



Tchaikovsky • Manfred Symphony, Op. 58

M E N U

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss

2

Credits →

Tracklist →

Programme note → EN FR RU

Recording
Grand Hall of Sverdlovsk
Philharmonic, Yekaterinburg,
Russia, September 2024

Sound engineer
Vladimir Ryabenko
www.reachsound.art

English translation
Yulia Grigoryeva, Peter Lockwood

French translation
Catherine Meeùs

M E N U

SVERDLOVSK
PHILHARMONIC

Ural
Philharmonic
Orchestra

REACH $\int$ OUND.ART

Fuga libera

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Executive Producer
Julien Lepière

Design
Stoëmp Studio

Cover
Photography by Christopher de
Béthune

Tchaikovsky • Manfred Symphony, Op. 58

M E N U

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss

Ural Philharmonic Orchestra
Dmitry Liss, conductor

4

Manfred Symphony, Op. 58

01	.	I.	Lento lugubre – Moderato con moto	16'09
02	.	II.	Vivace con spirito	09'29
03	.	III.	Pastorale: Andante con moto	11:07
04	.	IV.	Allegro con fuoco	18:43

Published by P. Jurgenson

Tchaikovsky's *Manfred* is a lengthy programmatic symphony in four scenes based on Lord Byron's eponymous dramatic poem. The symphony is frequently performed, although it still remains controversial to a certain extent; its first performances in Moscow in 1886 and then in Saint Petersburg, Tbilisi (then Tiflis), and New York had all generated conflicting opinions. Tchaikovsky mentioned in his letters that some of his friends had been dissatisfied because he had not shown his own musical personality in the work; it seemed as if he had covered his face with a mask. The critic Herman Laroche was close to the composer and expressed a different opinion: "The new *Manfred* is Tchaikovsky himself, from head to foot".

As had also been the case with the overture-fantasy *Romeo and Juliet*, the credit for Tchaikovsky's decision to use a masterpiece of world literature was due to Mily Balakirev. He was very much in favour of programmatic works and, being certain of Tchaikovsky's particular talent in this area, was therefore confident that Tchaikovsky would provide a successful retelling of the tale of Manfred — he had previously suggested it to Berlioz, who had turned it down. Time would show that Balakirev was right: the works by Shakespeare and Lord Byron that he suggested to Tchaikovsky brought new dimensions to Tchaikovsky's symphonic writing. Another aspect of the composition of *Manfred* was Tchaikovsky's shift from a clear dislike for the plot to complete fascination with it, causing him to work almost unceasingly on it from April to September 1885. The appeal to *Manfred*'s romantic exclusivity — Tchaikovsky termed him an Elbrus (the highest mountain in Russia and Europe) among people — required a certain transformation from its composer, which at times was painful. Byron had created the image of a lonely, proud-hearted hero, disappointed both in life and in people, who challenged both heaven and hell. He had learned all the secrets of the world, but all he longed for was deliverance from his boundless despair. In Byron's own words, his poem was of "a very wild — metaphysical — and inexplicable kind". His contemporaries swiftly noted its similarity with Goethe's *Faust*; Tchaikovsky, in one of his descriptions of the tale, also noted the likeness between the two characters: "tormented like Faust, by the fatal questions of existence".

It is well known that Tchaikovsky could write with inspiration only when he could identify personally with his characters. He made a trip to Switzerland in November and December 1884 and his impressions of the Alps, the setting for the poem, helped him to internalise Byron's moods. Tchaikovsky gradually began to find familiar themes of loneliness, wandering, suffering, and the search for the meaning of life in *Manfred* — he was reading Schopenhauer and other philosophers at the time. Most importantly, however, Byron's plot appealed to "the fundamental riddle of existence: how to combine creative impulses and achievements with the destruction of everything and insignificance in the face of all-consuming death" (Boris Asafyev). Tchaikovsky had previously employed the idea of fate as an end to human aspirations in a number of works — *Romeo and Juliet*, *Francesca da Rimini*, and the Fourth Symphony — and could not help but be inspired by it once again. Whilst his score reflects Byron's passionate emotional approach and decorativeness of texture, these same features can also be attributed to Tchaikovsky's conscious reliance on the tradition of orchestral music created by Liszt and Berlioz, on the approach that Balakirev had recommended; this can be clearly seen in both the literary description and the set of leitmotifs that run through the entire work.

