

Shakespeare:

Hamlet

The Tempest

Romeo
and Juliet



Bamberger
Symphoniker



TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich (1840-1893)

Music inspired by Shakespeare's plays

[1] Hamlet (*Kalmus*) **18'16**

Fantasy overture, Op. 67 (1888)

[2] The Tempest (*Benjamin*) **21'42**

Symphonic fantasy overture, Op. 18 (1873)

[3] Romeo and Juliet (*Kalmus*) **20'42**

Fantasy overture (final version, 1880)

Bamberger Symphoniker (Bamberg Symphony Orchestra)

(leader: Peter Rosenberg)

José Serebrier

The Music of Tchaikovsky

by José Serebrier

Mily Balakirev, only three years older than Tchaikovsky, took on the informal rôle of mentor and tormented his younger colleague for many years with constant advice, most of which Tchaikovsky followed, but not without resentment. 'Having to spend the entire day with him, as he demands, is a real bore, although I admit it has been quite helpful', he wrote to brother Anatol. Noticing from the start that the younger composer had a special affinity for programmatic music, Balakirev suggested the subjects of two of Tchaikovsky's most successful works: *Romeo and Juliet* and the *Manfred Symphony*. It was because of Balakirev's influence that the composer completely revised the original version of *Romeo and Juliet*. Three years after writing his *First Symphony*, Tchaikovsky undertook the *Romeo and Juliet* project, calling it an 'overture' from the very first sketches, rather than a tone poem, as such a piece would have been called in those days. Is it an overture? Not in the sense that opera composers use the term, since it is not a 'prelude' to an opera or play. Tchaikovsky finally decided to call it 'Overture-Fantasia after Shakespeare's drama'. A year earlier he had successfully completed a 'symphonic fantasia', *Fatum* (which, unlike most of his early works, did not require further revisions later on), and two years earlier he wrote an *Overture in F major* and a *Festival Overture* (on the Danish National Anthem). *The Storm* (not to be confused with *The Tempest* of 1873), written when the composer was 24, was described only as an 'overture', since it was meant for Ostrovsky's drama. Tchaikovsky felt comfortable with this concise form: the concert overture and/or fantasia. By the time he composed *Fatum*, *Franческа da Rimini* and *The Tempest*, he was freely calling them 'fantasias', a more appropriate description.

The first version of *Romeo and Juliet*, started in 1869 when Tchaikovsky was 29, rambles on and did not make a lasting impression. When Nikolai Rubinstein premièred it in 1870 in Moscow, it went practically unnoticed. 'My overture had no success, and was completely ignored. I hoped for sympathy, for recognition, but no one said a word to me about my overture.' Part of the problem was that Rubinstein had been involved in an internal controversy at the Moscow Conservatory and, that night, the public used the concert to show their loyalty to him with repeated ovations, while the music went practically unnoticed. A year

later Tchaikovsky made extensive revisions and cuts, under Balakirev's tutelage. That second version of *Romeo and Juliet* became a popular concert item and quickly spread Tchaikovsky's fame outside Russia. The main difference from the earlier version was that Tchaikovsky trimmed much of the work, 'inventing' a form that he would repeatedly use as a formula (1812, *Hamlet*), and produced a more successful new ending. Ten years later still more revisions followed, but only the ending was affected this time: Tchaikovsky came up with the final, third version, the one we know today. One of Balakirev's suggestions was that Tchaikovsky should provide a 'final curtain', a dramatic and powerful ending, those crushing chords that contrast with Prokofiev's ending in his own *Romeo and Juliet* ballet. Prokofiev's ending comes closer to the silent, hushed curtain descending slowly after the final tragedy. For years Stokowski replaced the last few bars of the Tchaikovsky overture with a soft, slow ending, closer to the original version of 1869/70.

Somehow, the final version of 1880 seems just right, including the applause-seeking dramatic chords. It was meant not as a mirror of the Shakespeare play, but as a musical portrait of its feelings, drama, psychological situations and personalities. As such, the musical work takes on a life of its own. The ending is a reminder of the tragic duel scenes, crucial to the story.

After all the agonizing revisions, Tchaikovsky finally produced one of his most perfect works in terms of continuity, content, formal novelty and great melodies. His 'formula' was an introduction followed by the main section, a sublime, slow and passionate 'balcony scene' which leads back to the main *Allegro* section, followed once again by the romantic slow music, and then a climactic, shortened version of the main section, ending with a moving, slow coda. It worked so well that he repeated this 'introduction/*Allegro*/*Cantabile*/*Allegro*/*Cantabile*/shortened *Allegro*/coda' form on several occasions, in 1812 (1880) and *Hamlet* (1888), and yet it seemed fresh every time. Those are three very different pieces. Musical form, especially the development of his beautiful musical ideas and themes, was a problem for Tchaikovsky, one that made him struggle for years, even while producing some of his early masterpieces. The originality of the conceptions that resulted from that struggle is easily overlooked today, after so many repeated hearings. We can only imagine the surprise of the listener upon hearing for the first time the scherzo of the *Fourth Symphony*, or the waltz scherzo of the *Fifth*, or the incandescent march in the *Sixth*. The sorrowful finale, a farewell to life unlike anything that had been heard before, portrays a bare soul for all to see and pity.

