

# TCHAIKOVSKY

Symphony No. 6 *Pathétique*  
Serenade for Strings Op. 48



Royal Philharmonic Orchestra  
DANIELE GATTI



SUPER AUDIO CD

SUPER AUDIO CD





PIOTR ILYICH  
**TCHAIKOVSKY** (1840–1893)

**Symphony No. 6 in B minor, "Pathétique" Op. 74** **44:27**

1	I	Adagio – Allegro non troppo	17:59
2	II	Allegro con grazia	7:09
3	III	Allegro molto vivace	8:31
4	IV	Finale: Adagio lamentoso	10:48

**Serenade for Strings in C major, Op. 48** **31:42**

5	I	Pezzo in forma di Sonatina	9:53
6	II	Walzer	4:03
7	III	Élégie	9:58
8	IV	Finale: Tema Russo	7:49

Total Time **76:24**

Royal Philharmonic Orchestra  
DANIELE GATTI

# TCHAIKOVSKY Symphony No. 6

THE CONFLICT between public persona and private feelings was never more deeply felt than by Tchaikovsky in his life's final years, and never expressed with greater poignancy than in the *Pathétique* Symphony. Or so we've been led to believe. (For a variety of interpretations, see *Tchaikovsky: A Self-Portrait*, by Vladimir Volkoff, p. 322ff, Robert Hale & Co., London, 1985.)

"Tchaikovsky Agonistes," a composer tormented by his homosexuality, is a 20th-century invention. While not without concerns about his emotional peace of mind – and who can say otherwise? – the composer's personal predilections were neither flaunted nor hidden. If homosexuality was not embraced by Imperial Russia, it was tolerated both by members of the Romanov Court and the musical establishment.

Outwardly, Tchaikovsky's last years were triumphant. In 1892, the Académie Française elected him a member and Cambridge University chose him to receive an honorary Doctorate of Music. His works were performed throughout the Continent, and his career as guest conductor was flourishing, with engagements booked into May of 1894.

Most important, perhaps, he continued to compose prolifically. For the Mariinsky stage he created *Pique Dame* in 1890, *Iolanta* in 1891, and *The Nutcracker* in 1892, and his orchestral scores included the symphonic ballad *Voyevoda* in 1890-91 and the *Pathétique* Symphony in 1893, his last completed work.

For the *Pathétique* and its surrounding mystique, Tchaikovsky himself set the stage. While planning it, he wrote to Vladimir 'Bob' Davydov, his nephew and lover and the Symphony's dedicatee: "During my stay in Paris last December I had the idea of writing a program symphony; but to a program that should remain an enigma for everyone but myself;

let them try and guess it! For my part, I intend to call it simply 'Program Symphony.' The theme of it is full of subjective feeling, so much so that as I was mentally composing it during the journey, I frequently shed tears..."

Unlike his earliest three symphonies, where he worked toward the development of an individual symphonic style, and unlike the more overtly emotional Fourth and Fifth, where triumphant optimism wins the day, the *Pathétique* was Tchaikovsky's *Sturm und Drang*. (The Symphony's title came not from the composer but from his brother Modest, and connotes the sense of 'impassioned,' as in Beethoven's *Appassionata* Sonata, and not the more literal 'symphony of suffering,' as in 'symphonie pathétique.') (For the biographical information above, see "Tchaikovsky: A Life Reconsidered," by Alexander Poznansky, in *Tchaikovsky and His World*, ed. Leslie Kearney, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.)

But what was the program Tchaikovsky had in mind, the program that he would not reveal to his audiences, but suggested, as he wrote to Bob, "Let them try and guess it!"?

Here is my theory: It is not the composer's supposed torment caused by his sexual orientation, as we usually are told, but a restless disaffection he felt in his later years, a disaffection that mirrored that of Manfred, Byron's great Romantic hero.



Tchaikovsky knew Manfred well, having portrayed him once before, in the *Manfred Symphony* of 1885. Significantly, the *Manfred Symphony* and the *Pathétique* are the only symphonic works ever composed by Tchaikovsky in the key of B minor.

As imagined by Byron, Manfred represented “a compelling mass of contradictions... at once the hero, the villain, the ‘every man’ and the demigod,” a character “who has grown prematurely old through excesses of study, toil, pleasure, weariness, disease, and through a broken heart” (from Byron, *Complete Works*, ed. Thomas Moore, Boston: Crosby, Nichols, Lee & Co., 1860). As depicted by Tchaikovsky in his *Manfred Symphony*, the suffering is pro forma. In the *Pathétique* it feels authentic.

In the years leading up to the *Pathétique*, as his letters make clear, Tchaikovsky experienced both physical and psychological burdens – the deprivations due to aging, the pain caused by the death of close friends, the rupture of his fourteen-year friendship with his patron and intimate Nadezhda von Meck, and the emotional loneliness and sexual longing felt for Bob when he, Tchaikovsky, was pursuing his far-flung international career. One easily can imagine that Tchaikovsky remembered Byron’s restless, troubled hero, and the *Pathétique*, I suggest, is a self-portrait with Manfred in mind.

Work on the *Pathétique* began in February, 1893, and it was completed by the end of August. It was premiered on October 28 and nine days later Tchaikovsky died (Poznansky, op. cit., p. 50). The near con-junction of these events and the rumors surrounding the cause of death – which was from ailments due to cholera (Poznansky, p. 48) – led the work to be cloaked in an aura of intrigue and to fanciful speculation that the composer – “Tchaikovsky Agonistes” – created the work as a premonition of his own demise, or perhaps as his requiem (*Grove*, p. 628).

Tchaikovsky had sketched a brief schema for the Symphony (which recalls the one he wrote for his Fifth) and it shows the composer to be far more concerned with the cycle of life than obsessed with his pending demise. Death, without doubt, is dealt with here, as it was not in the Fourth or Fifth Symphonies, but it is dealt with as an organic end to life.

La Cigo

Kopoe Kkano

Ko ocl'abou

Cod.

65

Facsimile of the *Pathétique* score.  
Sketches to bars 88-96 and 152-163  
of the second movement /  
Manuscript in Tchaikovsky's  
own hand.

According to Tchaikovsky's schema, "The ultimate essence of the plan of the symphony is LIFE. First movement – all impulsive passion, confidence. Thirst for activity. Must be short. (Finale: DEATH – result of collapse.) Second movement – love; third – disappointments; fourth ends dying away (also short)." Throughout the composition, polarities abound. With its emphasis on 'LIFE' and 'DEATH,' the *Pathétique* presents a scenario of oppositions and is Tchaikovsky's most vivid symphonic score. Dynamically, the music ranges more widely than in any other of his symphonies, from *ffff* (at the climax of the first movement, at m. 299) to *pppppp* (at m. 160, and not *ppppp* as the *New Grove Dictionary* incorrectly states; Vol. 18, Tchaikovsky article, p. 626).

Formally, it juxtaposes two movements of gravity with two of insouciance, sandwiching a waltz and a march, dances best suited to the ballet stage, with outer movements of utmost earnestness. Theatrically, it embraces both the bathetic and the bold; few melodies have been more widely reviled than the second theme of the opening movement, but even those who belittle it are likely to be affected, in the same movement, by the introduction (at m. 161ff) to the fugal development, whose menacing, violent air suggests the imminent appearance of the malevolent Rothbart from *Swan Lake*.

Rhythmically, as well, the music displays extremes, embracing both phrases of the utmost placidity, none more docile than the opening movement's second theme, as well as long stretches where phrases fight against the bar line, contradicting the implied and expected meters. You hear this almost immediately at the outset of the opening *Allegro non troppo* (m. 21ff), where quirky phrasing causes the composer to insert a single measure of two beats (m. 30) to help regain ballast. The fix, however, is temporary, and much of the opening movement is metrically off-kilter. In this context, the unruffled second theme appears as a corrective.

