



KARAJAN
TCHAIKOVSKY
BERLINER
PHILHARMONIKER

[44'51]

[11'46]

- $[12'11]$

[35'17]

[11'08]

- [8'06]

[46'40]

[14'34]

- [8'18]

- [9'36]

[42'22]

[18'56]

- [9'10]

[49'41]

[15'53]

- [14'38]

[46'13]

[18'31]

- 22 1. Adagio – Allegro non troppo – Andante – Moderato mosso – [18'31]
Andante – Moderato assai – Allegro vivo – Andante come prima –
Andante mosso

23	2. Allegro con grazia	[9'09]
24	3. Allegro molto vivace	[8'34]
25	4. Finale. Adagio lamentoso – Andante	[9'59]
26	Marche slave op. 31	[9'37]
	Moderato in modo di marcia funebre	
27	Capriccio italien op. 45	[16'58]
	Andante un poco rubato – Allegro moderato – Andante – Allegro moderato – Presto – Più presto – Prestissimo	

 Recordings: Berlin, Philharmonie, 1 & 2/1979 (nos. 1–3), 12/1976 (no. 4), 10/1975 (no. 5), 5/1976 (no. 6); Berlin, Jesus Christus Kirche, 10/1966 (opp. 31, 45)
 Executive Producers: Dr. Hans Hirsch (nos. 1–3); Dr. Hans Hirsch/Magdalene Padberg (nos. 4–6); Otto Gerdes (opp. 31, 45) · Recording Producers: Cord Garben (nos. 1, 3); Cord Garben/Michel Glotz (no. 2); Michel Glotz (nos. 4–6); Hans Weber (opp. 31, 45)
 Tonmeister (Balance Engineer): Günter Hermanns (nos. 1–6, op. 45)
 © 1979 (nos. 1–3)/1977 (nos. 4, 6)/1976 (no.5)/1967 (opp. 31, 45) Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Karajan and the Tchaikovsky Symphonies

Karajan's very first recordings were of Mozart and Tchaikovsky, and it is a measure of his early reputation that he was invited to record the *Pathétique* Symphony with the Berlin Philharmonic in April 1939 when he was 30 (reissued on Deutsche Grammophon 423 530-2). This was all the more remarkable because only six months earlier the same orchestra had recorded the work under Furtwängler, and at that time the duplications to which we have become accustomed in the days of LP and CD were quite unheard of. Karajan went on to record the *Pathétique* no fewer than five times. He waited two decades to re-record it, in London with the Philharmonia Orchestra in 1959, having also made celebrated recordings with that orchestra of the Fourth Symphony (1953) and the Fifth (1952–53), and of the

Fourth again with the Berlin Philharmonic (1960). He then recorded the last three again in the mid-1960s with the Berlin orchestra. The present recordings of those masterpieces (made in 1975–76) represent his last but one (he was to record them a final time in the mid 1980s) and his only performances in the studio ever (they date from 1979) of the first three symphonies.

The symphony is as severe a test as any of the composer's imaginative resources. Although Russian composers have responded readily enough to the challenge, the Russian genius for ballet has also exerted its pull in another direction. The first three symphonies of Tchaikovsky, in particular, but the others as well, bear witness to this polarity of the balletic and the symphonic – and to Tchai-

kovsky's attempts to resolve the struggle in his musical nature between the two opposing forces, with their wholly different modes of movement. Among the works' interpreters, Karajan was one of those particularly endowed with the ability to bring out their symphonic coherence without underplaying the elements of dance. In his performances (as in those of Toscanini, Mravinsky and Beecham) one always feels that the momentum is irresistible, the symphonic journey unstoppable.

Tchaikovsky himself was worried throughout his life by his imperfect command of form, and, indeed, though his fund of melody seems almost inexhaustible, his thematic ideas are rarely conducive to symphonic development. He had the strongest doubts about his First Symphony ("Winter Daydreams"), composed in 1866, when he was still in his mid-20s. Nikolai Rubinstein conducted its first performance two years later and Tchaikovsky revised the score in

1874, though the seams in its structure still remain apparent. Its opening idea may not be ideally suited to the kind of organic growth one finds in the Viennese classics, yet it has great freshness and innocence. Even more thoroughly suffused by the dance is the glorious lyrical idea in the slow movement.