Many nineteenth-century composers were irresistibly attracted to Shakespeare's dramas. Mendelssohn, Berlioz and Liszt wrote some of their most colourful works inspired by the Bard. Tchaikovsky returned to Shakespeare in 1873 with *The Tempest*, at the insistence of the art historian Vladimir Stasov (mentor of the Mighty Handful – five nationalistic Russian composers, from whom Tchaikovsky kept some distance). Balakirev had already mentioned the idea to Tchaikovsky, but it was Stasov who actually provided him with a musical 'plot', a sequence of ideas, an actual programme. Stasov was also responsible for the *Manfred Symphony* (after Byron) in the same manner. He had first tried to interest Hector Berlioz in the *Manfred* project during the latter's last trip to Russia, but had failed. After a few years of Stasov's prodding, Tchaikovsky began to identify with the tragic hero, producing one of his most remarkable symphonic works. It is quite interesting that he did not number this symphony, written in the ten-year gap separating the *Fourth* and the *Fifth*, but called it a symphony nevertheless.

The Tempest, a 'fantasia after the Shakespeare drama', is dedicated to Vladimir Stasov. The December 1873 première in Moscow, conducted by Nikolai Rubinstein, was an immediate success, unlike that of *Romeo and Juliet*. It is a well-known fact that while Tchaikovsky's last opera, *Iolanthe*, was premiered with great success in St. Petersburg, its companion piece, the ballet *The Nutcracker*, was only a mild success at the time, remaining obscure during the composer's era – another example of the 'justice' that time and history mete out to works of art. In the score of *Romeo and Juliet*, Tchaikovsky let the music speak for itself, while on the first page of *The Tempest* he inscribed a shortened version of Stasov's extensive plot: 'The sea. The magician Prospero sends his spirit Ariel to start a storm, which capsizes Ferdinand's boat. The enchanted island. First timid moments of love between Miranda and Ferdinand. Ariel; Caliban. The lovers surrender to their passion. Prospero disposes of his magic power and departs from the island. The sea.' Composed in eleven days, *The Tempest* has magical moments throughout. The love motif is equal in beauty and intensity to the love motif in *Romeo and Juliet*.

In 1888 Tchaikovsky was commissioned to write the incidental music for a charity production of Shakespeare's *Hamlet* in St. Petersburg, but the project never materialized. Tchaikovsky instead used his sketches to produce a symphonic work, another fantasy overture in the *Romeo and Juliet* mould. In many ways this is a more profound, mature work than its

great predecessor, providing vivid musical portraits of the character's psychology and inner torments. The sombre mood of the introduction is followed by Hamlet's music, portraying his grief and urgings. The slow Ophelia motif is one of Tchaikovsky's most haunting melodies. The drama continues, and the work concludes with a funeral lament reminiscent of the opening pages of the score. Eventually, in 1891, Tchaikovsky was again asked to compose incidental music for the play. This coincided with his American tour, more bouts of depression, and increasing demands of his time as conductor. He accepted the commission but was unable to spend much time on it. The result was a shortened version of the overture and sixteen fragments, most of which were direct quotes or arrangements from previous works. In the case of the string *Elegy* (1884), it was copied literally, bar by bar.

© José Serebrier 2002

Founded in 1946 by former members of the Deutsche Philharmonie in Prague and musicians from Karlovy Vary (Karlsbad) and Silesia who moved to Bamberg as refugees in the Second World War, the **Bamberg Symphony Orchestra** – with its Bohemian style of music-making, its discipline, virtuosity and characteristic sound – enjoyed success from the start. It was the first German orchestra to be invited to appear in France after the end of the war, and further successful tours to North and South America, Asia and Africa followed. Eminent conductors such as Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Eugen Jochum, Horst Stein (honorary conductor of the orchestra for life) and Ingo Metzmacher have left their mark on the orchestra and created an unmistakable sound that remains associated with the Bamberg Symphony Orchestra to this day.

Since the opening up of the borders to the east, the orchestra has enjoyed new opportunities: Bamberg is situated, both geographically and politically, at the centre of the German and European musical scene. The opening of the Bamberg Concert Hall in September 1993 gave the orchestra a home which, in the words of Eugen Jochum, befits 'one of the principal European orchestras'. Jonathan Nott was appointed as principal conductor of the Bamberg Symphony Orchestra in January 2000. Other conductors with whom the orchestra collaborates regularly include Michael Gielen, Hans Zender and Michael Boder.

When Leopold Stokowski hailed **José Serebrier** as ‘the greatest master of orchestral balance’, the 22-year-old musician was Associate Conductor of the American Symphony Orchestra in New York. That year his Carnegie Hall début was lauded by the American press for the ‘great intensity, precision and clarity’ of his music-making. Since his early years with Stokowski’s American Symphony Orchestra, and after several seasons with George Szell as Composer-in Residence of the Cleveland Orchestra, Serebrier has been conducting regularly every major orchestra in America and Europe. Recently, he has had successful débuts with the orchestras of Philadelphia and Pittsburgh, and made a triumphant return to the Cleveland Orchestra. Serebrier has also become one of the most recorded conductors of his generation.

Serebrier’s recent international tours have included the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra, two Latin American tours with the Juilliard Orchestra, numerous visits to Australia and New Zealand and a tour of South America with the Scottish Chamber Orchestra.

