas l'expression de la crise elle-même, plutôt le reflet des états émotionnels qui y conduisirent. Sa composition commença au début de l'année 1877 ; Tchaïkovski était alors très occupé par son poste de professeur au Conservatoire de Moscou, et sa réputation, déjà croissante, avait franchi un niveau supplémentaire avec les premières auditions du *Lac des cygnes*, du Second Quatuor à cordes et du poème symphonique *Francesca da Rimini*. Mais, dans sa vie privée, le compositeur fonçait droit dans le mur en s'accrochant à l'idée que le mariage serait la réponse à sa terrible solitude.

À la fin de l'année 1876 débuta – d'une manière tout d'abord hésitante – une étrange correspondance de treize années avec Nadejda von Meck, une riche femme d'affaire, veuve d'un magnat russe du rail, elle aussi esseulée et dotée d'un caractère passionné. Entre eux deux naquit et se développa une intimité émotionnelle conditionnée par le fait qu'ils ne se rencontrent jamais. Le 13 mai 1877, Tchaïkovski lui écrivit : « Je suis à présent plongé dans une symphonie que j'ai commencé à écrire dès l'hiver, et que je désire ardemment vous dédier parce que je pense que vous y trouverez l'écho de vos pensées et de vos sentiments les plus intimes. » À cette époque, la composition de la Quatrième

Symphonie était déjà bien avancée, puisque les trois premiers mouvements étaient complètement esquissés. Mi-juin, le finale était à son tour entièrement contourné, mais de nouveaux événements interrompirent le parachèvement de l'œuvre. En mai, Tchaïkovski fut contacté par une inconnue de 28 ans, Antonina Milioukova, qui lui dit être tombée amoureuse de lui lorsqu'elle étudiait au Conservatoire. Par une fâcheuse coïncidence, c'était le moment où il commençait à envisager d'écrire un opéra sur le roman de Pouchkine *Eugène Onéguine*, et il était dévoré par l'idée qu'Onéguine ait pu rejeter avec cynisme et cruauté l'amour offert par la jeune et naïve Tatiana. Tchaïkovski et Antonina Milioukova se rencontrèrent pour la première fois le 1er juin et se marièrent sept semaines plus tard, le 18 juillet.

Bien qu'il ait prétendu le contraire auprès de ses amis, de ses parents et d'Antonina elle-même, Tchaïkovski trouvait sa nouvelle épouse absolument répugnante, que ce soit personnellement ou sexuellement. Moins de trois mois plus tard, après une tentative de suicide, il s'enfuit loin d'elle et fut recueilli à l'étranger par son frère Anatoli. C'est à Venise et à San Remo que la Quatrième Symphonie fut terminée, en décembre et janvier. La première exécution se déroula à Moscou le 22 février, sous la direction de Nikolaï Rubinstein. Tchaïkovski était absent, tout comme il le fut de la création pétersbourgeoise, qui eut lieu plus tard dans l'année avec un plus grand succès.

Souvent, les commentaires que font les compositeurs sur leurs propres œuvres sont de peu d'aide, voire portent à confusion, surtout lorsque trop d'importance est donnée à l'autocritique ou à des



remarques faites en passant, sur l'impulsion du moment. Dans le cas de la Quatrième Symphonie, toutefois, Tchaïkovski s'efforça de donner à Nadejda von Meck une idée de ce que voulait traduire la musique : « ... à vous, et seulement à vous, je suis capable et désireux d'expliquer la signification de l'ensemble et de chacun des mouvements ».

La fanfare introductive, nous apprend cette lettre, représente le *Fatum*, que Tchaïkovski décrit sinistrement comme « la force inéluctable qui empêche la réalisation de nos espoirs de bonheur et qui observe jalousement pour voir que notre bonheur n'est jamais total ni sans nuages... on ne peut y échapper ni le vaincre ». Le premier mouvement repose sur le contraste entre la cruelle réalité du destin inévitable et des visions fugitives de bonheur.

Le second mouvement traduit la mélancolie, à la fois triste et plaisante, qui surgit à la remémoration du passé. Le troisième mouvement est plus neutre émotionnellement, consistant en « images fugaces qui traversent l'imagination lorsqu'on a bu un peu de vin et qu'on entre dans la première phase de l'ivresse ».

Tchaïkovski fit ces commentaires quelque temps après l'achèvement de la symphonie, alors que son état d'esprit avait bien changé ; et, à la fin de la lettre, il essaya d'en minimiser la portée, prenant conscience de la banalité des mots en regard de l'originalité des images musicales qu'il avait créées. Il met toutefois en lumière un cheminement de l'intérieur vers l'extérieur, en partant du premier mouvement obsédé de lui-même, en passant par des visions du passé et du monde extérieur, pour

aboutir aux images « du peuple » dans la finale – qui pourrait tout à fait refléter l'admiration que Tchaïkovski nourrissait alors pour Tolstoï, dont *Anna Karénine* avait récemment paru en feuilleton.

Alors qu'il composait la symphonie, Tchaïkovski essayait désespérément d'échapper à sa propre nature et de s'épanouir personnellement en tournant le dos à ses obsessions ; s'il échoua misérablement dans cette quête, il réussit remarquablement dans sa musique. Après la Quatrième Symphonie et *Eugène Onéguine*, plusieurs années passeraient avant qu'il soit de nouveau capable de composer avec une puissance d'émotion aussi irrésistible.

Notes de programme © Andrew Huth

Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840–1893)

Tchaïkovski est né à Kamsko-Votkinsk, dans la province russe de Viatka, le 7 mai 1840 ; son père était ingénieur des mines, sa mère d'origine française. Il commença l'étude du piano à cinq ans, profitant également de l'instruction musicale que la gouvernante française donnait à son frère aîné. En 1848, la famille s'installa dans la capitale impériale, Saint-Pétersbourg, où Piotr fut inscrit au Collège de jurisprudence. Il surmonta le chagrin engendré par la mort de sa mère, en 1854, en composant et en jouant de la musique. Cet art resta toutefois un dérivatif à son métier – il est employé au ministère de la Justice – jusqu'à ce qu'il s'inscrive à plein temps comme élève au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, en 1863. La création de sa Première Symphonie, en 1868 à Saint-Pétersbourg,





fut accueillie chaleureusement et il acheva un opéra sur un mélodrame d'Ostrovski, qu'il détruisit par la suite. *Le Lac des cygnes*, première des trois grandes partitions de ballet de Tchaïkovski, fut composé en 1876 pour le Théâtre Bolchoï de Moscou. Entre 1869 et l'année de sa mort, Tchaïkovski écrivit plus de cent mélodies, pour la plupart dans le style passionné de la romance et sur des textes obnubilés par la frustration et le désespoir associés à l'amour – états d'esprit qui caractérisaient sa propre vie amoureuse.