Though necessarily sketchy, Tchaikovsky's schema for his Symphony remains instructive. In the opening movement, it is perhaps not too fanciful to imagine that "Passion, confidence (and) activity" develop with the growth of a motivic kernel that is the interval of a



second. A solo bassoon grows this kernel with three successive statements of an embryonic theme, each starting a note higher than the previous iteration. Beneath the bassoon, double-basses crawl downward by semitones, and these details are telling; the bassoon motto, expanded and exploited, provides the movement's thematic grist, and the descent of the double-bass is echoed and extended in the valedictory processional for unison strings that ends the first movement (mm. 335–351), and it proves consequential at the Symphony's end, as well.

The movement's second theme also gains in confidence over the course of the movement, revealing itself more fully with each appearance. Initially, it seems reticent (m. 89ff); it is played by muted violins (in their middle register) and muted cellos and set against a cushion of half-notes sounded by low woodwinds and brass; D major (the relative major of the B-minor tonic) is the key.

When we hear it again (at m. 130ff, and again in D major), it's as if a scrim has been lifted; first and second violins, along with the cellos, again take the lead, but the mutes are now gone and the first violins, soaring an octave above the staff, sound more brilliant; against this theme, a full complement of woodwinds and horns play a triplet-figure accompaniment, which, heard against the melody's steady quarter-note gait, creates an underlying animation that is new.

When the theme makes its last appearance (m. 305ff), it is in bright B major (the tonic's major mode), and the key's luminosity is reinforced by the scoring; first and second violins, playing in octaves, are joined by three flutes, in octaves as well.

Of the Symphony's middle movements, the five-step waltz, with its attendant trio, is the more idiosyncratic. This variation on the conventional three-four waltz had been enjoyed in the ballroom for decades, but Tchaikovsky was apparently the first composer to bring it into the concert hall. The work is both novel and artful. From Tchaikovsky the ballet composer, we would expect a waltz of perfect form and proportion, and from Tchaikovsky the symphonist, we would expect a movement of harmonic subtlety, and indeed, we get both.

It is a graceful interlude in D major, but note the B-minor trio, where Tchaikovsky creates a nice tension with repeated Ds in the lowest voices (the bassoons, double-basses, and tympani), which always are reminding us of the waltz's true home of D major.

The third-movement march is a quick-step built with prominent intervals of the fourth, but its most striking characteristic is how slow it is to state its subject. The first 70 measures are build-up, where thematic snippets are sketchily presented before other snippets appear. Animating it all is the rhythm of triplets. (They are the triplets of the tarantella, which could have led this movement in a different direction.) Only at measure 71 does the march theme present itself properly, and in a wonderfully understated way, with clarinets playing *piano* and paired horns *pianissimo* beneath them.

A march theme built on fourths with an accompaniment of triplets – “this is the whole substance of a brilliantly sustained movement that drives towards ever greater tension without ever developing mood or enriching itself, until finally it reaches the limits of orchestral excitement and is spent” (John Warrack, *Tchaikovsky Symphonies and Concertos*, p. 37, University of Washington Press, Seattle, 1971).

These movements together provide a perfect foil for the Finale, marked *Adagio lamentoso*, whose deep grief is palpable. The opening theme, which speaks of anguish (in B minor), and the second theme (m. 38ff), which conveys consolation (in D major), are built with consecutive notes of a descending scale (the first theme from F-sharp down to B, the second theme from D down to A). Both echo, however unconsciously, the downward scalar motion in the Symphony's opening measures, and this aspect of the work lends it audible formal unity.

The development of these themes is the stuff of high drama, and the tragedy foreshadowed at the Symphony's outset is here fulfilled. Tchaikovsky paints his scenario with brilliant insights. Always inventive in orchestration, he tinges this movement with two masterstrokes. At the moment of greatest despondency, when the opening theme is stuck in frustration (m. 126 ff), first sounded, then repeated and repeated again, the composer asks his

low horns (the second and fourth in the section) to play their sustained pedal notes ‘stopped,’ and the buzzing that results, which in Mahler would sound sardonic, here sounds a cacophonous note of hopelessness.

A moment later, when this passage ends in resignation, we hear the Symphony’s sole use of the tam-tam (m. 137ff), which ushers us to a different plane. As the gong’s sound rises and reverberates, the lowest brass prepare us for the Symphony’s last gasp (m. 147ff). Unison violins, muted and in the middle register, play repetitions of the second theme (now sounding dirge-like in a dark B minor) and underneath them, like a heartbeat, syncopated triplet figures pulse in the double-basses. After the theme concludes, the triplet figures persist, and as they lose their strength, slowing in tempo and weakening in sound, the Symphony’s life ebbs away.



In the autumn of 1881, Tchaikovsky composed both the **Serenade for Strings**, Opus 48, and the *1812 Festival Overture*, Opus 49, and the former is as personal as the latter is public. It was written “from inner compulsion... (and) is Tchaikovsky’s equivalent of an 18th-century divertimento, inhabiting a world not so far removed from that of his Rococo pastiches” (*Grove*, Tchaikovsky article, vol. 18, p. 620). Gracious, graceful music, the *Serenade* is most closely associated with the dance – it was set by George Balanchine in his eponymous ballet – but it richly deserves more frequent performance in the concert hall.

– GEORGE GELLES



## Daniele Gatti *music director*

Considered the 'foremost conductor of his generation,' Italian conductor Daniele Gatti has galvanized the music world with his dramatic and instinctive style. A charismatic maestro, he demonstrates an equal mastery of the orchestra and the opera stage, delivering consistently probing interpretations imbued with fire and refined sensitivity.

Music Director of the Royal Philharmonic Orchestra since 1996, Gatti has inspired audiences and critics alike with his enraptured performances; his recordings have attracted enthusiastic notices. Since 1998, Gatti is also Music Director of Bologna's opera house, the Teatro Comunale, and has conducted opera to great acclaim the world over.

A native of Milan, Daniele Gatti studied piano and violin at the Giuseppe Verdi Conservatory, earning his degree in composition and conducting. Following his La Scala debut at the age of 27, he led productions at Venice's Teatro La Fenice, the Chicago Lyric Opera, Berlin Staatsoper and New York's Metropolitan Opera. Maestro Gatti was Music Director of Accademia Nazionale di Santa Cecilia in

Rome from 1992 to 1997 as well as Principal Guest Conductor of the Royal Opera House, Covent Garden from 1995 to 1997.

He made his Carnegie Hall début in the 1989/90 season with the American Symphony Orchestra, and has since led most of the world's major orchestras. He has become a favourite of audiences in Chicago where he first conducted the Chicago Symphony in 1994, returning every other season since. Gatti's 1996 début with the New York Philharmonic was hailed as a "remarkable performance" (*The New York Times*) and led to a triumphant return in 1998, 2000, and again in 2002.

His touring engagements at the head of the RPO frequently take him to Germany, Italy, Spain, Belgium, Mexico and the USA. In their first recording for **harmonia mundi usa**, Maestro Gatti led the RPO in a visionary performance of Tchaikovsky's Symphony No. 5; the collaboration continued with their acclaimed recording of Symphony No. 4.



## Royal Philharmonic Orchestra

The history of the Royal Philharmonic Orchestra is inextricably linked to its founder, Sir Thomas Beecham, one of Britain's greatest conductors and classical music's more colourful figures. When in 1946 Beecham set out to create a world-class ensemble from the finest players in the country, he envisioned an orchestra that would bring the greatest music ever composed to every corner of the United Kingdom. Since Sir Thomas' death in 1961, the Orchestra's musical direction and development has been guided by a series of distinguished maestros including Rudolf Kempe, Antal Dorati, André Previn and Vladimir Ashkenazy. Today, under the inspired leadership and gifted musicianship of Daniele Gatti (Music Director since 1996), the Orchestra continues to expand its international reputation while maintaining a deep commitment to its self-appointed role as Britain's national orchestra.

The RPO's performances and recordings have been widely acclaimed by the public and press around the world, who have praised the Orchestra for the "quality of its playing, which [is] incisive, insightful and extremely beautiful" (*The Guardian*, UK).

