



MARIINSKY



A wooden nutcracker doll, known as the Nut King, is the central figure. He has a golden crown, a white beard, blue eyes, and a red nose. He is dressed in a blue uniform with gold stripes and a red sash. The background consists of green Christmas tree branches.

THE NUTCRACKER

VALERY GERGIEV
TCHAIKOVSKY ORCHESTRA
MARIINSKY SYMPHONY NO 4

DISC 1

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY / ПЕТР ИЛЬЧ ЧАЙКОВСКИЙ (1840–1893)
The Nutcracker, Op. 71 / Щелкунчик, Op. 71 (1891–92)

ACT ONE

1 Overture [Увертюра]

3'28"

Tableau I

2	No 1	Scene (The Christmas Tree) [Сцена (Сцена украшения и зажигания ёлки)]	3'44"
3	No 2	March [Марш]	2'26"
4	No 3	Children's Galop and Dance of the Parents [Детский галоп и вход (танец) родителей]	2'19"
5	No 4	Dance scene (Arrival of Drosselmeyer) [Сцена с танцами]	5'06"
6	No 5	Scene and Grandfather Dance [Сцена и танец Гросфатер]	6'16"
7	No 6	Scene (Clara and the Nutcracker) [Сцена]	6'59"
8	No 7	Scene (The Battle) [Сцена]	3'12"

Tableau II

9	No 8	Scene (A Pine Forest in Winter) [Сцена]	3'25"
10	No 9	Waltz of the Snowflakes [Вальс снежных хлопьев]	6'07"

ACT TWO

Tableau III

11	No 10	Scene (The Magic Castle in the Land of Sweets) [Сцена]	3'48"
12	No 11	Scene (Clara and Nutcracker Prince) [Сцена]	4'18"
13	No 12a	Divertissement – Chocolate (Spanish Dance) [Шоколад (Испанский танец)]	1'06"
14	No 12b	Coffee (Arabian Dance) [Кофе (Арабский танец)]	2'38"
15	No 12c	Tea (Chinese Dance) [Чай (Китайский танец)]	1'19"
16	No 12d	Trepak (Russian Dance) [Трепак (Русский танец)]	1'06"
17	No 12e	Dance of the Reed Pipes [Танец пастушков]	2'21"
18	No 12f	Mother Ginger and the Polichinelles (Clowns) [Полишинели]	2'30"

Total duration / Общее время звучания 62'08"

DISC 2

ACT TWO (continued)

Tableau III (continued)

1	No 13	Waltz of the Flowers [Вальс цветов]	7'37"
2	No 14a	Pas de deux – Intrada [Танец принца Оршада и Феи Драже]	5'39"
3	No 14b	Pas de deux – Variation I (Tarantella) [Вариация I: Тарантелла]	0'36"
4	No 14c	Pas de deux – Variation II (Dance of the Sugar-Plum Fairy) [Вариация II: Танец Феи Драже]	2'03"
5	No 14d	Pas de deux – Coda [Кодा]	1'23"
6	No 15a	Final Waltz [Финальный вальс]	3'22"
7	No 15b	Apotheosis [Апофеоз]	1'28"

The Orchestra of the Mariinsky Theatre / Симфонический оркестр Мариинского театра
Conductor / Дирижер – Valery GERGIEV / Валерий ГЕРГИЕВ

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY / ПЕТР ИЛЬЧ ЧАЙКОВСКИЙ (1840–1893)
Symphony No 4 in F minor, Op. 36 / Симфония № 4 фа минор, Op. 36 (1877–78)

8	i.	Andante sostenuto – Moderato con anima	19'16"
9	ii.	Andantino in modo di canzona	11'28"
10	iii.	Scherzo: Pizzicato ostinato – Allegro	5'32"
11	iv.	Finale: Allegro con fuoco	8'30"

The Orchestra of the Mariinsky Theatre / Симфонический оркестр Мариинского театра
Conductor / Дирижер – Valery GERGIEV / Валерий ГЕРГИЕВ

Total duration / Общее время звучания 66'54"

ПЕТР ИЛЬЧ ЧАЙКОВСКИЙ (1840–1893)
СИМФОНИЯ № 4 ФА МИНОР,
ОР. 36 (1877–78)

Дениэль Джaffe

Чайковского всегда восхищала французская музыка, особенно, музыка Жоржа Бизе. 20 января 1876 года, находясь в Париже, он побывал на представлении оперы Бизе «Кармен», премьера которой состоялась меньше чем за год до того. Чайковский был потрясен и растроган и сюжетом, и тем, как живо и просто Бизе его преподнес. Особенно поразил русского композитора финал оперы, который он описывал так: «смерть двух главных действующих лиц, которых злой рок, fatum, столкнул и через ряд страданий привел к неизбежному концу».

Всего через год и три месяца, в мае 1877 года, Чайковский начал работу над Четвертой симфонии и к концу месяца практически завершил три первые части. Затем он отложил работу и 1 июня впервые отправился в гости к молодой женщине Антонине Милоковой, а два дня спустя обручился с ней. Их быстрым, но сыгравший огромную роль роман возник всего месяцем ранее по инициативе Милоковой, двадцативосьмилетней бывшей студентки Чайковского, которая послала ему письмо с признанием в любви. Возможно, Чайковский менее чем когда-либо мог перед этим устоять, поскольку в тот момент сочинил оперу «Евгений Онегин» по пушкинскому роману в стихах, где Татьяна обясняется в любви главному герою и наталкивается на холодную и вежливую отповедь. Чайковский, сознавая Татьяну, презирал Онегина, отврат которого казался ему бездушным и черствым. Возможно и то, что он надеялся скрыть свою склонность к гомосексуальной любви под покровом «обычного» брака, хотя, как он признавался ближайшим друзьям и родственникам, Антонину он не любил. Все это кончилось катастрофой, которая, как утверждали, привела Чайковского на грань самоубийства. Новорожденные прошли вместе всего полтора месяца, после чего Чайковский покинул жену, чтобы никогда уже с нею не встречаться, а объяснять Антонине, почему она больше не увидит мужа, предоставив ближайшим друзьям и коллегам.

Часто пишут, что это прискорбное и эмоционально бурное развитие событий нашло отражение в Четвертой симфонии, однако, в реальности, большая часть симфонии была по существу написана еще до женитьбы, так что Четвертая о чём-то и свидетельствует, то скорее о том фаталистическом настрое, который и привел Чайковского к его злополучным шагам. Похоже, что работа над завершением симфонии после разрыва с Антониной имела скорее целительное воздействие. В особенности ее торжествующий финал, сочинившийся, когда вся история была уже позади, как будто пронизан испступленным чувством обострения, которое Чайковский испытывал, «спасаясь» от своего брака (хотя юридически они оставались мужем и женой до конца его дней). При том, что симфонию он закончил в январе 1878 года, ее первые три части были подробно прописаны до июня 1877 года, почему и роковая встреча с Милоковой, и влияние оперы «Кармен» Бизе оказываются напрямую с нею связаны.

Тема «судьбы» открыто заявлена уже в самом начале симфонии грозными фанfareми – ее начинают валторны и вскоре подхватывают трубы, в первой части фанfare возвращаются несколько раз. Однако «судьба», заимствованная из «Кармен», пронизывает всю часть еще и более тонким и тайным образом. Необычная тональность симфонии, фа минор, рождает ее с двумя ключевыми сценами оперы Бизе – сценой появления Тореадора и той, где Кармен гадает на картах. Чайковский разрабатывает заимствованную в этих двух сценах тему, взвинчивая ее и создавая одно из самых неистовых симфонических вступлений. Последующие части как будто отражают желание спастись от судьбы или, по крайней мере, примирииться с ней. Сперва идет медленная, несколько меланхолическая часть со страстным центральным эпизодом, где партитура струнных напоминает любовные темы увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта» и фантазии «Франческа да Римини». В необычном скерзо третьей части Чайковский подчеркивает контраст между оживленным струнным пиццикато и разделом трио, где звучат задорные деревянные духовые и медный духовой

оркестр. В finale после живого и бодрого начала вступает более приглушенная аранжировка русской народной песни «Во поле березонка стояла...», которая повторяется несколько раз в разных вариантах до тех пор, пока опять не возникает открывавшая симфонию тема. Снова звучит русская народная песня, но ее прерывают роковые фанfare первой части. И все же из явного уныния возрождается – как птица-феникс – задорная тема финала, которая сперва возвышается у валторн, а потом неумолимо движется к эффектному концу.

ЩЕЛКУНЧИК, ОР. 71 (1891–92)
Дениэль Джaffe

С юных лет Чайковского тянуло к спектаклям, отмеченным присутствием волшебства или фантазии, таким как «Волшебный стрелок» Вебера или «Дон Жуан» Моцарта. Увидав «Жизель» Адана, он стал балетоманом. Увлечение было настолько сильным, что, едва закончив Петербургскую консерваторию в 1866 году, Чайковский сочинил короткий балет для развлечения своих племянниц – дочерей его сестры Саши – под названием «Озеро лебедей». Его племянник, Юрий Давыдов, вспоминал, что Чайковский не только написал музыку, но и «выдумывал «па» и пируэты и сам их продевал, показывая исполнителям, что от них требуется. В эти минуты дядя Петр, раскрасневшийся, потный, поющий мелодию, представлял довольно забавное зрелище».

Впоследствии Чайковский превратил это домашнее развлечение в четырехактный балет «Лебединое озеро». Хотя премьера, состоявшаяся в 1877 году в Большом театре, отличалась посредственной хореографией и равнодушным исполнением, музыка тем не менее была на голову выше обычной балетной партитуры, и вскоре талант Чайковского был высоко оценен главой Дирекции императорских театров Иваном Всеволожским.

Отвечая с 1881 года, в частности, за Мариинский театр, Всеволожский вскоре показал себя талантливым администратором с особым даром способствовать созданию новых балетов. Начиная со «Спящей красавицы» Чайковского, (1890), он вдохновляя постановки, в которых музыка, хореография и оформление (Всеволожский сам был автором сотен великолепных театральных костюмов) были объединены единичным замыслом, а не, как прежде, случайно собраны вместе. Подход Всеволожского взялся за образец, а позднее развел легендарный импресario начала XX века Сергей Дягilev.

Огромный успех «Спящей красавицы», в работе над которой тесно сотрудничали Всеволожский, Чайковский и легендарный хореограф Мариус Петипа, естественно побудил Всеволожского задуматься о создании следующего балета теми же людьми. Тогда в России огромной популярностью пользовался «Щелкунчик» Гофмана в переложении Александра Дюма-отца. В сказке речь идет о маленькой девочке (сегодня почти именуемой Клара, хотя первоначально ее звали Мария), которой крестный – чудаковатый часовщик и создатель механических игрушек, Дрессельмейер – дарит на Рождество Щелкунчика. Ночью девочка и Щелкунчик сражаются со страшной армией мышей, в ходе которой она спасает своего героя. Ее признание в безоглядной любви снимает с него заклятие, и Щелкунчик предстает перед ней в своем первоначальном обличье прекрасного молодого человека.

Понаехала, когда Всеволожский впервые предложил Чайковскому историю, основанную на версии Дюма, композитору, как вспоминал его брат Модест, скажет «очень мало нравился». Несомненно, Чайковский восхищался мрачной фантазией гофмановского оригинала, так что, возможно, он был разочарован тем пресным пересказом, который предложил ему Всеволожский (в финале этого варианта Клара и Щелкунчик попадают в детский конфетный рай). И все же Чайковского уговорили приняться за работу, и в начале 1891 года он, чтобы успеть до предстоящего тура по Америке, писал одновременно и «Щелкунчика», и оперу «Иоланту», вместе с которой балет собирались показывать.

К апрелю, сочинив увертюру и первые пять сцен «Щелкунчика», а также «Вальс снежинок», Чайковский почувствовал, что силы его иссякают. Он написал Всеvolожскому, прося отсрочки. Образы балетных и оперных героев, объяснял он, его «путают, ужасают и преследуют наяву и во сне», дразня невозможностью совладать с ними.