La décision hâtive prise par Tchaïkovski d'épouser une admiratrice quasi inconnue, en 1877, se révéla être un désastre, son homosexualité s'additionnant au sentiment d'avoir été pris au piège. A l'époque, il avait achevé sa Quatrième Symphonie, était sur le point de terminer son opéra *Eugène Onéguine*, et s'était attaché le soutien financier et moral considérable de Nadejda von Meck, une riche veuve. Elle l'aida à traverser cette crise personnelle et, en 1878, il se remit à la composition avec le Concerto pour violon – même si son travail devait rester inhibé jusqu'à l'achèvement, en 1885, de sa symphonie *Manfred*, inspirée par Byron. Tchaïkovski affirma que sa Sixième Symphonie était son œuvre la plus réussie ; l'atmosphère de désespoir écrasant qui domine l'œuvre entière, à l'exception du troisième mouvement, reflétait l'état d'esprit troublé du compositeur. Il se suicida neuf jours après la première audition, le 6 novembre 1893.

Portrait © Andrew Stewart

Modest Moussorgski (1839–1881)

Tableaux d'une exposition
(1874, orch. Maurice Ravel 1922)

Architecte, peintre, illustrateur et décorateur, Victor Hartmann vit sa carrière prometteuse interrompue brutalement par sa mort à l'âge de 39 ans, en 1873. En février 1874, une rétrospective de son œuvre fut organisée à Saint-Pétersbourg ; c'est en la voyant que Moussorgski décida de composer ses *Tableaux d'une exposition*, une suite de pièces pour piano à la mémoire de son ami disparu.

L'exposition consacrée à Hartmann présentait 400 pièces. Seul un quart d'entre elles ont survécu, dont six en lien direct avec la partition de Moussorgski. Parmi les œuvres perdues figurent celles qui ont inspiré *Gnomus*, *Bydło*, *Tuileries*, *Il vecchio castello* et *Limoges*. Mais peu importe, à vrai dire, car l'imagination de Moussorgski se déploie bien au-delà du stimulus visuel immédiat. On n'en sait guère plus sur la musique en apprenant que *Gnomus*, mi-sinistre, mi-poignant, fut inspiré par le dessin d'un casse-noix (on met la noix dans la bouche du gnome), ou que *Baba Yaga* était un dessin innocent et méticuleux, à des lieues de la puissante musique de sorcière de Moussorgski. *Goldenberg* et *Schmuÿle* sont en réalité deux dessins différents ; leur dialogue est une pure invention du compositeur.

Compositeur de mélodies génial, Moussorgski savait résumer un personnage, une ambiance ou une scène par des images musicales brèves et frappantes, et c'est ce qu'il fait dans les *Tableaux*. La voix humaine n'est jamais bien loin : *Bydło*,



qui peint la pénible avancée d'un char à bœufs, et *Il vecchio castello* (Le Vieux Château) pourraient être tout aussi bien chantés ; quelques-unes des *Promenades* et *La Grande Porte de Kiev* rappellent les tableaux choraux de ses opéras ; dans *Tuileries*, on entend le cri des enfants qui jouent, et dans *Limoges* les chamailleries des vendeuses du marché.

Les *Tableaux d'une exposition* auraient pu n'être qu'un recueil de pièces libres, mais Moussorgski conçut un ensemble beaucoup plus complexe et intéressant. La *Promenade* qui relie les morceaux constitue un élément de cohésion, représentant le compositeur – ou peut-être l'auditeur – déambulant dans l'exposition. Parfois, il passe directement d'un tableau à l'autre, sans réfléchir. Parfois, il se perd dans ses pensées. Une fois, il semble même distrait par quelque chose hors de son champ de vision (le faux-départ du *Ballet des poussins dans leur coque*), et se retourne pour voir de plus près. *Cum mortuis* n'est pas à proprement parler un tableau mais représente les réflexions du compositeur sur la mortalité après la vue d'un dessin avec Hartmann et deux autres visages entourés de piles de crânes dans les catacombes de Paris. Le compositeur apparaît lui aussi dans le tableau final, lorsque la *Promenade* émerge dans un caractère grandiose de la texture de *La Grande Porte de Kiev*.

Bien que Moussorgski ait certainement joué les *Tableaux* à ses amis, il n'en existe pas d'enregistrement public avant le XX^e siècle. Ce n'est en fait qu'après le succès de l'orchestration de Ravel que la version pour piano s'imposa dans le grand répertoire. L'écriture pianistique est souvent décrite comme peu idiomatique, et certainement Moussorgski ne s'est-il jamais préoccupé de la beauté du son ou

de la virtuosité pianistique pour elles-mêmes. Par certains côtés, la texture est difficile à rendre avec succès, notamment l'écriture en accords pesants de certains passages, les délicates notes répétées et les trémolos prolongés. Mais ces éléments participent tous de l'effet désiré par Moussorgski.

Les *Tableaux d'une exposition* ont fait l'objet de nombreux arrangements, mais aucun n'égale celui de Ravel, commandé par le chef russe Serge Koussevitzky et créé par lui en 1922. Ravel était déjà un admirateur enthousiaste de la musique de Moussorgski, et il avait collaboré avec Stravinsky à l'orchestration de son opéra *Khovanchtchina* lorsque Diaghilev l'avait fait représenter à Paris, en 1913. Son orchestration ne présente que trois différences majeures avec l'original pour piano, qu'il ne connaissait qu'à travers l'édition réalisée par Rimski-Korsakov en 1886 : l'omission d'une *Promenade* après *Samuel Goldenberg und Schmuÿle* ; l'ajout de mesures supplémentaires dans le finale ; et les nuances de *Bydło*, que Moussorgski demandait de commencer à pleine force, et non dans un lent crescendo.

Les couleurs et les techniques orchestrales de Ravel sont bien plus élaborées que tout ce que Moussorgski aurait jamais pu concevoir, si bien que sa partition doit être considérée comme une libre interprétation plutôt que comme une simple transcription. Quelques choix d'instrumentation, dans des passages solistes, sont mémorables : la trompette initiale, par exemple, ou le saxophone alto dans *Il vecchio castello*, ou encore l'euphonium dans *Bydło*. Plus remarquable encore est la palette de couleurs déployée par Ravel, et la fidélité avec laquelle l'essence de la musique est restituée,



bien que les textures pianistiques originales soient transposées à un médium sonore tout à fait différent. Ravel et Moussorgski pouvaient difficilement être plus différents comme hommes et comme compositeurs, mais les *Tableaux d'une exposition* sont à juste titre devenus célèbres en tant que collaboration entre deux grands esprits créateurs.

