

TCHAIKOVSKY

THE SYMPHONIES & MANFRED

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

IGOR MARKEVITCH



PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY 1840–1893

Symphonies

London Symphony Orchestra

Igor Markevitch

Symphony No.1 in G minor, op.13 “Winter Daydreams”

sol mineur “Rêves d’hiver” · g-Moll “Winterträume”

[1]	I	Daydreams on a Wintry Road: Allegro tranquillo	10.55
		<i>Rêveries sur une route d’hiver · Träumerei auf winterlicher Fahrt</i>	
[2]	II	Oh, Land of Gloom, oh, Land of Mist: Adagio cantabile ma non tanto	10.25
		<i>Ô pays triste, terre embrumée ! · Rauhes Land, Nebelland</i>	
[3]	III	Scherzo: Allegro scherzando giocoso	7.38
[4]	IV	Finale: Andante lugubre — Allegro moderato	12.15

Symphony No.2 in C minor, op.17 “Little Russian”

ut mineur “Petite-Russienne” · c-Moll “Kleinrussische”

[5]	I	Andante sostenuto — Allegro vivo	11.59
[6]	II	Andantino marziale, quasi moderato	7.48
[7]	III	Scherzo: Allegro molto vivace	5.18
[8]	IV	Moderato assai — Allegro vivo	10.34

Symphony No.3 in D major, op.29 “Polish”

ré majeur “Polonaise” · D-Dur “Polnische”

[9]	I	Moderato assai — Allegro brillante	15.18
[10]	II	Alla tedesca: Allegro moderato e semplice	5.50
[11]	III	Andante elegiaco	11.43
[12]	IV	Scherzo: Allegro vivo	5.38
[13]	V	Allegro con fuoco (Tempo di polacca)	8.21

Symphony No.4 in F minor, op.36

fa mineur · f-Moll

[14]	I	Andante sostenuto — Moderato con anima	18.23
[15]	II	Andantino in modo di canzona	9.37
[16]	III	Scherzo (pizzicato ostinato): Allegro	5.29
[17]	IV	Allegro con fuoco	8.45

Symphony No.5 in E minor, op.64

mi mineur · e-Moll

[18]	I	Andante — Allegro con anima	12.30
[19]	II	Andante cantabile, con alcuna licenza	12.16
[20]	III	Allegro moderato	5.24
[21]	IV	Andante maestoso — Allegro vivace	12.54

Symphony No.6 in B minor, op.74 “Pathétique”

si mineur · h-Moll

[22]	I	Adagio — Allegro non troppo	18.37
[23]	II	Allegro con grazia	7.32
[24]	III	Allegro molto vivace	9.22
[25]	IV	Adagio lamentoso	9.45

Manfred Symphony, op.58

[26]	I	Lento lugubre	16.50
[27]	II	Vivace con spirito	8.44
[28]	III	Andante con moto	10.06
[29]	IV	Allegro con fuoco	17.47

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

The Symphonies

Symphony No.1 in G minor, op.13 “Winter Daydreams”

Tchaikovsky began sketching his first Symphony in March 1866, encouraged by the favourable reception given to his refurbished Overture in F when it was performed in Moscow under Nikolai Rubinstein.

Progress, however, was very slow, and as a result of working habitually until very late at night as well as in the daytime, it was not long before he suffered a nervous breakdown; in fact his doctor told him that he had only narrowly escaped madness. He then submitted the unfinished score to two of his former teachers at the St Petersburg Conservatoire, Anton Rubinstein and Nicholas Zarembo, in the hope that they might recommend it for performance to the Russian Musical Society in St Petersburg. All he received for his pains was a devastating list of criticisms and a demand for numerous revisions, which he reluctantly agreed to undertake. The third movement (a transcription of a movement in an early — and only posthumously published — piano sonata) was played on its own in Moscow on 22 December, and the second and third were given in St Petersburg in February 1867 (after Anton Rubinstein had rejected Tchaikovsky's score for the second time), though their reception was no more than lukewarm. The first complete performance of the Symphony

did not take place until 15 November 1868, when Nikolai Rubinstein conducted it in Moscow for the Russian Musical Society. Paradoxically, it was a tremendous success; the audience clamoured for the composer, who finally appeared in a state of extreme embarrassment, in a crumpled suit and squeezing his hat in his hands. It is interesting to note that by this time Tchaikovsky had removed the passages that he had previously substituted in order to satisfy the demands of Anton Rubinstein and Zarembo, and that except for the first movement's second subject — which he had changed at Zarembo's insistence, and of which he could no longer remember or reconstruct the original version — the symphony was as he had first planned it.

The first two movements are ostensibly programmatic. The first is entitled “Daydreams on a Wintry Road”, and has as its principal theme a tune that might quite well have been a Russian folk song, and which dominates the entire movement. Although the music occasionally gives a hint of the mature Tchaikovsky, the character is not particularly pronounced, and one might be pardoned for mistaking much of the writing for early Borodin. The slow movement (“Oh, Land of Gloom, oh, Land of Mist”) has more individuality, notably in the dark-hued passage

for strings with which it begins and ends. Again the themes have a folk-tune flavour, though they are embellished with considerable skill as the movement progresses.

The Scherzo is pervaded by the ostinato-like rhythmic figure played by the violins after four prelude bars for the woodwinds; the “trio” is the first of a whole succession of orchestral waltzes in which Tchaikovsky was later to prove a supreme master.

The finale starts with a sombre slow introduction marked Andante lugubre. The main body of the movement is based on a short, striding theme, which is subjected to quasi-fugal treatment even in the exposition, to say nothing of the development, which is heavily contrapuntal. After a reappearance of the music of the slow introduction the movement is rounded off with a coda that even the most ardent devotee of Tchaikovsky could scarcely claim escapes bombast.

Symphony No.2 in C minor, op.17 “Little Russian”

The Second Symphony was begun during the summer of 1872, and on 14 November Tchaikovsky described it to his brother Modest as “my best work”. On 7 January 1873 he played the finale on the piano to a group of friends at Rimsky-Korsakov's house in St Petersburg, and it created a furore: Rimsky's wife, who had already published a four-hand arrangement of *Romeo and Juliet* (written in 1869), begged him, with tears in her eyes, to

arrange the movement for piano duet. The first performance took place in Moscow on 7 February under Nikolai Rubinstein and was completely successful; it was repeated on 8 April, on which occasion the composer was called on to the platform after each of the four movements, and was presented with a silver goblet and a laurel wreath.

Nevertheless, Tchaikovsky was already planning extensive revisions, and the work as we know it today is substantially different, notably in its first movements; yet it is worth recording that as perceptive a critic as Taneyev preferred the original version. Comparing the two scores many years later (in 1898) he wrote to the composer's brother, Modest: “My God, what a difference! How good the old Allegro is despite some imperfections — rambling modulations, which could be dispensed with — a beautiful first theme, a melodious, graceful second. How weak by comparison with this is the new Allegro ... It seems to me that in some future concert you ought to let people hear the real Second Symphony, in its original form ... When I see you I will play both versions and you will probably agree with me about the superiority of the first.”

Despite Taneyev's derogatory criticism of the revised first movement, however, we can see an immense improvement on the first Symphony of six years earlier. There is an extended slow introduction featuring a long, rather melancholy theme for the horn, which is subsequently developed before the main

Allegro begins. This theme reappears in the main body of the movement, where it affords contrast with both the vigorous first subject proper and the two lyrical themes of the second subject group. It returns as the very end of the movement to say the last word. César Cui found the second movement “rough and commonplace” — an incomprehensible verdict on a piece notable for its melodic charm and for the resource of its orchestration (the use of pizzicato strings is particularly effective). The movement was originally intended as a wedding march for the opera *Ondine*, but was rescued from the score of the opera when negotiations for a production broke down in 1869. The third movement is an intensely vital Scherzo, again full of instrumental colour worthy of the mature Tchaikovsky, enclosing a Trio of decidedly rustic character. It is to the main theme of the C major finale that the Symphony owes its nickname, since this is a Little-Russian (Ukrainian) folk song entitled “The Crane”. The movement’s undoubted success is due to the skill with which Tchaikovsky dresses up such a straightforward, unpretentious tune in elaborate orchestral frills, and contrasts it with the equally simple but emotionally quite opposed theme that serves as second subject.

Symphony No.3 in D major, op.29 “Polish”

The Third Symphony was conceived at about the same time as *Swan Lake*, the first of Tchaikovsky’s three ballets. He worked on the

score at Usovo from 17 June 1875, and when he moved to his friend Nicholas Kondratiev’s estate at Nizi in the early part of July he had completed it and begun the orchestration. The finishing touches were put to the score at Kamenka on 13 August. On 24 November he wrote to Rimsky-Korsakov saying that the symphony did not contain any very successful novel ideas, though he thought that some of the instrumentation was inventive; of its five movements he preferred the first, second and fourth. The first performance was given in Moscow on 19 November by the orchestra of the Russian Musical Society under Nikolai Rubinstein (in Tchaikovsky’s absence) and was well received; when the Symphony was given again in St Petersburg on 5 February 1876 it was greeted with only moderate enthusiasm, though the composer was called on to the platform at the end. Cui wrote, after this second performance, that “the first three movements are the best; the only charm of the fourth being its sonority, for the musical contents are poor. The fifth movement, a polonaise, is the weakest. On the whole, the new symphony shows talent, but we have a right to expect more from Tchaikovsky (it should be remembered that the First Piano Concerto had made its appearance the previous year). Herman Laroche, on the other hand, described it as “one of the greatest musical phenomena of the past decade, not — it goes without saying — in Russia alone, but in all Europe”.

In many ways — and despite the undeniable felicities of much of the orchestration — the D major Symphony is less individual than its predecessor. It is the most Germanic — in a sense the most academic — of Tchaikovsky’s symphonies, and its five movements could hardly be said to form an organic whole whose strength would be weakened if one of the three middle ones were omitted or if their sequence were altered. The first movement opens promisingly with a sombre introduction in the style of a funeral march, but the Schumannesque Allegro into which this leads is too shapeless to be redeemed by the momentary flashes of real genius. The second movement, in the style of a German dance, is more successful, and this is no doubt why Tchaikovsky incorporated most of it in the suite of incidental music he provided for a production of *Hamlet* at St Petersburg on 21 February 1891; so too is the fourth, a genuine Scherzo that is full of piquant strokes of orchestration, despite the fact that, as Cui pointed out, there is precious little actual melody. These two “scherzos” (to use Tchaikovsky’s own term) frame a D minor Andante. The finale is a rousing if somewhat noisy movement whose main theme is in the rhythm of a polacca — a fact which accounts for the otherwise meaningless nickname “The Polish” that became associated with the Symphony as a result of a performance in London in 1899 under Sir August Manns. The development section displays more of the

rather heavy-handed contrapuntal prowess that Tchaikovsky displayed in the finale of the First Symphony.

Symphony No.4 in F minor, op.36

The composition of his Fourth Symphony in 1877 marked a crucial point in Tchaikovsky’s life, for this was not only the year of his hasty and disastrous marriage but also that which marked the beginning of his extraordinary relationship with Nadezhda von Meck, the friend and patroness whom he was never to meet, but whose detailed correspondence with the composer over some fifteen years provides a fascinating insight into Tchaikovsky’s character and method of working. He started work on the symphony in June, set it aside during the autumn in order to concentrate on the score of *Eugene Onegin*, but returned to it on 21 December, completing it a few weeks later. The first performance took place in St Petersburg on 22 February 1878, under Nikolai Rubinstein.

As the composer himself wrote, the germ of the symphony lies in the slow introduction, a strident brass fanfare — “Fate, the inevitable force which checks our aspirations towards happiness before they reach the goal... The sword of Damocles which hangs perpetually over our heads and is always embittering the soul”. This passage is to recur at significant moments in both outer movements of the work. Here it leads into the main, fast section of the movement, which opens with a long,

sighing theme, chromatic and syncopated in character. This passes from strings to woodwinds and is then heard in fragmentary, inverted form alternately on strings and winds, before working up to a powerful climax as “the sense of hopeless despair grows stronger and more poignant. Is it not better to turn from reality and lose oneself in dreams?” he asks, as the pace slackens, and a lilting clarinet tune introduces the second subject group, ornamented by chromatic flourishes on the woodwinds, and with a singing counter-melody on the cello. This is then continued by the violins above soft drum beats (“A bright and serene presence leads me on”) while a version of the first subject is heard, in G major, as if from a distance. Gradually the tension mounts, and the exposition ends with another fierce climax. The development, whose beginning is heralded by a return of the “Fate” motif, is concerned exclusively with the first subject, much of the time treating fragments of it in inversion and sequence. Another climax brings in the fanfare on the trumpets, and the recapitulation is reached with a powerful though brief restatement of the main theme. Thereafter the course of events corresponds to that of the exposition, up to the point where the fanfare introduces a coda based on the first subject.