Едва он написал это письмо, как пришло известие о смерти его любимой сестры Саши. Всеvolожский, естественно, заверил его, что все можно перенести на следующий сезон. Освободившись от давящего срока сдачи работы, Чайковский совершил свое турне по Америке, которое отчасти было вынужденным – к этому моменту он уже потратил большую часть щедрого аванса. Вернулся он с новым интересом к «Щелкунчику». Вдохновленный увиденным в Париже, он написал своему изобретателю, что «открыл новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьkim фортепиано и Glockenspiel, с божественно чудесным звуком... Называется он «челеста Мюстель» и стоит 1200 франков. Я хочу тебя попросить выпустить этот инструмент. Ты ничего не потерпеш от него... прощай его Дирекции театров, когда он понадобится для балета». Он умолял издателя никому о челесте не говорить, потому что «боюсь, что Римский–Корсаков и Глазунов пронюхают и раньше меня воспользуются его необыкновенными эффектами».

Чайковский уже использовал глокеншиль в оркестровой сюите N 1, сочиненной после Четвертой симфонии и Скрипичного концерта в 1879 году. Марш, в котором звучит глокеншиль, предвосхищает звуковой мир «Щелкунчика» и даже знаменитый танец Феи Драже. Преимущество челесты перед глокеншилем заключается в том, что на ее клавиатуре можно создать эффект плещащегося фонтана, который требовался Петипа для сопровождения танца Феи Драже. Кроме того, звук челесты удачно напоминал и о музыкальных шкатулках, уместных в мире часовщика Дроссельмейера.

Еще одной музыкальной краской, незнакомой аудитории Чайковского, стало журчанье трепещущих флейт – прием, которому Чайковский научился у профессионального флейтиста, своего бывшего студента по классу гармонии. Он использовал этот звук для изображения волнующейся поверхности реки розовой воды, которая приветствует Клару и ее принца Щелкунчика во втором акте. Но даже помимо этих экзотических красок мастерство Чайковского в создании выразительной оркестровой палитры не знает себе равных. Оно ощущается даже до того, как поднимается занавес, в легкой, как пух, музике увертюры. Легкость эта достигается тем, что из струнного оркестра удалены виолончели и контрабасы, так что самые низкие ноты издают хриплые голоса альтов, а искривляющие поблескивание треугольника только усиливает ощущение сказочного волшебства. Заметьте также, как партитура одновременно подготавливает слушателя к первой сцене с ее более прозаической атмосферой домашнего тепла, создаваемой запоздалым вступлением виолончелей и контрабасов и зачаровывающей «сладкой» темой скрипки, контрапунктом к которой звучит вкрадчивый таинственный бас–кларнет. А залитый лунным светом зал в приближении полуночи представляет Чайковским как живописная мозаика трепета струнных треполандо, содрогания бас–кларнета, бросяющихся вниз глиссандо арф и щебета деревянных духовых.

Еще одной поразительной чертой партитуры является множество детских инструментов, в том числе игрушечных труб, игрушечного барабана (Чайковский не разрешал использовать барабан обычного размера), кукушку, перепелок и тарелок. Предполагалось, что на них в начальной картине праздника будут прямо на сцене играть дети–музыканты. Чайковский и Всеvolожский вообще с самого начала планировали, что в постановке «Щелкунчика» дети будут принимать самое активное участие, что для того времени было очень редким и спорным решением. Но если «Щелкунчик» с самого начала действительно задумывался как балет для детей, то это объясняет характер его относительно простых, но ярких тем, а также то, почему все танцы, а особенно танцы первого акта, которые по первоначальному замыслу должны были исполняться детьми, – относительно коротки. Этим вероятно объясняется и тот факт, что, хотя «Щелкунчик» является «полнометражным»

балетом, он чуть не в два раза короче своих предшественников: «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» – иными словами, длина его идеальна, чтобы не переутомить маленьких детей.

Конечно, первоначально, «Щелкунчику» предстояло стать второй частью оперно–балетного спектакля, где первой должна была служить опера Чайковского «Иоланта» – и это тоже достаточно убедительно объясняет длину балета. Однако в контракте, подписанным Чайковским, ничего не говорилось о том, что эти два произведения должны быть неразрывно связаны, и после первых представлений пути оперы и балета разошлись. Сам Чайковский, преодолев свой изначальный творческий кризис, писал Модесту «балет хороши», и с тех пор это мнение неизменно разделяют танцовщики и зрители всего мира.

ПРИМЕЧАНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Все цитаты из русских источников (письма Чайковского, воспоминания его племянника, и т.п.), встречающиеся в статье в переводе на английский, даны в оригинале, кроме одной, которую мне полностью найти не удалось. Это цитата из письма Чайковского И.А. Всеvolожскому от 3 апреля 1891 года. Ту часть, которую я нашла, я привожу в кавычках, остальное – то что найти не удалось, – в моем обратном переводе без кавычек.

Образы балетных и оперных героев, объясняя он, его «путают, ужасают и преследуют наяву и во сне», дразня невозможностью совладать с ними».

Но подлинное продолжение цитаты можно найти в Полном собрании сочинений Чайковского в 17 томах. Это том XVI-A, 1978 года издания, стр. 84-85.

П.И.ЧАЙКОВСКИЙ Леонид Гаккель

Петр Ильич Чайковский родился 7 мая 1840 года в Воткинске (Вятской губернии) в семье горного инженера. При живом интересе к музыке композиторское призвание обнаружил поздно. В 1859 году Чайковский оканчивает Санкт-Петербургское училище правоведения и определяется на службу в Министерство юстиции. После нескольких композиторских опытов поступает в только что открытую Санкт-Петербургскую консерваторию в классы Н.И. Зарембы (теория) и А.Г. Рубинштейна (сочинение). Через три года Чайковский оканчивает консерваторию, становясь ее первым медалистом (большая серебряная медаль). Он уходит со службы и начинает жизнь профессионального композитора.

В 1866 году Петр Ильич переезжает в Москву, которая становится его основным местожительством в России при регулярных выездах за границу (Италия, Франция, Швейцария). Приступает к преподаванию в Московской консерватории. Пишет Первую симфонию («Зимние грэзы», 1866) и первую оперу «Воевода» (1868).

К раннему периоду творчества Чайковского относятся такие шедевры, как увертюра-фантазия для оркестра «Рomeo и Джульетта» (1870). Первый концерт для фортепиано с оркестром (1875), балет «Лебединое озеро» (1876); они остались популярнейшими сочинениями композитора благодаря своей яркой эмоциональности, увлекательной драматургии и бесподобной мелодической красоте.

В 1877 году Чайковский переживает тяжелый личный кризис, вызванный женитьбой (брак с А.И. Милюковой продлился два месяца). Композитор оставляет консерваторию и проводит несколько следующих лет в разъездах по городам Европы. Моральная и материальная поддержка приходит со стороны богатой меценатки Н.Ф. фон Мекк; в течение 13 лет она ведет с Петром Ильичем интенсивную переписку и оказывает ему существенную денежную помощь (при отсутствии очных встреч).

Чайковский возобновляет регулярную работу. В 1878 году он сочиняет оперу «Евгений Онегин» (по А.С. Пушкину), которая до сих пор заражает свою психологической глубиной и благородством стиля; к 1877 году относится драматически конфликтная Четвертая симфония (с посвящением «Моему лучшему другу», то есть фон Мекк), к 1878 году – чарующий Концерт для скрипки с оркестром.

Новый спад творческой энергии следует в первой половине 1880-х годов, и лишь с оперой «Чародейка» (1887) и Пятой симфонией (1888) начинается последнее восхождение гениального мастера. Одно за другим следуют: балет «Спящая красавица» (1889), опера «Пиковая дама» – эта великая музыкальная поэма Петербурга (1890), опера «Иоланта» (1891), струнный сектет «Воспоминание о Флоренции» (1892), балет «Щелкунчик» (1892). Чайковского настигает мировая слава: он совершает гастрольные поездки по странам Европы, выступает в США, дирижирует своими сочинениями, успех которых неуклонно растет; внешним знаком европейской известности становится присуждение Петру Ильичу почетной докторской степени Кембриджского университета (1893).

Казалось бы, ничто не предвещало близкого конца. Но на готовящуюся жизненную развязку указала Шестая симфония (Патетическая, 1893). После грандиозного драматического подъема первых частей финальное Adagio симфонии ведет в небытие, будто композитор отпевает себя на глазах современников...

Чайковский скончался в Петербурге 6 ноября 1893 года – через девять дней после премьеры Шестой симфонии. Обстоятельства его смерти не прояснены до сих пор (подозревают самоубийство). С полной уверенностью мы можем говорить лишь о том, что во всем мире он остается самым известным русским композитором и одним из самых известных композиторов-классиков. Верим также, что это место будет принадлежать ему вечно.

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840–1893) SYMPHONY NO 4 IN F MINOR, OP. 36 (1877–78)

Daniel Jaffé

Tchaikovsky was a great admirer of French music – most particularly the work of Georges Bizet. On 20 January 1876, while visiting Paris, he attended a performance of Bizet's opera *Carmen*, which had received its premiere less than a year earlier. Tchaikovsky was thrilled and moved by the subject, and by Bizet's lively and unpretentious treatment of it. The opera's denouement particularly affected Tchaikovsky, who summarised it as 'the death of the two leading characters whom an evil destiny, Fate, has brought together and driven, through a whole series of agonies, to their inescapable end.'

Just over 15 months later, Tchaikovsky began work on his Fourth Symphony in May 1877; by the end of that month he had virtually completed its first three movements. He then laid the work aside and on 1 June made his first visit to a young lady, Antonina Milyukova: just two days later, they were engaged to be married. Their slight yet momentous relationship had been instigated only the previous month by Milyukova, 28 years old and a former student of Tchaikovsky's, who had written to him professing love for him. Tchaikovsky was perhaps all the more susceptible to her overtures since he was at the time composing an opera, *Eugene Onegin*, based on Pushkin's novel in verse in which Tatiana professes her love to the anti-hero only to be coldly if politely rebuffed by him. Tchaikovsky, who felt a keen sympathy with Tatiana, despised Onegin's response which he thought callous and unfeeling. It also seems likely that he wished to cloak his homosexual proclivity with a 'conventional' marriage, though – as he confessed to his closest friends and relations – he felt no love for Antonina. The result was a disaster, which allegedly led to Tchaikovsky attempting suicide. The newly-weds spent just six weeks of life together before Tchaikovsky removed himself from his wife, never to see her again, and it was left to several of his closest

relations and colleagues to attempt to explain to Antonina why she might never see her husband again.

These unfortunate and emotionally turbulent events have often been thought to be reflected in Tchaikovsky's Fourth Symphony; yet the fact remains that Tchaikovsky had substantially written most of that work even before his marriage, so the Fourth represents, if anything, the fatalistic frame of mind which led Tchaikovsky to his disastrous course of action. It seems, too, that completing that symphony after he had left Antonina, was something of a healing process, and its triumphant finale in particular, entirely written after these events, seems to reflect the delirious sense of liberation Tchaikovsky felt in having 'escaped' his marriage (though they remained legally husband and wife till his death). Still, though the entire work was completed in January 1878, the symphony's three first movements were well mapped before June 1877 and that fateful meeting, and the influence of Bizet's *Carmen* remains most pertinent.

'Fate' is most blatantly announced by the Symphony's very opening baleful fanfare, launched by horns and soon joined by trumpets – a fanfare which is repeated several times throughout this opening movement. Yet 'fate', as derived from *Carmen*, permeates the movement even more subtly and insidiously. The unusual key, F minor, is one shared by two key moments in Bizet's opera: the entrance of the Toreador; and the scene when Carmen reads her fate in her cards. Tchaikovsky elaborates on this using a theme derived from both scenes, and whips up one of his stormiest opening symphonic movements. The subsequent movements reflect, perhaps, a desire to escape or at least reconcile himself to fate. First comes a slow movement of a slightly melancholic character, with a passionate central episode of which the string scoring recalls the love themes of Tchaikovsky's Fantasy Overture *Romeo and Juliet* and *Francesca da Rimini*. In the unusual third movement *scherzo*, Tchaikovsky contrasts lively pizzicato strings with a trio section featuring fiery woodwind and brass band music. The finale, after a lively and exhilarating start, introduces a more subdued arrangement of a Russian folksong, *In the Field stood a Birch Tree*, which is put through some varied repetitions before the resurgence of the opening theme. The Russian folk theme returns, only to be interrupted by the return of the first movement's fateful fanfare. Yet out of the apparent despondency arises – phoenix like – the perky finale theme, heard first on horns before building inexorably to a final peroration.