Notes de programme © Andrew Huth



Modest Mussorgsky (1839–1881)

Modest Moussorgski est né à Karevo, benjamin d'un riche propriétaire terrien. À 6 ans, il reçut de sa mère ses premières leçons de piano, et son talent musical fut encouragé à l'École des cadets de la Garde, à Saint-Pétersbourg, où il commença à composer (sans avoir aucun bagage technique).

En 1857, il rencontra Balakirev, qu'il persuada de lui donner des leçons ; peu après, il se mit à composer sérieusement. L'année suivante, Moussorgski fut la proie d'une crise émotionnelle et démissionna de l'armée ; mais il reprit bientôt ses études. Il resta toutefois rongé par une tension nerveuse qui, ajoutée aux troubles traversés par sa famille après l'émancipation des serfs en 1861, retarda singulièrement son épanouissement. En 1863, toutefois, il commença à trouver sa propre voix et mit en chantier un opéra (jamais achevé) d'après le roman de Flaubert *Salammbô*. À l'époque, il travaillait dans la fonction publique et partageait un logement avec cinq autres jeunes gens passionnés d'art et de philosophie, auprès desquels il mûrit ses idéaux artistiques.

En 1865, il perdit sa mère ; cela causa vraisemblablement ses premiers accès d'alcoolisme. Sa première œuvre majeure, *Une nuit sur le mont Chauve*, naquit en 1867, l'année même où son emploi d'État fut déclaré « surnuméraire » – une forme de licenciement *de facto*. Malgré la perte de revenus qui en résulta, sa carrière artistique prit un essor décisif lorsqu'il fut associé au groupe des Cinq (*Mogoutchaïa koutchka*), un groupe de compositeurs russes formé autour de Mili Balakirev.

Quelque temps plus tard, enflammé par les idées débattues dans son nouveau cercle artistique, il commença son opéra *Boris Godounov*, dont il acheva une première version en 1869 tout en travaillant au département des Forêts et qu'il continua de réviser pendant plusieurs années. Un peu plus tard, il se mit à un autre ouvrage majeur, *Khovanchtchina*.

La première représentation de *Boris Godounov* en 1874 devait rester comme le sommet de sa carrière. Le cercle de Balakirev commençait à se déliter et Moussorgski s'éloigna de ses anciens amis. Dans une lettre à Vladimir Stassov, il décrit son amertume, écrivant que « le groupe des Cinq [était] devenu un rassemblement de traîtres sans âmes ». Vers la même époque, l'ami de Moussorgski Victor Hartmann (dont l'exposition inspirerait les *Tableaux*) mourut, et son colocataire Golénichtchev-Koutouzov quitta l'appartement. Pendant un certain temps, Moussorgski continua de composer mais, à présent privé de nombre de ses anciens amis, il se remit à boire énormément. En 1880, il fut forcé de quitter son emploi auprès du gouvernement et se trouva sans ressources. Malgré le soutien financier de quelques amis qui lui restaient, il chuta encore plus bas, déclarant dans un accès de désespoir qu'il ne lui « restait plus qu'à mendier ». Il fut finalement hospitalisé en février 1881, après une crise d'épilepsie alcoolique. Pendant que Moussorgski traversait une brève période de mieux-être, vers son quarante-deuxième anniversaire, Répine peint son fameux portrait de lui ; mais, deux semaines après la séance de pose, le compositeur était mort.

Portrait © Andrew Stewart
Traduction : Claire Delamarche





Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Sinfonie Nr. 4 in f-Moll op. 36 (1877–78)

Tschaikowskis 4. Sinfonie ist wie seine Oper *Eugen Onegin* eng mit der großen Lebenskrise verbunden, die in einem Selbstmordversuch und psychischen Zusammenbruch endete. Tatsächlich ist die Sinfonie aber nicht ein Ausdruck der Krise an sich, sondern spiegelt eher die Gefühlszustände wider, die dazu führten. Tschaikowski begann die Arbeit an der Sinfonie 1877, als er sehr viel Zeit mit Unterrichten am Moskauer Konservatorium verbrachte und sein Ruf mit den Uraufführungen des Balletts *Schwanensee*, des 2. Streichquartetts und der sinfonischen Dichtung *Francesca da Rimini* wuchs. Sein Privatleben bewegte sich jedoch dem Abgrund zu, da er an der Vorstellung festhielt, eine Ehe würde seine schreckliche Einsamkeit lösen.

Ende 1876 begann – zuerst zögernd – ein merkwürdiger dreizehnjähriger Briefwechsel mit einer wohlhabenden Geschäftsfrau und Witwe eines russischen Eisenbahnunternehmers, Nadeschda von Meck, ebenfalls eine einsame und leidenschaftliche Gestalt. Zwischen den beiden entwickelte sich eine emotionelle Intimität, vielleicht gerade, weil sich der Komponist und Von Meck persönlich nie trafen. Am 13. Mai 1877 schrieb Tschaikowski an sie: „Ich bin jetzt in eine Sinfonie vertieft, die ich schon im Winter begonnen hatte und die ich Dir sehr gern widmen möchte, weil ich glaube, dass Du darin Echos unserer innersten Gedanken und Gefühle finden wirst.“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.]

Die Komposition der 4. Sinfonie war da schon weit fortgeschritten, die ersten drei Sätze lagen vollständig im Entwurf vor. Bis Mitte Juni gab es auch einen vollständigen Entwurf des Schlusssatzes – allerdings hinderten andere Ereignisse Tschaikowski daran, die Komposition der Sinfonie zum Abschluss zu bringen. Im Mai trat eine 28-jährige Fremde mit Namen Antonina Miljukowa an Tschaikowski heran und gab ihm zu verstehen, sie habe sich in ihn verliebt, als sie Studentin am Konservatorium war. Ein unglückseliger Zufall wollte es, dass Tschaikowski ungefähr zu jener Zeit begonnen hatte, Puschkins *Eugen Onegin* als Opernsujet in Erwägung zu ziehen. Der Gedanken an Onegins grausame und zynische Ablehnung einer Liebe, die ihm das naive und romantische junge Mädchen Tatjana erklärt hatte, quälte Tschaikowski. Er und Antonina Miljukowa trafen sich am 1. Juni zum ersten Mal, und nur sieben Wochen später, am 18. Juli, heirateten sie.