As Artistic Director of the Miami Festival, which he first organized in 1984, Serebrier has presented world premières of specially commissioned works by some of the most prominent American composers, such as Elliott Carter. He received the Alice M. Ditson Conductor’s Award from Columbia University for his consistent programming of new music.

As a composer, Serebrier has won two Guggenheim Awards, Rockefeller Foundation grants, commissions from the National Endowment for the Arts and the Harvard Musical Association and the BMI Award. He has composed more than 100 works; his *First Symphony*, *Elegy for Strings* and the *Poema Elegiaco* were premièred by Leopold Stokowski, and his *Violin Concerto ‘Winter’* was premièred in New York, Madrid, and London.

Tschaikowskys Musik

von José Serebrier

Milij Balakirew war nur drei Jahre älter als Tschaikowsky, aber er übernahm die inoffizielle Rolle seines Mentoren und plagte den jüngeren Kollegen lange Jahre mit Ratschlägen, die dieser nicht ohne Unmut beherzigte. „Den ganzen Tag, wie er es will, mit ihm zu verbringen, ist ziemlich langweilig, obwohl ich zugeben muß, daß es recht hilfreich war“, schrieb er an seinen Bruder Anatol. Da Balakirew an dem jüngeren Komponisten früh schon eine besondere Affinität zur Programmusik bemerkt hatte, gab er ihm die Anregung zu zwei von Tschaikowskys erfolgreichsten Werken: **Romeo und Julia** und die *Manfred-Symphonie*. Dem Einfluß Balakirews ist auch zuzuschreiben, daß Tschaikowsky die Originalfassung von *Romeo und Julia* gänzlich revidierte. Drei Jahre nach der *Ersten Symphonie* widmete sich Tschaikowsky dem *Romeo und Julia*-Projekt, das er schon in den frühesten Skizzen als „Ouvertüre“ bezeichnete – und nicht als Symphonische Dichtung, wie es damals für ein solches Stück üblich gewesen wäre. Handelt es sich um eine Ouvertüre? Nicht in dem Sinne, daß sie einer Oper oder einem Schauspiel vorangestellt wäre. Tschaikowsky wählte schließlich die Bezeichnung „Ouvertürenfantasie nach Shakespeares Drama“. Ein Jahr zuvor hatte er seine „Symphonische Fantasie“ *Fatum* (die, anders als fast sämtliche seiner Frühwerke, später keine Revisionen erfuhr) erfolgreich fertiggestellt; zwei Jahre war es her, daß er eine *Ouvertüre F-Dur* und eine *Festouvertüre* (über die dänische Nationalhymne) komponiert hatte. *Der Sturm* (nicht zu verwechseln mit *Der Sturm* [The Tempest] aus dem Jahr 1873), den er im Alter von 24 Jahren komponiert hatte, war nur als „Overtüre“ bezeichnet worden, da er für Ostrowskij's Drama bestimmt war. Tschaikowsky fühlte sich wohl bei der konzisen Form der Konzertouvertüre und/oder Fantasie. Zu der Zeit, als er *Fatum*, *Francesca da Rimini* und *Der Sturm* (The Tempest) komponierte, sprach er von „Fantasien“ – eine durchaus angemessene Bezeichnung.

Die erste Fassung von *Romeo und Julia*, die Tschaikowsky 1869 im Alter von 29 Jahren begann, war ausschweifend und hinterließ keinen bleibenden Eindruck. Die Uraufführung unter Nikolai Rubinstein 1870 in Moskau wurde kaum zur Kenntnis genommen. „Meine Ouvertüre hatte keinen Erfolg, sie wurde vollständig ignoriert. Ich hatte auf Sympathie gehofft, auf Anerkennung, doch niemand sprach mit mir auch nur ein Wort über meine

Ouvertüre.“ Das lag zum Teil daran, daß Rubinstein am Moskauer Konservatorium in eine interne Kontroverse verstrickt war; das Publikum nutzte das Konzert dazu, ihm seine Loyalität mit langen Ovationen zu demonstrieren – darüber vergaß man die Musik. Im Jahr darauf nahm Tschaikowsky unter Balakirews Anleitung umfangreiche Änderungen und Schnitte vor. Diese zweite Fassung von *Romeo und Julia* eroberte sich einen Stammsplatz im Konzertrepertoire und verbreitete Tschaikowsky Ruhm über Rußlands Grenzen hinaus. Der Hauptunterschied zu der früheren Fassung bestand darin, daß Tschaikowsky einen Großteil des Werkes neu gestaltete, indem er eine Form „erfand“, die er später mehrfach noch als Formel verwenden sollte (Ouvertüre *1812*, *Hamlet*) und einen neuen, glücklicheren Schluß schrieb. Zehn Jahre später folgten weitere Revisionen, doch diesmal war nur das Ende betroffen: Tschaikowsky setzte mit der dritten Fassung des Schlusses jenen hinzu, den wir heute kennen. Balakirew hatte Tschaikowsky u.a. geraten, einen „Schlußvorhang“ vorzusehen, ein dramatisch kraftvolles Ende, dessen niederschmetternde Akkorde im Gegensatz stehen zum Ende von Prokofjews gleichnamigen Ballett. Prokofjews Schluß ähnelt eher dem stillen, lautlosen Vorhang, der sich über einen tragischen Ausgang senkt. Der Dirigent Leopold Stokowski hat lange Zeit die letzten Takte von Tschaikowskys Ouvertüre mit einem sanften, langsamen Ende ersetzt, das der Originalfassung aus den Jahren 1869/70 näherkommt.

