



LSO

LSO Live

Tchaikovsky
Symphonies Nos 1–3
Valery Gergiev

London Symphony Orchestra



SUPER AUDIO CD

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

Symphony No 1 in G minor, 'Winter Daydreams', Op 13 (1866, rev. 1874)

Symphony No 2 in C minor, 'Little Russian', Op 17 (1872, rev. 1879–80)

Symphony No 3 in D major, 'The Polish', Op 29 (1875)

Valery Gergiev London Symphony Orchestra

Disc 1

Symphony No 1 *

- | | |
|--|--------|
| 1 i. Allegro tranquillo | 12'01" |
| 2 ii. Adagio cantabile ma non tanto | 12'06" |
| 3 iii. Scherzo: Allegro scherzando giocoso | 7'13" |
| 4 iv. Finale: Andante lugubre – Allegro maestoso | 12'09" |

Symphony No 2 **

- | | |
|---|--------|
| 5 i. Andante sostenuto – Allegro vivo | 11'59" |
| 6 ii. Andantino marziale, quasi moderato | 7'15" |
| 7 iii. Scherzo: Allegro molto vivace | 5'35" |
| 8 iv. Finale: Moderato assai – Allegro vivo | 9'42" |

Total time 78'00"

Disc 2

Symphony No 3 ^

- | | |
|---|--------|
| 1 i. Introduzione e Allegro: Moderato assai | 14'52" |
| 2 ii. Alla tedesca: Allegro moderato e semplice | 7'20" |
| 3 iii. Andante elegiaco | 10'33" |
| 4 iv. Scherzo: Allegro vivo | 5'51" |
| 5 v. Finale: Allegro con fuoco | 9'20" |

Total time 47'56"

Recorded live *18 and 23 January 2011, **23–24 March 2011 at the Barbican, London, and ^20 May 2011 at the Tonhalle Zürich, Switzerland.

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Neil Hutchinson for *Classic Sound Ltd* balance engineer

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for *Classic Sound Ltd* audio editors

Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes.

Hybrid-SACD Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)
Symphony No 1 in G minor, Op 13
(‘Winter Daydreams’) (1866, rev. 1874)

Tchaikovsky was well into his twenties when he abandoned an unpromising career as a civil servant in the Russian Ministry of Justice and began to study music seriously, at first privately and then at the newly-established St Petersburg Conservatory. Immediately after graduating, he was offered a teaching post at the even newer Moscow Conservatory, and it was during his early months there that he composed the First Symphony. Its birth was accompanied by the anxiety and self-doubt that Tchaikovsky was never to overcome, even as a mature and established master.

The symphony turned out to be a wonderful and original piece, full of natural, spontaneous talent, and containing everything that listeners have always prized in Tchaikovsky's music. Later works would be more subtly composed; but from the beginning there is colour, drama, melody, and an unmistakable personality in this music. It also seems that, however personal the ideas, Tchaikovsky was keen not to present the symphony as any sort of self-confession, hence the titles he gave the first two movements.

‘Winter Daydreams’ is descriptive enough of the general mood of the first movement, though hardly appropriate for the symphony as a whole; nor is ‘Land of gloom, land of mists’ the appealing description for the lovely slow movement. The titles suggest that he wanted to present the whole work as a sort of Russian landscape, perhaps identifying the symphony with the tradition of Mendelssohn's ‘Italian’ and ‘Scottish’ symphonies.

Mendelssohn and Schumann are indeed the closest models for its overall shape, although the music never sounds like either of these, or any other German composer: Tchaikovsky was particularly careful not to recall the procedures or gestures of Beethoven, who was such an oppressive figure for many 19th-century symphonists, and in many ways his exact opposite as both man and

musician. For the clarity and effectiveness of the orchestral textures his imagination was stimulated most by the examples of Glinka and Berlioz.

From the opening of the first movement we can hear what makes Tchaikovsky such a great melodist. It is not just the invention of good tunes, although there are plenty of these in the symphony. It is also the dramatic sense that tells him how and when to vary a theme, how to give it just the right orchestral colouring, and when to decorate it with other instrumental figurations. This gives his long sonata structure variety and continuing interest. The rhythmic pacing, too, is constantly varied, with bursts of sudden energy and off-beat accents to drive the music forward. The movement ends quietly, a reminiscence of its dreamy opening fading into the distance.

The melancholy slow movement is framed by a yearning passage for muted strings, and is dominated by the long theme first given to a solo oboe, and then extended with various well-chosen combinations of instruments, culminating in its most impressive guise when it is given to the horns.

Tchaikovsky didn't give his third or fourth movements any titles, but if he'd wanted to follow the idea of a landscape he might have given some suggestion of sunshine sparkling on crisp snow for the *scherzo* third movement. This is actually an orchestral transcription (with modifications) of a movement from a piano sonata he had written a year earlier. The central trio section is played at the same tempo as the *scherzo*, but with broader phrasing, and is the first of Tchaikovsky's great orchestral waltzes.

The drama of the finale unfolds in various stages. The first is a melancholy, slow idea with a pronounced Russian folk character. A change to the major key and a faster tempo brings a passage which sounds as though it will provide the main theme of the movement, but there is a further quickening of the tempo before the real main idea is reached. There are times in the movement

when Tchaikovsky is a little too anxious to show off his counterpoint as he combines various fragments of his folk themes, but he never loses the sense of exciting forward thrust. Towards the end, the frantic activity is interrupted by a return of the *Andante lugubre*, of the mists and daydreams of the first two movements, before a long, paced *accelerando* leads to a hugely loud coda, compensating perhaps for the unexpectedly quiet ending of the first movement.

Programme note © Andrew Huth

Andrew Huth is a musician, writer and translator who writes extensively on French, Russian and Eastern European music.

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893) **Symphony No 2 in C minor, Op 17** **(‘Little Russian’) (1872, rev. 1879–80)**

Soon after completing his First Symphony, Tchaikovsky met the stimulating figure of Mily Balakirev, leader of the group of Russian nationalist composers based in St Petersburg that also included Rimsky-Korskov, Borodin and Mussorgsky. It was Balakirev who suggested and encouraged the composition of *Romeo and Juliet* (1869–70), and with the Second Symphony, composed in 1872 and performed in Moscow and St Petersburg the following spring, it seemed that the young Tchaikovsky had identified himself very closely with the nationalists’ goal of turning away from Western European models to create a specifically Russian symphonic style that would reflect the essential character of native folk music. They particularly admired the way in which Tchaikovsky found so many ingenious ways of presenting his folk-like material, inventing accompaniments and variations that preserved the original character of the melodies while showing them off from ever-varying perspectives.

The name occasionally attached to the Second Symphony, ‘Ukrainian’ (or sometimes ‘Little Russian’), is due to the

use of three Ukrainian folk tunes, though Tchaikovsky’s invention is so conditioned by his background that it is often hard to distinguish between borrowed and original themes. “As regards the Russian element in general in my music... I grew up in the backwoods, saturating myself from earliest childhood with the inexplicable beauty of the characteristics of Russian folksong.” He wrote this around the time (1879–80) when he made a thorough revision of the symphony, in particular virtually re-composing the main body of the first movement, and it is this revised version that is almost always played today. Despite his particularly Russian cast of mind, however, Tchaikovsky soon found that he had to distance himself from Balakirev and his circle, finding their attitude too limited and dogmatic for his own purposes.

