



TCHAIKOVSKY

Orchestral works including Symphonies 1-6

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA / NEEME JÄRVI

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

THE SIX SYMPHONIES
ORCHESTRAL WORKS

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA
THE NATIONAL ORCHESTRA OF SWEDEN



NEEME JÄRVI *conductor*

TOTAL PLAYING TIME: 7h 32m 43s

DISC 1 [77'10]

SYMPHONY NO. 1 IN G MINOR, 'WINTER DAYDREAMS', Op. 13 39'49
(1866/74)

- [1] I. *Allegro tranquillo* ('Dreams of a Winter Journey') 11'23
- [2] II. *Adagio cantabile, ma non tanto* ('Land of Desolation, Land of Mists') 9'59
- [3] III. Scherzo. *Allegro scherzando, giocoso* 7'27
- [4] IV. Finale. *Andante lugubre – Allegro maestoso* 10'41

THE SNOW MAIDEN, Op. 12 (1873) 16'33

Orchestral excerpts from the incidental music to Ostrovsky's play

- [5] Introduction. *Moderato assai* 5'30
- [6] Entr'acte. *Moderato assai* 1'16
- [7] Melodrama. *Andantino, quasi Allegretto* 4'56
- [8] Dance of the Buffoons. *Allegro vivace* 4'39

[9] **ROMEO AND JULIET (1869/70/80)** 19'29

Fantasy Overture after Shakespeare

Andante non tanto quasi Moderato – Allegro giusto

DISC 2 [72'27]

	SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR, 'LITTLE RUSSIAN', Op. 17 (1879 version)	32'42
1	I. <i>Andante sostenuto – Allegro vivo</i>	10'42
2	II. <i>Andantino marziale, quasi moderato</i>	6'19
3	III. Scherzo. <i>Allegro molto vivace</i>	5'00
4	IV. Finale. <i>Moderato assai – Allegro vivo</i>	10'24
5	OVERTURE IN F MAJOR (1866 version) <i>(M.P. Belaieff)</i>	11'47
6	FESTIVE OVERTURE ON THE DANISH NATIONAL ANTHEM in D major, Op. 15 (1892 version) <i>(Edition Escobar)</i>	12'09
7	THE STORM (GROZA), Overture, Op. 76 (1864) to the drama by Alexander Ostrovsky	14'37

SYMPHONY NO. 3 IN D MAJOR, 'POLISH', Op. 29 (1875)

42'50

[1] I. Introduzione e Allegro

13'00

Moderato assai (Tempo di marcia funebre) – Allegro brillante

[2] II. Alla tedesca. *Allegro moderato e semplice*

6'30

[3] III. *Andante elegiaco*

8'14

[4] IV. Scherzo. *Allegro vivo – Trio. L'istesso tempo*

5'59

[5] V. Finale. *Allegro con fuoco (Tempo di Polacca)*

8'36

from the opera THE VOYEVODA, Op. 3 (1867–68)

[6] Entr'acte and Dances of the Chambermaids

9'51

Andante comodo assai – Allegro non troppo e tranquillo

DMITRI THE PRETENDER AND VASSILY SHUISKY (1866–67)

Incidental music for Ostrovsky's dramatic chronicle (Edition Escobar)

[7] Introduction to Act I. *Andante non troppo*

3'48

[8] Mazurka. [*Tempo giusto*]

2'46

[9] SERENADE FOR NIKOLAI RUBINSTEIN'S NAME DAY (1872)

3'12

Andantino quasi allegretto (Edition Escobar)

from EUGENE ONEGIN, Op. 24 (1879)

[10] Entr'acte and Waltz

7'48

Andante non tanto – Moderato mosso – Tempo di Valse

[11] Polonaise. *Moderato. Tempo di Polacca*

5'02

SYMPHONY NO. 4 IN F MINOR, Op. 36 (1876–78)

43'08

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Andante sostenuto – Moderato con anima</i> | 18'27 |
| 2 | II. <i>Andantino in modo di canzona</i> | 9'44 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Pizzicato ostinato. Allegro</i> | 5'37 |
| 4 | IV. Finale. <i>Allegro con fuoco</i> | 9'05 |

SERENADE FOR STRINGS IN C MAJOR, Op. 48 (1880)

30'32

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Pezzo in forma di Sonatina. <i>Andante non troppo – Allegro moderato</i> | 9'51 |
| 6 | II. Walzer. <i>Moderato</i> | 3'56 |
| 7 | III. Élégie. <i>Larghetto elegiaco</i> | 9'10 |
| 8 | IV. Finale (Tema russo). <i>Andante – Allegro con spirito</i> | 7'13 |

9 ELEGY IN MEMORY OF I. V. SAMARIN (1884)

5'50

for string orchestra
Andante non troppo

DISC 5 [76'48]

	SYMPHONY NO. 5 IN E MINOR, Op. 64 (1888)	46'58
1	I. <i>Andante – Allegro con anima</i>	15'33
2	II. <i>Andante cantabile, con alcuna licenza</i>	13'07
3	III. Valse. <i>Allegro moderato</i>	5'58
4	IV. Finale. <i>Andante maestoso – Allegro vivace</i>	11'53
5	THE VOYEVODA, symphonic ballad, Op. 78 (1890–91)	13'00
6	CAPRICCIO ITALIEN, Op. 45 (1880)	15'28

	SYMPHONY NO. 6 IN B MINOR, 'PATHÉTIQUE', Op. 74 (1893)	43'12
❶	I. <i>Adagio – Allegro non troppo</i>	16'39
❷	II. <i>Allegro con grazia</i>	7'42
❸	III. <i>Allegro molto vivace</i>	9'08
❹	IV. <i>Adagio lamentoso</i>	9'34
❺	FRANCESCA DA RIMINI, fantasy for orchestra, Op. 32 (1876)	24'48

Disc 1

Symphony No. 1 in G minor, ‘Winter Daydreams’ · The Snow Maiden Romeo and Juliet, fantasy overture

When Pyotr Ilyich Tchaikovsky completed his composition studies at the St Petersburg Conservatory in December 1865, gaining a silver medal, the former legal clerk faced an uncertain, possibly impecunious future as a composer. He thus gratefully accepted the position arranged by his composition teacher Anton Rubinstein as a teacher of harmony at the newly founded Moscow Conservatory (established by Rubinstein’s brother Nikolai (1835–81) along similar lines to the corresponding institute in St Petersburg). Tchaikovsky took a room in Nikolai Rubinstein’s apartment, which had direct access to the conservatory. He wrote to his brother: ‘I am living in a small room next to Rubinstein’s bedroom. I am genuinely afraid of disturbing him at night with the scratching of my pen, for our rooms are separated only by a half wall. I have plenty to do, hardly ever go out, and Rubinstein – who is always off somewhere or other – cannot be more surprised by my zeal...’

Of the works whose genesis Rubinstein witnessed during that period, the most ambitious was Tchaikovsky’s *Symphony No. 1 in G minor*, Op. 13, started in March 1866 and completed in December of the same year, with the programmatic title ‘Winter Daydreams’. This was a work that Tchaikovsky cherished all his life and charmingly referred to as ‘a sin of my sweet youth’. It is not hard to find characteristics of his later music in this work, such as its melodic richness and its unforced, often extremely skilful orchestration. The ‘Russian tone’ of the *First Symphony* has also been remarked upon, even though it is only in the finale that a genuine folk song quotation is found.

The clear, bright main theme of the first movement (*Allegro tranquillo*) already seems to reflect some of the breadth of the Russian winter landscape to

which the subtitle ‘Dreams of a Winter Journey’ alludes. It soon becomes emotionally charged, as though in a development section, before being supplanted by the typically emphatic and lyrical subsidiary theme (on the clarinet). If the development owes much to Beethoven’s *Eroica*, it remains convincing on account of its effective yet economical use of motivic material, from which the vocal ideal constantly shines forth. In the atmospherically dense slow movement (*Adagio cantabile, ma non tanto* with the subtitle ‘Land of Desolation, Land of Mists’) a melancholy oboe tune arises from the muted strings’ chromatic introduction: in a variety of forms, this oboe idea will play a prominent role almost all through the movement, culminating in an apotheotic reprise in the horn, before an abbreviated version of the introduction provides symmetry and balance.

The outer sections of the scherzo, in 3/8-time, bring Mendelssohn and Schubert to mind and derive from Tchaikovsky’s *Piano Sonata in C sharp minor* (1865). The movement is characterized by a refined feeling for sonority and is lent rhythmic profile by its emphatic *pizzicato* accompaniment. The trio, introduced by the strings, proves to be more heartfelt, one of the many varieties of waltz form in Tchaikovsky’s music; it turns up again as a coda, accompanied by the timpani. The finale begins with a gloomy woodwind introduction (*Andante lugubre*), circling around the note D, which finally gives rise to a melancholy theme. The melody in question is that of a Russian folk song, *The flowers were blooming* (*Zweli zwetiki*) which, according to Tchaikovsky’s friend Nikolai Kashkin, was ‘rather worn out and sung to pieces because of the intensive use to which it was put in the city’s folk music’; Tchaikovsky therefore went in search (unsuccessfully) of a more authentic version. The melody finally grows into the majestic main theme in G major which, in a *fugato*, hurries towards the second theme; this proves to be an animated major-key variant of the introductory theme. The development section takes up the fugue principle with an

idea derived from the main theme, whilst the reprise surprisingly presents the subsidiary theme in its original form from the introduction; this chases away any premature expectations that the movement might be about to end, and almost robs the movement of its self-confidence. In the long run, however, this theme proves incapable of escaping the pull of the conclusion: it is grandiosely expanded and brightened into an almost glittering major-key version, thus bestowing upon the movement an ending that – when we remember how introverted the theme sounded at first, and how it then almost destroyed the movement – seems all the more furious.

The scherzo was performed by Nikolai Rubinstein in Moscow in September 1866. Tchaikovsky nurtured hopes for a première of the symphony *in toto* in the context of the St Petersburg Music Society's concerts – but his former teachers in St Petersburg, Nikolai Zarembo and Anton Rubinstein, were highly critical of the work (for instance they were unhappy with the original subsidiary theme of the first movement; in consequence, Tchaikovsky replaced it with another theme). It was therefore only the middle two movements that were played in February 1867 – without attracting particular attention. The first performance of the entire symphony, on the other hand – which took place on 3rd (15th) February 1868 in Moscow, at a Russian Music Society concert – was finally the success that Tchaikovsky had hoped for. The composer – who had been pushed literally to the verge of a nervous breakdown by his work on the symphony – was overjoyed. As his brother Modest reported, 'After that symphony, not a single note of his compositions was written at night'. Before the symphony was published in 1875, Tchaikovsky undertook a further revision.

In 1873 Tchaikovsky busied himself with another composition on a winter theme – the incidental music to the fairy-tale play *Snegurochka* (*The Snow Maiden*) by the Russian playwright Alexander Ostrovsky (1823–86), which had

its première at the Bolshoi Theatre in Moscow. Tchaikovsky was a fervent admirer of Ostrovsky who, as the author of some fifty plays, is one of the classics of the Russian theatre repertoire. This symbolist fairy-tale play with its fair share of choruses, songs and dances is based – like Stravinsky's later *Rite of Spring* – on heathen and folk legends and rites related to the beginning of spring; the vital importance of this time of year in areas with a climate as harsh as Russia's can hardly be overestimated. The Snow Maiden, daughter of the Frost (her father) and the Spring (her mother), is of astonishing beauty but has a cold heart in which, however, a longing for love and light – inherited from her mother – takes root. After encountering love as an onlooker in the Utopian kingdom of Tsar Berendey, she wishes that she could love like humans – and, to the mortal despair of her beloved, melts away in the first ray of the sun, in celebration of which she was supposed to have been married.

For his incidental music, Tchaikovsky used not only folk songs but also material from his opera *Undine* (1869, destroyed by the composer). Some of the music from *The Snow Maiden*, in turn, found its way into the incidental music for Shakespeare's *Hamlet*. Tchaikovsky's imagination was readily and effectively stimulated by the works of Shakespeare. His very first attempt to translate one of Shakespeare's dramas into music, the impulse for which came from Mily Balakirev, resulted in one of his most successful works: the fantasy overture *Romeo and Juliet* (originally composed in 1869, revised several times later and in part re-used in 1893 in a duet fragment for soprano and tenor with orchestral accompaniment). This piece continues the tradition of concert overtures in the spirit of Beethoven, Berlioz and Mendelssohn.

It starts with a chorale-like introduction that seems to derive from Brother Lorenzo's rapt monastery world. In the main section (*Allegro giusto*, in sonata form) the feuding families of Montague and Capulet meet with clashing swords.

Their embittered battles, which Tchaikovsky depicts with martial percussion and a breathless *fugato* (as Eduard Hanslick spitefully remarked, ‘fate thumps on the bass drum’), lead to the nocturnal balcony scene and the love song of Romeo and Juliet, which begins in the cor anglais and muted violas. The brief development section is dominated by the terse battle motifs; only in the reprise do these yield to the lyrical subsidiary theme in sumptuous string writing in octaves. The happiness, however, does not last. A funeral march bears the love theme to its grave and seals the fate of a union that has no place in this world: ‘A glooming peace this morning with it brings; the sun for sorrow will not show his head.’

Disc 2

**Symphony No. 2 in C minor, ‘Little Russian’ · Overture in F major
Festive Overture in D major · The Storm (Groza), Overture**

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

Tchaikovsky’s *Second Symphony*, however, was wholly in keeping with the national focus of the Mighty Handful’s compositional aesthetic. He allocated a central importance to melodies from folk music, more specifically from the Ukraine, where he had visited his sister in the summer of 1872 and had started work on the symphony. This is also why the work has gained the nickname

‘Little Russian’, which was not given by the composer but was coined by his friend Nikolai Kashkin; in the Tsarist period Little Russia was a common synonym for the Ukraine.

At that time Russian folk music played a significant role in Tchaikovsky’s musical thinking. Like Balakirev a little earlier, Tchaikovsky published a collection of folk songs (for piano four hands) in 1869. Moreover, in the *Andante cantabile* from his *String Quartet No. 1*, Op. 11 (1871 – also arranged by the composer for cello and string orchestra) and in the slow introduction and subsidiary theme of the finale of his *Symphony No. 1* (1866) he had already quoted folk songs prominently. Now, in the *Second Symphony*, a folk song is positioned at the most exposed place imaginable: at the beginning, and it is presented in a strikingly memorable way – by the solo horn. (Schubert’s *C major Symphony*, D944, and Schumann’s ‘*Spring Symphony*’ in B flat major, Op. 38, might have served as models in this respect.) The – slightly modified – song is called *Down by the Mother Volga*; it opens the movement, determines the course of the development and returns in the coda, above *pizzicati* from the lower strings. By contrast, the rapid main theme of this sonata-form movement is almost reduced to its clearly accented, downward-moving motif of thirds. Meanwhile the attractive subsidiary theme, presented by the woodwind, unfolds as a fine web of chromatically rising lines.

The imperturbable, sometimes almost bizarre march of the *Andantino marziale, quasi moderato* is broadly speaking the same as the wedding march from the opera *Undine* (1869), which was almost completely destroyed. The middle part of the music, however, is based on the Ukrainian folk song *Spin, my Spinning Girl*. The following scherzo (*Allegro molto vivace*) is effervescent with its unrestrained joy and sparkling instrumentation. It also appeals on account of its metrically unusual juxtaposition of 3/8-time (scherzo) and 2/8-time (trio), which

become enmeshed in the coda. The C major finale (*Moderato assai*) also has recourse to a folk-song (*The Crane*). The composer brings out all the nuances of its scale-based theme – as simple as it is urgent – and soon expands it grandly (cymbals and bass drum). In this animated dance a lyrical subsidiary theme makes its presence felt. This also gives rise to a multitude of contrapuntal events until a cymbal clash launches the *Presto stretto* that brings the ‘Little Russian’ to an end with great pomp.

The first performance of the symphony took place in Moscow on 26th January (7th February) 1873 under the baton of Nikolai Rubinstein. The renowned critic (and friend of the composer) Hermann Laroche sang the praises of a ‘work of European format’ that ‘towers above all other compositions attempted by Mr Tchaikovsky, not excepting his overture *Romeo and Juliet*’. Admittedly Tchaikovsky could not conceal the ‘depression and disillusionment of the nineteenth century’, but this disappointment did not make itself felt ‘in repugnant morbidity. This is prevented by its extremely subtle and lively feeling for the healthy and magnificent simplicity of our folk songs.’

His verdict that ‘the remarkable beauties of the symphony’s other movements... are decisively surpassed by the daring and sublime finale’, however, is not a view that one would wish to accept unreservedly. Perhaps this rather unconventional verdict can be ascribed to the fact that Laroche heard a ‘different’ symphony from the one that is normally played today. In 1879, during a visit to Rome, Tchaikovsky submitted his *C minor Symphony* to a significant revision. This affected the thematic material of the first movement’s *Allegro vivo* in particular (‘My God! How heavy, noisy and fragmented it was!’ he wrote in 1880), the structure of the scherzo and the finale, in which he made ‘an enormous cut’. The definitive version of the symphony was first performed in St Petersburg on 31st January (12th February) 1881.

Seventeen years earlier (1864) Tchaikovsky, as a composition student, had been given a task to perform during the summer vacation. He was to compose a large-scale overture, as a literary starting point of which he had chosen the drama by Alexander Ostrovsky's drama *The Storm* (*Groza*), premièred in 1859 – later to form the basis of Leoš Janáček's opera *Kát'a Kabanová* (1919–21). A merchant's daughter Katharina, who for commercial reasons has been made to marry Tichon, son of another merchant, lives under the heavy yoke of her mother-in-law, the rich widow Katya Kabanova, who is as suspicious as she is despotic (the Russian word *groza* also means 'reign of terror'). While her husband is on a business trip, Katharina flees into the arms of her soulmate Boris, but is so consumed by guilt that, terrified by a powerful storm, publicly confesses what she has done. Shortly afterwards she commits suicide.

Weighty themes demand weighty means, Tchaikovsky must have thought, and so he was not exactly reticent when it came to scoring his new piece. The orchestra he requires is significantly larger than what had been asked of him – for instance with tuba, cor anglais, harp, bass drum and cymbals. Perhaps this was why he asked Laroche to serve as a messenger – both to pass on the piece to Anton Rubinstein and, a few days later, to receive the latter's verdict on it. Laroche, who found Tchaikovsky's instrumentation 'heretical in the extreme', would come sorely to regret performing this act of friendship. 'Never in my life', said Laroche, 'have I so been taken to task for my own actions as I was here (it was a glorious Sunday morning) for the "sins" of someone else. Quite unintentionally Rubinstein even displayed a degree of humour when he began his tirade: "If you had dared to place such a piece before me as your own work..."', only to carry on with a violent broadside of invective. As the irascible director's reserves of anger had thus been exhausted and nothing was left for the real guilty party, Tchaikovsky could risk putting in an appearance a few days

later to hear the judgement for himself. He was received with all civility and was only confronted by a few gentle reproaches. Moreover, it would become apparent from his very first step as an independent composer that neither congeniality nor severity were suitable tools with which to deflect him from the path he had chosen.'

The extravagant instrumentation was only one stumbling block. This piece, which Laroche with justification called one of Tchaikovsky's 'most passionate works' and which was only published posthumously as Op. 76, is highly unorthodox in its formal structure, a juxtaposition of contrasted, sharply characterized episodes that can scarcely be said to correspond to sonata form. The slow introduction briefly outlines the expressive vocabulary of the overture. An atmospheric *Andante misterioso* depicts thunder and lightning, but softens unexpectedly into a lyrical horn melody that is taken up by the cor anglais but is then chased away by a brusquely grumbling *Allegro* that culminates in the peace of the grave. Here, above an agitated dotted rhythm, the sonata form movement begins with its first theme in small intervals, followed by a syncopated second idea and an expansive oboe and flute theme, *con espressione*, in B major. Tchaikovsky works out this abundant material in a dramatic development that contains a string *fugato*, finally culminating in a recapitulation that is obviously influenced by the previous development, at the end of which the accumulated tension, liberating and positive, is triumphally released as the music turns to E major.

Another work from his student years is the *Overture in F major*, composed for small orchestra in 1865. It might have been forgotten, were it not for the fact that in 1866 Nikolai Rubinstein asked Tchaikovsky, recently appointed professor of harmony at the Moscow Conservatory, to let him have a work for performance at the concerts of the Russian Musical Society. Tchaikovsky then wrote the *Concert Overture in C minor*, but Rubinstein rejected the piece. As the end

of the season was fast approaching, Tchaikovsky suggested instead the *Overture in F major*. Rubinstein agreed, but on condition that it was rescored for large orchestra including trombones – which, as Kashkin has observed, ‘in any case required significant changes in the entire structure of the work... The revised overture was finally performed at a charity concert conducted by Rubinstein on 4th March 1866 and, although it was not a huge success, it did draw attention to the young composer, at least among musicians... For the up-and-coming composer even the slight soupçon of success that he experienced at the concert on 4th March was of great significance. He thirsted after support and encouragement, but until that time he had found neither the one nor the other.’

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

In 1866 Nikolai Rubinstein found Tchaikovsky another excellent chance to have his music performed. To mark the wedding of the Tsarevich Alexander with the Danish Princess Dagmar, Tchaikovsky was to write an overture on the Danish national anthem – a prestigious task for a still largely unknown composer. Tchaikovsky agreed immediately, even though he was busy writing his *First Symphony*. Between September and November of that year he composed the *Festive Overture on the Danish National Anthem* in D major, Op. 15. Both

in the *Andante ma non troppo* introduction and in the main section of the piece (*Allegro vivo*), for obvious reasons, he used motifs from the Danish and Russian national anthems, finally letting the Danish anthem resound in all its glory, in a splendid *Maestoso*. Even in later life the composer regarded this piece highly and believed it to be far more effective than the much more popular *Ouverture solennelle* '1812'. For publication in 1892 Tchaikovsky reworked some short passages and replaced the entire coda.

The *Festive Overture* was first performed under the baton of Nikolai Rubinstein in Moscow on 29th January (10th February) 1867. As a token of gratitude, Tchaikovsky received from the Tsarevich a pair of golden cufflinks, decorated with turquoises – which he sold to a colleague, as he was in great need of money. When Alexander III was crowned as Tsar in 1883, Tchaikovsky returned to both national anthems in his *Coronation March*; many years later, both in the overture and in the march, the Soviet editors of what can be termed a truly 'critical' Tchaikovsky edition were careful to replace the Russian anthem (*God Save the Tsar*) with music that had fewer political associations!

Disc 3

Symphony No. 3 in D major, 'Polish'

Entr'acte and Dances of the Chambermaids from *The Voyevoda*

Dmitri the Pretender and Vassily Shuisky, incidental music

Serenade for Nikolai Rubinstein's Name Day

Entr'acte and Waltz & Polonaise from *Eugene Onegin*

'This evening, too, Nikolai Rubinstein surprised us with his unflagging stamina. After conducting the powerful overture [Beethoven, *Leonore No. 3*], a beautiful chorus by the earlier French composer Grétry and playing the solo part in the long concerto [F minor, Op. 21] by Chopin, he still had enough energy to con-

duct – with great commitment and energy – a novelty: a large and eminently difficult symphony by a Russian composer.’

This is the only comment made by Tchaikovsky – who was also active as a music critic but in this case could hardly claim to be impartial – in a Moscow newspaper about the première of his own *Symphony No. 3 in D major*, Op. 29, on 7th (19th) November 1875. It is hard to argue with the words ‘large’ and ‘eminently difficult’, although this is scarcely reflected in the speed with which it was composed – in the course of just two months. The composer started work on the symphony in June 1875 at the Usovo estate of his friend (and the symphony’s dedicatee) Vladimir Shilovsky, and completed it in early August. The Third is unique among Tchaikovsky’s symphonies both for its five-movement structure and on account of its major key.

Contrary to expectations, this D major symphony begins in the minor – with a lightly scored D minor funeral march, which soon rises up to the confident D major opening theme of the *Allegro brillante*, which in turn soon gives way to shimmering motivic fragments. A horn call prepares the way for the songful B minor subsidiary theme, played by the oboe, but – in an astonishing turn of events – this yields to a major-key variant above a rumbling, murky bass line from the bassoon. In the development section both themes are contrapuntally condensed with great skill, culminating in a splendid, shortened recapitulation; the first movement ends with a broad *stretta*.

The second movement, *Alla tedesca* (‘In the German Style’; *Allegro moderato e semplice*), is a waltz with an attractive woodwind melody above *pizzicato* strings. There is an exuberant G minor trio with an enchanting interplay between chains of triplets, which without further ado break away from any formal scheme and come to underpin the beginning of the reprise of the outer waltz section.

The central *Andante elegiaco* begins with the same formula: wind above a *pizzicato* accompaniment. A disconsolate D minor triplet theme (bassoon, horn) is echoed by calls spanning a third, before the triplets phlegmatically reassert their claim. The introduction ends expectantly, and is followed by an elegiac, indulgent string theme that becomes increasingly interwoven with the triplet motifs and soon brightens into D major. Once again, the call motif shimmers above a mysterious *tremolo*, after which this magical movement dies away with the bassoon and horn tune from the outset, and is finally illuminated— as though by the last rays of sunset – by a D major chord.

The B minor scherzo (*Allegro vivo*) takes shape in a whirl of rising and falling semiquaver motifs, but it shows little inclination to settle into a tangible theme. The trio, on the other hand, starts with a fanfare theme, presented by the wind and strings in contrasting blocks above a pedal point from the horns; the music then fans out in broad arpeggios. After a melodically extended reprise of the scherzo, the trio appears briefly once more. Earlier, in 1872, Tchaikovsky had used this theme in a cantata for the opening of a polytechnic exhibition to mark the bicentenary of the birth of Peter the Great. (In addition, one cannot deny a certain similarity with the scherzo from Schumann's *Second Symphony* – again, thus, a touch of the *alla tedesca*...)

The *Tempo di Polacca* marking borne by the finale (*Allegro con fuoco*) has given rise to the *Third Symphony*'s commonly heard nickname, 'Polish'. The stirring D major polonaise theme begins a rondo of unusual configuration: after the start of the main theme has been worked out as a great string *fugato*, the first woodwind episode returns to end the work in the form of a splendid chorale that crowns the entire movement.