Doch auch die Letztfassung aus dem Jahr 1880 mit ihren publikumswirksamen dramatischen Akkorden kann überzeugen. Denn sie war nicht als getreues Spiegelbild des Shakespeare'schen Schauspiels gemeint, sondern als musikalisches Porträt der Gefühle, dramatischen Verwicklungen, psychologischen Situationen und Charaktere. Auf diese Weise ist die Komposition ein Werk eigenen Rechts; ihr Schluß erinnert an die tragischen und dramaturgisch wichtigen Duellszenen.

Nach all den quälenden Revisionen legte Tschaikowsky schließlich eines seiner vollkommensten Werke in Sachen Inhalt, innovativer Form und Melodik vor. Seine „Formel“ bestand aus einer Einleitung, auf die ein Hauptteil folgte, dann eine sublimale, langsame und leidenschaftliche „Balkonszene“, die zum *Allegro*-Teil zurückführt, auf die wiederum die langsame Romanze folgt. Die verkürzte Version des Hauptteils verklingt in einer bewegenden, langsamen Coda. Dies funktionierte so gut, daß er die Abfolge „Einleitung – *Allegro* – *Cantabile* – *Allegro* – *Cantabile* – verkürztes *Allegro* – Coda“ bei anderen Gelegenheiten wieder aufgriff, ohne daß sie an Frische verlor, so etwa in der Ouvertüre *1812* (1880) und in *Hamlet* (1888).

Es handelt sich um drei sehr unterschiedliche Werke. Die musikalische Formgestaltung, insbesondere die Entwicklung seiner musikalischen Gedanken und Themen bildeten für Tschaikowsky ein Problem, mit dem er noch kämpfte, als er schon seine ersten Meisterwerke komponiert hatte. Die Originalität der Konzepte, die sich jenem Kampf verdanken, mag heutzutage durch häufiges Hören allzu vertraut geworden sein. Wir können uns die Überraschung nur vorstellen, mit der Tschaikowskys Zeitgenossen zum ersten Mal das Scherzo der *Vierten Symphonie*, das Walzerscherzo der *Fünften* oder den strahlenden Marsch der *Sechsten* gehört haben. Das klagende Finale – ein Abschied vom Leben, wie man ihn noch nie gehört hatte – enthüllte vor aller Augen eine bemitleidenswerte Seele.

Viele Komponisten des 19. Jahrhunderts fühlten sich von Shakespeares Dramen unwiderstehlich angezogen. Mendelssohn, Berlioz und Liszt schrieben einige ihrer farbenprächtigsten Werke nach seinen Vorlagen. Auf Betreiben von Wladimir Stassow, dem Kunsthistoriker und Mentoren des „Mächtigen Häufleins“ (fünf nationalrussische Komponisten, zu denen Tschaikowsky einige Distanz wahrte), kehrte Tschaikowsky 1873 mit *The Tempest* zu Shakespeare zurück. Balakirew hatte bereits mit Tschaikowsky darüber gesprochen, doch war es Stassow, der ihm eine musikalische „Handlung“, eine Folge von Ideen oder ein tatsächliches Programm lieferte. In gleicher Weise war Stassow für die *Manfred-Symphonie* (nach Byron) verantwortlich. Zuerst hatte er versucht, Hector Berlioz bei einer Rußlandreise für das *Manfred*-Projekt zu gewinnen, doch ohne Erfolg. Stassow wandte sich an Tschaikowsky, und dieser begann nach einigen Jahren, sich mit dem tragischen Helden zu identifizieren und komponierte eines seiner bemerkenswertesten symphonischen Werke. Bemerkenswert auch ist, daß diese Symphonie – die während der zehn Jahre, die die *Vierte* von der *Fünften* trennen, entstand – nicht numeriert, aber trotzdem als Symphonie bezeichnet wurde.

Der Sturm, eine „Fantasie nach dem Drama von Shakespeare“, ist Wladimir Stassow gewidmet. Die Uraufführung in Moskau 1873 war, anders als bei *Romeo und Julia*, ein unbestrittener Erfolg. Es ist bekannt, daß Tschaikowskys letzte Oper *Iolanta* mit großem Erfolg in St. Petersburg uraufgeführt wurde, während das Schwesterverwerk, das Ballett *Der Nußknacker*, damals nur einen Achtungserfolg errang und zu Lebzeiten des Komponisten nahezu unbekannt blieb – ein weiteres Beispiel für die „Gerechtigkeit“, die die Zeit und die Geschichte den Kunstwerken zuteil werden lassen. Die Partitur von *Romeo und Julia* sprach für sich selbst; auf der ersten Seite von *Der Sturm* hingegen platzierte er die gekürzte Fassung von

Stassows anfänglicher Vorlage: „Das Meer. Der Zauberer Prospero befiehlt dem Luftgeist Ariel, einen Sturm zu entfachen, der Ferdinands Boot zum Kentern bringt. Die verzauberte Insel. Erste, schüchterne Momente der Liebe zwischen Miranda und Ferdinand. Ariel; Caliban. Die Liebenden geben ihren Gefühlen nach. Prospero entledigt sich seiner magischen Fähigkeiten und verläßt die Insel. Das Meer.“ Der in elf Tagen komponierte *Sturm* ist voll zauberischer Momente; sein Liebesthema steht dem Liebesthema von *Romeo und Julia* hinsichtlich Schönheit und Intensität in nichts nach.