The second movement expresses “the melancholy which steals over us when, at evening, we sit indoors alone, weary of work, while the book we have picked up for

relaxation slips unheeded from our fingers. A long procession of old memories goes by ... There were moments when young blood pulsed warmly though our veins and life gave all we asked. There were also moments of sorrow, of irreparable loss.” The movement is in ternary form. Its principal theme is a plaintive tune played at the outset by a solo oboe above a soft pizzicato accompaniment. A repetition on the cellos leads to a more urgent answering phrase on the full orchestra, after which both halves are stated again with varied scoring. The faster middle section introduces a springy theme in F. The return to the principal theme is marked by further and more attractive variety in instrumentation, but after a full restatement of both phrases the theme passes sadly from one instrument to another — clarinet, oboe, flute, violins, cellos, bassoon — to fade away in fragments.

Tchaikovsky foresaw that the third movement would be a success, yet his correspondence with Rubinstein shows that he had no fixed idea of the speed at which it should (or could) be played; finally he left the decision to the conductor. The strings play pizzicato throughout, with a witty, delicate theme that makes much use of wide leaps and repeated notes. It portrays “the capricious arabesques ... which come into a man’s head when he has been drinking wine and his nerves are rather excited ... Suddenly memory calls up the picture of a tipsy peasant and a street song.” The latter is the amusingly bucolic

trio section which the woodwinds initiate by themselves; soon their place is taken by what has been cleverly called “pizzicato brass” (representing the sound of a military band in the distance). Henceforth the various elements are superimposed and interwoven in a brilliantly colourful and effective manner. The finale opens with a flamboyant unison passage. The principal theme is announced immediately after these opening bars and is a variant of a Russian folk song, the clumsy nature of which is intended to suggest the simple, untroubled joys of peasant merrymaking. The tune is treated at some length before the introductory flourish reappears to pave the way for an exuberant theme for the full orchestra. Then follow two variations of the folk tune, the second of which is interrupted in full spate by the “Fate” motif from the first movement. However, the unwelcome guest does not darken the scene for long, and the movement ends on a note of exultant triumph.

Symphony No.5 in E minor, op.64

Tchaikovsky appears to have started work on his Fifth Symphony some time in May 1888, at about the same time as he embarked on his Fantasy-Overture *Hamlet*. By early June the sketches were completed, and the first performance took place in St Petersburg on 17 November, the composer himself conducting. The reception was cool. Three subsequent performances fared no better, and

in December a downcast Tchaikovsky wrote to Nadezhda von Meck “After two performances of my new symphony in Petersburg and one in Prague, I have come to the conclusion that it is a failure ... It was obvious to me that the ovations I received were prompted more by my earlier work, and that the symphony itself did not really please the audience. The consciousness of this brings me a sharp twinge of self-dissatisfaction. Am I really played out, as they say?”

Early in 1889, Tchaikovsky embarked on a second concert tour. Arriving at his hotel in Hamburg on 11 March he was pleased and flattered to discover that the next room to his was occupied by Brahms, who was staying over in order to be present at a rehearsal of the symphony on the following day. After it, the two composers had lunch together and Brahms (whose music Tchaikovsky had always found unsympathetic, “dry, cold, vague and nebulous”) said, with characteristic frankness, that he liked the symphony on the whole, except for the last movement. As if swayed by the German master’s verdict, Tchaikovsky confessed, in a letter to Modest, that he himself found the movement “odious.” But when the concert was successfully over he at last overcame his doubts and declared: “I no longer find the symphony bad, but love it once again.” It was typical of him to cling so long to doubts and misgivings about a work that was destined to challenge even the symphonies of Beethoven in popularity.

A motto theme pervades all four movements of the symphony, comparable in its effect with the “Fate” motif that plays such an important part in the Fourth Symphony. Indeed, a memorandum in one of the composer’s notebooks describes this motto theme as representing “complete resignation before Fate, or — which is the same thing — before the inscrutable pre-destination of Providence.” In the opening Andante it appears in the lugubrious lower register of the clarinet, accompanied, haltingly, by violas, cellos and basses. This accompaniment bears an obvious similarity to the opening bars of the Allegro con anima into which the introduction leads, where a melancholy theme with a dotted rhythm is heard above it, on a clarinet and bassoon. When the strings take it over, the woodwinds add semiquaver flourishes. The theme is treated at length and builds up to a fervent climax. The second group comprises three short themes: a stabbing phrase on woodwinds and horns, alternating with an ascending figure on the strings; and a melody that grows immediately out of this, one of the most poignant and haunting in all Tchaikovsky’s music. The development makes use of the rhythm, before subsiding for the recapitulation. Henceforward the order of events is the same as in the exposition, with the addition of a long coda that ends the movement on the sombre note of the opening.

The D major Andante cantabile is in ternary form. Its principal theme is announced (after a

succession of solemn chords on the lower strings) by a solo horn, and the clarinet subsequently adds a counter-melody. A subsidiary theme is then heard on the oboe and echoed by the horn over a throbbing accompaniment, is varied, and leads, by way of a soaring climax, to the middle section. Solo wind instruments (clarinet and bassoon) figure prominently here, and there is some rich four-part writing for the horns. As the music gathers impetus the motto theme from the first movement makes a dramatic appearance. The reprise of the principal section follows, with varied and intensified scoring and with the second theme thrown into full prominence, the motto making a second, more frenzied entry shortly before the end.

The third movement is in the waltz idiom that was so dear to Tchaikovsky. The main section is in two halves, the first being allotted to the strings, the second to the winds. The basis of the trio is a *spiccato* semiquaver figure that spreads gradually from the violins to the whole orchestra, finally acting as an embellishment to the main theme when it returns (Tchaikovsky had achieved the same effect, though in more rudimentary form, in the Alla tedesca of the Third Symphony). In the coda the motto makes a hushed reappearance, as from afar.

The motto opens the finale, now in E major and in a mood of quiet resignation, though still with heavy orchestral colouring, and becoming increasingly restive. The opening subject of the

Allegro vivace, a theme of thick, clipped chords, is derived from the last bars of this lengthy introduction. Two subsidiary themes, a rocking motif on the oboe and a curving melody on the strings, both of them played to a chattering quaver accompaniment, make the transition to the second subject, a mark-like tune with an ostinato bass. This in turn develops into a climax in which the motto theme is heard once more. The development is based on the main theme of the Allegro and a portion of the march tune. The recapitulation follows the pattern of the exposition, but is finally interrupted by a vivid blaze of the motto theme, which at last finds its richest expression in a broad E major coda that sets the music on its way to a brilliant and triumphant finish with a final allusion to the principal theme of the first movement.

Symphony No.6 in B minor, op.74 “Pathétique”

Tchaikovsky began to work on a new Symphony in May 1892, some years after the completion of the Fifth, but the work progressed badly, and the composer abandoned it some months later (he subsequently used the material as the basis of his third, unfinished piano concerto). In February the following year he wrote to his nephew Vladimir Davidov to say that he had started afresh on a new symphony — “this time with a programme; but a programme of a kind which remains an enigma to all — let

them guess it who can.” He went on to outline the plan of the work, drawing attention to the fact that the finale would not be “great Allegro, but an Adagio of considerable dimensions.” In spite of a journey to England which included a visit to Cambridge to receive an honorary degree of Doctor of Music, the symphony went ahead well this time, and Tchaikovsky declared that it was “the best and the most sincere” of all his works, although he confessed to having difficulty with its orchestration. It was performed for the first time on 27 October 1893, and, according to the composer’s brother, Modest, it was the following day that he suggested to Tchaikovsky that he should call the symphony by the name which has remained with it ever since. Except for the confidence of its third movement, the symphony is imbued with foreboding and a sense of almost helpless despair. But even if he sensed that he would not live to write another symphony, Tchaikovsky could scarcely have foreseen that his life would be ended a mere nine days later.

The symphony begins with a slow introduction in which, in the sombre colouring of lower strings and a solo bassoon, the principal theme of the movement is suggested. This theme, as it appears in the ensuing Allegro, has three elements: (a) a short ascending motif, (b) a semiquaver variant of the same, and (c) a descending succession of repeated semiquavers. The subsequent pages are devoted to an animated discussion of this

material. The second-subject group is sharply divided from the first. It is cast in D major and consists primarily of a tender, expansive melody, played by violins and cellos against sustained wind chords. A subsidiary passage which features dialogues between flute, clarinet and bassoon above a *saltando* string accompaniment, separates it from a restatement with intensified scoring. The development, which starts with a dramatic call to attention, begins as a Fugato on (a) and (b) and finally builds up to one of Tchaikovsky's most powerful climaxes. During the course of the recapitulation only the principal section of the second subject is played and the movement ends with a solemn passage for brass above pizzicato strings in unison, suggestive of a funeral cortège.

The second movement has the form, though by no means the character, of a scherzo and trio. Its main section is in the style of a waltz, to which its 5/4 metre imparts a halting and lugubrious air. At first the theme is played by the cellos in their highest register, but later it is alternated between winds and strings. Repeated drum beats on a pedal D beneath the sustained notes of the trio's sighing tune impart a threatening character to the middle section. The return of the original theme is skilfully dovetailed in.

The third movement is one of Tchaikovsky's most splendid creations; brilliant in orchestration and triumphant in spirit, it is in striking contrast with the other three

movements. Formally it, too, has some similarity with a scherzo and trio, except that the trio is treated as the culminating point of the movement and returns as a great coda at the end. In style it is a march, and its theme is hinted at by various wind instruments above the chattering triplets of the strings in the first part of the movement, but only attains its full stature in the "trio". In a movement that is conspicuous for the virtuosity of its instrumentation, the final statement of the march theme, with pounding chords on the brass, is an unforgettable sound.

The finale is the slow movement. It has two main themes — the reiterated sigh of the opening and the simple, lamenting melody for which it prepares the way, with its throbbing horn accompaniment. There are two climaxes, the second of them making use of a rushing scale-figure in conjunction with the opening theme. After the second of these outbursts the music fades away in the dark colours of bassoons, violas, cellos and basses with which the symphony began. Few musical farewells are more poignant.

Robin Golding

Manfred

The Manfred Symphony is the only true "programme" symphony Tchaikovsky wrote, although both the fourth and fifth symphonies (the "Manfred" comes between these chronologically) show strong tendencies

towards the form. When Madame von Meck wrote to Tchaikovsky asking him to supply a programme for the fourth he was quite prepared to do so and in this work as well as in the fifth, the use of a recurrent motto theme which appears with intervals throughout recalls the *idée fixe* technique developed by Berlioz.

The fact was that Berlioz who, with his *Symphonie fantastique*, had fathered the whole idea of the programme symphony on an epoch which proved extremely receptive to it, exerted a profounder influence in Russia than perhaps anywhere else. Even today one of the favourite pastimes of Russian commentators is to dream up programmes for the symphonies of Shostakovich, and the style of that composer's symphonic writing as well as that of other Soviet artists certainly encourages this.

In the late nineteenth century, under Berlioz's direct example, this trend towards programmatic musical thinking was fast becoming established. The second and last visit Berlioz made to Russia, during 1867–68, when he conducted his *Harold in Italy*, caused a distinct stir and it was a direct result that the idea for the Manfred Symphony took shape.

It originated with the critic V. V. Stasov, who had perceived in Byron's drama-poem *Manfred* just the kind of material suitable for programmatic treatment. He hastened

to communicate his discovery to the composer Balakirev and mapped out for him the following scheme:

Part 1. Manfred wanders through the Alps. His life is shattered. Many burning questions remain without an answer: the sole substance of his life now are his memories. Now and again, recollections of his ideal, Astarte, come into his mind. Memories and thoughts burn and gnaw at him. He seeks and requests oblivion but there is nobody to give it him.

Part 2. Manfred comes into contact with the Alpine hunters whose simple way of life, good nature and straightforward patriarchal society present themselves as a sharp contrast. This should be a quiet, idyllic Adagio, introducing the Manfred theme which must pervade the entire work as an *idée fixe*.

Part 3. The Alpine fairy appears to Manfred in the rainbow formed by the spray of a waterfall.

Part 4. A wild, unrestrained Allegro full of savage dash. The scene is in the underground palace of the infernal Arimanes. Further on, we should have the underground spirits and finally a charming contrast to this abandoned orgy will be the section representing the evocation and appearance of Astarte: this must be light and transparent music, like air, and ideal in mood. But the pandæmonium is taken up

again, leading to a Largo which represents Manfred's death.