Over the years, the RPO has enjoyed long-standing partnerships with contemporary and living composers, and has also worked closely with many of the finest film composers of our time. The Orchestra is highly regarded for the versatility of its projects. These range from

performing new works by Sir Peter Maxwell Davies at a Royal Gala concert at the Palace of Westminster in commemoration of the end of World War II, to playing at the London premières of the recent *Star Wars*® films.

An orchestra of world renown, the RPO has played for the late Pope John Paul II at the Vatican, the President of China in Tiananmen Square and at the tenth-anniversary celebration of Kazakhstan's independence. The Orchestra was privileged to be invited to record the music for the opening ceremony of the 2004 Olympic Games in Athens. In addition to its regular engagements throughout Europe, the RPO's future plans include tours of the USA, Mexico and China.

For further information about future RPO concerts and recordings,  
please visit [www.rpo.co.uk](http://www.rpo.co.uk)

# Royal Philharmonic Orchestra • Daniele Gatti *music director*

## **Violin I**

Andrew Haveron, Leader  
Jukka Merjanen  
Tamas Andras  
Patrick Savage  
Sandy Kim  
Emil Chakulov  
Russell Gilbert  
Andrew Klee  
Kay Chappell  
Anthony Protheroe  
Erik Chapman  
Catherine Haggo  
Jonathan Lee  
Kevin Duffy  
Katherine Chappell  
Simon Baggs

## **Violin II**

Andrew Storey, Principal  
Michael Dolan  
Daniel Bhattacharya  
Chereene Price  
Stephen Kear  
Gil White  
Peter Nutting  
Steve Merson  
Katherine Mayes  
Guy Bebb  
Nina Whitehurst  
Sian McNally  
Peter Dale  
Colin Callow

## **Viola**

Andrew Williams, Principal  
Tom Dunn  
Helen Kamminga  
Liz Varlow  
Andrew Sippings  
David Hirschman  
Berend Mulder  
Kathy Balmain  
David Newland  
Stephen Shakeshaft  
Oliver Wilson  
Elizabeth Butler

## **Cello**

Timothy Gill, Principal  
François Rive  
Karen Stephenson  
Chantal Webster  
Roberto Sorrentino  
William Heggart  
Emma Black  
Shinko Hanaoka  
Daniel Hammersley  
Clare Morton

## **Double-Bass**

Corin Long, Principal  
Gareth Wood  
John Holt  
David Broughton  
Albert Dennis  
Jaroslav Mroz  
Peter Devlin



**Flute**

Andrew Nicholson, Principal  
Julian Coward  
Frank Nolan

**Piccolo**

Frank Nolan, Principal

**Oboe**

John Anderson, Principal  
Timothy Watts

**Cor Anglais**

Leila Ward, Principal

**Clarinet**

Douglas Mitchell, Principal  
Emily Sutcliffe

**Bass Clarinet**

Elizabeth Kilpatrick, Principal

**Bassoon**

Daniel Jemison, Principal  
Helen Simons

**Horn**

Martin Owen, Principal  
Kathryn Saunders  
Philip Woods  
Andrew Fletcher

**Trumpet**

Brian Thomson, Principal  
Laurie Gargan  
Joe Atkins

**Trombone**

Graham Lee, Principal  
Philip White  
Roger Argente

**Tuba**

Adrian Miotti, Principal

**Timpani**

Matthew Perry, Principal

**Percussion**

Stephen Quigley, Principal

**Harp**

Suzanne Willison, Principal

**Celeste**

Roderick Elms, Principal





# TCHAIKOVSKI

Sixième symphonie

**T**IRAILLÉ entre son image publique et ses sentiments intimes, Tchaïkovski vécut les dernières années de sa vie dans les affres d'un conflit intérieur qui devait trouver son expression la plus déchirante dans la *Symphonie Pathétique*. Du moins, c'est ce que nous avons cru jusqu'à présent. (Pour différentes interprétations, voir : *Tchaikovsky : A Self-Portrait*, de Vladimir Volkoff, p. 322ff, Londres, 1985).

L'image d'un compositeur tourmenté par son homosexualité – « Tchaïkovski Agonistes » – est une invention du XX<sup>e</sup> siècle. Il est indéniable qu'il recherchait la sérénité intérieure mais il ne refoulait ni ne cachait ses préférences sexuelles. L'homosexualité n'était peut-être pas vue d'un très bon œil dans la Russie Impériale, elle n'en était pas moins tolérée par la Cour des Romanov et le milieu artistique et musical.

En apparence, les dernières années de Tchaïkovski sont triomphantes. Reçu à l'Académie Française en 1892, nommé docteur *honoris causa* de l'université de Cambridge, il faisait une magnifique carrière de chef d'orchestre (avec des engagements jusqu'en 1894) et ses œuvres étaient jouées sur tout le continent européen.

Plus important encore, il composait énormément : *La Dame de Pique* (1890), *Yolande* (1891) et *Le Casse-Noisettes* (1892) pour le Théâtre Mariïnski, et des œuvres purement instrumentales : *Le Voïvode*, ballade symphonique (1890-1891) et la *Symphonie Pathétique* (1893), son ultime œuvre achevée.

Tchaïkovski est le premier responsable de l'aura mystique qui entoure la *Pathétique*. Pendant la phase préparatoire de l'œuvre, il écrivit au dédicataire de la symphonie – Vladimir « Bob » Davydov, son neveu et amant : « Lors de mon séjour à Paris, en décembre dernier, j'ai eu l'idée d'une symphonie programmatique, mais dont le programme resterait une énigme pour tout le monde sauf pour moi. Qu'ils essayent de le deviner ! En ce qui me concerne, je pense l'intituler simplement : 'Symphonie à programme'. Le thème est tellement subjectif et intimement personnel que tout en la composant intérieurement pendant mon voyage, j'ai souvent pleuré... »

Contrairement aux trois premières, dans lesquelles il cherchait à développer un style symphonique individuel, et aux deux suivantes, plus ouvertement passionnelles, et d'un optimisme patent, la *Symphonie Pathétique* montre la face *Sturm und Drang* de Tchaïkovski. (L'appellation *Pathétique* – due non pas au compositeur mais à son frère Modeste – connote plus la « passion », comme dans la sonate *Appassionata* de Beethoven, qu'un sens littéral de « souffrance ».) (Pour les informations biographiques ci-dessus, se reporter à *Tchaikovsky : A Life Reconsidered*, d'Alexander Poznansky, dans *Tchaikovsky and His World*, éd. Leslie Kearney, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.)

Quel était donc ce programme que Tchaïkovski ne voulait pas révéler à ses auditeurs, leur suggérant plutôt, comme il l'écrivit à Bob, d'« essayer de le deviner ! » ?

Ma théorie est la suivante : loin des tourments supposés du compositeur, dûs à ses préférences sexuelles, il s'agit d'une sorte de désaffection inquiète, fébrile, qu'il ressentit dans ses dernières années, reflétant celle du grand héros romantique de Lord Byron : Manfred.

Tchaïkovski connaissait bien l'histoire de Manfred, puisqu'il l'avait mise en musique : la *Symphonie Manfred* date de 1885. Remarquons en passant cette coïncidence : *Manfred* et la *Pathétique* sont les deux seules œuvres symphoniques de Tchaïkovski dans la tonalité de *si* mineur.

F

Le héros de Byron est « un monument de contradictions ... à la fois héros, scélérat, homme ordinaire et demi-dieu », un personnage « mûri trop vite par excès d'études, de travail, de plaisirs, de soucis, de maladies et à cause d'un cœur brisé » (in : Byron, *Complete Works*, éd. Thomas Moore, Boston : Crosby, Nichols, Lee & Co, 1860). Dans la *Symphonie Manfred*, la souffrance reste formelle. Dans la *Pathétique*, elle est authentique.

La correspondance de Tchaïkovski, dans les années précédant la *Pathétique*, révèle des souffrances physiques et psychologiques – les ravages de l'âge, la douleur causée par la perte d'amis chers, la fin de son amitié de quatorze ans avec sa confidente et mécène Nadéjda von Meck, la solitude affective et le désir de l'absent (Bob) alors que lui, Tchaïkovski, poursuivait une carrière internationale loin de son pays. On imagine aisément que le compositeur se remémorait alors le héros troublé, inquiet, de Byron. La *Pathétique* – telle est ma suggestion – est un auto-portrait de l'artiste en Manfred.