The public's reactions were most gratifying: at the performance in St Petersburg on 24th January (5th February) 1876 Tchaikovsky was called to the stage

three times. To Rimsky-Korsakov, however, Tchaikovsky remarked in self-critical vein: 'It seems to me that the symphony does not contain any particularly successful ideas, but technically it is a step forwards.' The music critic and friend of the composer Hermann Laroche was far more enthusiastic: 'Mr Tchaikovsky is constantly making progress. In his new symphony, the art of form and of contrapuntal development have reached a level that none of his earlier works has attained. Especially the middle section of the first *Allegro* is full of excellent imitations, the powerful energy and determination of which incessantly engage the listener's attention... In addition there is the melodic appeal of his ideas. Only the finale seems to be somewhat dry in this respect, an aspect that is skillfully concealed by its deft, brilliant technique. In all the other movements we find melodies whose full-blooded, heart-warming beauty is in every respect worthy of the composer's name... In very general terms, Mr Tchaikovsky's new symphony represents one of the foremost works in the music of the last ten years – not just here, of course, but in all Europe – on account of the power and significance of its content, its multifarious formal richness, the excellence of its style (which is marked by an independent, individual creative impulse) and its rare technical perfection.'

Just over ten years separate the *Third Symphony* from the very first of Tchaikovsky's works to be heard in public: the *Characteristic Dances* for orchestra, which were premièred by Johann Strauss II at one of his pavilion concerts in Pavlovsk near St Petersburg on 30th August (11th September) 1865. (Since 1856 Strauss had been a guest artist there during the summer months at the invitation of the Russian Railway Company.) Tchaikovsky reworked these dances as the *Dances of the Chambermaids* when he was composing his first opera, *The Voyevoda*, Op. 3 (1867–68), to a libretto developed by Alexander Ostrovsky (and finally completed by Tchaikovsky himself). In Act II, the chambermaids take it

upon themselves to cheer and comfort the young girl Maria, who is being held captive by a man she does not love; with striking, majestic motifs containing signal-like fourths and thirds, combined with an apparently untroubled elegance, the music succeeds in this aim – especially as salvation, in the shape of Maria’s true lover, is close at hand. ‘Covered in heavy veils’, the score states about the entry of the chambermaids, ‘they come onto the stage and surround the young girl, slowly and in groups; gradually they quicken their movements and transform them into a general dance.’

Entr’acte and *Dances of the Chambermaids* are, together with the overture, among the few original remnants of the opera: in the 1870s, a dissatisfied Tchaikovsky destroyed the manuscript score (which was not reconstructed until the 1930s, on the basis of the surviving orchestral parts). For a long time these numbers also enjoyed a successful career independent of the opera. Whilst the opera received its less than happy première on 30th January 1869, the dances were heard (for instance) on 19th February 1868 at a charity concert in Moscow under the composer’s own direction – or rather in spite of his own direction, as his friend, the music critic Nikolai Kashkin was to remark. (For Tchaikovsky, nervous to the point of indisposition, this traumatic experience of conducting was allegedly the reason why he did not take up the baton for another twenty years.) In 1867 or 1868 Tchaikovsky also arranged the pieces for piano four hands and piano solo.

Among Tchaikovsky’s works based on Ostrovsky we find several sets of incidental music, among them one for the ‘dramatic chronicle’ *Dmitri the Pretender and Vassily Shuisky*, composed in 1866 or 1867 while he was also planning *The Voyevoda*. This historical drama takes as its theme the dynastic turmoil in Russia around 1600 and links almost seamlessly with Pushkin’s drama *Boris Godunov* (1831) which, at around the same time, formed the basis of the first version of

Modest Mussorgsky's eponymous opera. Ostrovsky's play centres on the rise and fall of the monk Grigory Otrepyev who, as the putative son of Tsar Ivan IV (the Terrible), assumed the Imperial throne in 1605–06 but was eventually deposed by the boyar Vassily Shuisky, whose life he had previously saved.

Tchaikovsky wrote two pieces for small orchestra: an *Introduction to Act I* and a *Mazurka*. The *Introduction (Allegro non troppo)* is based on a piano piece from Tchaikovsky's student days, the *Theme and Variations in A minor*, composed between 1863 and 1865. A solitary oboe strikes up an archaic-sounding, melancholy tune in 9/8-time, which above an agitated *tremolo* grows more intense before a final, grandiose gesture. The *Mazurka* manifests the Polish influence that had been a factor in the accession of Dmitri the Pretender – even if the middle section of this ebullient dance scene seems rather to have its roots in Vienna.

The drama and the music were premièred in the Maly Theatre in Moscow on 30th January (11th February) 1867. The two musical numbers, however, remained unpublished during the composer's lifetime, as did an adaptation of the *Mazurka* for piano solo. (A more extensively reworked piano solo version of the *Mazurka* found its way into the *Three Piano Pieces*, Op. 9, under the title *Mazurka de salon*.)

Among the occasions on which Tchaikovsky and Ostrovsky met were the gatherings of the Moscow Artists' Circle, founded by Nikolai Rubinstein: such meetings featured readings, chamber music, dancing and card games. Tchaikovsky taught at Rubinstein's conservatory from 1866 until 1878, and Rubinstein was a tireless champion of the composer's music, who gave the first performances of innumerable of his works – including, as mentioned above, the *Third Symphony*.

In 1872, for his revered friend's name day, which was duly celebrated each year by the students and colleagues at the Conservatory, Tchaikovsky composed

a *Serenade*, and the piece was given its first performance by students on 6th (18th) December of that year at Rubinstein's apartment (to be precise, at 6 p.m., as a note on the score somewhat meticulously observes). The *Serenade* begins in a rather restrained manner; its heartfelt string theme in A minor is skilfully spun out, contrapuntally extended and ultimately transformed into a triumphant hymn in A major. (The key of A minor would later characterize Tchaikovsky's chamber 'requiem' for Rubinstein, the *Piano Trio 'à la mémoire d'un grand artiste'* from 1881–82).

One work premièred by Nikolai Rubinstein also has an important association with a name day. The work in question is *Eugene Onegin*; first performed in a conservatory production in Moscow on 17th (29th) March 1879, it was subtitled 'lyrical scenes' by Tchaikovsky and was destined to become his best-loved operatic work. The ball held to mark Tatiana's name day (*Entr'acte* and *Waltz*) leads to the fateful argument between the friends Lensky and Onegin that ends in Lensky's death in a duel. At another ball in St Petersburg years later (*Polonaise*), Onegin once again meets Tatiana, who is now married. It would be superfluous to squander too many words on these orchestral pieces, which are in any case popular concert items. Echoing the waltz and the polonaise of the second and fifth movements of *Symphony No. 3*, they form a fitting close to this disc.

Disc 4

Symphony No. 4 in F minor · Serenade for Strings in C major Elegy in Memory of I. V. Samarin

Even if Tchaikovsky's symphonies do not have explicit programmes, he was too much of a 'tone poet' not to have been occupied with and inspired by programmatic ideas during the process of their composition. Moreover, although he was fundamentally reluctant to name these often 'vague sensations' and 'subjec-

tive emotional impulses', he often alluded to the concept of 'fate' with specific reference to the *Fourth* and *Fifth Symphonies* (and in fact also to the *Sixth*) when attempting to describe its essence. The musical symbol of this is a 'fate motif' that characterizes the first movement of the *Fourth* and, as a gesture to round off the work in a cyclical fashion, recurs in the finale. (In the *Fifth Symphony* the 'fate motif' occurs in all four movements.)

In a letter to his patroness Nadezhda von Meck in March 1878, Tchaikovsky provided an extensive inner programme for his *Symphony No. 4 in F minor*, Op. 36, composed between 1876 and 1878. As this is a document that identifies the hotly debated border zone between 'absolute music' and 'programme music', between 'purely musical' and 'external' drama, the passage in question is quoted below:

'The introduction,' according to Tchaikovsky, 'is the seed of the entire symphony, the main idea upon which all the rest depends:



This is fate, destiny, that portentous power that will not permit our quest for happiness to be successful, that jealously stands guard so that our joyfulness and peace are neither perfect nor cloudless, that hangs like the sword of Damocles above our heads and constantly, continually poisons our soul. It is impossible to vanquish or to escape from this power. All that remains for us is surrender and futile yearning:



Desolation and hopelessness become ever stronger, ever more tormenting. Would it not be better to turn away from reality and sink into a world of dreams?:



Oh what joy! Now, at least, a sweet and tender dream has begun! An inspiring, light image of humanity hovers there and entices us towards the indefinite:



How splendid! And how fine the inescapable first theme of the *Allegro* now sounds. But gradually dreams have taken whole of our entire soul. Everything gloomy and joyless is forgotten. There it is, there it is – happiness!

No, it was just a dream, from which fate wakes us harshly:



Thus our entire life is a ceaseless alternation between harsh reality and fleeting dream pictures, fleeting dreams of bliss... There is no harbour... Swim away through this sea until it enfolds you and draws you down into its depths. – This, more or less, is the programme of the first movement.

The second movement of the symphony expresses another level of melancholy. It is that gloomy feeling that takes hold of us in the evening, when we are sitting alone, tired from our daily toil, a book on our knees that has fallen from our hands. Recollections come to us in abundance. How sweet are these memories of youth, and how sad that so much has now passed. How sorry we are

about the past; and yet we do not wish to begin life afresh; it has worn us down. How good it is to rest awhile and look back. So many things come to mind again. There were merry moments when our young blood was hot and life still satisfied us. There were also difficult times, irreplaceable losses. It is all so far back... How painful and yet how sweet it is to immerse ourselves in the past!...

The third movement expresses no particular feelings. There are all sorts of flourishes and embellishments, intangible images that hover in one's mind when one has partaken of a glass of wine and is slightly intoxicated. One feels neither merry nor sad of heart. One thinks of nothing, gives one's imagination free rein, and strangely it paints remarkable pictures... Among them, the forgotten image of drunken little peasants and a popular melody suddenly emerges... Then, somewhere in the distance, a military procession passes by. These are disjointed scraps of images of the type that flit through our minds when we are going to sleep. They have nothing in common with reality; they are strange, chaotic, incoherent.

The fourth movement. If within yourself you find no reasons for joy, look at others. Go among the people. Observe how they can enjoy themselves, surrendering themselves wholeheartedly to joyful feelings... A picture of festive merriment of the people. Hardly have you managed to forget yourself and to be carried away by the spectacle of others' joys, than irrepressible "Fate" again appears and reminds you of yourself. But the others do not care about you. They haven't even turned towards you, looked at you or noticed that you are alone and sad. Oh, how full of joy they are! How happy they are, because all of their feelings are uninhibited and simple! Look within yourself; do not say that everything in this world is sad. There are simple but strong joys. Rejoice in others' rejoicing. To live is still possible.

That is all, my dear friend, that I can tell you to explain the symphony. Of course it is unclear and incomplete. But the essence of instrumental music is

precisely that it cannot be analyzed or explained. “Where words cease, music begins”.’

Three years later, in September and October 1880, Tchaikovsky composed his *Serenade for Strings in C major*, Op.48 – which one might call a carefree expression of happiness, an untroubled major-key happiness that is never seriously disturbed by minor-key sonorities. For Tchaikovsky the sumptuous string sections could not be too luxurious (‘The larger the string orchestra,’ it says in the preface to the score, ‘the better will the composer’s desires be fulfilled’). But even this happiness seems to be ‘borrowed’: Tchaikovsky’s movement types are archaic reminiscences (*Sonatina*, *Waltz* and *Elegy*) or, as in the finale, quote folk songs (both of which he had previously arranged in 1868–69 in his *Fifty Russian Folk Songs* for piano duo). In the finale of the *Serenade*, as in the *Fourth Symphony*, he ventures ‘towards the people’, whose ‘joyfulness’, ‘lack of inhibition’ and ‘simplicity’ were for Tchaikovsky an ideal that was as desirable as it was unattainable.

The intensely smouldering, slow introduction (*Andante non troppo*) already seems to point in this direction, although its true function is rather to conjure up the magical nocturnal atmosphere that is traditionally regarded as appropriate for a serenade – a task at which it succeeds splendidly. There follows the main part of the *Sonatina* (a ‘little’ sonata-form first movement without a proper development section), which juxtaposes a yearning, ultra-Romantic theme in C major with a shimmering G major *fugato* theme above a *pizzicato* background. In Tchaikovsky the waltz genre found a supportive champion; hardly anybody (outside Vienna) could have given this carefully co-ordinated whirl of emotions such an irresistible charm. And so it proves in the second movement of the *Serenade*, one of Tchaikovsky’s most enchanting waltz movements. The expressive *Elegy* begins with similar thematic material – a rising scale – and culmin-

ates in transfigured, cantabile writing. The finale begins at a slow tempo (and with a reference to the Russian folk song *On the Green Meadow*), and rises up into a turbulent folk dance to the melody of *Under the Green Apple Tree*. Amid this merry bustle of activity, the pensive introduction from the first movement puts in an unexpected appearance (cf. the last movement of the *Fourth Symphony*), but it soon yields almost immediately to an exuberant stretta that provides a conclusion the *Serenade* that is both optimistic and effective.

It is a mark of considerably less optimism to compose an elegy in memory of a person who is... still alive. At first glance, this is precisely what seems to be the case with Tchaikovsky's *Elegy in Memory of I. V. Samarin* (1884) for string orchestra: Ivan V. Samarin, an actor and also a professor at the Moscow Conservatory, was born in 1817 and did not die until 1885. This peculiar temporal infelicity is, however, readily explained: the piece originally had a different purpose and title. To celebrate Samarin's fiftieth anniversary as a stage performer, his friends and colleagues organized a colourful theatrical spectacular for which they asked Tchaikovsky to write 'a sort of entr'acte'. The composer was happy to oblige and, while in Berlin at the beginning of November 1884, he wrote a noble, melancholy gem in G major to which he gave the title *A Grateful Greeting to I. V. Samarin*. It was performed at the jubilee celebrations that December.

But for Tchaikovsky it was evidently not a matter of love at first sight. He refused his publisher Jurgenson permission to publish the new piece, in no uncertain terms: 'For heaven's sake don't print this rubbish: I won't give my consent for this!' After Samarin's death, the 'grateful greeting' fell into oblivion until, in 1890, the composer finally decided to publish it, chose the title by which it is now known – *Elegy* – and added the dedication 'À la mémoire de Ivan Samarine'. The following year, 1891, he reused the piece once again, returning to its original function as an entr'acte – although in a different context:

in the incidental music to Shakespeare's *Hamlet*, Op.67a (music that is also associated with a particular actor – Lucien Guitry), it precedes the fourth act.

Disc 5

Symphony No.5 in E minor · The Voyevoda, symphonic ballad Capriccio italien

‘I don’t know if I have already written that I have decided to write a symphony. At first progress was very arduous, but now illumination seems to have descended upon me. We shall see!’ These are the words that Tchaikovsky wrote to Nadezhda von Meck in June 1888, and in fact he seems to have been correct in his assumption: within a few months, the work he mentioned – his *Symphony No. 5 in E minor*, Op.64 – was ready. It was premièred that same year, albeit with only moderate success; and, at least for a while, even the composer himself dissociated himself from it. One of the main reasons for this may have been his difficulty in resolving the ‘fate’ programme, which plays a central part both in his *Fourth Symphony*, composed more than ten years previously, and in his *Fifth*.

By consenting to the immutability of fate, the finale of the *Fifth Symphony* acquires a rather delicate kind of major-key elation, which in turn makes the symphony into a fatalistic version of the heroic Beethovenian *per aspera ad astra* principle (and also a pendant to Dmitri Shostakovich's *Symphony No. 5 in D minor* with its ambivalent finale). As in the *Fourth Symphony*, Tchaikovsky started off the *Fifth* with a musical signal, which features to a greater or lesser extent in all four movements. Alone and forlorn, this ‘fate theme’ – announced with deathly sadness by the clarinets – marches in, heard over the lower strings (*Andante*). As Tchaikovsky remarked: ‘Absolute genuflection before fate or, which amounts to the same thing, before the unfathomable governance of pro-

vidence'. Important elements are presented, for example the almost thematic counter-motion of the parts or the expressive underlying semitone interval into which the introduction is eventually distilled, only to be overtaken by the following *Allegro con anima* in a dance-like 6/8-time. (As Tchaikovsky remarked: 'grumbings, doubts, lamentations, reproaches...') Its main theme is hurried along by rapid wind figures and finally reduced to the omnipresent, dotted-rhythm opening notes, against which the strings put forward two expressive, ascending subsidiary themes. The development, however, soon comes to be dominated by the start of the main theme; after this fades away, the recapitulation commences with unaccustomed timidity: the bassoon – which has an important part to play throughout the symphony – strikes up the main theme, *pianissimo*, and eventually the coda also loses itself in the depths, again *pianissimo*, from which the opening notes again come forth.

This is also the starting point for the tripartite *Andante cantabile* (in Tchaikovsky's words: 'Should one throw oneself into the embrace of faith?'). In 12/8-time the lower strings support a magical horn solo, *dolce con molto espressione*, which is joined in a dialogue by a clarinet. The oboe replies with a tender idea that is cautiously weighed up by the winds before the strings add expressive charge to the two themes. A weightless clarinet melody opens the middle section, during the course of which the 'fate motif' from the first movement brusquely appears and maliciously disrupts the tutti sound; then there is a general pause. Above the unkempt remains of a *pizzicato* bass, the reprise of the opening section successfully regains its shape; the coda, however, is once again – indeed even more brusquely – ravaged by the 'fate theme' and only calms down with the appearance of the second theme.

Tchaikovsky's predilection for the waltz also influenced the *Fifth Symphony*, the third movement of which (*Allegro moderato*) is entitled *Valse*. Its delicate

violin theme, a variation of the horn melody from the preceding movement, hovers above a distinctive, accented accompaniment. The mercurial trio – with its rapid semiquavers, thrown this way and that – transforms itself back into the capriciously scored waltz and ends with a coda that contains ominous allusions to the ‘fate theme’.

Like the first movement, the finale begins with a slow introduction (*Andante maestoso*), and the theme is ‘the same’ – admittedly with one substantive difference: here it is in the brighter key of E major and is presented broadly, like a hymn. An end to all the tribulations? The following *Allegro vivace*, again in E minor, would seem to refute such a claim. With a timpani roll it conjures up a folk-inspired agitation that later on, in the development section (marked by the ‘fate theme’ in the brass), is allowed free rein. After the reprise, the music becomes increasingly condensed until we reach a tense fermata – and then comes the apotheosis of the triumphantly transformed ‘fate theme’, now robbed of its sting, first intoned by the strings and then bellowed out by the trumpets ‘with maximum power’ (*marziale, energico con tutta forza*). A grandiose *stretta* sets the scene for the concluding jubilation, a mood that would absent itself so strikingly from the quiet ending of the *Sixth Symphony*.

The first performance, which was conducted by Tchaikovsky himself in St Petersburg on 5th (17th) November 1888, was a success with the audience, even if critical reaction was either disparaging or muted. César Cui, who was not exactly favourably disposed towards Tchaikovsky, went as far as to call the symphony ‘characterless and mundane’. Even the composer had severe reservations. In December 1888 he wrote to Nadezhda von Meck: ‘After each performance I am drawn increasingly to the conclusion that my latest symphony is a failure [...] It turns out that [it] is too colourful, too massive, too insincere, too long, all in all rather unappealing. Might it be that I have already “written my-

self out”? Might this already be the beginning of the end?”

The subject of Tchaikovsky’s fantasy overture *Hamlet*, which he composed while working on the *Fifth Symphony* and re-used as incidental music in 1891, fits in well with this mood of severe self-doubt. The symphonic projects that he started between then and the *Sixth Symphony* came to grief because of this self-criticism. Among them was the symphonic ballad *The Voyevoda*, which he began in September 1890 and completed a year later; Tchaikovsky destroyed this score and also that of a *Symphony in E flat major* (which has survived only as sketches) on which he worked in 1891–92.

The title *The Voyevoda* also appears elsewhere in Tchaikovsky’s catalogue of works. In 1869 his opera of this name was premièred at the Bolshoi Theatre in Moscow; but whereas this three-act piece (later destroyed, but reconstructed by Pavel Lamm) was based on an original by Alexander Ostrovsky, its later namesake is founded on a ballad by Alexander Pushkin. This ballad, which in its turn is based on an original by the Polish national poet, Adam Mickiewicz, tells the story of a valiant army commander (‘voyevoda’) who returns from war but, unlike Odysseus before him, finds his wife in the arms of someone else – her youthful sweetheart. A servant, charged with dispensing the appropriate punishment, misses the unfaithful wife and, with tragic irony, shoots his master instead.

The work falls into three sections and thus corresponds to the three phases ‘return – love scene – death of the Voyevoda’; the tritone relationship of the harmonies (A minor – E flat major – A minor) further emphasizes the distance between the parts. The outer sections are characterized by uneasy, bleak, melancholy motifs, whilst the love scene blossoms forth from the woodwind and features the distinctive sound of the celesta – an instrument that Tchaikovsky had recently discovered in Paris, on his way to a concert tour in the USA. It is possible that the idea of ‘betrayal’, of ‘unfaithfulness’ may also have played a

part in Tchaikovsky's choice of material, as the work was written just after Madame von Meck had unexpectedly terminated her support and friendly exchange of letters.

The enthusiasm with which he set about the composition of *The Voyevoda* ('It was, I assure you, a brainwave to write this work', he wrote to his beloved nephew Vladimir L. Davidov in early October 1890) was matched by the scepticism with which he judged the result. Nikolai Kashkin, a close friend of the composer, claimed that Tchaikovsky even 'mistrusted' his composition, and did not go out of his way to secure a convincing first performance – and so, on 6th (18th) November 1891 in Moscow, things took their inevitable course. Kashkin reported: 'In the concert, the ballad somehow went off without making the slightest impression on the audience. That very night, the composer destroyed the score.' As – unlike the *Fifth Symphony* – this piece had not yet been printed, it was not performed again during the composer's lifetime. Only after Tchaikovsky's death was it reconstructed from the orchestral parts; perhaps this is fitting for a work in which the exquisite orchestration is perhaps the most impressive element.

Tchaikovsky had yet to write his *Sixth Symphony* with its minor-key ending, and thus we conclude this CD – *per aspera ad astra*, as it were – with a cheerful musical recollection of his trip to Italy in the winter of 1879–80, a time of festive abandon: with the *Capriccio italien*, Op. 45. Tchaikovsky's friend Hermann Laroche wrote that; 'Tchaikovsky was extremely fond not only of the Italian language but also of Italy as a country and of the Italian people, although he only gained a more thorough knowledge of it at a relatively late stage (from 1877 onwards). All in all he spent at least three years in Italy; he revered Rome with enthusiasm, and as a token of his love he composed his *Capriccio italien* (an orchestral fantasy on Italian folk themes).'

With this suite-like piece Tchaikovsky demonstrated his phenomenal ability to produce – time and time again – light music of a very high calibre, irresistible for its masterfully concise and delicately scored melodies and dance rhythms. The music lexicographer Heinrich Christoph Koch wrote in 1902, with an undertone of admonishment, that a ‘Capriccio’ differs from ‘normal pieces of music’ on account of its ‘freer form, its less persevering character, and by a loose stringing together of ideas’, but Tchaikovsky avoids the trap of writing a mere potpourri by means of the motivic fusion of his themes and comprehensive formal points of reference.

If, to the uninitiated, the opening fanfare does not disclose the journey’s end (those unfamiliar with the Italian military music from which this tattoo is derived might even glimpse Bayreuth by the wayside), the voluptuous string theme cannot disguise its accent. Above string *pizzicati*, the woodwind strike up a Neapolitan folk song, which intoxicates the entire orchestra; then a new dance is heard. The string theme from the beginning stems the musical flow, but this merely serves to lend the tarantella a frenzy that subsequently breaks loose to even more infectious effect. Amid this furious activity, the Neapolitan folk song rises up again, shortly before the end, in a glorious *tutti*.

The first performance of the *Capriccio italien* – in Moscow in late 1880, conducted by Nikolai Rubinstein – was a spectacular success (if we ignore César Cui, who indignantly proposed that the piece should be relegated to outdoor concerts). Tchaikovsky was right to assume, with unaccustomed caution: ‘I think I can predict a good future for the *Capriccio*. Because of the splendid themes which I was fortunate enough to have at my disposal (partly from collections, partly from what I heard on the street) it will certainly make an impact.’

Disc 6

Symphony No. 6 in B minor, 'Pathétique' **Francesca da Rimini, Fantasy for Orchestra**

The *Sixth Symphony*, which Tchaikovsky composed in 1893, is clearly a key-stone in his symphonic output. Not only because Tchaikovsky himself had expressly stated that he wanted his *Fifth Symphony* to be followed by such a work; not only because (after the rejected *Symphony in E flat major* of 1892) it really was his last symphony but, above all, because here he followed through the logic of those of his symphonic conceptions that circled around the theme of fate. If, in the *Fourth* and *Fifth Symphonies*, he had allowed the struggle with fate to end more or less successfully, he now dared to state that from which he had hitherto recoiled: we have no grounds for hope. The famous ending of the *Sixth Symphony* – 'in the blackness of an existence that is no more, as though bleeding to death' (Hans Mayer) – makes a brave stand against the hitherto current principle of *per aspera ad astra*. Not only does it resolutely assert the minor key instead of the traditional change to the major, not only does it present an *Adagio lamentoso* in place of the ubiquitous *Allegro* recapitulation, but also it offers a quadruple *pianissimo* instead of the expected concluding jubilation – and, as such, it also marks the start of something new.

The symphony's nickname was proposed by Tchaikovsky's brother Modest. In fact, however, the 'Pathétique' is much less pathos-laden than its title suggests, even if it is impossible to note without some sentiment how Tchaikovsky severely shook the symphonic genre when, following an inner logic and an unspoken programme, he deprived the traditional dramaturgy of its more or less therapeutic optimism. With an uncompromising will to express himself, Tchaikovsky took an individual grip on a convention of the genre which hitherto – even to him – had seemed binding: whoever wants to end in the major key with

some credibility must resist such a resigned and re-fashioned ending. This hard-won victory of the subjective over the objective, so to speak, is related to the expansion of the symphonic genre by composers such as Gustav Mahler – more closely so than for instance Theodor W. Adorno, a harsh critic of Tchaikovsky, would have preferred.