7

As in Byron's poem, the tragic image of Manfred himself lies at the heart of the work. It is embodied in two themes that reflect gloomy loneliness, despair, and immense tension. The opening theme — the *idée fixe* of the entire symphony — is written as a monologue of the hero and has the same immobility that Tchaikovsky often attributed to themes of fate. Its full version is heard only at the end of the first movement and is coloured there by a strikingly truthful sound painting of lamentation, an anticipation of the mood of the Sixth Symphony and *The Queen of Spades*. Manfred's theme reappears with the same emotional construction in the finale, where it encapsulates the plot's tragic outcome.

Tchaikovsky constructed the first movement as a monodrama; all the episodes come together to resemble a closed circle, where the starting and ending points are the

“burning sorrow of hopelessness”. Its unhurried development of mournfully reflective thought foreshadows the symphonic cycles of Mahler and Shostakovich. Manfred’s memory of his beloved provides the sole contrast. As in Tchaikovsky’s symphonic fantasy *Francesca da Rimini*, the development of Astarte’s tender theme is imbued with passion and suffering; this is another narrative about happiness once experienced but then lost forever.

The middle movements of the symphony reveal a very different Tchaikovsky — radiant and buoyant, the creator of enchanting ballet music and the master of orchestral sound painting. Whilst the play of timbres and harmonic colours in the graceful elven Scherzo depicts a waterfall, the sound sometimes takes on a ghostly hue — a flickering of meaning that would later become a part of the scherzo-like character of much 20th century music. The third movement, *Pastorale*, is an expression of Byron’s lines “How beautiful is all this visible world!” and provides a superb example of Tchaikovsky’s lyrical outpourings, developing from a serene idyll to a passionate expression of the desire for happiness. Reminiscences of pastoral tunes here contribute to the creation of spatial effects in a harmonious depiction of Nature.

The finale of the symphony reveals a new and yet fundamental aspect of Tchaikovsky. An experienced operatic composer, he here creates an effective, catchy and spectacular composition with an emphasis on pictorial expression; its contrasting episodes follow his concise program notes: “An infernal orgy. Manfred appears at the bacchanal. Call for Astarte’s ghost; her appearance. He is forgiven. Manfred’s death”. Asafyev aptly described the opening section as a “motley decorative orgy illuminated by Bengal lights”. It is interesting to note that the introduction of such theatrical episodes associated with the idea of a bacchanal refers back to Gluck (the dance of the furies in *Orfeo ed Euridice*) and is continued in Berlioz’ *Symphonie fantastique* and *Harold en Italie* as well as in a number of Romantic operas. A bravura dance theme and an infernal fugato appear later in the movement, further references to Liszt and Berlioz.

The religious and majestic character of the final episode, complete with organ, is also consistent with European traditions. According to the plot, it depicts Manfred's meeting with the abbot and subsequent death, although this seems somewhat strange in the context of Tchaikovsky's music. It is possible that the composer's love for Schumann's *Manfred*, which features a requiem with an organ in its finale, had a part in this. It is equally possible, however, that Tchaikovsky wished to introduce a sudden, magical change of scenery, as if hinting that the curtain was about to close, that the tragedy had unfolded but had not yet touched our lives.

The first performance of *Manfred* (eight years after the Fourth Symphony) marked Tchaikovsky's return to symphonic form as a confessional and yet philosophically generalising genre. Tchaikovsky reached new heights in revelatory psychological drama by placing the image of a restless, deeply suffering personality at the centre of the work, thereby paving the way for his following tragic masterpieces: the Fifth and Sixth Symphonies, *Hamlet*, and *The Queen of Spades*.