The symphony’s opening melody, heard on solo horn and then bassoon, is the first of the Ukrainian themes. It is treated quite extensively against changing backgrounds, providing an introduction for the unobtrusive entry of the main *allegro* theme, which is far shorter and more incisive. The Ukrainian theme’s reappearance in the development and coda is an emotional as well as formal device, stamping the entire movement with its character. The vigorous, clear orchestration, and especially the bright wind writing here and throughout the symphony, reflects the great influence of Berlioz on so many Russian composers.

The outer sections of the second movement are borrowed from the romantic opera *Undine* that Tchaikovsky had composed in 1869 and later mostly destroyed. Significantly, the opera was not on a Russian theme and (according to the composer himself) contained no specifically Russian material. The central section features a second Ukrainian tune, again presented against a background of changing accompaniments. The *scherzo* is notable for its irregular phrasing: instead of the expected four- and eight-bar phrases, it is grouped in phrases of three and six bars, with several teasing dislocations. The trio section is at the same quick tempo, but with a change from triple to duple time, and features a very folk-like (but apparently original) theme.

After grand phrases on the full orchestra, a tiny and repetitive Ukrainian folk-tune called *Zhuravel* (The Crane) emerges to provide the main theme of the finale. It is a very simple tune heard over and over again, subjected to an ever richer and more elaborate orchestral treatment with constantly changing orchestration, harmony, texture, and accompaniment. A second theme in an oddly syncopated rhythm contrasts with its squareness, but in fact the very plainness of the 'Crane' theme throws Tchaikovsky's virtuosity into high relief. It was after playing through this finale to a gathering at Rimsky-Korsakov's house in St Petersburg at Christmas 1872 that the proud composer wrote "the whole company almost tore me to pieces with rapture".

Programme note © Andrew Huth

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893) **Symphony No 3 in D major, Op 29 ('Polish') (1875)**

Composed between two of his most popular works, the First Piano Concerto and *Swan Lake*, Tchaikovsky's Third deliberately avoids the expression of any deep personal emotion but demonstrates instead the composer's growing involvement in a wider and more objective symphonic tradition. It was written in the summer of 1875, when Tchaikovsky was free of his teaching duties at the Moscow Conservatory. Visiting the country houses of friends and relatives, he drafted the symphony in barely two weeks and then took enormous trouble over the final orchestral score. It was first performed on 19 November 1875 in Moscow, conducted by Nikolai Rubinstein.

The nickname 'Polish', which seems to have been coined when Sir August Manns gave the symphony its first British performance at the Crystal Palace in 1899, is quite irrelevant. While the Second Symphony is known as the 'Ukrainian' or 'Little Russian' because it makes prominent use of Ukrainian folk tunes, the finale of the Third features the polonaise not as an expression of national

colour but simply as a stylised dance rhythm. Tchaikovsky was consciously moving away from his brief but close involvement with the Russian national composers, finding their dogmatic approach too restricting. Instead of a heavy dependence on folk themes, which may be colourful in themselves but tend to be self-contained, Tchaikovsky is here working with material that is on the surface less distinctive, but which allows for more elaborate development and more subtle relationships between themes and movements. Even so, every detail of the symphony bears the personal stamp of a the composer who admitted that "As regards the Russian element in general in my music.... I grew up in the backwoods, saturating myself from earliest childhood with the inexplicable beauty of the characteristics of Russian folksong".

Tchaikovsky's only symphony in a major key opens with a minor-key introduction, *Tempo di marcia funebre*, but this funeral march is more an indication of style and tempo than any particular expression of grief. Halting phrases in the dominant key build up suspense with a gradual acceleration towards the main body of the movement, whose three themes are treated with many inventive rhythmic shifts.

The three central movements are more lightly scored. The *Alla tedesca*, a German dance, is in George Balanchine's description "another of Tchaikovsky's marvelous waltzes, a whole ballet scene exquisitely orchestrated". The central trio keeps the same basic pulse but sounds faster because of the shorter note-values, a stream of quaver triplets with a distinct flavour of Schumann or Mendelssohn. The wind solos that open the deeply expressive slow movement mark it as both the most Russian and the most personal music heard so far. The triplet figures that appear later can be heard as a development of those in the second movement, and are heard to very evocative effect in the coda, with its echoes of Berlioz's *Symphonie fantastique*. In the fourth movement orchestral texture becomes an essential part of the music's effect: the strings are muted throughout, giving a spectral quality to what is essentially a single line of running semiquavers. For the opening

of the trio section Tchaikovsky recycled an idea from a cantata he had hastily written three years earlier for the bicentenary of the birth of Peter the Great.

The finale mirrors the first movement as an exercise in orchestral sonority and brilliance. While for Chopin the Polonaise was a vehicle for his patriotism, proud, heroic or tragic by turns, Tchaikovsky here treats the dance as something grand and ceremonial, as he would do again two years later to convey the aristocratic world of St Petersburg at the opening of the last act of *Eugene Onegin*.

Programme note © Andrew Huth

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

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

Tchaikovsky's hasty decision to marry an almost unknown admirer in 1877 proved a disaster, his homosexuality

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

Profile © Andrew Stewart

Andrew Stewart is a freelance music journalist and writer. He is the author of *The LSO at 90*, and contributes to a wide variety of specialist classical music publications.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893) Symphonie n° 1, en sol mineur, op. 13, « Rêves d'hiver » (1866, rév. 1874)

Tchaïkovski avait tout juste vingt ans lorsqu'il abandonna une carrière peu prometteuse d'employé au ministère russe de la Justice et se mit à étudier sérieusement la musique, tout d'abord en cours privés, puis au tout nouveau Conservatoire de Saint-Petersbourg. Juste après son diplôme, il se vit offrir un poste de professeur au Conservatoire de Moscou, plus récent encore. C'est au cours des premiers mois passés là-bas qu'il composa sa Première Symphonie. La genèse de l'œuvre s'accompagna de l'angoisse et du doute que Tchaïkovski ne réussirait jamais à endiguer, même au faite de son art et de sa notoriété.

Il en résulta toutefois une œuvre magnifique et originale, emplie d'un talent naturel et spontané, où se révélaient déjà les qualités que les auditeurs ont toujours appréciées dans la musique de Tchaïkovski. Ses œuvres plus tardives se montreraient plus raffinées ; mais la couleur, le drame,

la mélodie sont déjà présents dans cette musique, ainsi qu'une personnalité à nulle autre pareille. Il semble également que, toutes personnelles que fussent ses idées, Tchaïkovski ait préféré ne pas présenter la symphonie comme une confession intime, d'où les titres qu'il donna aux deux premiers mouvements.

Le titre « Rêves d'hiver »¹ dépeint assez bien le climat général du premier mouvement, mais il ne correspond guère à celui de la symphonie dans son entier ; « Contrée lugubre, contrée brumeuse » n'est pas davantage une description flatteuse pour le mouvement. Les titres laissent à penser que le compositeur souhaitait présenter l'ensemble de l'œuvre comme une sorte de paysage russe, avec peut-être à l'idée de l'inscrire dans la tradition des symphonies « Italienne » et « Ecossaise » de Mendelssohn.