Commencée en février 1893, l'œuvre fut achevée en août et créée le 28 octobre de la même année. Tchaïkovski mourut neuf jours plus tard. (Poznansky, op. cit., p. 50) Le rapprochement des deux événements et les rumeurs sur la cause de son décès – il mourut en fait de complications dues au choléra (Poznansky, p. 48) – entourèrent l'œuvre d'une aura de mystère et déclencha des suppositions échevelées (Tchaïkovski *Agonistes*, toujours !) : la symphonie serait une prémonition de sa fin prochaine, voire son propre requiem (*Grove*, p. 628).

La brève esquisse de la symphonie (qui rappelle celle de la Cinquième), révèle un compositeur bien plus soucieux de la vie qu'obsédé par sa disparition prochaine. Contrairement aux quatrième et cinquième symphonies, la mort est présente, certes, mais simplement comme la fin organique de la vie.

Selon l'esquisse, « l'essence ultime du plan de la symphonie est la VIE. Premier mouvement – tout de passion impulsive, de confiance. Soif d'agir. Brièveté nécessaire. (Finale : MORT – effondrement, perte de toute énergie. Deuxième mouvement – amour ; troisième : déception; quatrième : se termine en mourant (bref, lui aussi) ». L'œuvre joue sur

les polarités. Avec son scénario d'oppositions, mettant en relief VIE et MORT, la *Pathétique* est l'œuvre symphonique la plus colorée et la plus vibrante de Tchaïkovski. Sa palette des nuances est la plus vaste de toutes les symphonies, allant de *ffff* (à l'apogée du premier mouvement, m. 299) à *ppppp* (m. 160 – et non *pppp* comme l'indique le *New Grove Dictionary* de manière erronée ; vol. 18, article Tchaïkovski, p. 626).

D'un point de vue formel, l'œuvre juxtapose deux mouvements graves et deux mouvements insoucians : une valse et une marche, deux danses plus appropriées au ballet, encadrées par des mouvements d'un sérieux extrême. Peu de mélodies ont été aussi maltraitées que le second thème du premier mouvement, mais même ses plus grands détracteurs ne pourront s'empêcher d'être émus (dans le même mouvement) par l'introduction du développement en fugue (m. 161ff). Son allure menaçante et sa violence suggèrent l'apparition imminente du maléfique Rothbart du *Lac des Cygnes*.

Les rythmes jouent aussi les extrêmes : des phrases d'une parfaite placidité, dont le meilleur exemple est le second thème du premier mouvement, voisinent avec de longs passages où les phrases semblent vouloir se libérer du carcan des mesures, en parfaite contradiction avec la carrure implicite et attendue. Au début de l'*Allegro non troppo* (m. 21ff), la phrase est si tourmentée que le compositeur ne retrouve l'équilibre qu'en insérant une mesure à deux temps (m. 30). Mais le soulagement n'est que temporaire et le premier mouvement est en grande partie *dé-mesuré*, pour ainsi dire. Dans ce contexte, le paisible second thème fait office de contrepoids.

Bien que succincte, l'esquisse de plan de Tchaïkovski est instructive. Dans le premier mouvement, il n'est peut-être pas si délirant d'imaginer que la « passion, la confiance (et) le besoin d'action » suivent l'évolution de la cellule motivique d'un intervalle de seconde. Les trois énonciations successives d'un thème embryonnaire, au basson, font évoluer cette cellule, en montant d'un degré à chaque fois. Sous le basson, les contrebasses descendent lentement par demi-tons. Tous ces détails ne sont pas anodins. Le motif du basson, étendu et exploité, donne le caractère thématique du mouvement, et la descente des contrebasses trouve un écho

F

amplifié dans le cortège d'adieu des cordes à l'unisson qui clôt le premier mouvement (mm. 335-351). Il se retrouvera également à la fin de la Symphonie.

Le deuxième thème s'affirme au fil du mouvement, en se découvrant un peu plus à chaque apparition. Réticent au début (m. 89ff), il est exposé par les violons (dans le registre médium) et par les violoncelles en sourdine, sur fond de blanches énoncées par les bois et les cuivres dans le registre grave – et en *ré* majeur (tonalité relative de *si* mineur).

Lorsqu'il réapparaît (m. 130ff, à nouveau en *ré* majeur), un voile semble levé. Violons et violoncelles prennent à nouveau les rênes, mais sans sourdines, et la partie de premier violon, dans l'aigu, est bien plus brillante. Tous les bois et les cuivres accompagnent ce thème d'un motif contrastant en triolets sous les noires régulières de la mélodie, créant une animation sous-jacente tout à fait nouvelle.

Le thème revient une dernière fois (m. 305ff), dans tout l'éclat de la tonalité de *si* majeur, dont l'orchestration renforce le caractère lumineux : les premiers et seconds violons, en octaves, sont rejoints par trois flûtes, également en octave.

Des deux mouvements médians, la valse à cinq temps et son trio sont les plus singuliers. Cette variation sur la valse conventionnelle à trois temps faisait le bonheur des salons de danse depuis des décennies, mais Tchaïkovski semble avoir été le premier à lui faire les honneurs du concert. L'œuvre est à la fois novatrice et très habile. Du compositeur de ballet, nous sommes en droit d'attendre une valse aux formes et aux proportions parfaites, et du symphoniste, la subtilité harmonique. Et de fait, nous avons tout. Le mouvement est un gracieux interlude en *ré* majeur – le trio, lui, est en *si* mineur – dans lequel le compositeur crée une agréable tension par la répétition d'un *ré* dans les voix graves (bassons, contrebasses et timbales), réminiscence perpétuelle de la tonalité de base de la valse : *ré* majeur.

La marche du troisième mouvement est un tempo rapide sur des intervalles de quarte, mais elle se caractérise surtout par la retenue avec laquelle elle énonce son sujet. Les 70 premières mesures sont une préparation, présentant des esquisses de bribes de thèmes. Un rythme de triolets anime le tout. (Ces rythmes ternaires de tarentelle auraient pu entraîner ce



mouvement dans une direction tout à fait différente). Enfin, à la mesure 71, le thème de la marche est exposé correctement, mais dans une fabuleuse litote dynamique, les clarinettes jouant piano et les cors, par deux, pianissimo.

Un thème de marche sur des intervalles de quarts avec un accompagnement ternaire – « C'est toute la substance d'un mouvement brillamment soutenu dans lequel la tension s'accroît constamment sans jamais développer une atmosphère ou s'étoffer, jusqu'à ce que, finalement, il atteigne les limites de l'émotion orchestrale et s'éteigne. » (John Warrack, *Tchaikovsky Symphonies and Concertos*, p. 37, University of Washington Press, Seattle, 1971).

Ces trois mouvements mettent parfaitement en valeur le Finale, un *Adagio lamentoso* au chagrin profond et tangible. Le thème d'ouverture parle d'angoisse (en *si* mineur) et le second thème (m. 38ff) apporte la consolation (en *ré* majeur). Tous deux procèdent de degrés descendants conjoints (le premier thème de *fa* dièse à *si*, le second de *ré* à *la*) et font écho, inconsciemment, au mouvement de gamme descendante de l'ouverture de la Symphonie, conférant à l'œuvre une unité formelle parfaitement audible.

Le développement de ces thèmes forme la substance de moments dramatiques forts. La tragédie pressentie au début de la symphonie est à présent jouée. Tchaïkovski déroule son scénario avec une pénétration brillante. Toujours inventif dans l'orchestration, il teinte ce mouvement de deux coups de maître. Au plus profond découragement, quand le thème d'ouverture s'englué dans la frustration de multiples répétitions (m. 126ff), le compositeur demande aux cors graves (second et quatrième du pupitre) de jouer « bouchées » les notes soutenues de la pédale. Le timbre serait sardonique chez Mahler : il devient ici la cacophonie du désespoir.