Balakirev was much taken with the scheme. Although undisposed, for some reason, to attempt the music himself, he suggested to Berlioz that he undertake this "marvellous subject" — without mentioning, incidentally, that the idea had been Stasov's. Berlioz, old and sick by this time, declined the invitation, and it was not until fourteen years had passed that Balakirev once more recalled the project, his memory jogged by a perusal of the score of Tchaikovsky's symphonic poem *Francesca da Rimini*. Tchaikovsky, it seemed to him, was now the composer best equipped to invest the Manfred story with a fitting brilliance and grandeur. The programme which he promptly sent off to Tchaikovsky, with the same suggestion he had made to Berlioz so long before, was still in all its essentials Stasov's; all Balakirev had done was to add some details and indicate a key scheme.

Tchaikovsky was not enthusiastic. "I agree that by following it one might compose an impressive symphony after the manner of that composer (Berlioz)," he wrote. "But it leaves me absolutely unmoved and when heart and imagination are cold, it is scarcely worth troubling to compose." Nevertheless, two years later, in 1884, he had a personal meeting with Balakirev in St Petersburg and it is quite

clear that among the matters discussed was the Manfred project, for shortly afterwards Balakirev again sent him the Stasov programme, again leaving it to be assumed that the idea was his own. This time Tchaikovsky, on the point of departure for Davos to see a dying friend, felt that he might be in better fettle to tackle it: "I leave tomorrow morning... It just suits me to be on Alpine heights and the circumstances would be very favourable for setting Manfred to music... At any rate, I can assure you that come what may I will bend all my powers to carrying out your wish."

The promise was kept. By the end of September 1885 he was writing to Balakirev: "Manfred is finished and in a few days they will start to engrave the score... It was very difficult but also very pleasant work, particularly when I became absorbed in it — though I began with considerable effort. Naturally I can't forecast whether or not you'll like the symphony, but believe me, I have never driven myself so hard nor become so exhausted with labour."

Both during work on the symphony and afterwards, Tchaikovsky's attitude was, as usual, highly changeable. While, in June 1885, he could write to Taneyev: "Composing a programme symphony, I feel as if I were a charlatan, cheating the public," he could also write to the opera singer Emilia Pavlovskaya, one month later: "The symphony has turned out vast, serious,

difficult, swallowing up all my time, often very exhausting; but inside me a voice says that I do not labour in vain and that perhaps the work will be the best of my symphonic compositions." Afterwards, too, he felt no consistent satisfaction. At the end of 1885, he told his publisher: "I esteem it highly ... possibly I may be mistaken, but it seems to me to be the best of my works"; but three years later he informed the Grand Duke Constantine that "it is from no desire to appear modest that I can say that this work is execrable and that I am deeply repelled by it..."

Possibly the judgements of posterity may be considered more valuable, if only because they are steadier. *Manfred* is, in fact, one of Tchaikovsky's most magnificent works, and the infrequency with which it is performed reflects not its quality but its extreme difficulty. Nearly all the instruments are called upon to perform virtuoso feats and the conductor is required to devote himself to gruelling preparatory study if even an adequate performance is aimed at. All this springs, moreover, from thoroughly legitimate artistic demands. Unlike a good many twentieth-century works which have sealed their own doom by laying stress on virtuoso writing for its own sake, the difficulties of *Manfred* all necessarily contribute to a genuine totality of expression. The result may be less finely wrought than a work of Mozart's but

finesse of that kind was not consistent either with Tchaikovsky's musical character or with the nature of his programme; it is sufficient compliment, perhaps, if one says of the symphony that it contrives to be vintage Tchaikovsky and at the same time something of which Byron would surely have approved.

Tchaikovsky made only one major change in the original programme: Manfred's encounter with the Alpine hunters became the third movement and the vision of the Alpine fairy in the waterfall the second. Otherwise, the programme remains substantially as Stasov first conceived it. The Manfred theme (the *idée fixe*) is easily identifiable and is heard at the very outset of the work stated by bass clarinet and bassoon.

Decca

PIOTR ILYITCH TCHAIKOVSKY

Les symphonies

Première Symphonie en *sol* mineur op.13 "Rêves d'hiver"

Encouragé par le bon accueil fait à la nouvelle version de son Ouverture en *fa* que Nicolas Rubinstein avait dirigée à Moscou, Tchaïkovsky commença l'esquisse de sa Première Symphonie en mars 1866.

Il ne progressa que très lentement. Il avait pris l'habitude de prolonger ses journées de labeur en travaillant très tard dans la nuit, ce qui détermina une dépression nerveuse ; son médecin lui assura qu'il avait frôlé la folie. Il soumit la partition encore inachevée à deux de ses anciens professeurs du conservatoire de Saint-Petersbourg, Antoine Rubinstein et Nicolas Zarembo, espérant que ceux-ci en recommanderaient l'audition à la Société russe de musique de la ville. Tout ce qu'il reçut en retour pour prix de ses efforts fut une accablante liste de critiques et la suggestion qu'il apporte de nombreuses révisions à sa partition, ce qu'il accepta de faire à contrecœur. Le troisième mouvement (transcription d'un mouvement d'une précédente sonate pour piano qui ne fut publiée qu'après la mort de Tchaïkovsky) fut joué isolément à Moscou, le 22 décembre 1866, et de nouveau exécuté, cette fois avec le second mouvement, à Saint-Petersbourg en février 1867 (après un second rejet de la partition par Antoine Rubinstein) ; mais la

réception manqua de chaleur. La première audition complète de la symphonie ne fut donnée que le 15 novembre 1868 sous la baguette de Nicolas Rubinstein et à l'intention de la Société russe de musique de Moscou. Curieusement, elle remporta un énorme succès ; l'auditoire réclama à grands cris le compositeur qui finit par paraître, visiblement à la torture, pétrissant son chapeau, le costume tout fripé. Il est intéressant de noter que Tchaïkovsky avait alors retiré tous les changements qu'il avait introduits à la demande d'Antoine Rubinstein et de Zarembo, exception faite du second sujet du premier mouvement, remplacé sur les instances de Zarembo et que Tchaïkovsky, ayant oublié son idée originelle, n'avait pu reconstituer. La symphonie était donc quasiment dans sa version primitive.

Les deux premiers mouvements sont ouvertement "à programme". Le premier est intitulé "Rêveries sur une route d'hiver". Il se peut que son thème principal, qui domine tout le mouvement, soit un air populaire russe. Quoiqu'on sente dans la musique parfois le Tchaïkovsky de la maturité, il n'y a rien là de bien prononcé et on est excusable de la confondre avec du Borodine première manière. Le mouvement lent ("Ô pays triste, terre embrumée !") est plus caractéristique, notamment dans les passages mélancoliques

de cordes qui le commencent et l'achèvent. Là encore, les thèmes ont un saveur de terroir, admirablement travaillés toutefois dans le cours du mouvement.

Le scherzo est dominé par la figure rythmique genre *ostinato* jouée par les violons à la suite de quatre mesures préliminaires des hautbois ; le trio est le premier — et le plus simple — de toute une succession de valse orchestrales, un genre où Tchaïkovsky devait plus tard exceller.

Le finale s'ouvre avec une lente et sombre introduction indiquée, typiquement, *Andante lugubre*. Le corps principal du mouvement (en *sol* majeur) est basé sur un thème court et énergique traité en *fugato*, même dans l'exposition, sans parler du développement au contrepoint chargé. Après un retour de l'introduction lente, le mouvement prend fin sur une coda dont même le plus ardent défenseur de Tchaïkovsky peut difficilement ignorer l'emphase et les répétitions.

Deuxième Symphonie en *ut* mineur op.17 "Petite russie"

La Deuxième Symphonie fut mise en chantier pendant l'été de 1872 ; le 14 novembre, le compositeur en parlait à son frère Modeste comme de "sa meilleure œuvre". Le 7 janvier 1873, chez Rimski-Korsakov à Saint-Petersbourg, devant un cercle d'amis, il joua le finale et déclina l'enthousiasme. La femme de Rimski-Korsakov qui avait déjà publié un arrangement pour piano à quatre mains de

Roméo et Juliette (écrit en 1869) le supplia, des larmes dans les yeux, d'arranger également le mouvement pour piano en duo. La première audition prit place à Moscou le 7 février sous la conduite de Nicolas Rubinstein. Ce fut une réussite complète. Une seconde audition eut lieu le 8 avril ; le compositeur fut appelé après chaque mouvement sur le plateau, et reçut une couronne de lauriers et une coupe d'argent.

Néanmoins, Tchaïkovsky envisageait des révisions importantes, et l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui est substantiellement différente (notamment en ce qui concerne les premiers mouvements) de la version entendue dans les années 1870. Pourtant, il faut noter qu'un critique aussi pénétrant que Taneïev préférait la version originale. Comparant les deux partitions bien des années après (en 1898), il écrivait à Modeste : "Dieu ! Quelle différence ! Comme il est bon, le vieil *Allegro* malgré quelques défauts — des modulations à n'en plus finir qui pourraient être supprimées — avec son beau premier thème, son gracieux et mélodieux second sujet. Et que le nouvel *Allegro* est faible par comparaison ! ... Il me semble que, dans quelque concert à venir, vous devriez laisser les gens entendre la vraie Deuxième Symphonie dans sa version originale ... Quand je vous verrai, je vous les jouerai toutes les deux et vous conviendrez probablement avec moi que la première est supérieure."

N'en déplaise à Taneïev, l'actuelle Deuxième

Symphonie représente un immense progrès sur la Première, de six ans plus jeune. On y trouve une longue introduction lente offrant un thème plutôt mélancolique pour le cor, qui est par la suite développé avant que l'*Allegro* principal ne survienne. Ce thème réapparaît dans le corps principal du mouvement où il fait contraste avec à la fois le vigoureux premier sujet proprement dit et les deux thèmes lyriques qui forment le groupe du second sujet. Il réapparaît tout à fait à la fin du mouvement et a le dernier mot. César Cui trouvait le second mouvement "rude et commun", un jugement d'une incompréhensible sévérité sur un morceau noté pour son charme mélodique et son orchestration (l'emploi des cordes pizzicato est particulièrement bon). Le mouvement en *mi* bémol majeur était originellement la marche nuptiale du malheureux opéra *Ondine* : elle avait été récupérée quand les pourparlers pour monter celui-ci à la scène à Saint-Petersbourg avaient rompu en 1869. Le troisième mouvement, en *ut* mineur, est un scherzo d'une intense vitalité ; là encore, sa couleur instrumentale est digne du Tchaïkovsky de la grande période. Il comprend un trio d'un caractère définitivement paysan. C'est au thème principal du finale en *ut* majeur que la symphonie doit son surnom ; c'est celui d'une chanson ukrainienne : "La grue". Le succès incontestable du mouvement est dû à l'art avec lequel Tchaïkovsky pare une mélodie si simple et franche d'une orchestration si travaillée, ainsi qu'à l'effet de

contraste avec le thème d'une égale simplicité mais d'un sentiment tout opposé qui sert de second sujet.

Troisième Symphonie en *ré* majeur op.29 "Polonaise"

Tchaïkovsky conçut sa Troisième Symphonie à peu près en même temps que le premier de ses trois ballets, le *Lac des Cygnes*. Il commença à l'écrire le 17 juin 1875 à Usovo et quand, au début de juillet, il prit ses quartiers chez son ami Nicolas Kondratiev à Nizi, la partition dans ses lignes principales était achevée et il s'attaquait au travail de l'orchestration. Les dernières touches furent apportées à Kamenka le 13 août. Le 24 novembre, il écrivait à Rimski-Korsakov qu'il n'y avait dans sa symphonie aucune idée nouvelle très heureuse, quoiqu'il ait lieu de croire que l'instrumentation par endroits témoignait d'imagination ; des cinq mouvements, les premier, second et quatrième avaient ses préférences. La première audition fut donnée à Moscou le 19 novembre 1875 par l'orchestre de la Société russe de musique sous la direction de Nicolas Rubinstein (Tchaïkovsky était absent) et fut bien reçue ; quand la symphonie fut redonnée à Saint-Petersbourg le 5 février de l'année suivante, l'accueil fut modéré quoique l'auteur ait été invité à monter sur l'estrade. Après la seconde audition, Cui écrivit que les meilleurs mouvements étaient les trois premiers, que le quatrième rendait un son charmant mais que l'écriture était pauvre,

que le cinquième, une polonaise, de tous les mouvements était le plus faible, enfin que toute cette nouvelle symphonie montrait du talent mais qu'on était en droit d'attendre mieux de son auteur (rappelons que Tchaïkovsky avait présenté l'année précédente son Premier Concerto pour piano). Par contre, Hermann Laroche vit en la Troisième Symphonie une des grandes manifestations musicales de la dernière décennie, non seulement en Russie, cela va sans dire, mais dans toute l'Europe.