En effet, Mendelssohn et Schumann constituent les modèles les plus manifestes dans la conduite générale de l'œuvre, bien que la musique ne sonne jamais comme la leur, ni comme celle d'aucun autre compositeur allemand : Tchaïkovski portait une attention particulière à ne pas rappeler la manière de faire et les gestes de Beethoven, qui fut une figure si écrasante pour de nombreux compositeurs de symphonies du XIXe siècle et qui, à bien des égards, était son total opposé, comme homme et comme musicien. Concernant la clarté et l'efficacité de ses textures orchestrales, son imagination trouvait sa principale stimulation dans l'exemple de Glinka et de Berlioz.

Dès le début du premier mouvement, on entend ce qui fait de Tchaïkovski un si grand mélodiste. Il ne s'agit pas juste de créer un air qui soit joli, même si la symphonie en regorge. Il s'agit également du sens dramatique qui suggère au compositeur comment et quand varier un thème, comment lui offrir l'exacte couleur orchestrale qui lui sied et comment l'ornementer avec d'autres figures instrumentales. Cela donne à cette vaste forme sonate de la variété et un intérêt continu. La pulsation rythmique,

elle aussi, est constamment variée, avec des éclats soudains d'énergie et des accents décalés qui poussent la musique vers l'avant. Le mouvement s'achève tranquillement, une réminiscence des rêveuses mesures initiales s'évanouissant au loin.

Le mélancolique mouvement lent est encadré par un passage d'où émane un désir ardent, aux cordes avec sourdine ; il est dominé par un long thème exposé tout d'abord par le hautbois solo, puis déployé dans des combinaisons instrumentales choisies avec goût, qui atteignent son expression la plus impressionnante lorsqu'il est repris par les cors.

Tchaïkovski ne donna pas de titres à ses troisième et quatrième mouvements mais, s'il avait voulu poursuivre l'idée de paysage, peut-être aurait-il pensé, pour le troisième mouvement, un scherzo, à l'image de rayons de soleil faisant scintiller une neige craquante. Il s'agit en fait de l'adaptation orchestrale (avec des modifications) d'un mouvement d'une sonate pour piano composée un an plus tôt. Le trio central est écrit dans le même tempo que le *scherzo*, mais avec des carrures plus amples, et c'est la première des grandes valse orchestrales de Tchaïkovski.

Le drame du finale se construit en plusieurs étapes. La première est une idée lente au caractère populaire russe marqué. Le passage au mode majeur et à un tempo plus allant mène à une section qui semble vouloir faire entendre le thème principal du mouvement, mais une nouvelle accélération du tempo survient avant l'énoncé du véritable thème principal. A certains endroits, Tchaïkovski se montre un peu trop désireux de faire la démonstration de ses talents contrapuntiques, lorsqu'il combine les différents fragments de ses thèmes folkloriques ; mais il ne perd jamais de vue le formidable élan vers l'avant. A la fin, ce mouvement frénétique est interrompu par le retour de l'*Andante lugubre*, des brumes et des rêveries des deux premiers mouvements ; puis un *accelerando* long et cadencé mène à une coda fracassante, qui vient peut-être compenser la conclusion étonnamment calme du premier mouvement.

¹ Le titre usuel français traduit imparfaitement l'original russe, qui signifie plutôt « rêverie », « rêve éveillé » [N.d.t.]

Notes de programme © Andrew Huth

Andrew Huth est un musicien, écrivain et traducteur qui écrit abondamment sur la musique française, russe et d'Europe de l'Est.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

Symphonie n° 2, en ut mineur, op. 17, « Petite-Russienne » (1872, rév. 1879–80)

Peux après avoir terminé sa Première Symphonie, Tchaïkovski rencontra Mili Balakirev, figure stimulante et chef de file du groupe de compositeurs russes nationalistes basé à Saint-Petersbourg auquel appartenait également Rimski-Korsakov, Borodine et Moussorgski. C'est Balakirev qui suggéra et encouragea la composition de *Roméo et Juliette* (1869–1870), et avec sa Deuxième Symphonie, composée en 1872 et jouée à Moscou et Saint-Petersbourg au printemps suivant, il semble que le jeune Tchaïkovski se soit identifié très étroitement à l'objectif que s'étaient fixé les nationalistes : s'éloigner des modèles d'Europe occidentale et créer un style symphonique russe spécifique, qui reflète le caractère profond de la musique populaire de ce pays. Ces compositeurs éprouaient une admiration particulière pour la faculté de Tchaïkovski à trouver tant de manières ingénieuses de présenter son matériau d'inspiration populaire, à imaginer des accompagnements et des variations qui préservaient le caractère original des mélodies tout en les mettant en valeur au travers de perspectives toujours renouvelées.

Le surnom parfois attaché à la Deuxième Symphonie, « Ukrainienne » (ou quelquefois « Petite-Russienne »), est dû à l'utilisation de trois airs populaires ukrainiens, quoique l'inspiration de Tchaïkovski soit si conditionnée par le contexte qu'il est parfois difficile de faire la part entre thèmes d'emprunts et thèmes originaux. « Pour ce qui est de l'élément russe, en général, dans ma musique... j'ai grandi dans des endroits reculés, m'imprégnant dès la plus tendre enfance de la beauté inexplicable des caractéristiques de la musique populaire russe. » Voilà

ce qu'il écrivait à l'époque (1879–1880) où il rêvait la symphonie en profondeur, réécrivant notamment, pour ainsi dire, le tronc principal du premier mouvement ; et c'est cette version révisée qui presque toujours exécutée de nos jours. Malgré sa tournure d'esprit éminemment russe, cependant, Tchaïkovski se rendit rapidement compte qu'il devait prendre ses distances de Balakirev et de son cercle, car il trouvait leur attitude trop bornée et trop dogmatique pour servir ses propres desseins.

La mélodie initiale de la symphonie, énoncée par le cor solo puis par le basson, est le premier des thèmes ukrainiens. Celui-ci est exploité assez longuement, avec des arrière-plans changeants, et sert d'introduction à l'entrée discrète du premier thème, *allegro*, qui est beaucoup plus bref et incisif. Le retour du thème ukrainien dans le développement et la coda est un procédé émotionnel autant que formel : il marque ainsi de son empreinte le caractère du mouvement tout entier. L'orchestration claire et vigoureuse, en particulier l'écriture brillante des vents, ici et tout au long de la symphonie, reflète l'influence importante de Berlioz sur tant de compositeurs russes.

Les sections extérieures du second mouvement sont issues de l'opéra romantique *Undine*, que Tchaïkovski avait composé en 1869 et, par la suite, détruit presque intégralement. Fait significatif, l'opéra ne reposait pas sur un sujet russe et (à en croire le compositeur lui-même) ne renfermait aucun matériau spécifiquement russe. La section centrale présente un second air ukrainien, énoncé à nouveau dans un contexte d'accompagnements changeants. Le *Scherzo* est remarquable par l'irrégularité de ses carrures : au lieu des phrases de quatre ou huit mesures attendues, il est structuré en phrases de trois et six mesures, avec de nombreuses ruptures taquines. Le trio est dans le même tempo rapide, mais passe d'une mesure à trois temps à une mesure à deux temps, et présente un thème à l'allure éminemment folklorique (mais semble-t-il original).