The slow introduction – added after the completion of the sonata-form movement proper – announces immediately that Tchaikovsky here is concerned with matters of finality – with pain, lamentation and death. Both of its two main elements – the chromatic descent of a fourth in the basses and the sighing falling seconds in wearily defiant bassoons – are traditional musical figures that have served in musical laments since the sixteenth century. The bassoon motif, however, does not give up easily; it struggles against its prescribed fate, tears itself defiantly away from the bleak sadness of the ‘De Profundis’ – and transforms itself into the almost gracious-sounding main theme of the main part of the movement (*Allegro non troppo*), which is motivically explored and excitingly reinterpreted but eventually dies away unexpectedly. This is where the muted strings present the voluptuous subsidiary theme, which is again joined by a dance-like secondary idea (with soaring woodwind). A reprise of the subsidiary theme rounds off this second main group of the exposition which, with a valediction from the solo clarinet, dies away just as the first thematic group had done.

Here, however, the development (*Allegro vivo*) sets off with unrestrained power – *tutti* blows shatter the peace and challenge the main theme to a wild struggle. This extremely dramatic music – which is extremely effective both in its structure and in its instrumentation – culminates in the brass quotation of a melody from the Orthodox mass for the dead. The development becomes more intense again and even, on occasion, lets the oppressed main theme start a re-

capitulation – but this is not to be. Not until the reappearance of the subsidiary theme – now in B major, according to the rules, but without its middle section – does the movement chart a course back into traditional waters. And even this is only superficial: above a groundswell of smouldering *tremolos* from the strings and timpani, it turns into a chimera that, after the emotional turbulence of the development, no longer possesses any genuine conviction. It then dies away into the depths, into the silence from which the movement had begun.

If one insists upon regarding the *Sixth Symphony* as ‘pathetic’, the two central movements are little more than intermezzos – especially as Tchaikovsky consciously did without a slow movement that could have borne the hallmarks of a lament. The emotional centre of this symphony does not lie in its centre but in the outer movements, the last of which in fact has the expressive character of a slow movement. All the same, it would be an oversimplification to look for emotional content only in those outer movements on which so much emphasis is laid. To heap additional praise on the *Allegro con grazia*, this wonderfully peculiar ‘waltz in 5/4-time’, would be futile. The movement itself can hardly get enough of its dashing main theme – the only one of its kind; from the start audiences have shared this view. To the merciless beating of the timpani and beseeching falling seconds (an element that occurs elsewhere in the symphony too, as a remnant of the cyclical ‘fate motifs’ in the *Fourth* and *Fifth Symphonies*), a trio in B minor reminds us of the fragility of this happiness. But gradually a reprise of the main theme grows from it – at the end, however, a few sharp minor key accents disturb the joy. With the *Allegro molto vivace* we come to a wonderfully constructed march, the oddly accentuated theme of which transports the entire orchestra into a frenzy of joyous playing and culminates in a genuine triumphal march – although one can hardly imagine (or want to imagine) its soldiers in a battle situation.

Right from the first bar of the last movement there can be no doubt that this is a lament, *Adagio lamentoso*. Here too, falling seconds characterize and surround the descending main theme, the framing fourths of which alludes to the first movement's introduction. When nothing of this but the bare downward motion remains (in the bassoon), a closely related, hymn-like subsidiary theme develops but is finally almost strangled by the corset of triplets in the winds; general pauses seal its fate. The main theme asserts itself again, but rapidly disintegrates in the face of a creational onslaught – a gruesome wind chorale (once again with a chromatically descending fourth) announces the end, a descent into the deepest and gloomiest catacombs of the dying string sound with which the symphony ends, as if with a written-out *morendo*.

Tchaikovsky regarded his *Sixth Symphony* as better than anything that he had written previously, and confessed: 'into this symphony I have, without exaggeration, poured my entire soul'. The first performance took place in St Petersburg on 16th (28th) October 1893 under the baton of the composer; it was initially received with some reservation, but the second performance on 6th (18th) November 1893 (after Tchaikovsky's death on 25th October [6th November]) was an overwhelming success.

'And to a place I come where nothing shines' – these words could well stand as a motto for the *Sixth Symphony*, but in fact they stand above the entrance to the second circle of Hell, the depths into which Dante takes us in the Inferno section of his *Divine Comedy*. In the fifth canto the poet meets a pair of lovers, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta. Francesca, married against her will to a man whom she despised, had fallen passionately in love with his handsome younger brother, Paolo: 'One day we reading were for our delight of Launcelot, how Love did him enthrall. Alone we were and without any fear. Full many a time our eyes together drew that reading, and drove the colour from our faces...

Galeotto [a pimp] was the book and he who wrote it. That day no farther did we read therein...’

The husband discovered the liaison, however, and killed the lovers in a fit of rage (a different outcome, it should be noted, from that in Tchaikovsky’s symphonic ballad *The Voyevoda* in which the husband, by delegating the taking of his revenge, caused his own demise). This tragic story inspired a number of nineteenth-century works of music drama (e.g. Mercadante, 1828) and programme music (e.g. Liszt’s *Dante Symphony*, 1857). In early 1876 Tchaikovsky had also toyed with the idea of writing an opera on this subject, but the project ran into the sand because the librettist, Konstantin Zvantsev, found Tchaikovsky insufficiently Wagnerian.. Nevertheless, Tchaikovsky’s interest in the topic bore fruit: in the period of September–November of that year he produced the fantasy for orchestra *Francesca da Rimini*, Op. 32. As in the case of the fantasy overture *Romeo and Juliet* (1869–70), a tragic pair of lovers spurred him on to a programmatic excursion (which greatly annoyed those of his friends, such as Herman Laroche, who were advocates of absolute music).

Although the theme of forbidden love forms the actual centre of Tchaikovsky’s setting, it is also (could any composer – even one so far removed from Liszt’s ‘New German School’ – let such an opportunity slip?) embedded in the outer sections, which use every conceivable means to portray the hellish Inferno: the winds whistle wildly (‘The infernal hurricane that never rests hurtles the spirits onward in its rapine; whirling them round, and smiting, it molests them’) and the ‘carnal malefactors’ cry and lament. A clarinet recitative introduces the ‘Francesca’ episode, a heartfelt, lyrical love song to which the warlike horn signals announcing the husband’s return put an abrupt end.

Tchaikovsky maintained a particular affection for this work that, admittedly, was not always shared by the public. When the Berlin Philharmonic Orchestra

gave a concert exclusively devoted to Tchaikovsky's music in 1888, the composer was especially keen to make sure that *Francesca da Rimini* was on the programme. Not until Hans von Bülow conveyed to him the orchestra's opinion that the work was too difficult for an audience unfamiliar with Tchaikovsky's music did he give up – with a heavy heart. And when he interrupted work on his *Sixth Symphony* in the spring of 1893 to receive an honorary doctorate from Cambridge University – together with Arrigo Boito, Max Bruch, Edvard Grieg and Camille Saint-Saëns – he conducted not *Romeo and Juliet* at the celebratory concert (as one might have expected, as a mark of respect for his host country and given the work's great popularity) but *Francesca*. Why? As Tchaikovsky remarked in 1876: 'I wrote it with love'.

© *Horst A. Scholz* 2004–2008

The **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) was founded in 1905, and now numbers 108 players. One of the orchestra's first conductors was the great Swedish composer Wilhelm Stenhammar (appointed principal conductor in 1907) who contributed strongly to the Nordic profile of the orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. During Neeme Järvi's leadership from 1982 to 2004, the orchestra became a major international force. Described by *The Guardian* as 'one of the world's most formidable orchestras', it has toured in the USA, Japan and the Far East, and has performed at major music centres and festivals. In recognition of the orchestra's role as an ambassador of Swedish music, as well as its high artistic level, the GSO was appointed as the National Orchestra of Sweden in 1997.

The celebrated Venezuelan Gustavo Dudamel started his tenure as the Gothenburg Symphony Orchestra's music director (succeeding Mario Venzago) in 2007. Gustavo Dudamel and the orchestra have performed in France, Germany, Luxembourg, Spain and the UK, including acclaimed appearances at the BBC Proms and in Vienna. Christian Zacharias has been the orchestra's principal guest conductor since 2002. The list of prominent guest conductors includes Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski and Esa-Pekka Salonen.

For BIS the orchestra has recorded the complete symphonies of Sibelius, Stenhammar, Nielsen, and Svendsen, as well as works by Schnittke and Eduard Tubin – discs that have won several international awards.

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected conductors. He is currently chief conductor of the Residentie Orkest Den Haag, and conductor laureate and artistic advisor of the New Jersey Symphony Orchestra. He also holds the titles of music director emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, principal conductor emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and first principal guest conductor of the Japan Philharmonic Orchestra, as well as principal conductor of the Estonian National Symphony Orchestra.

Furthermore, he has appeared with such orchestras as the Chicago Symphony Orchestra, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Berlin Philharmonic Orchestra and the Royal Scottish National Orchestra, where he was formerly principal conductor and now bears the title of conductor laureate.

Neeme Järvi was born in Tallinn, Estonia, and obtained his degree from the then Leningrad Conservatory. Early in his career, he held posts with the Estonian Radio Symphony Orchestra (today the Estonian National Symphony Orchestra) and the Estonian National Opera. In 1971 he won first prize in the con-

ducting competition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, which led to invitations from leading orchestras in Europe, Japan and North America.

Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 440 discs, and many accolades and awards have been bestowed on him worldwide. He holds honorary degrees from the universities of Gothenburg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) and Wayne State, Michigan. He is also a member of the Swedish Royal Academy of Music and a Knight of the Swedish Order of the Polar Star. In October 1998 he was voted 'Estonian of the Century' from among twenty-five of his compatriots.

For further information please visit www.neemejarvi.ee

Symphonie Nr. 1 g-moll, „Winterträume“

Snegurotschka (Schneeflöckchen) · Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre

Als Peter I. Tschaikowsky sein Kompositionsstudium am Petersburger Konservatorium im Dezember 1865 mit der Silbermedaille abschloss, stand der einstige Justizbeamte vor einer ungewissen, möglicherweise brotlosen Zukunft als Komponist. Dankbar nahm er daher das von seinem Kompositionslehrer Anton Rubinstein vermittelte Angebot an, an dem nach Petersburger Vorbild von Antons Bruder Nikolai (1835–1881) neu gegründeten Moskauer Konservatorium Harmonielehre zu unterrichten. Tschaikowsky bezog ein Zimmer in Nikolai Rubinstains Wohnung, die gleich neben dem Konservatorium lag und einen direkten Zugang zu demselben hatte. „Ich bewohne“, schrieb er an seine Brüder, „einen kleinen Raum neben Rubinstains Schlafzimmer. Ich habe richtig Angst, ihn des Nachts durch das Kratzen meiner Feder zu stören, denn nur eine halbhohe Zwischenwand trennt unsere Zimmer. Ich habe sehr viel zu tun, sitze zu Hause, gehe kaum einmal aus, und Rubinstein, der immer unterwegs ist, kann sich über meinen Fleiß gar nicht genug wundern ...“

Das wohl ambitionierteste Werk, dessen Fertigstellung Rubinstein in jener Zeit miterlebte, war Tschaikowskys im März 1866 begonnene und im Dezember desselben Jahres abgeschlossene Symphonie Nr. 1 g-moll op. 13 mit dem programmatischen Titel „Winterträume“. Ein Werk, das Tschaikowsky zeit lebens schätzte und liebevoll „eine Sünde meiner süßen Jugendzeit“ nannte. Und es fällt nicht schwer, Charakteristika der späteren Werke darin zu entdecken, namentlich den melodischen Reichtum und die souveräne, mitunter überbordende Instrumentationskunst. Auch hat man an der Ersten den „russischen Tonfall“ notiert, der zahlreiche Themen prägt, wenngleich nur das Finale ein wirkliches Volksliedzitat enthält.

Schon das klare, lichte Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro tranquillo*) scheint einiges von der Weite der russischen (Winter-)Landschaft zu atmen, die der Untertitel „Träumerei auf winterlicher Fahrt“ andeutet. Es läßt sich alsbald durchführungsartig auf, bevor es von dem typischerweise emphatisch-lyrischen Seitenthema (Klarinette) abgelöst wird. Mag die Durchführung auch Ludwig van Beethovens *Eroica* einiges verdanken, so überzeugt doch der effektvolle und ökonomische Umgang mit dem motivischen Material, aus dessen Rändern immer wieder das Liedideal hervorleuchtet. Der atmosphärisch dichte langsame Satz (*Adagio cantabile, ma non tanto* mit dem Untertitel „Rauhes Land, Nebelland“) läßt aus einer chromatischen Einleitung der gedämpften Streicher eine melancholische Weise der Oboe hervorgehen, die in mannigfacher Gestalt fast den gesamten Satz bestimmt und in der apotheotischen Reprise im Horn kulminiert, bevor die verkürzte Einleitung als Coda für die symmetrische Ausgewogenheit sorgt. Das Scherzo im 3/8-Takt, dessen an Mendelssohn und Schumann anklingenden Rahmenteile auf Tschaikowskys Klaviersonate cis-moll aus dem Jahr 1865 zurückgehen, ist mit delikatem Klangsinn gezeichnet und durch pointierte Pizzikatabbegleitung profiliert. Inniger gibt sich das von den tiefen Streichern eingeleitete Trio, das zu den zahlreichen Walzervarianten in Tschaikowskys Werk zählt und als paukenbegleitete Coda nochmals aufschimmert. Das Finale beginnt mit einer düsteren Einleitung der Holzbläser (*Andante lugubre*), die um den Ton d kreist, um ihm schließlich ein trauriges Thema zu entringen. Es handelt sich um das Volkslied *Blumen blühten* (*Zweli zwetiki*), das, so Tschaikowskys Freund Nikolai Kaschkin, „durch seinen intensiven Gebrauch innerhalb der städtischen Folklore ziemlich verschlissen und zersungen“ war, weshalb Tschaikowsky sich (vergebens) auf die Suche nach einer authentischeren Fassung gemacht hatte. Daraus erwächst schließlich das majestätische G-Dur-Hauptthema, das im Fugato dem Seitenthema entgegeneilt, welches sich

als beschwingte Dur-Variante des Einleitungsthemas entpuppt. Die Durchführung greift das Fugatoprinzip mit einem aus dem Hauptthema abgeleiteten Gedanken auf, während die Reprise das Seitenthema überraschend in der originalen Gestalt der Einleitung bringt, was allzu voreilige Kehrauserwartungen erst einmal gründlich verscheucht und den Satz fast um seine Selbstgewissheit bringt. Doch auf Dauer kann sich auch dieses Thema nicht dem Finalsog entziehen – es wird grandios erweitert und zu einem nachgerade gleißenden Dur aufgehellte, auf dass es dem Satz, den es so introvertiert eröffnete und dann beinahe zerstörte, einen umso furioseren Schluss beschere.

Das Scherzo wurde im September 1866 von Rubinstein in Moskau aufgeführt; für die fertiggestellte Symphonie aber hoffte Tschaikowsky auf eine Uraufführung im Rahmen der Konzerte der Petersburger Musikgesellschaft. Doch seine einstigen Petersburger Lehrer Nikolai Zarembo und Anton Rubinstein äußerten heftige Kritik (u.a. missfiel ihnen das ursprüngliche Seitenthema des Kopfsatzes, das Tschaikowsky daraufhin durch ein anderes ersetzte), und so wurden im Februar 1867 nur die beiden Mittelsätze aufgeführt – ohne allzu große Resonanz. Die Uraufführung der gesamten Symphonie dagegen, die am 3./15. Februar 1868 in Moskau bei einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft stattfand, wurde für den überglücklichen Tschaikowsky, den die Arbeit an dieser Symphonie buchstäblich an den Rand eines Nervenzusammenbruchs geführt hatte („Nach jener Symphonie“, so sein Bruder Modest, „ist nicht eine einzige Note seiner Kompositionen nachts entstanden“), endlich zum erhofften Erfolg. Gleichwohl wurde das Werk vor seiner Drucklegung im Jahr 1875 noch ein weiteres Mal überarbeitet.

1873 beschäftigte sich Tschaikowsky mit einer weiteren winterlichen Komposition – der Schauspielmusik zu dem Märchendrama *Snegurotschka* (*Schneeflöckchen*) des russischen Dramatikers Alexander Ostrowski (1823–1886), das

am Moskauer Bolschoi-Theater Premiere hatte. Tschaikowsky war ein glühender Verehrer Ostrowskis, der mit knapp 50 Werken zu den Klassikern des russischen Schauspielrepertoires gehört. Das symbolistische Märchenspiel aus dem alten Russland mit einer stattlichen Anzahl von Chören, Liedern und Tänzen basiert – ähnlich wie später Strawinskys *Le sacre du printemps* – auf heidnisch-folkloristischen Legenden und Riten im Umfeld des Frühlingsanfangs, dessen lebenswichtige Bedeutung für Klimazonen wie die russische wohl kaum zu überschätzen ist. Schneeflöckchen, Tochter von Vater Frost und der Frühlingsgöttin, ist von betörender Schönheit, aber kalten Herzens, in dem gleichwohl – Erbteil der Mutter – die Sehnsucht nach Liebe und Licht aufkeimt. Nachdem sie im utopischen Reich der Berendejer der Liebe nur als Zaungast begegnet ist, wünscht sie, selber wie die Menschen lieben zu können – und schmilzt zur tödlichen Verzweiflung ihres Geliebten beim ersten Sonnenstrahl, den zu feiern sie hatte verheiratet werden sollen, hinfort.

Tschaikowsky verwendete für diese Schauspielmusik neben Volksliedern u.a. auch Material aus seiner Oper *Undine* (1869, von Tschaikowsky vernichtet); aus *Snegorutschka* wiederum fand 1891 manches den Weg in die Schauspielmusik zu *Hamlet* von Shakespeare. An Shakespeares Werken entzündete sich Tschaikowskys kompositorische Fantasie gern und eindrucksvoll; gleich seine erste kompositorische Auseinandersetzung mit dessen Dramen, die auf die Anregung Mili Balakirews zurückging, hatte eines seiner erfolgreichsten Stücke zur Folge: die Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* aus dem Jahr 1869 (in späteren Jahren mehrfach überarbeitet und 1893 für ein gleichnamiges orchesterbegleitetes Duettfragment für Sopran und Tenor teilweise wiederverwendet), die in der Tradition der Konzertouvertüren Beethovens, Berlioz' und Mendelssohn Bartholdys steht.

Eröffnet wird sie von einer choralartigen Einleitung, die Bruder Lorenzos

entrückter Klostersphäre zu entstammen scheint. Mit klirrenden Schwertern treffen die verfeindeten Familien Montague und Capulet im Hauptteil (*Allegro giusto*), einem Sonatensatz, aufeinander. Ihre erbitterten Auseinandersetzungen, die Tschaikowsky mit martialischem Schlagzeug und atemlosem Fugato schildert (Eduard Hanslick hämisch: „So pocht das Schicksal an die große Trommel!“), münden in die nächtliche Balkonszene und das Liebeslied Romeos und Julias, welches das Englischhorn mitsamt gedämpften Bratschen anstimmt. Die kurze Durchführung wird von der prägnanten Kampfmotivik dominiert, die erst in der Reprise dem lyrischen Seitenthema in schwelgerischem Streicherunisono weicht – doch dessen Glück ist nicht von Dauer. Ein Trauermarsch trägt das Liebethema zu Grabe und besiegelt das Schicksal einer Verbindung, die keinen Platz hat auf dieser Welt: „Nur düstern Frieden bringt uns dieser Morgen; die Sonne scheint, verhüllt vor Weh, zu weilen.“

CD 2

Symphonie Nr. 2 c-moll, „Kleinrussische“ · Ouvertüre F-Dur Festouvertüre D-Dur op. 15 · Das Gewitter (Groza), Ouvertüre

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

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

Die russische Volksmusik spielte damals in Tschaikowskys Musikdenken eine große Rolle. Wie kurz zuvor Balakirew, hatte auch Tschaikowsky 1869 eine Volksliedsammlung (für Klavier vierhändig) herausgegeben, hatte 1871 im Andante cantabile seines *Streichquartetts Nr. 1* op. 11 (vom Komponisten auch für Cello und Streichorchester bearbeitet) und bereits in seiner *Symphonie Nr. 1 g-moll* op. 13 aus dem Jahr 1866 an prominenter Stelle (langsame Einleitung und Seitenthema des Finales) Volkslieder zitiert. In der *Zweiten Symphonie* nun ist ein Volkslied an die exponierteste aller denkbaren Stellen gerückt: an den Anfang, und es wird auf denkbar eindringliche Weise angestimmt: vom Solo-Horn. (Schuberts *C-Dur-Symphonie* D 944 und Schumanns „*Frühlingssymphonie*“ *B-Dur* op. 38 könnten hierbei Pate gestanden haben.) *Drunten bei der Mutter Wolga* heißt das leicht modifizierte Lied, das den Satz eröffnet, die Durchführung bestimmt und in der Coda über dem Pizzikato des Streicherbasses wiederkehrt. Das rasche Hauptthema des Sonatenhauptsatzes wird demgegenüber fast auf die markant akzentuierte, abwärts drängende Terzmotivik reduziert, während sich das aparte, von den Holzbläsern vorgestellte Seitenthema als ein feinmaschiges Geflecht chromatisch aufsteigender Linien entfaltet.

Bei dem unbeirrbaren, mitunter beinahe kauzig anmutenden Marsch des *Andantino marziale, quasi moderato* handelt es sich im wesentlichen um den

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

Die Uraufführung der Symphonie fand am 26. Januar/7. Februar 1873 in Moskau unter der Leitung von Nikolai Rubinstein statt. Der namhafte (und mit dem Komponisten befreundete) Kritiker Hermann Laroche bejubelte ein „Werk von europäischem Format“, das „turnhoch über allen früheren Kompositionsversuchen des Herrn Tschaikowsky steht, darunter auch weit über seiner Overture *Romeo und Julia*“. Zwar mache sich auch bei Tschaikowsky die „Depressivität und Desillusioniertheit des 19. Jahrhunderts“ bemerkbar, doch schlage diese Enttäuschtheit „nicht um in abstoßende Morbidität. Hiervor schützt ihn sein außerordentlich subtiles und lebhaftes Gespür für die gesunde und großartige Schlichtheit unseres Volksliedes.“

Seinem Urteil freilich, dass „die bemerkenswerten Schönheiten der übrigen Sätze der Symphonie [...] von dem kühnen und erhabenen Finale entschieden übertroffen“ würden, wird man sich nicht ohne weiteres anschließen wollen.

Vielleicht aber ist diese etwas eigenartige Gewichtung darauf zurückzuführen, dass Laroche eine „andere“ Symphonie hörte als die, die heute zumeist gespielt wird. 1879 nämlich unterzog Tschaikowsky die *c-moll-Symphonie* während eines Rom-Aufenthalts einer erheblichen Revision. Sie betraf insbesondere die Thematik des *Allegro vivo* im Kopfsatz („Mein Gott! Wie schwer, lärmend, und zerrissen er war!“, schrieb er 1880) sowie die Struktur des Scherzo und das Finale, in dem er „einen enormen Strich“ vornahm. In dieser endgültigen Fassung wurde die Symphonie erstmals am 31. Januar/12. Februar 1881 in St. Petersburg aufgeführt.

Am dortigen Konservatorium hatte der Kompositionsstudent Tschaikowsky 17 Jahre zuvor, 1864, eine Aufgabe für die Sommerferien erhalten. Er sollte eine große Ouvertüre schreiben, und als literarische Vorlage dazu hatte er Alexander Ostrowskis 1859 uraufgeführtes Drama *Das Gewitter* (*Groza*) gewählt, das später auch Leoš Janáček seiner 1919–21 komponierten Oper *Katja Kabanowa* zugrundelegte: Die Kaufmannstochter Katharina, die von dem Kaufmannssohn Tichon aus geschäftlichen Erwägungen geheiratet wurde, lebt unter dem gestrengen Joch ihrer so argwöhnischen wie despotischen Schwiegermutter, der reichen Witwe Katja Kabanowa (das russische *groza* bedeutet auch Schreckensherrschaft). Während einer Geschäftsreise ihres Manns flüchtet sich Katharina in die Arme des ihr seelenverwandten Boris, leidet aber so sehr unter ihrer Schuld, dass sie, von einem gewaltigen Gewitter in Furcht versetzt, öffentlich ihre Tat gesteht. Kurz darauf begeht sie Selbstmord.

Große Themen erfordern große Mittel, muss sich Tschaikowsky gedacht haben, und so war er bei der Instrumentation nicht gerade zurückhaltend – das von ihm geforderte Orchester überstieg den vorgegebenen Rahmen beträchtlich (u.a. mit Tuba, Englischhorn, Harfe, Großer Trommel und Becken). Vielleicht deshalb schickte er Laroche vor, die Arbeit bei Anton Rubinstein abzugeben

und, einige Tage später, auch das Urteil entgegenzunehmen. Dieser Freundschaftsdienst sollte Laroche, der Tschaikowskys Instrumentation als „extrem ketzerisch“ empfand, noch erheblich reuen. „Nie im Leben“, so Laroche, „ist mir für meine eigenen Handlungen derart der Kopf gewaschen worden wie hier (es war ein herrlicher Sonntagmorgen) für fremde ‚Sünden‘. Ganz unabsichtlich bewies Rubinstein sogar Humor, als er seine Tirade folgendermaßen begann: ‚Wenn Sie es gewagt hätten, mir ein solches Stück als Ihre Arbeit vorzulegen ...‘, worauf er mit einer heftigen Schimpfkanonade gegen mich fortfuhr. Nachdem so die Wutreserven des aufbrausenden Direktors bald völlig erschöpft und nichts mehr für den wirklichen Schuldigen übrig war, konnte Tschaikowsky einige Tage später selbst zur Anhörung des Urteils erscheinen, wurde überaus freundlich empfangen und nur noch mit einigen sanften Klagen konfrontiert. Übrigens sollte sich schon bei seinen ersten Schritten als selbständiger Komponist herausstellen, dass weder Freundlichkeit noch Strenge geeignet waren, ihn von seinem einmal gewählten Weg abzubringen.“

Die übermäßige Instrumentation aber war sicher nur ein Stein des Anstoßes; die Komposition, die Laroche nicht ohne Grund eines der „leidenschaftlichsten Werke“ Tschaikowskys nannte und die erst nach dem Tod des Komponisten unter der Opuszahl 76 veröffentlicht wurde, ist in ihrer formalen Anlage, in ihrer kontrastreichen Reihung scharf profilierter Szenen, die kaum dem Sonatensatz gehorchen wollen, ausgesprochen unorthodox. Auf engem Raum umreißt bereits die langsame Einleitung das expressive Vokabular der Ouvertüre: In ein geheimnisvolles *Andante misterioso* schlagen Donner und Blitz, weichen aber überraschend einer lyrischen Hornmelodie, die vom Englischhorn aufgegriffen, dann aber von einem barsch grollenden *Allegro*-Fetzen vertrieben wird, der seinerseits in Grabesruhe mündet. Hier setzt der Sonatensatz über einem gehetzt punktierten Rhythmus mit seinem kleinschrittigen ersten Thema ein, dem

sich ein synkopisches zweites und ein weitschrittiges Thema *con espressione* in Flöte und Oboe (H-Dur) anschließen. Aus diesem reichhaltigen Material entwickelt Tschaikowsky eine dramatische Durchführung, die u.a. mit einem Streicherfugato aufwartet, um schließlich in die von der Durchführung gezeichnete Reprise zu münden, an deren Ende sich das aufgestaute Treiben befreiend und triumphal nach E-Dur wendet.