L'influence modératrice du temps a montré que Cui jugeait beaucoup mieux que Laroche. À bien des égards, malgré d'indéniables beautés orchestrales dans une grande partie de l'écriture, la Symphonie en *ré* majeur a moins de personnalité que celle qui l'a précédée. De toutes les symphonies de Tchaïkovsky, c'est la plus académique et on peut difficilement dire de ses cinq mouvements qu'ils forment un tout organisé susceptible de souffrir de la suppression de l'un des trois mouvements centraux ou de la modification de l'ordre dans lequel ils se succèdent. Le premier mouvement s'annonce bien avec sa sombre introduction en allure de marche funèbre, mais il enchaîne avec un *Allegro* schumannesque qui a tant de prétention et si peu de forme que même les rares instants de génie qu'on y découvre ne le sauvent pas. Le second mouvement (en *si* bémol) en style de *ländler*, est plus heureux et c'est sans doute la raison pour laquelle

Tchaïkovsky incorpora la plupart de sa musique dans la suite qu'il écrivit pour accompagner *Hamlet*, monté à Saint-Petersbourg le 21 février 1891. Mieux venu également est le quatrième mouvement, un authentique scherzo (en *si* mineur) plein de traits orchestraux piquants, malgré la carence mélodique que Cui dénonce. Ces deux "scherzos" (ainsi s'exprime Tchaïkovsky) encadrent un *Andante* en *ré* mineur qui n'appelle pas de commentaires particuliers. Le finale est exaltant même s'il est quelque peu bruyant ; le rythme de *polacca* de son thème principal explique peut-être ce surnom de "Polonaise" qui est donné à l'œuvre en Angleterre et qu'on ne s'expliquerait pas sinon ; il vint à être associé à la symphonie à la suite d'une audition au Crystal Palace de Londres en 1899, Sir August Manns étant au pupitre. Le développement manifeste quelques-unes des prouesses contrapuntiques quelque peu laborieuses que Tchaïkovsky déploie dans le finale de la première symphonie.

Quatrième Symphonie en *fa* mineur op.36

La composition de la Quatrième Symphonie prit place à un moment crucial de la vie de Tchaïkovsky, en cette année 1877 qui fut celle de son mariage précipité et désastreux, mais aussi celle qui vit se nouer cette extraordinaire liaison épistolaire avec Nadejda von Meck, l'amie et la protectrice qu'il ne devrait jamais rencontrer mais dont la correspondance détaillée avec le compositeur pendant une quinzaine d'années ouvre des aperçus

fascinants sur le caractère et les méthodes de travail de Tchaïkovsky. Il commença à composer la symphonie en juin, la mit de côté pendant l'automne afin de se consacrer à la partition d'*Eugène Onéguine* et y revint le 21 décembre, l'achevant quelques semaines plus tard. La première audition prit place à Saint-Petersbourg le 22 février 1878, sous la direction de Nicolas Rubinstein.

Comme le compositeur l'écrivit, le point de départ de la symphonie se trouve dans la solennelle introduction, une stridente fanfare de cuivres illustrant le *fatum*, "inexorable puissance qui tient en échec nos aspirations vers le bonheur avant qu'elles ne parviennent à destination ... l'épée de Damoclès perpétuellement suspendue au-dessus de nos têtes, éternel poison de l'âme". Ce thème reviendra à des endroits significatifs de chacun des mouvements externes. De l'introduction, il conduit dans la rapide section principale du mouvement "en temps de valse", qui ouvre avec le long soupir d'un thème syncopé, d'un caractère chromatique. Ce thème est passé des cordes aux bois ; on l'entend alors dans une forme fragmentaire, en renversement, alternativement sur les cordes et les bois, avant de s'édifier en un puissant sommet, au fur et à mesure que le "sentiment de désespoir s'augmente et devient de plus en plus poignant. Ne vaut-il pas mieux se détourner de la réalité et se perdre dans les rêves ?" demande Tchaïkovsky, tandis que l'allure se relâche et qu'une légère mélodie

dansante sur la clarinette introduit le groupe du second sujet orné de chromatismes sur les bois et une chantante contre-mélodie au violoncelle. Les violons poursuivent celle-ci au-dessus du doux martèlement des timbales ("une présence heureuse et sereine me conduit") tandis qu'une nouvelle version du premier sujet est entendue en *si* majeur comme au loin. Progressivement, la tension monte et l'exposition s'achève dans un autre sommet sauvage. Le développement, dont le début est annoncé par un retour du motif du *fatum*, ne traite que du premier sujet, n'occupant la plupart du temps que des fragments en renversement et en séquence. Un autre sommet introduit la fanfare sur les trompettes, et la réexposition est atteinte avec une nouvelle et puissante, quoique brève, présentation du thème principal. Dès lors le déroulement des opérations correspond à celui de l'exposition jusqu'au point où la fanfare introduit une coda basée sur le premier sujet.

Le second mouvement, en *si* bémol mineur, exprime "la mélancolie qui nous envahit le soir quand nous sommes seuls et fatigués, le livre ouvert pour nous distraire nous glissant des doigts sans que nous y prenions garde. Le long cortège des souvenirs défile [...] Il fut des temps où un sang ardent courait dans nos veines, où la vie comblait tous nos désirs. Il y eut aussi des heures douloureuses, des pertes irréparables". Le mouvement est en forme ternaire. Son thème principal est un air plaintif joué dès l'entrée en matière par le hautbois

solo au-dessus d'un doux pizzicato d'accompagnement. Une reprise sur les violoncelles conduit à la réponse d'une phrase plus pressante avec le plein orchestre, après quoi chaque versant mélodique est présenté à nouveau, écrit différemment. La section du milieu, plus rapide d'allure, introduit un bondissant thème en *fa*. Le retour au thème principal est marqué par plus de diversité et plus d'attrait dans l'instrumentation, mais après une complète redite de chaque phrase, le thème passe désolé d'un instrument à l'autre, clarinette, hautbois, flûte, violons, violoncelles, basson, avant de s'effriter.

Tchaïkovsky prévient que le troisième mouvement (*fa* majeur) serait un succès ; sa correspondance avec Rubinstein montre toutefois qu'il n'avait aucune idée précise de la vitesse à laquelle la symphonie devrait et pourrait être jouée ; finalement, il en laissa le choix au conducteur. Les cordes en pizzicato jouent tout au long, avec un thème spirituel, délicat, qui fait grand usage de larges intervalles et de notes répétées. Tchaïkovsky dépeint les "arabesques capricieuses ... qui naissent dans la tête d'un homme à qui le vin est monté à la tête et qui est un peu excité ... Soudain s'éveille un souvenir, un paysan ivre, une chanson des rues". Cette dernière est le trio plaisamment bucolique que les bois entament ; leur place est bientôt prise par ce qui a été astucieusement appelé un "pizzicato pour cuivres" (le son d'une lointaine fanfare militaire). Désormais les divers éléments vont

se superposer et s'entrelacer avec brio, couleur, effet.

Le finale s'ouvre avec un flamboyant unisson, un passage qui dispose l'esprit pour une scène de réjouissances rustiques. Le thème principal est annoncé immédiatement après ces premières mesures ; c'est une variante d'un chant populaire russe et son allure balourde éveille des idées de joies simples, de fêtes campagnardes. L'air est traité assez longuement avant que la fioriture de l'entrée réapparaisse et ouvre la voie à un thème exubérant pour le plein orchestre. Puis deux variations de l'air populaire suivent, la seconde interrompue en plein élan par le motif du *fatum* du premier mouvement. Mais l'hôte indésirable n'assombrit pas longtemps le ciel et le mouvement s'achève en exultation triomphante.

Cinquième Symphonie en *mi* mineur op.64

Tchaïkovsky semble avoir commencé à travailler sur sa Cinquième Symphonie en mai 1888, à peu près au moment où il entamait l'ouverture-fantaisie *Hamlet*. Les esquisses étaient achevées au début de juin et la première audition eut lieu à Saint-Petersbourg le 17 novembre, le compositeur dirigeant. Mais l'accueil manqua d'enthousiasme, et il en fut de même aux trois auditions suivantes. En décembre, un Tchaïkovsky abattu écrivait à Mme von Meck : "après deux auditions de ma nouvelle symphonie à Saint-Petersbourg et une à Prague, je suis arrivé à la conclusion que

c'est un échec. Il y a là quelque chose de déplaisant, d'inégal, de superflu et de faux, et le public s'en aperçoit aussitôt. Il m'était clair que l'on m'applaudissait pour mes travaux précédents et que la symphonie elle-même n'était pas réellement du goût de l'auditoire. J'en ai conscience et le mécontentement me lancine. Suis-je vraiment fini, comme ils disent ?"

Tout au début de 1889, Tchaïkovsky commença une seconde tournée de concerts qui le mena à Hambourg, le 11 mars. En arrivant à son hôtel, il fut heureux et flatté de découvrir que Brahms occupait la chambre contiguë et avait prolongé son séjour pour assister à une répétition de la symphonie le jour suivant. Après la répétition, les deux compositeurs déjeunèrent ensemble et Brahms (dont Tchaïkovsky confessa dans une lettre à Modeste qu'il n'avait jamais apprécié la musique, la trouvant "sèche, froide, vague et nébuleuse") affirma qu'il aimait la symphonie dans son ensemble mais qu'il trouvait le dernier mouvement odieux. Mais le concert passé avec succès, et ses doutes surmontés, il déclara qu'il ne trouvait plus la symphonie mauvaise, qu'il la chérissait à nouveau. Douter et se tourmenter si longuement au sujet d'une œuvre destinée à rivaliser en popularité avec les symphonies de Beethoven, voilà qui est du pur Tchaïkovsky.

Tous les quatre mouvements de la symphonie sont pénétrés d'un motif initial court, énoncé thématique comparable par sa

portée à celui du *fatum* qui joue un rôle si important dans la Quatrième Symphonie. Une note sur l'un des carnets du compositeur décrit ce motif comme représentant "une complète résignation devant le destin ou — ce qui revient au même — devant les insondables desseins de la Providence." Dans l'*Andante* d'entrée, le motif apparaît dans le bas registre lugubre de la clarinette accompagné de manière discontinue par altos, violoncelles et basses. Cet accompagnement offre une ressemblance évidente avec les premières mesures de l'*Allegro con anima* auquel conduit l'introduction, où un thème mélancolique avec un rythme pointé sur clarinette et basson est entendu en dessus. Quand les cordes s'emparent du thème, les bois y ajoutent des fioritures en doubles croches. Le thème est traité longuement et s'édifie en un sommet plein de ferveur. Le second groupe comprend trois courts thèmes : une phrase lancinante sur les bois et les cors, alternant avec une figure ascendante sur les cordes ; et une mélodie qui s'en dégage immédiatement et se déploie, une des plus poignantes et des plus envoûtantes de toute la musique de Tchaïkovsky. Le développement utilise ce rythme du premier sujet avant de le laisser retomber pour la réexposition. Dès lors, l'ordre des séquences est le même que dans l'exposition, avec l'adjonction d'une longue coda qui termine le mouvement sur la sombre note du début.

L'*Andante cantabile* en ré majeur est de forme ternaire. Son thème principal est

annoncé (après une succession de solennels accords sur les cordes basses) par un cor solo ; la clarinette par la suite y ajoute un contre-sujet. Un thème subsidiaire se fait ensuite entendre sur le hautbois et le cor lui fait écho au-dessus de la pulsation de l'accompagnement. Après des variations, il conduit vers la section médiane. Deux vents solos, clarinette et basson, sont ici mis en évidence, et il y a une riche écriture à quatre voix pour les cors. La musique prend élan et force et le motif initial du premier mouvement fait une impressionnante entrée. La reprise de la section principale suit, avec une écriture variée et intensifiée et avec le second thème très proéminent, le motif initial faisant une seconde entrée encore plus passionnée, peu de temps avant la fin.

Le troisième mouvement est en ce langage de la valse qui était si cher à Tchaïkovsky. La section principale est en deux moitiés, la première confiée aux cordes, la seconde aux vents. La base du trio est une figure *spiccato* en doubles croches qui des violons s'étend peu à peu à tout l'orchestre, fonctionnant finalement comme un ornement au thème principal quand celui-ci revient (le même effet se trouve, bien qu'en une forme plus rudimentaire, dans l'*Alla tedesca* de la Troisième Symphonie). Dans la coda, le motif initial fait une réapparition discrète, comme distante.

Le motif initial ouvre encore le finale, maintenant en *mi* majeur et dans un esprit de

paix résignée quoique toujours avec une épaisse couleur orchestrale, mais devient de plus en plus agité. Le sujet introducteur de l'*Allegro vivace*, un thème d'accords épais, découpés, est dérivé des dernières mesures de cette longue introduction. Deux thèmes subsidiaires, motif balancé sur les hautbois, courbe mélodique sur les cordes, tous deux joués contre un accompagnement de croches bavardes, marquent la transition vers le second sujet, un air martial avec basse obstinée. La séquence à son tour se développe en un sommet dans lequel le motif initial est une fois de plus entendu. Le développement est basé sur le thème principal de l'*Allegro* et une section de l'air martial. La récapitulation suit le schéma de l'exposition mais elle est finalement arrêtée net par une fulguration du motif initial, ce dernier trouve enfin sa plus riche forme dans la vaste coda en *mi* majeur qui lance la musique vers une brillante et triomphale conclusion avec une dernière allusion au thème principal du premier mouvement.