Après des phrases grandioses jouées par le plein orchestre, un air populaire ukrainien très bref et répétitif, intitulé

Jouravel (La Grue), émerge et génère le thème principal du finale. Il s'agit d'un air tout simple, répété à l'envi, sujet à un traitement plus riche et plus élaboré que jamais, avec une orchestration, une harmonie, une texture, un accompagnement en perpétuelle transformation. Un second thème, dans un rythme étrangement syncopé, contraste par son allure carrée ; mais, en fait, la grande simplicité du thème de la « Grue » donne à la virtuosité de Tchaïkovski un immense relief. C'est après avoir joué ce finale de bout en bout lors d'une réunion chez Rimski-Korsakov à Saint-Petersbourg, à Noël 1872, que le compositeur écrivit avec fierté : « L'assemblée m'a presque mis en pièces de ravissement. »

Notes de programme © Andrew Huth

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893) **Symphonie n° 3, en ré majeur, op. 29,** **« Polonaise » (1875)**

Composée entre les deux œuvres les plus populaires de Tchaïkovski, le Premier Concerto pour piano et *Le Lac des cygnes*, la Troisième Symphonie évite délibérément l'expression de toute émotion personnelle profonde et fait au contraire la preuve de l'intérêt croissant que manifestait le compositeur envers une tradition symphonique plus universelle et plus objective. Elle fut écrite durant l'été 1875, alors que Tchaïkovski était dégagé de ses obligations pédagogiques au Conservatoire de Moscou. Séjournant dans les maisons de campagne d'amis et de parents, il esquaissa la symphonie en à peine deux semaines mais éprouva ensuite de grandes difficultés à mettre au point l'orchestration finale. La première audition eut lieu le 19 novembre 1875 à Moscou, sous la direction de Nikolai Rubinstein.

Le surnom de « Polonaise », qui semble avoir été forgé lorsque Sir August Manns donna la première audition britannique de la symphonie au Crystal Palace en 1899, est assez hors de propos. Alors que la Deuxième Symphonie est

connue comme l'« Ukrainienne » ou la « Petite-Russienne », en raison de son usage important d'airs populaires ukrainiens, le finale de la Troisième utilise la polonaise non comme l'expression d'une couleur nationale mais simplement comme un rythme de danse stylisé. Tchaïkovski était en train de rompre délibérément ses liens éphémères mais étroits avec les compositeurs nationalistes russes, trouvant leur conception dogmatique et trop restrictive. Au lieu d'être pieds et poings liés à des thèmes qui, aussi colorés soient-ils par eux-mêmes, tendent à être auto-suffisants, Tchaïkovski travaille ici des matériaux qui sont en apparence moins caractéristiques, mais autorisent des développements plus élaborés et des relations plus subtiles entre les thèmes et les mouvements. Pour autant, chaque détail de la symphonie porte l'empreinte personnelle d'un compositeur qui avait : « Pour ce qui est de l'élément russe, en général, dans ma musique... j'ai grandi dans des endroits reculés, m'imprégnant dès la plus tendre enfance de la beauté inexplicable des caractéristiques de la musique populaire russe. »

Cette symphonie, la seule de Tchaïkovski dans une tonalité majeure, commence toutefois par une introduction dans le mode mineur, *Tempo di marcia funebre* ; mais cette marche funèbre est une indication de style et de tempo plus que l'expression d'un quelconque chagrin. Des phrases heurtées au ton de la dominante créent un sentiment d'attente avec une accélération progressive jusqu'au tronc principal du mouvement, dont les trois thèmes sont traités avec des éclairages rythmiques nombreux et inventifs.

Les trois mouvements centraux sont orchestrés dans une veine plus légère. Le *Alla tedesca*, une danse allemande, est selon la description de George Balanchine « une autre des merveilleuses valse de Tchaïkovski, toute une scène de ballet délicieusement orchestrée ». Le trio central conserve la même pulsation de base, mais celle-ci a l'air plus rapide à cause de valeurs de notes plus courtes – un flot de triplets de croches, avec un net parfum de Schumann ou de Mendelssohn. Les solos de vents qui ouvrent le mouvement lent, profondément expressif, en font le passage à la fois le plus russe et le plus personnel

entendu jusque-là. Les motifs en triolets qui apparaissent ensuite peuvent être entendus comme l'évolution de ceux du second mouvement, et ils réapparaissent dans un effet très évocateur dans la coda, qui rappelle la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Dans le quatrième mouvement, la texture orchestrale devient un élément essentiel de l'effet musical : les cordes sont jouées de bout en bout avec sourdine, donnant un caractère fantomatique à ce qui consiste, pour l'essentiel, en une simple ligne de croches ininterrompues. Pour le début du trio, Tchaïkovski recycla une idée tirée d'une cantate qu'il avait écrite à la hâte trois ans plus tôt pour le bicentenaire de la naissance de Pierre le Grand.

Le finale fait pendant au premier mouvement comme exercice de sonorité et de brillance orchestrales. Alors que Chopin utilisait la polonaise comme vecteur de son patriotisme, tour à tour fière, héroïque ou tragique, Tchaïkovski traite ici la danse comme quelque chose de grandiose et solennel, comme il le ferait deux ans plus tard pour dépendre le milieu aristocratique de Saint-Petersbourg au début du dernier acte d'*Eugène Onéguine*.

Notes de programme © Andrew Huth

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

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

Symphonie, en 1868 à Saint-Petersbourg, fut accueillie chaleureusement et il acheva un opéra sur un mélodrame d'Ostrovski, qu'il détruisit par la suite. *Le Lac des cygnes*, première des trois grandes partitions de ballet de Tchaïkovski, fut composé en 1876 pour le Théâtre Bolchoï de Moscou. Entre 1869 et l'année de sa mort, Tchaïkovski écrivit plus de cent mélodies, pour la plupart dans le style passionné de la romance et sur des textes obnubilés par la frustration et le désespoir associés à l'amour – états d'esprit qui caractérisaient sa propre vie amoureuse.

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

Portrait © Andrew Stewart

Andrew Stewart est un journaliste et écrivain indépendant spécialisé en musique. Il est l'auteur de *The LSO at 90*, et contribue à toutes sortes de publications consacrées à la musique classique.

Traduction: Claire Delamarche

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)
Sinfonie Nr. 1 in g-Moll op. 13
(„Winterträume“) (1866, bearb. 1874)

Tschaikowski war schon Anfang zwanzig, als er seine ziemlich fruchtlose Laufbahn als Beamter im russischen Justizministerium aufgab und sich ernsthaft dem Studium der Musik zu widmen begann, zuerst privat und dann am kurz zuvor gegründeten St. Petersburger Konservatorium. Sofort nach Studienabschluss wurde ihm eine Lehrstelle an dem noch jüngeren Moskauer Konservatorium angeboten, und in seinen ersten Monaten dort komponierte er die 1. Sinfonie. Ihre Entstehung war von Angst und Selbstzweifel begleitet, Gefühle, die Tschaikowski nie bezwingen sollte, selbst als reifer und etablierter Komponist nicht.