THE NUTCRACKER, OP. 71 (1891–92)

From an early age, Tchaikovsky had relished stage works involving magic or fantasy such as Weber's *Der Freischütz* and Mozart's *Don Giovanni*. After seeing Adam's *Giselle* he became a ballet devotee. Such was his enthusiasm that, not long after his graduating from the St Petersburg Conservatory in 1866, he created a short ballet to entertain his young nieces – daughters of his sister Sasha – called *The Lake of Swans*. His nephew, Yury Davydov, recalled that Tchaikovsky not only composed the music but also 'invented the steps and piroettes, and danced them himself, showing the performers what he required of them. At such moments Uncle Pyotr, red in the face, wet with perspiration as he sang the tune, presented a pretty amusing sight.'

Tchaikovsky eventually developed this private entertainment into a full-length ballet, *Swan Lake*. Though hobbled with mediocre choreography and indifferently danced at its 1877 premiere staged in Moscow's Bolshoi Theatre, its music nonetheless stood head and shoulders above the usual run of ballet scores, and it was not long before Tchaikovsky's talent was recognised by the head of the Directorate of Imperial Theatres, Ivan Vsevolozhsky.

In charge of the Mariinsky Theatre from 1881, Vsevolozhsky soon proved an able administrator with a genius for devising ballets. Starting with Tchaikovsky's *Sleeping Beauty* (1890), Vsevolozhsky instigated productions in which music, choreography and design (he himself designing many hundreds of splendid costumes) were united into a single concept, rather than, as had previously been the case, haphazardly thrown together. Vsevolozhsky's approach would be emulated and then developed in the early 20th century by the legendary impresario, Serge Diaghilev.

The great success of *Sleeping Beauty*, involving the close collaboration between Vsevolozhsky, Tchaikovsky and the legendary choreographer Marius Petipa, inevitably prompted Vsevolozhsky to plan a sequel from the same team. Hoffmann's *The Nutcracker*, as re-written by Alexandre Dumas père, was then enjoying much popularity in Russia. The story concerns a little girl (widely known today as Clara, but originally named Marie) who is given a nutcracker soldier for Christmas by her godfather, the fantastical clockmaker and automata creator Drosselmeyer. In the night, she and her nutcracker soldier become involved in a battle with a sinister army of mice, during which she rescues her hero. By declaring unconditional love for her soldier, an evil spell is broken and the nutcracker resumes his original handsome human form.

Yet when Vsevolozhsky first proposed a scenario based on the Dumas version, the composer, according to the memoirs of his brother, Modest, was 'not much pleased with the subject'. Tchaikovsky certainly admired the dark fantasy of Hoffmann's original, so he may have been disappointed by the tamer rewrite proposed by Vsevolozhsky (in which Clara and her soldier end in a kind of child's heaven of sweets). Still, Tchaikovsky was persuaded to start work, and early in 1891 was working against the clock to compose both *Nutcracker* and an opera with which it was to be double-billed, *Iolanta*, before an imminent tour in America. By April, having composed *Nutcracker's* Overture and first five numbers, as well as the Waltz of the Snowflakes, Tchaikovsky had reached the end of his tether. He wrote begging Vsevolozhsky for a postponement. The various ballet and opera characters, he said, 'frighten, horrify, and pursue me, waking and sleeping, mocking me with the thought that I shall not cope with them.'

Just after writing that letter, he received news that his beloved sister, Sasha, had died. Vsevolozhsky naturally wrote back reassuring Tchaikovsky that everything could be postponed a year. Relieved of this immediate burden, Tchaikovsky fulfilled his tour of America (obliged by having already spent a good part of a generous advance). He returned newly enthused about the ballet. Inspired by a discovery he made in Paris, Tchaikovsky wrote to his publisher about 'a new orchestral instrument, something between a small piano and a glockenspiel with a divinely marvelous sound... It is called the "Celesta Mustel" and it costs 1,200 francs... I would like to ask you to order this instrument. You will lose nothing on it... you will sell it to the Directorate of the Theatres, when they need it for the ballet.' He begged his publisher to keep the celesta a secret, 'for I am afraid that Rimsky-Korsakov and Glazunov will get wind of it and use its unusual effects sooner than me...'

Tchaikovsky had previously used a glockenspiel in his Orchestral Suite No 1, composed after his Fourth Symphony and his Violin Concerto in 1879. The March in which the glockenspiel appears anticipates *Nutcracker's* soundworld, including its celebrated 'Dance of the Sugar-Plum Fairy'. The celesta's advantage over the glockenspiel was its ability to create through its keyboard the effect of a plashing fountain, as required by Petipa to accompany the Sugar-Plum Fairy. It helped, too, that the celesta's sound could be reminiscent of the musical boxes one might expect to find in Drosselmeyer's clockwork world.

Another orchestral colour unfamiliar to Tchaikovsky's audience was the purring of flutter-tongued flutes, a technique Tchaikovsky had recently learned from a professional flautist who had once been his harmony student: he used this sound to depict the cascading river of Rose essence which greets the arrival of Clara and her Nutcracker prince in Act II. Even beside these exotic colours, Tchaikovsky's mastery of evocative orchestral colours remains peerless. Even before the curtain rises, this is evident in the Overture's thistledown light scoring, achieved by removing cellos and basses from the string orchestra, making the husky alto voices of the violas the lowest part, with the sparkling glint of triangle adding to its sense of fairy enchantment. Note, too, how that scoring also prepares for the first number's more down-to-earth atmosphere of homely warmth created by the belated entry of cellos and basses, with beguiling 'dolce' violin theme counterpointed by oily dark bass clarinet. And Tchaikovsky's depiction of the moonlit hall just before midnight is an evocative tapestry of fluttering string tremolando, shuddering bass clarinet, downward plunging harp glissandos and twittering woodwind.

Another striking feature of the score is its array of children's instruments, including toy trumpets, toy drum (Tchaikovsky insisted that a standard side drum was not to be used), cuckoos, quails and cymbals. These were intended to be played on-stage by the child performers in the opening party scene. Indeed, Tchaikovsky and Vsevolozhsky had planned from the very start that children should play a major role in *Nutcracker* – a highly unusual and controversial decision for that time. If *Nutcracker* was in fact intended, in a very real sense, as a ballet for children, this would explain its relatively simple yet brightly coloured themes, and why nearly all the dances, most particularly those in Act I originally intended for child performers, are relatively short. It may also

explain why *The Nutcracker*, though a 'full-length' ballet, is barely more than half the length of either its predecessors, *Swan Lake* and *Sleeping Beauty*: in other words, an ideal length not to tax an audience of young children. It is true, the new ballet was originally to be staged as part of a double bill, the other (first) half being Tchaikovsky's opera *Iolanta*; this would, again plausibly, explain the ballet's length. Yet there was nothing in the contract Tchaikovsky signed to suggest that the two works should be indissolubly linked, and after the initial run of performances the opera and ballet went their separate ways. Indeed Tchaikovsky, once past his initial creative crisis, described *Nutcracker* in a letter to Modest as 'good' – a judgement to which audiences and dancers around the world have fully concurred ever since.

P. I. TCHAÏKOVSKY Leomid Gakkel

Piotr Illich Tchaikovsky was born into the family of a mining engineer on 7 May 1840 in Votkinsk in the Imperial Russian province of Vyatka. Despite an early and keen interest in music, his vocation as composer only became apparent much later. In 1859, when he was 19, he graduated from the St Petersburg School of Jurisprudence and was appointed to the Ministry of Justice as a civil servant. After several attempts at composition, he enrolled in the newly opened St Petersburg Conservatoire, attending Nikolay Zaremba's theory classes and Anton Rubinstein's composition classes. Tchaikovsky spent three years at the Conservatoire and was awarded its first medal (the Great Silver Medal). He then left the civil service and started a new life as a professional composer.

In 1866 Tchaikovsky moved to Moscow, which was to become his permanent home in Russia during his regular travels abroad to Italy, France and Switzerland. He started teaching at the Moscow Conservatoire and wrote the First Symphony (*Winter Daydreams*, 1866) and his first opera, *The Voyevoda* (1868).

In this early creative period Tchaikovsky produced many masterpieces: the overture-fantasia *Romeo and Juliet* (1870), First Concerto for Piano and Orchestra (1875) and the ballet *Swan Lake* (1876). With their open emotionality, captivating dramatic content and peerless melodic beauty, they have remained the most popular of his works.

In 1877 Tchaikovsky suffered a deep personal crisis triggered by his marriage to Antonina Miliukova (a marriage which lasted all of two months). He left the Conservatoire and spent the next few years travelling around Europe. Moral and material support came from a rich patron, Nadezhda von Meck, who gave him substantial financial help. Von Meck maintained a deep personal correspondence with the composer for thirteen years even though they never met face to face.

Once able to resume composing on a regular basis, in 1877, Tchaikovsky produced the Fourth Symphony with its dramatic conflicts, dedicated '*To my best friend*' (that is, Nadezhda von Meck), the captivating Violin Concerto in 1878 and, in the same year, the opera *Eugène Onéguine* (based on Pushkin's poem) which still enthralls audiences with its psychological depth and noble style.

Tchaikovsky experienced another decline in creative energy in the first half of the 1880s, and it was only through the opera *Charodeika* (*The Enchantress*, 1887) and the Fifth Symphony (1888) that his genius was set free again. A succession of masterpieces followed:

the ballet *Sleeping Beauty* (1889), the opera *Queen of Spades* (*Pique Dame*, 1889), a magnificent musical poem about St Petersburg, the opera *Iolanta* (1891), the string sextet *Souvenir de Florence* (1892) and the ballet *Nutcracker* (1892). By now, Tchaikovsky had achieved worldwide fame. He toured throughout Europe and visited the United States where he conducted his own compositions which continued to gain in popularity and success. The honorary doctorate awarded to him by the University of Cambridge in 1893 was tangible recognition of his success in Europe. No one, it seems, thought that his death would occur so soon.

But the Sixth Symphony (the *Pathétique*, 1893) carries intimations of the finale of Tchaikovsky's life. In this symphony the dramatic crescendo of the early movements is followed by the final adagio which peters out into oblivion – as though the composer were performing his own requiem.

Tchaikovsky died in St Petersburg on 6 November 1893, nine days after the première of the Sixth Symphony. The circumstances of his death are still unclear (the suspicion of suicide still lingers). What is absolutely certain, however, is that Tchaikovsky was to become and remains the most internationally famous Russian composer and one of the most renowned classical composers – a place he will retain forever.

PIOTR ILYITCH TCHAÏKOVSKI (1840–1893) SYMPHONIE N° 4 EN FA MINEUR, OP. 36 (1877–78)

Daniel Jaffé

Tchaikovsky admirait au plus haut point les compositeurs français – surtout Georges Bizet. De passage à Paris, le 20 janvier 1876, il assiste à une représentation de l'opéra de Bizet, *Carmen*, créé moins d'un an plus tôt. Ravi et ému par le sujet Tchaikovsky est également impressionné par la vigueur et la simplicité du traitement musical. Le compositeur est surtout touché par le dénouement de l'opéra, qu'il résume ainsi : « la mort de deux personnages principaux qu'un destin funeste, le fatum, a réunis et conduits à travers bien des souffrances vers une fin implacable. »

Un peu plus de 15 mois plus tard, en mai 1877, Tchaïkovski entame la composition de sa *Symphonie n° 4*; en moins d'un mois, les trois premiers mouvements sont pratiquement achevés. Il met la partition de côté et, le 1er juin, rend une première visite à Antonina Miliukova : deux jours plus tard ils sont fiancés. C'est Miliukova, ancienne étudiante de Tchaïkovski alors âgée de 28 ans, qui a initié cette relation superficielle et pourtant capitale, en lui envoyant une déclaration d'amour. Tchaikovsky fut peut-être d'autant plus sensible qu'il était alors en train de composer *Eugène Onéguine*, opéra d'après le roman en vers de Pouchkine, dans lequel les avances amoureuses de Tatiana sont repoussées froidement, bien que poliment, par l'anthithéros. Tchaïkovski, qui éprouve une vive sympathie pour Tatiana, n'a que mépris pour Onéguine dont l'attitude lui paraît insensible et impitoyable. Il semble également probable que le compositeur souhaite dissimuler son homosexualité sous les déhorts d'un mariage conventionnel, sans éprouver aucun amour – comme il le confiera à ses amis les plus proches et à sa famille – pour Antonina. Cette union est une catastrophe qui, dira-t-on, conduira Tchaïkovski au suicide. La vie commune des nouveaux époux est de courte durée : au bout de six semaines Tchaïkovski quitte sa femme pour ne plus jamais la revoir, et il revient à ses proches, parents ou collègues, d'expliquer à Antonina pourquoi elle ne reverra jamais son mari.