Sixième Symphonie en *si* mineur op.74 "Pathétique"

Tchaïkovsky se mit au travail sur sa Sixième Symphonie en mai 1892, quelques années après la cinquième. Quelques mois plus tard, il l'abandonnait, la partition s'annonçant mal (certaines parties devaient par la suite constituer la base de son Troisième Concerto pour piano, resté inachevé). En février de l'année suivante, il écrivait à son neveu Vladimir

Davidov pour lui dire qu'il s'était remis à un projet de symphonie "avec cette fois un programme, mais d'une nature qui sera pour tous une énigme — qu'ils devinent s'ils peuvent !". Il poursuivait en traçant le plan de l'ouvrage, attirant l'attention sur le fait que le finale ne serait pas un "grand *Allegro* mais un *Adagio* aux dimensions considérables". En dépit d'un voyage en Angleterre (comportant une visite à Cambridge où il fut fait docteur *honoris causa* de musique), la symphonie alla de l'avant, cette fois avec bonheur ; Tchaïkovsky dit qu'elle était "la meilleure et la plus sincère" de toutes ses œuvres, quelque mal que lui ait donné l'orchestration. Elle fut présentée le 27 octobre 1893 ; le jour suivant, Modeste, s'il faut l'en croire, suggérerait à son frère ce nom de "Pathétique" qui lui est resté. À l'exception du sentiment confiant du troisième mouvement, l'écriture est pénétrée d'anxiété et presque de désespoir impuissant. Mais, même s'il devinait qu'une autre symphonie de lui ne verrait jamais le jour, Tchaïkovsky pouvait difficilement avoir prévu la soudaine attaque de choléra qui, à peine neuf jours plus tard, allait le coucher sur son lit de mort.

La symphonie commence avec une lente introduction ; le thème principal est tracé dans une sombre coloration de cordes basses et du basson solo. Comme on le verra dans l'*Allegro* suivant, ce thème a trois éléments : (a) un court motif ascendant ; (b) une variante en doubles croches de ce motif ; (c) une succession descendante de doubles croches

répétées. Les pages suivantes de la partition sont consacrées à une discussion animée du contenu. Le groupe du second sujet est nettement séparé du premier. Il prend forme en *ré* majeur et consiste surtout en une mélodie tendre et expansive jouée par les violons et les violoncelles contre les accords soutenus des vents. Un passage subsidiaire qui comporte des dialogues entre flûte, clarinette et basson au-dessus d'un accompagnement de cordes *saltando* sépare cette exposition de la réexposition à l'écriture intensifiée. Le développement qui s'ouvre avec une interpellation dramatique débute comme un *fugato* sur (a) et (b) et finit par s'élever en un de ces sommets tchaïkovskyens presque délirants. Pendant la récapitulation, seule la section principale du second sujet est jouée et le mouvement s'achève avec un solennel passage de cuivres au-dessus de cordes pizzicato en unisson, évocateur d'un cortège funèbre.

Le second mouvement a la forme, mais en aucune façon le caractère, d'un scherzo et trio. Sa section principale est dans le style d'une valse que son rythme 5/4 revêt d'une allure hésitante et lugubre. Au début le thème est joué par les violoncelles dans leur plus haut registre mais plus tard il alterne entre vents et cordes. Des coups répétés de timbales sur un *ré* de pédale sous les notes soutenues de l'air expirant d'un trio donnent un caractère menaçant à la section médiane. Le thème original revient, habilement réinséré.

Le troisième mouvement est l'une des plus

magnifiques créations de Tchaïkovsky : son orchestration brillante, son esprit triomphant contrastent fortement avec les trois autres mouvements. Du point de vue forme, il y a quelque similarité avec un scherzo-trio, excepté que le trio est traité comme le point culminant du mouvement et reviendra en une grande coda. Le style est celui d'une marche et divers instruments à vent font allusion au thème au-dessus du bavardage en triolets des cordes dans la première partie du mouvement ; il n'atteint toute sa stature que dans le trio. Dans un mouvement qui brille par sa virtuosité instrumentale, la présentation finale du thème de la marche avec des accords pilonnés dans les cuivres est d'un effet inoubliable.

Le finale est un mouvement lent. Il a deux thèmes principaux, le soupir répété du début et la simple plainte de la mélodie à laquelle il ouvre la voie avec un accompagnement de cors vibrants. On y trouve deux sommets, le second faisant un usage effectif d'une galopante figure de gamme conjuguée avec le thème de l'entrée. Après la seconde de ces deux éruptions, la musique s'éteint dans ces mêmes couleurs assombries des bassons, altos, violoncelles et basses avec lesquelles la symphonie a commencé. Il est peu d'adieux plus poignants.

Traduction Decca

Manfred

La Symphonie *Manfred* est la seule œuvre "à programme" que Tchaïkovsky ait écrite,

bien que les Quatrième et Cinquième Symphonies (*Manfred* a été rédigé entre ces deux œuvres) aient quelques tendances à se rapprocher du poème symphonique. Lorsque Madame von Meck écrivait à Tchaïkovsky pour lui demander un programme explicatif de la Quatrième, il s'y attendait si bien qu'il lui en fournit un, et même précisa que le retour à intervalles irréguliers du même motif obsessionnel était un souvenir de l'*idée fixe*, procédé de leitmotiv mis en application par Berlioz dès sa *Symphonie fantastique* (1830).

La symphonie à programme, telle que l'avait conçue Berlioz, quel qu'ait pu être son succès au début du siècle romantique, n'a eu nulle part autant d'influence qu'en Russie. Aujourd'hui encore, un des passe-temps favoris des commentateurs russes est de découvrir de telles affabulations romanesques dans les Symphonies de Chostakovitch, et d'ailleurs le style de ce compositeur, de même que celui de la plupart de ses confrères soviétiques, appelle, très évidemment, ce genre de littérature. Au cours du XIX^e siècle, sous l'influence directe de Berlioz, ce goût général pour la musique à programme fut vite suivi par la plupart des compositeurs.

Au cours de sa seconde et dernière visite à la Russie, en 1867–68, Berlioz dirigea son *Harold en Italie* qui fit sensation. De cet événement naquit l'idée de la Symphonie *Manfred*. On la doit au critique Vladimir

Stassov qui avait découvert dans le poème-dialogue de Byron tous les éléments favorables à une création musicale. Il se hâta de faire part de sa découverte à Mili Balakirev et il esquisssa pour lui le plan très détaillé suivant :

Première partie : Manfred voyage dans les Alpes. Sa vie est brisée. Trop de questions sans réponses s'agitent dans son esprit. Il ne vit plus, désormais, que dans ses souvenirs. Sans cesse des images de son idéale Astarté traversent son esprit. Ces obsessions le consomment et lui font serrer les poings. Il cherche et l'oubli et le pardon ; mais personne ne peut les lui donner.

Deuxième partie : Manfred rencontre des chasseurs dont la vie simple, le bon naturel et les coutumes ancestrales offrent avec son destin autant de contrastes douloureux. Cela pourrait être un *Adagio* calme et idyllique où paraîtrait le thème de Manfred destiné à réapparaître dans l'œuvre entière, comme une idée fixe.

Troisième partie : La fée des Alpes apparaît à Manfred dans l'arc-en-ciel né des éblouissements d'une cascade.

Quatrième partie : Un *Allegro* sauvage et sans retenue, plein de fureur et d'assauts. La scène se passe dans le palais souterrain de l'inférieur Arimanès. Plus tard, nous aurons un ballet d'esprits infernaux, orgie devant faire un contraste expressif avec le passage décrivant l'apparition d'Astarté. Toute cette section sera lumineuse et

transparente comme de l'air, d'un climat très mystique. Pourtant, le chaos démoniaque triomphera et l'œuvre s'achèvera par un *Largo* décrivant la fin désespérée de Manfred.

Balakirev fut enthousiasmé par ce plan. Pourtant, peu enclin pour des raisons personnelles à en composer la musique lui-même, il suggéra à Berlioz de se lancer sur ce "merveilleux sujet" — oubliant même de dire qu'il le devait à Stassov. Berlioz, alors vieux et malade, déclina ces encouragements et il se passa quatorze ans avant que Balakirev se souvienne de l'enthousiasme qui avait été le sien, sa mémoire ayant alors été réveillée par une lecture attentive de la partition de *Francesca da Rimini*, poème symphonique de Tchaïkovsky. Il lui sembla soudain que Tchaïkovsky était alors le seul compositeur de taille à donner à Manfred le brio et la grandeur requis. Le programme qu'il lui envoya immédiatement, avec les mêmes encouragements à en faire de la musique dont il avait usé si longtemps auparavant pour Berlioz, ce programme restait, pour l'essentiel, celui de Stassov, Balakirev s'étant contenté d'ajouter quelques détails et de proposer un plan tonal.

Tchaïkovsky ne fut pas emballé. "Je reconnais qu'on pourrait en tirer une symphonie très remarquable dans le style de Berlioz", répondit-il, "mais cela me laisse complètement froid et quand le cœur et

l'imagination ne participent pas, c'est rarement la peine de se mettre au travail."

Deux années plus tard, pourtant, en 1884, il rencontra Balakirev à Saint-Petersbourg et il paraît évident que parmi les sujets abordés au cours de leurs conversations, Manfred fut plus d'une fois évoqué. Peu de temps après en effet, Balakirev lui envoya une nouvelle fois le programme de Stassov, sans lui dire, non plus, qu'il n'était pas de lui. Cette fois, Tchaïkovsky, sur le point de partir pour Davos assister aux derniers instants d'un ami, se sentit en meilleure condition pour s'attaquer à un pareil sujet : "Je pars demain matin. Ça me convient très bien d'aller dans les Alpes et ces circonstances seront très favorables pour mettre Manfred en musique... Quelle qu'en soit la cadence, je puis vous assurer que désormais, quoi qu'il arrive, je vais mettre toutes mes forces en action pour combler vos vœux." La promesse fut tenue. À la fin de septembre 1885, il écrivit à Balakirev : "Manfred est terminé et dans quelques jours ils commenceront de l'imprimer. Ça a été terriblement difficile, mais aussi très passionnant, notamment quand je parvenais à m'absorber complètement dedans. Pourtant, au début, il me fallut faire un gros effort. Bien entendu, je ne saurais prévoir si vous aimerez ou non ma symphonie, mais croyez-moi : je ne me suis jamais donné autant de mal et je n'ai jamais été aussi

épuisé par le travail."

Manfred est, en fait, une des meilleures œuvres de Tchaïkovsky et si on la joue si peu c'est moins un signe de médiocrité que celui d'une extrême difficulté d'exécution. Presque tous les instruments y sont rassemblés et utilisés au maximum de leurs possibilités. Le chef d'orchestre est obligé d'y consacrer une étude toute spéciale et d'épuisantes répétitions pour obtenir un résultat convenable. Tout cela naît, bien sûr, des exigences artistiques les plus respectables, mais tandis que nombre d'œuvres du XX^e siècle ont assuré leur survie par la contrainte que supposait une écriture virtuose, les difficultés de *Manfred* contribuent à la plénitude de l'expression. Le résultat n'est peut-être pas aussi finement ciselé qu'une symphonie de Mozart, mais des subtilités de cet ordre n'étaient pas dans la nature de Tchaïkovsky, ni de sa musique, encore moins dans son programme. C'est un compliment suffisant, peut-être, de dire que, telle qu'elle nous est connue, la Symphonie *Manfred* eût beaucoup plu à Lord Byron. Tchaïkovsky, d'ailleurs, n'a introduit qu'un changement notable dans le canevas de Stassov : la rencontre avec les chasseurs n'intervient que dans le troisième mouvement tandis que c'est dans le second que la fée des Alpes se dessine dans les gouttelettes de la chute d'eau. Pour le reste, l'œuvre suit fidèlement le programme établi par Stassov.

Le thème de Manfred, l'“idée fixe” de cette symphonie, est aisément repérable, étant exposé au début de l'œuvre par les basses, la clarinette et le basson.