Die Sinfonie erwies sich als ein wunderbares und originelles Stück voller natürlichen, spontanen Talents und Eigenschaften, die Hörer an Tschaikowskis Musik immer geschätzt haben. Spätere Werke fielen subtiler aus. Aber von Anfang an gab es Farbe, Drama, Melodie und eine unverwechselbare Persönlichkeit in dieser Musik. Trotz der persönlichen Natur der Ideen war Tschaikowski jedoch anscheinend darauf bedacht, die Sinfonie nicht als irgendeine Art Selbstdarstellung erscheinen zu lassen. Das ist der Grund für die Titel, die er den ersten zwei Sätzen gab.

Der Titel „Winterträume“ beschreibt sicherlich recht bildhaft die allgemeine Stimmung des ersten Satzes, wird aber kaum der Sinfonie als Ganzes gerecht. Ferner ist „Land der Öde, Land der Nebel“ kein ansprechender Titel für den reizenden langsamen Satz. Die Titel legen die Vermutung nahe, dass Tschaikowski das gesamte Werk als eine Art russische Landschaft präsentieren und damit in die Nähe von Mendelssohns Italienischer und Schottischer Sinfonie stellen wollte.

Mendelssohn und Schumann sind tatsächlich die offensichtlichsten Vorbilder für die übergreifende Gestalt, auch wenn die Musik nie wie die von einem dieser oder

irgendeinem anderen deutschen Komponisten klingt: Tschaikowski gab sich besondere Mühe, nicht die Verfahren oder Gesten von Beethoven anklängen zu lassen, den viele Sinfoniekomponisten des 19. Jahrhunderts als bedrückend empfanden und der als Mann und Musiker das genaue Gegenteil von Tschaikowskis darstellte. Die stärksten Anregungen für die Transparenz und Wirkung der Orchestertexturen erhielt Tschaikowskys Schaffen von Glinka und Berlioz.

Vom Beginn des ersten Satzes kann man hören, warum Tschaikowski so sehr als Komponist von Melodien bewundert wird. Dabei dreht es sich nicht nur um das Erfinden guter Melodien, und sicher gibt es davon viele in der Sinfonie. Es hat auch etwas mit einem Gefühl für Dramaturgie zu tun, das Tschaikowski signalisiert, wie und wann ein Thema zu variieren sei, wie man ihm genau die richtige Orchesterfärbung verleiht und wo es mit anderen instrumentalen Gesten verziert werden soll. Das führt in Tschaikowskis langen Sonatenstrukturen zu Vielfalt und anhaltendem Interesse. Um die Musik voranzutreiben, wird auch der rhythmische Verlauf ständig mit Ausbrüchen heftiger Energie sowie Akzenten gegen den Grundsatz variiert. Der Satz endet ruhig, eine sich in der Ferne verlierende Erinnerung an seinen verträumten Anfang.

Der melancholische langsame Satz wird von einer sehnsuchtsvollen Passage für gedämpfte Streicher umrahmt und von dem langen Thema dominiert, das zuerst in der Solooboe erklingt. Das Thema wächst sodann mit diversen gut gewählten Kombinationen von Instrumenten und erreicht in seiner beeindruckendsten Verkleidung einen Höhepunkt, wo es die Hörer vortragen.

Tschaikowski gab seinem dritten und vierten Satz keine Titel. Aber wenn er die Idee einer Landschaft weiter hätte verfolgen wollen, wäre ihm vielleicht für den als Scherzo komponierten dritten Satz das Bild eines Sonnenscheins in den Sinn gekommen, der auf jungfräulichem Schnee glitzert. Tatsächlich handelt es sich hier um eine Orchesterbearbeitung (mit Modifikationen) von einem Satz aus einer Klaviersonate, die Tschaikowski ein Jahr

zuvor geschaffen hatte. Der in der Mitte befindliche Trioabschnitt, Tschaikowskis erster großer Orchesterwalzer, wird im gleichen Tempo wie das Scherzo gespielt, nur mit breiterer Phrasierung.

Die Dramaturgie des Satzes entfaltet sich in unterschiedlichen Stufen. Die erste ist ein melancholischer, langsamer Gedanke mit einem ausgeprägten russischen Volksliedcharakter. Der Wechsel zur Durtonart und ein schnelleres Tempo führen zu einer Passage, die so klingt, als ob sie das Hauptthema des Satzes vorstellen würde. Aber es kommt zu einer weiteren Beschleunigung, bis der richtige Hauptgedanke erreicht wird. Bisweilen ist Tschaikowski im Satz zu eifrig, seine Kontrapunktkenntnisse vermittels Kombinationen verschiedener Fragmente aus seinen Volksliedthemen unter Beweis zu stellen. Er verliert jedoch nie das Gefühl einer aufregenden Vorwärtsbewegung. Gegen Ende wird die frenetische Aktivität von der Rückkehr der Nebel und Tagträume, *Andante lugubre*, aus den ersten zwei Sätzen unterbrochen. Dann führt ein ausgedehntes, kontrolliertes *Accelerando* zu einer enorm lauten Coda, womöglich als Ausgleich für das unerwartet ruhige Ende des ersten Satzes.

Einführungstext © Andrew Huth

Andrew Huth ist Musiker, Autor und Übersetzer und schreibt umfangreich über französische, russische und osteuropäische Musik.

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893) Sinfonie Nr. 2 in c-Moll op. 17 („Kleinrussische“) (1872, bearb. 1879–80)

Bald nach Abschluss seiner 1. Sinfonie begegnete Tschaikowski dem inspirierenden Mili Balakirew, Anführer der Gruppe von in St. Petersburg wirkenden nationalrussischen Komponisten, zu denen auch Rimski-Korsakow, Borodin und Mussorgski zählten. Eben jener Balakirew schlug die Komposition von *Romeo und Julia* (1869–70) vor und ermunterte Tschaikowski zur

Komposition. Dieses Werk wie auch die 1872 geschriebene und im folgenden Frühjahr in Moskau und St. Petersburg aufgeführte 2. Sinfonie geben den Eindruck, als ob sich der junge Tschaikowski sehr stark mit den Zielen der Nationalrussen identifizierte. Diese Ziele bestanden in einer Abwendung von westeuropäischen Vorbildern und in der Schaffung eines eigenen russischen Sinfoniestils, der die wesentlichen Eigenschaften der einheimischen Volksmusik widerspiegeln würde. Die Komponisten um Balakirew bewunderten besonders die Art, wie Tschaikowski sein am Volkslied angelehntes Material auf zahlreiche einfallsreiche Weise vorzustellen vermochte sowie Begleitungen und Variationen erfand, die den ursprünglichen Charakter der Melodien beibehielten und doch aus ständig wechselnden Perspektiven neu beleuchteten.

