

TCHAIKOVSKY

Symphony No. 4

Capriccio Italien Op. 45



Royal Philharmonic Orchestra
DANIELE GATTI



SUPER AUDIO CD

SUPER AUDIO CD



807393



PIOTR ILYICH
TCHAIKOVSKY (1840–1893)

	Symphony No. 4 in F minor, Op. 36 (1877–78)	39:21
1	I Andante sostenuto – Moderato con anima	16:59
2	II Andantino in modo di canzona	8:10
3	III Scherzo: Pizzicato ostinato – Allegro	5:45
4	IV Finale: Allegro con fuoco	8:27
5	Capriccio Italien, Op. 45 (1880)	14:12

Total Time **53:39**

Royal Philharmonic Orchestra
DANIELE GATTI

TCHAIKOVSKY Symphony No. 4 • Capriccio Italien

WHATEVER ELSE its value – as an avenue for emotional catharsis, an ornament meant to please, an object that serves utilitarian ends – each piece of music is aural autobiography. Composers cannot escape the fact that their creations inevitably reflect their time and their training, their inspirations and insights. At the same time, it is impossible not to notice that in the works of Tchaikovsky, personality became paramount as never before. Not in his earliest works, perhaps, which were products of his conservatory tutelage in Moscow and St. Petersburg and resonate with innate gifts for melody and orchestration. But beginning in the mid-1870s, something changed. Personal struggles were made publicly manifest and inner conflicts found outward expression. Although the value of Tchaikovsky's works – of the works, indeed, of any composer – resides ultimately in the music itself, the exceptional nature of their creation demands attention.

In the Fourth Symphony (1877-78), most notably, composition and confession are confounded. Tchaikovsky composed his prior three symphonies in situations that seem ordinary in comparison to the genesis of the Fourth. The First (called *Winter Daydreams*) was the composer's first major professional endeavor; it emerged with difficulty in 1866 and '67, but was successfully premiered in 1868. (It would be revised in 1874.) The Second (the *Little Russian*, a nickname acquired after the composer's death, in recognition of the Ukrainian folk-tunes it employs) was composed in 1872 and premiered in '73; showing Tchaikovsky's music at its most nationalistic, it was an immediate success (though in 1880 it, too, would be revised). And the Third (the *Polish*, so named, for the *Tempo di polacca* of its final movement) was warmly received at its 1875 first performance.

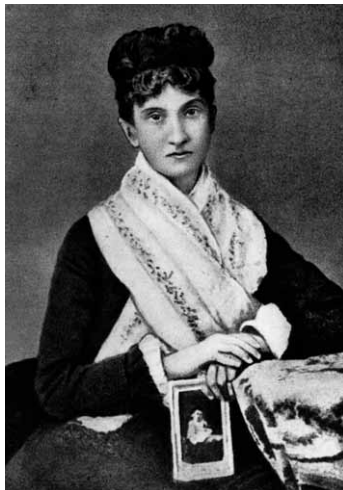
More compelling is the context of the Fourth, whose first movement is a work of turbulence that darkens the meaning of *Sturm und Drang*. The Symphony emerged from the confluence of two defining incidents: Tchaikovsky's introduction to Nadezhda von Meck and his marriage to Antonina Milyukova. The marriage, a "rash and hasty act of a desperate man," according to Tchaikovsky biographer David Brown, would be short lived (*Grove*, vol. 18, p. 616). In the spring of 1877, the impulsive Mlle Milyukova forced on the composer her attention and affection. Initially she was spurned and frankly told by the composer that a full physical relation could never exist between them. Tchaikovsky's homosexuality was an inescapable fact of his life, though living in a society whose rigid norms endorsed heterosexuality, it also was a ceaseless source of torment.

Tchaikovsky, however, also pitied her. At work at the time on *Eugene Onegin*, his opera based on a poem by Pushkin, and mindful of the misery caused by Onegin's heartless rejection of Tatiana, Tchaikovsky unwisely married Mlle Milyukova in the summer of 1877, having changed his mind, if not his heart. Nightmares immediately haunted him, and within months after his marriage he attempted suicide and experienced a complete collapse – what we today would call a nervous breakdown. A doctor ordered the obvious prescription: Tchaikovsky was to separate from Mlle Milyukova and never see her again. Thus the summer's marriage was the autumn's estrangement. In 1881 they divorced.

The relationship with Mme von Meck was equal in intensity but far more salubrious. A widow of exceptional wealth, Mme von Meck first became aware of Tchaikovsky at the start of 1877, when she heard a performance of *Burya* ("The Tempest"), his symphonic fantasy after Shakespeare. She wrote the composer to commission small works for violin and piano, and their correspondence grew in intimacy and importance. Over the fourteen years of their epistolary relationship, they never once spoke – on the two occasions when they might have, they skirted one another in silence – but for reasons that can only be imperfectly explained, they became symbiotically attached, each the lodestone for the other's spiritual existence.

As David Brown explains this singular relationship: “For each the other remained a fantasy figure, unspoiled by the disenchantment of reality. The root of the relationship for Mme von Meck, as for Tchaikovsky, appears to have been a revulsion against physical relations with the opposite sex. The death of her husband in 1876 had released her from sexual demands, and, now evidently frigid, she could idealize Tchaikovsky as revealed in his music, find emotional nourishment and fulfillment in responding to that music, and in correspondence pour out to him her thoughts and feelings without risking the pressures of a more personal relationship” (*Grove*, p. 616).

Brown further speculates that “The growing confirmation of his homosexuality was already leaving its marks on Tchaikovsky’s music. From the beginning his musical language had been generous in its emotional power, but the element of overstatement, shown...in the heightened emotional temperature of the Fourth Symphony, must surely arise from the need to find an outlet for emotional drives that could not be channeled into a full physical relationship. The advent of Mme von Meck could hardly have been more timely: for him she remained a depersonalized woman, making no physical demands, but longing for the confidences of his most personal thoughts and feelings. When, after the stunning blow of his attempted marriage, an emotional blockage came between Tchaikovsky and his own music...the privacy of his written confidences with Mme von Meck became of even more crucial importance” (*Grove*, p. 615).



We might speculate even further and imagine that Mme von Meck, nine years older than the composer, restored to Tchaikovsky the mother he lost when he was still a teen. Reminiscences tell us that Tchaikovsky and his mother were exceptionally close. When she died shortly after the composer's fourteenth birthday, it was, according to Brown, "a shattering blow" (*Grove*, p. 607). It is not difficult to imagine that, among her other roles, Mme von Meck – unconditionally supportive, unquestionably generous – was an ideal surrogate mother.

Regardless of the reasons, both known and unknown, for their mutual attraction, there is no doubt that Tchaikovsky found his ideal audience in Mme von Meck. After receiving a transcription she commissioned from the composer – it was a four-hand arrangement of the funeral march from Tchaikovsky's opera *Oprichnik* ("The Oprichnik") – she was effusive in her praise: "Your march is so wonderful, Peter Ilyich, that it throws me – as I hoped – into a state of blissful madness; a condition in which one loses consciousness of all that is bitter and offensive in life... Listening to such music, I seem to soar above all earthly thoughts, my temples throb, my heart beats wildly, a mist swims before my eyes and my ears drink in the enchantment of the music. I feel that all is well with me, and I do not want to be reawakened. Ah, God, how great is the man who has power to give others such moments of bliss!" (*Life & Letters*, p. 214)

Composition of the Fourth Symphony began in the spring of 1877, at about the same time that Tchaikovsky first was approached by Mlle Milyukova, and after they were married, in July, it is fascinating to see how Tchaikovsky presented his situation to others, and, indeed, to himself. Orderly feelings of a conventional sort were offered to the outside world, and even to Mme von Meck. Regarding his domestic life, Tchaikovsky wrote Mme von Meck (on September 12, 1877) that "the arrangements of our home leave nothing to be desired. My wife has done all she possibly could to please me. It is really a comfortable and pretty home. All is clean, new and artistic" (*Life & Letters*, p. 222). The same day he wrote another letter to his

younger brother Anatol, in which he cracked the curtain slightly. Referring to his return back in Moscow, he related about his wife, “Poor woman, she has gone through some miserable experiences in getting our home ready... Twice she was robbed, and for the last few days she has been obliged to stay at home all day, not daring to leave the place in the care of the cook. But our home pleases me; it is pretty, comfortable, and not altogether wanting in luxury” (*Life & Letters*, p. 223). Ten days after writing these letters Tchaikovsky suffered his severe nervous breakdown.

Throughout this period of turmoil – the disaster of his marriage and the discovery of his muse – the Fourth Symphony became the vessel into which he poured his deepest feelings. Premiered early in 1878 and dedicated to his “best friend” – Mme von Meck – the work was considered by the composer to be a compact between them, and he wrote often and always about “*our* symphony.” Thus in August, 1877: “Our symphony progresses. The first movement will give me a great deal of trouble as regards orchestration. It is very long and complicated; at the same time I consider it the best movement. The three remaining movements are very simple, and it will be pleasant and easy to orchestrate them” (*Life & Letters*, p. 222).

And in December 1877: “I am working diligently at the orchestration of *our* symphony,” and he continues: “Dear Nadejda Filaretovna, I may be making a mistake, but it seems to me this Symphony is not a mediocre work, but the best I have done so far. How glad I am that it is *ours*, and that, hearing it, you will know how much I thought of you with every bar” (*Self-Portrait*, p. 240).

Mme von Meck attended the work’s Moscow première at a concert of the Russian Musical Society in the spring of 1878, and she found it irresistible, though in general it met with a mixed reception. She wrote to the composer in Italy, where he was traveling with friends, and from Florence he replied: “What joy your letter brought me today, dearest Nadejda Filaretovna! I am inexpressibly delighted that the symphony pleases you: that hearing

it, you felt just as I did while writing it, and that my music found its way to your heart... You ask if in composing this symphony I had a special programme in view... *Our* symphony has a programme. That is to say, it is possible to express its contents in words, and I will tell you – and you alone – the meaning of the entire work and of its separate movements...” Then, in almost one thousand words, Tchaikovsky parses his symphony, equating the first movement’s opening motto with Fate, “that inevitable force which checks our aspirations towards happiness”; explaining how the second movement “expresses another phase of suffering”; how in the third movement “no definite feelings find expression”; and how the fourth movement shows that “Happiness does exist, simple and unspoilt. Be glad in others’ gladness. This makes life possible” (*Life & Letters*, p. 274).

David Brown has written regarding the composer’s fanciful exegesis that “while it is impossible to take the whole programme seriously, it is certainly easy to believe that the opening theme does symbolize fate, for although it engages briefly with the main material during the first movement’s development and coda, its chief function is to intrude peremptorily and inexorably, sweeping aside all other material. On a purely musical level it provides some powerful dramatic moments, while its strategic insertion, first between the exposition and development, then between the recapitulation and coda, aids structural clarity” (*Grove*, p. 616).