The Second Symphony ("Little Russian") of 1872 also underwent drastic revision, and Tchaikovsky long remained uncertain as to whether the original version or the revision, made in 1879–80 after he had finished the Third and Fourth Symphonies, was to be preferred. Again he found his thoughts gravitating towards the stage, not so much the ballet as the opera, for the second movement draws its inspiration from his *Undine* (1869), excerpts from which had been unsuccessfully performed in 1870. Folk melody, which was an ideological cornerstone of the nationalist creed of Balakirev and the "Five", was also an element – an important one – in its make-

up. The work's nickname derives from Tchaikovsky's use of a Ukrainian folk-song ("The Crane") in the finale, and the scherzo also has an unmistakable folk-like character.

The "Polish" Symphony (1875) bears an especially strong Terpsichorean stamp, hardly surprising as its composition coincided with the commission for *Swan Lake*. Along with the First Symphony, it is the least frequently recorded of the cycle, although it has been included by Markevitch, Maazel and others in their complete surveys of the symphonies, and was recorded by both Beecham and Boult. Few conductors, however, have realized its poetic as well as symphonic potential as fully as Karajan in the present recording.

It was with the Fourth Symphony (1877–78) that Tchaikovsky established himself as a symphonist, and it was in this work that he first created a truly convincing sonata-form movement harnessing dance rhythms to coherent dramatic

ends. The introduction to the first movement acts as a motto theme for the entire symphony and represents, to quote Tchaikovsky himself, "Fate, the inevitable power that hampers our search for happiness, the power that hangs forever over our heads like some Damoclean sword and cannot be resisted". It was Karajan's first recording with the Philharmonia Orchestra, with its mastery of pacing, that proved so persuasive for many music lovers in the 1950s, and his subsequent recordings with the Berlin Philharmonic have shown a remarkable consistency of vision.

More than a decade separates the Fourth from its successor, which Tchaikovsky himself conducted on his 1888 European tour. It shows his growing confidence and mastery of symphonic form, particularly in the first movement. Yet the emotional core of the work is undoubtedly the slow movement, and it above all is the test of a great performance. Played with passionate intensity, as it is in Kara-

jan's reading, rather than wholehearted emotional abandon, the movement gains enormously in dignity.

Tchaikovsky's Sixth Symphony, the *Pathétique* (1893), is the most intensely felt of all, and the very extremes of its dynamics, from *ffff* to *ppppp*, serve to reinforce its immense dramatic impact. The diversity of character and range of ideas that it encompasses is as wide as its dy-

namics, yet contained within Tchaikovsky's most advanced and masterfully controlled symphonic structures. The overall plan ending with a slow finale of painful, despairing eloquence, was something new and a stroke of genius. The Sixth Symphony remains both a perfect work of art and a human document of rare truth and power.

Robert Layton

Karajan und die Symphonien Tschaikowskys

Herbert von Karajans erste Aufnahme einer Tschaikowsky-Symphonie datiert aus dem April 1939. Damals nahm er, noch Generalmusikdirektor der Stadt Aachen und fast auf den Tag genau zu seiner Berufung zum Staatskapellmeister an der Berliner Oper Unter den Linden, die Sechste auf, die »Pathétique« – mit den Berliner Philharmonikern. Tschaikowsky ist auch einer der ersten Komponisten, denen sich Karajan gleich nach dem Krieg wieder widmet: Bereits 1946, noch ehe er von den Alliierten den Freibrief zu öffentlichem Auftreten erhalten hat, entsteht im Wiener Musikvereinssaal mit den dortigen Philharmonikern eine Aufnahme der Fantasie-Ouvertüre »Romeo und Julia«. Zwei Jahre später kann er am selben Ort und wieder mit den Wienern abermals die »Pathétique« einspielen,

bald gefolgt von Aufnahmen der Vierten und Fünften Symphonie in London.

Das spricht Bände für die Wichtigkeit, die Herbert von Karajan dem symphonischen Schaffen des grüblerisch-melancholischen Russen beimaß – und nicht nur dessen Symphonik. Fast das gesamte konzertante Schaffen Tschaikowskys, einschließlich der Suiten aus den großen Balletten wie *Schwanensee* und *Der Nussknacker*, hat Karajan immer wieder im Konzert vorgestellt und auf Schallplatten dokumentiert. Der Opern des Komponisten hingegen hat sich der Dirigent kaum angenommen, nicht einmal der erfolgreichsten, *Eugen Onegin* und *Pique Dame*, ein sicherer Hinweis darauf, dass seine Wertschätzung des Russen ihn nicht blind gemacht hat für die doch sehr unterschiedlichen Qualitäten in dessen Œuvre.