Der Untertitel „Ukrainische“ (oder manchmal „Kleinrussische“), der der 2. Sinfonie bisweilen zugeordnet wird, liegt in der Verwendung von drei ukrainischen Volksliedern begründet. Nun ist Tschaikowskis Kreativität so von seinem Hintergrund gefärbt, dass man häufig nur schwer zwischen geborgten und eigenen Themen unterscheiden kann. „Was das russische Element in meiner Musik im Allgemeinen betrifft... wuchs ich in der Provinz auf und saugte seit meiner frühesten Kindheit die unerklärbar schönen Eigenheiten russischer Volksmusik auf.“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.] Tschaikowski schrieb das ungefähr zu der Zeit (1879–80), als er die Sinfonie einer umfassenden Bearbeitung unterzog, wobei er besonders den Hauptteil des ersten Satzes im Prinzip neu komponierte. Heutzutage wird fast immer genau diese bearbeitete Fassung gespielt. Tschaikowski kam trotz seiner ausgeprägt russischen Denkweise jedoch bald zur Einsicht, dass er sich von Balakirew und seinem Kreis distanzieren musste, weil er ihre Haltung zu eng und dogmatisch für seine eigenen Zwecke fand.

Die einleitende Melodie der Sinfonie, die vom Solohorn und dann Fagott gespielt wird, ist das erste ukrainische Thema. Es wird auf wechselndem Hintergrund ziemlich ausführlich bearbeitet und liefert so eine Einleitung für

den unauffälligen Einsatz des mit *Allegro* überschriebenen Hauptthemas, das weit kürzer und prägnanter ist. Die Wiederkehr des ukrainischen Themas in der Durchführung und Coda agiert als ein Gefühls- und Gestaltungsmittel, denn der Charakter des Themas prägt den gesamten Satz. Die lebhaft, transparente Orchestrierung, insbesondere der helle Holzbläasersatz hier und im Rest der Sinfonie, spiegelt den großen Einfluss von Berlioz wieder, der auch viele andere russische Komponisten formte.

Die Außenabschnitte des zweiten Satzes stammen aus der romantischen Oper *Undine*, die Tschaikowski 1869 komponierte und später so gut wie vernichtete. Beachtenswert ist hier die Tatsache, dass die Oper kein russisches Sujet behandelt und (laut eigener Aussage des Komponisten) kein speziell russisches Material verwendet. Der Mittelabschnitt arbeitet mit der zweiten ukrainischen Melodie, wiederum auf einem Hintergrund wechselnder Begleitungen. Das *Scherzo* zeichnet sich durch seine irreguläre Phrasierung aus: Anstatt der erwarteten vier- und achttaktigen Phrasen erfolgt die Gruppierung in drei- und sechstaktigen Abschnitten, mit einigen neckigen Verschiebungen. Der Triob Abschnitt hat das gleiche schnelle Tempo, wenn auch mit einem Wechsel vom Dreier- zum Zweiertakt, und ein sehr volksliedartiges (aber angeblich selbst komponiertes) Thema.

Nach grandiosen Gesten des gesamten Orchesters schält sich ein winziges und repetitives ukrainisches Volkslied mit Namen *Schurawel* (Der Kranich) heraus, das sich als Hauptthema für den Schlussatz entpuppt. Es handelt sich um eine sehr einfache, sich ständig wiederholende Melodie, die einer immer volleren und ausgekühlten Orchesterbehandlung mit ständig wechselnder Instrumentierung, Harmonisierung, Textur und Begleitung unterzogen wird. Ein zweites Thema mit einem merkwürdig synkopierten Rhythmus liefert dazu dank seiner Vierkantigkeit einen Kontrast. Aber gerade die Einfachheit des „Kranichthemas“ lässt Tschaikowskis Virtuosität deutlich hervortreten. Nachdem der Komponist diesen Schlussatz zu Weihnachten 1872 vor einer Versammlung in Rimski-Korsakows Haus in St. Petersburg vorgespielt

hatte, schrieb er stolz: „Die gesamte Gesellschaft riss mich vor Begeisterung fast in Stücke.“

Einführungstext © Andrew Huth

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893) Sinfonie Nr. 3 in D-Dur op. 29 („Polnische“) (1875)

Tschaikowskis 3. Sinfonie wurde zwischen zwei seiner beliebtesten Werke, dem 1. Klavierkonzert und *Schwanensee*, komponiert und vermeidet bewusst den Ausdruck tiefer persönlicher Gefühle. Stattdessen spiegelt sie die wachsende Auseinandersetzung des Komponisten mit einer weiteren und objektiveren Sinfonietradition wider. Die Sinfonie entstand im Sommer 1875, als Tschaikowski Urlaub von seinen Lehrverpflichtungen am Moskauer Konservatorium hatte. Während der Komponist Freunde und Verwandte in deren Landhäusern besuchte, skizzierte er die Sinfonie in nur zwei Wochen. Danach kämpfte er enorm mit der Fertigstellung der Orchesterpartitur. Die Sinfonie wurde am 19. November 1875 in Moskau unter der Leitung von Nikolai Rubinstein uraufgeführt.

Der Spitzname „Polnische“, der angeblich geprägt wurde, als Sir August Mann 1899 die britische Erstaufführung im Crystal Palace gab, sagt ziemlich wenig aus. Während die Untertitel der 2. Sinfonie, „Ukrainische“ oder „Kleinrussische“, durch den nachvollziehbaren Einsatz ukrainischer Volkslieder gerechtfertigt sein mögen, verleiht die Polonaise im Schlussatz der 3. Sinfonie dem Werk keine nationale Identität, sondern dient einfach als ein stilisierter Tanzrhythmus. Tschaikowski wandte sich bewusst von seiner kurzen, aber engen Assoziation mit den nationalrussischen Komponisten ab, weil er ihren dogmatischen Ansatz zu eng empfand. Statt einer starken Bezugnahme auf Volkslieder, die an sich farbenfroh sein mögen, aber dazu neigen, in sich geschlossen zu bleiben, arbeitet Tschaikowski hier mit Material, das oberflächlich betrachtet weniger charakteristisch ist, aber komplexere motivisch-thematische Arbeit und subtilere Beziehungen

zwischen Themen und Sätzen gestattet. Und doch verrät jedes Detail der Sinfonie die Handschrift eines Komponisten, der zugab: „Was das russische Element in meiner Musik im Allgemeinen betrifft... wuchs ich in der Provinz auf und saugte seit meiner frühesten Kindheit die unerklärbar schönen Eigenheiten russischer Volksmusik auf.“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.]

Tschaikowskis einzige Sinfonie in einer Durtonart beginnt mit einer Einleitung in Moll, *Tempo di marcia funebre*. Allerdings verweist diese Bezeichnung Trauermarsch eher auf Stil und Tempo als auf einen bestimmten Ausdruck des Kammers. Zögernde Gesten in der Dominante heizen die Erwartung an, wobei sich das Tempo bis zum Hauptteil des Satzes allmählich beschleunigt. Die drei Themen dieses Satzes werden mit vielen einfallsreichen rhythmischen Varianten ausgestattet.