Auch wenn es Tschaikowski gegenüber seinen Freunden, Verwandten und Antonina selbst immer wieder abstritt, empfand er für seine neue Frau nur Widerwillen, sowohl persönlich als auch sexuell. Nach weniger als drei Monaten und einem Selbstmordversuch rannte er von ihr weg. Sein Bruder Anatoli nahm ihn ins Ausland. In Venedig und Sanremo wurde die 4. Sinfonie dann im Dezember und Januar abgeschlossen. Die Uraufführung fand am 22. Februar in Moskau unter der Leitung von Nikolai Rubinstein statt. Tschaikowski war weder da noch bei der erfolgreicher St. Petersburger Erstaufführung anwesend.

Kommentare von Komponisten über ihre Musik sind häufig nutzlos und irreführend, besonders



wenn man spontan geäußerten, beiläufigen oder selbstkritischen Bemerkungen zu viel Bedeutung zumisst. Im Falle der 4. Sinfonie versuchte Tschaikowski jedoch sein Bestes, Nadeschda von Meck eine mögliche Beschreibung des Werkes zu geben: „... Ihnen, aber auch nur Ihnen, kann und will ich die Bedeutung sowohl des Ganzen als auch der einzelnen Sätze erklären.“

Die einleitende Fanfare, erfahren wir aus Tschaikowskis Brief, stellt das Schicksal (Fatum) dar, das der Komponist grimmig als „jene verhängnisvolle Macht“ beschreibt, „die unser Streben nach Glück vereitelt, die eifersüchtig darüber wacht, dass unsere Seligkeit und unser Glück nie vollständig und ungetrübt sind... Diese Macht ist unvermeidlich und kann niemals überwunden werden.“ Der erste Satz beruht auf einem Kontrast zwischen der harschen Wirklichkeit des unentrinnbaren Schicksals und vorüberziehenden Vorstellungen des Glücks.

Der zweite Satz vermittelt die sowohl traurige wie auch angenehme Melancholie, die sich beim Erinnern an die Vergangenheit einstellt. Der dritte Satz ist gefühlsmäßig neutraler und besteht aus „unbestimmten Bildern, die einem durch den Kopf schießen, wenn man ein bisschen Wein getrunken hat und die ersten Anzeichen eines Rausches spürt“. Was den Schlusssatz betrifft, schreibt Tschaikowski: „Wenn du in dir selbst keinen Anlass zur Freude findest, schau Dir andere Menschen an. Misch dich unter das Volk..., finde Glück in den Freuden der Anderen.“

Diese Worte wurden geschrieben, als Tschaikowski die Sinfonie fertig komponiert hatte und in einer ganz anderen geistigen Verfassung war. Am Ende

seines Briefes versucht er, die Äußerungen zu bagatellisieren, denn er sah ein, wie abgedroschen die Worte im Vergleich mit der Originalität der von ihm geschaffenen musikalischen Bilder wirkten. Auf jeden Fall beschrieb Tschaikowski aber eine deutliche Entwicklung vom Inneren nach außen, von dem egomanen ersten Satz über Bilder der Vergangenheit und Außenwelt bis zu Bildern des „Volkes“ im Schlusssatz. Hier mag sehr wohl Tschaikowskis damalige Bewunderung für Tolstoi widerhallen, dessen *Anna Karenina* kurz zuvor in Fortsetzungen veröffentlicht worden war.

Als Tschaikowski die Sinfonie komponierte, versuchte er verzweifelt, seiner eigenen Natur zu entkommen und Erfüllung außerhalb seiner eigenen Obsessionen zu finden. Was ihm vielleicht in Wirklichkeit schrecklich missglückte, gelang ihm erstaunlich gut in seiner Musik. Nach der 4. Sinfonie und *Eugen Onegin* sollte es mehrere Jahre dauern, bis er wieder mit solch überwältigender emotionaler Überzeugung komponieren konnte.

Einführungstext © Andrew Huth



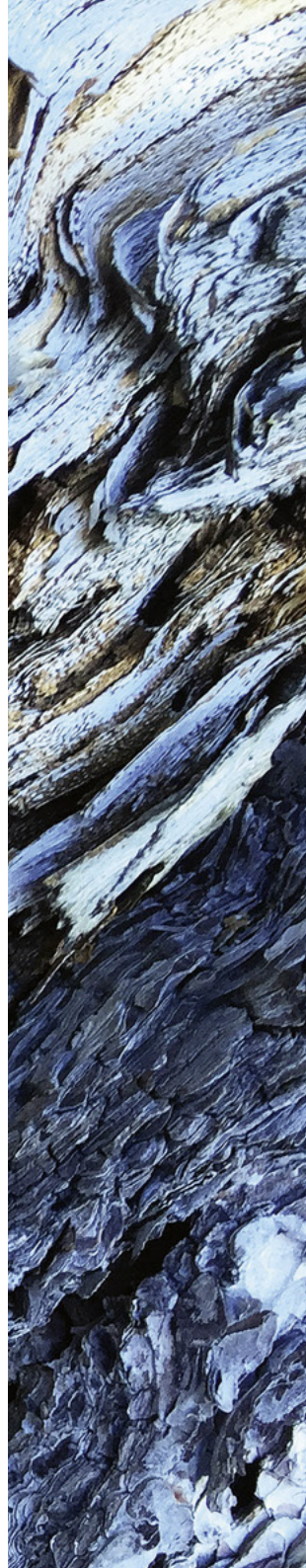
Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Tschaikowski wurde am 7. Mai 1840 in Kamsko-Wotkinsk Sawod in der russischen Verwaltungseinheit Wjatka [Oblast Kirow] geboren. Sein Vater war Bergbauingenieur, seine Mutter französischer Herkunft. Tschaikowski begann mit Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren und nutzte auch die für seinen älteren Bruder gedachten Musikunterweisungen der französischen Gouvernante. 1848 zog die Familie in die Hauptstadt des Zaren, St. Petersburg, wo Pjotr in der Rechtsschule immatrikuliert wurde. Seine Trauer über den Tod der Mutter 1854 überwand er durch Komponieren und Musizieren, auch wenn Musik bis zu seiner Immatrikulation als Vollzeitstudent am St. Petersburger Konservatorium 1863 nur eine Zerstreuung neben seiner Anstellung – als Beamter im Justizministerium – blieb. Seine 1. Sinfonie fand bei ihrer Uraufführung 1868 in St. Petersburg eine herzliche Aufnahme. Er schloss auch die Komposition einer Oper auf ein Melodrama von Ostrowski ab, die er später vernichtete. *Schwanensee*, die erste von Tschaikowskis drei großartigen Ballettpartituren, entstand 1876 für Moskaus Bolschoi-Theater. Tschaikowski komponierte zwischen 1869 und seinem Todesjahr über 100 Lieder, die meistens im leidenschaftlichen Stil von Romanzen und mit Texten, die vorrangig von der mit Liebe assoziierten Frustration und Verzweiflung handeln – Zustände, die auch Tschaikowskis persönliche Beziehungen kennzeichneten.