The motto thus clarified what might otherwise have been perceived as an even more difficult movement, “the most complicated (in the Symphony), but also the best,” according to the composer. Much of its purported complication comes from harmonic idiosyncrasies. Although subscribing to the structure of sonata form, the movement does not respect the form’s traditional harmonic trajectories. Rather than being based on the tensions between tonic and dominant, the time-honored recipe that informs the music of Tchaikovsky’s idol, Mozart – “the highest, the culminating point that *beauty* has attained in the sphere of music” (*Diaries*, p. 248) – the movement moves from the home key of F minor through a circle of minor thirds.

In the context of this far-reaching harmonic activity, the opening motto of Fate provides a welcome melodic anchor at structurally critical moments.

While surely unorthodox when compared with the standard operating procedure of Classical Vienna, Tchaikovsky's harmonic inventiveness can be said to have been anticipated and encouraged by Beethoven, who famously began his First Symphony not with a statement that reinforces the home key of C major, but with a progression that moves from the dominant of the sub-dominant to the sub-dominant itself (i.e., from V of IV, to IV). Beethoven, as the peerless commentator Donald Francis Tovey has written, was "the most conservative of revolutionists; a Revolutionist without the (capital) R" (*Essays*, vol. 1). With this seemingly innocuous gesture, Beethoven opened up a realm of harmonic possibilities that would lead to Schubert (himself fascinated by relationships based on the interval of the third), to Tchaikovsky, and beyond.

Each of the Fourth Symphony's middle movements is a model of invention and craftsmanship. The second movement, an *Andantino in modo di canzona*, is rich in poignant sentiment, and thanks to a memorably lyrical oboe solo, wears its heart on its sleeve, while the third movement, a Scherzo, is most memorable for its creative use of sonorities – pizzicato strings are contrasted with the woodwind choir which is contrasted with brass and kettledrum, before all three groups are merged together. But these movements are best heard as breathers before the glorious noise of the Finale, an applause machine that's all panache and propulsion.

And padding, perhaps. In an extraordinary letter written in 1888 to the Grand Duke Konstantin Romanov, an ardent admirer of his music, Tchaikovsky admitted that "I have suffered all my life from my incapacity to grasp form in general. I have fought against this innate weakness, not – I am proud to say – without good results; yet I shall go to my grave without having produced anything really perfect in form. There is frequently *padding* in my works; to an experienced eye the stitches show in the seams, but I cannot help it." (*Self-Portrait*, p. 300).

Tchaikovsky's most astute critic was his pupil and friend, the composer Sergei Taneyev. In a letter to Tchaikovsky written a month after the Symphony's première, Taneyev shared with the composer his insightful comments, pro and con. The first movement, for instance, "is disproportionately long in comparison with the others," he noted; "it seems to me a symphonic poem to which the other three movements are added fortuitously. The fanfare for trumpets in the introduction, which is repeated in other places, the frequent change of tempo in the tributary themes – all this makes me think that a programme is being treated here. Otherwise the movement pleases me. But the rhythm – the dotted rhythm first heard, innocently enough, in the Fate motto (in measures three and four) and heard repeatedly throughout the movement – appears too often and becomes wearisome" (*Life & Letters*, p. 292).

Tchaikovsky would surely have acknowledged the first movement's exceptional length. It contains 422 measures as compared to the 293 measures of the next longest movement, the finale, and its playing time (as in the performance heard here) is virtually twice as long. The composer would also have been the first to admit that a programme was indeed being treated, the programme described in his ardent letter, cited above, to Mme von Meck.

But I imagine Tchaikovsky would not have agreed with Taneyev's comment about the dotted rhythm being overused. Tchaikovsky considered his Fourth Symphony "a reflection" of Beethoven's Fifth (*Life & Letters*, p. 294), and one presumes he perceived in both works a similar single-mindedness and emotional *gravitas*. Beethoven, in fact, after Mozart, was the composer Tchaikovsky most admired (excepting for the late works, such as the quartets, which he considered to be mostly "chaos" – *Diaries*, p. 248), and there is perhaps no piece of music that is rhythmically more obsessive than the first movement of Beethoven's Fifth. Unless it is the first movement of Beethoven's Seventh, which relentlessly exploits a dotted rhythmic figure not dissimilar to the one used by Tchaikovsky in the first movement of his Fourth.

Taneyev also made a more sweeping observation about the work overall: "In my opinion, the Symphony has one defect, to which I shall never be reconciled: in every

movement there are phrases which sound like ballet music: the middle section of the Andante, the Trio of the Scherzo, and a kind of March in the Finale. Hearing the Symphony, my inner eye sees involuntarily ‘our *prima ballerina*,’ which puts me out of humour and spoils my pleasure in the many beauties of the work” (*Life & Letters*, p. 292).

Sensitive and highly-strung, Tchaikovsky defended himself with exceptional prickliness and at exorbitant length, painting a self-portrait that, alas, is undoubtedly accurate. After thanking Taneyev for expressing his “frank opinion,” Tchaikovsky turned to the comment that irked him most: “many things in your letter astonished me. I have no idea what you consider ‘ballet music,’ or why you should object to it. Do you regard every melody in a lively dance-rhythm as ‘ballet music’? In that case how can you reconcile yourself to the majority of Beethoven’s symphonies, for in them you will find similar melodies on every page? Or do you mean to say that the Trio of my Scherzo is in the style of Minkus, Gerber, or Pugni? It does not, to my mind, deserve such criticism. I never can understand why ‘ballet music’ should be used as a contemptuous epithet. The music of a ballet is not invariably bad, there are good works of this class – Delibes’ *Sylvia*, for instance. And when the music is good, what difference does it make whether Sobiesichanskaya (the *prima ballerina* of the Moscow Opera) dances to it or not? I can only say that certain portions of my Symphony do not please you because *they recall the ballet*, not because they are intrinsically bad. You may be right, but I do not see why dance tunes should not be employed episodically in a symphony” (*Life & Letters*, p. 293), and so on in a similar vein for an additional seven-hundred words.

Tchaikovsky was correct; many ballets have indeed been created to superior music, not least among them the ballets made to Tchaikovsky’s own scores: *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, and *The Nutcracker*. And Taneyev was correct, as well; parts of Tchaikovsky’s Fourth Symphony immediately evoke the ballet, most strikingly the second movement, whose opening invites the perfect *pas de deux*. For cosmopolitan audiences in Moscow, where the Fourth Symphony was premiered, balletic images, for better or for worse, must indelibly have been



etched in the mind's eye, if not necessarily images from Tchaikovsky's *Swan Lake*; this first of his three great ballet scores was initially choreographed by Julius Reisinger, the Austrian-born ballet master at the Bolshoi, and unsuccessfully premiered at the theater in 1877.

Over the coming decades, however, the repository of mental images would vastly increase in both quality and quantity, and especially after Tchaikovsky began his historic collaboration with Marius Petipa, the French-born dancer who had taken charge of ballet at St. Petersburg's Mariinsky Theater in 1869. There he collaborated with Tchaikovsky on the creation of *The Sleeping Beauty* (premiered at the Mariinsky in 1890) and *The Nutcracker* (the Mariinsky, 1892), and, with Lev Ivanov, on a reworked *Swan Lake* (Mariinsky, 1895). Indeed, it was Petipa – no, it was Petipa and Tchaikovsky – who must be credited with having established classical dance as a major Russian art form.

Having weathered critics both insightful (like Taneyev) and inane (like the New York commentator who characterized the Symphony as “one of the most thoroughly Russian, i.e., semi-barbaric, compositions ever heard in this city” – *Lexicon*, p. 209), the Fourth Symphony has long been a bedrock of the orchestral repertory. It, in fact, has become perhaps too familiar, its contours too taken for granted, its details ignored.

The performance heard here made the annotator an advocate, and here are some of the moments, each chosen from the first movement, I especially appreciated:

The opening motto is played *fortissimo*, as asked for by Tchaikovsky, and not, as is often the case, with maximum force. The motto is also held back dynamically when it next appears, at measure 193, but in subsequent appearances it is heard triple *forte* to tremendous effect.

The dynamic gradations are tellingly observed as the Andante introduction evolves towards the Moderato first theme: *fortissimo* through measure 15, *forte* in measure 16 and 17, *mezzo forte* in measures 18 and 19, *piano* in measures 21 to 23, and *pianissimo* in measures 23 to 26.

The *moderato con anima* theme (beginning at measure 27) is phrased with wonderful plasticity, animated with a nice edge of agitation, and inflected with a sense of the spoken word. If Tatiana's letter had been even longer, it might have sounded like this.

The clarinet theme first heard at the upbeat to measure 116 (and again at measure 295) ends with a five-note figure that gets echoed and slightly elaborated by the other woodwinds, and in this performance this filigree is not merely ornamental but expressive.

The two sections marked *ben sostenuto* (beginning with measures 134 and 313) are rendered somewhat slower than Tchaikovsky suggested, and this languid tempo helps create a remarkable context: against a cushion of French horns, unison strings play a theme complementary to the woodwind melody (at measures 147 and 326) and the sonority they produce is exceptional – burnished, rich, alluring.

Though only details, these moments, and others like them, show in the aggregate how potent a piece this can be. If we have taken Tchaikovsky's Fourth for granted, it is a pleasure to become reacquainted.



Composed for the most part during a three-month Roman sojourn at the start of 1880, the *Capriccio Italien* is distantly related to those works from the Baroque that portray, however fancifully, foreign peoples and places – Telemann's *Don Quichotte*, Couperin's *Les Nations*, and Rameau's *Les Indes Galantes*, for instance – and it shares a fascination for the foreign evinced by Debussy in his *Estampes* and *Images*.

Closest of all, however, is a work of Mikhail Glinka. The *Capriccio Italien*, David Brown tells us, is “a conscious attempt to emulate Glinka's evocation of a Mediterranean world in his

Spanish Overtures, and its debt to the second of these, *Recollection of a Summer Night in Madrid*, is patent in its succession of independent sections loosely patched together, each conjuring up some unspecified aspect of Italian life or scenery. The orchestration, too, shows a good deal of Glinka's fastidious ear for clean and well-contrasted sonorities" (*Grove*, p. 620).

Despite its derivations, the work is an amiable series of snapshots with striking contrasts of tone and mood and much local color. Tchaikovsky was well acquainted with Italy – it was a foreign destination of choice – and his portrait effectively captures the colors and scents of the south.

– GEORGE GELLES

Bibliography

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 18; Tchaikovsky entry by David Brown.

The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky, by Modeste Tchaikovsky, edited by Rosa Newmarch, John Lane Co., New York, 1906.

Tchaikovsky, A Self-Portrait, by Vladimir Volkoff, Crescendo Publishing Co., Boston, 1975.