Die drei mittleren Sätze sind leichtgewichtiger komponiert. Der Satz *Alla tedesca*, ein deutscher Tanz, ist nach George Balanchines Worten „ein weiterer wunderbarer Walzer Tschaikowskis, eine ganze Ballettszene, vortrefflich orchestriert“. Das Trio in der Mitte hält den Grundpuls bei, klingt aber aufgrund der kürzeren Notenwerte schneller, ein Strom von Achteltriolen mit einer eindeutigen Schumann- oder Mendelssohnfärbung. Die Holzbläsersolos zu Beginn des expressiven langsamen Satzes leiten die bisher russischste und intimste Musik ein. Die später auftauchenden Triolenfiguren können als eine Weiterführung der Triolenfiguren aus dem zweiten Satz gedeutet werden. In der Coda tauchen sie mit Anklängen an Berlioz' *Symphonie fantastique* wirkungsvoll erneut auf. Im vierten Satz trägt die Orchestertextur einen wesentlichen Teil zur musikalischen Wirkung bei: Die Streicher sind durchweg gedämpft und schaffen so eine gespenstische Stimmung für die im Prinzip in einer einfachen Linie laufenden Sechzehntelnoten. Für den Beginn des Trioabschnitts verwendete Tschaikowski eine alte Idee. Sie stammt aus einer Kantate, die er drei Jahre zuvor für den 200. Geburtstag von Peter dem Großen hinstatt geschrieben hatte.

Der Satzlusssatz ist in Sachen Orchesterklänge und Brillanz ein Spiegelbild des ersten Satzes. Für Chopin mag die Polonaise ein Vehikel für seinen Patriotismus gewesen sein, abwechselnd stolz, heroisch oder tragisch. Dagegen verwendete Tschaikowski den Tanz hier als etwas Großartiges und Feierliches, wie er es auch wieder zwei Jahre später zu Beginn des letzten Aktes von *Eugen Onegin* zur Gestaltung der aristokratischen Welt von St. Petersburg tun sollte.

Einführungstext © Andrew Huth

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

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

Tschaikowskis übereilte Entscheidung, 1877 eine fast unbekannte Bewunderin zu heiraten, endete in einer Katastrophe. Seine Homosexualität trug zu seinem Gefühl des Gefangenseins nur bei. Mittlerweile hatte er seine 4. Sinfonie beendet und war gerade dabei, seine Oper *Eugen Onegin* abzuschließen. Dazu hatte er die beachtliche finanzielle und moralische Unterstützung von Nadeschda von Meck, einer wohlhabenden Witwe, gewonnen. Sie half ihm über seine seelische Krise hinweg. 1878 kehrte er mit dem Violinkonzert zum Komponieren zurück. Aber seine Arbeit blieb bis zum Abschluss der von Byron angeregten *Sinfonie Manfred* 1885 gehemmt. Tschaikowski behauptete, seine 6. Sinfonie sei sein bestes

Werk. Das Gefühl erschütternder Verzweiflung, das in allen Sätzen des Werkes außer dem dritten zu hören ist, spiegelt den angegriffenen Seelenzustand des Komponisten wider. Er beging neun Tage nach der Uraufführung dieser Sinfonie am 6. November 1893 Selbstmord.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Andrew Stewart ist freischaffender Musikjournalist und Autor. Er verfasste *The LSO at 90* [*Das London Symphony Orchestra mit 90*] und schreibt ein breites Spektrum an anspruchsvollen Artikeln über klassische Musik.

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Valery Gergiev



Pyotr Ilyich Tchaikovsky



Valery Gergiev conductor

Valery Gergiev is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra and Artistic Director of the Stars of the White Nights Festival (St Petersburg), the Moscow Easter Festival, the Gergiev Rotterdam Festival, the Mikelli International Festival, and the Red Sea Festival in Eilat, Israel. His inspired leadership as Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre since 1988 has brought universal acclaim to this legendary institution. Born in Moscow, he studied conducting with Ilya Musin at the Leningrad Conservatory, won the Herbert von Karajan Conductors' Competition aged 24, and made his Mariinsky Opera debut one year later conducting Prokofiev's *War and Peace*. In 2003 he led St Petersburg's 300th anniversary celebrations, and opened the Carnegie Hall season with the Mariinsky Orchestra, the first Russian conductor to do so since Tchaikovsky conducted the Hall's inaugural concert in 1891. Valery Gergiev's many awards include a Grammy, the Dmitri Shostakovich Award, the Golden Mask Award, People's Artist of Russia Award, and France's Royal Order of the Legion of Honour. His vast discography includes Russian operas, Shostakovich, Prokofiev, and Tchaikovsky Symphonies, and numerous discs on the LSO Live and Mariinsky labels, including a Mahler Symphony cycle, Bartók's *Bluebeard's Castle*, Wagner's *Parsifal*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and a disc of Debussy's music.

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra et directeur artistique du festival Étoiles des nuits blanches (Saint-Petersbourg), du Festival de Pâques de Moscou, du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikelli et du Festival de la Mer rouge à Eilat (Israël). Directeur artistique et général du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg depuis 1988, il a offert, par sa gestion inspirée, une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Né à Moscou, il

a étudié la direction d'orchestre auprès d'Ilya Moussine au Conservatoire de Leningrad, remporté le Concours de direction Herbert-von-Karajan à l'âge de vingt-quatre ans et fait ses débuts au Mariinski un an plus tard, dirigeant *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 2003, il a mené les célébrations du tricentenaire de Saint-Petersbourg et ouvert la saison du Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre du Mariinski, premier Russe à avoir cet honneur depuis que Tchaïkovski dirigea le concert inaugural de la salle en 1891. Parmi les nombreuses récompenses obtenues par Valery Gergiev figurent un Grammy, le prix Dmitri-Chostakovitch, le Masque d'or, le titre d'Artiste du peuple de Russie et la Légion d'honneur. Sa vaste discographie comprend des opéras russes, des symphonies de Chostakovitch, Prokofiev et Tchaïkovski, ainsi que de nombreux disques sous les labels LSO Live et Mariinski, notamment une intégrale des symphonies de Mahler, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Parsifal* de Wagner, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et un disque Debussy.

Waleri Gergiew ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und künstlerischer Leiter des Festivals „Sterne der Weißen Nächte“ (St. Petersburg), des Moskauer Osterfestivals, des Gergiev Festival Rotterdam, der Musikfestspiele in Mikelli und des Internationalen Roten-Meer-Festivals klassischer Musik in Eilat, Israel. Waleri Gergiew's kluges Management als Künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters seit 1988 verschaffte dieser legendären Einrichtung hohe Anerkennung. Er wurde in Moskau geboren und studierte Dirigieren am Leningrader Konservatorium bei Ilya Musin, gewann im Alter von 24 Jahren den Dirigentenwettbewerb der Herbert-von-Karajan-Stiftung und gab ein Jahr später sein Debüt am Kirow-Theater (heute Mariinski-Theater), bei dem er Prokofjews *Voïna i mir* (Krieg und Frieden) dirigierte. 2003 leitete er die Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag von St. Petersburg und eröffnete mit dem Mariinski-Orchester die Spielzeit an der Carnegie Hall. Nach Tschakowski, der das Eröffnungskonzert 1891 dirigierte hatte, war Waleri Gergiew erst der zweite russische Dirigent, der so einen Auftakt zur Spielzeit in der Carnegie Hall leitete. Zu Waleri Gergiew's vielen Preisen gehören ein Grammy-Preis, ein Dmitri-Schostakowitsch-Preis, eine Goldene Maske, der Ehrentitel Volkskünstler Russlands und Frankreichs Ehrenlegion [Ordre national de la Légion d'honneur]. In Waleri Gergiew's riesiger Diskografie findet man russische Opern sowie Sinfonien von Schostakowitsch, Prokofjew und Tschakowski nebst zahllosen Aufnahmen beim Label LSO Live und Mariinski-Label mit unter anderem einem Zyklus von Mahlersinfonien, Bartóks *A kékszakállú herceg vára* [Herzog Blaubarts Burg], Wagners *Parsifal*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor* und eine CD mit Debussy's Musik.