Ebenfalls aus seiner Studienzeit stammt die *Ouvertüre F-Dur*, die er 1865 für kleines Orchester komponiert hatte. Sie wäre vielleicht vergessen worden, hätte nicht Nikolai Rubinstein 1866 den neuen Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium gebeten, ihm eine Komposition zur Aufführung bei den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft zu geben. Tschaikowsky schrieb daraufhin die *Konzertouvertüre c-moll*, welche Rubinstein allerdings nicht zusagte. Da nur noch wenig Zeit bis zum Ende der Saison blieb, schlug Tschaikowsky besagte *Ouvertüre F-Dur* vor. Rubinstein willigte ein, aber nur unter der Bedingung, dass sie für großes Orchester mit Posaunen umgeschrieben würde, was, wie Kaschkin schrieb, „allerdings bedeutende Veränderungen in der ganzen Struktur des Werkes erforderlich machte [...] Die überarbeitete Ouvertüre wurde schließlich am 4. März 1866 bei einem Benefizkonzert unter der Leitung von Nikolai Rubinstein aufgeführt, und obwohl sie kein gewaltiger Erfolg war, machte sie doch besonders in Musikkreisen auf den jungen Komponisten aufmerksam [...] Für den aufstrebenden Komponisten war sogar jener leichte Hauch von Erfolg, den er bei dem Konzert am 4. März hatte, von großer Bedeutung. Ihm düsterte nach Unterstützung und Förderung, aber bis zu jenem Zeitpunkt hatte er eigentlich weder das eine noch das andere erfahren.“

Auch die *Ouvertüre F-Dur* beginnt, wie die *Zweite Symphonie* mit einer Hornsolo-Einleitung, einem weitausgreifenden Gesang, dessen Kopfmotiv abgespalten und durchgeführt wird, bis es schließlich Fanfarencharakter annimmt.

In geschwinden Streichergirlanden entfaltet sich das Hauptthema des Sonatensatzes, bis die Oboe ein knappes, markantes Seitenthema in d-moll anstimmt. Die Durchführung endet mit einer Generalpause, in die das Einleitungsthema, nunmehr in den Flöten, zart hinein klingt. Doch hier wird es von der Reprise der beiden Sonatensatzthemen bald an seiner Entfaltung gehindert. Das Seitenthema verwandelt sich in ein Fugato, das in den Bratschen anhebt, das gesamte Orchester erobert und in einem breiten *Maestoso* kulminiert, welches die erklangenen Motive zu einer großen Apotheose verschmilzt.

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

Die Festouvertüre wurde am 29. Januar/10. Februar 1867 unter Nikolai Rubinstens Leitung in Moskau uraufgeführt; zum Dank erhielt Tschaikowsky vom Zarewitsch ein Paar goldener, mit Türkisen besetzter Manschettenknöpfe – die

er, weil er Geld nötiger hatte, einem Konservatoriumskollegen verkaufte. (Als Alexander III. 1883 zum Zaren gekrönt wurde, griff Tschaikowsky in seinem *Feierlichen Krönungsmarsch* übrigens wieder auf die beiden Hymnen zurück; sowohl bei der *Festouvertüre* wie beim *Krönungsmarsch* fühlten sich die sowjetischen Herausgeber der solcherart wahrlich „Kritischen“ Tschaikowsky-Edition bemüßigt, die russische Hymne [Gott schütze den Zaren] durch politisch weniger beziehungsreiche Musik zu ersetzen!)

CD 3

Symphonie Nr. 3 D-Dur, „Polnische“

Entr’acte und Tänze der Landmädchen aus der Oper *Der Wojewode*

Der falsche Dmitri und Wassili Schuiski, Theatermusik

Serenade zum Namenstag von Nikolai Rubinstein

Entr’acte und Walzer & Polonaise aus *Eugen Onegin*

„Auch an diesem Abend überraschte Nikolai Rubinstein wieder durch seine unermüdliche Ausdauer. Nachdem er die gewaltige Ouvertüre [Beethoven, *Leonore* 3] dirigiert, einen schönen Chor des älteren französischen Komponisten Grétry geleitet sowie das lange Konzert [f-moll op.21] von Chopin als Solist gespielt hatte, besaß er noch genügend Kraft, um mit ungewöhnlichem Engagement und Energie eine Novität zu dirigieren: die große und überaus schwierige Symphonie eines russischen Komponisten.“

Dies ist das einzige, was der auch musikkritisch tätige, hier aber naturgemäß befangene Tschaikowsky in einer Moskauer Zeitung zur Uraufführung seiner eigenen *Symphonie Nr. 3 D-Dur* op.29 am 7./19. November 1875 anmerkte. „Groß“ und „überaus schwierig“ war sie in der Tat, die *Dritte*, deren Fünf-sätzigkeit im symphonischen Schaffen Tschaikowskys ebenso ungewöhnlich ist wie die Dur-Tonart – was sich nicht unbedingt in der recht kurzen Entstehungs-

zeit von rund zwei Monaten widerspiegelt: Im Juni 1875 auf dem Landgut Ussowo des Freundes (und Widmungsträgers der Dritten) Wladimir Schilowsky entworfen, war sie Anfang August fertiggestellt.

Dem äußeren Anschein zum Trotz beginnt die *D-Dur-Symphonie* in Moll – mit einem luftig instrumentierten d-moll-Trauermarsch, der sich indes bald schon zu dem selbstgewissen D-Dur-Thema aufschwingt, mit dem das *Allegro brillante* anhebt, aber bald schillernden Motivsplittern weicht. Von einem Hornruf vorbereitet, erklingt das kantable h-moll-Seitenthema in der Oboe, um – erstaunliche Wendung – über polterndem Murky-Bass des Fagotts einer Dur-Variante Platz zu machen. Die Durchführung verarbeitet beide Themen in kunstvoll-kontrapunktischer Verdichtung und mündet in eine glanzvolle, verkürzte Reprise; mit einer breiten Stretta schließt der Kopfsatz. Der zweite Satz, *Alla tedesca* (In deutschem Stil; *Allegro moderato e semplice*), ist ein Walzer mit anmutiger Holzbläsermelodie über Pizzikato-Streichern; ein quirliges g-moll-Trio bezaubert mit dem munteren Wechselspiel von Triolenketten, die sich denn auch kurzerhand über ihre formalen Grenzen hinwegsetzen und anfangs noch die Wiederaufnahme des Walzer-Rahmenteils grundieren.

Bläser über Pizzikatabegleitung – mit dieser satztechnischen Konstellation beginnt auch das zentrale Andante elegiaco. Einem trostlos scheinenden d-moll-Triolenthema von Fagott und Horn hallen Terzrufe nach, bis die Triolen gleichmütig erneut ihr Recht fordern. Auf die erwartungsvoll endende Einleitung folgt ein elegisch-schwelgerisches Streicherthema, das zusehends von der Triolenmotivik durchwebt und bald nach D-Dur aufgehellert wird. Aber erneut irrlichtern die Rufmotive über geheimnisvollem Tremolo, worauf der zauberische Satz mit der eingangs erklungenen Fagott- und Hornweise verklingt und schlussendlich gleichsam im letzten Abendrot eines D-Dur-Akkords aufleuchtet.

Im Wirbel auf- und absteigender Sechzehntelmotive nimmt das h-moll-

Scherzo (*Allegro vivo*) Gestalt an, zeigt aber wenig Interesse, sich auf ein griffiges Thema festzulegen. Anders das Trio, das über Horn-Orgelpunkt ein Fanfarenthema anstimmt, dabei Bläser und Streicher blockweise gegenüberstellt, sich in breite Arpeggien auffächert und nach der melodisch erweiterten Scherzo-Reprise erneut kurz anklingt. Bereits 1872 hatte Tschaikowsky dieses Thema in einer Kantate zur Eröffnung einer polytechnischen Ausstellung aus Anlass der Zweihundertjahrfeier der Geburt Peters des Großen verwendet. (Darüber hinaus lässt sich eine gewisse Nähe zu Schumanns Scherzo aus der *Zweiten Symphonie* nicht verhehlen – *alla tedesca* gleichsam auch hier ...)

Dem Zusatz *Tempo di Polacca*, den das Finale (*Allegro con fuoco*) trägt, verdankt die *Dritte Symphonie* ihren verschiedentlich anzutreffenden Beinamen „Polnische“. Das mitreißende D-Dur-Polonaisenthema eröffnet ein Rondo von originellem Zuschnitt: Nachdem der Hauptthemenkopf in einem großen Streicherfugato verarbeitet wurde, kehrt etwa die erste Holzbläser-Episode am Ende in Gestalt eines großen, den Satz krönenden Chorals wieder.

Die Publikumsreaktionen waren sehr erfreulich; bei der St. Petersburger Aufführung am 24. Januar/5. Februar 1876 wurde der anwesende Tschaikowsky dreimal herausgerufen. Gegenüber Rimsky-Korsakow bemerkte Tschaikowsky indes selbstkritisch: „Wie mir scheint, enthält die Symphonie keine besonders erfolgreichen Ideen, aber technisch ist sie ein Schritt vorwärts“. Enthusiastischer äußerte sich der Freund und Musikkritiker Hermann Laroche nach der St. Petersburger Aufführung: „Herr Tschaikowsky schreitet unablässig voran. In seiner neuen Symphonie hat die Kunst der Form und der kontrapunktischen Entwicklung ein so hohes Niveau wie in keinem seiner früheren Werke erreicht. Besonders der Mittelteil des ersten *Allegros* ist voller vorzüglicher Imitationen, deren kraftvolle Energie und Zielstrebigkeit ununterbrochen das Interesse des Hörers finden. [...] Hinzu kommt noch die melodische Anmut seiner Einfälle.

Lediglich das Finale erscheint in dieser Hinsicht etwas trocken, ein Umstand, der geschickt hinter einer flinken und glänzenden Technik verborgen wird. In allen übrigen Sätzen findet man Melodien, deren blutvolle und zu Herzen gehende Schönheit in jeder Hinsicht dem Namen des Komponisten würdig ist. [...] Ganz allgemein gesagt, stellt die neue Symphonie von Herrn Tschaikowsky aufgrund ihrer inhaltlichen Kraft und Bedeutung, ihrem mannigfaltigen Formenreichtum, der Vornehmheit ihres von eigenständigem, individuellem Schaffen geprägten Stils sowie ihrer seltenen technischen Vollkommenheit eines der Hauptwerke in der Musik der letzten zehn Jahre dar, und das selbstverständlich nicht nur bei uns, sondern in ganz Europa.“

Knappe zehn Jahre trennen die Dritte Symphonie von dem ersten öffentlich erklangenen Werk Tschaikowskys überhaupt: den *Charaktertänzen* für Orchester, die am 30. August/11. September 1865 von Johann Strauß (Sohn) bei einem seiner Pavillonkonzerte in Pawlowsk bei Petersburg uraufgeführt wurden. (Seit 1856 gastierte Strauß hier in den Sommermonaten auf Einladung der Russischen Eisenbahngesellschaft.) Als Tschaikowsky 1867/68 seine erste Oper *Der Wojewode* op. 3 auf ein im Entstehen begriffenes (und von Tschaikowsky selber vollendetes) Libretto Alexander Ostrowskis komponierte, arbeitete er diese Tänze in die *Tänze der Landmädchen* um. Hier übernehmen sie im zweiten Akt die Aufgabe, die junge, von einem Ungeliebten gefangengehaltene Maria auf andere, trostreichere Gedanken zu bringen, was ihnen mit ihrer markanten, majestätisch gesteigerten Quart- und Terzrufmotivik und der unbekümmert scheinenden Eleganz auch gelingen sollte – zumal die Rettung in Gestalt von Marias wahrem Geliebten nicht fern ist. „Umhüllt von dichten Schleiern“, so heißt es in der Partitur über den Auftritt der Landmädchen, „betreten sie die Bühne und umgeben das junge Mädchen langsam und in Gruppen; allmählich beschleunigen sich ihre Bewegungen und verwandeln sich in einen allgemeinen Tanz.“

Entr'acte und *Tänze der Landmädchen* gehören neben der Ouvertüre zu den wenigen originalen Überbleibseln einer Oper, deren Partiturautograph ein unzufriedener Tschaikowsky in den 1870ern vernichtet hat (und die erst in den 1930ern anhand der vorhandenen Orchesterstimmen rekonstruiert wurde). Auch unabhängig von der Oper führten sie lange Zeit ein erfolgreiches Eigenleben. Während die Oper am 30. Januar/11. Februar 1869 ihre wenig glückliche Premiere erlebte, erklangen die Tänze u.a. bei einem Moskauer Wohltätigkeitskonzert im Februar 1868 unter der Leitung des Komponisten – oder vielmehr trotz seiner Leitung, wie sein Freund, der Musikkritiker Nikolai Kaschkin berichtet. (Für den nervös indispониerten Tschaikowsky war diese traumatische Dirigiererfahrung angeblich der Grund dafür, dass er zwanzig Jahre lang den Taktstock kaum mehr in die Hand nahm.) Wie dem auch sei – 1867 oder 1868 bearbeitete Tschaikowsky die Stücke für Klavier zu vier Händen und für Klavier solo.

Unter den auf Vorlagen Alexander Ostrowskis beruhenden Werken Tschaikowskys finden sich mehrere Schauspielmusiken, zu denen auch die in den Jahren 1866 oder 1867 wohl im direkten Umfeld der Pläne zu *Der Wojewode* komponierte Musik zu der „dramatischen Chronik“ *Der falsche Dmitri und Wassili Schuiski*. Das Historiendrama hat die dynastischen Wirren in Rußland um 1600 zum Inhalt und knüpft fast nahtlos an Puschkins Drama *Boris Godunow* (1831) an, nach dem etwa zur gleichen Zeit die Erstfassung von Modest Musorgskys gleichnamiger Oper entstand. Im Zentrum von Ostrowskis Schauspiel stehen Aufstieg und Fall des Mönchs Grigorij Otrepjew, der als vermeintlicher Sohn Iwans IV. (des Schrecklichen) 1605/06 auf den Zarenthron gelangt, aber schließlich von dem einst von ihm verschonten Bojaren Wassili Schuiski gestürzt wird.

Tschaikowsky komponierte zwei Stücke für kleines Orchester: eine *Einleitung zum 1. Akt* und eine *Mazurka*. Die unisono eröffnete Einleitung (*Andante*

non troppo) basiert auf einem Klavierwerk aus Tschaikowskys Studienzeit (*Thema und Variationen a-moll*, zwischen 1863 und 1865 entstanden). Die einsame Oboe stimmt eine archaisch-melancholische Weise im 9/8-Takt an, die sich über erregtem Tremolo zuspitzt, um dann grandios aufzutumpfen. Die *Mazurka* bekundet nicht zuletzt jenen polnischen Einfluss, der die Thronbesteigung des „falschen Dmitri“ begünstigt hatte – auch wenn der schwungvolle Mittelteil dieser Tanzszene eher in Wien zu wurzeln scheint.

Drama und Musik wurden am 30. Januar/11. Februar 1867 im Moskauer Maly-Theater uraufgeführt; die beiden Musikstücke blieben, ebenso wie eine Adaption der *Mazurka* für Klavier solo, zu Lebzeiten Tschaikowskys unveröffentlicht. (Eine umfänglicher überarbeitete Klaviersolofassung der *Mazurka* fand als *Mazurka de salon* im Oktober 1870 ihren Weg in die *Drei Klavierstücke* op. 9.)

Tschaikowsky und Ostrowski begegneten einander u.a. bei den Treffen des maßgeblich von Nikolai Rubinstein gegründeten Moskauer Künstlerzirkels, der zu Lesungen, Kammermusik, Tanz und Kartenspiel zusammenkam. Unermüdlich setzte sich Rubinstein für die Kompositionen des 1866–78 an seinem Konservatorium als Theorielehrer beschäftigten Tschaikowsky ein; vor allem verantwortete er zahllose Uraufführungen seiner Werke – u.a., wie erwähnt, die der *Dritten Symphonie*.

Zum Namenstag seines verehrten Freundes, der alljährlich von den Studenten und Kollegen des Konservatoriums feierlich begangen wurde, komponierte Tschaikowsky 1872 eine *Serenade*, die am 6./18. Dezember 1872 in Rubinsteins Wohnung von Studenten des Konservatoriums uraufgeführt wurde (und zwar „um 18:00 Uhr“, wie ein Vermerk auf der Partitur akribisch festhält). Die *Serenade* beginnt auf eher verhaltene Weise; ihr inniges a-moll-Streicherthema wird kunstvoll fortgesponnen, kontrapunktisch erweitert und schließlich in

einen bezwingenden A-Dur-Hymnus verwandelt. (Die Tonart a-moll dagegen wird Tschaikowskys kammermusikalisches Requiem für Nikolai Rubinstein, das *Klaviertrio „à la mémoire d'un grand artiste“* aus den Jahren 1881/82, prägen.)

In einer weiteren von Nikolai Rubinstein geleiteten Uraufführung spielt ebenfalls ein Namenstag eine wichtige Rolle: in den „Lyrischen Szenen“ *Eugen Onegin*, Tschaikowskys späterhin populärster Oper, die am 17./29. März 1879 in Moskau als Konservatoriumsproduktion erstmals auf die Bühne kam. Der Ball zu Tatjanas Namenstag (*Entr'acte* und *Walzer*) führt zu der verhängnisvollen Auseinandersetzung zwischen den Freunden Lenski und Onegin, die mit dem Duelltod Lenskis endet; bei einem weiteren Ball (*Polonaise*) begegnen sich Onegin und die inzwischen verheiratete Tatjana nach Jahren in St. Petersburg wieder. Es wäre müßig, über die auch im Konzertsaal beliebten Orchester-musiken viele Worte zu verlieren; in zyklischem Hinblick auf die analogen Tanzsätze (Nr. 2 und 5) der *Dritten Symphonie* beschließen sie die dritte CD.

CD 4

Symphonie Nr. 4 f-moll · Serenade für Streicher C-Dur Elegie zum Gedenken an I. V. Samarin

Auch wenn Tschaikowskys Symphonien keine expliziten Programme zugrunde liegen, so war er doch zu sehr „Tondichter“, als dass ihn nicht programmatistische Ideen bei der Komposition beschäftigt und inspiriert hätten. Und obwohl er sich grundsätzlich sträubte, diese oftmals „unbestimmten Empfindungen“ und „subjektiven Gefühlsregungen“ zu benennen, so hat er gerade im Hinblick auf seine 4. und 5. *Symphonie* (und recht eigentlich auch auf die 6.) mehrfach den Begriff des „Fatum“ herangezogen, um ihr inhaltliches Zentrum zu umschreiben. Das musikalische Symbol hierfür ist ein „Schicksalsmotiv“, das den Kopfsatz der

Vierten prägt und als zyklisch abschließende Geste im letzten Satz wiederkehrt. (Das „Schicksalsmotiv“ der *Fünften* wird dann in sämtlichen Sätzen erscheinen.)

In einem Brief an seine Gönnerin Nadeshda von Meck hat Tschaikowsky im März 1878 der 1876 bis 1878 entstandenen *Symphonie Nr. 4 f-moll* op. 36 ein ausführliches inneres Programm beigegeben. Da es sich um eines der Dokumente handelt, die den musikästhetisch heiß umkämpften Grenzbereich zwischen „absoluter Musik“ und „Programm-Musik“, zwischen „rein-musikalischer“ und „außengeleiteter“ Dramaturgie namhaft machen (oder nachträglich narrativ aufbereiten?), sei der betreffende Abschnitt hier zitiert:

„Die Einleitung“, so Tschaikowsky, „ist das Samenkorn der ganzen Symphonie, der Haupteinfall, von dem alles abhängt:



Dies ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück sich nicht verwirklichen lässt, die eifersüchtig darüber wacht, dass Glückseligkeit und Friede nicht vollkommen und wolkenlos seien, die wie Damokles' Schwert über unserem Haupte hängt und unsere Seele immer und immerfort vergiftet. Diese Macht ist unbesiegbar und unentrinnbar. Uns bleibt nichts übrig als Ergebung und fruchtlose Sehnsucht:



Freudlosigkeit und Hoffnungslosigkeit werden immer stärker, immer quälender. Wäre es nicht besser, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und in Träumen zu versinken:



O welche Freude! Nun ist wenigstens ein süßer und zärtlicher Traum erwacht! Ein beseligendes, liches Menschenbild schwebt dahin und lockt ins Unbestimmte:



Wie herrlich! Und wie fein jetzt das unentrinnbare erste Thema des *Allegro* klingt. Doch allmählich haben Träume die ganze Seele erfasst. Alles Finstere, Freudlose ist vergessen. Da ist es, da ist es, das Glück!

Nein, es war nur ein Traum, und hart weckt uns das Fatum aus ihm:



So ist denn unser ganzes Leben ein unablässiger Wechsel harter Wirklichkeit und flüchtiger Traumgebilde, flüchtiger Träume von Glück ... Es gibt keinen Hafen ... Schwimme dahin durch dieses Meer, bis es dich umschlingt und hinab zieht in seine Tiefe. – Dies ungefähr ist das Programm des ersten Satzes.

Der zweite Satz der Symphonie drückt eine andere Stufe der Schwermut aus. Es ist jenes wehmütige Gefühl, das uns des Abends ergreift, wenn wir einsam dasitzen, ermüdet von unserem Tagewerk, ein Buch auf den Knien, das unserer Hand entsank. Erinnerungen brechen in Mengen auf uns ein. Wie süß sind diese Erinnerungen an die Jugendzeit, und wie traurig, dass schon so vieles war und vergangen ist. Wie leid ist es uns um die Vergangenheit, und doch möchten wir das Leben nicht von vorne beginnen; es hat uns zermürbt. Wie schön, ein wenig

auszurufen und rückwärts zu schauen. So vieles fällt einem wieder ein. Es gab heitere Stunden, als das junge Blut heiß war und das Leben uns befriedigte. Es gab auch schwere Stunden, unersetzliche Verluste. All das ist nun schon so weit weg ... Wie schmerzlich und doch wie süß ist es, sich in die Vergangenheit zu versenken! ...

Der dritte Satz drückt keine bestimmten Empfindungen aus. Es sind allerlei Schnörkel und Rankenwerk, unfassliche Bilder, die einem durch den Sinn schweben, wenn man ein Gläschen Wein getrunken hat und leicht berauscht ist. Es ist einem weder heiter noch traurig ums Herz. Man denkt an nichts, gibt die Vorstellungskraft frei, die seltsamerweise merkwürdige Zeichnungen hinmalt ... Unter ihnen taucht plötzlich das vergessene Bild betrunkenen Bäuerlein und ein Gassenhauer auf ... Dann zieht irgendwo in der Ferne ein militärischer Aufzug vorüber. Es sind abgerissene Bildfetzen jener Art, wie sie uns beim Einschlafen durch den Sinn huschen. Sie haben mit der Wirklichkeit nichts gemein, sind seltsam, wüst, abgerissen.

Der vierte Satz. Wenn du in dir selbst keinen Anlass zur Freude findest, so suche sie in anderen Menschen. Geh ins Volk, sieh, wie es versteht, heiter zu sein und sich ungehemmt der Freude hinzugeben ... Ein Volksfest findet statt. Doch kaum hast du dich selbst vergessen in der Betrachtung fremder Freuden, als das Fatum, das unentrinnbare Schicksal, aufs neue erscheint und an sich erinnert. Aber die anderen kümmern sich nicht um dich. Sie haben sich nicht einmal nach dir umgewandt, dich nicht angeblickt und nicht bemerkt, dass du einsam und traurig bist. Oh, wie fröhlich sie sind! Wie sind sie glücklich, weil all ihre Gefühle unbefangen und einfach sind! Erkenne dich selbst und sage nicht, alles auf Erden sei traurig. Es gibt schlichte, aber tiefe Freuden. Freue dich an fremder Freude. Man kann das Leben doch ertragen. –

Das ist alles, meine liebe Freundin, was ich Ihnen zur Erläuterung der Sym-

phonie sagen kann. Natürlich ist es unklar und unvollständig. Aber das Wesen der Instrumentalmusik besteht ja gerade darin, dass sie sich nicht zerlegen und erklären lässt. „Wo die Worte aufhören, da beginnt die Musik.“

Drei Jahre später, im September und Oktober 1880, komponierte Tschaikowsky mit der *Serenade für Streicher C-Dur* op.48 gleichsam die unverschattete Ausformulierung solchen Glücks, eine unbeschwerte, von Mollklängen nie ernsthaft getrübt Dur-Seligkeit, deren schwelgerischer Streicherapparat Tschaikowsky nicht üppig genug sein konnte („Je größer die Anzahl der Streicher“, heißt es im Vorwort der Partitur, „desto mehr entspricht dies den Wünschen des Komponisten“). Aber auch dieses Glück scheint geborgt: Tschaikowskys Satztypen sind archaisierende Reminiszenzen (*Sonatine*, *Walzer* und *Elegie*) oder aber zitieren – wie im Finale – Volkslieder (beide hatte er bereits 1868/69 in seinen *Fünfzig russischen Volksliedern* für Klavierduo bearbeitet). Auch hier also geht er, wie in der *Vierten Symphonie*, im Finale „ins Volk“, dessen „Fröhlichkeit“, „Unbefangenheit“ und „Einfachheit“ für Tschaikowsky so erstrebenswert wie letztlich unerreichbar war.