Tschaikowskis übereilte Entscheidung, 1877 eine fast unbekannte Bewunderin zu heiraten, endete in einer Katastrophe. Seine Homosexualität trug

zu seinem Gefühl des Gefangenseins nur bei. Mittlerweile hatte er seine 4. Sinfonie beendet und war gerade dabei, seine Oper *Eugen Onegin* abzuschließen. Dazu hatte er die beachtliche finanzielle und moralische Unterstützung von Nadeschda von Meck, einer wohlhabenden Witwe, gewonnen. Sie half ihm über seine seelische Krise hinweg. 1878 kehrte er mit dem Violinkonzert zum Komponieren zurück. Aber seine Arbeit blieb bis zum Abschluss der von Byron angeregten *Sinfonie Manfred* 1885 gehemmt. Tschaikowski behauptete, seine 6. Sinfonie sei sein bestes Werk. Das Gefühl erschütternder Verzweiflung, das in allen Sätzen des Werkes außer dem dritten zu hören ist, spiegelt den angegriffenen Seelenzustand des Komponisten wider. Er beging neun Tage nach der Uraufführung dieser Sinfonie am 6. November 1893 Selbstmord.

Kurzbiographie © Andrew Stewart





Modest Mussorgski (1839–1881)

Bilder einer Ausstellung (1874, orch. Maurice Ravel 1922)

Victor Hartmanns vielversprechende Karriere als Architekt, Maler, Illustrator und Designer erlitt 1873 mit seinem Tod im Alter von 39 Jahren einen jähen Abbruch. Im Februar 1874 gab es in St. Petersburg eine Gedächtnisausstellung seiner Werke, die wiederum Mussorgski zur Komposition seiner Klaviersuite *Bilder einer Ausstellung* zum Gedenken an seinen verstorbenen Freund anregte.

Die Hartmann-Ausstellung enthielt 400 Objekte. Nur ein Viertel von ihnen hat überlebt, und nur sechs davon haben einen direkten Bezug auf Mussorgskis Musik. Die Inspirationen für den *Gnom*, den *Ochsenkarren*, die *Tuilerien*, das *Alte Schloss* und *Limoges* kommen von Bildern, die nunmehr verschollen sind. Das ist aber auch nicht wichtig, weil Mussorgskis Imagination weit über die ursprüngliche visuelle Anregung hinausgeht. Man erfährt wenig über die Musik, wenn man weiß, dass der halb böse, halb scharfzüngige Gnom von der Gestalt eines Nussknackers inspiriert wurde (man steckt die Nüsse in den Mund des Gnoms) oder dass *Baba Jaga* eine harmlose und überladen gestaltete Uhr war, die man nur schwierig mit Mussorgskis einprägsamer Hexenmusik in Verbindung bringen kann. *Goldenberg* und *Schmuyle* sind eigentlich zwei unterschiedliche Zeichnungen, ihr Dialog wurde vom Komponisten völlig frei erfunden.

Mussorgski, ein genialer Liederkomponist, konnte einen Charakter, eine Stimmung oder Szene in kurzen, prägnanten musikalischen Bildern

wiedergeben, und genau das tut er auch in den *Bildern einer Ausstellung*. Die menschliche Stimme ist nie weit weg: Der schwerfällige *Ochsenkarren* und *Das alte Schloss* hätten genauso gut auch Lieder sein können. Abschnitte in den *Promenaden* und dem *Großen Tor von Kiew* legen Chortableaus aus Mussorgskis Opern nahe. In den *Tuilerien* hören wir den Lärm der Kinder beim Spielen und in *Limoges* die zankenden Marktfrauen.

Die *Bilder einer Ausstellung* hätten auch leicht eine lose Sammlung von Stücken sein können, aber Mussorgski entwarf etwas weitaus Komplexeres und Interessanteres. Die *Promenade*, die die einzelnen Bilder verbindet, liefert in gewisser Hinsicht einen Rahmen, der die Rolle des durch die Ausstellung schlendernden Komponisten (oder vielleicht auch des Hörers) übernimmt. Bisweilen wendet er sich direkt von einem Bild zum nächsten, ohne weiter zu überlegen. Manchmal ist er in Gedanken versunken. Einmal scheint er von etwas abgelenkt zu werden, das er aus dem Augenwinkel wahrnimmt (der falsche Anfang des *Balletts der unausgeschlüpften Küken*) und dreht sich zur näheren Betrachtung um. Es gibt an sich kein Bild mit dem Titel *Mit den Toten*. In diesem Satz sinnt Mussorgski eher über die Sterblichkeit nach, nachdem er die Zeichnung gesehen hatte, in der Hartmann und zwei andere Figuren abgebildet sind, wie sie umgeben von Schädelbergen in den Pariser Katakomben stehen. Auch der Komponist wird persönlich ins Bild gezogen, nämlich im letzten Satz, wo sich die *Promenade* mächtig aus der Textur des *Großen Tors von Kiew* herausschält.

Mussorgski hat die *Bilder einer Ausstellung* sicherlich seinen Freunden vorgespielt, aber es gibt vor dem



20. Jahrhundert keinen Beleg für eine öffentliche Aufführung. Tatsächlich wurden Aufführungen der Klavierfassung erst nach dem Erfolg von Ravels Orchestrierung gang und gäbe. Es wird oft behauptet, die *Bilder einer Ausstellung* sind nicht gut für das Klavier geschrieben worden. Zweifellos kümmerte sich Mussorgski nie um konventionelle Klangschönheit oder pianistische Virtuosität zum Selbstzweck. Einige Aspekte im Klaviersatz sind tatsächlich schwer umzusetzen, wie zum Beispiel die dichten Akkordpassagen, schwierigen Tonwiederholungen und ausgehaltenen Tremoli. Aber sie tragen alle zu dem von Mussorgski gewünschten Effekt bei.