Elena Krivonogova

La Symphonie *Manfred* de Tchaïkovski est une longue œuvre programmatique en quatre scènes basée sur le poème dramatique éponyme de Lord Byron. Bien que controversée aujourd'hui encore, elle est fréquemment jouée ; ses premières exécutions à Moscou en 1886 puis à Saint-Pétersbourg, Tbilissi (alors Tiflis) et New York suscitèrent toutes des réactions contradictoires. Tchaïkovski mentionna dans ses lettres que certains de ses amis s'étaient montrés circonspects parce que l'œuvre ne témoignait pas de sa propre personnalité, comme s'il s'était couvert d'un masque. Le critique Herman Laroche, proche du compositeur, exprima cependant une opinion différente : « La nouvelle [symphonie] *Manfred* est Tchaïkovski lui-même, de la tête aux pieds. »

Comme pour l'ouverture-fantaisie *Roméo et Juliette*, c'est à Mili Balakirev que l'on doit la décision de Tchaïkovski de se baser sur un chef-d'œuvre de la littérature. Balakirev était très favorable aux œuvres à programme et, convaincu du talent particulier de Tchaïkovski dans ce domaine, était persuadé que ce dernier parviendrait à rendre le conte *Manfred* dans toute sa beauté ; il l'avait auparavant proposé à Berlioz, qui l'avait refusé. L'histoire montrerait que Balakirev avait raison : les œuvres de Shakespeare et de Lord Byron qu'il suggéra à Tchaïkovski apportèrent de nouvelles dimensions à l'écriture symphonique du compositeur. Par ailleurs, pour composer *Manfred*, Tchaïkovski dut passer d'une réelle aversion à une fascination totale à l'égard de l'intrigue, ce qui l'amena à y travailler presque sans relâche d'avril à septembre 1885. L'appel à l'exclusivité romantique de *Manfred* – Tchaïkovski le qualifiait d'« Elbrouz » (la plus haute montagne de Russie, et même d'Europe) parmi les hommes – exigea de son compositeur une certaine transformation, qui fut parfois douloureuse. Byron avait créé l'image d'un héros solitaire, au cœur fier, déçu par la vie et par les gens, qui défiait à la fois le ciel et l'enfer. Celui-ci avait appris tous les secrets du monde, mais tout ce qu'il désirait était d'être délivré de son désespoir sans limites. Selon les mots de Byron, son poème était d'un « genre très sauvage – métaphysique – et inexplicable ». Ses contemporains notèrent bientôt les similitudes avec *Faust* de Goethe ; dans l'une de ses descriptions du conte, Tchaïkovski

nota également la ressemblance entre les deux personnages, Manfred étant « tourmenté comme Faust par les questions fatales de l'existence ».

On sait que Tchaïkovski ne se sentait inspiré que lorsqu'il pouvait s'identifier à ses personnages. Il effectua un voyage en Suisse en novembre et décembre 1884 et ses impressions sur les Alpes, cadre du poème, l'aidèrent à faire siens les états d'âme de Byron. Tchaïkovski trouva peu à peu dans *Manfred* les thèmes familiers de la solitude, de l'errance, de la souffrance et de la recherche du sens de la vie – à l'époque, il lisait Schopenhauer et d'autres philosophes. Mais surtout, l'intrigue de Byron fait appel à « l'énigme fondamentale de l'existence : comment combiner impulsion créatrice et réalisation avec la destruction de tout et l'insignifiance face à la mort qui dévore tout » (Boris Assafiev). Tchaïkovski avait déjà utilisé l'idée du destin comme fin des aspirations humaines dans un certain nombre d'œuvres – *Roméo et Juliette*, *Francesca da Rimini* et la Quatrième Symphonie – et ne put s'empêcher d'y recourir une fois de plus. Si sa partition reflète l'approche émotionnelle passionnée et la beauté texturale de Byron, ces mêmes caractéristiques peuvent être attribuées à la confiance consciente que Tchaïkovski accordait à la tradition de la musique orchestrale de Liszt et de Berlioz ainsi qu'à l'approche recommandée par Balakirev ; on peut l'observer à la fois dans la description littéraire et dans la série de leitmotive qui traversent l'œuvre.