Darauf scheint bereits die innig schwelende langsame Einleitung (*Andante non troppo*) zu deuten, wiewohl ihre eigentliche Funktion eher ist, die zauberische Nachtstimmung heraufzubeschwören, die einer Serenade traditionellerweise geziemt. Was ihr denn auch vortrefflich gelingt; es folgt der Hauptteil der *Sonatine* (ein „kleiner“ Sonatenhauptsatz ohne eigentliche Durchführung), der ein sehnstüchtiges, erzromantisches C-Dur-Thema neben ein flirrendes G-Dur-Fugathema über Pizzikato stellt. In Tschaikowsky hat der Walzer einen kongenialen Fürsprecher gefunden; kaum jemand außerhalb Wiens hat diesen sorgsam koordinierten Sinnestaumel mit derart unwiderstehlichem Charme versehen. So auch im zweiten Satz der *Serenade*, der zu Tschaikowskys bezauberndsten Walzerschöpfungen gehört. Mit ähnlichem Themenmaterial (aufstei-

gende Skala) hebt die expressive *Elegie* an, um in einen verklärten Gesang zu münden. Das Finale beginnt in langsamem Zeitmaß (und unter Rückgriff auf das russische Volkslied *Auf der grünen Wiese*), um sich dann mit der Melodie des Liedes *Unter dem grünen Apfelbaum* zu einem turbulenten Volkstanz aufzuschwingen. In diesem frohgemuten Treiben meldet sich überraschend die versonnene Einleitung des ersten Satzes zu Wort (vgl. das Finale der *Vierten*), weicht aber alsbald einer überschäumenden Stretta, mit der die *Serenade* so optimistisch wie effektiv schließt.

Von deutlich weniger Optimismus hingegen zeugt es, eine Elegie im Gedenken an einen Menschen zu komponieren, der ... noch lebt. Genau dies scheint der Fall zu sein bei Tschaikowskys 1884 komponierter *Elegie zum Gedenken an I. V. Samarin* für Streichorchester – Iwan V. Samarin, ein 1817 geborener Schauspieler und Professor am Moskauer Konservatorium, starb erst 1885. Doch die seltsam anmutende Unzeitgemäßheit ist rasch geklärt: Ursprünglich hatte die Komposition einen anderen Zweck und Titel. Zur Feier von Samarins 50. Bühnenjubiläum im Jahr 1884 nämlich organisierten seine Freunde und Kollegen ein buntes Theaterspektakel, zu dem sie von Tschaikowsky „eine Art Zwischenaktmusik“ erbat. Dieser entsprach dem Wunsch gern und komponierte Anfang November 1884 in Berlin ein nobel-melancholisches Kleinod in G-Dur, dem er den Titel *Ein Dankesgruß an I. V. Samarin* gab. Im Dezember 1884 kam es im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten zur Aufführung.

Doch für Tschaikowsky handelte es sich offenbar nicht um Liebe auf den ersten Blick; seinem Verleger Jürgenson untersagte er die Veröffentlichung des neuen Stückes sogar mit recht heftigen Worten („Um Gottes willen, drucken sie diesen Firlefanz nicht; Sie werden von mir keine Einwilligung bekommen!“). Nach Samarins Tod geriet der Dankesgruß mithin in Vergessenheit, bis sich der Komponist 1890 dann doch zur Publikation entschloß, den heute üblichen Titel

Elegie wählte und die Widmung „À la mémoire de Ivan Samarine“ hinzufügte. Im Jahr darauf, 1891, verwendete er das Stück noch einmal in der ursprünglichen Funktion als Zwischenaktmusik – freilich erneut in anderem Rahmen: In der Schauspielmusik zu Shakespeares *Hamlet* op. 67a (die ebenfalls mit einem bestimmten Schauspieler – Lucien Guitry – verbunden ist) geht es dem 4. Akt voran.

CD 5

Symphonie Nr. 5 e-moll · Der Wojewode, Symphonische Ballade Capriccio Italien

„Ich weiß nicht, habe ich Ihnen schon geschrieben, dass ich beschlossen habe, eine Symphonie zu schreiben? Zuerst ging es damit nur recht schwer vorwärts, jetzt aber scheint Erleuchtung auf mich herabgesunken zu sein. Wir werden ja sehen.“ Dies schrieb Tschaikowsky im Juni 1888 an Nadeshda von Meck, und in der Tat scheint er mit seiner Vermutung recht gehabt zu haben: In wenigen Monaten wurde die *5. Symphonie e-moll* op. 64, von der hier die Rede ist, niedergeschrieben. Noch im selben Jahr wurde das Werk uraufgeführt; der Erfolg indes war mäßig, und auch sein Schöpfer sollte sich, zumindest zeitweise, von ihm lossagen. Dies mag nicht zuletzt an der heiklen „Lösung“ der Schicksalsprogrammatik gelegen haben, die sowohl in seiner mehr als zehn Jahre zuvor komponierten *4.* wie auch in seiner *5. Symphonie* eine zentrale Rolle spielt.

Die Einwilligung in das unabänderliche Schicksal verschafft dem Finale der *Fünften* eine etwas heikle Art von Dur-Glück, was wiederum die Symphonie zu einer fatalistischen Version des heroischen *per aspera ad astra*-Prinzips Beethovenscher Prägung macht (und zu einem Pendant zu Dmitri Schostakowitschs *5. Symphonie d-moll* mit ihrem ambivalenten Finale). Ähnlich wie in der *4. Symphonie* hat Tschaikowsky auch der *5. Symphonie* ein tönendes Signum vorangestellt, das in sämtlichen vier Sätzen in unterschiedlichem Grade präsent ist.

Einsam und verloren marschiert dieses „Schicksalsthema“, todtraurig von den Klarinetten intoniert, zum Klang der tiefen Streicher einher (*Andante*) – „Vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal, oder was dasselbe ist, vor dem unergründlichen Walten der Vorsehung“, so Tschaikowsky in einer Notiz. Wichtige Elemente werden dabei vorgestellt, wie etwa die nachgerade thematischen Gegenbewegungen der Stimmen oder der ausdrucksvolle Halbtonschritt, der die Einleitung schlussendlich grundiert, um von dem nun folgenden *Allegro con anima* in einen tänzerisch beschwingten 6/8-Takt überführt zu werden (Tschaikowsky: „Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe ...“). Sein Hauptthema wird von geschwinden Bläsergirlanden forciert und schließlich auf den allgegenwärtigen, punktierten Themenkopf reduziert, dem die Streicher zwei expressiv sich steigernde Seitenthemen entgegenstellen. Die Durchführung hingegen wird bald schon vom Hauptthemenkopf beherrscht, nach dessen Verlöschen die Reprise ungewöhnlich verhalten einsetzt: Das Fagott – in der gesamten Symphonie mit wichtigen Passagen bedacht – stimmt das Hauptthema im *pianissimo* an, und auch die Coda verliert sich schließlich *pianissimo* in der Tiefe, aus der die ersten Töne drangen.

Dort beginnt auch das dreiteilige *Andante cantabile* (Tschaikowsky: „Soll man sich dem Glauben in die Arme werfen?“). Im 12/8-Takt tragen tiefe Streicher ein zauberhaftes, *dolce con molto espressione* erklingendes Solohorn, zu dem sich eine Klarinette dialogisierend hinzugesellt. Die Oboe antwortet mit einem zarten Gedanken, der von den Bläsern vorsichtig erwogen wird, bis die Streicher beide Themen ausdrucksvoll aufladen. Eine schwerelose Klarinettenmelodie eröffnet den Mittelteil, in dessen Verlauf sich das „Schicksalsthema“ aus dem Kopfsatz barsch zu Wort meldet und den Tuttiklang maliziös zerzaust: Generalpause. Über den struppigen Resten eines *pizzicato*-Basses ringt die Reprise des Eingangsteils erfolgreich um Fassung; die Coda indes wird erneut,

brüsker noch, vom „Schicksalsthema“ heimgesucht und erst durch die Fürsorge des Seitenthemas beschwichtigt.

Tschaikowskys Vorliebe für den Walzer hat auch die 5. *Symphonie* beeinflusst, deren dritter Satz (*Allegro moderato*) als *Valse* bezeichnet ist. Sein graziles Violinenthema, eine Variation der Hornmelodie des Vordersatzes, schwebt über einer apart akzentuierenden Begleitung. Launisch gibt sich das Trio mit seinen geschwind hin- und hergeworfenen Sechzehntelketten, welches sich in den kapriziös instrumentierten Walzer zurückverwandelt und in einer Coda ausklingt, der düstere Verweise auf das „Schicksalsthema“ eingeschrieben sind.

Wie der Kopfsatz beginnt auch das Finale mit einer langsamen Einleitung (*Andante maestoso*), und auch das Thema ist das „gleiche“ – freilich mit einem wesentlichen Unterschied: hier nun ist es nach E-Dur aufgehellert und wird hymnisch breit exponiert. Ein Ende allen Sorgen? Da ist das folgende *Allegro vivace*, erneut in e-moll, erst einmal anderer Ansicht. Im Wirbeln der Pauken ruft es zu einem folkloristisch inspirierten Treiben, das in der Durchführung, markiert vom „Schicksalsthema“ in den Blechbläsern, vollends entfesselt wird. Nach der Reprise verdichtet sich das Geschehen hin zu einer spannungsvollen Generalpause – und dann folgt die Apotheose des triumphal umgedeuteten, seines Stachels beraubten „Schicksalsthemas“, das erst von den Streichern intoniert und dann von den Trompeten „mit aller Kraft“ (*marziale, energico con tutta forza*) in die Welt hinaus geschmettert wird. Eine grandiose Stretta inszeniert noch einmal den finalen Jubel, der dem ersterbenden Finale der 6. *Symphonie* so frapperend abhanden kommen wird.

Die Uraufführung am 5./17. November 1888 in St. Petersburg unter Tschaikowskys Leitung war ein Publikumserfolg, während die Kritiker sich abfällig bis verhalten äußerten. Der ihm nicht unbedingt gewogene César Cui nannte die *Symphonie* gar „charakterlos und gewöhnlich“. Auch Tschaikowsky selber

hegte starke Zweifel. An Nadeshda von Meck schrieb er im Dezember 1888: „Nach jeder Aufführung komme ich immer mehr zu der Überzeugung, dass meine letzte Symphonie ein misslungenes Werk ist [...] Es hat sich herausgestellt, dass [sie] zu bunt, zu massig, zu unaufrichtig, zu lang, überhaupt wenig ansprechend ist. Sollte ich mich schon ‚ausgeschrieben‘ haben? Sollte wirklich schon der Anfang des Endes begonnen haben?“

In diese Stimmung größter Selbstzweifel passt das Sujet seiner Phantasie-Ouvertüre *Hamlet*, die er während der Arbeit an der *Fünften* komponiert hatte (und 1891 für eine Bühnenmusik erneut verwendete). Die nun folgenden symphonischen Projekte bis zur 6. *Symphonie* sollten denn auch an Tschaikowskys Selbstkritik scheitern – sowohl die im September 1890 begonnene und ein Jahr später abgeschlossene Symphonische Ballade *Der Wojewode*, deren Partitur Tschaikowsky vernichtete, wie auch eine nur in Skizzen überlieferte *Symphonie in Es-Dur*, an der er in den Jahren 1891/92 gearbeitet hatte.

Der Titel *Wojewode* taucht in Tschaikowskys Werkverzeichnis noch an anderer Stelle auf: 1869 war eine gleichnamige Oper am Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführt worden, doch basierte dieser (später vernichtete und von Pavel Lamm rekonstruierte) Dreiakter auf einer Vorlage von Alexander Ostrowski (s. oben), während dem späten Namensvetter eine Ballade von Alexander Puschkin zugrunde liegt. Diese Ballade, die ihrerseits auf einer Vorlage des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz basiert, erzählt die Geschichte eines wackeren Heerführers, der vom Kampf heimkehrt, um, anders als weiland Odysseus, seine Braut in den Armen eines anderen – ihres Jugendfreundes – zu finden. Sein Diener, mit der allfälligen Rache beauftragt, verfehlt die untreue Gattin und erschießt – tragische Ironie – statt ihrer seinen Herrn.

Das Werk ist dreiteilig und entspricht damit den Stationen „Rückkehr“ – „Liebesszene“ – „Tod des Wojewoden“, wobei die Tritonusbeziehung der Har-

monik (a-moll – Es-Dur – a-moll) die Distanz der Sphären zusätzlich betont. Die Außenteile werden von einer unruhigen, monoton-düsteren Motivik geprägt, während die Liebesszene im aparten Klang von Celesta – ein Instrument, das Tschaikowsky gerade erst auf dem Weg zu einer USA-Konzertreise in Paris entdeckt hatte – und Holzbläsern erblüht. Vielleicht spielte die Idee des „Verrats“, der „Untreue“, auch bei Tschaikowskys Stoffwahl eine Rolle, entstand das Werk doch wenige Tage, nachdem ihm Frau von Meck überraschend die Unterstützung und den freundschaftlichen Briefverkehr aufgekündigt hatte.

So begeistert er sich an die Komposition des *Wojewoden* machte („Ich versichere Dir“, so schrieb er Anfang Oktober 1890 an seinen geliebten Neffen Vladimir L. Dawydow, „es war ein Geistesblitz, dieses Werk zu schreiben“), so skeptisch beurteilte er das Ergebnis. Nikolai Kaschkin, ein enger Freund des Komponisten, berichtet, dass Tschaikowsky seiner Komposition geradezu „miss-traute“ und sich nicht unbedingt um eine überzeugende Uraufführung bemühte. So kam es am 6./18. November 1891 in Moskau, wie es kommen musste: „Im Konzert ging“, so Kaschkin, „die Ballade dann irgendwie über die Bühne, ohne den geringsten Eindruck auf die Hörer zu machen. Noch in derselben Nacht wurde die Partitur vom Komponisten vernichtet.“ Da das Werk, anders als die *Fünfte*, noch nicht gedruckt war, erlebte es zu Lebzeiten des Komponisten keine weitere Aufführung; erst nach Tschaikowskys Tod wurde es anhand der Orchesterstimmen rekonstruiert – nicht unangemessen für ein Werk, das gerade durch seine exquisite Orchestration besticht.

Wir befinden uns noch im Vorfeld der 6. *Symphonie*, und so mag es erlaubt sein, die CD gleichsam *per aspera ad astra* zu beschließen – mit einer frohgemuten musikalischen Reminiszenz an Tschaikowskys Italien-Reise im Winter 1879/80, an eine Zeit karnevalesker Unbeschwertheit: mit dem *Capriccio italien* op. 45. Tschaikowskys Freund Hermann Laroche schrieb, „dass Tschaikowsky

nicht nur die italienische Sprache, sondern auch das Land Italien und das italienische Volk außerordentlich mochte, obwohl er es erst relativ spät (ab 1877) genauer kennenlernte. Alles in allem hat er mindestens drei Jahre in Italien verbracht, Rom geradezu enthusiastisch verehrt und als Zeugnis dieser Liebe sein *Capriccio italien* (eine Orchesterfantasie über italienische Volksthemen) komponiert.“

Mit dieser Suite stellte Tschaikowsky seine stupende Fähigkeit unter Beweis, immer wieder auch anspruchsvolle Unterhaltungsmusik zu schaffen, deren meisterlich konzise und delikate instrumentierte Melodien und Tänze unwiderstehlich sind. Hatte der Musik-Lexikograph Heinrich Christoph Koch 1802 mit mahnendem Unterton geschrieben, ein „Capriccio“ unterscheide sich von den „gewöhnlichen Tonstücken“ durch seine „freyere Form, durch weniger durchgehaltenen Charakter, und durch ein lockereres Aneinanderreihen der Gedanken“, so entging Tschaikowsky der Gefahr eines bloßen Potpourris durch die motivische Durchdringung seiner Themen und übergreifende formale Stützpunkte.

Mag die Eröffnungsfanfare dem Uneingeweihten das Ziel der Reise noch verhehlen (wer mit der italienischen Militärmusik, der dieser Zapfenstreich entlehnt ist, weniger vertraut ist, dem möchte am Wegesrand vielleicht gar Bayreuth in den Blick kommen), so spricht schon das schwelgerische Streicherthema eine deutliche (Landes-)Sprache. Holzbläser stimmen schließlich über Streicherpizzikato ein neapolitanisches Volkslied an, an dem sich das ganze Orchester be rauscht; ein neuer Tanz erklingt. Das eingangs erklungene Streicherthema staut die Bewegung, um dem alsbald losbrechenden Tarantella-Taumel noch mitreißendere Wirkung zu verleihen. Inmitten dieses furiosen Treibens erhebt sich kurz vor Schluss nochmals das neapolitanische Volkslied im prächtigen Tutti.

Die Uraufführung des *Capriccio italien* Ende 1880 unter Nikolai Rubinstein in Moskau war – sieht man von César Cui ab, der das Stück indigniert vom

Konzertsaal in die Gartenkonzerte abschieben wollte – ein grandioser Erfolg; zu Recht also hatte Tschaikowsky ungewohnt zuversichtlich gemutmaß: „Ich glaube, dem *Capriccio* eine gute Zukunft voraussagen zu können. Dank der herrlichen Themen, deren ich glücklicherweise habhaft werden konnte (teils aus Sammlungen, teils aus dem, was ich auf der Straße hörte), wird es gewiss seine Wirkung haben.“

CD 6

Symphonie Nr. 6 h-moll, „Pathétique“

Francesca da Rimini, Fantasie für Orchester

Die *Sechste Symphonie*, die Tschaikowsky 1893 komponierte, ist ein dezidierter „Schlussstein“ seines symphonischen Schaffens. Nicht nur, weil Tschaikowsky selber seiner *Fünften expressis verbis* einen solchen folgen lassen wollte, nicht nur, weil es sich (nach der verworfenen *Es-Dur-Symphonie* aus dem Jahr 1892) tatsächlich um seine letzte Symphonie handelt, sondern vor allem, weil er hier die Konsequenzen aus seinen symphonischen Konzeptionen zog, die um das zentrale Schicksalsthema kreisten. Hatte er in den *Symphonien Nr. 4* und *5* den Kampf mit dem Schicksal noch mehr oder weniger erfolgreich enden lassen, so wagte er jetzt auszusprechen, wovor er bislang noch zurückgeschreckt war: Zur Hoffnung besteht kein Anlass. Das berühmte Ende der *Sechsten* – „in der Schwärze eines Nichtmehrseins, gleichsam verblutend“ (Hans Mayer) – bietet dem bis dato gängigen Prinzip des *per aspera ad astra* die Stirn, behauptet nicht nur stoisch die Moll-Grundtonart gegen die traditionelle Dur-Wende, nicht nur ein *Adagio lamentoso* gegen den allfälligen *Allegro*-Kehraus, sondern auch ein vierfaches *Pianissimo* gegen die finale Muntermacherei – und ist damit auch ein Auftakt. Obschon die „Pathétique“ weit weniger pathetisch ist, als ihr (wohl von Tschaikowskys Bruder Modest angeregter) Beiname andeutet, so lässt sich

doch kaum ohne Pathos vermerken, dass Tschaikowsky die symphonische Gattung erschütterte, als er, innerer Logik und einem unausgesprochenen Programm folgend, die traditionelle Dramaturgie um ihren nachgerade therapeutischen Optimismus brachte. Mit unbedingtem Ausdruckswillen individualisierte Tschaikowsky eine bislang (auch ihn) scheinbar verpflichtende Gattungskonvention – gegen diesen enttäuschten Schluss musste sich behaupten, wer fortan noch glaubwürdig in Dur enden wollte. Es ist dies, wenn man so will, ein hart erkämpfter Sieg des Subjekts über das Objekt, der enger mit den symphonischen Grenzüberschreitungen eines Gustav Mahlers verwandt ist, als es beispielsweise dem scharfen Tschaikowsky-Kritiker Theodor W. Adorno lieb war.

Erst nach Fertigstellung des eigentlichen Sonatensatzes hinzu komponiert, verkündet die langsame Einleitung mit ihren beiden Hauptelementen sogleich, dass es Tschaikowsky hier um „letzte Dinge“ zu tun ist, um Schmerz, Klage und Tod: sowohl der chromatischen Quartgang der Kontrabässe als auch der „seufzende“ Sekundvorhalt der matt sich aufbäumenden Fagotte sind traditionelle musikalische Figuren, deren Expressivität seit dem 16. Jahrhundert im Dienste des Lamentos, des Klagegesangs, stand. Doch das Fagottmotiv gibt so schnell nicht auf, sträubt sich gegen das ihm vorgezeichnete Schicksal, entwindet sich trotzig der trüben Tristesse des „De Profundis“ – und verwandelt sich in das nachgerade graziös anmutende Hauptthema des Sonatensatzes (*Allegro non troppo*), das über tänzerischem Saltando-Rhythmus motivisch erkundet und spannungsreich umgedeutet wird, aber schließlich überraschend verlischt. Dies ist der Ort für die gedämpften Streicher, das schwelgerische Seitenthema vorzutragen, dem sich wiederum ein tänzerischer Nebengedanke (mit hochfliegenden Holzbläsern) anschließt. Die Wiederaufnahme des Seitenthemas rundet diesen zweiten Hauptteil der Exposition zu einer Gruppe, die mit dem Abge-

sang der Soloklarinette ebenso abschließend verlischt wie die Hauptthemen-
gruppe.

Hier aber setzt die Durchführung (*Allegro vivo*) mit entfesselter Gewalt an – Tuttischläge stanzen die Stille und fordern das Hauptthema zu einem wilden Kampf heraus. Das hochdramatische, satz- wie instrumentationstechnisch un-
gemein wirkungsvoll gestaltete Geschehen mündet in das Zitat einer Melodie
aus dem orthodoxen Totenoffizium (Blechbläser). Erneut spitzt sich die Durch-
führung zu, lässt das drangsalierte Hauptthema verschiedentlich gar zu einer
Reprise ansetzen – doch diese ist ihm nicht vergönnt. Erst das Seitenthema –
ordnungsgemäß nach H-Dur gewendet, aber ohne den Mittelteil – kann mit
seiner Reprise den Satz wieder in traditionelles Fahrwasser lenken. Doch nur
scheinbar: Über den im Untergrund schwelenden Streicher- und Paukentremolos
gerät es zur bloßen Schimäre, die nach den emotionalen Turbulenzen der Durch-
führung keine rechte Überzeugungskraft mehr hat. Und denn auch klanglos in
der Tiefe er stirbt (*morendo*), aus der der Kopfsatz sich einst aufbäumte.

Sieht man die *Sechste* in emphatischen Sinn als „Pathetische“, dann sind die
beiden Mittelsätze wenig mehr als Intermezzi – zumal Tschaikowsky auf einen
langsamen Satz, der den Klageduktus hätte ausformulieren können, bewusst
verzichtet hat. Das emotionale Zentrum dieser Symphonie liegt nicht im Zen-
trum, sondern in den Rahmensätzen, deren letzter zumal selber den Ausdrucks-
charakter eines langsamen Satzes ausprägt; den Sinngehalt der Symphonie aber
auf die solcherart hervorgehobenen Rahmenteile begrenzen zu wollen, griffe zu
kurz. Das *Allegro con grazia*, diesen wunderbar kauzigen „5/4-Walzer“ noch
rühmen zu wollen, wäre vertane Liebesmüh. Es kann an seinem beschwingten
D-Dur-Hauptthema – dem einzigen auf weiter Flur – kaum genug haben; von
Beginn an erging es seinen Hörern nicht anders. Zu unerbittlichem Pauken-
schlag und flehendem Sekundvorhalt (das satzübergreifende Überbleibsel der

zyklischen Schicksalsmotive in der *Vierten und Fünften Symphonie*) erinnert ein h-moll-Trio an die Zerbrechlichkeit dieses Glücks, bevor daraus allmählich die Hauptthemenreprise erwächst – noch am Schluss aber trüben einige herbe Mollakzente die Freude. Mit dem *Allegro molto vivace* folgt ein wundervoll gearbeiteter Marsch, dessen verquer akzentuiertes Thema das gesamte Orchester in rauschhafte Spielfreude versetzt und schließlich in einen wahren Triumphmarsch mündet, dessen Soldaten man sich freilich kaum bei irgendwelchen Kampfeshandlungen vorstellen will und kann.

Das Finale lässt vom ersten Takt an keinen Zweifel daran, dass es sich um ein *Adagio lamentoso*, um einen Klagegesang handelt. Sekundvorhalte prägen und umgeben auch hier das abwärtsgerichtete Hauptthema, dessen Quartrahmen auf die Kopfsatzeinleitung verweist. Nachdem von diesem wenig mehr als die nackte Abwärtsbewegung blieb (Fagott), blüht ein eng verwandtes, hymnisches Seitenthema auf, das schließlich vom anschwellenden Triolenkorsett der Bläser schier erdrückt wird; Generalpausen besiegeln sein Ende. Erneut hebt das Hauptthema an, zerfällt aber zusehends unter dem gestalterischen Zugriff – ein schauriger Bläserchoral bläst (erneut mit chromatischem Quartgang) zum letzten Geleit, zum Abstieg in die tiefsten und traurigsten Katakomben des erlöschenden Streicherklangs, mit dem diese Symphonie wie ein auskomponiertes *morendo* endet.

Tschaikowsky hielt seine *Sechste* für besser als alles, was er bis dahin geschrieben hatte und bekannte: „In diese Symphonie habe ich, ohne Übertreibung gesagt, meine ganze Seele gelegt.“ Die Uraufführung fand am 16./28. Oktober 1893 in St. Petersburg unter Leitung des Komponisten statt; anfänglich zurückhaltend aufgenommen, wurde die zweite Aufführung am 6./18. November (nach dem Tod Tschaikowskys am 25. Oktober/6. November 1893) zu einem überwältigenden Erfolg.