The Diaries of Tchaikovsky, translated by Wladimir Lakond, W.W. Norton & Co., New York, 1945.

Essays in Musical Analysis, by Donald Francis Tovey, vol. 1, Oxford University Press, London, 1935.

Lexicon of Musical Invective, by Nicholas Slonimsky, University of Washington Press, Seattle, 1969.

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 the 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. →



Ludwig Schirmer

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 will continue with the recording of Symphony No. 6, the *Pathétique*.



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's 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*).

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 RPO concerts and recordings, please visit www.rpo.co.uk

Royal Philharmonic Orchestra • Daniele Gatti *music director*

Violin I

Marcia Crayford, Leader
Jukka Merjanen
Shirly Laub
Patrick Savage
Sandy Kim
Victoria Irish
Russell Gilbert
Andrew Klee
Anthony Protheroe
Erik Chapman
Catherine Hagg
Kevin Duffy
Richard George
Harriet Davies
Nicola Goldscheider
Julian Cummings

Violin II

Michael Dolan, Principal
Daniel Bhattacharya
Maya Bickel
Gil White
Peter Nutting
Katherine Mayes
Stephen Merson
Guy Bebb
Peter Dale
Colin Callow
Susan Bowran
Julia Barker
Geraldine Drought
Katherine Chappell

Viola

Andrew Williams, Principal
Tom Dunn
Helen Kamminga
Elizabeth Varlow
Andrew Sippings
David Hirschman
Berend Mulder
Kathy Balmain
David Newland
Martin Chivers
Samantha Hutchins
Ania Ullman

Cello

Timothy Gill, Principal
François Rive
Karen Stephenson
Chantal Webster
Roberto Sorrentino
William Heggart
Emma Black
Daniel Hammersley
Claire Morton
Emily Isaac

Double-Bass

Corin Long, Principal
Roy Benson
Gareth Wood
Neil Watson
John Holt
David Broughton
Graham Mitchell
Natasha Hughes

Flute

Andrew Nicholson, Principal
Julian Coward

Piccolo

Helen Keen

Oboe

John Anderson, Principal
Tim Watts

Cor Anglais

Leila Ward

Clarinet

Michael Whight, Principal
Douglas Mitchell

Bassoon

Daniel Jemison, Principal
Helen Simons

Horn

Martin Owen, Principal
Pip Eastop, Assistant Principal
Kathryn Saunders
Phil Woods
Andrew Fletcher
Jonathan Bareham

Trumpet

Brian Thomson, Principal
David Carstairs
Joe Atkins
Paul Mayes

Trombone

Graham Lee, Principal
Phil White
Roger Argente

Tuba

Owen Slade, Principal

Timpani

Jeremy Cornes, Principal

Percussion

Stephen Quigley, Principal
Martin Owens
Joe Cooper
Richard Horne
Michael Doran

Harp

Suzy Willison, Principal



TCHAIKOVSKI

Quatrième symphonie • Capriccio italien

INDÉPENDAMMENT de toute autre valeur éventuelle – cathartique, décorative ou utilitaire – une composition musicale est une autobiographie sonore. Aucun compositeur ne peut échapper au fait que sa création reflète inévitablement son époque, sa formation, ses sources d'inspirations et ses idées. Parallèlement, il est impossible de ne pas remarquer la place prépondérante – et jusqu'alors inouïe – de la personnalité de Tchaïkovski dans ses œuvres. Peut-être pas dans les compositions de jeunesse, produits de ses années d'apprentissage aux Conservatoires de Moscou et Saint-Pétersbourg et qui reflètent ses dons innés pour la mélodie et l'orchestration. Mais à partir du milieu des années 1870, quelque chose change. Les tensions personnelles se manifestent au grand jour et les conflits intérieurs s'expriment publiquement. Certes, la valeur des œuvres de Tchaïkovski – de tout compositeur, en fait – réside en fin de compte dans la musique même, mais la nature exceptionnelle de leur création exige une analyse.

C'est en particulier dans la Quatrième Symphonie (1877-78) que composition et confession se recourent. Les trois premières symphonies de Tchaïkovski étaient nées dans des circonstances – comparativement – bien plus ordinaires. La Symphonie n° 1 (intitulée *Songes d'hiver*) était son premier grand ouvrage professionnel. Sa composition (1866/67) ne fut pas exempte de difficulté, mais la création, en 1868, fut un succès. (Elle fut révisée en 1874). La Deuxième (surnommée la *Petite Russe* après le décès du compositeur, en raison des chants populaires ukrainiens qui la parcourent) fut composée en 1872 et créée en 1873. Ses accents extrêmement nationalistes lui assurèrent un succès immédiat. (Elle aussi fut révisée, en 1880).

F

Et la Troisième (dite *La Polonaise* en raison du *Tempo di polacca* du mouvement final) reçut un accueil chaleureux à sa création, en 1875.

Le contexte de la genèse de la Quatrième symphonie, dont le premier mouvement est un bouillonnement digne du plus sombre *Sturm und Drang*, est autrement plus tourmenté. L'œuvre est née de la conjonction de deux événements déterminants : d'une part, la rencontre de Tchaïkovski et de Nadejda von Meck ; d'autre part, son mariage avec Antonina Milioukova. Ce mariage, « acte soudain et irraisonné d'un homme désespéré », selon David Brown, biographe du compositeur, fut de courte durée (*Grove*, vol. 18, p. 616). Au printemps de 1877, l'impulsive Mademoiselle Milioukova avait poursuivi le compositeur de ses attentions et de son affection. Il l'avait d'abord repoussée, lui signifiant clairement, en outre, l'improbabilité d'une relation physique intime entre eux. Élément indéniable de sa vie, l'homosexualité de Tchaïkovski lui était aussi une source de tourment continu, puisqu'il vivait dans une société dont les codes rigides ne reconnaissaient que l'hétérosexualité.

F Mais Tchaïkovski avait aussi pitié de la jeune fille. Travaillant à l'époque à son opéra *Eugène Onéguine*, sur un poème de Pouchkine, il fut troublé par son sujet : Onéguine cause le malheur en repoussant cruellement Tatiana. Changeant d'avis, sinon d'envie, Tchaïkovski commit l'erreur d'épouser Mademoiselle Milioukova pendant l'été 1877. Il fut immédiatement sujet à des cauchemars, fit une tentative de suicide quelques mois après, et sombra dans un effondrement total – ce que nous appellerions aujourd'hui une dépression nerveuse. Un docteur ordonna le seul et unique remède possible : la séparation d'avec son épouse qu'il ne devrait jamais plus revoir. Mariage d'été, rupture d'automne. Ils divorcèrent en 1881.

La relation avec Madame von Meck fut tout aussi intense mais bien plus saine. Veuve et très riche, Nadejda von Meck eut connaissance de Tchaïkovski au début de l'année 1877, après avoir entendu en concert *Bouria* (La tempête), fantaisie symphonique d'après Shakespeare. Elle écrivit au compositeur pour lui commander de petites pièces pour violon et piano. Leur correspondance s'étoffa et devint plus intime. Au cours de leurs quatorze années

d'échange épistolaire, jamais ils ne s'adressèrent la parole – par deux fois, ils auraient eu l'occasion de se parler, mais préférèrent s'éviter en silence. Pourtant, pour des raisons qui ne peuvent s'expliquer tout à fait, leur attachement fut totalement symbiotique, chacun étant le pôle de l'existence spirituelle de l'autre.

David Brown explique ainsi cette relation très particulière : « Chacun demeurait pour l'autre un personnage irréel, non terni par le désenchantement de la réalité. Pour l'un comme pour l'autre, la relation s'enracinait dans un dégoût des relations charnelles avec le sexe opposé. La mort de son mari, en 1876, avait libéré Madame von Meck des devoirs conjugaux. À présent, manifestement frigide, elle pouvait idéaliser Tchaïkovski tel que sa musique le révélait, trouver nourriture et plénitude émotionnelles dans sa réponse à cette musique et dans sa correspondance, lui confier ses pensées et ses sentiments sans s'exposer aux pressions d'une relation plus personnelle » (*Grove*, p. 616).

Brown suppose aussi que « la confirmation croissante de son homosexualité laissait déjà son empreinte sur la musique de Tchaïkovski. Dès le départ, son langage musical débordait d'une puissante émotion, mais l'élément de surenchère, visible ... dans l'atmosphère torride de la Quatrième, provient certainement du besoin de trouver un exutoire à des pulsions ardentes qui ne pouvaient être canalisées dans la consommation d'une relation physique. L'arrivée de Madame von Meck dans sa vie n'aurait pu tomber mieux : pour lui, elle était une femme désincarnée, sans exigences physiques, mais désireuse de recevoir ses confidences sur ses pensées et sentiments les plus intimes. Après le terrible coup de son mariage raté, lorsque Tchaïkovski se retrouva dans l'incapacité de composer ... l'intimité de ses confidences écrites à Madame von Meck devint d'une importance encore plus cruciale » (*Grove*, p. 615).

En poussant les suppositions un peu plus avant, on peut imaginer que Madame von Meck, son aînée de neuf ans, remplaçait auprès du compositeur la mère qu'il avait perdu à l'adolescence. On sait que Tchaïkovski et sa mère étaient extrêmement proches. Lorsqu'elle mourut, peu après le quatorzième anniversaire de son fils, ce fut pour lui « un coup terrible »

F

(Grove, p. 607). On imagine alors aisément que, parmi ses différents rôles, Madame von Meck – dont le soutien était inconditionnel et la générosité indéniable – remplissait idéalement celui de substitut maternel.

Quelles que fussent les raisons, évidentes ou souterraines, de leur mutuelle attirance, il ne fait aucun doute que Tchaïkovski trouva en Madame von Meck l'auditeur idéal. Recevant une transcription qu'elle lui avait commandé – un arrangement à quatre mains de la marche funèbre extraite de son opéra *L'Opritchnik* – elle ne tarit pas d'éloges : « Votre marche est si merveilleuse, Piotr Ilitch, qu'elle me plonge, comme je l'espérais, dans un bonheur fou ; un état qui fait perdre conscience de tout ce que la vie a d'amer et d'offensant... À l'écoute de cette musique, il me semble m'élever au-dessus des pensées terrestres ; mes tempes palpitent, mon cœur bat à tout rompre, mes yeux se voilent et mes oreilles s'abreuvent de l'enchantement de cette musique. Je suis dans le plus parfait contentement et ne veux pas être réveillée. Ah ! Seigneur, qu'il est grand, l'homme qui a le pouvoir d'offrir aux autres de tels moments de bonheur ! » (*Life & Letters*, p. 214)

Tchaïkovski commença la Quatrième Symphonie en 1877, à peu près à l'époque où Mademoiselle Milioukova lui fit ses premières avances. Il est fascinant de voir comment, après le mariage, en juillet, le compositeur présentait la situation aux autres mais aussi à lui-même. Au monde extérieur, et même à Madame von Meck, il montrait des sentiments conformes aux conventions. Le 12 septembre 1877, il lui écrivait à propos de sa vie domestique : « L'agencement de notre foyer ne laisse rien à désirer. Ma femme a fait tout son possible pour me faire plaisir. Mon foyer est vraiment confortable et agréable. Tout est net, neuf et arrangé avec art » (*Life & Letters*, p. 222). Une lettre, datée du même jour, adressée à son jeune frère Anatole, laisse entrevoir une autre réalité. Se référant à son retour à Moscou, il raconte : « Pauvre femme, elle a eu bien des ennuis pour préparer notre foyer... Elle s'est fait voler deux fois, et les derniers jours, elle a été obligée de rester à la maison toute la journée, n'osant pas laisser les lieux sous la responsabilité de la cuisinière. Mais notre maison me plaît. Elle est jolie,

confortable et non dénuée d'un certain luxe » (*Life & Letters*, p. 223). Dix jours après avoir écrit ces lettres, Tchaïkovski faisait une terrible dépression nerveuse.