On a souvent dit que la *Symphonie n° 4* de Tchaikovsky reflète cette expérience malheureuse et désastreuse. Le fait est que l'essentiel de la partition est déjà écrit quand a lieu le mariage ; si la *Quatrième Symphonie* représente quoi que ce soit, c'est plutôt le fatalisme qui détermine la conduite désastreuse de Tchaïkovski. L'achèvement de la symphonie semble avoir eu des vertus curatives : le finale triomphant, entièrement écrit après la séparation, paraît refléter la jubilation et le sentiment de libération que Tchaikovsky ressent après avoir « échappé » à ce mariage (qui ne prendra fin qu'avec la

mort du compositeur). Étant donné que la composition des trois premiers mouvements de cette œuvre achevée en janvier 1878 était déjà bien avancée à la date de sa rencontre fatale avec Antonina en juin 1977, l'influence du *Carmen* de Bizet reste des plus pertinentes.

L'idée de « *fatum* » domine délibérément dans la symphonie, où elle est introduite par une funeste sonnerie aux cors, et bientôt aux trompettes – qui retentira à plusieurs reprises tout au long de ce premier mouvement. Le « *fatum* » inspiré de *Carmen* est présent partout de manière plus subtile et plus insidieuse encore. La tonalité de fa mineur, peu fréquente, est celle dont se sert Bizet dans deux passages clés de l'opéra : l'entrée du torero et la scène où Carmen tire les cartes pour lire l'avenir. Tchaïkovski développe un thème emprunté à ces deux scènes et finit par produire l'un de ses premiers mouvements symphoniques les plus tourmentés. Le mouvement suivant reflète peut-être un désir d'échapper au destin, ou du moins de s'en accommoder. Il s'agit d'un mouvement lent empreint d'une légère mélancolie avec, au milieu, un passage aux cordes qui rappelle le thème de l' amour dans l'ouverture-fantaisie *Roméo et Juliette* et *Francesca da Rimini*. Pour l'étonnant troisième mouvement (*scherzo*), Tchaïkovski a composé un trio où les pizzicatos aux cordes font contraste avec la chansonnette aux bois et la marche militaire aux cuivres. Le finale démarre dans l'allégresse et l'exultation, mais se fait plus discret avec l'introduction d'un air issu du folklore russe, « Un boureau se dressait dans le champ », repris sous diverses formes avant le retour du thème initial. La mélodie populaire russe revient brièvement avant d'être interrompue par la funeste sonnerie du premier mouvement. Et pourtant, des profondeurs de ce désespoir apparent surgit – pareil au Phénix – le thème enjoué du finale, aux cors d'abord, qui culmine inexorablement dans la péroration finale.

CASSE-NOISETTE, OP. 71 (1891–92)

Dès son plus jeune âge, Tchaikovsky aime les spectacles qui font appel au surnaturel comme *Der Freischütz* de Weber et *Don Giovanni* de Mozart. Après avoir assisté à une représentation du *Giselle* d'Adam, il se passionne pour le ballet. Son enthousiasme est tel qu'après avoir obtenu son diplôme du conservatoire de Saint-Pétersbourg, en 1866, il compose un petit ballet intitulé *Le Lac des cygnes* pour amuser ses jeunes nièces – les enfants de sa sœur Sasha. Son neveu, Youri Davidov, rapporte que non content d'en écrire la musique, Tchaïkovski « inventait les pas et les pirouettes, et les exécutait lui-même pour montrer aux danseurs ce qu'il fallait faire. À ce moment-là, l'oncle Piotr, tout rouge et mouillé de transpiration, était drôle à voir. »

Tchaikovsky finit par transformer ce divertissement familial en un véritable ballet, *Le Lac des cygnes*. Bien que desservi par une chorégraphie médiocre et une exécution passable lors de sa création au Théâtre impérial Bolshoi de Moscou en 1877, la qualité de la partition est bien au-dessus de celle de la musique de ballet habituelle, et le talent de Tchaïkovski ne tarde pas à être reconnu par le directeur des Théâtres impériaux de Russie, Ivan Vsevolojski.

Responsable du Théâtre Mariinski à partir 1881, Vsevolojski s'y révèle un administrateur compétent doué d'un immense talent pour la conception de ballet, comme en témoigne *La Belle au bois dormant* (1890) de Tchaïkovski. Vsevolojski est à l'origine de productions qui s'articulent autour d'un concept unique, au lieu d'être rabotées au hasard comme c'était le cas auparavant. L'approche de Vsevolojski sera adoptée, puis développée au XX^e siècle par Serge Diaghilev, imprésario devenu légendaire.

L'immense succès de *La Belle au bois dormant*, né de l'étroite collaboration entre Vsevolojski, Tchaïkovski et le grand chorégraphe Marius Petipa, amène inévitablement Vsevolojski à envisager un nouveau projet avec la même équipe. *Casse-noisette* de Hoffmann jouit alors, dans la version d'Alexandre Dumas père, d'une grande popularité en Russie. C'est l'histoire d'une petite fille (connue aujourd'hui sous le nom de Clara, mais qui s'appelait Marie à l'origine) à qui son parrain, le merveilleux horloger et fabricant d'automates Drosselmeyer, offre un cadeau de Noël un casse-noisette en forme

de soldat. Dans la nuit, la fillette et le soldat livrent bataille à une sinistre armée de souris, au cours de laquelle Clara sauve son héros. Elle lui déclare un amour éternel et, ce faisant, conjure le mauvais sort qui le frappait, si bien que le beau soldat retrouve forme humaine.

Le frère de Tchaïkovski, Modeste, raconte dans ses mémoires qu'au premier abord le livret proposé par Vsevolojski d'après la version de Dumas ne plaît guère au compositeur. Tchaïkovski admire certainement le fantastique sombre du conte d'Hoffmann, aussi peut-être est-il déçu par la version édulcorée que lui en propose Vsevolojski (Clara et son soldat finissent dans une espèce de royaume de sucreries pour enfants). Néanmoins, Tchaïkovski accepte de se mettre au travail et au début de l'année 1891, à l'approche de son départ pour une tournée en Amérique, il travaille dans l'urgence à la fois sur *Casse-noisette* et sur l'opéra *Iolanta* qui doivent être représentés l'un après l'autre dans le cadre d'un double programme. Arrivé le mois d'avril, l'ouverture de *Casse-noisette*, les cinq premiers numéros et la « Valse des flocons de neige » sont achevés, mais Tchaïkovski n'en peut plus. Il écrit à Vsevolojski en le suppliant de lui accorder une rallonge. Les divers personnages du ballet et de l'opéra, dit-il, « m'effraient, m'horrent et me poursuivent, dans la veille et le sommeil, pour me narguer. »

À peine a-t-il envoyé cette lettre que Tchaïkovski apprend la nouvelle du décès de sa sœur bien-aimée, Sasha. Naturellement, Vsevolojski lui écrit pour le rassurer, en lui disant que tout peut être retardé d'un an. Soulagé, Tchaïkovski part en l'Amérique pour y faire la tournée prévue (il ne peut y échapper car il a déjà dépensé l'essentiel de la généreuse avance versée). Au retour, il redouble d'enthousiasme pour le ballet. À la suite d'une découverte qu'il a faite à Paris, Tchaïkovski écrit à son éditeur pour lui parler d'un « nouvel instrument dorchestre, à mi-chemin du petit piano et du glockenspiel, et merveilleusement doué d'une sonorité divine... C'est un *célésta* de la marque Mustel et il coûte 1 200 francs... J'aimerais que vous commandiez cet instrument. Vous n'y perdriez rien... Vous le vendrez à la Direction des théâtres, lorsqu'ils en auront besoin pour le ballet. » Il supplie son éditeur de ne parler du célesta à personne, « car, dit-il, je crains que Rimski-Korsakov et Glazounov n'en apprennent l'existence et n'utilisent ses effets insolites avant moi... ». »

Tchaïkovski a déjà utilisé le glockenspiel dans la *Suite orchestrale n° 1*, composée en 1879 après la *Symphonie n° 4* et le *Concerto pour violon*. La marche dans laquelle apparaît le glockenspiel annonce l'univers musical de *Casse-noisette*, dont la célèbre « Danse de la fée Dragee ». Instrument à clavier, le célesta l'avantage, par rapport au glockenspiel, de pouvoir évoquer le clapotis d'une fontaine pour accompagner la « Danse de la fée Dragee », comme le souhaitait Petipa. Par ailleurs, le son du célesta rappelle celui des boîtes à musique qui peuplent l'univers mécanique d'un Drosselmeyer.

Tchaïkovski surprend également le public en introduisant une nouvelle couleur orchestrale : le trémolo frémissant des flûtes, technique que lui a récemment apprise un ancien élève de son cours d'harmonie devenu flûtiste professionnel et qu'il utilise à l'acte II pour évoquer le fleuve desséché de rose auxquels duquel sont accueillis Clara et son prince Casse-noisette. Sans parler de ces effets exotiques, Tchaïkovski maîtrise, comme nul autre, la couleur orchestrale à des fins évocatrices. Avant même la levée du rideau, pour obtenir une *Ouverture* on ne peut plus légère, il prive l'orchestre des violoncelles et basses, et confie les graves aux violons altos tandis que le tintement du triangle crée un effet de surnaturel. C'est ici aussi, notons-le, que se prépare l'entrée tardive des violoncelles et des basses qui créent l'atmosphère chaleureuse et plus prosaïque du premier numéro, avec un thème *dolce* séduisant au violon, contrepointé par une onctueuse clarinette basse. Tchaïkovski compte ensuite sur le tremolando palpitant des cordes, le murmure de la clarinette basse, les glissandos vertigineux de la harpe et le pépiement des bois pour évoquer, en une riche tapisserie, le château au clair de lune à l'approche de minuit.

Autre nouveauté frappante, le nombre et la variété des instruments pour enfants : trompettes, tambour (Tchaïkovski insista pour que la caisse claire soit de taille réduite), coucous, courtaillots et cymbales. À l'origine, l'idée était de les faire jouer sur scène par des enfants pour le Noël du début. En fait, Tchaïkovski et Vsevolojski ont d'emblée décidé de donner aux enfants un rôle de premier plan dans *Casse-noisette* – décision fort inhabituelle et sujette à controverse à l'époque. Un *Casse-noisette* conçu, littéralement, comme ballet pour enfants,

expliquerait pourquoi les thèmes sont relativement simples, bien que hauts en couleur, et pourquoi la plupart des numéros, notamment ceux de l'acte I d'abord destinés à de jeunes danseuses, sont relativement courts. Cela expliquerait aussi pourquoi *Casse-noisette* dure, en tout, presque moitié moins que les ballets précédents, *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant* – durée idéale, en d'autres termes, pour un public composé d'enfants. Il est vrai que la longueur du nouveau ballet pourrait aussi provenir du fait qu'il devait figurer à la suite de *Iolanta*, l'opéra de Tchaïkovski, dans le cadre d'un programme double. Cela dit, rien dans le contrat signé par Tchaïkovski n'indique un lien indissociable entre les deux œuvres ; d'ailleurs, après les premières représentations, l'opéra et le ballet auront des destins autonomes. Une fois passées les premières difficultés d'écriture, Tchaïkovski se dit satisfait de *Casse-noisette* et, dans une lettre à Modeste, le juge « bon » – sentiment plus que partagé depuis par le public et les danseurs du monde entier.

P. I. TCHAÏKOVSKI

Leonid Gakkel

Piotr Ilitch Tchaïkovski est né le 7 mai 1840 à Votkinsk dans la province de Uiatka (aujourd'hui république autonome d'Oudmourtie) ; son père était ingénieur des mines. S'il manifeste un vif intérêt pour la musique dès l'enfance, sa vocation de compositeur ne se déclare que plus tard. Il sort diplômé de l'École de Droit de Saint-Pétersbourg en 1859 et, à l'âge de 19, entre comme fonctionnaire au ministère de la Justice. Après s'être essayé à la composition, il s'inscrit au tout nouveau Conservatoire de Saint-Pétersbourg où il suit les cours de théorie musicale de Nikolai Zaremba et de composition d'Anton Rubenstein. Ses trois ans d'études au conservatoire sont couronnés par l'obtention de la première Grande Médaille d'argent ; après quoi, il quitte la fonction publique pour se consacrer exclusivement à la composition.