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Gordan Nikolitch LEADER ³
Roman Simovic LEADER ¹²
Carmine Lauri ¹³
Tomo Keller ¹²
Lennox Mackenzie ²³
Nicholas Wright ¹²
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Jörg Hammann
Michael Humphrey
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram ²
Laurent Quenelle ¹²
Harriet Rayfield ¹³
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Rhys Watkins ¹
Alina Petrenko ³
Erzsebet Racz ³
Julia Rumley ²
Sarah Sew ³

Second Violins

David Alberman * ¹
Evgeny Grach * ²³
Thomas Norris ¹²
Sarah Quinn ¹³
Miya Väisänen
David Ballesteros ²³
Richard Blayden ²
Matthew Gardner
Belinda McFarlane ²³
Iwona Muszynska
Philip Nolte
Andrew Pollock ²
Paul Robson
Louise Shackelton ²
David Worswick ¹²
Eleanor Fagg ¹

Caroline Frenkel ³
Oriana Kriszten ¹³
Katerina Mitchell ³
Hazel Mulligan ¹
Jan Reguluski ¹
Stephen Rowlinson
Julia Rumley ³

Violas

Paul Silverthorne * ¹²
Edward Vanderspar ³
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Richard Holtum
Robert Turner
Jonathan Welch ¹²
Regina Beukes ¹³
German Clavijo ²³
Lander Echevarria ¹²
Heather Wallington ²
Natasha Wright ²
Ellen Blythe ²
Michelle Bruil ¹³
Philip Hall ³
Nancy Johnson
Caroline O'Neill ¹³
Fiona Opie ¹
Martin Schaefer ³

Cellos

Tim Hugh * ¹³
Rebecca Gilliver * ²
Alastair Blayden
Jennifer Brown ²³
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Hilary Jones
Minat Lyons ¹²
Amanda Truelove
Judith Berendschot ¹
Nick Gethin ¹

Judith Herbert ²
Floris Mijnders ³
Susan Sutherley ³

Double Basses

Rinat Ibragimov * ¹³
Joel Quarrington ** ²
Colin Paris ¹²
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Matthew Gibson ¹²
Thomas Goodman ¹²
Jani Pensola
Benjamin Griffiths ³
Simo Väisänen ³
Adam Wynter ³

Flutes

Gareth Davies * ¹²
Adam Walker * ³
Patricia Moynihan ²³
June Scott ¹

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl * ²
Nora Cismondi ** ¹
Emmanuel Laville ** ³
Katie Bennington ³
Rosie Jenkins ¹
Michael O'Donnell ²

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough * ¹²
Fredrik Ekdahl ** ³
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones *
David Pyatt * ³
Angela Barnes
Jonathan Lipton
Jonathan Bareham ²
Estefania Beceiro Vazquez ³
Mark Vines ¹²

Trumpets

Roderick Franks * ²³
Philip Cobb * ¹
Gerald Ruddock
Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright * ²³
Katy Jones * ¹
James Maynard
Robert Holiday ³

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy * ²
Antoine Bedewi ** ¹
David Jackson ¹²

* Principal
** Guest Principal

Numbers indicate Symphonies played. No number indicates player played all Symphonies.

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

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

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce

programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

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

For further information and licensing enquiries please contact:

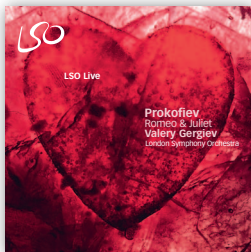
LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

Also on **LSO Live**

Available on disc or to download from all good stores

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

Prokofiev Romeo & Juliet **Valery Gergiev**



Disc of the Year & Best Orchestral Album

BBC Music Magazine Awards (UK)

Choice of the Month – Orchestral

BBC Music Magazine (UK)

Editor's Choice

Gramophone (UK)

Clef de Resmusica

Resmusica (France)

Editor's Choice

Classic FM Magazine (UK)

2SACD (LSO0682)

Rachmaninov Symphony No 2 **Valery Gergiev**



Editor's Choice

'Gergiev has a feel for the romantic urgency of the music as well as its lyrical impulse and the LSO responds as though its life depended on it'
Gramophone (UK)

Supersonic Award

Pizzicato (Luxembourg)

'Gergiev seems to communicate a darker side to this music'
Audiophile Audition (US)

SACD (LSO0677)

Rachmaninov Symphonic Dances & **Stravinsky** Symphony in Three Movements **Valery Gergiev**



Audiophile Audition (US)

'how beautifully blended and responsive they [LSO] are under Gergiev's direction ... there is much to enjoy here, not least an orchestra that is at the very top of its game under its charismatic conductor'
International Record Review (UK)

SACD (LSO0688)



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit **iso.co.uk**

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **iso.co.uk**

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **iso.co.uk**



Tchaikovsky Symphonies Nos 1–3

Valery Gergiev London Symphony Orchestra

Disc 1 78'00"

Symphony No 1 ('Winter Daydreams')

Symphony No 2 ('Little Russian')

Disc 2 47'56"

Symphony No 3 ('The Polish')

Total time 125'56"

Tchaikovsky's three early symphonies are full of rich expressive melodies – something for which he had a natural talent. He draws extensively on the Russian landscape and folk tunes for inspiration, particularly in Symphony No 1 ('Winter Daydreams') and Symphony No 2 ('Little Russian'). The choreographer George Balanchine exploited the dance-like nature of the *Third Symphony* by using it as the basis for the final part of his ballet masterpiece, *Jewels*.

Les trois symphonies de jeunesse de Tchaïkovski regorgent de mélodies richement expressives – il avait pour cela un talent naturel. Le compositeur s'y inspire abondamment des paysages et du folklore russes, particulièrement dans les Symphonies n° 1 (« Rêves d'hiver ») et n° 2 (« Petite-Russienne »). Le chorégraphe George Balanchine exploita le caractère dansant de la Troisième Symphonie en l'utilisant comme base de la partie finale de l'un de ses chefs-d'œuvre, le ballet *Jewels* [Joyaux].

Tschaikowskis drei frühe Sinfonien enthalten viele opulente, expressive Melodien – wofür der Komponist ein natürliches Talent hatte. Anregung lieferten ihm in großem Maße russische Landschaften und Volkslieder, besonders in den Sinfonien Nr. 1 („Winterträume“) und Nr. 2 („Kleinrussische“). Der Choreograf George Balanchine nutzte den tänzerischen Charakter der 3. Sinfonie, die er als Vorlage für den letzten Teil seines meisterlichen Tanzwerkes *Jewels* [Umwelten] verwendete.

Notes in English/en français/auf Deutsch

Recorded live January–May 2011 at the Barbican, London, and the Tonhalle Zürich, Switzerland.

James Mallinson producer

Neil Hutchinson for *Classic Sound Ltd* balance engineer

Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes

Hybrid-SACD Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony



lso.co.uk

© 2012 London Symphony Orchestra, London UK

© 2012 London Symphony Orchestra, London UK