Tout au long de cette période de profonds bouleversements – le désastre de son mariage et la rencontre de sa muse – la Quatrième symphonie devint le véhicule de ses émotions les plus secrètes. Créée au début de 1878, elle est dédiée à sa « meilleure amie » – Madame von Meck. Le compositeur considérait l'œuvre comme un pacte entre eux, et faisait souvent mention de « notre symphonie ». Ainsi, en août 1877 : « Notre symphonie progresse. L'orchestration du premier mouvement va me donner beaucoup de mal. Il est long et compliqué, mais c'est aussi, à mon avis, le meilleur mouvement. Les trois autres sont très simples et il sera agréable et facile de les orchestrer » (*Life & Letters*, p. 222).

Décembre 1877 : « Je travaille avec diligence à l'orchestration de *notre* symphonie », et plus loin : « Chère Nadejda Filarétoïna, je me trompe peut-être mais il me semble que non seulement cette Symphonie n'est pas médiocre, mais que c'est la meilleure de mes compositions à ce jour. Comme je suis heureux qu'elle soit la *nôtre* et que, en l'entendant, vous sachiez combien j'ai pensé à vous à chaque mesure » (*A Self-Portrait*, p. 240).

Madame von Meck assista à la création de l'œuvre à Moscou, lors d'un concert de la Société de musique russe, au printemps 1878. Elle trouva la symphonie irrésistible mais l'accueil du public fut plutôt mitigé. Elle écrivit au compositeur, alors en voyage en Italie avec des amis. Il lui répondit de Florence : « Très chère Nadejda Filarétoïna, votre lettre d'aujourd'hui m'a donné tant de joie ! Je suis heureux au-delà de toute expression que ma symphonie vous plaise, que vous ayez ressenti à l'écoute la même chose que moi pendant sa composition, et que ma musique ait trouvé le chemin de votre cœur... Vous me demandez si j'avais un programme particulier dans la composition de cette symphonie [...] *Notre* symphonie a un programme. C'est à dire qu'il est possible d'en exprimer le contenu en mots et je vous dirai – à vous seule – le sens de l'œuvre globale et de chaque mouvement... » Puis il analyse l'œuvre : le thème d'ouverture du premier mouvement est assimilé au Destin,

F

« cette force inévitable qui bride notre aspiration au bonheur... » ; le deuxième mouvement « exprime une autre phase de la souffrance » ; le troisième mouvement « traduit des sentiments indéfinissables » et le quatrième montre que « le bonheur existe, simple et naturel. Se réjouir du bonheur des autres. Voilà qui rend la vie possible » (*Life & Letters*, p. 274).

David Brown a écrit, à propos de cette exégèse fantaisiste du compositeur, que « s'il est impossible de prendre ce programme trop au sérieux, il est certainement facile de croire que le thème d'ouverture symbolise effectivement le destin, car bien qu'il participe brièvement au matériau principal dans le développement et la coda du premier mouvement, sa fonction principale est de s'imposer de manière péremptoire et inexorable, balayant tout le reste. À un niveau purement musical, il offre des moments d'une grande puissance dramatique, et ses occurrences stratégiques, entre l'exposition et le développement puis entre la récapitulation et la coda, concourent à éclaircir la structure » (*Grove*, p. 616).

F Le thème clarifiait ainsi ce qui aurait pu autrement être perçu comme un mouvement encore plus difficile, « le plus compliqué (de cette Symphonie), mais aussi le meilleur », d'après le compositeur. La complication – si tant est qu'elle existe – vient en grande partie de ses particularités harmoniques. Bien qu'il épouse la forme sonate, le mouvement ne respecte pas les parcours harmoniques qui lui sont traditionnellement associés. Plutôt que de jouer sur les tensions entre la tonique et la dominante, formule consacrée qui imprègne toute la musique de l'idole de Tchaïkovski : Mozart – « le sommet, le point culminant de la beauté dans le monde de la musique » (*Diaries*, p. 248) – le mouvement part de la tonalité de base de *fa* mineur et module au sein d'un cercle de tierces mineures. Dans ce contexte harmonique d'une portée considérable, le motif d'ouverture du « Destin » offre un ancrage mélodique bienvenu aux moments structurels critiques.

Quoique certainement hérétique en comparaison des procédés standards du Classicisme viennois, l'inventivité harmonique de Tchaïkovski pouvait se réclamer d'un modèle et d'un maître : Beethoven. Celui-ci n'ouvrait-il pas sa Première symphonie non pas sur l'affirmation

de la tonalité de base (*do* majeur), mais sur une progression de la dominante de la sous-dominante vers la sous-dominante (de V de IV, à IV) ? Beethoven, selon les termes de l'incomparable Donald Francis Tovey, était « le plus conservateur des révolutionnaires. Un révolutionnaire sans le R majuscule » (*Essays*). Son geste apparemment anodin ouvrait un monde de possibilités harmoniques, menant droit à Schubert (fasciné par les relations basées sur l'intervalle de tierce), à Tchaïkovski et au-delà.

Chaque mouvement de la Quatrième symphonie est un modèle d'invention et de composition. Le deuxième, *Andantino in modo di canzona*, est d'une extrême et poignante sensibilité, et le chant inoubliable du solo de hautbois en exprime toute la profondeur. Le troisième mouvement, un *Scherzo*, est remarquable par l'usage créatif des sonorités et timbres – contrastes du pizzicato des cordes avec le chœur des bois et avec les cuivres et timbales avant que les trois groupes d'instruments ne fusionnent. Mais ces mouvements ne sont pour ainsi dire que des moments de répit avant l'explosion du glorieux final, un succès assuré, tout de panache et d'élan.

Et peut-être aussi de délayage. Dans une lettre extraordinaire adressée en 1888 au Grand-duc Constantin Romanov, fervent admirateur de sa musique, Tchaïkovski admettait : « J'ai souffert toute ma vie de mon incapacité à saisir la forme en général. J'ai lutté contre cette faiblesse innée, non sans résultats – je suis fier de le dire. Mais je mourrai sans avoir jamais produit rien de formellement parfait. Il y a souvent du *délayage* dans mes œuvres. L'œil expérimenté voit les points des coutures, mais je n'y peux rien » (*A Self-Portrait*, p. 300).

Élève et ami de Tchaïkovski, le compositeur Sergueï Tanéïev était son plus fin critique. Un mois après la création de la symphonie, il lui écrivit et lui fit part de ses commentaires pénétrants, positifs et négatifs. Le premier mouvement, par exemple, « est d'une longueur disproportionnée par rapport aux autres » notait-il. « Il me fait l'effet d'un poème symphonique auquel les trois autres mouvements seraient ajoutés fortuitement. La fanfare de trompettes de l'introduction, ses reprises, le fréquent changement de tempo dans les thèmes

F

secondaires – tout me conduit à penser qu’il s’agit d’un programme. Autrement, le mouvement me plaît. Mais le rythme – le rythme pointé entendu d’abord, assez innocemment, dans le thème du Destin (mesures trois et quatre) et répété dans tout le mouvement – est trop fréquent et devient lassant » (*Life & Letters*, p. 292).

Tchaïkovski n’aurait pu objecter sur la longueur exceptionnelle du premier mouvement : 422 mesures (le finale n’en comporte que 293). Et sa durée (dans l’interprétation présente, par exemple) est pratiquement le double de celle du finale. Le compositeur aurait aussi été le premier à admettre un programme, celui qu’il décrivait avec tant de flamme dans sa lettre à Madame von Meck.

Mais j’imagine qu’il n’aurait pas été d’accord sur l’usage abusif du rythme pointé. Tchaïkovski considérait sa Quatrième Symphonie comme « un reflet » de la Cinquième de Beethoven (*Life & Letters*, p. 294). Il est à supposer qu’il percevait dans les deux œuvres une similarité de résolution et de sérieux. Après Mozart, Beethoven était le compositeur que Tchaïkovski admirait le plus (sauf les œuvres tardives, comme les quatuors, qui lui paraissaient surtout être « du chaos » – *Diaries*, p. 248). Et peu d’œuvres musicales ont un rythme plus obsédant que le premier mouvement de la Cinquième de Beethoven, si ce n’est celui de la Septième, dont l’implacable rythme pointé n’est pas sans rappeler la formule utilisée ici par Tchaïkovski.

Tanéïev fit également une remarque générale et exagérée : « À mon avis, la Symphonie a un défaut, auquel je ne me ferai jamais. Dans chaque mouvement, certaines phrases sonnent comme de la musique de ballet : le passage médian de l’Andante, le Trio du Scherzo, et un sorte de Marche dans le Finale. À l’écoute de la Symphonie, je vois en esprit ‘notre *prima ballerina*’, ce qui me met de mauvaise humeur et gâche le plaisir que j’éprouve devant toutes les beautés de l’œuvre » (*Life & Letters*, p. 292).