11

Comme dans le poème de Byron, l'image tragique de Manfred est au cœur de l'œuvre. Il s'incarne dans deux thèmes qui reflètent la solitude lugubre, le désespoir et une immense tension. Le thème d'ouverture – l'« idée fixe » de toute la symphonie – est une espèce de « résumé » du héros et présente la même immobilité que celle que Tchaïkovski attribuait souvent aux « thèmes du destin ». On ne l'entend *in extenso* qu'à la fin du premier mouvement, habillé des atours d'une lamentation d'une saisissante vérité, anticipation de l'atmosphère de la Sixième Symphonie et de *La Dame de Pique*. Le thème de *Manfred* réapparaît dans le finale avec la même construction émotionnelle, où il dépeint l'issue tragique.

Le premier mouvement est construit comme un monodrame ; tous les épisodes se rejoignent pour former un cercle, dont le point de départ et d'arrivée est le « chagrin brûlant du désespoir ». Le lent développement de la réflexion sur le deuil préfigure les cycles symphoniques de Mahler et de Chostakovitch. Le souvenir que Manfred a de sa bien-aimée constitue le seul contraste. Comme dans la fantaisie symphonique *Francesca da Rimini*, le développement du tendre thème d'Astarte, autre récit sur le bonheur vécu et perdu à jamais, est imprégné de passion et de souffrance.

Les mouvements centraux de l'œuvre montrent un Tchaïkovski très différent, radieux et plein d'entrain, créateur de musiques de ballet enchanteresses et maître de la peinture sonore orchestrale. Alors que les timbres et les couleurs harmoniques du gracieux Scherzo elfique dépeignent une cascade, les sonorités prennent parfois une allure fantomatique, dans un sens un peu vacillant qui caractérisera notamment le scherzo d'une grande partie de la musique du XX^e siècle. Le troisième mouvement, Pastorale, est l'expression des vers « Comme tout est beau dans ce monde visible ! » de Byron et offre un superbe exemple des épanchements lyriques de Tchaïkovski, passant de l'idylle sereine à l'expression passionnée du désir de bonheur. Des réminiscences d'airs pastoraux contribuent ici à la création d'effets spatiaux dans une harmonieuse description de la nature.

12

Le finale de la symphonie révèle un aspect nouveau et pourtant fondamental de l'art de Tchaïkovski. Compositeur d'opéra expérimenté, il compose ici une œuvre efficace, accrocheuse et spectaculaire qui met l'accent sur l'expression picturale ; les épisodes contrastés suivent un programme concis : « Une orgie infernale. Manfred apparaît à la bacchanale. Appel au fantôme d'Astarté ; son apparition. Il est pardonné. Mort de Manfred. » Assafiev décrivit avec justesse la section d'ouverture comme une « orgie décorative bigarrée illuminée par des feux de Bengale ». Il est intéressant de noter que l'introduction de tels épisodes théâtraux associés à l'idée d'une bacchanale remonte à Gluck (la Danse des furies dans *Orfeo ed Euridice*) et se poursuit dans la *Symphonie*

fantastique et dans *Harold en Italie* de Berlioz, ainsi que dans un certain nombre d'opéras romantiques. Un thème de danse de bravoure et un *fugato* infernal apparaissent plus tard dans le mouvement, autres références à Liszt et à Berlioz.

Le caractère religieux et majestueux de l'épisode final, complété par un orgue, s'inscrit également dans la tradition européenne. Il dépeint la rencontre de Manfred avec l'abbé et la mort qui survient ensuite, bien que cela semble quelque peu étrange dans le contexte musical. L'amour du compositeur pour *Manfred* de Schumann, qui présente un *requiem* avec orgue dans le finale, y est peut-être pour quelque chose... Mais il est tout aussi possible que Tchaïkovski voulût introduire un changement de décor soudain et magique, comme si le rideau était sur le point de tomber, que la tragédie s'était déroulée mais qu'elle n'avait pas encore affecté nos propres existences.