Die *Bilder einer Ausstellung* wurden häufig bearbeitet, aber keine Orchestrierung ist so brillant wie Ravels. Sie wurde von dem russischen Dirigenten Serge Koussevitzky in Auftrag gegeben, der sie 1922 auch uraufführte. Ravel war schon lange von Mussorgskis Musik begeistert gewesen und hatte mit Strawinsky an der Orchestrierung von Teilen der Oper *Chowanschtschina* zusammengearbeitet, die für Djaghilews Pariser Aufführungen 1913 gedacht waren. Bei den *Bildern einer Ausstellung* gibt es nur drei wesentliche Unterschiede zwischen Ravels Orchestrierung und der originalen Klavierfassung, die Ravel nur aus Rimski-Korsakows Ausgabe von 1886 kannte: die Auslassung einer *Promenade nach Goldenberg und Schmuyle*, ein paar zusätzliche Takte am Ende des Finales und die Dynamik im *Ochsenkarren*, der laut Mussorgskis Anweisung *forte* und nicht mit einem langsamen Crescendo beginnen sollte.

Ravels Orchesterfarben und-techniken sind bei weitem raffinierter, als das, was Mussorgski selbst

jemals komponiert hätte. Deshalb sollte man Ravels Arbeit eher als eine freie Interpretation als eine einfache Bearbeitung betrachten. Einige Soloinstrumente, die Ravel für Solopassagen wählte, wie zum Beispiel die einleitende Trompete oder das Altsaxophon im *Alten Schloss* oder die Tuba im *Ochsenkarren*, sind unvergesslich. Noch erstaunlicher ist das von Ravel erreichte Klangfarbenspektrum und die genaue Nachbildung der musikalischen Essenz bei seiner Übertragung der ursprünglichen Klaviertexturen in ein völlig anderes Klangmedium. Ravel und Mussorgski hätten sich als Mann und Komponist kaum stärker unterscheiden können, aber die *Bilder einer Ausstellung* wurden mit Recht als ein Zusammenwirken von zwei großartigen kreativen Denkern berühmt.

Einführungstext © Andrew Huth

Modest Mussorgski (1839–1881)

Modest Mussorgski wurde als jüngster Sohn eines wohlhabenden Grundbesitzers in Karewo geboren. Seine Mutter gab Modest seinen ersten Klavierunterricht, da war er sechs Jahre alt. Sein musikalisches Talent wurde am St. Petersburger Kadettenkorps gefördert, wo er zu komponieren begann (auch wenn er keinen offiziellen Unterricht erhielt).

1857 traf er Balakirew, den er dazu überredete, ihm Unterricht zu geben. Kurz danach begann Mussorgski ernsthaft mit dem Komponieren. Im Jahr darauf hatte Mussorgski eine emotionelle Krise und verließ seine Position im Militär, kehrte aber bald zu seinen



Studien zurück. Er litt jedoch an nervösen Spannungen, und in Verbindung mit einer Krise in seiner Familie aufgrund der Abschaffung der Leibeigenschaft 1861 wurde seine eigene Entwicklung ziemlich ernsthaft gehemmt. 1863 fand er aber zu sich selbst und begann, eine Oper nach Flauberts *Salammbô* [Salambo] zu komponieren (nie abgeschlossen). Zu jener Zeit arbeitete Mussorgski als Beamter und lebte in einer Kommune mit fünf anderen jungen Männern, die sich leidenschaftlich an Kunst und Philosophie interessierten. Hier formte Mussorgski seine künstlerischen Ideale.

1865 starb seine Mutter, was vermutlich seine erste Trunksuchtepisode auslöste. Sein erstes großes Werk, *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, entstand 1867, d. h. im gleichen Jahr, als Mussorgskis Position in der Regierung als „überzählig“ erklärt wurde, d.h. er erhielt eine Art betriebsbedingter Kündigung. Trotz des damit verbundenen Einkommensverlusts nahm Mussorgskis künstlerische Entwicklung einen entscheidenden Schritt vorwärts, als er zu der als *Mogutschaja Kutschka* (Gruppe der Fünf) verwiesen wurde, einer Gruppe russischer Komponisten um Mili Balakirew. Voller Inspiration von den Ideen, die in diesem neuen Künstlerkreis diskutiert wurden, begann Mussorgski bald darauf mit der Arbeit an seiner Oper *Boris Godunow*, die er erst 1869 abschloss, als er im Forstwirtschaftsministerium arbeitete. Mussorgski nahm auch danach immer wieder Änderungen an der Oper vor. Er begann etwas später mit der Arbeit an einem anderen gewichtigen Werk, *Chowanschtschina*.

Die erste Inszenierung von *Boris Godunow* 1874 sollte sich als Höhepunkt in Mussorgskis beruflicher Laufbahn herausstellen. Der Kreis um Balakirew

hatte begonnen sich aufzulösen, und Mussorgski entfremdete sich zunehmend von seinen alten Freunden. In einem Brief an Wladimir Stassow gab Mussorgski zu verstehen, wie bitter er war, wobei er schrieb: „Das Mächtige Häuflein ist zu seelenlosen Verrätern verkommen.“ Ungefähr zu jener Zeit starb Mussorgskis Freund Victor Hartmann (dessen Ausstellung zur Komposition der *Bilder einer Ausstellung* anregen sollte), und Golenischtschew-Kutusow, mit dem Mussorgski ein Zimmer geteilt hatte, zog weg. Eine Zeit lang komponierte Mussorgski weiter. Aber da er viele seiner ehemaligen Freunde entbehrte, begann er wieder schwer zu trinken. 1880 war er gezwungen, seine Anstellung in der Regierung aufzugeben, und verlor sein Einkommen. Trotz finanzieller Unterstützung von ein paar wenigen verbleibenden Freunden sank er weiter ab und erklärte verzweifelt, es „bliebe nur noch das Betteln“. 1881 wurde er schließlich in ein Krankenhaus eingeliefert, nachdem er einen durch Trunksucht ausgelösten epileptischen Anfall hatte. Nach kurzer Erholung malte Repin das berühmte Portrait des Komponisten, Mussorgski war da ca. 42 Jahre alt. Zwei Wochen nach seiner Modellsitzung starb er.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Gianandrea Nosedà

Conductor

Gianandrea Nosedà is one of the world's most sought-after conductors, equally recognised for his artistry in both the concert hall and the opera house. He is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra and began his four-year term as Music Director of the National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington, D.C.) with the 2017-2018 season. In September 2018, his contract with the National Symphony Orchestra was extended for four more years, up to and including the 2024-2025 season. He will become General Music Director of the Zurich Opera House

beginning with the 2021-22 season, where he will lead many productions including his first Ring Cycle.