1888 nahm Tschaikowsky den Auftrag an, eine Schauspielmusik für eine Wohltätigkeitsaufführung von Shakespeares **Hamlet** in St. Petersburg zu komponieren. Das Projekt zerbrach sich, stattdessen benutzte Tschaikowsky seine Skizzen für ein symphonisches Werk, eine weitere Ouvertürenfantasie in der Art von *Romeo und Julia*. In mancherlei Hinsicht ist dieses Werk, das die Psychologie und die inneren Zweifel des Helden musikalisch porträtiert, vollkommener und reifer als sein großer Vorgänger. Der düsteren Stimmung der Einleitung folgt Hamlets Musik, die Schmerz und Bedrängnisse darstellt. Das langsame Ophelia-Thema ist eine der betörendsten Melodien Tschaikowskys. Das Drama schürzt sich und endet mit einer Trauerklage, die an die ersten Seiten der Partitur anklingt. 1891 wurde Tschaikowsky erneut gebeten, Musik für dieses Drama zu komponieren. Dies traf mit seiner Amerikareise zusammen, mit weiteren Schüben von Depression und zunehmender Inanspruchnahme als Dirigent. Er nahm den Auftrag an, konnte aber nicht viel Zeit dafür verwenden. Das Ergebnis war eine gekürzte Fassung der Ouvertüre sowie sechzehn Fragmente, die meistens Zitate oder Bearbeitungen eigener Werke waren. Seine *Elegie* für Streicher aus dem Jahr 1884 wurde sogar Takt für Takt notengetreu kopiert.

© José Serebrier 2002

1946 von ehemaligen Mitgliedern der Deutschen Philharmonie in Prag und von Musikern aus Karlsbad und Schlesien gegründet, die im Flüchtlingsstrom des Zweiten Weltkriegs nach Bamberg verschlagen wurden, hatten die **Bamberger Symphoniker** mit ihrem böhmischen Musizierstil, ihrer Disziplin, Virtuosität und Klangkultur von Beginn an Erfolg. Als erstes deutsches Orchester lud man sie nach Kriegsende zu Konzerten in Frankreich ein. Bald folgten Tourneen durch Europa, nach Nord- und Südamerika, Asien und Afrika. Bedeutende

Dirigenten wie Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Eugen Jochum, Horst Stein – Ehrendirigent des Orchesters auf Lebenszeit – und Ingo Metzmaker haben das Orchester geprägt und eine unverwechselbare Klangkultur geschaffen, die bis heute mit den Bamberger Symphonikern verknüpft ist.

Nach Öffnung der Grenzen zum Osten bieten sich dem Orchester neue Chancen: Bamberg liegt nun seiner geographischen und politischen Lage entsprechend im Mittelpunkt des deutschen und europäischen Musiklebens. Durch den Bau der akustisch vorzüglichen Bamberger Konzerthalle bekam das Orchester im September 1993 eine angemessene Wirkungsstätte, wie sie nach den Worten Eugen Jochums „einem der ersten Orchester Europas“ gebührt.

Mit Jonathan Nott erhielt das Orchester im Januar 2000 einen Chefdirigenten, dem man die künstlerische Gestaltung der kommenden Jahre in zukunftsorientierter Weise zutrauen darf. Darüber hinaus konnten die Dirigenten Michael Gielen, Hans Zender und Michael Boder für eine ständige Zusammenarbeit gewonnen werden.

Als Leopold Stokowski **José Serebrier** als „den größten Meister orchestraler Balance“ pries, war der 22jährige Musiker Außerordentlicher Dirigent des American Symphony Orchestra in New York. In jenem Jahr wurde sein Carnegie Hall-Debüt von der amerikanischen Presse für seine „große Intensität, Präzision und Klarheit“ des Musizierens gerühmt. Seit seinen frühen Jahren mit Stokowskis American Symphony Orchestra und nach mehreren Spielzeiten mit George Szell als Composer-in-residence des Cleveland Orchestra hat Serebrier regelmäßig die großen Orchester Amerikas und Europas geleitet. In jüngerer Zeit feierte er erfolgreiche Debüts mit den Orchestern von Philadelphia und Pittsburgh sowie eine triumphale Rückkehr zum Cleveland Orchestra. Serebrier ist außerdem einer der meistaufgenommenen Dirigenten seiner Generation.

Zu Serebriers jüngsten internationalen Tourneen gehören eine USA-Tournee mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra und dem Scottish Chamber Orchestra, zwei lateinamerikanische Tourneen mit dem Juilliard Orchestra, zahlreiche Gastspiele in Australien und Neuseeland und eine Südamerikatournee mit dem Scottish Chamber Orchestra.

Als Künstlerischer Leiter des Miami Festival, das er erstmals 1984 organisiert hat, präsentierte Serebrier Uraufführungen von eigens in Auftrag gegebenen Werken einiger der

berühmtesten amerikanischen Komponisten wie Elliott Carter. Serebrier hat den Alice M. Ditson Conductor's Award der Columbia University für seinen stetigen Einsatz für die neue Musik erhalten.