Auch bei den Symphonien hat Karajan sehr wohl unterschieden zwischen denen, die er ständig in seinem Konzertrepertoire führte, nämlich den Nummern 4, 5 und 6, und den drei frühen Werken, die nur im Zusammenhang mit Plattenproduktionen vorkommen. Es hieße jedoch Karajans musikalische Ansprüche unterschätzen, wollte man darin lediglich den Ehrgeiz zyklischer Vollständigkeit vermuten. Solche eher bibliothekarischen Aspekte haben ihn nie interessiert. Er erachtete die drei frühen Werke sehr wohl für substanzielle Schöpfungen des Komponisten, die zu kennen (und zur Kenntnis zu bringen) lohnt, andererseits ist gerade im Konzert das Bessere des Guten Feind, konnten nur die großen Werke in f-moll, e-moll und h-moll die Erwartungen erfüllen, die man an ein Karajan-Konzert der Berliner Philharmoniker nun einmal weltweit stellte.

Gerade die drei früheren Symphonien aber, die erste in g-moll mit dem Beinamen »Winterträume«, die »Kleinrussische« in c-moll und die »Polnische« in D-

dur, liefern sehr wichtige Bausteine im Verständnis der Tschaikowsky-Interpretationen Karajans. Wobei die blockweise Trennung der Symphonien 1–3 und 4–6 mehr Grund hat als die drei Jahre, die zwischen ihnen liegen, vermuten lassen. Dazwischen komponierte Tschaikowsky immerhin seinen *Schwanensee*, begann mit der Arbeit an *Eugen Onegin* und *Francesca da Rimini* nebst einigen anderen Werken. Noch gravierender waren die Einschnitte in seinem Privatleben: Er lernte Antonina Miljukowa kennen, heiratete sie, doch diese erste und einzige Ehe des Komponisten scheiterte binnen weniger Wochen. Zur gleichen Zeit trat aber auch Nadeshda von Meck in sein Leben, die Wohltäterin und vertraute Brieffreundin, die er freilich nie im Leben persönlich kennenlernen sollte. Auf sie bezieht sich die Widmung der Vierten Symphonie »A mon meilleur ami«, die Rücksicht auf das von Frau von Meck gewünschte Einkognito zu nehmen hatte. Ihr gegenüber bezeichnete Tschaikowsky dieses Werk als

»einen Schritt vorwärts in meiner Entwicklung, die sehr langsam vorangeht«. In der Einleitung der Vierten taucht zum ersten Mal das musikalische Thema des »Fatum« auf, wie der Komponist diese bedrohlichen Rufe des Schicksals nannte, die auch den folgenden Symphonien ihr erschütterndes Gepräge geben.

Mochte sich Theodor Avé-Lallement in Hamburg, Vorstand der dortigen Philharmonischen Gesellschaft, auch über die »asiatische Wildheit« der Vierten verwundern, die der Komponist während einer Konzertreise daselbst dirigiert hatte (das hinderte ihn nicht an seiner Verehrung für den jungen Komponisten, und Tschaikowsky eignete dem alten Herrn dann seine Fünfte zu), so galt der Tonsetzer im eigenen Lande doch als »Westler«, der in seinen Werken das bodenständig Russische verleugnete. Insbesondere die Komponistengruppe des sogenannten »Mächtigen Häufleins«, zu der Balakirew, Cui, Borodin, Mussorgsky und Rimsky-Korsakow zählten, ließ es nicht an Angriffen gegen

Tschaikowsky fehlen. Angesichts der russischen Landschaftsschilderungen in den »Winterträumen« – der Titel stammt ebenso vom Komponisten wie die Satzerklärungen »Träume einer Winterreise« für den ersten und »Land der Ode, Land der Nebel« für den zweiten – oder auch der Volkslied-Zitate in der Zweiten – das Horn stimmt das bekannte »Wolgalied« an, im Andantino marziale erklingt das Lied »Spinn' nur, meine Spinnerin« und das Finale ist ein Variationensatz über die Volksweise »Der Kranich« – mag uns der Vorwurf des musikalischen Vaterlandsverrats absurd erscheinen. Doch die Komponisten-Kollegen hörten vielmehr die Bewunderung für Mendelssohns symphonische Eleganz und die intensive Beschäftigung mit Schumann heraus – und vielleicht auch etwas von Tschaikowskys Zeit seines Lebens ungebrochener Bewunderung für Mozart. In diesem Spannungsfeld zwischen westeuropäischer Symphonie-Tradition und russisch empfundener Melodik muss sich der Tschaikowsky-Interpret ein-

richten. Die beiden Extreme einer hemmungslos strömenden ›russischen Seele‹, die Tschaikowskys Musik als pure Gefühlsausgießung darstellt, und einer unterkühlten, metronomisch formalen Darstellung kommen dabei bis heute gleichermaßen vor. Die wahre Kunst einer Tschaikowsky-Auslegung besteht darin, das eine mit dem anderen zu verknüpfen.