Nosedà served as Music Director of the Teatro Regio Torino from 2007 to 2018. His leadership and his initiatives propelled it onto the global stage. During his tenure the Teatro Regio Torino presented a wide range of repertoire, recorded with leading singers of our time and toured internationally to the leading concert halls and festivals, including Carnegie Hall and the Edinburgh Festival.

Gianandrea Nosedà is also Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic, Principal Conductor of the Orquestra de Cadaqués and has been Artistic Director of the Stresa Festival since 2001. From 1997 to 2007 he served as the first foreign Principal Guest Conductor of the Mariinsky Theatre. His long-standing relationship with the Metropolitan Opera, New York, began in 2002 and since then he has led many productions, both new and revivals, as well as multiple New Year's Eve Galas. He has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, Concertgebouw, Filarmonica della Scala, New York Philharmonic, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Vienna Philharmonic, and Vienna Symphony.

Nosedà has an extensive discography of over 50 recordings for Chandos and Deutsche Grammophon, among others. He is also closely involved with the next generation of musicians through his work with many youth orchestras, including his recent appointment as Music Director of the newly-created



Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra in Georgia.

A native of Milan, Nosedà is Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, marking his contribution to the artistic life of Italy. In 2015, he was honored as *Musical America's* Conductor of the Year, and was named the 2016 International Opera Awards Conductor of the Year.

Gianandrea Nosedà est un des chefs d'orchestre les plus en vue de la scène internationale, et son talent est salué aussi bien au concert qu'à la scène. Il est premier chef invité du London Symphony Orchestra et la saison 2017/2018 a marqué le début d'un engagement de quatre ans comme directeur musical du National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington). En septembre 2018, son contrat avec le National Symphony Orchestra a été prorogé de quatre années supplémentaires, jusqu'à la saison 2024/2025. Il sera directeur général de la musique à l'Opéra de Zurich à partir de la saison 2021/2022 et y dirigera de nombreuses productions, notamment son premier *Ring*.

Nosedà a été directeur musical du Teatro Regio de Turin de 2007 à 2018, hissant cette scène au sommet de la hiérarchie mondiale. Sous sa direction, le Teatro Regio a monté un vaste répertoire, enregistré avec des chanteurs majeurs de notre temps et fait des tournées dans des salles de concert et festivals prestigieux, notamment le Carnegie Hall de New York et le Festival d'Édimbourg.

Gianandrea Nosedà est en outre premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël et

chef principal de l'Orchestre de Cadaqués ; il est directeur artistique du Festival de Stresa depuis 2001. De 1997 à 2007, il a été premier chef invité du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, premier étranger à occuper ce poste. Depuis 2002, il entretient des liens étroits avec le Metropolitan Opera de New York, où il a dirigé de nombreuses productions – nouvelles ou reprises –, ainsi que de multiples galas de Nouvel An. Il collabore avec les principaux orchestres mondiaux, tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la Scala, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo), l'Orchestre national de France, l'Orchestre symphonique et l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Nosedà possède une vaste discographie, avec plus de 50 enregistrements chez Chandos et Deutsche Grammophon, entre autres. Il est très impliqué auprès de la nouvelle génération de musiciens, travaillant avec de nombreux orchestres de jeunes ; il vient ainsi d'être nommé directeur musical du Festival de Tsinandali et de l'Orchestre pan-caucasien des jeunes, récemment créés en Géorgie.

Né à Milan, Nosedà est commandeur dans l'ordre du Mérite de la République italienne, en récompense de sa contribution à la vie artistique de son pays. En 2015, il a été nommé chef d'orchestre de l'année par *Musical America* et, en 2016, il a reçu la même distinction aux *International Opera Awards*.



Gianandrea Nosedà gehört zu den gefragtesten Dirigenten der Welt und ist für seine künstlerischen Leistungen sowohl im Konzertsaal als auch im Opernhaus gleichermaßen berühmt. Er ist Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und begann in der Spielzeit 2017-2018 seine vierjährige Position als Musikalischer Leiter des National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington D.C.). Im September 2018 wurde sein Vertrag mit dem National Symphony Orchestra um weitere vier Jahre verlängert bis einschließlich der Spielzeit 2024-2025. Er tritt in der Spielzeit 2021-22 die Stelle des Generalmusikdirektors des Opernhauses Zürich an, wo er zahlreiche Inszenierungen leiten wird wie zum Beispiel seinen ersten Ringzyklus.

Nosedà war von 2007 bis 2018 Musikalischer Leiter des Teatro Regio di Torino. Seine Leitung und seine Initiativen haben das Haus auf die Weltbühne katapultiert. In seiner Amtszeit stellte das Teatro Regio di Torino ein breites Spektrum an Repertoire vor, nahm Werke mit führenden Sängern unserer Zeit auf und gab in den berühmten Konzertsälen und bei den großen Festivals internationale Gastspiele wie zum Beispiel in der Carnegie Hall und bei dem Edinburgh International Festival.

Gianandrea Nosedà ist auch Erster Gastdirigent des Israelischen Philharmonischen Orchesters sowie Chefdirigent des Orquestra de Cadaqués. Seit 2001 war er auch Künstlerischer Leiter des Settimane Musicali di Stresa. Von 1997 bis 2007 hatte er als erster Ausländer am Mariinski-Theater die Stelle des Ersten Gastdirigenten inne. Seine lange Beziehung zur Metropolitan Opera, New York begann 2002. Seither leitete er viele Inszenierungen, neue wie auch Wiederaufnahmen. Mehrmals dirigierte er auch

das festliche Neujahrskonzert am Haus. Nosedà arbeitete mit zahlreichen führenden Orchestern der Welt zusammen wie zum Beispiel den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Concertgebouw, der Filarmonica della Scala, der New York Philharmonic, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philadelphia Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem NHK-Sinfonieorchester, dem Orchestre National de France, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern.

Nosedà kann auf eine umfangreiche Diskographie mit unter anderem über 50 Aufnahmen bei Chandos und der Deutschen Grammophon verweisen. Er kümmert sich mit seiner Arbeit bei vielen Jugendorchestern auch stark um die nächste Musikergeneration. Dazu gehört seine neuerliche Ernennung als Musikalischer Leiter des vor kurzem gegründeten Tsinandali-Festivals und des Pankaukasischen Jugendorchesters in Georgien.

Nosedà stammt aus Mailand und wurde für seine Verdienste im künstlerischen Leben Italiens zum Commendatore al Merito della Repubblica Italiana ernannt. 2015 kürte ihn *Musical America* zum Dirigenten des Jahres, und 2016 wurde ihm die gleiche Ehre durch *International Opera Awards* zuteil.