La première représentation de *Manfred* (huit ans après celle de la Quatrième Symphonie) marqua le retour de Tchaïkovski à la forme symphonique, genre confessionnel et pourtant généralisant sur le plan philosophique. Plaçant une personnalité agitée et profondément souffrante au centre de l'œuvre, Tchaïkovski atteint de nouveaux sommets dramatiques, ouvrant ainsi la voie à ses chefs-d'œuvre tragiques ultérieurs : les Cinquième et Sixième Symphonies, *Hamlet* et *La Dame de Pique*.

Elena Krivonogova

«Манфред» – большая программная симфония Чайковского по Байрону – произведение весьма репертуарное, но остающееся в некоторой степени дискуссионным. Разноречивые суждения возникли уже после премьерных исполнений 1886 года (Москва, Петербург, Тифлис, Нью-Йорк). Чайковский писал о недовольстве части друзей оттого, что он предстал здесь «не сам собой, а прикрытый личиной какой-то». Иной взгляд высказал близкий к композитору критик Герман Ларош: «Новый Манфред – от головы до пяток Чайковский».

Как и в случае увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», заслуга в обращении Чайковского к шедевр мировой литературы принадлежала Милию Балакиреву. Сторонник программного симфонизма, он был уверен в особой одарённости Чайковского в этой области и в успешном воплощении им сюжета о Манфреде (который ранее он предлагал Берлиозу). Время показало, что Балакирев был прав: подсказанные им названия Шекспира и Байрона сообщили симфонизму Чайковского новые измерения.

Другой аспект в истории «Манфреда» – это движение Чайковского от явной неприязни к сюжету до полнейшей увлечённости им. В итоге он работал, почти не отрываясь, с апреля по сентябрь 1885 года. Обращение к «Манфреду» с его романтической исключительностью («этот Эльбрус среди людей», по словам Чайковского) потребовало от него своего рода перевоплощения, порой мучительного. В своей философской поэме Байрон создал образ одинокого, гордого героя, разочарованного в жизни и в людях, бросающего вызов и небу и аду. Он познал все тайны мира, но жаждет лишь одного – избавления от беспредельного отчаяния. Сам Байрон говорил, что его поэма «необузданна, метафизична и необъяснима». Уже современники увидели в ней сходство с «Фаустом» Гёте, и Чайковский в одном из вариантов своей программы тоже соединял этих героев: «томимый, как Фауст, роковыми вопросами бытия».

Как известно, Чайковский мог писать вдохновенную музыку только тогда, когда становился как бы alter ego своих героев. Проникнуться настроениями Байрона ему помогло путешествие по Швейцарии (в ноябре-декабре 1884 года) и впечатления от альпийских гор (место действия поэмы). Постепенно композитор нашёл в Манфреде родственные для себя мотивы одиночества, скитальчества, страданий, поиска смысла жизни (в то время он читал Шопенгауэра и других философов). Но главное, сюжет Байрона вызвал к «основной загадке бытия: как совместить наличие творческих порывов и достижений с гибелью всего и ничтожностью перед ликом всепоглощающей смерти» (Борис Асафьев). Идея фатума, кладущего предел человеческим стремлениям, ранее уже нашла воплощение в ряде сочинений Чайковского («Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», Симфония № 4) и не могла не взволновать композитора теперь. В его партитуре отразились такие черты байронизма, как патетический строй чувств, некоторая декоративная напыщенность фактуры. Эти же черты, впрочем, можно приписать сознательной опоре Чайковского на традицию оркестровой музыки Листа и Берлиоза (что и рекомендовал Балакирев). На это указывают и литературная программа, и система лейтмотивов, сквозным образом проходящих через весь цикл...