Darauf gründet sich Karajans unzweifelhafter Ruhm als Tschaikowsky-Interpret. Man achte beim Hören dieser Aufnahmen einmal darauf, wie er in einzelnen Sätzen das Tempo zwischen Exposition und Reprise kaum merklich, aber doch bestimmt ändert, es beschleunigt oder verlangsamt, je nachdem, wie der in der Durchführung ausgetragene Konflikt siegreich oder tragisch geendet hat. Man achte auch darauf, wie die scheinbar seidenglatten Walzersätze mit fast unmerklichen Rückungen der Rhyth-

mik aus den Ballsälen der Belle Époque heraustragen, ja zu Tänzen des Lebens und des Todes werden. Man achte darauf, wie sich in die präzisen Scherzi, etwa den Pizzicato-Satz der Vierten, etwas von Irrlichterei hineinschleicht. Ausgesprochen oder unausgesprochen unterliegt den Symphonie-Sätzen Tschaikowskys stets ein Programm, das sich in Karajans Darstellung subtil, aber bestimmt äußert.

Nach der Uraufführung der »Pathétique« fragte Rimsky-Korsakow den Komponisten-Kollegen nach dem Programm, das diesem Werk zugrunde liegt. Tschaikowsky antwortete: »Es gibt eines; ich wünsche aber nicht, es bekannt zu geben.« Wenige Tage nach der Uraufführung gehorchte Tschaikowsky dem Spruch eines Ehrengerichts und setzte seinem Leben ein Ende.

Reinhard Beuth

Karajan et les Symphonies de Tchaïkovski

Les premiers enregistrements de Karajan furent consacrés à des œuvres de Mozart et de Tchaïkovski et, preuve de la réputation dont le chef d'orchestre jouissait déjà à l'âge de trente ans, il fut invité, en avril 1939, à faire un enregistrement de la Symphonie »Pathétique« avec le Philharmonique de Berlin (reparu chez Deutsche Grammophon sous le numéro 423 530-2). Il s'agit d'un fait d'autant plus remarquable que, six mois plus tôt, le même orchestre avait enregistré cette œuvre sous la direction de Furtwängler. Or, à cette époque, ce genre de pratique, qui s'est répandue avec l'avènement du microsillon et du CD, était inconnue. Karajan ne fit pas moins de cinq enregistrements de la »Pathétique«, attendant vingt ans pour la reprendre en 1959 à Londres avec le Philharmonia; il avait alors donné

avec cet orchestre des interprétations devenues célèbres de la Quatrième (1953) et de la Cinquième (1952–53) Symphonies, ainsi qu'une nouvelle version de la Quatrième avec le Philharmonique de Berlin (1960). Dans les années 60, il enregistra encore les trois dernières symphonies avec le Philharmonique de Berlin. Réalisés en 1975–76, les présents enregistrements sont ses avant-derniers (il devait enregistrer ces œuvres une ultime fois dans les années 80). L'unique exécution des trois premières symphonies qu'il fit en studio (en 1979) les complètent.

Bien que les compositeurs russes se soient en général montrés prêts à puiser dans les ressources de leur imagination, pour relever le défi posé par l'écriture symphonique, leur génie naturel les portait plutôt vers le ballet. Les sympho-

nies de Tchaïkovski, surtout les trois premières mais aussi les autres, témoignent de cette double attirance et des efforts faits par le compositeur pour concilier les forces qui cherchaient à lui imposer des modes d'expression contraires. Parmi tous ceux qui les ont interprétées, Karajan s'est révélé l'un des plus doués pour faire apparaître leur cohérence, tout en conservant aux éléments qui les apparentent à la danse leur importance. Avec lui (comme avec Toscanini, Mravinski et Beecham), on a toujours l'impression d'un mouvement irrésistible dont rien ne peut arrêter l'élan.