Orchestra featured on this recording

First Violins

Roman Simovic *Leader* ^{Pic}

Carmine Lauri *Leader*

Lennox Mackenzie

Clare Duckworth

Gerald Gregory

Nigel Broadbent ⁴

Ginette Decuyper

Maxine Kwok-Adams

Claire Parfitt

Harriet Rayfield ⁴

Colin Renwick ⁴

Sylvain Vasseur

William Melvin ⁴

Takane Funatsu ⁴

André Gaio Pereira ^{Pic}

Aischa Gündisch ^{Pic}

Alix Lagasse ^{Pic}

Hazel Mulligan ^{Pic}

Hilary Jane Parker

Helen Paterson ^{Pic}

Alain Petitclerc ⁴

Erzsebet Racz

Second Violins

Thomas Norris *

Saskia Otto ** ^{Pic}

Sarah Quinn ⁴

Miya Väisänen

Matthew Gardner

Julian Gil Rodriguez ^{Pic}

Naoko Keatley ^{Pic}

Belinda McFarlane

Iwona Muszynska

Andrew Pollock ⁴

Paul Robson ⁴

Laurent Quenelle ⁴

Morane Cohen-Lamberger ^{Pic}

Siobhan Doyle ^{Pic}

Caroline Frenkel

Victoria Irish ⁴

Katerina Nazarova ⁴

Philip Nolte

Alain Petitclerc ^{Pic}

Robert Yeomans

Violas

Edward Vanderspar *

Malcolm Johnston

Anna Bastow

Carol Ella ^{Pic}

German Clavijo ^{Pic}

Jonathan Welch ⁴

Stephen Doman

Lander Echevarria ⁴

Julia O'Riordan ⁴

Robert Turner ⁴

Cameron Campbell ⁴

May Dolan ^{Pic}

Stephanie Edmundson

Richard Holttum ^{Pic}

Felicity Matthews

Caroline O'Neill ⁴

Cynthia Perrin ^{Pic}

Alistair Scahill ^{Pic}

Cellos

Tim Hugh * ^{Pic}

Rebecca Gilliver * ⁴

Alastair Blayden

Jennifer Brown ⁴

Amanda Truelove

Noel Bradshaw

Eve-Marie Caravassilis

Daniel Gardner

Hilary Jones

Victoria Harrild ^{Pic}

Miwa Rosso ⁴

Peteris Sokolovskis ^{Pic}

Deborah Tolksdorf

Double Basses

Colin Paris *

Patrick Laurence

Jani Pensola

Joe Melvin

Matthew Gibson ^{Pic}

Thomas Goodman ⁴

Hugh Sparrow ⁴

Simo Väisänen

Jeremy Watt ^{Pic}

Nicholas Worters



Orchestra featured on this recording (continued)

Flutes

Gareth Davies *
Alex Jakeman
Luke O'Toole ^{Pic}

Piccolos

Sharon Williams * 4
Luke O'Toole ** ^{Pic}
Alex Jakeman ^{Pic}

Oboes

Juliana Koch * ^{Pic}
Gordon Hunt ** 4
Rosie Jenkins 4
Daniel Finney ^{Pic}
Maxwell Spiers ^{Pic}

Cor Anglais

Maxwell Spiers ** ^{Pic}

Clarinets

Andrew Marriner * 4
Chris Richards * ^{Pic}
Chi-Yu Mo

Bass Clarinet

Christelle Pochet ** ^{Pic}

Alto Saxophone

Simon Haram ** ^{Pic}

Bassoons

Daniel Jemison *
Joost Bosdijk ^{Pic}
Nina Ashton 4

Contrabassoon

Dominic Morgan * ^{Pic}

Horns

Timothy Jones * ^{Pic}
Alexander Edmundson *
Angela Barnes
Christopher Parkes ^{Pic}
James Pillai 4
Jonathan Lipton
Jason Koczur 4

Trumpets

Philip Cobb *
David Elton * ^{Pic}
Gerald Ruddock
Niall Keatley

Piccolo Trumpet

David Elton * ^{Pic}

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard 4
Rebecca Smith ^{Pic}
Emma Bassett ^{Pic}

Euphonium

Dudley Bright * ^{Pic}

Bass Trombone

Paul Milner *

Tubas

Ben Thomson ** 4
Daniel Trodden ** ^{Pic}

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton
Tom Edwards ^{Pic}
Paul Stoneman ^{Pic}
Oliver Yates ^{Pic}

Harps

Bryn Lewis * ^{Pic}
Ruth Holden ^{Pic}

Celeste

Catherine Edwards ** ^{Pic}

Key

* Principal
** Guest Principal
4 Tchaikovsky Symp 4 only
^{Pic} Mussorgsky *Pictures* only



London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Conductor Emeritus André Previn KBE

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit **iso.co.uk**

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe

quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **iso.co.uk**

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **iso.co.uk**

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E isolive@iso.co.uk

W iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Tchaikovsky
Symphonies Nos 1–3
Valery Gergiev, LSO



2SACD (LSO0710) or download

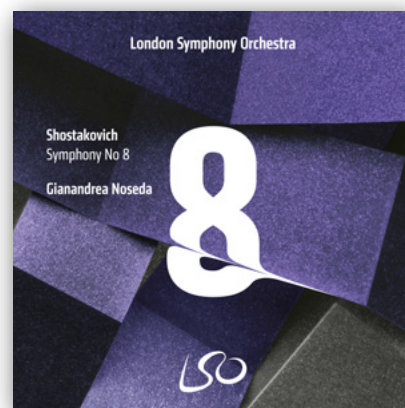
Recording of the Month

***** *Limelight*

***** *The Guardian*

'Gergiev's interpretations are among the most satisfying I've encountered and, especially in their SACD form, are superior in sound quality to many of the older accounts.' *Fanfare*

Shostakovich
Symphony No 8
Gianandrea Noseda, LSO



1SACD (LSO0822) or download

Album of the Week

The Sunday Times

**** *Lebrecht Listens*

'Under the exemplary direction of Gianandrea Noseda, they have produced (in surround sound of the greatest impact) a highly competitive reading of striking weight and power.' *CD Choice*

Released October 2018

Verdi
Requiem
Gianandrea Noseda, LSC, LSO



1SACD (LSO0800) or download

'One of the best recent recordings of Verdi's masterpiece.' *Musica*

**** *BBC Music Magazine*

'The LSO Chorus are superb throughout, as are the LSO themselves. The strings and brass, especially, respond to Noseda's direction with refinement and panache.' *Fanfare*