Decca

PETER ILJITSCH TSCHAIKOVSKIJ **Die Sinfonien**

Sinfonie Nr. 1 in g-Moll, op.13 **“Winterträume”**

Nachdem die uminstrumentierte Ouvertüre in F-Dur in März 1866 unter Nikolaj Rubinstein mit viel Erfolg in Moskau aufgeführt worden war, nahm Tschaikovskij den Entwurf seiner 1. Sinfonie in Angriff. Dieser ging jedoch nur mühsam vonstatten, und da er stets nicht nur den ganzen Tag lang, sondern bis tief in die Nacht arbeitete, erlitt er binnen kurzem eine Nervenkrise, die sich so schwer ausartete, dass er nach Ansicht des Arztes der Geisteskrankheit nur knapp entging. Später unterbreitete er die unvollständige Partitur seinen ehemaligen Lehrern Anton Rubinstein und Nikolaj Zarembo am St. Petersburger Konservatorium, weil er die Hoffnung hegte, dass sie das Werk der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg zur Aufführung empfehlen würden. Stattdessen wurde seine Arbeit äußerst scharf kritisiert und zahlreiche Änderungen verlangt, denen er schweren Herzens zustimmte. Der dritte Satz, der eigentlich die Bearbeitung eines Jugendwerkes, und zwar einer erst postum veröffentlichten Klaviersonate war, wurde separat am 22. Dezember in Moskau gespielt; der zweite und dritte Satz kamen im Februar 1867 in St. Petersburg mit nur mäßigem Erfolg zur Aufführung, nachdem

Tschaikovskij's Partitur von Anton Rubinstein ein zweites Mal abgelehnt worden war.

Erst am 15. November 1868 wurde die gesamte Sinfonie unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein in Moskau für die dortige Russische Musikgesellschaft uraufgeführt und feierte einen völlig unerwarteten Triumph. Das Publikum verlangte stürmisch nach dem Komponisten, der schließlich ganz fassungslos, im verdrückten Anzug und den Hut in der Hand drehend, das Podium betrat. Beachtenswert ist, dass er damals die Anton Rubinstein und Zarembo zuliebe eingeflickten Partien bereits gestrichen hatte; also entsprach die Sinfonie genau seinem ersten Konzept, bis auf das Seitenthema des ersten Satzes, das er auf Zarembas Drängen hin geändert hatte und dessen ursprüngliche Fassung ihm entfallen war, so dass er es nicht nachgestalten konnte.

Die ersten beiden Sätze haben angeblich ein Programm: das Allegro führt den Titel “Träumerei auf winterlicher Fahrt”, und sein Hauptthema, das den ganzen Satz durchdringt, hat ganz den Anschein eines russischen Volksliedes. Trotz gelegentlicher Vorboten von Tschaikovskij's späterem, ausgereiften Genie entbehrt die Musik im großen und ganzen seiner eigentümlichen Attribute und könnte zum Großteil aus

Borodins Feder stammen. Das Adagio ("Rauhes Land, Nebelland") ist individueller gestaltet, vor allem in der schwermütigen Streicherpartie, die es eröffnet und beschließt. Auch hier erinnern die Themen an die Volksweise, werden aber im Verlauf des Satzes mit großer Geschicklichkeit ausgeschmückt. Die rhythmische Geigenfigur, die einer viertaktigen Einleitung der Holzbläser folgt, durchzieht wie ein Ostinato das ganze Scherzo; im Trio zeigt sich zum ersten Mal Tschaikowskij's Neigung zum Orchesterwalzer, zu dessen unbestrittenem Meister der Komponist sich später entwickelte. Die langsame, trübe Einleitung zum letzten Satz trägt bezeichnenderweise die Tempoangabe Andante lugubre. Das eigentliche Finale (G-Dur) beruht auf einem kurzen, energisch schreitenden Thema, das schon in der Exposition gewissermaßen fugiert wird, von der schwerer kämpften Kontrapunktik der Durchführung ganz zu schweigen. Das Material der langsamen Einleitung kehrt wieder, und der Satz endet mit einer Koda, deren viele Wiederholungen und Bombast selbst der überzeugteste Tschaikowskijfanatiker nicht leugnen kann.

Sinfonie Nr. 2 in c-Moll, op.17, "Die Kleinrussische"

Im Sommer 1872 machte sich Tschaikowskij in Kamenka an seine 2. Sinfonie, und am 14. November schrieb er seinem Bruder

Modest, sie sei seine beste Komposition. Am 7. Januar 1873 hatte er bereits den letzten Satz seinen Freunden in Rimskij-Korsakovs Haus in St. Petersburg am Klavier vorgespielt und damit Furore gemacht. Frau Rimskij-Korsakov, die schon ein vierhändiges Arrangement der 1869-Fassung von *Romeo und Julia* veröffentlicht hatte, bat ihn mit Tränen in den Augen, das Finale für Klavierduett einzurichten. Die Moskauer Premiere am 7. Februar 1873 unter Nikolaj Rubinstein war ein Riesenerfolg, und als die Sinfonie am 8. April ein zweites Mal aufgeführt wurde, musste Tschaikowskij nach jedem Satz das Podium betreten, und am Schluss wurde ihm ein silberner Pokal und ein Lorbeerkranz überreicht. Trotzdem beschäftigte er sich schon damals mit weitgehenden Revisionen, und die heutige Gestalt der Sinfonie weicht von der in den 1870er Jahren gespielten Fassung stark ab, vor allem im ersten Satz. Es ist jedoch der Erwähnung wert, dass der verständnisvolle Kritiker Tanejev die Originalfassung vorzog, wie sein Brief aus dem Jahre 1898 an Modest Tschaikowskij beweist, in dem er die beiden Versionen miteinander verglich: "Mein Gott, was für ein Unterschied! Wie gut ist doch trotz einiger Mängel, z.B. der weitschweifigen Modulationen, ohne die man gut auskommen könnte, das alte Allegro mit seinem herrlichen ersten und melodischen, anmutigen zweiten Thema.

Wie schwach ist im Vergleich damit das neue! Ich meine, man sollte einmal dem Publikum die echte Zweite in der Originalfassung vorführen... Wenn wir uns wiedersehen, will ich Ihnen beide Versionen spielen und Sie stimmen mir sicher bei, dass die erste besser ist."

Trotz Tanejews abfälliger Bemerkungen über die Neufassung des ersten Satzes steht die 2. Sinfonie turmhoch über ihrem sechs Jahre älteren Vorgänger. Die ausführliche, gemessene Introduction enthält ein langes, recht melancholisches Thema, das zuerst von den Hörnern vorgetragen und dann verarbeitet wird, bevor das eigentliche Allegro einsetzt. Auch hier spielt das Thema seine Rolle, indem es sich vom energischen eigentlichen Kopfstück und den beiden lyrischen Gedanken der zweiten Themengruppe abhebt; außerdem beschließt es den Satz. Dass César Cui das Andante marziale in Es-Dur als "derb und abgedroschen" beschrieb, ist angesichts seiner reizenden Melodik und einfallsreichen Instrumentierung, namentlich des effektvollen Streicherpizzikatos, unverständlich. Der Satz erblickte als Hochzeitsmarsch in der unglückseligen Oper *Undine* das Licht der Welt, blieb jedoch der Nachwelt erhalten, als die Verhandlungen über eine Inszenierung in St. Petersburg im Jahre 1869 scheiterten. Das überaus lebendige Scherzo, dessen Tonkolorit dem

reifen Tschaikowskij Ehre gemacht hätte, ist wieder in c-Moll; das Trio hat einen entschieden ländlichen Anstrich. Den Beinamen "Die Kleinrussische" verdankt die Sinfonie dem Hauptthema des letzten Satzes (C-Dur), das auf dem ukrainischen Volkslied "Der Kranich" aufgebaut ist. Dank der Geschicklichkeit, mit der Tschaikowskij diese schlichte, anspruchslose Weise mit kunstvollen Verzerrungen instrumentiert, sowie dem Kontrast, den das nicht minder einfache, gefühlsmäßig aber ganz anders betonte Nebenthema bietet, ist dieser Satz ganz besonders gut gelungen.

Sinfonie Nr. 3 in D-Dur, op.29

Zur selben Zeit, in der Tschaikowskij am ersten seiner drei Ballette, dem *Schwanensee*, arbeitete, entstand auch die 3. Sinfonie. Er begann sie am 17. Juni 1875 in Ussowo. Anfang Juli begab er sich nach Nisy aufs Landgut seines Freundes Nikolaj Kondratjev, um sich mit der Instrumentierung zu beschäftigen, und am 13. August wurde die Partitur in Kamenka abgeschlossen. Am 24. November schrieb er an Rimskij-Korsakov, die Sinfonie enthalte trotz teilweise recht einfallsreicher Instrumentierung keine besonderen neuen Gedanken, und er selber gebe unter den fünf Sätzen dem ersten, zweiten und vierten den Vorrang. Am 19. November wurde das Werk vom Orchester der russischen Musikgesellschaft unter Nikolaj

Rubinstein während Tschaikowskij's Abwesenheit in Moskau uraufgeführt und fand großen Anklang; als es jedoch am 5. Februar 1876 in St. Petersburg wiederholt wurde, blieb das Publikum eher kühl, obwohl es am Schluss nach dem Komponisten rief. Nach dieser Aufführung schrieb Cui: "Die ersten drei Sätze sind die besten; der Reiz des vierten liegt allein in der Klangfarbe, denn der musikalische Gehalt ist recht dürftig. Am schwächsten ist der fünfte Satz, eine Polonäse. Im allgemeinen bezeugt die neue Sinfonie Tschaikowskij's Talent, doch von ihm darf man sich mehr erwarten" (sein erstes Klavierkonzert war im Vorjahr erschienen). Hermann Laroche hingegen beschrieb die Sinfonie als "eines der bedeutendsten musikalischen Ereignisse des letzten Jahrzehnts, selbstverständlich nicht nur in Russland sondern in ganz Europa."

Trotz ihrer stellenweise besonders gut gelungenen Instrumentierung steht die D-Dur-Sinfonie ihrem Vorgänger, der "Kleinrussischen", an Individualität nach, und ist die pedantischste von Tschaikowskij's sechs Sinfonien. Man kann kaum behaupten, dass sich die fünf Sätze zu einem Organismus gestalten, dessen Wirksamkeit der Wegfall eines der drei inneren Sätze bzw. deren Umordnung beeinträchtigen würde. Der erste Satz beginnt recht imposant mit einer düsteren, trauermarschartigen Einleitung, geht jedoch

in ein Allegro à la Schumann über, gegen dessen anmaßende Formlosigkeit nicht einmal vorübergehende echte Genieblitze aufkommen können. Der zweite Satz (B-Dur) nach Art eines deutschen Ländlers ist erfolgreicher, was zweifellos erklärt, warum Tschaikowskij den Großteil davon als Schauspielmusik für eine Inszenierung von *Hamlet* am 21. Februar 1891 in St. Petersburg verwendete. Auch der vierte Satz in h-Moll, ein richtiges Scherzo, ist voll pikanter Instrumentierung, obwohl, wie schon Cui bemerkte, von Melodie kaum die Rede sein kann. Diese beiden Scherzos, um Tschaikowskij's eigene Terminologie zu verwenden, umrahmen ein Andante. Das Finale ist lebhaft, sogar lärmend; der Rhythmus nach ist es eine Polonäse, daher der Beiname "Die Polnische", den sich die Sinfonie anlässlich einer Aufführung im Londoner Crystal Palace unter Sir August Manns im Jahre 1899 zulegte. Die Durchführung weist die schwerfällige Kontrapunktik auf, der man schon im Finale der Ersten begegnet.

Sinfonie Nr. 4 in f-Moll, op.36

Das Jahr 1877, in dem die Vierte Sinfonie entstand, stellt im Leben Tschaikowskij's eine Wendepunkt dar. Erstens ging er eine unüberlegte Ehe ein, die katastrophale Folgen hatte, und zweitens stammt aus dieser Zeit die erstaunliche Beziehung zu seiner Gönnerin und "bestem Freund"

Nadeshda von Meck. Trotz eines etwa 15 Jahre dauernden, ausführlichen Briefwechsels, der einen faszinierenden Einblick in Tschaikowskij's Charakter und Methodik gewährt, lernte er sie nie persönlich kennen. Im Juni fing er mit der Komposition an, legte sie aber im Herbst beiseite, um sich auf seine Oper *Eugen Onegin* zu konzentrieren. Am 21. Dezember nahm er die sinfonische Arbeit wieder auf und wenige Wochen später war sie abgeschlossen. Am 22. Februar 1878 wurde die Sinfonie in St. Petersburg unter Nikolaj Rubinstein uraufgeführt.