En 1866, Tchaïkovski s'installe définitivement à Moscou où il séjourne en dehors de ses déplacements réguliers en Italie, en France et en Suisse. Il commence à enseigner au Conservatoire de Moscou et compose sa Première symphonie (*Rêves d'hiver*) en 1866 et son premier opéra, *La Voïevode* en 1868.

Durant cette première phase créatrice Tchaïkovski produit de nombreux chefs-d'œuvre d'une intensité émotionnelle et dramatique remarquable et d'une beauté mélodique inouïe – l'ouverture-fantaisie *Roméo et Juliette* (1870), son *Premier Concerto pour piano et orchestre* (1875), le ballet *Le Lac des Cygnes* (1876) –, qui resteront à jamais ses pages les plus populaires.

En 1877 Tchaïkovski vit une période très tourmentée à la suite de son mariage avec Antonina Miliukova (union qui n'a duré que deux mois). Il quitte le Conservatoire et au cours des années suivantes parcourt l'Europe. Il trouvera un soutien à la fois moral et matériel en la personne de Nadezhda von Meck, riche mécène qui lui apporte une aide financière conséquente. Von Meck entretiendra une correspondance intime avec le compositeur pendant treize années, sans jamais toutefois le rencontrer.

Tchaïkovski se remet bientôt à composer de manière régulière et produit : en 1877, sa Quatrième Symphonie, œuvre pétrie de tension et dédiée « *À mon meilleur ami* » (c'est-à-dire Nadezhda von Meck) ; en 1878, le fascinant Concerto pour violon ; et, la même année, l'opéra *Eugène Onéguine* (inspiré d'un roman en vers de Pouchkine), qui continue de captiver le public par sa finesse psychologique et la noblesse de son style.

Si la créativité de Tchaïkovski faiblit à nouveau dans la première moitié des années 1880, son génie se réaffirme librement à l'opéra avec *L'Enchanteresse* (1887) puis avec la Cinquième Symphonie (1888). Il enchaîne alors les chefs-d'œuvres : un ballet, *La Belle au Bois dormant* (1889) ; deux opéras, *La Pique Dame* (1889), magnifique poème lyrique à la gloire de Saint-Pétersbourg, et *Iolanta* (1891) ; le sextuor à cordes *Souvenir de Florence* (1892) ; puis un autre ballet, *Casse-Noisette* (1892). Tchaïkovski connaît désormais une renommée mondiale : il parcourt toute l'Europe et se rend aux États-Unis, où il dirige ses propres compositions avec une popularité et un succès toujours grandissants. Le doctorat honoris causa que lui décerne

l'université de Cambridge en 1893 témoigne éloquemment de la réputation dont il jouit alors en Europe. Personne, semble-t-il, n'anticipait sa mort prématurée.

Pourtant sa Sixième Symphonie (la *Pathétique*, 1893) n'est pas sans laisser pressentir la fin prochaine du compositeur. Le crescendo dramatique des premiers mouvements fait place, en effet, à un adagio qui tourne court et s'efface – comme si le compositeur donnait là son propre requiem.

Tchaïkovski meurt à Saint-Pétersbourg le 6 Novembre 1893, neuf jours seulement après la création de sa Sixième Symphonie. Les circonstances de sa mort n'ont toujours pas été éclaircies (l'hypothèse du suicide n'est pas exclue). Il est néanmoins absolument clair et certain que Tchaïkovski est devenu et reste le compositeur russe le plus connu du monde entier et qu'il compte – à jamais – parmi les compositeurs classiques les plus célèbres.

PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI

(1840–1893)

SINFONIE NR. 4 IN F-MOLL, OP. 36 (1877/1878)

Daniel Jaffé

Tchaïkovski war ein großer Bewunderer der französischen Musik und insbesondere der Musik Georges Bizets. Während eines Paris-Aufenthalts besuchte er am 20. Januar 1876 eine Aufführung von dessen Oper *Carmen*, die kein Jahr zuvor Premiere gefeiert hatte. Tchaïkovski war von der Thematik des Werks ebenso begeistert wie bewegt, und auch von Bizets lebendigem, bescheidenem Umgang damit. Besonders sprach ihn die Auflösung an, die er mit den Worten zusammenfasste: „der Tod der beiden Hauptfiguren, die eine unglückliche Vorsehung, das Schicksal, zusammenführte und durch eine steile Abfolge von Leid ihrem unausweichlichen Ende entgegentrieb.“

Gut 15 Monate später, im Mai 1877, begann der russische Komponist mit der Arbeit an seiner Vierten Sinfonie und hatte Ende des Monats die ersten drei Sätze so gut wie abgeschlossen. Dann legte er das Werk beiseite und stattete am 1. Juni der jungen Antonina Miliukowa seinen ersten Besuch ab; zwei Tage später waren sie verlobt. Die kurze, aber folgenschwere Beziehung hatte gerade einen Monat zuvor begonnen, als die 28-jährige ehemalige Schülerin Tchaïkovskis ihm in einem Brief ihre Liebe gestand. Womöglich war der Komponist zu diesem Zeitpunkt für ihre Annäherungsversuche besonders empfänglich, weil er gerade an der Oper *Eugen Onegin* nach Puschkins gleichnamigen Versroman arbeitete, in dem Tatjana dem Antihelden ihre Liebe gesteht, dieser sie jedoch mit kalten, höflichen Worten zurückweist. Tchaïkovski empfand großes Mitgefühl für Tatjana und verachtete Onegin wegen seines herzlosen Verhaltens. Vermutlich sage ihm überdies die Vorstellung zu, seine homosexuellen Neigungen hinter einer „konventionellen“ Ehe zu verbergen, obwohl er – wie er engsten Freunden und Angehörigen gegenüber einräumte – Antonina nicht liebte. Die Verbindung konnte nur in einer Katastrophe enden, die den Komponisten angeblich zu einem Selbstmordversuch veranlasste. Das frisch verheiratete Paar verbrachte gerade einmal sechs Wochen zusammen, ehe Tchaïkovski seine Frau verließ; guten Freunden und Kollegen blieb es überlassen, Antonina zu erklären, weshalb sie ihren Gatten wohl nie wiedersehen würde.

Vielfach heißt es, diese unseligen und emotional aufwühlenden Ereignisse seien in Tchaïkovskis Vierte Sinfonie eingeflossen, doch wird dabei übersehen, dass ein Großteil des Werks noch vor der Hochzeit entstanden war. Wenn die Vierte also etwas widerspiegelt, dann die fatalistische Grundstimmung, die Tchaïkovski erst zu dem verhängnisvollen Schritt veranlasste. Zudem hat es den Eindruck, als habe die Fertigstellung der Sinfonie, bald nachdem er Antonina verlassen hatte, ihm geholfen, die Geschehnisse zu überwinden; und insbesondere das triumphale Finale, das in Gänze erst danach entstand, vermittelte Tchaïkovskis überbordendes Gefühl von Befreiung, seiner Ehe „entronnen“ zu sein (wiewohl das Paar vor dem Gesetz bis zu Tchaïkovskis Tod verheiratet blieb). Sicher wurde das gesamte Werk im Januar 1878 abgeschlossen, doch die ersten drei Sätze waren bereits vor Juni 1877 und dem

schicksalhaften Besuch ausgearbeitet, und der Einfluss von Bizets *Carmen* ist unverkennbar.

Das „Fatum“ wird mit großer Emphase bereits in der schwermütigen Fanfare der Hörner verkündet, die die Sinfonie einleitet und in die bald die Trompeten einstimmen – eine Fanfare, die in diesem ersten Satz mehrfach wiederkehrt. Doch durchdringt das an *Carmen* angelehnte „Fatum“ den Satz überdies auf eine subtilere, fast hinterhältige Art. Die ungewöhnliche Tonart F-Moll begleitet auch zwei Schlüsselmomente der Oper Bizets, nämlich den Auftritt des Toreadors und die Szene, in der Carmen in den Karten ihr Schicksal liest. Tchaïkovski arbeitet das gekonnt aus, verwendet ein Thema, das in beiden Szenen aufklingt, und steigert es zu einer seiner stürmischsten sinfonischen Kopfsätze. Die anschließenden Sätze können den Wunsch erkennen lassen, dem Schicksal zu entrinnen oder sich zumindest mit ihm abzufinden. Zunächst folgt ein langsamer, etwas melancolischer Satz mit einer leidenschaftlichen zentralen Episode, deren Streicherinstrumentierung an die Liebeshymnen aus Tschaikowskis Fantasie-Ouverture *Romeo und Julia* und *Francesca da Rimini* erinnert. Im ungewöhnlichen dritten Satz Scherzo stellt Tchaïkovski beschwingt Pizzicato-Streicher gegen einen Trioabschnitt mit munteren Holz- und Blechbläsern. Im Finale wird nach einem lebhaften, befligenden Anfang ein gedämpfteres Arrangement des russischen Volkslieds *Im Feld stand eine Birke* eingeführt, das mehrere Variationen durchläuft, ehe das einleitende Thema wiedererauflebt. Das Volksliedthema kehrt zurück, nur um von der schicksalschweren Fanfare des ersten Satzes unterbrochen werden. Doch aus der scheinbaren Verzweiflung steigt wie ein Phönix aus der Asche das muntere Finale-Thema empor, das zunächst in den Hörern erklängt und sich zur abschließenden Peroration steigert.

DER NUSSKNACKER, OP. 71 (1891/1892)

Schon in jungen Jahren hatte Tchaïkovski eine Vorliebe für Bühnenwerke, in denen Zauber oder Phantasie eine Rolle spielen, wie Webers *Freischütz* oder Mozarts *Don Giovanni*. Und nachdem er Adams *Giselle* gesehen hatte, wurde er ein Liebhaber des Balletts. In seiner Begeisterung schuf er bald nach seinem Abschluss am Konservatorium St. Petersburg 1866 für kleine kleineren Nischen – Töchter seiner Schwester Sascha – ein kurzes Ballett, das er *See der Schwäne* nannte. Sein Neffe Juri Dawidow erinnerte sich, dass Tchaïkovski nicht nur die Musik komponierte, sondern „sich auch die Schritte und Pirouetten dazu überlegte und selbst vorzantze, um den Darbietenden zu zeigen, was er sich von ihnen wünschte. In solchen Momenten bot Onkel Pjotr, wie er rotgesichtig und schweißnass die Melodie sang, einen wahrhaft amüsanten Anblick.“

Schließlich baute Tchaïkovski diesen privaten Zeitvertreib zu dem vollwertigen Ballett *Schwanensee* aus. Und obwohl die Choreografie bei der Premiere 1877 am Bolschoi-Theater in Moskau ebenso mittelmäßig war wie die Tanzdarbietung, stellte die Musik doch all die gängigen Ballettpartituren in den Schatten, und so dauerte es nicht lange, bis Iwan Wsewoloschski – seit 1881 Direktor der Kaiserlichen Theater – sein Talent erkannte.

Wsewoloschski erwies sich als herausragender Theaterdirektor mit großem Verständnis für das Ballett. Nach der ersten Inszenierung von Tschaikowskis *Dornröschchen* (1890) besorgte er Produktionen, in denen sich Musik, Choreografie und Ausstattung zu einem einzigen Konzept ergänzten (wobei er selbst Hunderte prächtiger Kostüme entwarf) und nicht mehr, wie bislang, unkoordiniert nebeneinanderstanden. Diese Arbeitsweise Wsewoloschskis wurde nachgeahmt und im frühen 20. Jahrhundert vom legendären Impresario Segei Djaghilew weiterentwickelt.

Veranlasst durch den großen Erfolg von *Dornröschchen*, der auch der engen Zusammenarbeit von Wsewoloschski, Tchaïkovski und dem großartigen Choreografen Marius Petipa zu verdanken war, plante der Theaterdirektor wenig später eine Fortsetzung mit denselben Mitstreitern. Hoffmanns *Nussknacker* in der Version Alexandre Dumas' des Alters erfreute sich zu der Zeit in Russland großer Beliebtheit. In der Geschichte geht es um ein kleines Mädchen (heute allgemein als Clara, ursprünglich aber als Marie bekannt), deren Patenonkel Drosfelmeyer – ein fantastischer Uhrmacher und Hersteller von

automatischem Spielzeug – ihr zu Weihnachten einen Nussknacker-Soldaten schenkt. Nachts geraten Clara und ihr Nussknacker in einen Krieg mit der finsternen Armee von Mäusen, in dessen Verlauf Clara ihren Helden rettet. Als sie ihm dann ihre bedingungslose Liebe erklärt, wird ein böser Fluch gebrochen, und der Nussknacker nimmt wieder seine eigentliche, durchaus ansprechende menschliche Gestalt an.

Als Wsewoloschski dem Komponisten allerdings ein Szenario beruhend auf Dumas' Fassung unterbreitete, war dieser in der Erinnerung seines Bruders Modest „nicht allzu glücklich mit dem Thema.“ Tschaikowski bewunderte die dunkle Phantasie, die Hoffmanns ursprüngliche Geschichte auszeichnet, und war wohl enttäuscht von der geschönten Version, die der Theaterdirektor ihm vorschlug (in der Clara und ihr Soldat zum Schluss in einer Art Kinderhimmel des Zuckerwerks landen). Dennoch ließ Tschaikowski sich überreden, mit der Komposition zu beginnen, und Anfang 1891 arbeitete er unter Hochdruck, um gleichzeitig den *Nussknacker* und die Oper *Jolanthe* zu beenden, mit der das Ballett zur Doppelvorstellung gebracht werden sollte, ehe er zu einer Konzertreise nach Amerika aufbrach. Im April jedoch, als er die Ouvertüre und die ersten fünf Nummern des *Nussknackers* geschrieben hatte sowie den Schneeflocken-Walzer, war der Komponist am Ende seiner Kräfte und bat Wsewoloschski in einem Brief flehentlich um eine Pause. Die unterschiedlichen Figuren des Balletts und der Oper, erklärte er, „ängstigen, erschrecken und verfolgen mich bei Tag und bei Nacht und verspotten mich mit dem Gedanken, dass ich ihrer nicht Herr werden werde.“

Kurz nachdem er diesen Brief geschrieben hatte, erhielt er die Nachricht, dass seine geliebte Schwester Sascha gestorben war, und so antwortete Wsewoloschski, natürlich könne alles um ein Jahr aufgeschoben werden. Vom unmittelbaren Druck befreit, machte Tschaikowsko seine Amerikatournee (die zu unternehmen er gezwungen war, da er bereits einen Guteil des großzügigen Vorschusses ausgegeben hatte). Mit neuer Begeisterung für sein Ballett kehrte er zurück, und beflügelt durch eine Entdeckung, die er in Paris gemacht hatte, schrieb er seinem Verleger von einem „neuen“ Orchesterinstrument, ein Zwischending zwischen kleinem Klavier und Glockenspiel mit einem himmlischen Klang ... Es heißt „Celeste Mustel“ und kostet 1200 Francs ... Ich möchte Sie bitten, dieses Instrument zu bestellen. Sie haben nichts zu verlieren ... Sie können es der Theaterdirektion verkaufen, die es für das Ballett benötigt.“ Inständig bat er seinen Verleger, die Celesta geheim zu halten, „denn ich befürchte, Rimski-Korsakow und Glasunow könnten davon Wind bekommen und ihre ausgefallene Wirkung noch vor mir verwenden ...“

Ein Glockenspiel hatte Tschaikowski bereits in seiner Orchestersuite Nr. 1 eingesetzt, die er 1879, nach seiner Vierten Sinfonie und dem Violinkonzert, komponiert hatte. Der Marsch, in dem es vorkommt, nimmt die Klangwelt des *Nussknackers* vorweg, einschließlich der des vielfach bewunderten „Tanzes des Zuckermantelfee“. Der Vorteil der Celesta gegenüber dem Glockenspiel bestand für Tschaikowski in ihrer Fähigkeit, durch die Klavatur die Wirkung eines plätschernden Springbrunnens zu erzeugen, wie Petipa sie als Begleitung für die Zuckermantelfee verlangte. Ein weiterer Bonuspunkt war, dass der Klang der Celesta auch die Spieluhren nachahmen konnte, wie man sie sich in Droßelmeyers Automatenwelt vorstellen möchte.

Eine weitere Orchestertextur, die Tschaikowskis Publikum verblüffen musste, war das Schnurren der mit Flatterzunge gespielten Flöten, eine Technik, die der Komponist erst kurz vor einem professionellen Flötenspieler, einem seiner früheren Schüler in Harmonielehre, kennengelernt hatte. Mit diesem Klang beschwore er das perlende Rauschen des Rosenöl-Flusses, das die Ankunft Claras und ihres Nussknacker-Prinzen im 2. Akt begleitet. Doch auch über diese exotischen Klangfarben hinaus muss Tschaikowskis meisterliches Geschick für lautmalende Orchesterfarben als ohnegleichen gelten. Noch bevor sich der Vorhang hebt, zeigt sich das etwa in der daunenzarten Instrumentierung der Ouvertüre, die sich dem Schweigen der Celli und Bässe in den Streichern verdankt, so dass die rauchigen Altstimmen der Bratschen die tiefste Stimme bilden, begleitet vom glitzernden Klingeln der Triangel, das einen märchenhaften Zauber beschwört. Auffallend ist auch, dass die Instrumentierung auf die etwas solide wohlige Wärme der ersten Nummer einstimmt, indem nun verspätet die Celli und Bässe einfallen, ein betörendes dolce-Thema in den Geigen wird durch die satte, dunkle Bassklarinette kontrapunktiert. Auch die

Darstellung des vom Mond erhellen Saals kurz vor Mitternacht ist ein atmosphärisches Gewebe von flatternden Streichertremoli, schaudernden Bassklarinetten, stürzenden Harfenglissandi und zwitschernden Holzbläsern.

Bemerkenswert ist zudem die Vielzahl von Kinderinstrumenten, nach der die Partitur verlangt, unter anderem Spielzeugtrompeten, eine Kindertrommel (nach Tschaikowskis Vorgabe muss auf die übliche kleine Trommel verzichtet werden), Kuckuck- und Wachtelpfeifen und Zimbeln. Diese sollten von den mitwirkenden Kindern während der einleitenden Festszene auf der Bühne selbst gespielt werden. Insgesamt hatten Tschaikowski und Wsewoloschski von Anfang an vorgesehen, dass Kinder im *Nussknacker* eine wesentliche Rolle spielen sollten – eine für die Zeit höchst ungewöhnliche und kontroverse Entscheidung. Wenn das Werk tatsächlich im eigentlichen Sinn als Ballett für Kinder gedacht war, dann würde das die relativ schlichten, aber farbenreichen Themen erklären und auch die vergleichsweise kurze Dauer fast aller Tänze und insbesondere jener im 1. Akt, der ursprünglich für Kinderdarsteller gedacht war. Das kann auch der Grund sein, weshalb der *Nussknacker* zwar ein „vollwertiges“ Ballett ist, aber dennoch nur gut halb so lange dauert wie seine Vorgänger *Schwanensee* und *Dornröschen* und damit genau die richtige Länge hat, um die Konzentration junger Zuschauer nicht zu überfordern. Sicher war das neue Ballett ursprünglich als Teil eines Doppelprogramms geplant mit Tschaikowskis Oper *Jolanthe* als andere (erste) Hälfte; auch das würde die Kürze des Balletts erklären. Doch in dem vom Komponisten unterzeichneten Vertrag deutet nichts darauf hin, dass die beiden Werke zwingend miteinander aufgeführt werden sollten, und nach der ersten Spielzeit gingen Ballett und Oper tatsächlich getrennte Wege. Wie dem auch sei, nach seiner anfänglichen kreativen Krise befand Tschaikowski in einem Brief an Modest, der *Nussknacker* sei „gut“ – ein Urteil, dem Zuschauer und Tänzer weltweit keinesfalls widersprechen würden.

P. I. TSCHAIKOWSKI

Leonid Gakkel

Pjotr Iljitsch Tschaikowski wurde am 7. Mai 1840 als Sohn eines Bergwerksdirektors in Wotkinsk in der damaligen Provinz Wjatka geboren. Trotz seines frühen Interesses an der Musik zeigte sich seine Berufung zum Komponisten erst relativ spät im Leben. 1859, im Alter von 19 Jahren, trat er nach abgeschlossenem Besuch der Rechtsschule in St. Petersburg zunächst am Justizministerium eine Beamtenstelle an. Nach mehreren Versuchen als Komponist schrieb er sich dann als Student am neu gegründeten Konservatorium von St. Petersburg ein, wo er von Nikolai Zaremba in Theorie und von Anton Rubenstein in Komposition unterrichtet wurde. Nach dreijährigem Studium wurde Tschaikowski mit der ersten Medaille des Konservatoriums ausgezeichnet, der großen Silbermedaille. Daraufhin gab er seine Beamtenlaufbahn auf und begann ein neues Leben als professioneller Komponist.

1866 zog Tschaikowski nach Moskau, die Stadt, die ihm während seiner regelmäßigen Reisen nach Italien, Frankreich und in die Schweiz als fester Wohnsitz dienen sollte. Er begann, am dortigen Konservatorium zu unterrichten, und schrieb seine Erste Sinfonie (*Winterträume*, 1866) sowie seine erste Oper, *Der Wojewode* (1868).

In dieser frühen kreativen Phase entstanden einige seiner großen Meisterwerke, etwa die Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (1870), das Erste Klavierkonzert (1875) und das Ballett *Schwanensee* (1876). Aufgrund ihrer unverhohlenen Emotionalität, ihres bewegenden dramatischen Inhalts und der Schönheit ihrer Melodien gehören diese Werke nach wie vor zu den beliebtesten Kompositionen Tschaikowskis. 1877 durchlebte er eine tiefe persönliche Krise, die durch seine Hochzeit mit Antonina Miljukowa ausgelöst wurde (eine Ehe, die ganze zwei Monate währte). Er verließ das Konservatorium und verbrachte die nächsten Jahre auf Reisen im europäischen Ausland. Morale und finanzielle Unterstützung erhielt er dabei von seiner wohlhabenden Mäzenin Nadeschda von Meck, mit der er die folgenden dreizehn Jahre eine innige persönliche Korrespondenz führte, ohne dass sie beiden sich persönlich begegneten.

Als Tschaikowski 1877 wieder regelmäßig zu komponieren in der Lage war, schrieb er seine Vierte Sinfonie mit ihren dramatischen Konflikten, die „Meinem besten Freund“ gewidmet ist (das heißt, Nadeschda von Meck), das mitreichende Violinkonzert von 1878 sowie im selben Jahr die Oper *Eugene Onegin* (beruhend auf Puschkins gleichnamigem Versroman), die das Publikum mit ihrer psychologischen Tiegründigkeit und ihrem erhabenen Stil auch heute noch in den Bann schlägt.

Einen weiteren Einbruch in seiner kreativen Energie musste Tschaikowski in den frühen 1880er Jahren erleben, und erst mit der Oper *Tscharodeika* (*Die Zauberin*, 1887) und der Fünften Sinfonie (1888) fand er zu seiner Genialität zurück. Dann entstand innerhalb kurzer Zeit eine ganze Abfolge von Meisterwerken: das Ballett *Dornröschen* (1889), die Oper *Pique Dame* (1889, eine zauberhafte Musikdichtung über St. Petersburg), die Oper *Jolanthe* (1891), das Streichsextett *Souvenir de Florence* (1892) sowie das Ballett *Der Nussknacker* (1892). Zu der Zeit war Tschaikowski bereits in aller Welt berühmt, er unternahm Konzertreisen durch Europa und besuchte die Vereinigten Staaten, wo er Aufführungen seiner eigenen, zunehmend geschätzten Kompositionen leitete. Die Ehrendoktorwürde, die ihm 1893 von der Universität Cambridge verliehen wurde, war ein sichtbares Zeichen für sein Ansehen in Europa. Niemand hätte vermutet, dass dem Komponisten kein langes Leben beschieden sein sollte.

Doch in der Sechsten Sinfonie (*Pathétique*, 1893) finden sich Andeutungen für das nahende Ende von Tschaikowskis Leben. In diesem Werk folgt auf das dramatische Crescendo der ersten Sätze das abschließende Adagio, das im Nichts verklingt – als führt der Komponist sein eigenes Requiem auf.

Tschaikowski starb am 6. November 1893 in St. Petersburg, neun Tage nach der Premiere der Sechsten. Die Umstände, die seinen Tod begleiten, sind nach wie vor ungeklärt, der Verdacht, es könnte sich um Selbstmord gehandelt haben, hält sich hartnäckig. Unumstritten ist jedoch, dass Tschaikowski heute einer der international berühmtesten russischen Komponisten und einer der anerkanntesten klassischen Komponisten ist – ein Platz, den ihm niemand mehr streitig machen kann.

Booklet Notes

Translated from English into Russian by Masha Karp.

Translated from English into French by Marie Rivière.

Translated from English into German by Ursula Wulfkamp.

Translation co-ordinator: Ros Schwartz.

For Ros Schwartz Translations Ltd.



Валерий Гергиев – художественный руководитель-директор Мариинского театра. Он создатель и художественный руководитель музыкальных фестивалей, в числе которых петербургские «Звезды белых ночей», «Гергиев фестиваль» (Нидерланды) и Московский Пасхальный фестиваль. В 1997 году после смерти сэра Георга Шолти Гергиев возглавил Всемирный Оркестр мира. Маэстро является главным дирижером Лондонского симфонического оркестра, а с начала 2015 года также главным дирижером Мюнхенского филармонического оркестра. В Мариинском театре Гергиев вырастил множество певцов мирового уровня. Под его руководством оперный и балетный репертуар Мариинского театра стал богаче и разнообразнее. Сейчас он включает не только широкий спектр классических произведений 18-20 веков, но и музыку современных композиторов. В 2006 году на месте старевших мастерских был построен концертный зал, а 2 мая 2013 года состоялось открытие новой сцены Мариинского театра (Мариинский-2) рядом с историческим зданием. Так Мариинский театр был преображен в театрально-концертный комплекс, равных которому нет в России. Созданный Гергиевым в 2009 году лейбл «Мариинский» выпустил уже более 25 дисков, снискавших высокие оценки критиков и зрителей во всем мире. Валерий Гергиев сотрудничает с Метрополитан Опера, Венским, Нью-Йоркским и Роттердамским Филармоническими оркестрами и Филармонией дель Скала. В 2014 году Детский хор России, созданный по инициативе Гергиева на базе Всероссийского хорового общества, дебютировал на новой сцене театра, а затем принял участие в церемонии закрытия Олимпийских Игр в Сочи. Среди многочисленных призов и званий Гергиева престижные правительственные награды России, Германии, Италии, Франции, Японии, Нидерландов и Польши. Он доктор факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, сопредседатель Оргкомитета XV Международного конкурса имени П.И. Чайковского, председатель Всероссийского хорового общества и почетный президент Эдинбургского международного фестиваля. В 2012 году Гергиеву было присвоено звание Почётного доктора МГУ и звание Почётного профессора Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова.

Valery Gergiev is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. He established and directs festivals including the *Stars of the White Nights*, the *Gergiev Festival* (the Netherlands) and the Moscow Easter Festival. In 1997 following Sir Georg Solti's death, Valery Gergiev took over the World Orchestra for Peace. The maestro was Principal Conductor of the London Symphony Orchestra from 2007 to 2015, after which he became Music Director of the Munich Philharmonic Orchestra. At the Mariinsky Theatre Gergiev has overseen the emergence of a plethora of world-class singers. Under his direction the theatre's opera and ballet repertoires have become much richer and more diverse, now including a broad range of works from 18th to 20th century classics as well as music by contemporary composers. In 2006 the Concert Hall opened on the site of workshops that had burnt down, and 2 May 2013 saw the opening of the new Mariinsky Theatre (Mariinsky-II) alongside the historical building, thanks to which the Mariinsky Theatre was transformed into a theatre and concert complex unparalleled in Russia. Established by Gergiev in 2009, the Mariinsky recording label has already released more than 25 discs that have won praise and acclaim from critics and audiences alike across the globe. He works with the Metropolitan Opera, the Vienna, New York and Rotterdam Philharmonic Orchestras and the Filarmonica della Scala. In 2014 the Children's Chorus of Russia, founded on the initiative of Valery Gergiev on the basis of the All-Russian Choral Society, first performed a programme at the Mariinsky-II and subsequently took part in the Closing Ceremony of the XXII Olympic Games in Sochi. Gergiev's numerous awards and prizes include prestigious government decorations from Russia, Germany, Italy, France, Japan, the Netherlands and Poland. He is Dean of the Faculty of Arts of the St Petersburg State University, Co-Chairman of the Organisational Committee of the XV International Tchaikovsky Competition, Chairman of the All-Russian Choral Society and Honorary President of the Edinburgh International Festival. In 2012 Gergiev was awarded the titles of Honorary Doctor of the Moscow State University and Honorary Professor of the St Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatoire.

Valeri Guerguié est directeur artistique et directeur général du Théâtre Mariinski. Il a créé et anime plusieurs festivals, dont les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg, le Festival Guerguié de Rotterdam et le Festival de Pâques de Moscou. Depuis la mort de Sir Georg Solti en 1997, il dirige l'Orchestre mondial pour la Paix. Chef principal de l'Orchestre symphonique de Londres entre 2007 et 2015, il a pris la direction de l'Orchestre philharmonique de Munich en 2015. Au Théâtre Mariinski, il favorise l'émergence de nombreux chanteurs de classe internationale. Sous sa direction, le répertoire de l'opéra et de la troupe de ballet s'enrichit et se diversifie – des grands classiques du XVIII^e au XX^e siècle aux œuvres de compositeurs contemporains. L'année 2006 voit l'inauguration d'une salle de concert sur le site d'anciens ateliers détruits par un incendie, et le 2 mai 2013 celle du nouveau Mariinski (Mariinski-II), construit à côté du bâtiment historique abritant l'ancien opéra ; le Mariinski, qui rassemble ainsi un opéra et une salle de concert, est désormais un complexe sans équivalent en Russie. Depuis sa création en 2009 par Valery Guerguié, le label de disque Mariinski a gravé plus de 25 enregistrements qui lui ont valu les louanges de la critique et les acclamations du public dans le monde entier. Guerguié travaille avec le Metropolitan Opera, les orchestres philharmoniques de Vienne, de New York et de Rotterdam et la Philharmonie de la Scala. En 2014, le Chœur des enfants de Russie, créé à l'initiative de Guerguié au sein de la Société chorale de la Russie, se produit pour la première fois au Mariinski-II, puis participe à la cérémonie de clôture des XXII^e Jeux olympiques à Sochi. Lauréat de nombreux prix et récompenses, Guerguié se voit décerner prestigieuses distinctions nationales en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, au Japon, aux Pays-Bas et en Pologne. Il est doyen de la faculté des Arts de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, co-président du comité d'organisation du XV^e Concours international Tchaïkovski, président de la Société chorale russe et président d'honneur du Festival international d'Édimbourg. Depuis 2012, Guerguié est docteur *honoris causa* de l'Université d'Etat de Moscou et professeur honoraire du Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg.

Waleri Gergijew ist der Künstlerische Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters. Er gründete mehrere Festspiele, bei denen er auch am Pult steht, unter anderem *Stars of the White Nights*, das *Gergijew-Festival* (Niederlande) sowie das Moskauer Osterfestival. Nach Sir Georg Soltis Tod übernahm Waleri Gergijew 1997 die Leitung des World Orchestra for Peace. Der Maestro ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und seit Januar 2015 Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Unter seinen Fittichen entwickelten sich am Mariinski-Theater zahlreiche Sänger und Sängerinnen der Spitzenklaasse. Darüber hinaus wurde unter seiner Leitung das Opern- und Ballettrepertoire des Hauses stark erweitert, sodass es mittlerweile eine Fülle von Werken aus dem 18. bis 20. Jahrhundert umfasst, aber auch Musik zeitgenössischer Komponisten. 2006 fand die Einweihung des Konzertsals statt, der auf dem Gelände der abgebrannten Werkstätten errichtet wurde, und am 2. Mai 2013 öffnete das neue Mariinski-Theater (Mariinski II) neben dem historischen Bauwerk seine Pforten. Dadurch ist das Mariinski-Theater nun ein Theater- und Konzertkomplex, der in Russland seinesgleichen sucht. Auf dem 2009 von Gergijew geschaffenen Mariinski-Aufnahmelabel wurden mittlerweile über 25 CDs veröffentlicht, die weltweit bei Kritikern und Zuhörern gleichermaßen großen Anklang fanden. Waleri Gergijew arbeitet mit der Metropolitan Opera, den Wiener, New Yorker und Rotterdamer Philharmonikern und der Filarmonica della Scala. 2014 trat der Russische Kinderchor, der auf Initiative Waleri Gergijews und ausgehend vom Allrussischen Chorverein ins Leben gerufen wurde, erstmals mit einem Programm am Mariinski II auf und wirkte wenig später bei der Abschlussfeier der XXII. Olympischen Spiele in Sotschi mit. Zu den zahlreichen Preisen, die der Maestro erhielt, gehören zahlreiche nationale Auszeichnungen, etwa von Russland, Deutschland, Italien, Frankreich, Japan, den Niederlanden und Polen. Waleri Gergijew ist Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät der staatlichen Universität St. Petersburg, stellvertretender Vorsitzender des Organisationskomitees für den XV. Internationales Tschaikowski-Wettbewerb, Vorsitzender des Allrussischen Chorvereins und Ehrenpräsident des Edinburgh International Festival. 2012 wurde Gergijew zum Ehrendoktor der staatlichen Universität Moskau ernannt sowie zum Ehrenprofessor des Rimski-Korsakow-Konservatoriums in St. Petersburg.



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Мариинский театр – один из старейших театров России. История его создания ведёт своё начало от указа Екатерины Великой 1783 года об утверждении театрального комитета для управления «зрелищами и музыкой». За время своего существования он сменил несколько названий (Большой театр, Мариинский театр, ГАТОБ, Кировский театр и вновь – Мариинский), сохранив сценические традиции и преемственность репертуара на протяжении более чем двух столетий. Труппе театра принадлежит часть первого исполнения таких опер, как «Симфония судьбы» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Godunov» М. Мусорского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» П. Чайковского. В начале XX века Мариинский театр открыл для российской публики вершинное произведение Р. Вагнера – тетralогию «Кольцо nibelung». И сегодня это единственный театр России в репертуаре которого представлена вся тетralогия, исполняющаяся на языке оригинала. На Мариинской сцене состоялись мировые премьеры легендарных балетов Петипа: «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Раймонда». Именно здесь началась всемирная слава, пожалуй, самого знаменитого русского балета – «Лебединого озера». Всё это «золотое» балетное наследие сохраняется в репертуаре Мариинского театра по сей день. Всего же в репертуаре театра в настояще время более 80 опер русских и европейских композиторов (от «Кизиши за царя» М. Глинки, мировая премьера которого состоялась на сцене тогда ещё Большого театра в 1836 году до «Братьев Карамазовых» А. Смилкова, мировая премьера которых прошла в Мариинском театре в 2008 году) и 59 балетов (от балетов М. Петипа до балетов Дж. Баланчина, У. Форсайта и Дж. Ноймайера).

THE MARIINSKY THEATRE

The Mariinsky Theatre is one of the oldest theatres in Russia. Its story starts in 1783, when Catherine the Great issued an *ukaz* (imperial decree) approving a committee for the direction of 'spectacles and music'. While the theatre's company may have changed its name several times during its history (the Bolshoi Kamenny, the Mariinsky, the GATOB – the State Academic Theatre of Opera and Ballet, the Kirov and, once again, the Mariinsky), it has maintained its theatre traditions and continuity of repertoire over a span of over two centuries. The Mariinsky has had the honour of staging the premières of major operas like Verdi's *La forza del destino*, Borodin's *Prince Igor*, Mussorgsky's *Boris Godunov*, Rimsky-Korsakow's *The Maid of Pskov* and Tchaikovsky's *The Queen of Spades*. At the beginning of the 20th century the Mariinsky offered the Russian public a supreme production: the four music-dramas of Wagner's *The Ring of the Nibelung*. It is still the only theatre in Russia which has staged the entire cycle in the language of the original. The stage of the Mariinsky Theatre has seen the world premières of Petipa's legendary ballets: *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. And it was here that what perhaps the best known Russian ballet, *Swan Lake*, was launched to world fame. All this 'heritage of gold' has been preserved in the Mariinsky. The company's repertoire currently includes over 80 operas by Russian and western European composers, ranging from Glinka's *A Life for the Tsar* which the Bolshoi Kamenny Theatre, as the company was called at the time, premiered in 1836, to the first ever performance of Smelkov's *The Brothers Karamazov* in 2008 at the (renamed) Mariinsky. The theatre also has a repertoire of 59 ballets, from Petipa and Balanchine to Forsythe and Neumeier.

LE THÉÂTRE MARIINSKI

Le Théâtre Mariinski est l'un des théâtres les plus anciens de Russie. Son histoire remonte à 1783, année où la Grande Catherine approuve par *ukase* (décret impérial) la création d'un comité chargé « des spectacles et de la musique ». Bien que la troupe ait changé plusieurs fois de nom au cours de sa longue histoire – Bolshoi Kammeni, Mariinski, GATOB (Académie nationale d'art lyrique et de danse), Kirov et, à nouveau, Mariinski – elle n'en a pas moins perpétué ses traditions théâtrales et son répertoire. Ainsi c'est à elle que revient l'honneur d'avoir créé *La Force du destin* de Verdi, *Le Prince Igor* de Borodine, *Boris Godounov* de Moussorgski, *La Jeune Fille de Pskov* de Rimski-Korsakov et *La Dame de pique* de Tchaïkovski. Au début du vingtième siècle, le Mariinski monte également *La Tétralogie*, production absolument exceptionnelle puisque c'est le seul opéra de Russie qui ait, à ce jour, mis en scène l'intégrale du chef-d'œuvre de Wagner dans la langue de l'original. C'est sur la scène du Mariinski que Petipa crée ses chorégraphies légendaires : *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *La Bayadère*, *Raymonda*. C'est également ici que le ballet russe le plus célèbre au monde, *Le Lac des cygnes*, a vu le jour. L'ensemble de ce précieux patrimoine continue à être perpétué par la troupe du théâtre Mariinski, qui compte actuellement à son répertoire plus de 80 œuvres lyriques de compositeurs russes ou d'Europe occidentale – *d'Une vie pour le tsar* de Glinka créée au Théâtre Bolshoi Kammeni aux Frères Karamazov de Smelkov lancé en 2008 sur la scène du Mariinski actuel – ainsi que 59 chorégraphies – de Petipa et Balanchine à Forsythe et Neumeier.

DAS MARIINSKI-THEATER

Das Mariinski-Theater ist eines der ältesten Häuser Russlands. Seine Geschichte begann 1783, als Katharina die Große einen *ukas* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik“ billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeny, Mariinski, GATOB – Staatliches Akademisches Opern- und Balletttheater –, Kirov und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskow* und Tschaijkowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die Weltpremieren von Petipas legendären Balletten getanzt: *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. Und von hier aus trat das wohl berühmteste russische Ballett aller Zeiten zu seinem Siegeszug um die Welt an: *Schwanensee*. Dieses gesamte „goldene Vermächtnis“ wird im Mariinski bewahrt. Zum Repertoire des Ensembles gehören gegenwärtig über achtzig Opern russischer und europäischer Komponisten, von Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeny – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smelkows Oper *Die Brüder Karamasow*, die 2008 im (umbenannten) Mariinski Weltpremiere feierte. Und auch 59 Ballette von Petipa und Balanchine bis hin zu Forsythe und Neumeier sind hier zu Hause.



© Mariinsky Theatre

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА – один из старейших музыкальных коллективов России. Его история восходит к началу XVIII века, ко времени возникновения придворной инструментальной капеллы. В XIX столетии важнейшую роль в становлении оркестра Мариинского театра сыграла деятельность Э. Направника, возглавлявшего оркестр более полувека. Высокий уровень оркестра не раз отмечали стоявшие за его пультом мировые знаменитости – Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. фон Бюлов, Г. Малер, А. Никиш и др. В советское время блестящие традиции продолжили такие дирижеры, как В. Драницынков, А. Пазовский, Е. Мравинский, К. Симеонов, Ю. Темирканов. Оркестру принадлежит честь первого исполнения многих оперных и балетных произведений Чайковского и Прокофьева, опер Глинки, Мусорского, Римского-Корсакова, балетов Асафьева, Шостаковича, Хачатуряна.

С 1988 года оркестр Мариинского театра возглавляет Валерий Гергиев – музыкант высочайшего класса, ведущий широкую музыкально-общественную деятельность. С приходом маэстро Гергиева репертуар оркестра стремительно расширился и составляет все симфонии Прокофьева, Шостаковича, Малера, Бетховена, Реквиемы Моцарта, Верди, Тищенко, произведения Стравинского, Щедрина, Тубайдулиной, молодых российских и зарубежных композиторов. Оркестр выступает с симфоническими программами в Европе, Америке, Японии, Австралии. В 2008 году оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева вошел в топ-лист 20 лучших оркестров мира, опубликованный в журнале *Gramophone*.

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

The Orchestra of the Mariinsky Theatre is one of the oldest musical institutions in Russia. It traces its history back to the early 18th century, to the development of the Court Kapelle. In the 19th century, the orchestra flourished under Edouard Napravnik, who was its ruling spirit for over half a century. The excellence of the Orchestra was recognised by the world-class musicians who conducted it including Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler and Arthur Nikisch. In Soviet times, these dazzling traditions were continued by conductors like Vladimir Dranishnikov, Ariy Pazovsky, Evgeny Mravinsky, Konstantin Simeonov and Yuri Temirkanov. The Orchestra had the honour of playing many premières: operas and ballets by Tchaikovsky and Prokofiev, operas by Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and ballets by Asafyev, Shostakovich and Khachaturian.

Since 1988 the Orchestra has been under the baton of Valery Gergiev, a musician of the highest order and an outstanding figure in the music world. Gergiev's arrival at the Mariinsky ushered in a new era of rapid expansion of the Orchestra's repertoire, which now includes all the symphonies of Prokofiev, Shostakovich, Mahler, and Beethoven, the Requiems of Mozart, Verdi, and Tschtschenko, and works by Stravinsky, Shchedrin, Gubaidulina, and young Russian and foreign composers. The Orchestra regularly performs symphonic programmes in Europe, America, Japan and Australia. In 2008, The Orchestra of the Mariinsky Theatre, under the leadership of Maestro Gergiev, was ranked in *Gramophone's* Top 20 list of the world's best orchestras.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU THÉÂTRE MARIINSKI

L'Orchestre symphonique du Théâtre Mariinski est une des plus anciennes formations musicales de Russie. Son histoire remonte au XVIIIe siècle et à la naissance de la « chapelle de la cour ». Au XIXe siècle, l'orchestre prospère sous la direction d'Edouard Napravnik, qui en est l'inspirateur pendant plus de cinquante ans. Son excellence est reconnue par les musiciens de renommée mondiale qui se succèdent au pupitre, notamment Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler et Arthur Nikisch. À l'époque soviétique, cette brillante tradition se poursuit avec des chefs comme Vladimir Dranichnikov, Ariy Pazovsky, Evgeny Mravinski, Constantin Simeonov et Yuri Temirkanov. C'est à cet orchestre que l'on doit de nombreuses grandes créations : opéras et ballets de Tchaikovsky et de Prokofiev; opéras de Glinka, de Moussorgski et de Rimski-Korsakov; ballets d'Asafyev, de Chostakovich et de Khatchatourian.

Depuis 1988 l'orchestre est dirigé par Valery Guergiev, musicien hors pair et personnalité exceptionnelle du monde de la musique. Avec l'arrivée de Guergiev au Mariinski, le répertoire de l'orchestre connaît une rapide expansion et inclut désormais l'intégrale des symphonies de Prokofiev, de Chostakovich, de Mahler et de Beethoven, les requiems de Mozart, de Verdi et de Tschtschenko, ainsi que des œuvres de Stravinski, de Shchedrin, de Gubaidulina et de jeunes compositeurs russes ou autres. L'orchestre donne de nombreux concerts symphoniques en Europe, en Amérique, au Japon et en Australie. L'Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Guergiev est classé au Top 20 des meilleurs orchestres du monde par *Gramophone* en 2008.

DAS SINFONIEORCHESTER DES MARIINSKI-THEATERS

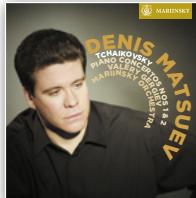
Das Sinfonieorchester des Mariinski-Theaters zählt zu den ältesten Musikinstitutionen Russlands. Seine Wurzeln reichen in das frühe 18. Jahrhundert zurück, auf die Herausbildung der Hofkapelle. Im 19. Jahrhundert erlebte das Orchester eine erste Blüte, als Eduard Nápravnik über fünfzig Jahre lang die Geschicke des Ensembles leitete. Die erstklassige Qualität des Orchesters erkannten auch damals führende Musiker an, die bei dem Klangkörper am Pult standen, unter anderem Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler und Arthur Nikisch. In sowjetischer Zeit setzte sich diese Tradition fort mit Dirigenten wie Vladimir Dranitschnikow, Ariy Pasowski, Evgeni Mrawinski, Constantin Simeonow und Juri Temirkanow. Das Orchester hatte die Ehre, zahlreiche Werke zur Uraufführung zu bringen: Opern und Ballette von Tschaikowski und Prokofjew, Opern von Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakov und Ballette von Assafjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan.

Seit 1988 steht das Orchester unter der Leitung von Waleri Gergiew, ein Musiker erster Güte und eine herausragende Persönlichkeit der Musikwelt. Mit Gergiews Antritt am Mariinski begann eine neue Phase, in der sich das Repertoire des Orchesters rasch erweiterte. Heute zählen dazu alle Sinfonien von Prokofjew, Schostakowitsch, Mahler und Beethoven, die Requien von Mozart, Verdi und Tschtschenko sowie Werke von Tschaikowski, Strawinski, Schtschedrin, Gubaidulina sowie von jungen russischen und ausländischen Komponisten. Das Orchester trat mit sinfonischen Programmen in Europa, Amerika, Japan und Australien auf. 2008 stand das Orchester des Mariinski-Theaters unter Maestro Gergiew auf der *Gramophone*-Liste der zwanzig weltbesten Orchester.



ALSO AVAILABLE

Available on Super Audio CD or from the iTunes Store



TCHAIKOVSKY PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2 DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

TOP 10 TCHAIKOVSKY RECORDINGS & RECORDING OF THE MONTH

'Matsuev's Tchaikovsky No 1 is thrilling, the work's drama excitingly to the fore' *Gramophone*

IRR OUTSTANDING International Record Review

PERFORMANCE ***** RECORDING **** BBC Music Magazine

****½ SA-CD.net

SACD MAR0548 (822231854821)



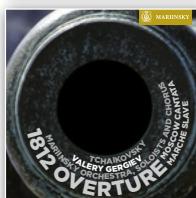
TCHAIKOVSKY PIANO CONCERTO NO 1 & SOLO PIANO WORKS BY TCHAIKOVSKY AND CHOPIN, AND LISZT TRANSCRIPTIONS DANIIL TRIFONOV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

LA CLEF DU MOIS Res Musica

IRR OUTSTANDING International Record Review

***** Diapason

SACD MAR0530 (822231853022)



TCHAIKOVSKY 1812 OVERTURE, MOSCOW CANTATA, MARCHE SLAVE, FESTIVAL CORONATION MARCH, FESTIVAL OVERTURE ON THE DANISH NATIONAL ANTHEM VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA, SOLOISTS & CHORUS

DISC OF THE WEEK Presto Classical

***** BBC Music Magazine

SACD MAR0503 (822231850328)



SHOSTAKOVICH PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2 DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

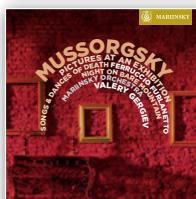
ICMA NOMINATION 2013

LA CLEF DU MOIS Res Musica

***** Audiophile Audition

RECORDING ***** 'among the best currently available ... superb playing ... these performances are exceptional' *BBC Music Magazine*

SACD MAR0509 (822231850922)



MUSSORGSKY PICTURES AT AN EXHIBITION, SONGS & DANCES OF DEATH, NIGHT ON BARE MOUNTAIN FERRUCCIO FURLANETTO, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

PERFORMANCE ***** (SONGS & DANCES) **** (PICTURES, NIGHT ON BARE MOUNTAIN) RECORDING **** BBC Music Magazine

SOUND 10 INTERPRETATION 10 Crescendo Magazine

****½ All Music

**** Sinfonia Music

**** Classica

SACD MAR0553 (822231855323)



RACHMANINOV PIANO CONCERTO NO 3 RHAPSODY ON A THEME OF PAGANINI DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

ESSENTIAL WORK BBC Music Magazine

ARTISTIQUE 10 TECHNIQUE 10 ClassicsTodayFrance

***** 'a magnificent performance' *Classic FM Magazine*

SACD MAR0505 (822231850526)