Sa maîtrise imparfaite des formes inquiéta Tchaïkovski toute sa vie et il est de fait que, bien qu'il ait possédé un fond de mélodies inépuisable, ses idées thématiques étaient rarement faites pour se prêter à un développement symphonique. Sa Première Symphonie («Rêves d'hiver»), composée en 1866 lorsqu'il avait environ vingt-cinq ans, fut pour lui la cause de graves doutes. Elle fut présen-

tée au public deux ans après sa composition par Nikolai Rubinstein et le compositeur la retravailla en 1874 mais les raccords y sont encore visibles. L'idée initiale n'est peut-être pas faite pour convenir parfaitement au genre de développement organique que l'on trouve chez les classiques viennois, mais elle est pleine d'innocence et de fraîcheur. La magnifique idée lyrique du mouvement lent est toute imprégnée de l'esprit de la danse.

La Seconde Symphonie (la «Petite-Russie»), qui date de 1872, fut, elle aussi, l'objet d'une révision radicale et Tchaïkovski se demandait encore laquelle était la meilleure, de la version originale ou de la révision faite en 1879-80, alors qu'il avait terminé les Troisième et Quatrième Symphonies. Il se sentait de toute évidence de nouveau attiré vers la scène, non pas vers le ballet mais vers l'opéra, car pour le second mouvement il s'est inspiré de son «Ondine» (1869) dont certains extraits avaient été présentés, sans succès, au public en 1870. Les mélodies

populaires, pierre angulaire du credo nationaliste de Balakirev et des «Cinq», y avaient leur place – une place importante d'ailleurs: le surnom donné à l'œuvre vient de l'usage fait par Tchaïkovski d'une chanson populaire ukrainienne («La grue») dans le finale, et on peut également reconnaître une influence du folklore dans le scherzo.

La danse a spécialement marqué la Troisième Symphonie dite «la Polonaise» (1875), ce qui n'a pas de quoi surprendre puisqu'elle fut composée à l'époque où Tchaïkovski reçut la commande du «Lac des Cygnes». Avec la Première, c'est la symphonie la moins souvent enregistrée de tout le cycle bien qu'elle n'ait été négligée ni par Markevitch, ni par Maazel, ni par d'autres chefs d'orchestre et que Beecham et Boult en aient chacun fait un enregistrement. Peu de chefs d'orchestre ont cependant tiré un aussi grand parti que Karajan de son potentiel poétique et symphonique.

C'est la Quatrième (1877–78) qui valut à Tchaïkovski d'être reconnu comme

symphoniste et c'est dans le cadre de cette œuvre que, utilisant des rythmes de danse à des fins dramatiques cohérentes, il a pour la première fois créé un mouvement en forme de sonate véritablement convaincant. L'introduction du premier mouvement sert de thème emblématique à toute la symphonie et représente, pour citer le compositeur, «le destin, l'inévitable force du destin qui nous interdit de goûter au bonheur, pend au-dessus de nos têtes comme l'épée de Damoclès, à laquelle on ne peut pas résister.» Le premier enregistrement fait avec le Philharmonia, où Karajan donne la preuve de son incomparable maîtrise du tempo, enchanta les mélomanes des années 50; dans les versions qu'il enregistra par la suite avec le Philharmonique de Berlin, il se montra d'une remarquable fidélité à cette première vision.

Plus de dix ans s'écoulèrent entre la Quatrième et la Cinquième, que Tchaïkovski dirigea lui-même au cours de sa tournée européenne de 1888. La con-

fiance grandissante du compositeur en ses propres moyens y éclate, particulièrement dans le premier mouvement, ainsi que sa maîtrise de la forme symphonique. Mais c'est le mouvement lent qui constitue indubitablement le paroxysme émotionnel de l'œuvre et c'est à la manière dont il est interprété que l'on reconnaît la qualité de l'exécution. Le choix de Karajan de le rendre avec une intensité passionnée plutôt que par un débordement de sentiments lui prête une immense dignité. La Sixième, la «Pathétique» (1893), est la plus profondément ressentie de toutes les symphonies et les écarts extrêmes de volumes sonores ren-

forcent encore l'effet dramatique qu'elle produit. La diversité de caractère et d'idées contenue dans cette œuvre va de pair avec sa dynamique, tout en s'intégrant parfaitement à une structure symphonique que Tchaïkovski contrôle avec une maîtrise accomplie. Le finale lent, d'une éloquence douloureuse proche du désespoir qui la termine, est une innovation en même temps qu'un trait de génie. La Sixième Symphonie reste à la fois une œuvre d'art parfaite et un document humain d'une puissance et d'une authenticité rares.

Robert Layton

(Traduction: Nasreen Hussein)

© 1979 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
Project Manager: David Butchart · Booklet Editor: Daniel Fesquet
Cover Photo: © Siegfried Lauterwasser · Art Direction: Merle Kersten

www.deutschegrammophon.com/herbertvonkarajan