„Dorthin, wo nichts mehr leuchtet in der Nacht“ – dies könnte über dem Ausgang der *Sechsten* stehen, doch tatsächlich steht es über dem Eingang zum zweiten Kreis der Hölle, in die Tiefen, in die Dantes im *Inferno* seiner *Göttlichen Komödie* führt. Im fünften Gesang begegnet der Dichter hier dem Liebespaar Francesca da Rimini und Paolo Malatesta. Francesca, gegen ihren Willen einem ihr verhassten Edelmann angetraut, entflammte in Liebe zu dessen schönen (und jüngeren) Bruder Paolo:

„Wir lasen einst, weil's beiden Kurzweil machte, / Von Lancelot, wie ihn die Lieb' umschlag. / Wir waren einsam, ferne vom Verdachte. / Das Buch regt in uns auf des Herzens Drang, / Trieb unsere Blick' und macht uns oft erblassen / [...] Ein Kuppler war das Buch und der's verfasste / An jenem Tage lasen wir nicht weiter...“

Doch der Gatte entdeckte die Liaison und tötete die Liebenden im rasenden Zorn (anders also als Tschaikowskys *Wojewode*, der durch die glücklose Delegation seiner Raserei das eigene Leben verkürzte). Dieser tragische Stoff inspirierte im 19. Jahrhundert mehrere musiktheatralische (u.a. Mercadante, 1828) und programmusikalische (u.a. Liszt, *Dante-Symphonie*, 1857) Umsetzungen. Auch Tschaikowsky hatte Anfang 1876 mit dem Gedanken gespielt, eine Oper über dieses Sujet zu komponieren, aber das Projekt zerschlug sich, weil dem Librettisten Konstantin Zwantsew in Tschaikowsky zuwenig Wagner war. Tschaikowskys Interesse am Stoff aber zeitigte noch in den Monaten September bis November desselben Jahres eine „Fantasie für Orchester“ *Francesca da Rimini* op. 32 – ähnlich also wie im Falle der „Fantasie-Ouvertüre“ *Romeo und Julia* (1869/70) beflügelte ein tragisches Liebespaar programmusikalische Exkursionen (die ihm seine absolut-musikalischen Freunde wie Hermann Laroche recht übel nahmen).

Obschon die verbotene Liebe das eigentliche Zentrum von Tschaikowskys *Vertonung* bildet, so ist sie doch – welcher Komponist, und sei er Liszts „Neu-

deutscher Schule“ noch so fern, würde sich diese Gelegenheit entgehen lassen? – in Rahmenteile eingebettet, die mit allen erdenklichen Mitteln das höllische Inferno veranschaulichen: Wütend wirbeln die Winde („Die Höllenwindsbraut, welche niemals ruht / Verschont mit ihrer Wucht die Geister nimmer / Und stößt und wirbelt sie herum voll Wut“), die „Fleischessünder“ schreien und klagen. Erst das Klarinettenrezitativ leitet die Francesca-Episode ein, deren innig-lyrischem Liebesgesang die kriegesischen Hornsignale, die den Gatten ankündigen, ein jähes Ende bereiten.

Tschaikowsky hegte für das Werk eine besondere Vorliebe, die freilich vom Publikum nicht immer geteilt wurde. Als das Berliner Philharmonische Orchester 1888 ein ausschließlich Tschaikowsky gewidmetes Konzert gab, war es dem Komponisten vor allem darum zu tun, Francesca da Rimini gespielt zu wissen; erst als auch Hans von Bülow die Ansicht des Orchesters vertrat, dieses Werk sei für den mit Tschaikowsky noch unvertrauten Hörer zu schwierig, ließ er schweren Herzens davon ab. Und als er im Frühjahr 1893 die Arbeit an seiner *Sechsten* unterbrach, um – neben Arrigo Boito, Max Bruch, Edvard Grieg und Camille Saint-Saëns – in England die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge entgegenzunehmen, dirigierte er bei dem damit verbundenen Festkonzert nicht etwa *Romeo und Julia* (was als Reverenz an das Gastgeberland und aufgrund seiner großen Beliebtheit dafür prädestiniert gewesen wäre), sondern *Francesca*. Warum? „Ich schrieb es“, so Tschaikowsky 1876, „mit Liebe...“

© **Horst A. Scholz 2004–2008**

Das **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) wurde 1905 gegründet und besteht derzeit aus 108 Musikern. Einer der ersten Dirigenten des Orchesters war der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar, der 1907 zum Chefdirigenten ernannt wurde und maßgeblich zu dem nordischen Profil des Orchesters beigetragen hat – u.a. dadurch, dass er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre Werke zu dirigieren. Zu Stenhammars Nachfolgern im Amt des Chefdirigenten gehören Sergiu Comissiona, Söten Ehrling und Charles Dutoit.

In seiner Amtszeit von 1982 bis 2004 hat Neeme Järvi das Orchester zu einem hochrangigen internationalen Klangkörper geformt. Das GSO, „eines der beeindruckendsten Orchester der Welt“ (*The Guardian*), hat Tourneen in die USA, nach Japan und Fernost unternommen; zu seinen Auftrittsorten zählen bedeutende Musikzentren und Festivals. In Anerkennung seiner Rolle als Botschafters schwedischer Musik und aufgrund seines hohen künstlerischen Niveaus wurde das GSO 1997 zum Schwedischen Nationalorchester ernannt.

Im Herbst 2007 trat der gefeierte Venezolaner Gustavo Dudamel das Amt des Musikalischen Leiters an. Mit ihm hat das Orchester Konzertreisen nach Frankreich, Deutschland, Luxemburg, Spanien und Großbritannien unternommen, darunter umjubelte Auftritte bei den BBC Proms und in Wien. Seit 2002 ist Christian Zacharias Ständiger Gastdirigent des Orchesters. Die Liste der Gastdirigenten enthält prominente Namen wie Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski und Esa-Pekka Salonen.

Für BIS hat das Orchester sämtliche Symphonien von Sibelius, Stenhammar, Nielsen und Svendsen sowie Werke von Schnittke und Eduard Tubin aufgenommen – Einspielungen, die mehrere internationale Auszeichnungen erhalten haben.

Neeme Järvi, Oberhaupt einer estnisch-amerikanischen Musikerdynastie, ist einer der meistrespektierten Dirigenten unserer Tage. Zurzeit ist er Chefdirigent des Residentie Orkest sowie Ehrendirigent und Künstlerischer Berater des New Jersey Symphony Orchestra. Außerdem ist er emeritierter Chefdirigent des Detroit Symphony Orchestra und der Göteborger Symphoniker, Erster Gastdirigent des Japan Philharmonic Orchestra und Chefdirigent des Estonian National Symphony Orchestra.

Darüber hinaus hat er mit Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem Royal Scottish National Orchestra gearbeitet, dessen Chefdirigent er war und dem er nun als Ehrendirigent weiter verbunden bleibt.

Neeme Järvi wurde in Tallinn, Estland, geboren und absolvierte das damalige Leningrader Konservatorium. Seine Karriere begann er als Musikalischer Leiter des Estnischen Rundfunkorchesters (heute: Estonian National Symphony Orchestra) und als Chefdirigent der Estnischen Nationaloper. Dem Gewinn des Ersten Preis beim Dirigierwettbewerb der Accademia Nazionale di Santa Cecilia 1971 in Rom schlossen sich Einladungen von führenden Orchestern Europas, Japans und Nordamerikas an.

Neeme Järvis beeindruckende Diskographie umfasst inzwischen mehr als 440 Aufnahmen, und er hat weltweit zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten. Neeme Järvi wurde von den Universitäten von Göteborg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) und Wayne State (Michigan) mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet. Außerdem ist er Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und Ritter des schwedischen Nordstern-Ordens. Im Oktober 1998 wurde er unter fünfundzwanzig Landsleuten zum „Esten des Jahrhunderts“ gewählt.

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte www.neemejarvi.ee

**Symphonie no 1 en sol mineur, « Rêves d'hiver » · La fille de glace
Roméo et Juliette, Ouverture-fantaisie**

Lorsque Piotr Ilitch Tchaïkovski termina en décembre 1865 ses études en composition au Conservatoire de Saint-Petersbourg avec une médaille d'argent, l'ancien fonctionnaire du ministère de la justice faisait face à un avenir incertain, voire sombre, en tant que compositeur. Il fut donc extrêmement reconnaissant envers son professeur de composition, Anton Rubinstein, qui lui obtint un poste de professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou récemment fondé par son frère Nikolai (1835–1881), et qui avait pris comme modèle celui de Saint-Petersbourg. Tchaïkovski occupa une chambre dans l'appartement de Nikolai Rubinstein, à côté du Conservatoire et offrant un accès direct à celui-ci. Il écrivit à son frère : « J'habite une petite chambre à côté de la chambre à coucher de Rubinstein. J'ai vraiment peur de déranger durant la nuit avec les grattements de ma plume car il n'y a qu'un mur qui s'arrête à mi-hauteur séparant nos deux chambres. J'ai beaucoup à faire, je reste à la maison et ne sors que rarement et Rubinstein, qui est constamment sorti, ne cesse de louer mon assiduité... »

L'œuvre la plus ambitieuse dont Rubinstein put être le témoin de la réalisation est la *première Symphonie en sol mineur*, op. 13, commencée en mars 1866, terminée en décembre de la même année et sous-titrée « Rêves d'hiver ». Tchaïkovski chérira cette œuvre sa vie durant et l'appela, avec affection : « un péché de ma douce jeunesse ». Il n'est pas difficile d'y trouver les caractéristiques des œuvres tardives comme la richesse mélodique et l'instrumentation souveraine, parfois surchargée. On note également, dès cette première symphonie, le « ton russe » qui caractérise tant de thèmes, bien que seul le finale ne comprenne la citation d'un véritable chant populaire.

Le thème principal clair et lumineux du mouvement initial (*Allegro tranquillo*) semble fleurir l'étendue du paysage russe (hivernal) que le sous-titre « Rêves durant un voyage d'hiver » évoque. Il prend aussitôt de l'importance, à la manière d'un développement, avant d'être remplacé par un thème secondaire emphatique et lyrique typique de Tchaïkovski à la clarinette. Il est probable que le développement doive quelque peu à la *symphonie* « *Héroïque* » de Ludwig van Beethoven mais le traitement à la fois plein d'effets et économe du matériau thématique qui parvient toujours à illuminer l'idéal lyrique parvient à convaincre. Le mouvement lent (*Adagio cantabile, ma non tanto*, sous-titré « Contrée lugubre, contrée brumeuse ») à l'atmosphère chargée laisse émerger après une introduction chromatique aux cordes avec sourdines le hautbois mélancolique. Celui-ci, sous ses multiples facettes, marque pratiquement de son empreinte tout le mouvement qui culmine avec le cor dans une reprise en apothéose avant que la courte introduction ne revienne à la coda, conférant un équilibre symétrique au mouvement.

Le Scherzo, dans une mesure de 3/8 et qui, dans ses sections extrêmes rappellent Mendelssohn et Schumann, reprend la *sonate pour piano en do dièse mineur* que Tchaïkovski avait composée en 1865. Il est parsemé de sonorités délicates et caractérisé par un accompagnement en *pizzicato*. Le trio, ardent, est introduit par les cordes graves et fait partie des nombreuses variations autour du thème de la valse que l'on retrouvera dans l'œuvre de Tchaïkovski et reviendra, scintillant, dans la coda, accompagnée par les timbales. Le finale débute par une introduction lugubre aux bois (*Andante lugubre*) autour de la note ré d'où s'arrache finalement un thème d'allure triste. Il s'agit ici de la chanson populaire *Les fleurs éclosent* (*Zweli zvetiki*) qui, selon l'ami de Tchaïkovski, Nikolaï Kashkin, était « à cause de son emploi intensif dans le folklore national, plutôt usée ». C'est pourquoi Tchaïkovski a tenté (en vain) de trouver la version origi-

nale authentique de ce chant. Le majestueux thème principal en sol majeur suit et fait ensuite la jonction dans un *fugato* avec le second thème qui est en fait une variante enthousiaste en mode majeur de l'introduction. Le développement s'inspire du principe du *fugato* avec une idée dérivée du thème principal mais le retour soudain du thème secondaire dans sa forme originale telle qu'entendue dans l'introduction, chassant les attentes d'un retour trop précipité, parvient presque à enlever au mouvement son assurance. Cependant, en raison de sa durée, ce thème n'a pas le dernier mot et s'épanouit de manière grandiose et brillante dans le mode majeur et offre une conclusion enfiévrée à ce mouvement commencé de manière si introvertie, après l'avoir presque détruit.

Le Scherzo a été créé à Moscou en septembre 1866 par Nikolai Rubinstein. En ce qui concerne la symphonie complète, Tchaïkovski souhaitait une création dans le cadre des concerts de la Société de musique de Saint-Petersbourg, mais ses anciens professeurs pétersbourgeois, Nikolai Zarembo et Anton Rubinstein, critiquèrent sévèrement l'œuvre (notamment le thème secondaire original du premier mouvement que Tchaïkovski remplacera). Ainsi, en février 1867, les deux mouvements centraux furent interprétés, sans grand écho. En revanche, la création de la symphonie au complet eut lieu le 3/15 février 1868 à Moscou dans le cadre d'un concert de la Société de musique russe et obtint, finalement, un grand succès au soulagement d'un Tchaïkovski extrêmement heureux mais dont le travail sur cette œuvre avait littéralement mené au bord de la dépression nerveuse («Après cette symphonie, plus une seule note n'a été composée de nuit», devait écrire son frère Modest). Cependant, l'œuvre devait encore une fois être remaniée avant sa parution en 1875.

En 1873, Tchaïkovski travailla sur une autre œuvre liée à l'hiver : la musique de scène pour le conte de fées *Snegurochka* (*La fille de glace*) de l'auteur dramatique russe Alexander Ostrovski (1823–1886) dont la première eut lieu au

théâtre du Bolchoï à Moscou. Tchaïkovski était un fervent admirateur d'Ostrovski qui, en plus d'être l'auteur d'une cinquantaine de pièces, est aujourd'hui considéré comme l'un des classiques du théâtre russe. Le conte symbolique de l'ancienne Russie comprenant un grand nombre de chœurs, de chants et de danses basés – comme plus tard, *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky – sur des légendes et des rites païens et populaires liés à l'arrivée du printemps dont l'importance, en regard du climat de la Russie, ne peut être sous-estimée. *Snegurochka*, fille d'Hiver et de Printemps, possède une beauté envoûtante mais un cœur glacé. Elle aspire néanmoins, héritage de sa mère, à l'amour et à la lumière. Après qu'elle ait rencontré l'amour dans le fabuleux royaume du tsar Berendey sous la forme d'une inconnue, elle souhaite, comme les humains, pouvoir aimer mais meurt en fondant aux premiers rayons de soleil, poussant son amant qu'elle aurait dû épouser au désespoir.

Pour la musique de scène de cette pièce, Tchaïkovski utilise notamment, outre des chansons populaires, du matériel de son opéra *Ondine* (datant de 1869 mais détruit par le compositeur). *Snegurochka* sera à son tour mis à contribution pour la musique de scène de *Hamlet* de Shakespeare en 1891. La fantaisie de Tchaïkovski s'enflammait volontiers et de manière impressionnante au contact des œuvres de Shakespeare : dès ses premières compositions, il utilisa l'une de ses pièces, suite au conseil de Mili Balakirev, et produisit l'une de ses pièces les plus populaires : l'Ouverture-fantaisie de *Roméo et Juliette*. Datant de 1869 mais maintes fois retouchée au cours des dernières années de la vie du compositeur et utilisée partiellement de nouveau en 1893 sous le même nom pour un fragment de duo pour soprano et ténor avec accompagnement d'orchestre, cette œuvre s'inscrit dans la tradition des ouvertures de concert représentée notamment par Beethoven, Berlioz et Mendelssohn.

L'œuvre débute par une introduction en forme de choral qui semble provenir

du cloître retiré de Frère Lorenzo. Les familles ennemies des Montaigu et des Capulet se rencontrent dans un entrechoquement d'épées dans la première partie (*Allegro giusto*), un mouvement de sonate. Leur haine est dépeinte par Tchaïkovski avec des percussions martiales et un *fugato* mené à vive allure (Eduard Hanslick, méchamment, dira : « C'est ainsi que le destin tape du tambour ») et mène à la scène nocturne du balcon et au chant d'amour de Roméo et de Juliette marqué par le cor anglais en compagnie des altos avec sourdines. Le court développement est dominé par le motif marquant du combat qui ne disparaîtra que dans la réexposition du thème secondaire lyrique joué dans un voluptueux unisson des cordes dont la joie ne sera cependant que de courte durée. Une marche funèbre mène le thème d'amour à la tombe et scelle le destin d'une union qui n'a pas sa place en ce monde : « Cette matinée apporte avec elle une paix sinistre, le soleil se voile la face de douleur. »

CD 2

Symphonie no 2 en do mineur, « Petite-Russienne » · Ouverture en fa majeur Ouverture festive en ré majeur · L'orage (Groza), ouverture

« La compagnie était tellement enthousiasmée qu'elle faillit me déchirer en morceaux ; Mme Korsakov me demanda, les larmes aux yeux, si elle pouvait en faire un arrangement pour piano à quatre mains ». Voilà les mots de Tchaïkovski pour décrire son euphorie à l'accueil de l'interprétation du finale de sa *deuxième Symphonie en do mineur*, op. 17, composée entre juin et décembre 1872. Que cette soirée musicale lyrique ait eu lieu précisément dans la maison de Nikolaï Rimski-Korsakov a dû lui faire plaisir, alors que « la petite clique des puissants » (dont Rimski-Korsakov faisait discrètement parti), rassemblée autour de Mili Balakirev ne lui était pas tellement favorable, lui, professeur du Conservatoire de Moscou tourné vers l'Occident.

La *deuxième Symphonie* de Tchaïkovski s'accorde totalement avec l'esthétique musicale nationale du Groupe des Cinq : le cœur de l'œuvre comprend des mélodies du répertoire populaire, plus précisément d'Ukraine. Du temps du tsar, l'Ukraine était dénommée « Petite-Russie », et puisque Tchaïkovski y avait entamé cette symphonie pendant son séjour chez sa sœur en été 1872, son ami Nikolai Kashkin donna à cette œuvre le surnom de « Petite-Russienne ».

À cette époque, les idées musicales de Tchaïkovski étaient imprégnées de la musique populaire russe. En 1869, il avait également publié, comme Balakirev peu avant lui, un recueil de mélodies populaires (arrangées pour piano à quatre mains). Il les reprit en 1871, d'une part dans un passage important de l'*Andante cantabile* de son *premier Quatuor à cordes*, op. 11 (qu'il arrangera également pour violoncelle et orchestre à cordes) et d'autre part, dans l'introduction lente et le thème secondaire du finale de sa *première Symphonie en sol mineur*, op. 13). Dans la *deuxième Symphonie*, une mélodie populaire se fait entendre de façon saisissante, à l'endroit le plus exposé : un cor solo au début de l'œuvre. Serait-ce inspiré par la *Symphonie en do majeur* D. 944 de Schubert ou par la *Symphonie « du printemps »* de Schumann en si bémol majeur, op. 38 ? La mélodie populaire *En descendant la Volga*, ici légèrement modifiée, ouvre le mouvement, caractérise le développement et revient dans la coda, jouée *pizzicato* par les contrebasses. Le thème principal du premier mouvement, réduit à un motif de tierce descendante, est vif et très accentué alors que le thème secondaire, exposé par les bois comme en aparté, se déploie en un entrelacement chromatique de lignes ascendantes.

La marche de l'*Andantino marziale, quasi moderato*, imperturbable et par endroit presque bizarre, reprend en fait discrètement la marche nuptiale de l'opéra *Ondine* (1869), alors que la partie centrale du mouvement s'appuie sur la mélodie ukrainienne *Tisse donc, ma tisseuse*. Le mouvement suivant, le Scherzo

(*Allegro molto vivace*) débordant de joie, emploie une instrumentation réalisée avec art. Le mouvement séduit également par sa métrique : la mesure à 3/8 (section du Scherzo) s'oppose au 2/8 (trio) pour ensuite se nouer dans la coda. Après la danse joyeuse du début, le finale en do majeur (*Moderato assai*) reprend le chant populaire *La grue*. Pour ce qui est du thème, aussi naïf qu'entraînant, Tchaïkovski l'enrichit sous toutes ses facettes pour le rendre grandiose avec cymbales et grosse caisse. Dans cette ronde enflammée apparaît un thème lyrique secondaire engendrant divers essais contrapuntiques. Un coup de cymbale amorçant la strette presto conclut la « Petite-Russienne » avec pompe.

La création de la *deuxième Symphonie* eut lieu le 26 janvier/7 février 1873 à Moscou sous la direction de Nikolai Rubinstein. Hermann Laroche, critique renommé (et ami du compositeur) loua « l'œuvre de carrure européenne », qui « est bien supérieure à toutes les autres compositions de M. Tchaïkovski, et bien meilleure que son ouverture *Roméo et Juliette* ». Certes, on perçoit également chez Tchaïkovski « la dépression et la perte des illusions propres au 19^e siècle », mais cette déception « n'est pas d'une morbidité écœurante. En l'occurrence, le sens extraordinairement subtil et vivant de la simplicité saine et grandiose de nos mélodies populaires l'en préserve ».

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

sera créée le 31 janvier / 12 février 1881 à Saint-Petersbourg.

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

« Aux grands maux, les grands remèdes ! » a dû se dire Tchaïkovski, et il amplifia l'instrumentation avec entre autres le tuba, le cor anglais, la harpe, la grosse caisse et les cymbales, l'ensemble dépassant largement le contexte donné. Serait-ce la raison pour laquelle il envoya d'abord la partition à Laroche pour obtenir ses commentaires, avant que celui-ci ne l'envoie à Anton Rubinstein ? Laroche, trouvant l'instrumentation « hérétique à l'extrême », allait amèrement regretter d'avoir rendu ce service d'ami : « Jamais de ma vie n'ai-je été enguirlandé comme aujourd'hui (c'était un superbe dimanche matin) pour des « fautes » qui ne sont même pas les miennes. Rubinstein, qui pimentait inconsciemment sa tirade d'humour, m'a dit : « Puisque vous avez osé me présenter une telle pièce comme la vôtre... » après quoi il s'est lancé dans une invective foudroyante contre moi. Une fois la colère de l'irascible directeur dissipée et qu'il ne restait plus rien pour le véritable coupable, Tchaïkovski put se présenter quelques jours après pour écouter le verdict. Il a été reçu amicalement et n'a été confronté qu'à

quelques observations de moindre importance. J'ajoute que, dès le tout début de sa carrière de compositeur indépendant, ni l'amitié, ni la sévérité n'allaient le faire dévier de la voie qu'il s'était choisie.»

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

L'*Ouverture en fa majeur* pour petit orchestre, composée en 1865, date également des années d'études de Tchaïkovski. Elle serait peut-être tombée dans l'oubli si Nikolaï Rubinstein n'avait demandé à Tchaïkovski, nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou en 1866, une composition pour un concert de la Société Musicale Russe. Il en résulta une *Ouverture de concert en do mineur* que Rubinstein refusa finalement. Pris par le temps, Tchaïkovski proposa l'*Ouverture en fa majeur* ; Rubinstein l'accepta mais à la condition stricte qu'elle soit remaniée pour grand orchestre avec trombones, ce qui, comme l'écrivit Kashkin, «nécessitait des modifications essentielles dans l'ensemble de

la structure de l'œuvre [...]. L'ouverture remaniée sera finalement créée sous la direction de Nikolaï Rubinstein, le 4 mars 1866 lors d'un concert de bienfaisance. Sans remporter un succès retentissant, elle attira l'attention des cercles musicaux sur le jeune compositeur [...] Pour le jeune compositeur débutant, ce léger parfum de succès après le concert du 4 mars revêt une grande importance. Il avait soif d'encouragements et de soutien mais n'avait reçu jusque-là ni l'un ni l'autre.»

À l'instar de la *seconde Symphonie*, l'*Ouverture en fa majeur* commence par une introduction au cor, un chant de grande amplitude dont le premier motif est décomposé et développé pour finalement prendre un caractère de fanfare. Le thème principal du mouvement de sonate se déploie dans une rapide guirlande aux cordes jusqu'à ce que le hautbois entonne un thème secondaire court et d'allure décidée, en mi bémol. Le développement se termine par un silence général où le thème introductif, cette fois-ci délicatement exprimé à la flûte, se fait entendre. La reprise des deux thèmes de sonate en empêche le développement. Le thème secondaire se transformant en un *fugato* qui commence aux altos, est suivi de tout l'orchestre et culmine dans un large *Maestoso* en apothéose.

En 1866, Nikolaï Rubinstein procura à Tchaïkovski une excellente occasion de faire preuve de son talent. Pour le mariage du tsarévitch Alexandre avec la princesse danoise Dagmar, il lui demanda de composer une ouverture reprenant l'hymne national du Danemark. Le jeune compositeur, encore largement inconnu, s'empressa d'accepter cet honneur, même s'il était occupé à sa *première Symphonie*. Entre septembre et novembre 1866, Tchaïkovski composa donc l'*Ouverture festive sur l'hymne national du Danemark en ré majeur*, op. 15. Dans l'introduction *Andante non troppo* et dans la section principale *Allegro vivo*, Tchaïkovski reprit, pour des raisons évidentes, tant l'hymne russe que celui du Danemark qu'il laisse éclater dans un somptueux *maestoso*. L'œuvre se

termine avec un tel éclat que le compositeur, la considérerait même des années plus tard, comme mieux réussie que son *Ouverture solennelle* « 1812 », qui connut pourtant un plus grand succès. (À l'occasion de la publication de l'*Ouverture festive* en 1892, Tchaïkovski modifia un court passage et réécrivit toute la coda.)

L'*Ouverture festive* fut créée à Moscou le 29 janvier / 10 février 1867 sous la direction de Nikolaï Rubinstein. En guise de remerciement, Tchaïkovski reçut du tsarévitch des boutons de manchette en or montés de turquoises, mais le compositeur, en manque d'argent, les vendit ensuite à un collègue du Conservatoire. (Lorsque Alexandre III sera couronné tsar en 1883, Tchaïkovski reprendra les deux hymnes nationaux dans sa *Marche solennelle du couronnement*. Plus tard, l'éditeur soviétique, protagoniste d'une édition critique des œuvres de Tchaïkovski, se sentira « obligé » de remplacer, tant dans l'*Ouverture festive* que dans la *Marche du couronnement*, l'hymne russe – *Dieu protège le tsar* – par une musique politiquement moins chargée !)