Sensible et nerveux, Tchaïkovski, profondément hérisné, se défendit longuement, brochant de lui-même un autoportrait, hélas, indubitablement ressemblant. Après avoir

remercié Tanéïev de sa « franche opinion », Tchaïkovski souligne le commentaire qui l'a le plus irrité : « plusieurs choses m'étonnent dans votre lettre. J'ignore ce que vous entendez pas "musique de ballet", ou même pourquoi vous élevez une objection sur ce point. Considérez-vous toute mélodie sur un rythme de danse enlevée comme de la "musique de ballet" ? Dans ce cas, comment pouvez-vous écouter la plupart des symphonies de Beethoven, car vous trouverez des mélodies de ce genre à chaque page ? Ou voulez-vous dire que le trio de mon Scherzo est dans le style de Minkus, Gerber ou Pugnî ? Je ne trouve pas qu'il mérite une telle critique. Je n'arrive pas à comprendre pourquoi l'expression "musique de ballet" devrait être une épithète méprisante. La musique d'un ballet n'est pas toujours mauvaise. Il existe de belles œuvres du genre – *Sylvia* de Delibes, par exemple. Et quand la musique est bonne, quelle différence cela fait-il si Sobésitchanskaïa [*prima ballerina* de l'opéra de Moscou] danse ou non dessus ? Je peux simplement dire que certains passages de ma symphonie ne vous plaisent pas parce qu'ils *rappellent le ballet*, non parce qu'ils sont intrinsèquement mauvais. Vous avez peut-être raison, mais je ne vois pas pourquoi les airs de danse n'auraient pas un droit de cité épisodique dans une symphonie... » (*Life & Letters*, p. 293) – et ainsi de suite sur plusieurs pages.

Tchaïkovski avait raison : nombre de ballets ont été élaborés sur des musiques d'excellente facture – et ceux créés sur ses œuvres ne sont pas des moindres : *Le Lac des Cygnes*, *La Belle au Bois Dormant*, *Casse-Noisette*. Et Tanéïev avait raison, lui aussi : certains passages de la Quatrième évoquent immédiatement le ballet, surtout le deuxième mouvement, dont l'ouverture est une parfaite invitation à un pas de deux. Dans l'esprit du public cosmopolite de Moscou, où la symphonie fut créée, s'imposèrent certainement et de manière indélébile des images de ballet – pour le meilleur ou pour le pire – mais pas obligatoirement des images du *Lac des Cygnes*. Le premier des trois grands ballets de Tchaïkovski, chorégraphié par l'Autrichien Julius Reisinger, maître de ballet du Bolchoï, avait été créé sans grand succès en 1877 dans ce même théâtre.

F

Au fil des décennies suivantes, cependant, ces images de références allaient croître en nombre et gagner en qualité, surtout après le début de la collaboration historique de Tchaïkovski et du Français Marius Petipa, maître de ballet du Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg depuis 1869. Ensemble, ils créèrent *La Belle au Bois Dormant* (au Théâtre Mariinsky en 1890) et *Casse-Noisette* (1892), puis, avec Lev Ivanov, une version revue du *Lac des Cygnes* (1895). De fait, c'est grâce à Petipa – pour être tout à fait exact : à Petipa et Tchaïkovski – que la danse classique devint une grande forme d'art russe.

Après avoir survécu aux critiques, les plus perspicaces (Tanéïev) comme les plus stupides (pour un critique new-yorkais, la symphonie était « une des compositions les plus profondément russes, c'est à dire semi-barbares, jamais entendues dans cette ville » – *Lexicon*, p. 209), la Quatrième Symphonie est à présent un pilier du répertoire orchestral. De fait, elle est peut-être même trop familière : elle fait tellement partie du paysage sonore qu'on ne fait plus attention aux détails.

La présente interprétation a fait de l'auteur un fervent défenseur de la symphonie. Voici quelques moments, tous extraits du premier mouvement, que j'ai particulièrement apprécié :

Le thème d'ouverture est joué *fortissimo*, comme le demande Tchaïkovski, et non, comme c'est si souvent le cas, à la puissance maximum. Il est également retenu dynamiquement lorsqu'il revient mesure 193, mais lors des occurrences suivantes, il est joué triple *forte* avec un effet monumental.

Les paliers dynamiques sont efficacement respectés pendant que l'introduction Andante évolue vers le premier thème Moderato : *fortissimo* jusqu'à mesure 15 comprise, *forte* mesures 16 et 17, *mezzo forte* mesures 18 et 19, *piano* mesures 21 à 23 et *pianissimo* de 23 à 26.

Le phrasé du thème *moderato con anima* (qui commence mesure 27) est magnifique de plasticité, animé avec juste ce qu'il faut d'agitation, et modulé avec un sens aigu de la parole. Voilà ce qu'aurait pu donner la lettre de Tatiana, si elle avait été plus longue.

Le thème de la clarinette, qui apparaît pour la première fois à la levée de la mesure 116 (puis de nouveau mesure 295) finit sur une figure de cinq notes reprise en écho et légèrement développée par les autres bois. Dans cette exécution, le filigrane n'est pas qu'ornemental, il est aussi expressif.

Les deux passages indiqués *ben sostenuto* (qui commencent respectivement mesures 134 et 313) sont un peu plus lents que ce que suggère Tchaïkovski. Ce tempo langoureux concourt à créer un contexte remarquable : sur un véritable velours de cors anglais, des cordes à l'unisson jouent un thème complémentaire à la mélodie des bois (mesures 147 et 326). La sonorité qui en résulte est exceptionnelle – lustrée, riche, attrayante.

Il ne s'agit là que de détails, mais leur accumulation montre la puissance potentielle de la pièce. Si la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski nous était devenue par trop familière, ce sera un plaisir de la redécouvrir.



Le *Capriccio italien* fut composé en grande partie lors d'un séjour de trois mois à Rome, au début de l'année 1880. Il n'a qu'un lien distant avec les œuvres de l'époque baroque qui dépeignent – avec beaucoup d'imagination – des lieux et des personnages exotiques – *Don Quichotte* de Telemann, *Les Nations* de Couperin et *Les Indes Galantes* de Rameau, par exemple – et il partage la même fascination pour l'étranger que les *Estampes* et les *Images* d'un Debussy.

L'œuvre qui s'en rapproche le plus est de Mikhaïl Glinka. Le *Capriccio italien*, selon David Brown, est « un essai conscient d'imitation du monde méditerranéen dépeint par Glinka dans ses Ouvertures espagnoles. Il est particulièrement redevable à la deuxième ouverture : *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* : succession de passages indépendants aux liens assez lâches, chaque section évoquant un aspect indéfini du style de vie ou du paysage italiens. L'orchestration fait également preuve d'une imitation du goût de Glinka pour les sonorités pures et bien contrastées » (*Grove*, p. 620).

Quelles que soient ses influences, l'œuvre est une suite plaisante d'instantanés aux atmosphères sonores et aux humeurs bien contrastées, avec beaucoup de couleur locale. Tchaïkovski connaissait bien l'Italie – une destination très prisée – et son tableau saisit de manière impressionnante les couleurs et les senteurs du Sud.

– GEORGE GELLES

Pour la bibliographie, veuillez consulter la page 16.





Daniele Gatti *directeur musical*

Figure de proue de la nouvelle génération, le chef d'orchestre italien 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 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 poursuivront leur collaboration avec **harmonia mundi usa** par l'enregistrement de la Sixième Symphonie, dite « Pathétique ».

Le Royal Philharmonic Orchestra

L'histoire du Royal Philharmonic Orchestra est indissolublement liée à celle de son fondateur, le grand chef d'orchestre britannique sir Thomas Beecham, figure haute en couleurs du monde de la musique classique. En 1946, lorsque ce grand artiste décida de réunir les meilleurs musiciens du pays pour créer un ensemble capable de rivaliser avec les plus grands orchestres du monde, son but était de diffuser les plus belles pages musicales de tous les temps aux quatre coins du Royaume-Uni. Après son décès (1961), plusieurs grandes personnalités musicales ont présidé aux destinées de l'orchestre, dont Rudolf Kempe, Antal Dorati, André Prévin et Vladimir Ashkenazy. Depuis 1996, sous la direction inspirée de Daniele Gatti, son talentueux directeur musical, l'orchestre continue à accroître sa renommée internationale sans négliger son rôle d'ensemble national.

Les concerts et les enregistrements du RPO sont reçus avec enthousiasme par le public et la critique partout dans le monde. L'orchestre a été salué pour la « qualité de son jeu, incisif, pénétrant et d'une extrême beauté » (*The Guardian*).

Au fil des années, le RPO a tissé des partenariats de longue durée avec plusieurs grands compositeurs contemporains, et avec les meilleurs compositeurs pour le cinéma. Citons entre autres, Brian Easdale (*The Red Shoes*, 1948) et Maurice Jarre (*A Passage to India*, 1984), tous deux récompensés par un Oscar®.

De renommée mondiale, le RPO s'est produit au Vatican pour le Pape Jean Paul II et sur la Place Tiananmen, devant le Président de la République populaire de Chine. Il fut invité à participer aux festivités marquant le dixième anniversaire de l'indépendance du Kazakhstan. Le Royal Philharmonic Orchestra a eu le privilège d'enregistrer la musique de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Athènes (2004). L'orchestre se produit régulièrement dans toute l'Europe et prépare actuellement des tournées aux États-Unis, au Mexique et en Chine.

Traduction Geneviève Bégou

TSCHAIKOWSKY Sinfonie Nr.4 • Capriccio Italien

Welchen Stellenwert ein Musikstück auch immer haben mag – ob es auf seelische Läuterung abzielt, ob es als schmückendes Beiwerk der Unterhaltung oder als Gelegenheitswerk bestimmten Zwecken dient –, es ist stets auch tönende Autobiographie. Es ist unvermeidlich, daß sich im Schaffen der Komponisten ihre Zeit und ihre Ausbildung, ihre Vorbilder und ihre Anschauungen spiegeln. Gleichzeitig ist nicht zu übersehen, daß in den Werken Tschaikowskys das persönliche Erleben eine nie dagewesene Bedeutung erlangt hat. Vielleicht nicht in seinen frühesten Werken, in denen noch die Bevormundung durch das St. Petersburger und das Moskauer Konservatorium spürbar ist, die aber eine ausgeprägte natürliche Begabung der melodischen Erfindung und der Instrumentationskunst erkennen lassen. Aber von Mitte der 1870er Jahre an änderte sich etwas. Persönliche Probleme wurden offenbar, seelische Konflikte wurden Gegenstand des musikalischen Ausdrucks. Zwar liegt der Wert der Werke Tschaikowskys – wie bei jedem anderen Komponisten auch – letztlich in der Musik selbst, aber die besonderen Umstände ihrer Entstehung sind durchaus auch von Belang.

In der Vierten Sinfonie (1877-78) vermischen sich auf höchst eindrucksvolle Weise Komposition und Seelenbeichte. Seine ersten drei Sinfonien hatte Tschaikowsky unter Lebensumständen geschrieben, die verglichen mit der Entstehungszeit der Vierten normal zu nennen sind. Die Erste (mit dem Beinamen *Winterträume*) war die erste größere Arbeit Tschaikowskys als Berufskomponist; sie entstand unter großen Mühen in den Jahren 1866 und 1867 und wurde 1868 erfolgreich uraufgeführt. (1874 hat er sie noch einmal

grundlegend überarbeitet.) Die Zweite (die Bezeichnung *Kleinrussische* – in Anspielung auf die darin verwendeten ukrainischen Volksmelodien – wurde ihr erst nach dem Tod des Komponisten beigelegt) entstand 1872 und wurde 1873 uraufgeführt; diese Sinfonie, in der der nationalrussische Charakter der Musik Tschaikowskys seine stärkste Ausprägung erreichte, war auf Anhieb ein Erfolg (dennoch hat er auch sie 1880 überarbeitet). Und auch die Dritte (die *Polnische* genannt wegen des *Tempo di polacca* im Finale) wurde bei der Uraufführung im Jahr 1875 mit großem Beifall aufgenommen.