Peu après, lorsque ce passage se termine dans la résignation, nous entendons le seul et unique usage du tam-tam dans cette symphonie (m. 137ff), qui entraîne sur un tout autre plan. Pendant la réverbération du son du gong, les cuivres les plus bas nous préparent au dernier sursaut de la Symphonie (m. 147ff). Les violons à l'unisson, en sourdine et dans le registre médium, reprennent le second thème (aux allures de chant funèbre, dans un *si* mineur

F

sombre), accompagné, comme d'un battement de cœur, de figures rythmiques ternaires en syncope, énoncées par les contrebasses et poursuivies après la conclusion du thème. Au fur et à mesure qu'elles perdent de leur vigueur, ralentissent et diminuent, la vie se retire de la symphonie.



À l'automne 1881, Tchaïkovski composa la *Sérénade pour cordes*, opus 48 et l'*Ouverture 1812*, opus 49, la première étant aussi intime que la seconde est extravertie. La *Sérénade* est l'expression « d'un irrépressible besoin intérieur ... (et) est l'équivalent tchaïkovskien d'un divertimento du XVIII<sup>e</sup> siècle, issue d'un monde pas si éloigné de celui des pastiches rococo » (*Grove*, article : Tchaïkovski, vol.18, p. 620.) Musique gracieuse et élégante, la Sérénade est étroitement associée à la danse – Georges Balanchine en fit un ballet – mais elle mérite certainement de figurer plus souvent au programme des concerts.

– GEORGE GELLES  
*Traduction Geneviève Bégou*



## Daniele Gatti *directeur musical*

Figure de proue de la nouvelle génération, le chef d'orchestre Daniele Gatti a enflammé le monde musical par son style théâtral et instinctif. D'un charisme certain, il est tout aussi à l'aise dans le répertoire purement orchestral qu'à l'opéra. Ses interprétations pénétrantes sont toujours imprégnées de passion et d'une sensibilité raffinée.

Directeur musical du Royal Philharmonic Orchestra (RPO) depuis 1996, Daniele Gatti a émerveillé le public et la critique. Ses enregistrements ont été salués avec enthousiasme. Directeur musical du Teatro Comunale (l'opéra) de Bologne depuis 1998, il a dirigé de nombreux opéras dans le monde entier avec succès.

Né à Milan, Daniele Gatti étudia le piano et le violon au Conservatoire Giuseppe Verdi, puis la composition et la direction d'orchestre. Après ses débuts à La Scala à l'âge de 27 ans, il dirigea diverses productions à La Fenice de Venise, au Lyric Opera de Chicago, au Staatsoper de Berlin, et au Metropolitan Opera de New York. De 1992 à 1997, il fut directeur musical de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome et, de 1995 à 1997, principal chef invité de la Royal Opera House (Covent Garden).

Il débuta au Carnegie Hall pendant la saison 1989/1990 à la tête de l'American Symphony Orchestra. Depuis, il a dirigé la plupart des grandes formations du monde. En 1996, le *New York Times* salua ses débuts avec le Philharmonique de New York de « remarquable prestation ». Il fit un premier retour triomphal dans cette ville en 1998, et fut invité à nouveau en 2000 puis en 2002.

À la tête du RPO, il effectue de fréquentes tournées en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Belgique, au Mexique et aux USA. Après une lecture visionnaire de la Cinquième Symphonie de Tchaïkovski, Maestro Gatti et le RPO ont poursuivi leur collaboration avec **harmonia mundi usa** par l'enregistrement de la Quatrième Symphonie, grandement applaudi.

## Le Royal Philharmonic Orchestra

L'histoire du RPO est indissociable de celle de son fondateur, sir Thomas Beecham, grand chef d'orchestre britannique et figure haute en couleurs du milieu de la musique classique. En 1946, Beecham décida de créer un ensemble de haut niveau, composé des meilleurs musiciens du pays. Son but était de former un orchestre qui apporterait la beauté du répertoire dans les coins les plus reculés du Royaume-Uni. Après la mort de sir Thomas Beecham, en 1961, la direction musicale de l'orchestre a été confiée à de grands chefs, dont Rudolf Kempe, Antal Dorati, André Previn et Vladimir Ashkenazy. Aujourd'hui, sous la houlette inspirée de son talentueux directeur musical Daniele Gatti, entré en fonction en 1996, l'orchestre continue à étendre sa réputation internationale tout en restant profondément attaché à son rôle initial d'orchestre national de Grande-Bretagne.

Les concerts et enregistrements du RPO font l'unanimité du public et de la presse dans le monde entier. L'orchestre est acclamé pour la « qualité de son jeu, incisif, pénétrant et d'une extrême beauté. » (*The Guardian*, R-U)

Au fil des années, le RPO a travaillé en partenariat avec des compositeurs contemporains, ainsi qu'avec de grands compositeurs de musique de film. La variété et la diversité des projets de l'orchestre – passant d'un concert de gala royal au Palais de Westminster, en commémoration de la fin de la Seconde Guerre Mondiale, où il interprète de nouvelles œuvres de sir Peter Maxwell Davies, à une soirée de première des nouveaux épisodes de *Star Wars*®.

Orchestre de renommée mondiale, le RPO s'est produit devant le Pape Jean-Paul II au Vatican, devant le président de la République Populaire de Chine sur la Place Tienanmen, et lors des célébrations marquant le dixième anniversaire de l'indépendance du Kazakhstan. L'orchestre a eu le privilège d'enregistrer la musique de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Athènes (2004). Il effectue régulièrement des tournées européennes et prévoit des tournées aux USA, au Mexique et en Chine. Pour en savoir plus, rendez-vous sur le site du RPO : [www.rpo.co.uk](http://www.rpo.co.uk)

F

# TSCHAIKOWSKY Sinfonie Nr. 6

**D**EN KONFLIKT zwischen seinem Status als Person des öffentlichen Lebens und seinem Gefühlsleben als Privatperson hat wohl nie ein Mensch schmerzlicher empfunden als Tschaikowsky in seinen letzten Lebensjahren, und nie wurde diesem Konflikt ergreifender Ausdruck verliehen als in der 6. Sinfonie, der *Pathétique*. Zumindest wollte man uns das immer glauben machen. (Eine ganze Palette von Deutungen findet sich in *Tchaikovsky: A Self-Portrait* von Vladimir Volkoff, p. 322ff., Robert Hale & Co., London, 1985).

“Tschaikowsky Agonistes”, ein Komponist, der wegen seiner Homosexualität Qualen litt, ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Tatsache ist, daß der Komponist (auch um sein seelisches Gleichgewicht besorgt – wer wollte das bestreiten?) seine persönlichen Neigungen weder zur Schau getragen, noch sie verborgen hat. Die Homosexualität war im zaristischen Rußland zwar nicht gern gesehen, sie wurde aber sowohl von den Angehörigen des Hofes der Romanow als auch in Kreisen des musikalischen Establishments stillschweigend geduldet.

Nach außen hin waren die letzten Jahre Tschaikowskys eine Zeit großer Erfolge. Im Jahr 1892 wurde er in die Académie Française aufgenommen, und die Universität Cambridge verlieh ihm die Würde eines *Doctor musicae* ehrenhalber. Überall auf dem Kontinent spielte man seine Werke, aber auch als Dirigent war er sehr gefragt und hatte Gastverträge bis zum Mai 1894 abgeschlossen.

Vor allem aber, und das ist vielleicht noch wichtiger, war er auch als Komponist weiterhin sehr produktiv. Für das Mariinski-Theater schrieb er 1890 *Pique Dame*, 1891 *Jolanta* und 1892 *Der Nußknacker*, an Orchesterwerken entstanden 1890-91 die sinfonische Ballade *Wojewoda* und 1893 die Sinfonie Nr. 6, die *Pathétique*, sein letztes vollendetes Werk.