CD 3

Symphonie no 3 en ré majeur, « polonaise »

Entracte et Danses des femmes de chambre de l'opéra *Le Voïévode*

Dimitri le prétendant et Vassili Chouïski, musique de scène

Sérénade pour l'anniversaire de prénom de Nikolaï Rubinstein

Entracte et Valse & Polonaise de l'opéra *Eugène Onéguine*

« Cette même soirée, Nikolaï Rubinstein nous surprit avec son énergie inépuisable. Après avoir dirigé la puissante ouverture (Beethoven, *Leonore III*), un beau chœur de cet ancien compositeur français, Grétry, et avoir joué la partie de soliste du long concerto (fa mineur, op. 21) de Chopin, il avait encore assez de force pour diriger – avec un profond engagement et beaucoup d'énergie – une

nouveauté : une symphonie de grande dimension et extrêmement difficile d'un compositeur russe.»

Il s'agit du seul commentaire laissé par Tchaïkovski – également actif en tant que critique musical mais qui, dans le cas présent, ne pouvait certes pas afficher son impartialité – dans un quotidien de Moscou au sujet de la création de sa propre *troisième Symphonie en ré majeur*, op. 29, le 7/19 novembre 1875. On ne peut certes remettre en cause les descriptifs de « grande dimension » et d'« extrêmement difficile » bien que ceux-ci ne reflètent guère la rapidité à laquelle l'œuvre a été composée : moins de deux mois. Le compositeur commença à travailler sur sa symphonie en juin 1875 au domaine d'Ussovo appartenant à son ami Vladimir Shilovski (qui est également le dédicataire de l'œuvre) et la termina au début d'août. La *troisième Symphonie* est unique parmi les symphonies de Tchaïkovski tant par sa structure en cinq mouvements que par sa tonalité majeure.

Contre toute attente, cette symphonie en ré majeur commence en mineur avec une marche funèbre dans la tonalité de ré mineur orchestrée légèrement qui laisse bientôt la place au thème inaugural plein de confiance en ré majeur de l'*Allegro brillante* qui à son tour, laisse la place à des fragments motiviques chatoyants. Un appel au cor prépare le mélodieux thème secondaire en si bémol mineur exposé par le hautbois mais, dans un étonnant retournement de situation, celui-ci cède la place à une variation dans une tonalité majeure reposant sur une ligne de basse grondante et sombre au basson. Dans le développement, les deux thèmes sont condensés avec adresse au point de vue contrapuntique et culminent dans une splendide réexposition raccourcie puis le premier mouvement se termine par une strette de grande dimension.

Le second mouvement, *Alla tedesca* (« dans un style allemand », *Allegro moderato e semplice*), est une valse à la mélodie séduisante exposée par les bois

sur des *pizzicatos* des cordes. On retrouve ensuite un exubérant trio en sol mineur avec un charmant échange entre des chaînes de triolets qui rompent soudainement avec tout schéma formel et viennent soutenir le début de la reprise de la dernière section au rythme de valse.

L'*Andante elegiaco* central débute de la même manière : les vents sur un accompagnement de *pizzicato*. Un thème désolé en ré mineur sur un rythme de triolet (basson et cor) est repris en écho par des appels à la tierce avant que les triolets ne réaffirment flegmatiquement leur présence. L'introduction se termine dans un climat plein d'attente et est suivi par un thème élégiaque et somptueux aux cordes qui s'entremêle progressivement avec les motifs en triolets et s'éclaircit bientôt en ré majeur. Une fois de plus, le motif d'appel vibre sur un *tremolo* mystérieux après lequel le mouvement magique s'éteint tranquillement avec la mélodie du basson et du cor entendue au début et est finalement illuminé, comme par les derniers rayons du soleil couchant, par un accord de ré majeur.

Le scherzo en si bémol mineur (*Allegro vivo*) prend forme dans un tourbillon de motifs ascendants et descendants en double-croches mais ne semble pas vouloir se fixer en un véritable thème. Le trio, d'un autre côté, débute par un thème en fanfare exposée par les vents et les cordes en blocs contrastés sur une pédale des cors. La musique se déploie alors en larges arpèges. Après une reprise mélodiquement développée du scherzo, le trio réapparaît brièvement. Plus tôt, en 1872, Tchaïkovski avait utilisé ce thème dans une cantate pour l'ouverture d'une exposition polytechnique marquant le deux-centième anniversaire de la naissance de Pierre le Grand. (On ne peut nier de plus une certaine similarité avec le scherzo de la *seconde Symphonie* de Robert Schumann. Une autre allusion à l'*alla tedesca*...)

Le *Tempo di Polacca* du final (*Allegro con fuoco*) est à l'origine du sous-titre de la *troisième Symphonie*, « polonaise ». L'irrésistible polonaise en ré majeur

débute par un rondo à la configuration inhabituelle : après que le début du thème principal ait été transformé en un grand *fugato* aux cordes, le premier épisode aux bois revient pour terminer l'œuvre par un splendide choral qui couronne le mouvement au complet.

Les réactions du public furent positives: lors d'une exécution à Saint-Pétersbourg, le 24 janvier / 5 février 1876, Tchaïkovski fut rappelé sur la scène à trois reprises. Face à Rimski-Korsakov cependant, Tchaïkovski faisait remarquer dans une veine autocritique : « Il me semble que la symphonie ne contienne aucune idée particulièrement heureuse, mais au point de vue technique, elle constitue un pas en avant. » Le critique musical et ami du compositeur, Hermann Laroche fut bien davantage enthousiaste : « Monsieur Tchaïkovski est en progrès constant. Dans sa nouvelle symphonie, l'art de la forme et du développement contrapuntique a atteint un niveau qu'aucune de ses œuvres antérieures n'avait atteint. La section centrale du premier *allegro* en particulier est pleine d'excellentes imitations dont l'énergie puissante et la détermination attirent constamment l'attention de l'auditeur... De plus, ses idées font preuve d'attraits mélodiques. Seul le final semble quelque peu sec sur ce plan, un aspect savamment camouflé par sa technique habile et brillante. Dans tous les autres mouvements, on retrouve des mélodies dont la beauté vigoureuse et réconfortante est digne du nom du compositeur... En termes généraux, la nouvelle symphonie de Monsieur Tchaïkovski représente l'un des ouvrages musicaux les plus importants des dix dernières années, non seulement ici, bien sûr, mais dans toute l'Europe – grâce à la puissance et la signification de son contenu, de sa richesse formelle, de l'excellence du style (caractérisé par une impulsion créative indépendante et individuelle) et de sa perfection technique rare. »

Dix ans seulement séparent la *troisième Symphonie* de la toute première composition de Tchaïkovski à avoir été entendue en public : les *Danses caractéris-*

tiques pour orchestre, créées par Johann Strauss fils à l'un de ses « concerts-pavillon » à Pavlovsk près de Saint-Petersbourg le 30 août/11 septembre 1865. (Depuis 1856, Strauss se produisait durant l'été en tant qu'artiste invité par la compagnie de chemin de fer russe.) Tchaïkovski retravailla ces danses et leur donnera le nom de *Danses des femmes de chambre* alors qu'il composait son premier opéra, *Le Voïévode*, op. 3 (1867–68), sur un livret développé par Alexander Ostrovski (et finalement complété par Tchaïkovski lui-même). Dans le second acte, les femmes de chambre décident d'égayer et de reconforter la jeune Maria tenue prisonnière par un homme qu'elle n'aime pas. Par des motifs frappants et majestueux composés d'intervalles de quarts et de tierces, combinés à une élégance en apparence impassible, la musique parvient à ses fins, particulièrement la délivrance, sous la forme du véritable amant de Maria. « Couvertes de voiles épais » est-il inscrit sur la partition à l'entrée des femmes de chambre, « elles entrent en scène et tournent lentement et par groupes, autour de la jeune fille ; peu à peu leurs mouvements s'animent et deviennent une danse générale. »

Entracte et *Danses des femmes de chambre* sont, avec l'ouverture, les seuls extraits subsistants de l'opéra : durant les années 1870, un Tchaïkovski déjà détruisait le manuscrit (qui ne fut reconstruit que durant les années 1930 sur la base des partitions d'orchestre qui avaient survécues). Ces pièces eurent pendant longtemps une existence couronnée de succès indépendante de l'opéra. Alors que l'opéra eut une création pour le moins malheureuse le 30 janvier 1869, les danses furent entendues, notamment le 19 février 1868 lors d'un concert de charité à Moscou sous la direction du compositeur, ou plutôt « malgré la direction du compositeur » comme le fit remarquer son ami, le critique musical Nikolaï Kashkin. Il semble que cette expérience traumatisante pour un Tchaïkovski nerveux au point d'en être malade, fut la raison pour laquelle il ne diri-

gera plus au cours des vingt années suivantes. En 1867 ou 1868, Tchaïkovski arrangea également ces pièces pour piano à quatre mains et pour piano seul.

Parmi les œuvres de Tchaïkovski basées sur des pièces d'Ostrovski, on retrouve de nombreuses musiques de scène parmi lesquelles une pour « la chronique dramatique » *Dimitri le prétendant et Vassili Chouïski* composée en 1866 ou 1867 alors qu'il planifiait également *Le Voïévode*. Le drame historique reprend le thème de la période agitée en Russie autour de 1600 et se rattache presque imperceptiblement à la pièce *Boris Godounov* (1831) de Pouchkine qui, vers la même époque, servi de base à la première version de l'opéra éponyme de Modest Moussorgski. La pièce d'Ostrovski se concentre sur la montée et la chute du moine Grigori Chouïski qui, en tant que fils putatif du tsar Ivan IV (le Terrible), occupa le trône impérial en 1605–6 et qui sera finalement déposé par le boyard Vassili Chouïski à qui il avait auparavant sauvé la vie.

Tchaïkovski composa deux pièces pour petit orchestre : une introduction au premier acte et une mazurka. *L'Introduction (Allegro non troppo)* est basée sur une pièce pour piano datant des années d'étude du compositeur, le *Thème et variations en la mineur*, composé entre 1863 et 1865. Un hautbois solitaire entonne une mélodie mélancolique à l'allure archaïque sur un rythme de 9/8 qui gagne en intensité sur un trémolo agité pour parvenir à une conclusion grandiose. La *Mazurka* affiche l'influence polonaise qui avait joué un rôle dans l'accession de Dimitri le prétendant bien que la section centrale de cette scène exubérante de danse semble provenir de Vienne.

La pièce et la musique furent créées le 30 janvier / 11 février 1867 au Théâtre Maly à Moscou. Les deux numéros musicaux ne furent cependant pas publiés du vivant du compositeur tout comme l'adaptation de la *Mazurka* pour piano seul. Une version plus développée de la *Mazurka* pour piano se retrouve cependant dans les *Trois pièces pour piano*, op. 9 sous le titre de *Mazurka de salon*.

Parmi les occasions au cours desquelles Tchaïkovski et Ostrovski se rencontrèrent figurent les réunions du Cercle des artistes de Moscou, fondé par Nikolaï Rubinstein. Ces réunions incluaient des conférences, des séances de musique de chambre, des danses et des jeux de cartes. Tchaïkovski enseignera au conservatoire de Rubinstein de 1866 à 1878 alors que ce dernier sera un infatigable défenseur de la musique du compositeur et assurera d'innombrables créations de ses œuvres, notamment, comme mentionné plus haut, de la *troisième Symphonie*.

En 1872, à l'occasion de l'anniversaire de prénom de son cher ami qui était célébré chaque année par ses étudiants et ses collègues du Conservatoire, Tchaïkovski composa une *Sérénade* dont la création fut assurée par des étudiants le 6/18 décembre de cette même année à l'appartement de Rubinstein (pour être précis, à 6 heures du soir comme le note méticuleusement la partition). La *Sérénade* commence de manière quelque peu retenue; son thème ardent en la mineur aux cordes est adroitement exposé et développé de manière contrapuntique puis transformé en un hymne triomphant en la majeure (la tonalité de la mineur allait plus tard caractériser le « requiem » de chambre de Tchaïkovski à la mémoire de Rubinstein, le *Trio pour piano* « à la mémoire d'un grand artiste » composé en 1881–82).

Une œuvre créée par Nikolaï Rubinstein a également une association importante avec l'anniversaire du prénom. Il s'agit d'*Eugène Onéguine*, créé à Moscou, le 17/29 mars 1879 en tant que production du conservatoire. Sous-titrée « scènes lyriques » par Tchaïkovski, cette œuvre devait devenir l'une des ses compositions opératiques les plus appréciées. Le bal organisé à l'occasion de l'anniversaire du prénom de Tatiana (*Entracte* et *Valse*) mène à l'affrontement décisif entre les amis Lenski et Onéguine qui se terminera par la mort de Lenski dans un duel. Lors d'un autre bal à Saint-Pétersbourg des années plus tard

(*Polonaise*), Onéguine rencontre à nouveau Tatiana qui est maintenant mariée. Il serait superflu de commenter trop longuement ces pièces orchestrales qui sont, de toute façon, des œuvres populaires au concert. Agissant comme un écho de la valse et de la polonaise du second et du cinquième mouvement de la *troisième Symphonie*, elles constituent une conclusion appropriée à ce troisième disque.

CD 4

Symphonie no 4 en fa mineur · Sérénade pour cordes en do majeur
Élégie à la mémoire d'I. V. Samarine

Même si les symphonies de Tchaïkovski ne reposent pas sur un programme explicite, le compositeur russe était un tel « poète des sons » qu'il ne pouvait pas ne pas être inspiré par des éléments programmatiques au moment de la composition. De plus, bien qu'il s'opposait fondamentalement à ces fréquentes « sensations indistinctes » et autres « émotions subjectives », il avait justement eu dans le cas des *quatrième* et *cinquième Symphonies* (et, en fait, de la *sixième* également) plusieurs fois recours au concept du « fatum » pour exprimer une idée centrale relative au contenu. Le symbole musical en est un « motif du destin » qui caractérise le premier mouvement de la *quatrième Symphonie* et qui revient en tant que geste conclusif cyclique dans le dernier mouvement. (Le « motif du destin » de la *cinquième Symphonie* reviendra dans les mêmes mouvements.)

Dans une lettre de mars 1878 adressée à sa protectrice Nadejda von Meck, Tchaïkovski donne une description détaillée du programme de la *quatrième Symphonie en fa mineur*, op. 36 composée de 1876 à 1878. Parce qu'il s'agit d'un document évoquant directement la lutte acharnée pour les limites de l'esthétique musicale entre « musique absolue » et « musique à programme », entre « musique pure » et dramaturgie « imposée de l'extérieur », nous en citons de larges extraits :

« L'introduction est le germe de toute la symphonie, son idée principale :



C'est le *fatum*, cette force fatale qui empêche l'aboutissement de l'élan vers le bonheur, qui veille jalousement à ce que le bien-être et la paix ne soient jamais parfaits ni sans nuages, qui reste suspendue au-dessus de notre tête comme une épée de Damoclès et empoisonne inexorablement et constamment notre âme. Elle est invincible, et nul ne peut la maîtriser. Il ne reste qu'à se résigner à une tristesse sans issue :



Ce sentiment d'absence de joie et d'espoir se fait de plus en plus brûlant. Ne vaut-il pas mieux se détourner de la réalité et s'adonner au rêve ? :

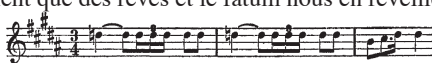


Ô joie ! Au moins a-t-on vu apparaître un rêve plein de douceur et de tendresse. Une image humaine bienfaisante et lumineuse passe comme un éclair et nous invite à la suivre :



Quel bonheur ! L'obsédant premier thème de l'*Allegro* ne s'entend maintenant que de loin. Mais les rêves ont peu à peu envahi toute l'âme. Tout ce qui était sombre et triste est oublié. Le voici, le voici, le bonheur.

Non! Ce n'étaient que des rêves et le fatum nous en réveille :



C'est ainsi que toute la vie humaine est une alternance perpétuelle de réalité pénible et de rêves de bonheur fugitifs... Il n'y a pas de havre... Il faut naviguer sur cette mer jusqu'à ce qu'elle vous saisisse et vous engloutisse dans ses profondeurs. Voilà, approximativement, le programme du premier mouvement.

Le second mouvement exprime une autre phase de l'angoisse. C'est cet état mélancolique que l'on éprouve le soir lorsque l'on est seul, fatigué, après le travail. On a pris un livre mais il nous est tombé des mains. On est assailli par un essaim de souvenirs. On est triste devant tant de choses qui ont eu lieu et qui sont révolues, mais on prend aussi plaisir à évoquer la jeunesse. On regrette le passé, mais l'on n'a pas envie de recommencer à vivre. C'est agréable de se reposer et de faire une rétrospective. Il y a tant de choses qui reviennent à notre esprit. Il y a des moments sereins alors que le sang était encore jeune et que la vie nous réjouissait. Il y a également des moments difficiles, des pertes irremplaçables. Tout cela est maintenant loin... Qu'il est douloureux et cependant, qu'il est agréable de se plonger dans le passé!

Le troisième mouvement n'exprime pas de sentiments définis. Ce sont des arabesques capricieuses, des images insaisissables, qui passent dans l'imagination lorsqu'on a bu un peu de vin et que l'on entre dans la première phase de l'ivresse. On ne se sent pas gai, mais pas triste non plus. On laisse libre cours à l'imagination qui s'est mise à tracer d'étranges dessins. Parmi eux, on reconnaît soudainement une scène de moujiks légèrement ivres et une chanson de rue. Puis un défilé militaire passe dans le lointain. Ce sont des images totalement incohérentes, qui passent par la tête lorsqu'on s'endort. Elles n'ont rien à voir avec la réalité. Elles sont étranges, absurdes et décousues.

Le quatrième mouvement. Si tu ne trouves aucun motif de joie en toi-même, regarde les autres. Va dans le peuple, vois comme il sait s'amuser en s'adonnant aux sentiments d'une joie sans partage... C'est le tableau d'une grande fête populaire. Mais à peine as-tu cessé de penser à toi et t'es-tu laissé captiver par le spectacle du bonheur d'autrui, que l'implacable fatum revient et se rappelle à ton souvenir. Mais les autres n'ont que faire de toi. Ils ne se sont même pas retournés. Comme ils sont heureux de leurs sentiments simples et spontanés ! Quant à toi, tu ne peux t'en prendre qu'à toi-même, alors ne dis pas que tout est triste en ce monde. Réjouis-toi de la joie des autres. On peut quand même supporter la vie.

C'est tout, ma chère amie, ce que je peux vous dire en guise d'explication pour ma symphonie. Bien entendu, tout ceci n'est pas clair et reste incomplet. Mais l'essence de la musique instrumentale parvient justement à résister à l'analyse et à l'explication. « La musique commence là où cessent les mots ». »

Trois ans plus tard, en septembre et octobre 1880, Tchaïkovski avec sa *Sérénade pour cordes en do majeur*, op. 48 traduira en musique pour ainsi dire l'expression d'une telle joie sans nuage, une sérénité sans soucis dans une tonalité majeure à peine troublée par quelques accords mineurs et dont l'ensemble de cordes ne peut être assez opulent (« Plus l'effectif de l'orchestre à cordes sera nombreux, plus cela correspondra au désir de l'auteur » lit-on dans l'introduction de la partition). Mais ce bonheur semble également emprunté : les types de mouvements chez Tchaïkovski sont des réminiscences archaïsantes (sonatine, valse et élégie) ou des chants populaires réutilisés, comme dans le Finale (notons que dès 1868 et 1869, Tchaïkovski avait eu recours à cette typologie dans ses *Cinquante Chants populaires russes* pour duo de pianos). Comme dans sa *quatrième Symphonie*, Tchaïkovski évoque dans le finale « le peuple » dont l'« entrain », la « candeur » et la « simplicité » sont autant de traits auxquels il aspirait mais qui s'avèrent finalement inatteignables.

C'est déjà ce que la tendre introduction (*Andante non troppo*) au feu couvant semble interpréter bien que sa véritable fonction soit davantage l'expression d'une atmosphère nocturne enchantée qui convient traditionnellement à une sérénade, ce à quoi elle parvient également à la perfection. La partie principale de la sonatine (un « petit » premier mouvement de sonate sans véritable développement) suit et présente un thème en do majeur nostalgique et extrêmement romantique puis un thème bourdonnant en sol majeur traité en *fugato* et exprimé par des *pizzicati*. En Tchaïkovski, la valse a trouvé un défenseur de premier plan : personne à l'extérieur de Vienne n'a su doter de telle manière ce vertige soigneusement organisé d'un tel charme irrésistible. Ce qui est le cas du second mouvement, l'une des valse les plus charmantes jamais composées par Tchaïkovski. L'*Élégie* débute avec un matériau thématique semblable (une gamme ascendante) avant de se jeter dans un chant illuminé. Le Finale débute dans un tempo réduit (et a recours à la mélodie populaire russe *Par les prés verts*) avant de prendre son envol avec la mélodie du chant *Sous le vert pommier* et de devenir une turbulente danse populaire. Au milieu de cette agitation enjouée, le thème méditatif qui avait servi d'introduction au premier mouvement se fait à nouveau entendre (et rappelle, par ce procédé, le finale de la *quatrième Symphonie*) mais cède rapidement la place à une strette exubérante qui conclut la *Sérénade* sur un ton optimiste et brillant.

La composition d'une élégie à la mémoire d'une personne... bien vivante en revanche fait clairement preuve de moins d'optimisme. C'est le cas de l'*Élégie à la mémoire d'I. V. Samarine* pour orchestre à cordes composée en 1884. Ivan V. Samarine était un comédien né en 1817 et professeur au Conservatoire de Moscou qui ne mourra qu'en 1885. L'apparente confusion au niveau de la pertinence chronologique s'explique facilement : l'œuvre avait à l'origine un autre but et portait un autre titre. À l'occasion des célébrations du cinquantième anni-

versaïre de la carrière de Samarine en 1884, les amis et les collègues du comédien mirent sur pied un spectacle scénique haut en couleurs pour lequel ils demandèrent à Tchaïkovski de composer « une sorte de musique d'entracte ». Celui-ci accepta l'offre et composa à Berlin, au début de 1884 une ode noble et mélancolique en sol majeur à laquelle il donna le titre de « Une salutation reconnaissante à I. V. Samarine » qui fut créée en décembre 1884 dans le cadre des célébrations.

Pour Tchaïkovski cependant, cette œuvre fut loin d'être un coup de foudre. Il interdit à son éditeur, Jürgenson, de publier cette nouvelle composition en des termes choisis : « Pour l'amour de dieu, n'imprimez pas cette niaiserie ; vous ne recevrez aucune autorisation de ma part ». Après la mort de Samarine, l'œuvre tombera dans l'oubli jusqu'à ce que le compositeur décide finalement de la publier en 1890 sous le titre connu aujourd'hui d'*Élégie* et avec la dédicace « À la mémoire de Ivan Samarine ». L'année suivante, en 1891, Tchaïkovski ramènera la pièce à sa fonction initiale de musique de scène, cette fois-ci dans un nouveau contexte, c'est-à-dire dans le quatrième acte de la musique de scène pour *Hamlet* de Shakespeare, op. 67a (également lié ici à un autre comédien connu, Lucien Guitry).

CD 5

Symphonie no 5 en mi mineur · Le Voïévode, ballade symphonique Capriccio italien

« Je ne sais plus si je vous ai déjà écrit que j'avais décidé d'écrire une symphonie. Au départ, ce fut très difficile de me mettre en marche. Maintenant cependant, il semble que l'inspiration me soit revenue. On verra bien. » C'est en ces termes que Peter I. Tchaïkovski écrit en juin 1888 à sa protectrice Nadejda von Meck et, en effet, il appert que sa supposition s'est avérée juste : la *cinquième*

Symphonie en mi mineur, op. 64 dont il est ici question a été complétée en quelques mois. La création qui eut lieu un peu plus tard la même année reçut un accueil mitigé et il semble que même le compositeur, pendant un certain temps du moins, se soit détaché de son œuvre. Il est possible que ceci ait finalement eu à voir avec l'épineuse « solution » du programme autour du thème du Destin qui joue un rôle central tant dans la *quatrième Symphonie* composée plus de dix ans auparavant que dans celle-ci.

L'acceptation de l'inexorabilité du destin confère au finale de la *cinquième Symphonie* une forme quelque peu curieuse de bonheur en majeur, marquant à nouveau la symphonie du principe héroïque beethovénien du *per aspera ad astra* (proverbe latin d'origine inconnue : « Par des sentiers ardues vers les étoiles ». Signifie que la sagesse est acquise au prix de la souffrance, de la douleur et des larmes) et qui trouvera un pendant dans la *cinquième Symphonie* de Dimitri Chostakovitch avec son finale ambigu. Comme dans sa *quatrième Symphonie*, Tchaïkovski a recours ici à un signal sonore qui sera présent à divers degrés dans les quatre mouvements. Le « thème du destin » apparaît esseulé et égaré, exposé avec une profonde tristesse par les clarinettes au-dessus des cordes dans le registre grave (*Andante*). « Soumission totale devant le destin ou, ce qui est pareil, devant la prédestination inéluctable de la providence » écrivait Tchaïkovski en guide de notice. Des éléments importants y sont présentés, comme par exemple les voix traitées en mouvement quasi contraire du thème ou l'intervalle expressif d'un demi-ton dans lequel l'introduction finit par se fondre pour se transformer dans l'*Allegro con anima* en une mesure à 6/8 dansante et enjouée (Tchaïkovski : « Mécontentements, doutes, plainte, reproches... »). Le thème principal est entraîné par des guirlandes rapides aux vents et réduit finalement à son premier motif omniprésent et en valeur pointée que les cordes opposent à deux thèmes secondaires à la mélodie ascendante et expressive. En revanche, le

développement sera bientôt vaincu par le premier motif du thème principal qui reviendra de manière singulièrement retenue dans la réexposition après sa dissolution : le basson – à qui durant toute la symphonie sont confiés des passages importants – expose le thème principal dans la nuance *pianissimo* et la coda se perd, *pianissimo* également, dans le registre grave où les premières notes l’ont poussée.