Einen völlig anderen Hintergrund hat die Vierte, die in einer Phase großer seelischer Bedrängnis entstand und deren aufgewühlter erster Satz mit dem Begriff *Sturm und Drang* nur unzureichend zu beschreiben ist. Es war das Zusammentreffen von zwei Ereignissen, die in dieser Sinfonie ihren Niederschlag fanden: Nadeschda von Meck trat in sein Leben, und er heiratete Antonina Miljukowa. Die Heirat, der “übereilte und unbedachte Schritt eines verzweifelten Menschen” (*New Grove*), wie der Tschaikowsky-Biograph David Brown es ausgedrückt hat, war ein Fiasko. Im Frühjahr 1877 hatte sich das impulsive Fräulein Miljukowa dem Komponisten mit seiner Bewunderung und Zuneigung regelrecht aufgedrängt. Der wies sie zunächst zurück und sagte ihr in aller Offenheit, daß körperliche Liebe mit allen Konsequenzen zwischen ihnen niemals möglich sein werde. Die Homosexualität Tschaikowskys war eine unentrinnbare Realität seines Lebens, und das in einer Gesellschaft, nach deren rigiden Moralvorstellungen nur Heterosexualität akzeptabel war, so daß sie für ihn zu einer Quelle endloser Qualen wurde.

Aber Tschaikowsky hatte auch Mitleid mit ihr. Er arbeitete damals gerade an seiner Oper *Eugen Onegin* nach einer Dichtung von Puschkin, und da er sich nicht ebenso hartherzig zeigen wollte wie Onegin, der Tatjana verschmäht und dadurch großes Elend heraufbeschwört, überlegte er es sich anders (hatte sie möglicherweise auch lieb gewonnen) und war so unklug, Antonina Miljukowa im Sommer 1877 zu heiraten. Die Folgen waren fürchterlich: schon nach kürzester Zeit quälten ihn Alpträume, und nur wenige Monate nach

D

der Hochzeit unternahm er einen Selbstmordversuch und erlitt einen Nervenzusammenbruch, wie wir das heute nennen würden. Ein Arzt verordnete ihm, was ohnehin offensichtlich war: Tschaiakowsky mußte sich von Antonina Miljukowa trennen und sie niemals wiedersehen. So folgte auf die Heirat im Sommer die Trennung im Herbst. Die Ehe wurde 1881 geschieden.

Die Beziehung zu Frau von Meck hatte nicht weniger einschneidende Folgen, war ihm aber sehr viel zuträglicher. Nadeschda von Meck, eine sehr vermögende Witwe, wurde zum Jahresbeginn 1877 auf Tschaiakowsky aufmerksam, als sie eine Aufführung seiner Sinfonischen Phantasie *Burja* (Der Sturm) nach Motiven von Shakespeare hörte. Sie schrieb dem Komponisten, um kleine Werke für Violine und Klavier bei ihm in Auftrag zu geben, und daraus entwickelte sich ein umfangreicher und zunehmend intimer Briefwechsel. In den vierzehn Jahren ihrer Brieffreundschaft haben sie sich nie persönlich getroffen, die beiden Male, bei denen sie Gelegenheit dazu gehabt hätten, gingen sie schweigend aneinander vorbei –, dennoch waren sie einander aus Gründen, die nur ansatzweise zu erklären sind, in geradezu symbiotischer Weise verbunden, einer des anderen seelischer Halt.

David Brown hat für diese merkwürdige Beziehung die folgende Erklärung: “Jeder ist für den anderen stets eine Idealgestalt geblieben, unberührt von der ernüchternden Realität. Grundlage der Beziehung zwischen Frau von Meck und Tschaiakowsky war anscheinend der beiden gemeinsame Widerwille gegen körperliche Intimität mit dem anderen Geschlecht. Der Tod ihres Ehemannes im Jahr 1876 hatte sie von sexuellen Pflichten befreit, und so konnte die nun offensichtlich frigide Frau von Meck ungehemmt Tschaiakowsky idealisieren, wie er sich ihr in seiner Musik darstellte, konnte in der Hingabe an diese Musik seelische Nahrung und Erfüllung finden und in ihren Briefen ihre Gedanken und Gefühle vor ihm ausbreiten, ohne die Zwänge einer engeren persönlichen Beziehung fürchten zu müssen” (*New Grove*).

Weiter vermutet Brown: “Die zunehmende Gewißheit seiner homosexuellen Veranlagung hinterließ in der Musik Tschaiakowskys bereits ihre Spuren. Seine Tonsprache war von Anfang an von starkem Gefühl durchdrungen gewesen, der Hang zur Übertreibung

aber, der ... in der erhöhten Gefühlstemperatur der Vierten Sinfonie sichtbar wird, dürfte der dringenden Notwendigkeit entsprungen sein, ein Ventil für angestaute Gefühle zu finden, die er nicht in einer befriedigenden sexuellen Beziehung ausleben konnte. Der Zeitpunkt, zu dem Frau von Meck in sein Leben trat, hätte deshalb günstiger nicht sein können: sie blieb für ihn stets eine entpersönlichte Frau, die keine Wünsche körperlicher Liebe an ihn hatte, die sich aber nach Vertrautheit sehnte, danach, seine intimsten Gedanken und Empfindungen zu erfahren. Als Tschaikowsky nach der niederschmetternden Erfahrung seiner versuchten Eheschließung durch eine seelische Blockade seiner eigenen Musik entfremdet war... wurde die Intimität seines brieflichen Gedankenaustauschs mit Frau von Meck noch unendlich viel wichtiger für ihn" (*New Grove*).

Wir könnten die Vermutungen noch weiter treiben und unterstellen, die neun Jahre ältere Frau von Meck habe Tschaikowsky die Mutter ersetzt, die er verlor, als er noch ein Junge war. Aus Erzählungen geht hervor, daß Tschaikowsky eine ungewöhnlich enge Beziehung zu seiner Mutter hatte. Als sie kurz nach seinem vierzehnten Geburtstag starb, war dies, wie Brown schreibt, für ihn "ein schwerer Schlag" (*New Grove*). Es ist durchaus möglich, daß Frau von Meck – die ihn rückhaltlos bewunderte und großzügig unterstützte – über ihre sonstige Bedeutung hinaus auch eine ideale Ersatzmutter für ihn war.

Aus welchen bekannten und unbekanntem Gründen auch immer sie sich zueinander hingezogen fühlten, Frau von Meck war für Tschaikowsky zweifellos das ideale Publikum. Als sie einmal eine Transkription von ihm erhielt, die sie bei ihm in Auftrag gegeben hatte – es war eine vierhändige Klavierbearbeitung des Trauermarschs aus seiner Oper *Opritschnik* (Der Leibwächter) – dankte sie ihm überschwenglich: "Ihr Marsch ist so wundervoll, Pjotr Iljitsch, daß er mich – wie ich es mir erhoffte – in einen Zustand seligen Irreseins versetzt, eine Verfassung, in der man alles vergißt, was im Leben schmerzlich und unangenehm ist... Wenn ich solche Musik höre, habe ich das Gefühl, über allem irdischen Sinnen und Trachten zu schweben, meine Schläfen pochen, mein Herz schlägt wie wild, alles verschwimmt vor

meinen Augen, und meine Ohren saugen gierig den Zauber der Musik in sich auf. Ein großes Wohlgefühl ergreift mich und ich möchte aus diesem Zustand am liebsten nicht mehr erwachen. O Gott, wie wunderbar ist der Mann, der die Fähigkeit hat, anderen solche Augenblicke der Seligkeit zu schenken!” (*Life & Letters*)

D Tschaikowsky begann mit der Komposition der Vierten Sinfonie im Frühjahr 1877, etwa zu der Zeit, als Antonina Miljukowa ihre ersten Annäherungsversuche machte. Es ist faszinierend zu sehen, wie Tschaikowsky seine Lebensumstände nach der Heirat im Juli anderen gegenüber und wohl auch vor sich selbst darstellte. Nach außen hin und selbst Frau von Meck gegenüber wahrte er den Schein bürgerlicher Normalität und eines ausgeglichenen Gefühlslebens. Über sein häusliches Leben mit Fräulein Miljukowa, jetzt Frau Tschaikowsky, schrieb er Frau von Meck (am 12. September 1877): “Die Einrichtung unserer Wohnung läßt nichts zu wünschen übrig. Meine Frau hat das menschenmögliche getan, um mich zufriedenzustellen. Es ist wirklich ein schönes und behagliches Heim. Alles ist sauber, neu und geschmackvoll” (*Life & Letters*). Am gleichen Tag schrieb er auch seinem jüngeren Bruder Anatol einen Brief, in dem er den Schleier ein wenig lüftete. Er berichtet über seine Rückkehr nach Moskau und sagt über seine Frau: “Die Arme, sie hat in der Zeit, als sie unsere Wohnung einrichtete, Schlimmes durchgemacht... Zweimal ist sie beraubt worden, und in den letzten Tagen war sie gezwungen, den ganzen Tag zu Hause zu bleiben, denn sie wagte es nicht, das Haus der Obhut der Köchin zu überlassen. Aber unser Heim gefällt mir sehr, es ist hübsch, behaglich und verfügt über jeden Komfort” (*Life & Letters*). Zehn Tage nachdem er diese Briefe geschrieben hatte, erlitt Tschaikowsky seinen schweren Nervenzusammenbruch.

Während dieser ganzen Zeit aufwühlender Erlebnisse – der Katastrophe seiner Heirat und der Entdeckung seiner Muse – war die Vierte Sinfonie das Gefäß, in das sich seine geheimsten Empfindungen ergossen. Der Komponist sah in dem Anfang 1878 uraufgeführten und seiner “liebsten Freundin” – Frau von Meck – gewidmeten Werk einen Pakt, den er mit ihr geschlossen hatte, und er nannte sie in seinen Briefen stets “unsere Sinfonie”. So schrieb er

im August 1877: “Unsere Sinfonie macht Fortschritte. Die Instrumentation des ersten Satzes wird mich noch große Anstrengung kosten. Er ist sehr lang und kompliziert; gleichzeitig halte ich ihn für den besten Satz. Die anderen drei Sätze sind sehr einfach, und es wird das reinste Vergnügen und eine Kleinigkeit sein, sie zu instrumentieren” (*Life & Letters*).