15

Как и у Байрона, сердцевиной произведения стал трагический образ Манфреда. Он воплощён в двух темах, отражающих и мрачное одиночество, и отчаяние, и безмерную напряжённость. Начальная тема – *idée fixe* всей симфонии – написана как монолог героя и перенимает ту неподвижность, что у Чайковского обычно присуща темам фатума. Её полный вариант прозвучит лишь в конце первой части и будет отмечен поразительно правдивой звукописью стенаний, тем самым предвосхищая настроения Симфонии № 6 и «Пиковой дамы». В том же патетическом варианте тема Манфреда появится в финале, подводя трагический итог концепции.

Первую часть Чайковский выстраивает как монодраму, в которой все эпизоды образуют подобие замкнутого круга, где начальной и конечной точкой является «жгучая тоска безнадёжности». Неспешное развёртывание скорбной, рефлексивной мысли прокладывает путь к симфоническим циклам Малера и Шостаковича. Единственный контраст связан с воспоминанием героя о возлюбленной. Подобно рассказу Франчески из симфонической фантазии Чайковского, развитие нежной темы Астарты наполнено как страстью, так и страданием; это ещё одно повествование о пережитом, но навсегда утраченном счастье.

Средние части симфонии открывают нам иного Чайковского – светлого и жизнерадостного, создателя чарующей балетной музыки, мастера оркестровой звукописи. В изящном эльфическом скерцо игра тембровых и гармонических красок рисует образ водопада, но звучание порой обретает призрачный оттенок – подобное мерцание смыслов возьмёт на вооружение скерцозность в музыке XX века. Третья часть («Пастораль») следует за строками Байрона о том, «как царственно-прекрасен мир земной», и является образцом лирической исповеди Чайковского, развиваясь, как нередко у композитора, от безмятежной идиллии к страстному выражению жажды счастья. Реминисценции пастушеских наигрышей способствуют созданию здесь пространственных эффектов, гармоничной картины природного бытия.

16

В финале симфонии раскрывается новая ипостась Чайковского. Как опытный театральный драматург, он создаёт действенную, броскую, эффектную композицию, в которой ставка сделана на изобразительную экспрессию и контрастные эпизоды следуют за сжатым авторским планом-конспектом: «Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощён. Смерть Манфреда». Начальный раздел Асафьев метко охарактеризовал как «пёстро-декоративную, бенгальским огнём освещённую оргию». Интересно, что введение подобных театрализованных эпизодов, связанных с мотивом вакханалии, отсылает

ещё к Глюку (пляска фурий в «Орфее») и было продолжено в симфониях Берлиоза («Фантастической» и «Гарольд в Италии»), в ряде романтических опер. Позднее в этой части появятся и бравурная плясовая тема, и inferнальное фугато, отсылающее к образцам Листа и Берлиоза.

В европейских традициях выдержан и заключительный эпизод религиозно-величественного характера с участием органа. Сюжетно он обоснован встречей Манфреда с аббатом и смертью героя, но в контексте музыки Чайковского выглядит несколько инородным. Возможно, свою роль сыграла любовь композитора к «Манфреду» Шумана, где в финале звучит реквием с органом. Но вероятно и то, что Чайковский пожелал ввести внезапную волшебную «смену декораций», будто намекая нам, что занавес закрывается, что трагедия разыгралась, но пока не коснулась нашей жизни.

Создание «Манфреда» (через восемь лет после Симфонии № 4) ознаменовало возвращение Чайковского к симфонии как к жанру исповедальному и одновременно философски-обобщающему. Поместив в центр своего внимания образ мятущейся, глубоко страдающей личности, композитор достиг новых высот в раскрытии психологической драмы. Тем самым «Манфред» открыл путь последовавшим за ним трагическим шедеврам Чайковского – Симфониям № 5 и № 6, увертюре-фантазии «Гамлет», опере «Пиковая дама».

17

Елена Кривоногова



For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