L’*Andante cantabile* en trois parties (Tchaïkovski : « Ne vaut-il pas mieux se jeter à corps perdu dans la foi ? ») commence également dans le registre grave. Sur une mesure à 12/8, les cordes graves servent de fond sonore à un ravissant solo de cor *dolce con molto espressione* auquel se joint une clarinette pour former un dialogue. Le hautbois répond avec une délicate réflexion considérée avec soin par les vents jusqu’à ce que les cordes reprennent les deux thèmes avec expression. Une mélodie éthérée à la clarinette ouvre la section centrale dont le déroulement est brusquement interrompu par le thème du destin du mouvement initial qui demande la parole et décoiffe malicieusement le *tutti* orchestral. Suit ensuite une pause générale. Sur des restes ébouriffés de *pizzicati* aux contrebasses, la section initiale tente de reprendre sa contenance avec succès. La coda revient, encore plus acérée que précédemment, marquée par le thème du destin et ne s’apaisera qu’avec le thème secondaire.

La prédilection de Tchaïkovski pour la valse se manifeste également dans sa *cinquième Symphonie* dont le troisième mouvement (*Allegro moderato*) porte le nom de « Valse » (en français). Son thème gracieux présenté par les violons, une variation de la mélodie du cor du mouvement précédent, flotte sur un accompagnement accentué et original. Le trio affiche une allure capricieuse avec ses suites de doubles-croches rapides jetées ici et là et revient à la valse initiale à l’instrumentation capricieuse et meurt dans une coda où apparaissent de sombres références au thème du destin.

Tout comme le premier mouvement, le mouvement final commence avec une introduction lente (*Andante maestoso*) et son thème y est également « semblable », certes à une différence importante près : ici, il est maintenant éclairci par sa transformation en mi majeur et est exposé dans un tempo large, à la manière d'un hymne. La fin de tous les soucis ? L'*Allegro vivace* qui suit, à nouveau en mi mineur, est d'un autre avis. Dans un roulement de timbale, il fait appel à une agitation à l'inspiration folklorique qui, dans le développement et marqué par le thème du destin aux cuivres, se déchaîne littéralement. Après la reprise, le récit est comprimé en un silence général plein de tension. Puis suit le thème du destin en apothéose, triomphalement interprété sans retenue d'abord par les cordes puis par les trompettes « de toute leur force » (*marziale, energico con tutta forza*) pour retentir dans le monde entier. Une strette grandiose met encore une fois en scène une jubilation finale qui disparaîtra de manière si frappante en mourant lentement dans le finale de la *sixième Symphonie*.

La création qui eut lieu le 5/17 novembre 1888 à Saint-Petersbourg sous la direction de Tchaïkovski, fut un succès public bien que les critiques aient émis des réserves voire des commentaires défavorables. César Cui, qui n'était certes pas le mieux disposé d'entre eux, qualifia la symphonie de « sans caractère et banale ». Tchaïkovski nourrissait également de forts doutes à l'endroit de sa symphonie. À Nadejda von Meck, il écrivit en décembre 1888 : « Après chaque interprétation, je suis davantage convaincu que ma dernière symphonie est un échec [...] On voit bien qu' [elle] est trop bigarrée, trop massive, trop dissimulée, trop longue, somme toute peu agréable. Me serais-je tari ? Est-ce déjà vraiment le commencement de la fin ? »

Le sujet de la fantaisie-ouverture *Hamlet* qu'il composa pendant son travail sur la *cinquième Symphonie* correspond à cet état d'esprit : celui d'un profond doute de soi. Il réutilisera cette œuvre en 1891 comme musique de scène. Les

projets symphoniques suivants, jusqu'à la *sixième Symphonie*, se heurteront à l'autocritique de Tchaïkovski. C'est également le cas de la ballade symphonique *Le Voïévode* commencée en septembre 1890 et terminée un an plus tard. Tchaïkovski en détruira la partition ainsi que les esquisses d'une symphonie en mi bémol majeur à laquelle il travaillera en 1891 et 1892.

Le titre de *Voïévode* apparaît également à un autre endroit du catalogue des œuvres de Tchaïkovski : en 1869, un opéra portant le même nom a été créé au théâtre du Bolchoï de Moscou (et sera ensuite détruit avant d'être reconstitué par Pavel Lamm) mais celui-ci se basait sur une œuvre d'Ostrovski (voir plus haut) alors que la pièce symphonique du même nom prend pour source la ballade d'Alexander Pouchkine. Cette ballade qui reprend le sujet du poète national polonais Adam Mickiewicz raconte l'histoire d'un brave général qui, rentrant de guerre, trouve sa femme – à la différence de l'Odyssée de l'Antiquité – dans les bras d'un amant qui est également son ami d'enfance. Son serviteur, chargé d'exécuter la vengeance, rate la femme infidèle et tue à la place – tragique ironie – son maître.

L'œuvre est en trois parties et comprend les épisodes « Retour », « Scène d'amour » et « Mort du voïévode » dont la relation de triton des tonalités respectives (la mineur, mi bémol majeur et la mineur) souligne de manière supplémentaire la distance entre les différentes sphères. Les parties externes sont traversées par un motif agité, monotone et sombre alors que la partie centrale s'épanouit avec les sonorités originales du célesta – un instrument que Tchaïkovski venait de découvrir à Paris en route vers sa tournée de concerts aux Etats-Unis – et les bois. Peut-être que les idées de « trahison » et d'« infidélité » ont également joué un rôle dans le choix du sujet de Tchaïkovski puisque l'œuvre a été réalisée quelques jours après que Madame von Meck lui eut retiré de manière inattendue son aide financière et interrompu sa correspondance.

Alors qu'il s'était enthousiasmé à la composition du *Voïévode* (« Je t'assure que la composition de cette œuvre fut un éclair de génie » devait écrire Tchaïkovski à son neveu aimé Vladimir Davydov), son jugement sur le résultat final fut empreint de scepticisme. Nikolaï Kashkin, un ami proche du compositeur, rapporte que Tchaïkovski éprouvait carrément de la méfiance face à sa composition et qu'il ne s'appliqua pas à réaliser une interprétation convaincante lors de la création. C'est ainsi que le 6/18 novembre 1891, à Moscou, il arriva ce qui devait arriver : « Lors du concert, la ballade passa la rampe n'importe comment sans provoquer la moindre impression. La même soirée, la partition fut détruite par le compositeur » écrivit Kashkin. Parce que l'œuvre, contrairement à la *cinquième*, n'avait pas encore été imprimée, elle ne fut plus interprétée du vivant du compositeur. Ce n'est qu'après la mort de Tchaïkovski qu'elle put être reconstituée à partir des parties d'orchestre ce qui n'est finalement pas si incongru pour une pièce qui séduit justement par son orchestration exquise.

Nous nous trouvons encore dans la phase préparatoire de la *sixième Symphonie* et il est donc permis de conclure cet enregistrement également *per aspera ad astra* avec le *Capriccio italien*, op.45, une heureuse réminiscence musicale du voyage de Tchaïkovski en Italie au cours de l'hiver 1879–80, un moment d'une insouciance carnavalesque. L'ami de Tchaïkovski, Hermann Laroche, écrivit « que Tchaïkovski n'adorait pas seulement la langue italienne, mais aussi le pays et son peuple bien qu'il ne fit sa connaissance que relativement tard (après 1877). Il passa en tout au moins trois ans en Italie et manifesta son enthousiasme pour Rome. Il composa son *Capriccio italien* (une fantaisie pour orchestre sur des thèmes populaires italiens) en témoignage de cet amour. »

Avec cette suite, Tchaïkovski fait la preuve de sa stupéfiante habileté à également créer de la musique de divertissement immanquablement de haut niveau avec des mélodies magistralement concises et délicatement instrumentées et des

dances irrésistibles. Alors que le lexicographe musical Heinrich Christoph Koch avait écrit en 1802 avec un ton de mise en garde que le capriccio se distinguait des « pièces musicales habituelles » par sa « forme plus libre, par son caractère moins soutenu et par un enchaînement plus lâche des idées », Tchaïkovski évite l'écueil d'un simple pot-pourri grâce à la fusion motivique de ses thèmes et des « points de références » formels englobant.

Il est possible pour le non-initié de ne pas deviner le pays dont il est question à l'audition de la fanfare d'ouverture (celui qui n'est pas familier avec la musique militaire italienne d'où cet appel à la retraite est issu, pourra peut-être penser à Bayreuth) mais en revanche, le thème voluptueux joué par les cordes ne laisse aucun doute quant à la langue du pays. Les bois évoquent ensuite sur des *pizzicatos* des cordes une chanson populaire napolitaine qui enivre tout l'orchestre avant qu'une nouvelle danse ne se fasse entendre. Le début du thème joué par les cordes interrompt le mouvement afin de laisser aussitôt la place à l'exubérante tarentelle à l'effet encore plus irrésistible. Au milieu de ce mouvement exécuté avec brio, la chanson napolitaine se fait encore une fois entendre peu avant la fin dans un *tutti* somptueux.

La création du *Capriccio italien* eut lieu en décembre 1880 sous la direction de Nikolaï Rubinstein à Moscou et remporta un énorme succès si l'on omet le commentaire de César Cui qui, indigné, souhaitait le chasser de la salle de concert et le reléguer au concert extérieur. Tchaïkovski avait raison de considérer cette œuvre avec confiance, chose inhabituelle chez lui : « Je crois pouvoir dire que *Capriccio* a un bel avenir devant lui. Ce sera une œuvre pleine d'effet grâce aux thèmes ravissants que j'ai pu rassembler (certains étant pris dans des recueils, d'autres entendus dans la rue). »

Symphonie no 6 en si mineur, « Pathétique »**Francesca da Rimini, fantaisie pour orchestre**

La *sixième Symphonie* composée par Tchaïkovski en 1893 constitue la clé de voûte de sa production symphonique. Non seulement parce que Tchaïkovski avait exprimé expressis verbis dans sa *cinquième Symphonie* qu'il voulait une telle suite, non seulement parce qu'il s'agit bel et bien de sa dernière symphonie (après la symphonie en mi bémol majeur rejetée en 1892), mais principalement parce qu'il tire ici les conséquences de sa propre conception de la symphonie qui tourne autour du thème fondamental du destin. Alors que l'issue de ce combat contre le destin dans ses *quatrième* et *cinquième Symphonies* est plus ou moins heureuse, il ose affirmer ici pour ainsi dire ce qui l'avait jusqu'à présent toujours effrayé : l'espoir n'est plus de mise. La célèbre fin de la *sixième* – « dans le noir de la non-existence, au bout de son sang pour ainsi dire » (Hans Mayer) – se dresse contre le principe jusqu'alors courant de *per aspera ad astra* et n'ose pas seulement demeurer stoïquement dans la tonalité mineure initiale au lieu de procéder au passage traditionnel vers le majeur et placer un *Adagio lamentoso* à la place d'un *Allegro* conclusif, normalement attendu ici, mais ose également un quadruple *pianissimo* au lieu d'un finale jubilatoire attendu, provoquant ainsi un bouleversant départ.

Bien que la *Pathétique* soit bien moins pathétique que son surnom (donné par le frère du compositeur, Modest) ne le laisse supposer, on remarque sans trop d'émoi que Tchaïkovski ébranle le genre de la symphonie en suivant plutôt la logique interne de l'œuvre et de son programme, non divulgué, et qu'il abandonne la progression dramatique traditionnelle qui demande un optimisme thérapeutique. Avec une force expressive absolue, Tchaïkovski individualise une convention en apparence obligée – qu'il a également suivie jusqu'à présent – :

face à cette fin implacable, qui peut encore prétendre pouvoir terminer de manière crédible dans une tonalité majeure ? On pourrait parler ici d'une victoire durement acquise du subjectif sur l'objectif, ce qui est plus près du dépassement des limites du genre d'un Gustav Mahler que ce que Theodor Adorno, un dur critique de Tchaïkovski, voulait bien admettre.

Avec ses deux éléments principaux, l'introduction lente, composée après l'achèvement du mouvement de sonate proprement dit, Tchaïkovski annonce qu'il se concentre ici sur les « choses ultimes » : la douleur, la plainte et la mort. Le passage chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte joué à la contrebasse et les secondes « soupirantes » des bassons qui se cabrent faiblement sont des motifs musicaux traditionnels dont l'expressivité avait été mise au service des *Lamentos*, les chants de plainte, depuis le 16^{ième} siècle. Cependant, le motif du basson n'abandonne pas si vite et se dresse contre le destin qui se dessine devant lui, s'arrache obstinément à la tristesse blafarde du « De Profundis » et se transforme peu à peu en thème principal gracieux et charmant du mouvement de forme sonate (*Allegro non troppo*) qui explore les motifs au moyen d'un rythme de *saltando* dansant plein de tension mais se termine en s'éteignant rapidement. C'est à cet endroit que les cordes, avec sourdines, exposent le voluptueux thème secondaire qui débouche également sur une idée secondaire de caractère dansant (avec des bois fringants). La reprise du thème secondaire rassemble cette seconde partie principale de l'exposition en un tout qui, avec un envoi de la clarinette, s'éteint de la même manière que le premier groupe thématique.

C'est cependant ici que le développement (*Allegro vivo*) commence avec une violence déchaînée : des accents *tutti* déchirent le silence et provoquent le thème principal en un combat sauvage. Cet événement extraordinairement efficace et hautement dramatique, tant au niveau de la structure que de l'instrumentation,

culmine par la citation par les cuivres d'une mélodie extraite de la liturgie orthodoxe des morts. Le développement s'anime de nouveau en préparant la reprise modifiée du thème principal tourmenté, qui ne lui sera pas permis. Ce n'est qu'au retour du thème secondaire, repris en si majeur mais sans sa partie centrale, que le mouvement peut revenir au déroulement traditionnel. Mais en apparence seulement : reposant sur les cordes qui enflent en arrière-fond et les trémolos des timbales, on ne se retrouve qu'avec une vaine chimère qui, après les turbulences émotionnelles du développement, n'a plus de véritable force de persuasion. Et le mouvement se termine en s'éteignant dans le registre grave (*morendo*), comme il s'était construit.

Si l'on considère la *sixième Symphonie* avec le sens emphatique de « pathétique », les deux mouvements centraux n'apparaissent comme guère plus que des intermezzi, d'autant plus que Tchaïkovski a sciemment renoncé à un mouvement lent où il aurait pu parfaire la formulation des motifs de plainte. Le sommet émotionnel de cette symphonie ne se trouve pas en son centre mais plutôt dans ses mouvements extrêmes, en particulier dans le dernier qui est empreint du caractère expressif d'un mouvement lent. Mais limiter ainsi le contenu émotionnel de la symphonie à ces mouvements extrêmes constituerait une simplification abusive. On ne fera jamais assez l'éloge de l'*Allegro con grazia* avec son rythme bizarre de « valse à cinq temps ». On ne se rassasie jamais de son thème principal léger en ré majeur, le seul de ce genre. Dès le début du mouvement, les auditeurs partagent cette impression. Avec ses coups de timbale implacables et les intervalles implorantes de seconde (les restes du motif cyclique du destin que l'on retrouve ailleurs dans cette œuvre et provenant des *quatrième* et *cinquième Symphonies*), un trio en si mineur nous rappelle la fragilité de ce bonheur, avant le retour du thème principal. À la fin, quelques accents en mineur viennent troubler cette joie. Une marche merveilleusement construite, *Allegro*

molto vivace, suit et son thème, accentué comme de travers, mène l'orchestre à une ivresse jubilatoire avant de finalement déboucher sur une véritable marche triomphale qu'on ne peut à vrai dire (ni ne veut) associer à des soldats au combat.

Dès ses premières mesures, le finale ne laisse aucun doute: il s'agit ici d'un *Adagio lamentoso*, un chant de plainte. Ce mouvement est formé à partir de l'intervalle de seconde entouré ici encore du thème principal, un mouvement mélodique descendant dont l'ambitus de quarte renvoie au mouvement initial. Après qu'il ne reste guère plus que le motif descendant nu (au basse), arrive un thème secondaire étroitement apparenté, de caractère hymnique, qui est finalement presque écrasé sous le poids d'un triolet des bois. Les silences tenus par tout l'orchestre scellent l'issue. Le thème principal se soulève à nouveau mais se décompose rapidement sous l'emprise structurelle: un choral effrayant joué par les cuivres (encore une fois avec un motif chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte) nous accompagne jusqu'à notre dernière demeure dans les catacombes les plus profondes et les plus tristes des cordes qui vont en s'éteignant et qui concluent cette symphonie comme avec un *morendo* (en laissant mourir) composé.

Tchaïkovski tenait sa *sixième Symphonie* pour la meilleure œuvre qu'il avait composée jusqu'alors et confessait que « dans cette symphonie, j'ai, sans exagération, mis toute mon âme ». La création a eu lieu le 16 / 28 octobre 1893 à Saint-Petersbourg sous la direction du compositeur. Bien qu'au départ accueillie avec perplexité, la seconde interprétation de cette symphonie, le 6 / 18 novembre (Tchaïkovski était mort entre-temps le 25 octobre / 6 novembre précédent), lui valut un triomphe retentissant.

« Un lieu où n'est plus rien qui luit ». Ce commentaire pourrait s'appliquer au début de la *sixième Symphonie* bien qu'en fait, on le retrouve au-dessus de

l'entrée du second cercle des enfers, dans les profondeurs, là où Dante nous mène dans l'enfer de sa *Divine Comédie*. Dans le cinquième chant, le poète rencontre le couple composé de Francesca da Rimini et Paolo Maletesta. Francesca est mariée contre son gré à un gentilhomme qu'elle déteste alors qu'elle se consume d'amour pour son frère plus beau (et plus jeune), Paolo : « Certain jour, par plaisir, nous lisions dans le livre / De Lancelot comment Amour le prit : / Nous étions seuls, sans nous douter de rien. / A plusieurs fois cette lecture fit / Que, relevant les yeux, ensemble nous pâlîmes. / [...] Le livre, et son auteur, fut notre Galehaut : / Pas plus avant, ce jour-là, nous n'y lûmes. »

Le mari apprend cependant l'existence de cette liaison et tue les amants dans une rage folle (ce qui, du reste, diffère du poème symphonique *Le Voïévode* où en raison de la délégation par le mari de l'acte destructeur, la rage du personnage principal causera sa propre perte). Cette histoire tragique inspira au cours du 19^{ième} siècle plusieurs œuvres musicales dramatiques (comme celle de Mercadante en 1828) et œuvres à programme (c'est le cas de Liszt et de sa *Dante-Symphonie* de 1857). Au début de 1876, Tchaïkovski avait jonglé avec l'idée de composer un opéra sur ce sujet mais le projet échoua car le librettiste Constantin Tsvantsev ne le trouvait pas assez wagnérien. L'intérêt du compositeur pour cette histoire se concrétisera cependant entre les mois des septembre et de novembre de la même année par la « fantaisie pour orchestre » ***Francesca da Rimini***, op. 32. Comme pour l'« Ouverture fantaisie » *Roméo et Juliette* (1869/70), une histoire d'amour tragique l'encouragera à entamer une excursion dans le domaine de la musique à programme (ce dont ses amis comme Hermann Laroche, tenants de la musique absolue, lui tinrent rigueur).

Bien que l'amour interdit constitue le centre de la traduction musicale de Tchaïkovski – quel compositeur, même ceux les plus éloignés de l'ouvrage de Liszt, *Neudeutscher Schule* [La nouvelle école allemande] –, n'aurait profité de

cette occasion ? – ce thème s’insère à l’intérieur des parties extrêmes qui évoquent avec tous les moyens possibles les enfers : le vent tourbillonne sauvagement (« L’infernal ouragan, qui jamais ne s’arrête, / Dans sa rafale emporte les esprits, / Les roule, les secoue, les heurte, les moleste. ») et les « pécheurs de la chair » crient et se lamentent. Tout d’abord, le récitatif de clarinette présente l’épisode de Francesca avec un chant d’amour ardent et lyrique que l’appel de cor guerrier annonçant le mari, interrompt soudainement.

Tchaïkovski chérissait cette œuvre d’un amour particulier qui, à vrai dire, ne fut pas toujours partagé par le public. Lorsqu’en 1888, l’Orchestre philharmonique de Berlin consacra un concert entier à la musique de Tchaïkovski, le compositeur fit tout pour que l’on y joue *Francesca da Rimini*. Mais ce n’est que lorsque le chef Hans von Bülow révéla la position de l’orchestre qui disait que cette œuvre était trop difficile pour le public peu familier des œuvres de Tchaïkovski, qu’il changea d’idée, ce qui lui brisa le cœur. Et lorsqu’en 1893 il interrompit son travail sur sa *sixième Symphonie* pour recevoir, comme Arrigo Boïto, Max Bruch, Edvard Grieg et Camille Saint-Saëns, un doctorat *honoris causa* de l’Université de Cambridge en Angleterre, il dirigea à l’occasion du concert d’honneur organisé pour l’occasion non pas *Roméo et Juliette* (ce qui aurait constitué une sorte d’hommage au pays hôte et qui, en raison de la grande popularité dont l’œuvre jouissait, semblait toute désignée), mais plutôt *Francesca da Rimini*. Pourquoi ? « Je l’ai écrite, dit Tchaïkovski en 1876, avec amour... »

© Horst A. Scholz 2004–2008

Formé en 1905, l'**Orchestre Symphonique de Gothembourg** compte maintenant 108 musiciens. L'un de ses premiers chefs fut Wilhelm Stenhammar (nommé chef principal en 1907), le grand compositeur suédois au début du XX^e siècle. Il donna rapidement à l'orchestre un profil fortement nordique et il invita ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius à diriger leurs propres œuvres. Stenhammar fut suivi entre autres des chefs principaux Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Neeme Järvi qui mena la formation à une renommée internationale: «L'un des orchestres les plus formidables du monde» écrivit par exemple *The Guardian* après un concert à Londres en 2004. L'Orchestre Symphonique de Gothembourg a fait des tournées aux Etats-Unis et en Asie et s'est produit à d'importants festivals partout au monde. Il a été nommé Orchestre national de Suède en 1997 grâce à son rôle d'ambassadeur de la musique suédoise et à son haut niveau artistique.

Le Vénézuélien Gustavo Dudamel, l'un des chefs les plus talentueux de notre époque, fut nommé chef attitré en 2007 pour succéder à Mario Venzago. Ensemble, Dudamel et l'orchestre ont donné des concerts en France, Allemagne, Luxembourg, Espagne et Grande-Bretagne et se sont produits avec un succès retentissant aux Proms de la BBC et au Musikverein à Vienne. Christian Zacharias est principal chef invité de l'orchestre depuis 2002. Il se range dans la lignée des illustres invités d'hier parmi Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux et Herbert von Karajan. Aujourd'hui, l'Orchestre Symphonique de Gothembourg collabore régulièrement avec les chefs Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Alexander Lazarev et Herbert Blomstedt.

Sur étiquette BIS, l'orchestre a joué toutes les symphonies de Sibelius, Stenhammar, Nielsen et Svendsen ainsi que des œuvres de Schnittke et Eduard Tubin entre autres – des enregistrements qui ont été remarqués et prisés sur la scène internationale.

Chef d'une dynastie musicale, **Neeme Järvi** est aujourd'hui l'un des chefs d'orchestre les plus respectés. En 2010, il était chef principal du Residentie Orkest et chef lauréat et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique du New Jersey. Il porte également les titres de directeur musical emeritus de l'Orchestre symphonique de Detroit, chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Göteborg et premier chef invité principal de l'Orchestre philharmonique du Japon ainsi que chef principal de l'Orchestre symphonique national d'Estonie. Il s'est également produit à la tête d'orchestres comme ceux de Chicago et de Detroit, celui du Concertgebouw d'Amsterdam, du Philharmonique de Berlin ainsi que le Royal Scottish National Orchestra où il fut chef principal et où il a aujourd'hui le titre de chef lauréat.

Neeme Järvi est né à Tallinn en Estonie et obtint un diplôme du Conservatoire de Leningrad. Au début de sa carrière, il a occupé des postes à l'Orchestre symphonique de la radio estonienne (aujourd'hui l'Orchestre symphonique national d'Estonie) et l'Opéra national d'Estonie. Il remporta en 1971 le premier prix du concours de direction de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome qui mena à des invitations des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis et du Japon.

Neeme Järvi avait réalisé en 2010 plus de quatre cents quarante enregistrements. Il a remporté de nombreuses distinctions et récompenses un peu partout à travers le monde. Il est détenteur de titres honorifiques des universités de Göteborg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) et Wayne State (Michigan). Il est également membre de l'Académie royale de musique de Suède et un Chevalier de l'Ordre royal suédois de l'Étoile polaire. Järvi a reçu l'Ordre de la Cotte d'Armes national estonien et, en octobre 1998, a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq de ses compatriotes.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.neemejarvi.ee

Göteborgs Symfoniker – en del av Västra Götalandsregionen



RECORDING DATA

Recorded at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Disc 1: June 2002 (*Symphony No. 1*); December 2002 (*The Snow Maiden*); August 2003 (*Romeo and Juliet*)

Disc 2: August 2004 (*Overtures*); November 2004 (*Symphony No. 2*)

Disc 3: December 2002 (*Eugene Onegin*); August 2004 (*The Voevodas, Serenade, Dmitri the Pretender*); March 2005 (*Symphony No. 3*)

Disc 4: May 2003 (*Symphony No. 4*); August 2004 (*Elegy*); March 2005 (*Serenade*)

Disc 5: June 2002 (*Capriccio italiano*); December 2002 (*The Voevodas*); August 2004 (*Symphony No. 5*)

Disc 6: September 2003 (*Francesca da Rimini*); January 2004 (*Symphony No. 6*)

Recording equipment: Neumann microphones; Crookwood and Millennia microphone amplifiers; Meitner DSD interface;

Pyramix Audio Workstation HD system; Adam loudspeakers

Recording producer: Lennart Dehn

Sound engineer: Michael Bergek

Editing, mixing & mastering: Tomas Ferngren; Michael Bergek; Torbjörn Samuelsson

Executive producers: Robert Suff (BIS), Martin Hansson (Göteborgs Symfoniker)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2004–2008

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon & Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Photograph of Neeme Järvi: © Anna Hult

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1897/98 © 2004–09 & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