Und im Dezember 1877: “Ich arbeite fleißig an der Instrumentation *unserer* Sinfonie”, und weiter: “Liebe Nadeschda Filaretowna, vielleicht irre ich mich, aber mir scheint, diese Sinfonie ist nicht irgendein Werk, sondern das beste, das ich bisher geschrieben habe. Ich bin so froh, daß es das *unsere* ist und daß Sie, wenn Sie es hören, erkennen werden, wie sehr ich bei jedem Takt an Sie gedacht habe” (Volkoff).

Frau von Meck wohnte der Moskauer Uraufführung des Werkes im Rahmen eines Konzerts der Russischen Musikgesellschaft im Frühjahr 1878 bei und war überwältigt, obwohl es ansonsten ein sehr geteiltes Echo fand. Sie schrieb dem Komponisten, der mit Freunden gerade in Italien auf Reisen war, und dieser antwortete ihr aus Florenz: “Welche Freude, Ihren Brief zu erhalten, liebste Nadeschda Filaretowna! Ich bin unsagbar glücklich, daß Ihnen die Sinfonie gefällt: daß Sie, als Sie sie hörten, dasselbe fühlten wie ich, als ich sie schrieb, und daß meine Musik den Weg zu Ihrem Herzen fand... Sie fragen, ob ich bei der Komposition dieser Sinfonie ein bestimmtes Programm im Blick hatte... *Unsere* Sinfonie hat ein Programm. Das heißt, es ist möglich, ihren Inhalt in Worte zu fassen, und ich will Ihnen – und nur Ihnen – sagen, was das Werk als Ganzes und was die einzelnen Sätze zu bedeuten haben...” Dann analysiert Tschairowsky seine Sinfonie mit annähernd tausend Worten; das musikalische Motto der Einleitung des ersten Satzes bezeichnet er als “Schicksalsmotiv” und erläutert, es bedeute “jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück sich nicht verwirklichen läßt...”; der zweite Satz sei Ausdruck “einer anderen Stufe der Schwermut”; im dritten Satz gehe es “nicht um den Ausdruck bestimmter Gefühle”; und der vierte Satz zeige: “Es gibt das Glück, das einfache und unbeschädigte Glück. Sich an der Freude anderer erfreuen. Das macht Leben möglich” (*Life & Letters*).

D

Über die eigenwillige Exegese des Komponisten schreibt David Brown: “Das Programm als Ganzes kann man unmöglich ernst nehmen, daß das Anfangsthema das Schicksal symbolisiert, will man hingegen gerne glauben. Auch wenn es sich in der Durchführung und der Coda des ersten Satzes kurz mit dem Hauptthema vermischt, besteht seine eigentliche Funktion darin, immer wieder gebieterisch und unerbittlich in das musikalische Geschehen einzubrechen und alles andere thematische Material zu verdrängen. Rein musikalisch sorgt es für einige sehr wirkungsvolle dramatische Momente, es hat aber durch die planvolle Einschlebung zuerst an der Nahtstelle zwischen Exposition und Durchführung und dann zwischen Reprise und Coda auch eine starke formgliedernde Wirkung” (*New Grove*).

Das Motto trug auf diese Weise dazu bei, dem “kompliziertesten, aber auch besten” Satz der Sinfonie, wie der Komponist es ausgedrückt hat, zu einiger formaler Klarheit zu verhelfen, so daß er nicht noch komplizierter wurde. Ursache besagter Kompliziertheit sind im wesentlichen die harmonischen Eigenheiten. Der Satz übernimmt zwar das Gerüst der Sonatensatzform, hält sich aber nicht an das herkömmliche Schema ihrer harmonischen Behandlung. Gestaltungsgrundlage ist nicht das Spannungsverhältnis von Tonika und Dominante, das altbewährte Rezept, von dem die Musik des von Tschairowsky leidenschaftlich verehrten Mozart – “der Gipfel, der Inbegriff des Schönen in der Musik” (*Diaries*) – getragen ist, vielmehr bewegt sich der Satz, ausgehend von der Grundtonart f-moll, durch einen Tonartenzirkel in Schritten kleiner Terzen. Vor dem Hintergrund dieses weit ausgreifenden harmonischen Geschehens ist das Schicksalsmotiv der Einleitung ein willkommener melodischer Fixpunkt, der an strukturell wichtigen Stellen Halt gibt.

So unorthodox der harmonische Erfindungsreichtum Tschairowskys im Vergleich zur normalen Arbeitsweise der Wiener Klassik zweifellos ist, muß doch eingeräumt werden, daß Beethoven ihn bereits vorweggenommen und legitimiert hat: ein berühmtes Beispiel ist der

Beginn seiner Ersten Sinfonie, die er nicht mit einer Exposition eröffnet, die die Grundtonart C-dur bestätigt, sondern mit einer Akkordfolge, die von der Dominante der Subdominante zur Subdominante selbst fortschreitet (von V von IV zu IV). Beethoven war, wie der exzellente Beethoven-Kenner Donald Francis Tovey schreibt, “der konservativste aller Revolutionäre” (*Essays*). Mit dieser scheinbar harmlosen Geste stieß Beethoven das Tor zu einem Reich harmonischer Möglichkeiten auf, die Schubert (auch er war fasziniert von Tonartenverwandtschaften, die auf dem Terzintervall beruhen), Tschaikowsky und anderen, weit über dessen Zeit hinaus, den Weg wiesen.

Die beiden Mittelsätze der Vierten Sinfonie sind jeder für sich ein Muster an Einfallsreichtum und kompositorischem Können. Der zweite Satz, ein *Andantino in modo di canzona*, ist gesättigt mit ergreifendem Gefühl und trägt – dank einem bemerkenswert lyrischen Oboensolo – das Herz auf der Zunge, während sich der dritte Satz, ein Scherzo, durch den kreativen Umgang mit den Klagschattierungen einprägt – Pizzicato-Streicher sind kontrastierend dem Holzbläserchor gegenübergestellt, diesem wiederum Blechbläser und Pauken, bis alle drei Gruppen miteinander verschmelzen. Am besten genießt man diese Sätze als eine entspannende Verschnaufpause, bevor das wundervolle Getöse des Finales hereinbricht, eine Musik, die zu Beifallsstürmen herausfordert, ganz prunkende Äußerlichkeit und vorwärtsdrängende Dynamik.

Aber vielleicht auch leeres Füllwerk. In einem bemerkenswerten Brief, den er 1888 an den Großfürsten Konstantin Romanow schrieb, einen glühenden Verehrer seiner Musik, räumte Tschaikowsky ein: “Ich habe mein Leben lang unter meiner Unfähigkeit gelitten, zu begreifen, was Form als solche ist. Ich habe gegen diese angeborene Schwäche angekämpft, und das – ich sage es nicht ohne Stolz – mit gutem Erfolg; aber es wird mir wohl bis an mein Lebensende nicht gelingen, etwas zu schreiben, das formal wirklich vollkommen ist. Es gibt in meinen Werken viel *leeres Füllwerk*; ein sachkundiges Auge erkennt die Stiche an den Säumen, aber ich kann es nicht ändern” (Volkoff).

D

Der scharfsinnigste Kritiker Tschaikowskys war sein Schüler und Freund, der Komponist Sergei Tanejew. In einem Brief, den er Tschaikowsky einen Monat nach der Uraufführung der Sinfonie schrieb, schloß sich Tanejew der selbstkritischen Einschätzung des Komponisten an, im Positiven wie im Negativen. Der erste Satz beispielsweise “ist im Vergleich zu den übrigen unverhältnismäßig lang”, merkte er an, “er kommt mir vor wie eine sinfonische Dichtung, an die die anderen drei Sätze nur zufällig angehängt worden sind. Die Trompetenfanfare der Einleitung, die des öfteren wiederkehrt, der häufige Tempowechsel in den Seitenthemen – all das bestärkt mich in der Vermutung, daß dem Ganzen ein Programm zugrundeliegt. Ansonsten gefällt mir der Satz. Aber der Rhythmus – der punktierte Rhythmus, der in aller Einfachheit erstmals im Schicksalsmotiv (Takte drei und vier) und dann den ganzen Satz hindurch immer wieder erklingt, kommt zu häufig vor und wird auf die Dauer langweilig” (*Life & Letters*).

D Gegen die Feststellung, der erste Satz sei überproportional lang, hatte Tschaikowsky sicherlich keine Einwände. Er umfaßt 422 Takte gegenüber den 293 Takten des zweitlängsten Satzes, des Finales, und seine Aufführungsdauer ist (wie in der vorliegenden Einspielung) beinahe doppelt so lang. Der Komponist hätte sicherlich auch bereitwillig zugegeben, daß das Werk einen programmatischen Hintergrund hat, das in seinem weiter oben zitierten enthusiastischen Brief an Frau von Meck beschriebene Programm.

Ich könnte mir aber vorstellen, daß Tschaikowsky mit den Bemerkungen Tanejews über den zu häufigen Gebrauch des punktierten Rhythmus nicht einverstanden war. Tschaikowsky betrachtete seine Vierte Sinfonie als “ein Spiegelbild” von Beethovens Fünfter, und man nimmt an, daß es die Aufrichtigkeit und Gravitas des Gefühlsgehalts war, die er als das den beiden Werke gemeinsame Merkmal ansah. Beethoven war nach Mozart der Komponist, den Tschaikowsky am meisten bewunderte (ausgenommen die Spätwerke, etwa die Streichquartette, die seiner Meinung nach hauptsächlich “Chaos” (*Diaries*) waren), und es ist wohl kein Musikstück zu finden, das rhythmisch obsessiver wäre als der erste Satz der Fünften von

Beethoven. Allenfalls der erste Satz der Siebten von Beethoven, der beherrscht wird von einer ständig wiederkehrenden punktierten rhythmischen Figur, die der von Tschaikowsky im ersten Satz seiner Vierten verwendeten Figur nicht unähnlich ist.

Tanejew machte noch eine allgemeinere Bemerkung über das Werk insgesamt: “Meiner Ansicht nach hat die Sinfonie eine Schwäche, mit der ich mich nicht abfinden kann: in allen Sätzen gibt es Passagen, die wie Ballettmusik klingen: der Mittelteil des Andante, das Trio des Scherzos und eine marschartige Passage im Finale. Wenn ich die Sinfonie höre, sehe ich vor meinem inneren Auge unwillkürlich ‘unsere Primaballerina’, dann bin ich verstimmt und kann die vielen Schönheiten des Werks nicht mehr mit ungetrübter Freude genießen” (*Life & Letters*).

Der überempfindliche und nervlich labile Tschaikowsky rechtfertigte sich außerordentlich gereizt und in übertriebener Ausführlichkeit und lieferte damit ein Selbstportrait, das – man muß es leider sagen – nur allzu treffend ist. Er dankte Tanejew für seine “Offenheit” und kam dann auf die Kritik zu sprechen, die ihn am meisten geärgert hatte: “viele in Ihrem Brief verwundert mich. Ich habe keine Ahnung, was Sie mit ‘Ballettmusik’ meinen und was es daran auszusetzen gibt. Betrachten Sie etwa jede Melodie in einem lebhaften Tanzrhythmus als ‘Ballettmusik’? Wie können Sie sich dann mit der Mehrzahl der Beethoven-Sinfonien abfinden, begegnen darin doch auf jeder Seite solche Melodien. Oder wollen Sie etwa sagen, das Trio meines Scherzos sei im Stil eines Minkus, Gerber oder Pagni geschrieben? Ein so hartes Urteil hat es meiner Ansicht nach nicht verdient. Ich verstehe auch nicht, weshalb Sie den Begriff ‘Ballettmusik’ wie ein Schimpfwort gebrauchen. Die Musik eines Balletts muß nicht zwangsläufig schlecht sein, es gibt durchaus gute Werke dieser Kategorie – beispielsweise *Sylvia* von Delibes. Und wenn die Musik gut ist, was macht es dann für einen Unterschied, ob die Sobiesitschanskaja (die Primaballerina der Moskauer Oper) darauf tanzt oder nicht? Ich muß sagen, ich habe den Eindruck, daß Ihnen einige Stellen meiner Sinfonie mißfallen, weil sie Sie *an Ballettmusik erinnern*, und nicht, weil

D

sie wirklich schlecht sind. Vielleicht haben Sie ja recht, aber ich sehe wirklich nicht ein, warum man in einer Sinfonie nicht hin und wieder Tanzweisen verwenden sollte...” (*Life & Letters*) und so weiter, und so weiter im gleichen Ton, weitere siebenhundert Wörter lang.

Tschaikowsky hatte recht: es sind tatsächlich viele Ballette auf hervorragende Musik herausgebracht worden, nicht zuletzt die Ballette auf Kompositionen von Tschaikowsky selbst: *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Der Nußknacker*. Aber auch Tanejew hatte recht: Teile der Vierten Sinfonie von Tschaikowsky erinnern unmittelbar an Ballettmusik, am auffallendsten der zweite Satz, dessen Eröffnung die ideale Auf-forderung zum *Pas de deux* ist. Für das weltoffene Publikum in Moskau, wo die Vierte Sinfonie ihre Uraufführung erlebte, dürften Ballettbilder so oder so ein fester Bestandteil seines inneren Bilderbuchs gewesen sein, wenn auch nicht unbedingt Bilder aus Tschaikowskys *Schwanensee*; dieses erste seiner drei großen Ballette, ursprünglich von Julius Reisinger choreographiert, dem aus Österreich stammenden Ballettmeister am Bolschoi-Theater, war bei seiner Uraufführung an diesem Theater im Jahr 1877 ein Mißerfolg.

In den folgenden Jahrzehnten sollte der Fundus innerer Bilder jedoch erheblich anwachsen, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, namentlich seit Beginn der historischen Zusammenarbeit Tschaikowskys mit Marius Petipa, dem aus Frankreich gebürtigen Tänzer, der 1869 die Leitung der Ballettaufführungen am St. Petersburger Mariinski-Theater übernommen hatte. In Zusammenarbeit mit Tschaikowsky brachte er *Dornröschen* (Mariinski-Theater, 1890) und *Der Nußknacker* (Mariinski-Theater, 1892) zur Uraufführung, und mit Lew Iwanow brachte er eine überarbeitete Fassung von *Schwanensee* auf die Bühne (Mariinski-Theater, 1895). Petipa – nein, Petipa und Tschaikowsky – ist es auch zu verdanken, daß das klassische Ballett zu einer der wichtigsten russischen Kunstformen werden konnte.

Kompetente (wie die Tanejews) und alberne Kritiken (wie die des New Yorker Rezensenten, der die Sinfonie als “eine der russischsten, d.h. halbbarbarischen Kompositionen,

die man je in dieser Stadt gehörte hat” bezeichnete) hat die Vierte Sinfonie unbeschadet überstanden: sie gehört längst zum Grundbestand der Orchesterliteratur. Vielleicht ist sie uns inzwischen sogar zu vertraut, vielleicht ist sie uns in ihrem Gesamteindruck zu selbstverständlich geworden, so daß wir die Einzelheiten nicht mehr wahrnehmen.

Die hier eingespielte Interpretation hat den Verfasser zu einem begeisterten Anhänger dieser Sinfonie gemacht, und einige der Stellen, alle aus dem ersten Satz, die mich ganz besonders beeindruckt haben, sind im folgenden aufgezählt:

Das Motto der Einleitung wird *fortissimo* gespielt, wie Tschaikowsky es verlangt, und nicht, wie es häufig zu hören ist, mit maximaler Kraft. Zudem wird das Motto bei seinem nächsten Erscheinen in Takt 193 dynamisch verhaltener gespielt, erklingt aber bei jeder späteren Wiederkehr *fortefortissimo*, was ungeheuer wirkungsvoll ist.

Die dynamischen Schattierungen im Verlauf der Andante-Einleitung bis zum ersten Thema des Moderato werden genau eingehalten: *fortissimo* über 15 Takte, *forte* in Takt 16 und 17, *mezzo forte* in Takt 18 und 19, *piano* in Takt 21 bis 23 und *pianissimo* in Takt 23 bis 26, die Wirkung ist höchst eindrucksvoll.

Das *moderato con anima*-Thema (das in Takt 27 einsetzt) ist wundervoll eingängig phrasiert, belebt durch ein feines Element der Unruhe und in seinem Tonfall dem Duktus der gesprochenen Sprache angepaßt. Wäre Tatjanas Brief noch länger gewesen, hätte er möglicherweise so geklungen.

Das Klarinettenthema, das erstmals im Auftakt zu Takt 116 erklingt (und dann noch einmal in Takt 295) endet mit einer fünftönigen Wendung, die von den übrigen Holzbläsern aufgegriffen und leicht verändert nachgeahmt wird, und auf diese Weise vorgetragen, ist diese filigrane Figur nicht mehr bloße Ornamentik, sondern Mittel des musikalischen Ausdrucks.

Die beiden mit *ben sostenuto* bezeichneten Abschnitte (beginnend mit Takt 134 und 313) werden etwas langsamer wiedergegeben als von Tschairowsky empfohlen, und dieses schleppende Tempo unterstreicht noch die ganz eigenartige Stimmung: über einem Klangteppich der Waldhörner erklingt in den Streichern unisono ein die Holzbläsermelodie ergänzendes Thema (in Takt 147 und 326), und zusammen bringen sie einen Klang hervor, der höchst ungewöhnlich ist – strahlend, vielfarbig, betörend.

Das alles sind nur Details, aber in ihrer Gesamtheit zeigen diese und andere, ähnlich bemerkenswerte Stellen, was man aus einem Stück herausholen kann. Wer glaubte, Tschairowskys Vierte Sinfonie zur Genüge zu kennen, wird erfreut sein, sie ganz neu kennenzulernen.



Das größtenteils während eines dreimonatigen Aufenthalts in Rom im Jahr 1880 komponierte *Capriccio Italien* hat entfernte Ähnlichkeit mit jenen Werken des Barock, in denen, wie wirklichkeitsfremd auch immer, Völker und Orte fremder Länder geschildert werden – Telemanns *Don Quixote*, Couperins *Les Nations* und Rameaus *Les Indes Galantes* beispielsweise –, und es zeigt die gleiche Begeisterung für das Fremdländische, wie Debussy sie in seinen *Estampes* und *Images* an den Tag legt.

Noch näher steht es aber einem Werk von Michail Glinka. Das *Capriccio Italien* ist, wie David Brown erläutert, „ein Versuch, ganz bewußt die Stimmungsbilder mediterranen Lebens in Glinkas Spanischen Ouvertüren nachzuahmen, und es ist mit seiner Aneinanderreihung nur lose verbundener Abschnitte, die jeweils eine nicht näher bezeichnete Szene italienischen Lebens oder italienischer Landschaften beschwören, insbesondere der zweiten, *Recuerdos de*

Castilla (Sommernacht in Madrid) verpflichtet. Auch die Instrumentation hat viel von Glinkas feinem Gespür für transparente und kontrastreiche Klanggestalten” (*New Grove*).

Ungeachtet der deutlich erkennbaren Vorbilder ist das Werk eine liebenswerte Folge von Momentaufnahmen mit überraschenden Kontrasten in Tonfall und Stimmungsgehalt und reichlich Lokalkolorit. Tschaiikowsky hatte viel gesehen von Italien – damals das bevorzugte Ziel für Auslandsreisen – und es ist ihm vorzüglich gelungen, in seinem Stimmungsbild die Farben und die Atmosphäre des Südens einzufangen.

– GEORGE GELLES

Bibliographie siehe Seite 16.

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, 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

D

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 Tschairowskys Sinfonie Nr.5; die Zusammenarbeit wird mit der Aufnahme der Sinfonie Nr.6, der *Pathétique*, 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 illustren 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 Ruhm 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. Seit seinem Bestehen erfreut sich das RPO langdauernder Partnerschaften mit angesehenen zeitgenössischen und lebenden Komponisten wie auch mit den erfolgreichsten Filmkomponisten unserer Zeit, von der Filmmusik Brian Easdales zu *The Red Shoes* (1948) bis zur Musik von Maurice Jarre zu *A Passage To India* (1984), die beide mit einem Oscar® ausgezeichnet wurden.

Als Orchester von Weltruhm hat das RPO auf Einladung von Papst Johannes Paul II. im Vatikan und auf Einladung des chinesischen Staatspräsidenten auf dem Tiananmen-Platz 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.

D

Übersetzung Heidi Fritz

Acknowledgments

Cover: Photo of Daniele Gatti by Primo Gnani

Booklet cover & CD Tray: Photo of double basses by René Goiffon

Page 2: Photo portrait of Tchaikovsky, 1878 / akg-images

Page 6: Nadezhda von Meck, patron of Tchaikovsky / akg-images

Page 13: Photos of Daniele Gatti by René Goiffon

Page 22: Landscape with a Classical Arch and Goats (Capriccio), by Michele Marieschi (1696-1743) / Cameraphoto Arte, Venice / Art Resource, NY

Pages 34-35: Photo of RPO by Thorsten Steder

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

Recorded, edited & mastered in DSD



© © 2005 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded December 13–14, 2004

at Walthamstow Assembly, London

Producer: Robina G. Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

DSD Engineer: Chris Barrett

Design: Scarlett Freund

ALSO AVAILABLE



HMU 907381 / 807381 SACD

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

– GRAMOPHONE

“This is one of the best Tchaikovsky symphony recordings in years.”

– PHILADELPHIA INQUIRER