Wie Tschaikowskij selber schrieb, liegt der Hauptgedanke der Sinfonie im durchdringenden Bläsertrich der langsamen Introduction: "Das Schicksal, diese verhängnisvolle Macht, die den Drang nach Glück hindert, sein Ziel zu erreichen ... das Schwert des Damokles, das ständig über unseren Köpfen schwebt und ununterbrochen die Seele verbittert." Diese Passage, die in den beiden Ecksätzen bei besonders bedeutsamen Stellen wiederkehrt, führt hier zum belebten Hauptabschnitt ("im Walzertakt"), der mit einem langen, chromatisch seufzenden, synkopierten Thema anfängt. Dieses geht erst von den Streichern zu den Holzbläsern, dann erscheint es in umgekehrten Fragmenten, die sich die Streicher und Bläser zuspähen, und schwillt zum gewaltigen Höhepunkt an. "Das Gefühl der

Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit wird immer stärker, immer brennender. Ist es nicht besser, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und sich in Träumen zu verlieren?" Das Tempo gibt etwas nach, und nun folgt die zweite Themengruppe: eine beschwingte Weise (Soloklarinette), chromatische Ornamentik auf den Holzbläsern und eine singende Gegenmelodie der Celli, die von den Geigen unter Begleitung hauchzarter Paukenschläge weitergeführt wird ("Ein strahlendes, glückverheißendes Wesen winkt mir zu"). Zugleich ertönt wie aus der Ferne in H-Dur eine Variante des ersten Themas. Nun steigert sich die Spannung allmählich, und die Exposition endet mit einem zweiten, mächtigen Höhepunkt. In der Durchführung, die wieder das "Schicksals"-Motiv einleitet, wird ausschließlich das erste Thema, bzw. vorwiegend Bruchstücke daraus in Umkehrung oder sequenziert verarbeitet. Nach einem erneuten Höhepunkt ("Schicksals"-Motiv in den Trompeten) bringt eine trotz ihrer Kürze äußerst markante Wiederholung des Hauptabschnitts die Reprise, die dann ganz der Exposition entspricht, bis der Tusch eine auf dem ersten Thema beruhende Koda einleitet.

Der zweite Satz in b-Moll beschreibt "das melancholische Gefühl, das einen überkommt, wenn man abends allein im Hause sitzt, von der Arbeit ermüdet; das

Buch, in dem man zu lesen beabsichtigt, entgleitet den Händen. Unzählige alte Erinnerungen tauchen auf ... wie das junge Blut noch durch die Adern schäumte und einem das Leben nichts versagte. Es gab aber auch traurige Momente, unersetzliche Verluste.“ Das wehmütige Kopfhema des dreiteilig angelegten Satzes wird gleich am Anfang von einer Oboe mit Streicher-pizzikato-Begleitung vorgetragen. Die Celli nehmen die Melodie auf, das Orchester erwidert ihnen eindringlicher, dann werden die beiden Hälften mit verschiedenen Besetzungen wieder angeführt. Das Thema des etwas beschleunigten Mittelteils ist eine federnde Melodie in F-Dur. Im letzten Abschnitt wird das Kopfhema noch interessanter instrumentiert, doch nach einer vollständigen Reprise seiner beiden Phrasen wandert es traurig von einem Instrument zum nächsten — Klarinette, Oboe, Flöte, Geigen, Celli, Fagott — bis sich die Fragmente ganz verflüchtigen.

Tschaikowskij wusste im voraus, welchen Anklang der dritte Satz (F-Dur) finden würde, obwohl aus seinem Briefwechsel mit Rubinstein hervorgeht, dass er sich über das richtige, bzw. spielbare Tempo gar nicht im klaren war und es schließlich dem Dirigenten überließ. Die Streicher, deren Stimmen den Vermerk “sempre pizzicato” tragen, spielen ein witziges, feinsinniges Thema mit vielen weiten Sprüngen und wiederholten Noten. Es schildert

“kapriziöse Arabesken ... die einem durch den Kopf gehen, wenn man Wein getrunken hat und etwas angeregt ist ... Plötzlich taucht in der Erinnerung das Bild eines betrunkenen Bauern und eines Gassenhauers auf.“ Dieses Bild ist im ländlich heiteren Trioteil dargestellt, das anfangs nur für die Holzbläser gesetzt ist, doch bald treten an ihre Stelle die sogenannten “Pizzikato-Blechbläser” und rufen den Gedanken an eine Militärkapelle in der Ferne wach. Von da an werden die verschiedenen Elemente mit äußerst farbenfreudigem Effekt übereinander-geschichtet und verflochten.

Eine rasante Unisono-Partie eröffnet das Finale und bestimmt den Schauplatz der Handlung — ein Volksfest. Sogleich lässt das etwas tölpische Kopfhema, Variante eines russischen Volksliedes, die einfachen, sorglosen Bauernvergnügungen erstehen. Es wird ausführlich verarbeitet, dann kehrt die brausende Einleitung wieder, um einer überschwenglichen Melodie, in die das ganze Orchester einstimmt, den Weg zu bahnen. Nun folgen zwei Variationen über das Volkslied. Kaum ist die zweite richtig in Schwung gekommen, so wird sie vom “Schicksals”-Motiv aus dem ersten Satz unterbrochen. Allerdings überschattet der unerwünschte Gast die Heiterkeit nur vorübergehend, und der Satz endet in strahlendem Triumph.

Sinfonie Nr. 5 in e-Moll, op.64

Anscheinend nahm Tschaikowskij in Mai 1888 gleichzeitig die Arbeit an der 5. Sinfonie und der Fantasie-Ouvertüre *Hamlet* auf. Anfang Juni waren die Entwürfe fertig, und am 17. November fand unter der Leitung des Komponisten die Premiere statt. Der Erfolg war keineswegs stürmisch, und drei weitere Aufführungen fielen auch nicht besser aus, so dass Tschaikowskij im Dezember ganz niedergeschlagen an Frau von Meck schrieb: “Nachdem ich meine neue Sinfonie zweimal in Petersburg und einmal in Prag gespielt habe, bin ich zur Überzeugung gekommen, dass sie missglückt ist. Es war mir klar, dass die Ovationen, deren Gegenstand ich war, eher meinen früheren Werken galten, und dass die Sinfonie nicht richtig gefallen hat. Diese Erkenntnis verursacht mir ein starkes Gefühl der Unzufriedenheit mit mir selbst. Stimmt es, dass ich so ausgespielt bin, wie die Leute behaupten?”

Anfang 1889 unternahm Tschaikowskij eine zweite Konzertreise. Als er in Hamburg ankam, erfuhr er zu seiner großen Befriedigung, dass Brahms im Nebenzimmer des Hotels untergebracht war und seine Abreise um einen Tag verschoben hatte, um der Orchesterprobe beizuwohnen. Nachher gingen die beiden Komponisten essen und Brahms, dessen Stil Tschaikowskij übrigens stets als reizlos,

nüchtern, kalt, neblig beschrieb, sagte ihm mit einer für ihn typischen Offenheit, dass ihm die Sinfonie gefallen habe mit Ausnahme des letzten Satzes. Möglicherweise übte dieses Urteil des großen Deutschen ihre Wirkung auf Tschaikowskij aus, denn nun war, wie er seinem Bruder Modest schrieb, das Finale auch ihm verleidet. Allerdings überlegte er es sich wieder, nachdem die Fünfte mit großem Erfolg gegeben worden war, und erklärte, sie scheine ihm nun nicht mehr schlecht, sondern er habe sie von neuem lieb gewonnen. Dass er sich so lange über ein Werk, das es schließlich sogar mit den Sinfonien Beethovens an Beliebtheit aufnehmen kann, im Zweifel war, ist für Tschaikowskij's Naturell typisch.

Die vier Sätze sind sämtlich von einem Motto-Thema durchzogen, dessen Funktion mit dem “Schicksals”-Motiv, das in der Vierten eine so hervorragende Rolle spielt, vergleichbar ist. Tschaikowskij bezeichnete es in seinem Tagebuch sogar einmal als “völlige Ergebung in das Schicksal oder, was gleichbedeutend ist, in eine unergründliche, prädestinierte Vorsehung“. Dieses erscheint im Andante, mit dem die Sinfonie anfängt, in der tristen Tieflage der Klarinetten unter zögernder Begleitung der Bratschen, Celli und Kontrabässe, die eine unverkennbare Verwandtschaft zu den ersten Takten des folgenden Allegro con anima aufweist, in dem sie unter einem

melancholischen, punktierten Thema auf der Klarinette und dem Fagott ertönt. Die Streicher übernehmen die Melodie, die Holzbläser schmücken sie mit Sechzehntelgängen aus. Das Thema wird ausführlich verarbeitet und steigert sich zum leidenschaftlichen Höhepunkt. Die zweite Themengruppe enthält drei verschiedene Elemente: eine zackige Phrase der Holzbläser und Hörner, die sich mit einer ansteigenden Streicherfigur abwechselt, sowie eine sich unmittelbar daraus entfaltende Melodie, die zu Tschaikowskij's tiefst empfundenen und unvergesslichsten Einfällen zählt. Unter Hinzunahme der charakteristischen punktierten Rhythmik des ersten Themas kommt es zum gewaltigen Höhepunkt, der zur Reprise herabsinkt. Von da an entspricht der Ablauf dem der Exposition, obwohl die lange Koda, die den Satz abschließt, die düstere Stimmung des Andante erneut.

Der zweite Satz (Andante cantabile, D-Dur) ist in dreiteiliger Form angelegt. Nach einer Reihe feierlicher Akkorde in den tiefen Streichern bläst das erste Horn das Kopfhema; eine Soloklarinette setzt mit dem Gegenthema ein. Nun bringt eine Oboe das Seitenthema, ein Horn folgt ihr wie ein Echo, darunter pochen sanft die Streicher. Das Seitenthema wird variiert, schwingt sich zum Höhepunkt empor und führt zum Mittelteil, in dem Klarinette und Fagott hervortreten. Besonders schön ist

die vierstimmige Satztechnik der Hörner. Mit zunehmender Beschleunigung stellt sich auch das Kernthema aus dem erstem Satz mit dramatischem Effekt ein. In der Reprise, die nun folgt, ist die Instrumentierung viel ausdrucksvoller als in der Exposition; dem Seitenthema wird besondere Bedeutung beigemessen, und kurz vor dem Ende des Satzes taucht das Motto ein zweites Mal und noch frenetischer auf.

Für den dritten Satz griff Tschaikowskij zur von ihm so sehr geliebten Walzerform. Der Hauptteil ist in zwei Abschnitte gegliedert, in deren erstem die Melodieführung bei den Streichern liegt, während im zweiten die Bläser den Vorrang haben. Das Trio beruht auf *spiccato* Sechzehntelgängen, die in den Geigen anfangen, allmählich vom ganzen Orchester übernommen werden und schließlich das Kopfhema bei dessen Reprise ausschmücken. Von einer primitiveren Abart dieser Satztechnik hatte Tschaikowskij schon im *alla tedesca* Satz der Dritten Sinfonie Gebrauch gemacht. In der Koda ertönt das Motto *pianissimo*, wie aus weiter Ferne.

Auch das Finale wird vom Kernthema eingeleitet: diesmal ist es still gefasst, in der Tonikavariante E-Dur, noch immer sehr stark instrumentiert, und wird zunehmend unruhiger. Die gedrunghenen, abgesetzten Akkorde, die das erste Thema des Allegro vivace bilden, sind von den letzten Takteten der etwas gestreckten Introduction

abgeleitet. Ein wiegendes Motiv (Oboensolo) sowie eine geschmeidige Streichermelodie werden beide von geschwätzigen Achteln begleitet; diese Seitenthemen stellen den Durchgang zum zweiten Thema, einer Art Marsch über einem Ostinato-Bass, dar. Dieses steigert sich zum Höhepunkt, an dem wieder das Kernthema erscheint. Die Durchführung entwickelt sich aus dem ersten Allegro-Thema sowie einem Ausschnitt der Marschmelodie. Die Reprise entspricht der Exposition, doch schließlich wird sie vom leuchtenden Kernthema unterbrochen, das nun endlich in einer breiten Koda in E-Dur herrlich Ausdruck findet, die dem Werk mit einer letzten Anspielung an das punktierte Kopfhema des ersten Satzes im Triumph das Geleite gibt.

Sinfonie Nr. 6 in h-Moll, op.74 "Pathetische"

Nach der Vollendung der 5. Sinfonie trat eine lange Pause ein, bis Tschaikowskij im Mai 1892 die Arbeit an einer neuen Sinfonie in Angriff nahm, die aber gar nicht vorwärts gehen wollte, so dass er sie einige Monate später welegte; später fand ein Teil des Materials im dritten, unvollendeten Klavierkonzert Aufnahme. Im Februar 1893 schrieb er an seinen Neffen Vladimir Davidov, er habe wieder an einer neuen Sinfonie zu arbeiten begonnen, "diesmal aber an einer Sinfonie, deren Programm allen ein Rätsel

bleiben soll — ob sie sich auch die Köpfe zerbrechen". Dann gab er eine kurze Beschreibung des Werkes und betonte, dass der letzte Satz "kein gewaltiges Allegro sein werde, sondern ein sehr lang gedehntes Adagio". Trotz seiner Englandreise, in deren Verlauf ihn die Universität Cambridge zum Ehrendoktor der Musik promovierte, machte die Arbeit gute Fortschritte. Er erklärte die Sinfonie für sein bestes und aufrichtigstes Werk, obwohl ihm die Instrumentierung eingestandenermaßen Probleme bereitete. Die Uraufführung fand am 27. Oktober 1893 statt und laut den Aufzeichnungen von Modest Tschaikowskij schlug dieser am folgenden Tag seinem Bruder den Namen vor, den die Sinfonie seither trägt. Bis auf die Zuversicht des dritten Satzes, ist die Sinfonie von Vorahnungen und gerade zu trostloser Verzweiflung erfüllt. Doch selbst wenn dies der Fall war, so ahnte er wohl kaum, dass er bloß neun Tage später einem ganz plötzlichen Cholera-Anfall erliegen werde.