Als Komponist hat Serebrier zwei Guggenheim Awards und den BMI Award gewonnen, Zuwendungen der Rockefeller Foundation sowie Aufträge vom National Endowment for the Arts und der Harvard Musical Association erhalten. Er hat über 100 Werke komponiert, seine *Erste Symphonie*, *Elegy for Strings* und das *Poema Elegiaco* wurden von Leopold Stokowski uraufgeführt; sein Violinkonzert *Winter* wurde in New York, Madrid und London aufgeführt.

La musique de Tchaïkovski

par José Serebrier

De trois ans seulement l'aîné de Tchaïkovski, Mily Balakirev endossa le rôle officieux de mentor et tourmenta son jeune collègue pendant plusieurs années de ses conseils incessants dont Tchaïkovski suivit la plupart mais non sans ressentiment. "Quel ennui de devoir passer toute la journée avec lui, comme il le demande, mais j'admets que ça m'a aidé", écrivit-il à son frère Anatole. Ayant tout de suite remarqué que le jeune compositeur avait une affinité spéciale pour la musique à programme, Balakirev suggéra les sujets de deux des œuvres les plus réussies de Tchaïkovski: *Roméo et Juliette* et la *Symphonie Manfred*. C'est à cause de l'influence de Balakirev que le compositeur révisa complètement la version originale de *Roméo et Juliette*. Trois ans après avoir écrit sa *première symphonie*, Tchaïkovski entreprit le projet de *Roméo et Juliette*, l'appelant une "ouverture" dès les toutes premières esquisses plutôt que poème symphonique comme une telle pièce aurait été qualifiée en ce temps-là. Est-ce une ouverture? Pas dans le sens utilisé par les compositeurs d'opéras car ce n'est pas un "prélude" à un opéra ou une pièce de théâtre. Tchaïkovski décida finalement de l'appeler "Overture-fantaisie d'après le drame de Shakespeare". Un an plus tôt, il avait terminé avec succès une "fantaisie symphonique", *Fatum* (qui, contrairement à la plupart de ses premières œuvres, n'eut pas besoin de révisions plus tard) et deux ans plus tôt, il avait écrit une *Overture en fa majeur* et une *Overture de festival* (sur l'hymne national danois). *L'Orage* (à ne pas confondre avec *La Tempête* de 1873), écrit quand le compositeur avait 24 ans, n'est décrit que comme une "ouverture" car elle était destinée à la pièce de Ostrovsky. Tchaïkovski était à l'aise avec cette forme concise: l'ouverture de concert et/ou la fantaisie. Quand il composa *Fatum*, *Francesca da Rimini* et *La Tempête*, il les appela librement "fantaisies", une description plus juste.

La première version de *Roméo et Juliette*, commencée en 1869 quand Tchaïkovski avait 29 ans, manque de substance et ne laissa pas d'impression durable. Quand Nikolai Rubinstein la créa à Moscou en 1870, elle passa à peu près inaperçue. "Mon ouverture n'eut pas de succès, elle fut complètement ignorée. J'espérais de la sympathie, de la reconnaissance mais personne ne m'a dit quoi que ce soit au sujet de mon ouverture." Une partie du problème est que Rubinstein avait été impliqué dans une controverse interne au conservatoire de Moscou

et que, ce soir-là, le public avait profité du concert pour lui montrer sa loyauté par des ovations répétées tandis que la musique passa pratiquement inaperçue. Un an plus tard, Tchaïkovski fit d'importantes révisions et coupures sous la tutelle de Balakirev. Cette seconde version de *Roméo et Juliette* devint une pièce de concert populaire et étendit rapidement la renommée de Tchaïkovski hors de la Russie. La différence principale avec la version précédente est que Tchaïkovski ajusta soigneusement l'œuvre, "inventant" une forme qu'il utiliserait plusieurs fois comme une formule (1812, *Hamlet*) et produisit une nouvelle fin plus réussie. D'autres révisions encore suivirent dix ans plus tard mais seule la fin fut affectée cette fois: Tchaïkovski en arriva finalement à la troisième version, celle que nous connaissons aujourd'hui. L'une des suggestions de Balakirev était que Tchaïkovski fournisse un "rideau final", une fin dramatique et puissante, ces accords percutants qui font contraste à la fin choisie par Prokofiev pour son propre Ballet de *Roméo et Juliette*. La fin de Prokofiev se rapproche plus de la lente descente de rideau, silencieuse et étouffée, après la tragédie finale. Stokowski remplaça pendant des années les toutes dernières mesures de l'ouverture de Tchaïkovski par une fin douce et lente, plus proche de la version originale de 1869/70.

Pourtant, la version finale de 1880 semble tout à fait juste, incluant les accords dramatiques qui invitent aux applaudissements. Elle ne voulait pas être un miroir du drame de Shakespeare mais un portrait musical de ses sentiments, du drame, des situations psychologiques et de la personnalité des personnages. Comme telle, l'œuvre musicale prend vie en elle-même. La fin est un rappel des scènes de duels tragiques, décisives dans l'histoire.

Après toutes les révisions angoissantes, Tchaïkovski produisit finalement l'une des œuvres les plus parfaites en termes de continuité, contenu, nouveauté formelle et grandes mélodies. Sa "formule" est une introduction suivie d'une section principale, une "scène de balcon" sublime, lente et passionnée, qui ramène à la section principale *Allegro*, suivie encore une fois par la musique romantique lente, puis par une version abrégée extatique de la section principale, finissant par une coda lente touchante. Cette formule fonctionna si bien qu'il répéta cette forme "Introduction/*Allegro*/*Cantabile*/*Allegro*/*Cantabile*/*Allegro* abrégé/coda" à plusieurs reprises, dans 1812 (1880) et *Hamlet* (1888) et elle sembla pourtant fraîche à chaque fois. Ces trois pièces sont très différentes. La forme musicale, surtout le développement de ses ravissantes idées et thèmes musicaux, posait à Tchaïkovski un problème avec lequel il lutta pendant des années, même quand il écrivait certains de ses premiers chefs-d'œuvre.

L'originalité des conceptions qui furent le résultat de cette lutte peut être prise pour de l'acquis aujourd'hui après les avoir entendues tant de fois. On ne peut qu'imaginer la surprise de l'auditeur à la première écoute du scherzo de la *quatrième symphonie*, de la valse scherzo de la *cinquième* ou de la marche incandescente de la *sixième*. Le finale triste, un adieu à la vie différent de tout ce qui avait été entendu auparavant, révèle une âme dépouillée que tous peuvent voir et prendre en pitié.

Plusieurs compositeurs du 19^e siècle furent irrésistiblement attirés par les pièces de Shakespeare. Mendelssohn, Berlioz et Liszt écrivirent certaines des œuvres les plus colorées inspirées par Le Barde. Tchaïkovski retourna à Shakespeare en 1873 avec *La Tempête*, sur l'insistance de l'historien de l'art Vladimir Stasov (mentor des "Cinq" – cinq compositeurs russes nationalistes desquels Tchaïkovski garda une certaine distance). Balakirev avait déjà fait mention de l'idée à Tchaïkovski mais c'est Stasov qui lui fournit en fait une "intrigue" musicale, une suite d'idées, un programme réel. Stasov est aussi le responsable de la même manière de la *Symphonie Manfred* (d'après Byron). Il avait d'abord essayé d'intéresser Hector Berlioz au projet de *Manfred* au cours du dernier voyage de Berlioz en Russie mais il avait échoué. Après y avoir été poussé pendant quelques années par Stasov, Tchaïkovski commença à s'identifier au héros tragique, produisant l'une de ses œuvres symphoniques les plus remarquables. Il est bien intéressant de noter qu'il n'a pas numéroté cette symphonie, écrite dans les dix ans qui séparent la *quatrième* de la *cinquième*, mais qu'il qualifia néanmoins de symphonie.

La Tempête, une "fantaisie d'après la pièce de Shakespeare", est dédiée à Vladimir Stasov. Dirigée par Nikolai Rubinstein, la création à Moscou en décembre 1873 fut un succès immédiat, contrairement à celle de *Roméo et Juliette*. Il est bien connu que tandis que le dernier opéra de Tchaïkovski, *Iolanthe*, fut créé avec grand succès à St-Petersbourg, sa pièce compagne, le ballet *Casse-noisettes*, ne remporta qu'un succès mitigé en ce temps-là, restant dans l'ombre à l'époque du compositeur – un autre exemple de la "justice" que le temps et l'histoire rendent aux œuvres d'art. Dans la partition de *Roméo et Juliette*, Tchaïkovski laisse la musique parler d'elle-même tandis que sur la première page de *La Tempête*, il inscrit une version abrégée de la grande intrigue de Stasov: "La mer. Le magicien Prospero envoie son esprit Ariel provoquer une tempête qui fait chavirer le bateau de Ferdinand. L'île enchantée. Premiers moments timides d'amour entre Miranda et Ferdinand. Ariel; Caliban. Les amants

s'abandonnent à leur passion. Prospero se sert de son pouvoir magique et quitte l'île. La mer." Composée en onze jours, *La Tempête* renferme des moments magiques tout le long. Le motif d'amour égale en beauté et en intensité le motif d'amour dans *Roméo et Juliette*.

En 1888, Tchaïkovski reçut la commande de la musique de scène pour une production de charité de *Hamlet* de Shakespeare à St-Petersbourg mais le projet ne se réalisa jamais. Tchaïkovski utilisa plutôt ses esquisses pour une œuvre symphonique, une autre ouverture fantaisie dans le moule de *Roméo et Juliette*. Sous plusieurs aspects, cette œuvre est plus profonde et plus mûre que son grand prédécesseur, fournissant des portraits musicaux vivants de la psychologie et des tourments intérieurs des personnages. L'humeur sombre de l'introduction est suivie de la musique de Hamlet, décrivant son chagrin et ses désirs. Le lent motif d'Ophélie est l'une des mélodies les plus hantantes de Tchaïkovski. Le drame se poursuit et l'œuvre se termine par une lamentation funèbre rappelant les pages d'ouverture de la partition. On demanda cependant encore une fois à Tchaïkovski de composer de la musique de scène pour la pièce. Cela coïncida avec sa tournée américaine, d'autres périodes de dépression et les demandes croissantes de sa carrière de chef d'orchestre. Il accepta la commande mais fut incapable d'y consacrer beaucoup de temps. Le résultat fut une version abrégée de l'ouverture et seize fragments dont la plupart étaient des citations directes ou des arrangements d'œuvres précédentes. Dans le cas de l'*Élégie* pour cordes (1884), elle fut copiée littéralement, mesure par mesure.

© José Serebrier 2002

Fondé en 1946 par d'anciens membres de la Deutsche Philharmonie de Prague et de musiciens de Karlovy Vary (Karlsbad) et de la Silésie qui se rendirent à Bamberg comme réfugiés pendant la seconde guerre mondiale, l'**Orchestre Symphonique de Bamberg** – avec son style bohémien, sa discipline, virtuosité et sonorité caractéristique – remporta du succès dès son début. Ce fut le premier orchestre allemand à avoir été invité à jouer en France après la fin de la guerre, ce qui fut suivi de tournées réussies en Amérique du Nord et du Sud, en Asie et en Afrique. D'éminents chefs comme Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Eugen Jochum, Horst Stein (chef honoraire à vie de l'orchestre) et Ingo Metzmacher ont laissé leur marque sur l'orchestre et créé une sonorité hautement reconnaissable qui est restée associée à l'Orchestre Symphonique de Bamberg jusqu'à ce jour.

Depuis l'ouverture des frontières vers l'Est, l'orchestre a joui de nouvelles perspectives d'avenir: Bamberg se situe, géographiquement et politiquement, au centre de la scène musicale allemande et européenne. L'ouverture de la Salle de Concert de Bamberg en septembre 1993 donna à l'orchestre une résidence qui, selon Eugen Jochum, profite à "l'un des principaux orchestres européens". Jonathan Nott fut choisi comme chef principal de l'Orchestre Symphonique de Bamberg en janvier 2000. L'ensemble collabore régulièrement avec Michael Gielen, Hans Zender et Michael Boder entre autres chefs.

Quand Leopold Stokowski salua **José Serebrier** comme "le plus grand maître de l'équilibre orchestral", le musicien de 22 ans était chef associé de l'Orchestre Symphonique Américain à New York. Cette année-là, ses débuts au Carnegie Hall furent salués par la presse américaine pour la "grande intensité, précision et clarté" de sa musique. Depuis ses premières années avec l'Orchestre Symphonique Américain de Stokowski et après plusieurs saisons avec George Szell comme compositeur en résidence de l'Orchestre de Cleveland, Serebrier a dirigé régulièrement tous les orchestres importants d'Amérique et d'Europe. Il a récemment fait des débuts couronnés de succès avec les orchestres de Philadelphie et Pittsburgh et il fit un retour triomphal à l'Orchestre de Cleveland. Serebrier est aussi devenu l'un des chefs les plus enregistrés de sa génération.

Les récentes tournées internationales de Serebrier ont inclu les Etats-Unis avec l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh et l'Orchestre de Chambre Ecossais, deux tournées en Amérique latine avec l'Orchestre de Juilliard, de nombreuses visites en Australie et Nouvelle-Zélande et une tournée en Amérique du Sud avec l'Orchestre de Chambre Ecossais. Comme directeur artistique du festival de Miami qu'il organisa pour la première fois en 1984, Serebrier a présenté des créations mondiales d'œuvres spécialement commandées à certains des compositeurs américains les plus distingués dont Elliot Carter. Il a reçu le prix de direction Alice M. Ditson de l'Université Columbia pour ses constants programmes de musique nouvelle.

En tant que compositeur, Serebrier a gagné deux prix Guggenheim, des bourses de la Fondation Rockefeller, reçu des commandes de la Fondation Nationale des Arts et de l'Association Musicale de Harvard et le Prix BMI. Il a composé plus de 100 œuvres; sa *première symphonie*, *Elégie pour Cordes* et le *Poema Elegiaco* furent créés par Leopold Stokowski; son *Concerto pour violon "L'Hiver"* a été joué à New York, Madrid et Londres.

BIS gratefully acknowledges the assistance of Ron Mannarino in initiating this project and his invaluable help in assuring its success.

Recording data: December 1999 at the Konzert und Kongresshalle Bamberg 'Sinfonie an der Regnitz'
Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones.

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © José Serebrier 2002

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Also available:

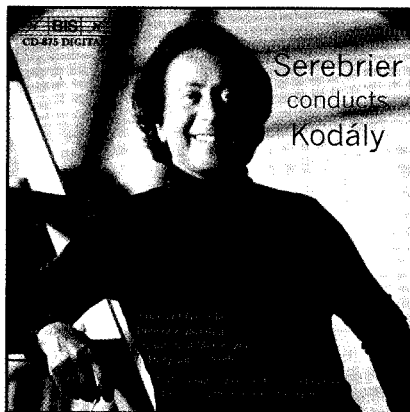


BIS-CD-1273

Serebrier conducts Tchaikovsky

Symphony No. 4
Francesca da Rimini

Bamberger Symphoniker



BIS-CD-875

Serebrier conducts Kodály

Dances of Galánta
'Peacock' Variations
Dances of Marosszék
Háry János, Suite

Brno State Philharmonic Orchestra
SWF Symphony Orchestra, Baden-Baden