Zu der Aura des Geheimnisvollen, die die *Pathétique* umgibt, hat Tschaiakowsky selbst maßgeblich beigetragen. In der Zeit, als er sich mit Plänen zu dieser Sinfonie trug, schrieb er an Vladimir “Bob” Davidow, seinen Neffen und Liebhaber, dem die Sinfonie auch gewidmet ist: “Während meines Aufenthalts in Paris im Dezember letzten Jahres kam mir der Gedanke, eine Programmsinfonie zu schreiben, aber auf ein Programm, das für alle außer mir selbst ein Rätsel bleiben sollte; sollen sie doch versuchen, es zu erraten! Ich für meinen Teil habe vor, sie schlicht “Programmsinfonie” zu nennen. Ihr Thema ist von so starkem subjektiven Empfinden erfüllt, daß ich häufig Tränen vergoß, als ich sie auf der Reise in Gedanken komponierte...”

Anders als seine ersten drei Sinfonien, in denen er auf die Entwicklung eines persönlichen sinfonischen Stils hinarbeitete, und anders als die sehr viel offenkundiger vom Gefühl eingegebene Vierte und Fünfte, wo strahlender Optimismus die Oberhand behält, ist die *Pathétique* als Tschaiakowskys “Sturm und Drang” anzusehen. (Den Beinamen hat die Sinfonie nicht vom Komponisten, sondern von seinem Bruder Modest erhalten, wobei eher an die Nebenbedeutung “leidenschaftlich” des Begriffs gedacht ist wie in der als *Appassionata* bezeichneten Klaviersonate von Beethoven und weniger an die wörtlichere Bedeutung wie in “symphonie pathétique”, “Sinfonie des Leidens”). (Zu den biographischen Hinweisen weiter oben siehe “Tchaikovsky: A Life Reconsidered” von Alexander Poznanski, in *Tchaikovsky and His World*, Hrsg. Leslie Kearney, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.)

Aber was war das nun für ein Programm, das Tschaiakowsky im Sinn hatte, das Programm, das er seinem Publikum nicht offenbaren wollte und über das er in seinem Brief an Bob schrieb: “Sollen sie doch versuchen, es zu erraten!”

Ich habe folgende Theorie: es waren nicht die vermeintlichen Qualen, die der Komponist wegen seiner sexuellen Neigungen litt, wie man uns immer glauben machen möchte, es war vielmehr eine tiefe Unzufriedenheit und Ruhelosigkeit, die ihn in seinen letzten Jahren umtrieb, eine innere Zerrissenheit, ähnlich wie Byrons romantischer Titelheld Manfred sie erlebte.

Tschaikowsky war die Manfred-Thematik wohlbekannt, hatte er diese zerrissene Persönlichkeit doch bereits 1885 in seiner *Manfred-Sinfonie* porträtiert. Bezeichnend ist, daß die *Manfred-Sinfonie* und die *Pathétique* die einzigen sinfonischen Werke sind, die Tschaikowsky in der Tonart h-moll komponiert hat.

Manfred, wie Byron ihn sich vorstellte, war “eine erdrückende Ansammlung von Widersprüchen... gleichzeitig Held, Schurke, ... ‘Jedermann’ und Halbgott”, ein Mensch, “der infolge übermäßigen Studierens, schwerer Arbeit und ausschweifenden Vergnügens, durch Überdruß, Krankheit und ein gebrochenes Herz vorzeitig gealtert ist” (aus Byron, *Complete Works*, Hrsg. Thomas Moore, Boston: Crosby, Nichols, Lee & Co., 1860). Das Leiden, wie Tschaikowsky es in seiner *Manfred-Sinfonie* dargestellt hat, ist ein Leiden nach allen Regeln der Kunst. In der *Pathétique* hat man das Gefühl, daß es echt ist.

In den Jahren, die der *Pathétique* vorausgingen, litt Tschaikowsky, wie seinen Briefen zu entnehmen ist, unter schweren körperlichen und seelischen Belastungen – das altersbedingte Nachlassen der Lebenskraft, der Schmerz über den Tod enger Freunde, der Bruch mit seiner Gönnerin und Vertrauten Nadeschda von Meck, der er vierzehn Jahre in enger Freundschaft verbunden gewesen war, das Gefühl der Einsamkeit und die körperliche Sehnsucht nach Bob, wenn Tschaikowsky im Rahmen seiner Dirigententätigkeit ausgedehnte Reisen ins Ausland unternahm. Ich halte es durchaus für möglich, daß Tschaikowsky in dieser Situation wieder an den ruhelosen, innerlich zerrissenen Helden Byrons dachte, und denke, die Sinfonie ist ein Selbstporträt, in das Gedanken an Manfred eingeflossen sind.

Tschaikowsky begann im Februar 1893 mit der Arbeit an der *Pathétique* und vollendete sie Ende August. Die Uraufführung folgte am 28. Oktober, und neun Tage später war Tschaikowsky tot (Poznanski, op. cit. p. 50). Die zeitliche Nähe dieser Ereignisse und die Gerüchte über die Todesursache – er starb an einer Cholerainfektion (Poznanski, p. 48) – trugen zu einer üppigen Legendenbildung bei und gaben wilden Spekulationen Nahrung,



wonach der Komponist – “Tschaikowsky Agonistes” – das Werk als Vorahnung seines eigenen Ablebens oder sogar als sein eigenes Requiem komponiert habe (*Grove*, p. 628).

Tschaikowsky hatte die Sinfonie inhaltlich kurz skizziert (wie er es schon bei seiner Fünften getan hatte), und diese Notizen zeigen, daß der Komponist sehr viel mehr mit den Wechselfällen des Lebens beschäftigt war als mit der Vorstellung von seinem bevorstehenden Ableben. Anders als in der Vierten oder der Fünften Sinfonie ist der Tod hier ganz ohne Zweifel ein Thema, aber es ist eine Auseinandersetzung mit dem Tod als dem natürlichen Ende des Lebens.

Tschaikowsky hat folgendes notiert: “Inhalt der Sinfonie ist im wesentlichen das LEBEN. Erster Satz – ganz spontane Begeisterung, Zuversicht. Tätigkeitsdrang. Muß kurz sein. (Finale: TOD – Folge des Zusammenbruchs) Zweiter Satz – Liebe; dritter – Enttäuschungen; der vierte endet ersterbend (ebenfalls kurz).” Scharfe Gegensätze bestimmen die gesamte Komposition. Mit ihrer Polarität von “LEBEN” und “TOD” folgt die *Pathétique* einem Szenario der Kontraste und ist damit die bewegteste sinfonische Komposition Tschaikowskys. Der Bereich der dynamischen Schattierungen ist breiter als in jeder anderen seiner Sinfonien, er reicht von *ffff* (auf dem Höhepunkt des ersten Satzes in T. 299) bis *pppppp* (bei T. 160, und nicht *ppppp*, wie im *New Grove Dictionary* fälschlich angegeben – Bd. 18, Stichwort Tchaikovsky, p. 626).

Formal sind zwei ernste Sätze zwei Sätzen von schwungvoller Unbekümmertheit gegenübergestellt: ein Walzer und ein Marsch, Tänze, die man sich sehr gut auf der Ballettbühne vorstellen könnte, eingeschoben zwischen zwei Ecksätze von tiefstem Ernst. Dramaturgisch ist beides da, Triviales und hohe Kunst; es ist kaum jemals eine Melodie so ausdauernd geschmäht worden wie das zweite Thema des Kopfsatzes, aber selbst diejenigen, die es belächeln, sind wahrscheinlich tief beeindruckt von der Einleitung (in T. 161ff.) der fugierten Durchführung des gleichen Satzes, deren bedrohliche, grelle Melodik die Vorstellung erweckt, als müsse jeden Augenblick der bössartige Rothbart aus *Schwanensee* erscheinen.

Rhythmisch verläuft die Musik ebenfalls in Extremen. Perioden von größter Beschaulichkeit, keine schmiegsamer als das zweite Thema des ersten Satzes, wechseln sich mit langen Passagen ab, in denen sich einzelne Perioden dem Taktstrich widersetzen und im Widerspruch zu den impliziten und zu erwartenden Metren stehen. Das ist schon ganz zu Anfang des ersten Satzes *Allegro non troppo* zu hören (T. 21ff.): wegen der verzwickten Phrasierung sieht sich der Komponist genötigt, an dieser Stelle einen einzelnen Takt mit zwei Zählzeiten einzufügen (T. 30), um dem Satz wieder Halt zu geben. Diese Wirkung ist aber nicht von Dauer, und große Teile des ersten Satzes sind auch in der Folge geprägt von "kaputten" Metren. In diesem musikalischen Zusammenhang ist das ruhige zweite Thema ein wohlthuendes Gegengewicht.

Die naturgemäß vagen programmatischen Anmerkungen Tschaikowskys zu seiner Sinfonie sind dennoch aufschlußreich. Es ist sicher nicht zu weit hergeholt zu sagen, daß im ersten Satz "Begeisterung, Zuversicht (und) Tätigkeitsdrang" aus einem motivischen Kern in Gestalt eines Sekundintervalls entwickelt werden. Ein Solo-Fagott baut diesen Kern motivisch aus mit dem dreimaligen Vortrag eines rudimentären Themas, das bei jeder Wiederkehr einen Ton höher beginnt. In den tiefen Streicherstimmen darunter bewegen sich die Kontrabässe in Halbtönen kriechend abwärts, alles Details mit weitreichender Wirkung; das Fagott-Motiv wird in weiter durchgebildeter Gestalt zur thematischen Grundlage des ganzen Satzes, und die absteigende Bewegung des Kontrabasses setzt sich in erweiterter Form in der wie ein Abschied klingenden Prozessionshymne für Unisono-Streicher fort, mit der der erste Satz endet (T. 335-351), mit Geschlossenheit stiftender Wirkung kehrt sie außerdem am Schluß der Sinfonie noch einmal wieder.

Das zweite Thema tritt im Laufe des Satzes ebenfalls immer sicherer auf und zeigt sich bei jeder Wiederkehr in noch ausgeprägterer Gestalt. Anfangs wirkt es zurückhaltend (T. 89ff.); es wird von den Violinen (in der mittleren Lage) und den Violoncelli mit Dämpfer gespielt, unterlegt mit einem Klangteppich halber Noten, die in den tiefen Holz- und

Blechblasinstrumenten erklingen; D-dur (die parallele Durtonart der Grundtonart h-moll) ist die Tonart.

Wenn es erneut zu hören ist (in T. 130ff. und wiederum in D-dur), klingt es, als habe sich ein Schleier gehoben; zusammen mit den Violoncelli übernehmen erneut die ersten und zweiten Violinen die Führung, jedoch ohne Dämpfer, und der Klang der ersten Violinen, die sich eine Oktave über dem Liniensystem emporschwingen, ist strahlender; als Gegenstimme zu diesem Thema spielt die vollständige Holzbläser- und Hörnerbesetzung eine Begleitung in Triolen, die in Verbindung mit der gleichmäßig in Viertelnoten verlaufenden Melodie eine unterschwellige Belebung bewirkt, die neu ist. Bei seiner letzten Wiederkehr (T. 305ff.) steht das Thema in strahlendem H-dur (der Durtonikavariante), und die Farbigkeit dieser Tonart wird noch verstärkt durch die Besetzung: den oktavierend spielenden ersten und zweiten Violinen gesellen sich drei ebenfalls oktavierende Flöten hinzu.

Von den mittleren Sätzen der Sinfonie ist der Walzer im 5/4-Takt mit seinem Trio, das wieder in der Molltonart steht, der für Tschaikowsky typischere von beiden. Diese Variante des Walzers im 3/4-Takt hatte sich in den Ballsälen jahrzehntelang großer Beliebtheit erfreut, aber Tschaikowsky scheint der erste Komponist gewesen zu sein, der ihn in den Konzertsaal eingeführt hat. Wie er das macht, ist ebenso neuartig wie gekonnt. Von dem Ballettkomponisten Tschaikowsky würden wir einen Walzer vollendeter Form und Proportionen erwarten, und von dem Sinfoniker Tschaikowsky erhoffen wir uns einen Satz großen harmonischen Raffinements – nun, wir haben beides bekommen. Es handelt sich bei diesem Satz um ein anmutiges Intermezzo in D-dur, aber da ist auch das Trio in h-moll, in dem Tschaikowsky auf reizvolle Weise Spannung erzeugt durch repetiertes *d* in den tiefsten Stimmen (den Fagotten, den Kontrabässen und den Pauken), das stets daran erinnert, daß die Grundtonart des Walzers eigentlich D-dur ist.

Der Marsch des dritten Satzes ist ein Geschwindmarsch, in dem markante Quartintervalle ein wichtiges konstruktives Element darstellen, wirklich ungewöhnlich ist aber der

D

Anfang, der sich lange Zeit läßt, bis das Thema aufgestellt wird. Die ersten 70 Takte sind bloßes Vorgeplänkel, flüchtig hingeworfene Themenfetzen, die sogleich anderen Bruchstücken des Themas Platz machen. Belebendes Element ist der Triolenrhythmus. (Es sind die Triolen der Tarantella, und sie hätten diesen Satz auch in eine ganz andere Richtung lenken können.) Erst in Takt 71 kommt es zur eigentlichen Themenaufstellung, erst jetzt erscheint in seltsam zurückhaltender Form das Marschmotiv mit *piano* spielenden Klarinetten, und darunter *pianissimo* paarweise die Hörner.

Ein auf Quarten aufgebautes Marschthema mit einer Triolenbegleitung – “das ist die ganze musikalische Substanz eines beeindruckend geradlinigen Satzes, der sich zu immer größerer Spannung steigert, ohne daß sich die Stimmung entwickelt oder Neues hinzu kommt, bis er schließlich an die Grenzen orchestraler Erregung gelangt und erschöpft endet.” (John Warrack, *Tchaikovsky Symphonies and Concertos*, p. 37, University of Washington Press, Seattle, 1971).

D Beide Sätze zusammen sind eine denkbar wirkungsvolle Folie für das *Adagio lamentoso* überschriebene Finale, dessen tiefe Traurigkeit mit Händen zu greifen ist. Das Anfangsthema, das von quälender Seelenpein erzählt (in h-moll), und auch das zweite Thema (T. 38ff.), von dem etwas Tröstliches ausgeht (in D-dur), sind Bildungen mit Tonleiterschritten einer absteigenden Skala (das erste Thema von *fs* abwärts bis *b*, das zweite Thema von *d* abwärts bis *a*). Beide greifen, wenn auch unabsichtlich, die melodische Abwärtsbewegung der Eröffnungstakte der Sinfonie auf, und das verhilft dem Werk zu hörbarer formaler Geschlossenheit.

Die Durchführung dieser Themen ist eine hochdramatische Angelegenheit, die zu Beginn der Sinfonie angedeutete Tragödie nimmt ihren Lauf. Die Art, wie Tschaiakowsky sein Stimmungsbild malt, beweist seinen brillanten Musikverstand. Seine Instrumentierung ist immer sehr einfallsreich, aber in diesem Satz vollbringt er zwei Glanzleistungen der Klangfarbengestaltung. Im Augenblick der größten Verzagtheit, wenn sich das Anfangsthema in der

Sinnentleerheit festgefahren hat (T. 126ff.), nachdem es immer und immer wieder wiederholt worden ist, läßt der Komponist die tiefen Hörner (das zweite und vierte der Gruppe) ihren Orgelpunkt “gestopft” ausführen, und dieser brummende Klanggrund, der bei Mahler wie grimmiger Hohn klingen würde, klingt hier wie der mißtönende Ausdruck tiefer Hoffnungslosigkeit.

Wenig später, wenn diese Passage in tiefer Resignation endet, folgt die einzige Stelle der Sinfonie, an der das Tamtam zum Einsatz kommt (T. 137ff.) und das Ganze auf eine andere Ebene hebt. Während der Ton des Gongs anschwillt und nachhallt, bereiten die tiefsten Blechbläser auf den letzten Atemzug der Sinfonie vor (T. 147ff.). Die Violinen im Unisono, mit Dämpfer und in der mittleren Lage, spielen Wiederholungen des zweiten Themas (das jetzt wie ein Klagelied klingt, in düsterem h-moll), und darunter pochen wie ein Herzschlag synkropierte Triolen in den Kontrabässen. Das Thema endet, die Triolen gehen weiter, dann werden sie kraftloser, das Tempo wird langsamer, der Ton wird schwächer, und die Musik verblet, erstirbt.



Im Herbst 1881 komponierte Tschaikowsky die **Serenade für Streicher** op. 48, aber auch die *Festouvertüre* “1812” op. 49, die erstere ein sehr privates Werk, die letztere ein Werk staatlicher Repräsentation. Die Serenade entstand “aus einem Impuls heraus... (sie) ist die Antwort Tschaikowskys auf das Divertimento des 18. Jahrhunderts und gehört einer Klangwelt an, die der seiner Rokokopasticcios nicht unähnlich ist” (*Grove*, Stichwort Tchaikowsky, Bd. 18, p. 620). Die *Serenade*, liebenswürdige, gefällige Musik, läßt die Nähe zur Ballettmusik spüren – Georges Balanchine hat sie in seinem gleichnamigen Ballett choreographiert –, aber sie hätte es wahrlich verdient, häufiger im Konzertsaal gespielt zu werden.

– GEORGE GELLES  
*Übersetzung Heidi Fritz*

## Daniele Gatti *Musikdirektor*

Der italienische Dirigent Daniele Gatti, der als der “führende Dirigent seiner Generation” gilt, elektrisiert die Musikwelt mit seinem erregenden und instinktsicheren Stil. Er ist ein charismatischer Dirigent und beweist im Konzertsaal und auf der Opernbühne gleiche Meisterschaft. Seine Interpretationen sind durchweg fundiert und durchdrungen von Leidenschaft und verfeinertem Empfinden.

Gatti, seit 1996 Musikdirektor des Royal Philharmonic Orchestra (RPO), begeistert mit seinen hinreißenden Aufführungen Publikum und Kritik gleichermaßen; seine Einspielungen werden enthusiastisch gefeiert. Seit 1998 ist Gatti auch Musikdirektor des Teatro Comunale, des Opernhauses von Bologna, und findet weltweit als Operndirigent große Zustimmung.

Der aus Mailand gebürtige Daniele Gatti hat am Giuseppe-Verdi-Konservatorium Klavier und Violine studiert und seinen Magister in Komposition und Dirigieren gemacht. Nach seinem Debüt an der Scala im Alter von 27 Jahren leitete er Produktionen am Teatro La Fenice in Venedig, an der Chicago Lyric Opera, der Berliner Staatsoper und der Metropolitan Opera in New York. Der Maestro war von 1992 bis 1997 Musikdirektor der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und von 1995 bis 1997 außerdem Principal Guest Conductor des Royal Opera House Covent Garden.

Sein Debüt an der Carnegie Hall gab er 1989/90 mit dem American Symphony Orchestra; seither hat er fast alle der größten Orchester dirigiert. Die Presse feierte das Debüt Gattis mit dem New York Philharmonic Orchestra im Jahr 1996 als eine “bemerkenswerte Darbietung” (*The New York Times*), weitere Gastspiele folgten in den Jahren 1998, 2000 und 2002 mit triumphalem Erfolg.

Seine Tournee-Verpflichtungen als Chef des RPO führen ihn häufig nach Deutschland, Italien, Spanien, Belgien, Mexiko und in die USA. Die erste Einspielung Gattis mit dem RPO für harmonia mundi usa war eine maßstabsetzende Interpretation von Tschaikowskys Sinfonie Nr. 5; die Zusammenarbeit wurde mit der Aufnahme der Sinfonie Nr. 4 fortgesetzt.



## Royal Philharmonic Orchestra

Die Geschichte des Royal Philharmonic Orchestra ist eng verbunden mit seinem Gründer Sir Thomas Beecham, einem der bedeutendsten Dirigenten Englands, der im Bereich der Klassik zu den illustrierten Persönlichkeiten gehört. Als Beecham 1946 daranging, mit den besten Musikern des Landes ein Weltklasseensemble zu gründen, schwebte ihm ein Orchester vor, das die wichtigsten Werke der Musik, die je komponiert worden sind, in jeden Winkel des Vereinigten Königreichs bringen würde. Seit dem Tod Sir Thomas Beechams im Jahr 1961 lagen die Geschicke des Orchesters und seine musikalische Leitung in den Händen namhafter Dirigenten wie Rudolf Kempe, Antal Dorati, André Previn und Vladimir Ashkenazy. Unter der anregenden Führung Daniele Gattis (Musikdirektor seit 1996) und dank seiner überragenden Musikalität konnte das Orchester seinen internationalen Rang festigen, bleibt seiner selbstgewählten Funktion als Staatsorchester Großbritanniens aber auch weiterhin verpflichtet.

Die Aufführungen und Einspielungen des RPO finden weltweit bei Publikum und Presse begeisterte Zustimmung; gerühmt wird insbesondere die "Qualität seines Spiels, das sich durch Prägnanz, hohen künstlerischen Anspruch und außergewöhnliche Klangschönheit auszeichnet" (*The Guardian*, UK).

Seit seinem Bestehen erfreut sich das RPO langdauernder Partnerschaften mit angesehenen zeitgenössischen und lebenden Komponisten wie auch mit den erfolgreichsten Filmkomponisten unserer Zeit. Hohes Ansehen hat sich das Orchester mit der Vielseitigkeit seiner Produktionen erworben. Diese umfaßten Aufführungen neuer Werke von Sir Peter Maxwell Davies im Rahmen eines Royal Gala-Konzerts im Palace of Westminster aus Anlaß der Feierlichkeiten zum Ende des Zweiten Weltkriegs ebenso wie Auftritte bei den Londoner Premieren der neuesten *Star Wars*<sup>®</sup>-Filme.

Als Orchester von Weltruhm hat das RPO auf Einladung des verstorbenen Papstes Johannes Paul II. im Vatikan und auf Einladung des chinesischen Staatspräsidenten auf dem



Tiananmen-Platz wie auch bei den Zehnjahresfeiern der Unabhängigkeit Kasachstans gespielt. Das Orchester hatte den ehrenvollen Auftrag, die Musik für die Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 2004 in Athen einzuspielen. Neben seinen laufenden Verpflichtungen überall in Europa sind Gastspielreisen in den USA, Mexiko und China geplant.

Weitere Informationen über die geplanten Konzerte und Einspielungen des RPO entnehmen Sie bitte der Website [www.rpo.co.uk](http://www.rpo.co.uk)

# Acknowledgments

Cover: Photo of Daniele Gatti by Primo Gnani

Booklet Cover & Pages 27, 39: Photos by René Goiffon

Page 2: Portrait of Tchaikovsky, 1893, by Nikolay Dimitriyevich Kusnezov / akg-images

Page 5: Photo of Tchaikovsky with his nephew V.L. Davidov, 1892 / Lebrecht Music & Arts

Page 7: Symphony No. 6 in B minor, op. 74 *Pathétique* / akg-images

Page 12: Photo of Daniele Gatti by Ludwig Schirmer

Pages 18 & 19: Photo of RPO by Thorsten Steder

*All texts and translations* © **harmonia mundi usa**

Recorded, edited & mastered in DSD

D



© © 2006 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded May 26–27, 2005

at Watford Colosseum, London

Executive Producer: Robina G. Young

Sessions Producer, Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Co-engineers: Chris Barrett, Craig Silvey

DSD Engineer: Chris Barrett

Design: Scarlett Freund / Isabela Klaus

ALSO AVAILABLE



HIMU 907393 / 807393 SACD

**TCHAIKOVSKY**  
**Symphony No. 4**

*“A thrilling interpretation”*

– CLASSICS TODAY.COM



HIMU 907381 / 807381 SACD

**TCHAIKOVSKY**  
**Symphony No. 5**

*“A Fifth to rank beside the best is  
joined by Gatti’s heartfelt  
Romeo and Juliet.”*

– GRAMOPHONE