Das dunkle Tonkolorit des Solofagotts und der tiefen Streicher, die das Werk eröffnen, geben schon das Kopfhema des Satzes zu erkennen, das sich im folgenden Allegro-Hauptteil in drei Elemente gliedert: (a) ein winziges, ansteigendes Motiv; (b) dessen Variante in Sechzehntelnoten; (c) einen absteigenden Gang wiederholter Sechzehntel. Dieser Stoff wird lebhaft verarbeitet. Die zweite Themengruppe, in der Tonikaparallele D-Dur, unterscheidet sich

wesentlich von der ersten. Geigen und Celli spielen eine breite, tröstende Melodie (Andante) über tragenden Bläserakkorden. Nach einer untergeordneten Partie (Moderato mosso), in der die Flöten, Fagotte und Klarinetten einander über einer *saltando* Streicherbegleitung zuspielden, wird die Exposition wiederholt, diesmal mit viel stärkerer Besetzung. Ein dramatisches Signal leitet die Durchführung ein, die als Fugato über die oben als (a) und (b) bezeichneten Themensplitter anfängt und sich schließlich zu einem geradezu hysterischen, echt Tschaikowskischen Höhepunkt steigert. Die Reprise bringt nur das Hauptelement der zweiten Themengruppe, und die feierliche Bläserpartie über einem unisono Streicherpizzikato, die den Satz endet, lässt fast einen Leichenzug vermuten.

Der zweite Satz ist nach Art eines Scherzo und Trio gegliedert, obwohl sein Wesen ganz und gar anders ist. Der Hauptteil ist im Walzerstil gehalten, dem allerdings die 5/4-Rhythmik einen zögernden, wehmütigen Anstich verleiht. Das Thema wird an erster Stelle von den Celli in den höchsten Lagen vorgetragen, danach wandert es zwischen den Bläsern und Streichern hin und her. Der Mittelteil wirkt infolge beharrlicher Paukenschläge auf D, die unter der seufzenden Melodie einen Orgelpunkt bilden, irgendwie bedrohlich; der Übergang zum ersten Thema ist sehr geschickt eingearbeitet.

Mit dem dritten Satz übertraf Tschaikowskij

sich selbst: dank der überragenden Instrumentierung und seinem triumphierenden Geist steht er zu den drei anderen Sätzen in ganz erstaunlichem Kontrast. Seine Form ist der eines Scherzo und Trio nicht unähnlich, obwohl die Pointe des Satzes im Trio liegt, das dann noch als gewaltige Koda wiederkehrt. Dem Stil nach handelt es sich um einen Marsch, dessen Thema schon im ersten Teil verschiedene Bläser über den geschwätzigen Triolen der Streicher andeuten, der aber erst im "Trio" voll heranwächst. Die Instrumentierung des ganzen Satzes ist von einer hervorragenden Virtuosität geprägt, doch die letzte Exposition des Marschthemas, vor allem die dröhnenden Blechbläserakkorde, sind unvergesslich.

Der langsame Satz kommt zuletzt. Seine beiden Themen sind ein mehrmals wiederkehrender Seufzer und eine schlichte, klagende, von pochenden Hörnern begleitete Melodie. Der zweite Höhepunkt des Satzes macht Gebrauch von einer ungestümen, ansteigenden Tonleiter und dem Thema aus der Einleitung. Danach verflüchtigt sich die Musik im dunklen Tonkolorit der Fagotte, Bratschen, Celli und Kontrabässe, mit denen die allerersten Takte der Sinfonie besetzt sind. Es gibt kaum eine zweite Komposition, deren letzte Töne so ergreifend sind.

Robin Golding
Übersetzung Decca

Manfred-Sinfonie

Tschaikowskij's Name ist nicht nur regelmäßig auf europäischen Konzertprogrammen zu finden, er ist sogar häufig in ihnen vertreten. Aber meist sind es immer die gleichen Werke des Russen, die aufgeführt werden. So sein b-Moll-Klavierkonzert, seine h-Moll-Sinfonie (die Pathetische), auch seine f-Moll-Sinfonie (die Vierte) und sein Violinkonzert in D-Dur (op. 35). Die Vorliebe eines zahlenmäßig erheblich breiten Publikums hat sich ganz besonders diesen Kompositionen zugewandt. Regelmäßig gelangen ferner auch Tschaikowskij's Ballettmusiken (vor allem *Schwanensee*), seine orchestralen Fantasien und des öfteren auch seine Oper *Eugen Onegin* zur Aufführung. Seltsamerweise fast vernachlässigt wurde im Laufe der Jahrzehnte ein sinfonisches Werk wie das hier interpretierte, die *Manfred-Sinfonie* — so genannt, weil Tschaikowskij diese "vier Bilder für großes Orchester" nach dem gleichnamigen dramatischen Gedicht des englischen Dichters George Gordon Noel Byron (Lord Byron 1788–1824) komponierte.

Freilich hat es seine besondere Bewandnis mit dieser Sinfonie; denn als der um drei Jahre ältere Komponist und Pianist M. Balakirev Tschaikowskij den Vorschlag machte, Byrons *Manfred* zu komponieren, lehnte dieser zunächst ziemlich schroff ab, weil die Byronsche Dichtung, wie

Tschaikowskij sagte, weder Herz noch Phantasie bei ihm anzuregen vermochte. Aber er machte sich dann doch ans Werk, das ihn freilich — nach eigenem Zeugnis — "unaussprechliche Mühe und Anstrengung" kostete. 1885 war die Komposition, die Tschaikowskij dann auch dem Anreger Balakirev widmete, fertig; die erste Aufführung fand im März 1886 in Moskau unter Erdmannsdörfers Leitung statt; das Publikum zeigte sich angetan, teils sogar begeistert. Der Komponist selber hielt jetzt sogar seinen *Manfred* eine Zeit lang für eine seiner besten Kompositionen.

Eine Zeit lang. Denn es ist ein Brief Tschaikowskij's bekannt, der unter dem Datum vom 3. Oktober 1888 an den Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch gerichtet war und in dem es heißt: "Der 'Manfred' ist ein abscheuliches Werk, ich hasse ihn tief, ausgenommen den ersten Satz. Demnächst will ich im Einvernehmen mit meinem Verleger die drei übrigen Sätze vernichten, sie sind musikalisch ziemlich minderwertig, besonders das Finale ist unmöglich; aus dem großen, für eine Sinfonie viel zu langen Werk will ich eine 'Sinfonische Dichtung' machen. Dann erst dürfte mein 'Manfred' gefallen. Es konnte auch nicht anders sein: den ersten Satz habe ich mit Genuss geschrieben, die übrigen mit solcher Anstrengung, dass ich danach eine Zeit lang krank war." Jene Überarbeitung, die Tschaikowskij hier dem

Großfürsten, seinem Gönner, ankündigt, hat auch in gewissem Umfang stattgefunden. Seither steht das Werk, das — wie gesagt — eine „Sinfonie in vier Bildern für großes Orchester“ betitelt ist — in der folgenden Anordnung vor uns:

(1) Manfred irrt in den Alpen herum. Gefoltert von Qualen des Zweifels, zerrissen von Reue, ist seine Seele das Opfer namenloser Leiden.

(2) Die Alpenfee erscheint Manfred im Regenbogen eines sprühenden Gebirgswasserfalles.

(3) Pastorale. Einfaches, freies und friedliches Zusammenleben der Gebirgsbewohner.

(4) Ahrimans unterirdischer Palast. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Beschwörung des Geistes der Astarte. Sie sagt das Ende seiner irdischen Leiden voraus. — Manfreds Tod.

Der englische Romantiker Lord Byron hat auch in seinem *Manfred* — ähnlich wie in seiner dramatischen Versdichtung über Don Juan — das Subjektivitätsheftige Suchen des Menschen nach Liebeserfüllung gestaltet. Ein bezeichnender Wesenszug in Byrons Poesie — und deshalb wirkte sie nicht ohne tieferen Grund auf die gesamte europäische Romantik — ist die eigentümliche Verschwisterung von Unbedingtheit im Ideal-Anspruch und von Welterschmerz. Grüblerische Wolken lagern sich gerne über seine Verse und

seine Visionen haben mitunter die Schreckensdichte apokalyptischer Ängste. Wissenswert in diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf zwei kürzere Gedichte, denn deren „seelische Gestimmtheit“ kehrt klang-bildlich auch in Tschaikowskij's

Manfred-Vertonung wieder. In Byrons Lied „Lebe wohl!“ heißt es einmal (in der Übersetzung Heinrich Heines): „Lebe wohl! Ich bin geschleudert fort von allen Lieben mein; herzkrank, einsam und zermalmet — tödlicher kann Tod nicht sein.“ Und in der visionären Elegie „Finsternis“ steigert der ahnungsvolle Dichter sich in dieses grelle Finalbild: „Leer jetzt die Welt, die völkerreiche, prächtige, ein Chaos nur von Kot. Jahrzeitlos, baumlos, leblos, die einst so lebensmächtige — ein Klumpen Tod! Die Ströme standen still auf ihrer Bahn und regungslos ward See und Ozean.“ Es gibt des öfteren übrigens Momente in Byrons Lyrik, die uns Heutigen anmuten, als habe diese Verse einer geschrieben, der bereits Zeuge atomarer Vernichtung gewesen sei.

Hört man die Tschaikowskij'sche Tonsprache, die dem an heftiger Gefühls- und dräuender Gedankenwelt nicht weniger „dramatischen“ *Manfred* zuteil wurde, so kann man in manchem Augenblick wohl erlauben, dass Tschaikowskij „unaussprechliche Mühe und Anstrengung“ erlitten hat bei der Byron-Vertonung. Gewiss war auch der russische Komponist ein Mensch mit empfindlichster Sensibilität; gerade auch

jene seelische Qualität, die man als tiefe Liebes- und Erlösungssehnsucht bezeichnen darf, war ihm zuinnerst eingepflanzt. Doch es bleibt da trotz allem eine Wesens-Differenz zwischen Byron und Tschaikowskij; wo der eine mehr ein Dramatiker ist, hat der andere nur Heftigkeiten; wo der eine sich im resignierenden Schmerz aufbäumt, neigt der andere sein Herz vor dem Schicksal. Man mag zu Tschaikowskij's Selbsturteil über seinen *Manfred* stehen wie immer man will — in einem Punkt wird ihm auch der heutige Hörer dieser bewegten und bewegenden Sinfonie zustimmen: Dass der erste Satz (der leidend umherirrende Manfred) voller Schönheiten und großartiger orchestraler Einfälle ist. Doch auch die zarte „Regenbogen“-Poesie des zweiten Satzes, die Erscheinung der Fee und der

„Traumzauber“ einer ungetrübten Begegnung entfalten musikalischen Reichtum. Das Pastorale des dritten und das Bacchanal des vierten Satzes mögen ihre gewissen „Außerlichkeiten“ haben — der ernste Ausklang der vier sinfonischen Bilder reicht hinsichtlich seiner musikalischen Würde ebenbürtig an den Anfang zurück; auch hier vollzieht sich sozusagen bester Tschaikowskij; jener Tschaikowskij, der nicht von ungefähr — siehe „Pathétique“ oder b-Moll-Klavierkonzert — seine unverdrossene breite Anhängerschaft in der ganzen Welt hat — und behalten wird. Gerade diesen Hörern muss man auch ein Werk wie die *Manfred*-Sinfonie herzlich anempfehlen.

Werner Köser

© 1962 (No.6), 1964 (No.4 & Manfred), 1965 (No.3), 1966 (Nos.1, 2 & 5)
Universal International Music BV
© 2016 Decca Music Group Limited
Recording Producer: Vittorio Negri (No.3)
Recording Engineers: Ko Witteveen (No.3); Tony Buczynski (Manfred)
Recording Locations: Wembley Town Hall, London, 9–12 January 1962 (No.6),
19–21 October 1963 (No.4), 3–6 March 1965 (No.3), 6–12 March 1965 (No.2),
16–19 February 1966 (No.1), 19–25 February 1966 (No.5);
Brent Town Hall, Wembley, London, 13 & 14 November 1963 (Manfred)
Introductory Notes & Translations © 1963 (Manfred) & 1991 Decca Music Group Limited



PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY