CHAN 10041 Front.qxd 3/5/07 11:16 am Page 1

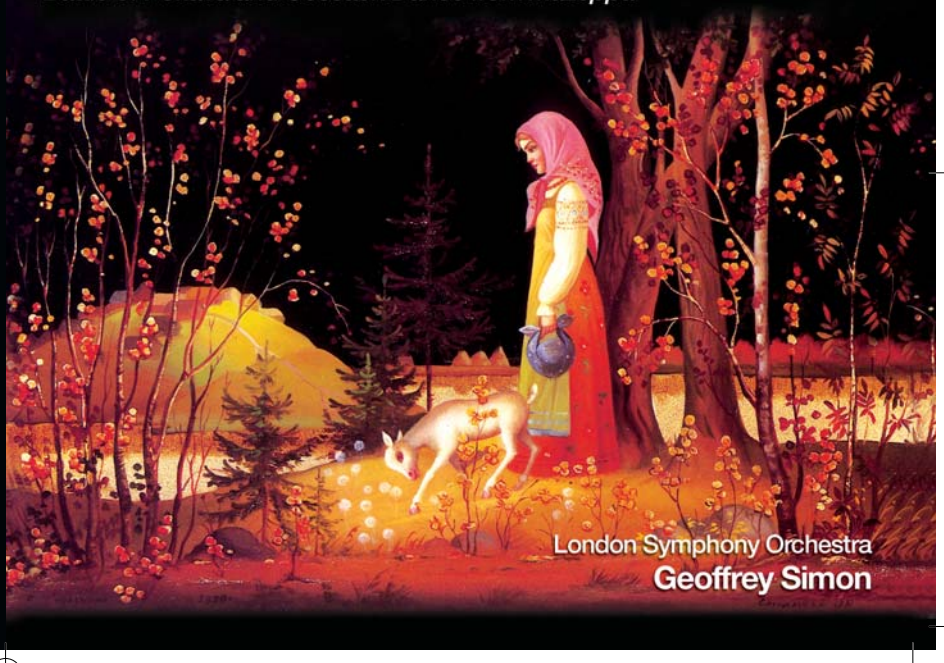
CHAN 10041



Tchaikovsky

CHANDOS CLASSICS

Symphony No.2 'Little Russian' (1872 version)
Romeo and Juliet fantasy overture (1869 version)
Serenade for Nikolai Rubinstein's name-day
Battle of Poltava and Cossack Dance from *Mazeppa*



London Symphony Orchestra
Geoffrey Simon

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 2



Lebrecht Collection

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

		Symphony No. 2, Op. 17 'Little Russian' in C minor • in c-Moll • en ut mineur (original 1872 version)	**39:32**
1	I	Andante sostenuto – Allegro comodo – Andante sostenuto	15:42
2	II	Andante marziale, quasi moderato	6:34
3	III	Scherzo and Trio. Allegro molto vivace	4:22
4	IV	Finale. Moderato assai – Allegro vivo – Presto	12:43
5		**Serenade for Nikolai Rubinstein's name-day** for small orchestra	**3:09**
		from *Mazeppa*	
6		**The Battle of Poltava**	**5:49**
7		**Cossack Dance**	**4:15**
8		**Romeo and Juliet** Fantasy overture (1869 version)	**16:30**
			TT 69:42

London Symphony Orchestra
Geoffrey Simon

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 4

Tchaikovsky: Symphony No. 2 etc.

Symphony No. 2, Op. 17 'Little Russian'
Comparisons between a composer's first and second thoughts (or even his third) can be fascinating for the light they shed on the workings of his musical mind. There are numerous examples of symphonic works which exist in both original and revised forms, and Schumann, Bruckner, Sibelius and Vaughan Williams are just a few who have made sometimes extensive alterations to their symphonies. But at the head of the list must stand Tchaikovsky, whose Second Symphony, although well known in its revised version of 1880, also exists in the Complete Edition of Tchaikovsky's works in the original and radically different score of 1872.

Although not a natural candidate for membership of the 'Moguchaya Kuchka' (Mighty Handful) – those Russian composers who despised Western academicism and advocated instead a return to native folksong as inspiration for consciously nationalist music – Tchaikovsky nevertheless drew on the same sort of material for many of his works. For his Second Symphony he utilised several folk-tunes from the Ukraine region, and since this area was also known as 'Little Russia', the work's eventual title was apt enough. These folksongs are common to both editions of the symphony and their inclusion brought a rapturous response when Tchaikovsky played the Finale for a Christmas-time musical gathering at Rimsky-Korsakov's house in 1872. His own view at the time, as expressed in a letter to his brother Modest, was that this was his best composition 'so far as perfection of form is concerned – a quality which I have hitherto failed to achieve'.

The new symphony received its premiere under Nikolai Rubinstein's direction at a Moscow concert on 26 January 1873 and in all, during the first few months of that year, it was performed three times in Moscow and once in St Petersburg, where it was given again the following season. Despite the work's success, however, Tchaikovsky soon began to have some doubts about it and wrote to the critic Vladimir Stassov that he was not completely satisfied with the first three movements, though he did concede that the Finale had not come out too badly.

Vassily Bessel, a publisher who had put out several of Tchaikovsky's works, was due to print the full score of the new symphony, but in the end produced only a piano duet arrangement which Tchaikovsky himself had made. Several years later, the composer was glad that Bessel had failed to publish the 1872 version, since he now wanted to make sweeping changes to the work. So in November 1879 he wrote to the publisher asking for the return of the manuscript and took it with him on a European tour. By the beginning of 1880 he was able to write to his friend and pupil, Sergey Taneyev, that he had composed the first movement afresh:

> The first theme of the *Allegro* is different and the former first theme has been turned into the second. The movement is now short, concise and not difficult… the *Andante* remains unchanged. The Scherzo has been radically revised and in the Finale I've made an enormous cut.

By now Tchaikovsky had become a world-famous composer, with several operas to his credit, to say nothing of his Third and Fourth Symphonies, the First Piano Concerto, and many celebrated orchestral works, such as *The Tempest* and *Francesca da Rimini*. This time Bessel was more than eager to publish the revised Second Symphony and it was first heard in St Petersburg in 1881. Tchaikovsky then destroyed the original and it was only reconstructed from the surviving orchestral parts after his death.

As Tchaikovsky said, the first movement had been completely re-composed, but in both editions the opening *Andante sostenuto* (based on the Ukranian folksong 'Down by Mother Volga') and its reprise as a coda remain virtually the same, except that the 1872 score requires all the strings to play with their mutes on throughout the introduction, bringing quite a different sound quality to the music. In his letter to Taneyev, Tchaikovsky referred to the shortening of this movement, and in its revised form the *Allegro* section runs to 300 bars, whereas the original version is 120 bars longer. The little five-note motif which forms the basis of the first subject of the familiar revised version is nowhere to be found in the 1872 score. Instead, the opening of the original *Allegro* section is based on an upward-striving three-note idea which, in the revision, was to become a much simplified second subject. Here in the first edition, however, it is infinitely more complex, with a feverishly syncopated accompaniment over a constantly descending bass line.

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 6

The two other principal elements of this surprisingly urgent and forceful first movement are an expressive and wide-ranging second subject announced by the solo clarinet and taken up by the cellos and violins, and the sudden reintroduction of the 'Down by Mother Volga' folksong on the heavy brass – the first of several such passages to be abandoned by Tchaikovsky when he rewrote the work. This folk-melody is subjected to an extended and agitated development, during which an impassioned melody of Brahmsian character appears on the cellos and is immediately swept away. After further recapitulations of the three main component parts of this movement, the music subsides into familiarity: the endings of both versions' *Allegro* section are substantially similar, though in the original the final passage is heard twice instead of once as happens in the revision.

As to the respective merits of the two versions of this movement, the composer's subsequent opinion of his 'first thoughts' was by no means in accord with those of his contemporaries. Tchaikovsky came to deprecate his original concept as being 'immature and mediocre' but Nicholas Kashkin, a close friend and fellow professor, always preferred the 1872 score, as did Sergey Taneyev, who wrote to Modest Tchaikovsky in 1898 to say how good the original *Allegro* was, despite some imperfections, and how weak by comparison was the later one. To their opinion can be added that of Dr David Brown who writes in *Tchaikovsky – The Early Years*,

> the original first movement was one of the most solid structures Tchaikovsky ever fashioned… rich in inventive detail and constituting as monolithic a slab of symphonic music as Tchaikovsky had yet composed.

In the second movement we are on more familiar ground. The *Andante marziale*, music of a subdued festive character, remained unchanged in the revision and is one of several fragments which survived from the opera *Undine*. (Written in 1869, the opera was never produced, so Tchaikovsky destroyed the score after salvaging a few numbers which were to crop up again in *Swan Lake* and *The Snow Maiden*.) In the opera, this music had featured as a wedding march and included another folksong entitled 'Spin, O my spinner'. In its new place in the Second Symphony it provided an admirable contrast to the restless strivings of the first movement's original *Allegro*.

The third movement – a Scherzo with folk-like trio – is shorter in the 1872 score simply because Tchaikovsky later added repeat marks to both parts of the opening section in order to redistribute the instrumental parts; in the original the orchestration is decidedly more elemental and earthy. The trio brings its own surprises too, with a dotted rhythm accompaniment on one desk of violins only, and an eyebrow-raising *col legno* marking for strings in which the players are directed to strike the finger-boards of their instruments with the backs of their bows. The effect is familiar enough from the 'Witches' Sabbath' in Berlioz's *Symphonie fantastique* or 'Mars' in Holst's *The Planets*, but it is probably unique in Tchaikovsky's orchestral writing.

The dazzling and high-spirited Finale is based on another Ukranian folksong entitled 'The Crane' which, together with a rumba-like secondary tune, is subjected to such a kaleidoscopic treatment of orchestral effects and explorations in multi-tonality as to make it another movement unique in Tchaikovsky's symphonic output. The present 1872 version features an extra 150 bars (about two minutes of music) which occur at bar 509 (letter M of the Eulenburg score). These were deleted from the second version yet contain some of the most humorous music in the entire symphony, not least in the few bars where the strings and brass throw the tune backwards and forwards to highly amusing effect. This movement is not really a series of variations such as Tchaikovsky was to write for the finale of his Third Suite, since the basic tempo remains unchanged throughout, but is more a vivid realisation of the many facets of instrumental colour which can be accomplished, purely by orchestration, with one theme alone, and Tchaikovsky certainly achieved his aim with singular brilliance.

No-one will deny the attractiveness of the revised version of this symphony, particularly in view of its far simpler character. Nevertheless, the 1872 score has strong claims on the concert repertoire too, not least because of its path-breaking musical thought and more dynamic nature. As David Brown has written:

> The imposing scale of the original, and its richness of content and detail, make it a far more impressive piece that ought to be restored to the place which is still permanently usurped by its slighter and far less enterprising successor.

Romeo and Juliet

If Balakirev had been fatally run over by an ox-cart in November 1869, it is quite possible that there would be just one version

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 8

of Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*. But Balakirev was to criticise Tchaikovsky's original ideas so much that the composer revised the work not once but twice, and it is only the third and final version which is played today. This recording therefore provides an interesting opportunity to hear Tchaikovsky's famous masterwork as it was first conceived.

In fact, it was Balakirev who suggested the Shakespearean subject in the first place. He had written an overture based on *King Lear* in 1859, and ten years later, when he had befriended the young Tchaikovsky, he put forward this new idea for a work based on another of the immortal Bard's tragedies. Balakirev made the *Romeo and Juliet* suggestion whilst on a brief visit to Moscow in the summer of 1869 but Tchaikovsky's musical ideas were slow in forming and subsequently he wrote to Balakirev, who had now returned to his St Petersburg home, confessing as much. This prompted Balakirev – always eager to compose other people's music for them – to despatch letters forthwith to Tchaikovsky detailing his own views on how the work should be written. This had the desired effect and immediately engendered the white-hot fire of inspiration which Tchaikovsky was seeking. Within a few weeks he was able to write to Balakirev,

> the greater part of my overture is already composed in outline… and you'll see that a large portion of what you advised me to do has been carried out as instructed.

By November 1869 *Romeo and Juliet* was completed and ready for the copying of the orchestral parts. Balakirev wrote again from St Petersburg, begging to see the score, but Tchaikovsky refrained from sending it. He was anxious for the copying to get underway without hindrance, so merely sent sketches of the main themes. Balakirev immediately replied with his criticisms and said that the introductory theme, in particular, was not at all satisfactory in depicting Friar Laurence, and suggested a kind of 'Lisztian chorale' instead. And although he found the big love theme 'delightful' he still had further strictures to make on various other aspects of the composition, when finally he did see the full score.

But by then the work had been given its first performance under Nikolai Rubinstein's baton on 4 March 1870. Because of Balakirev's criticisms Tchaikovsky subsequently revised the work and the second version became substantially the one we know today, with a new introduction (featuring a 'chorale', as Balakirev had suggested), a different development section and an altered ending. This new version was published in 1871, too hurriedly, according to Balakirev, who regretted the rush into print before even further changes could be made. And nearly ten years later, in the summer of 1880, Tchaikovsky returned to *Romeo and Juliet* for the last time, completely re-writing the last eighty bars and providing posterity with the familiar third and final version.

But, as the listener will hear, Tchaikovsky's first musical thoughts on *Romeo and Juliet* are just as valid as his later ones. The eighty-three-bar introduction, which was not at all to Balakirev's taste, consists of a simple but charmingly developed E major tune which features, towards the end, a pre-echo of the famous love theme. The succeeding *Allegro giusto*, representing the conflict between the Montagues and Capulets, is common to all three versions of the overture, as is the music for the star-crossed lovers which follows. In the original 1869 version, however, there now comes a quite different fugato-style development which springs a considerable surprise in that Tchaikovsky utilises the main themes and rhythms of the work in a counterpoint battle of tremendous excitement. Quite why Tchaikovsky abandoned this passage in the later revisions is not clear, since it is highly effective in both musical and dramatic terms.

A six-bar timpani solo now leads into a recapitulation of the fight music and a grand restatement of the love theme. In the original version this is differently scored, notably when the big tune is played on the strings: in 1869 the accompaniment of descending phrases was given to the trumpets and trombones but in the later revisions it was re-scored for the horns. This section culminates in an exciting fanfare-style recapitulation of the *Allegro giusto* rhythm and is followed by a sombre ten-bar recollection of the lovers' music. The coda, marked *Allegro moderato – Tempo di marcia*
(a faster marking than the corresponding passage in the revisions, which became *Moderato assai*), is brief and restates the theme of the introduction to a rocking timpani accompaniment, whilst rising string phrases bring the work to a close with two loud chords.

To ears familiar with the third version, this ending will seem abrupt and Tchaikovsky was right to revise it. Although the second and third versions have substantially different codas, the last few bars of each do feature loud, staggered chords over a long timpani

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 10

roll. This ending did not please Balakirev at all and he told Tchaikovsky that the 'inartistic' accentuated chords contradicted the meaning of the play, and suggested instead a *pianissimo* ending. (This notion was, in fact, later adopted by Leopold Stokowski in his performances of the work, but the composer himself seems to have been content to let the piece stand as it was.) But whichever version of the overture finds favour with the listener – and each has its considerable merits – there can only be complete agreement with David Brown when he writes that *Romeo and Juliet* is a musical masterpiece which is likely to remain unsurpassed as an expression of young and tragic love.

Serenade for Nikolai Rubinstein's name-day
In addition to engaging Tchaikovsky as a professor at his Moscow Conservatory, Nikolai Rubinstein was a considerable champion of the younger man's music, and by 1872 had conducted the first performances of the Overture in F major, the *Winter Daydreams* Symphony, the symphonic poem *Fate*, and *Romeo and Juliet*. It was wholly appropriate, then, that Tchaikovsky should present a musical Serenade to be played on Nikolai's 'name-day'. This duly took place at Rubinstein's Moscow home on 6 December 1872 and was given by the handful of players required by the score (flute, two clarinets, horn, trumpet and strings).

Perhaps Tchaikovsky got the idea from the *Siegfried Idyll* with which Wagner had serenaded Cosima on Christmas Day two years earlier. At any rate, Tchaikovsky's Serenade, although a much slighter piece, is both amiable and harmonious, and makes a pleasurable addition to the many salon pieces at which the composer was so adept.

The Battle of Poltava and Cossack Dance from 'Mazeppa'
Tchaikovsky's mastery lay in the field of orchestral writing, so it is often the case that the centre of interest in his operas lies less in the vocal parts than in the instrumental. It will come as no surprise, then, to learn that there are, in his neglected stage works, many purely orchestral numbers – overtures, introductions, entr'actes, dances and so on – which could, and should, feature as very attractive concert items in their own right. *Mazeppa* provides a good example, with two splendid orchestral set-pieces which are to this opera what the Waltz and Polonaise are to *Eugene Onegin*.

Mazeppa dates from 1884 and is based on Pushkin's narrative poem *Poltava*. The anti-hero of the title had already been immortalised in one of Liszt's symphonic poems, but in Tchaikovsky's opera he is a no-longer-young Ukranian chieftain in love with Maria, the daughter of a rich Cossack. The story concerns Mazeppa's attempts to set up a separate Ukrainian state, his imprisoning and execution of Maria's father, and in the opera's closing pages, Maria's subsequent derangement.

The Battle of Poltava which precedes the final act is, as John Warrack has written, 'an effective piece of programme music vehement enough in Tchaikovsky's *1812* manner to appeal to programme-builders seeking alternatives for their audiences'. It is, however, rarely heard nowadays, though it used to be popular years ago and even appeared on an old acoustic 78 rpm record made by Sir Henry Wood. The depiction of Russian triumph over Ukrainian separatists is graphically portrayed, and Tchaikovsky utilises the traditional song 'Slava' (familiar from the Coronation Scene in *Boris Godunov*) as well as the Russian hymn 'God Preserve Thy People'.

The **Cossack Dance** is rather better known and comes from the beginning of the opera, where it features as part of the entertainment in the garden of Maria's rich father. Tchaikovsky thought that both these numbers were 'not without merit' and published them separately from the opera.

© Edward Johnson

In 1904 Hans Richter conducted the inaugural concert given by the **London Symphony Orchestra**, the first independent, self-governing orchestra in Britain. Many distinguished Principal Conductors followed, such as Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, Claudio Abbado and Sir Colin Davis. Eminent musical figures who have taken on the role of Honorary President include Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm and Leonard Bernstein. In 1906 it became the first British orchestra to perform abroad when it visited Paris, and today the Orchestra tours extensively around the globe. In 1982 the LSO moved into its London home at the Barbican, where it gives around ninety concerts a year; it also holds a residency at New York's Avery Fisher Hall and a biennial residency at the Florida International Festival. The Orchestra's innovative education programme, LSO Discovery, is dedicated to bringing music to

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 12

people of every age and from all walks of life, wherever they are.

Educated at Melbourne University, The Juilliard School and Indiana University, Australian conductor **Geoffrey Simon** undertook advanced studies with Herbert von Karajan and Igor Markevich among others. Since settling in London in 1973 he has conducted all the major London orchestras as well as the English Chamber Orchestra and the City of Birmingham Symphony Orchestra. He has appeared in Germany, The Netherlands, Israel, Russia, China, Japan and the United States, besides having conducted every orchestra of the Australian Broadcasting Corporation, and at Opera Australia. He became Principal Conductor of the Northwest Mahler Festival, Seattle, in 1997, and has been Principal Conductor of the Orquesta Sinfónica de las Baleares 'Ciutat de Palma' since September 2001. Geoffrey Simon's discography of over forty CDs includes a dozen recordings for Chandos.

Tschaikowski: Sinfonie Nr. 2 u.a.W.

Sinfonie Nr. 2 op. 17 "Kleinrussische"
Der Vergleich zwischen dem ersten Ansatz eines Komponisten und seinen nachträglichen Überlegungen kann ein faszinierendes Licht auf die Arbeitsweise des musikalischen Intellekts werfen. Es gibt zahlreiche Beispiele für sinfonische Werke, die sowohl in der Originalfassung als auch in revidierter Form vorliegen, und so haben etwa Schumann, Bruckner, Sibelius und Vaughan Williams zuweilen einschneidende Eingriffe vorgenommen. Doch auf keinen anderen Komponisten trifft dies stärker zu als auf Tschaikowski, dessen 2. Sinfonie weithin in ihrer revidierten Fassung von 1880 bekannt ist, in der Gesamtausgabe von Tschaikowskis Werken aber auch in der stark abweichenden Originalversion von 1872 erhalten ist.

Ein natürlicher Anwärter auf Mitgliedschaft im 'Mächtigen Häuflein' (mogutschaja kutschka) – jenem Kreis russischer Komponisten, die unter herablassender Abwendung vom westlichen Akademikertum die Rückkehr zum heimatlichen Volkslied als Inspirationsquelle für eine nationalbewusste Musik befürworteten – war Tschaikowski zwar nicht, doch verarbeitete er in seinen Werken viel ähnlichen Stoff. So griff er für seine 2. Sinfonie auf einige Volkslieder aus der Ukraine zurück, und da dieses Gebiet auch als "Kleinrussland" bekannt war, erhielt das Werk seinen passenden Beinamen. Die Einbeziehung der in beiden Fassungen der Sinfonie zu hörenden Volkslieder löste begeisterten Beifall aus, als er 1872 das Finale im Rahmen einer weihnachtlichen Musikunterhaltung im Hause Rimski-Korsakows vorspielte. Er selbst drückte damals in einem Brief an seinen Bruder Modest die Überzeugung aus, dies sei seine beste Komposition "im Hinblick auf die Perfektion des formalen Aufbaus – ein Niveau, das ich bislang nicht zu erreichen vermochte".

Die neue Sinfonie kam unter der Leitung von Nikolai Rubinstein am 26. Januar 1873 in Moskau zur Uraufführung und erlebte während der ersten Monate jenes Jahres noch drei weitere Aufführungen in Moskau sowie eine in St. Petersburg, wo sie in der folgenden Saison erneut gegeben wurde. Bei allem Erfolg des Werkes begann Tschaikowski jedoch schon bald, Zweifel zu

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 14

entwickeln, und dem Kritiker Wladimir Stassow schrieb er, mit den ersten drei Sätzen sei er nicht vollauf zufrieden, obwohl ihm das Finale nicht zu schlecht gelungen sei.

Wassili Bessel, der bereits mehrere Werke Tschaikowskis veröffentlicht hatte, sollte die volle Partitur der neuen Sinfonie drucken, brachte aber letzten Endes nur eine von Tschaikowski selbst angefertigte Transkription für Klavier zu vier Händen hervor. Jahre später war der Komponist dankbar, dass Bessel die Fassung von 1872 zurückgehalten hatte, da er nun tiefgreifende Änderungen an dem Werk vornehmen wollte. Im November 1879 bat er deshalb den Verleger um die Rückgabe des Manuskripts und nahm es auf eine Gastspielreise durch Europa mit. Anfang 1880 konnte er seinem Freund und Schüler Sergej Tanejew bereits mitteilen, er habe den ersten Satz völlig umkomponiert:

> Das erste Thema des *Allegro* ist anders, und das frühere erste Thema ist zum zweiten geworden. Der Satz ist jetzt kurz, knapp und nicht schwierig … das *Andante* bleibt unverändert. Das Scherzo ist radikal überarbeitet worden, und im Finale habe ich eine riesige Kürzung vorgenommen.

Inzwischen war Tschaikowski zu einem Komponisten von Weltrang avanciert, der auf mehrere Opern verweisen konnte, gar nicht zu reden von der 3. und 4. Sinfonie, dem 1. Klavierkonzert und zahlreichen gefeierten Orchesterwerken, wie *Der Sturm* und *Francesca da Rimini*. Diesmal überstürzte sich Bessel geradezu mit der Veröffentlichung der revidierten Zweiten, die 1881 in St. Petersburg zum erstenmal erklang. Danach vernichtete Tschaikowski das Original, das nach seinem Tod nur noch aus den erhalten gebliebenen Orchesterstimmen zu rekonstruieren war.

Wie von Tschaikowski erwähnt, war der erste Satz völlig umkomponiert worden. Das einleitende *Andante sostenuto* (nach dem ukrainischen Volkslied "Drunten bei der Mutter Wolga") und seine Reprise als Koda blieben in beiden Varianten insofern praktisch unverändert, als die Partitur von 1872 lediglich von den Streichern verlangt, die Einleitung durchweg gedämpft zu spielen, so dass die Musik eine ganz andere Klangqualität erlangt. Die von Tschaikowski in seinem Brief an Tanejew angesprochene Kürzung dieses Satzes läuft darauf hinaus, dass der *Allegro*-Teil um 120 auf 300 Takte reduziert worden ist. Das kleine Fünf-Noten-Motif, das dem ersten Thema der bekannten revidierten Fassung zugrundeliegt, tritt in der Partitur von 1872 noch nicht auf. Stattdessen basiert die Eröffnung des ursprünglichen *Allegro*-Teils auf einem aufstrebenden Drei-Noten-Motiv, das in der Neufassung stark vereinfacht die Aufgabe des zweiten Themas übernimmt. Hier in der ersten Version ist es noch weitaus komplexer, mit einer fieberhaft synkopierten Begleitung über einer stetig absteigenden Basslinie.

Die beiden anderen Hauptelemente dieses überraschend drängenden und kraftvollen Kopfsatzes sind ein ausdrucksvolles, ausführliches zweites Thema, das von der Soloklarinette vorgestellt und von den Cellos und Violinen übernommen wird, sowie die plötzliche Wiedereinführung des Volkslieds "Drunten bei der Mutter Wolga" im schweren Blech – die erste von mehreren solcher Passagen, die der Überarbeitung zum Opfer fallen sollten. Die Volksweise wird einer längeren, aufgeregten Durchführung unterzogen, in deren Verlauf eine leidenschaftliche, brahmssche Melodie bei den Cellos anklingt, aber sofort abgetan wird. Nach weiteren Reprisen der drei Hauptbestandteile dieses Satzes nimmt die Musik vertraute Züge an; in beiden Versionen wird der *Allegro*-Teil prinzipiell ähnlich beendet, nur dass im Original die Schlusspassage zweimal zu hören ist und in der Revision nur noch einmal.

Was nun die Wertschätzung beider Fassungen dieses Satzes anbetrifft, so stand der Komponist keineswegs im Einklang mit seinen Zeitgenossen. Tschaikowski verwarf das Originalkonzept am Ende als "unausgegoren und mittelmäßig", während Nikolai Kaschkin, ein mit Tschaikowski eng befreundeter Professor und Publizist, stets die Partitur von 1872 bevorzugte, so wie auch Sergej Tanejew, der 1898 an Modest Tschaikowski schrieb, wie gut das ursprüngliche *Allegro* trotz einiger Unzulänglichkeiten sei und wie schwach im Vergleich dazu das spätere. Dr. David Brown meinte dazu in seiner Abhandlung *Tchaikovsky – The Early Years*,

> der ursprüngliche erste Satz war eine der solidesten Strukturen, die Tschaikowski je zu errichten vermochte … reich an schöpferischem Detail, ein für Tschaikowski bis dato unübertroffen monolithisches Stück sinfonischer Musik.

Die zweiten Sätze führen uns auf vertrauteren Boden. Das von der Revision unberührte, gedämpft-festliche *Andante marziale* ist eines der wenigen uns aus der Oper *Undine* erhaltenen Fragmente. (Die 1869 verfasste Oper wurde nie inszeniert, so dass Tschaikowski die Partitur vernichtete – ausgenommen nur einige wenige Nummern,

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 16

die später in *Schwanensee* und *Schneeflöckchen* wiederauftauchen sollten.) Diese Musik, die in der Oper einen Hochzeitszug begleitet hatte und ein weiteres Volkslied mit dem Titel "Spinn, meine Spinnerin" enthält, sorgt an ihrem neuen Platz in der 2. Sinfonie für einen bewunderswerten Kontrast mit dem ruhelosen Treiben des ursprünglichen *Allegro*-Kopfsatzes.

Der dritte Satz – ein Scherzo mit folkloristischem Trio – ist in der Partitur von 1872 einfach deshalb kürzer, weil Tschaikowski später beide Sektionen des Eröffnungsteils mit Wiederholungszeichen versah, um die Instrumentalstimmen neu zu verteilen; im Original ist die Instrumentierung entschieden natürlicher und erdiger. Auch das Trio wartet mit Überraschungen auf, so etwa die rhythmisch-punktierte Begleitung durch nur ein Violinpaar und eine verblüffende Anweisung an die Streicher, *col legno* zu spielen, also die Saiten mit der Bogenstange zu schlagen. Durch den "Hexensabbath" der *Symphonie fantastique* von Berlioz oder "Mars" in den *Planeten* von Holst ist uns der Effekt mittlerweile bekannt, doch im Orchestersatz Tschaikowskis dürfte er einmalig sein.

Das berauschende, ausgelassene Finale basiert auf einem weiteren ukrainischen Volkslied mit dem Titel "Der Kranich", das zusammen mit einer Rumba-ähnlichen Nebenmelodie einem derart kaleidoskopischen Reigen von Orchestereffekten und multitonalen Expeditionen ausgesetzt wird, dass auch dieser Satz im sinfonischen Schaffen Tschaikowskis beispiellos ist. Die vorliegende Fassung von 1872 verfügt über zusätzliche 150 Takte (etwa zwei Minuten Spieldauer) ab Takt 509 (Buchstabe M in der Eulenburg-Partitur). Diese in der späteren Version gestrichene Passage enthält einige der humorvollsten Aspekte der ganzen Sinfonie, nicht zuletzt die wenigen Takte, in denen die Streicher und Blechbläser sich höchst amüsant die Melodie gegenseitig zuschieben. Der Satz ist eigentlich keine Variationsreihe (wie Tschaikowski sie später für das Finale seiner dritten Orchestersuite schreiben sollte), da das Grundtempo durchweg unverändert bleibt, sondern eher eine lebhafte Realisierung der facettenreichen Orchesterklangfarben, die sich monothematisch auf dem Weg der Instrumentierung bewerkstelligen lässt, und Tschaikowski ist sein Vorhaben mit glänzender Souveränität gelungen.

Niemand wird die Schönheit der revidierten Fassung dieser Sinfonie bestreiten wollen, zumal sie weitaus schlichter ist. Dennoch darf auch die Partitur von 1872 starken Anspruch auf einen Platz im Konzertrepertoire erheben – nicht zuletzt dank ihres bahnbrechenden musikalischen Ansatzes und ihrer größeren Dynamik. Um noch einmal David Brown zu zitieren:

> Der ergreifende Rahmen des Originals, seine Fülle an Gehalt und Detail, machen es zu einem weitaus eindrucksvolleren Werk, das durchaus Anspruch auf den Rang hat, der weiterhin unablässig von seinem geringeren und erfindungsärmeren Nachfolger usurpiert wird.

Romeo und Julia

Wenn Balakirew im November 1869 einem Ochsenkarren unter die Räder gekommen wäre, gäbe es wohlmöglich nur eine Version von Tschaikowskis *Romeo und Julia*. Doch Balakirew fand so viel an den ersten Ideen Tschaikowskis auszusetzen, dass der Komponist das Werk nicht nur einmal, sondern gar zweimal überarbeitete, und bis auf den heutigen Tag wird nur die dritte und endgültige Fassung gespielt. Die vorliegende Aufnahme bietet deshalb eine willkommene Gelegenheit, das berühmte Meisterwerk Tschaikowskis in seiner frühesten Gestalt zu erleben.

Tatsächlich war es Balakirew gewesen, der das Shakespeare-Thema zuerst vorgeschlagen hatte. Er hatte 1859 eine Ouvertüre nach *König Lear* geschrieben, und zehn Jahre später, als er mit dem jungen Tschaikowski befreundet war, trug er ihm diese neue Idee für ein weiteres Werk nach einer Tragödie des unsterblichen Barden vor. Balakirew erwähnte *Romeo und Julia* während eines kurzen Moskau-Besuchs im Sommer 1869, doch Tschaikowski hatte einen Block und gestand dies später in einem Brief an Balakirew, der inzwischen in das heimatliche St. Petersburg zurückgekehrt war, auch ein. Balakirew war dafür bekannt, dass er nur allzu gern die Musik anderer Leute schrieb, und begann im Gegenzug, Tschaikowski mit Briefen über seine eigenen Vorstellungen zu dem Kompositionsvorhaben zu bombardieren. Der gewünschte Effekt blieb nicht aus, denn in Tschaikowski entflammte sofort das glühende Feuer der Inspiration, das ihm so gefehlt hatte. Innerhalb weniger Wochen konnte er Balakirew berichten:

> meine Ouvertüre ist bereits größtenteils in Umrissen komponiert … und Sie werden feststellen, dass viel von dem, was Sie mir angeraten haben, anweisungsgemäß ausgeführt worden ist.

Im November 1869 war *Romeo und Julia* vollendet, und die Orchesterstimmen sollten kopiert werden. Balakirew schrieb wieder aus St. Petersburg, diesmal mit einer Bitte um die Partitur, doch darauf mochte

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 18

Tschaikowski nicht eingehen. Da er die Kopierarbeiten nicht aufhalten wollte, ließ er Balakirew lediglich Skizzen der Hauptthemen zukommen. Dieser reagierte sofort kritisch, vor allem im Hinblick auf das Einleitungsthema, das seiner Meinung nach dem Mönch Lorenzo nicht gerecht wurde – für besser hielt er einen "lisztschen Choral"; und obwohl er das große Liebesthema "reizend" fand, kritisierte er verschiedene andere Aspekte der Komposition, als er endlich die volle Partitur zu Gesicht bekam.

Inzwischen hatte das Werk aber bereits die Öffentlichkeit erreicht (Nikolai Rubinstein leitete am 4. März 1870 die Uraufführung), so dass die Anmerkungen Balakirews den Komponisten zu einer späteren Revision veranlassten, und es ist im Wesentlichen diese zweite Fassung, die wir heute kennen, mit einer neuen Einleitung (choralartig, wie von Balakirew angeregt), einer umkomponierten Durchführung und einem geänderten Schluss. Diese neue Fassung wurde 1871 veröffentlicht, allerdings wiederum in zu großer Eile für Balakirew, der eigentlich noch weitere Änderungen vornehmen lassen wollte. Fast zehn Jahre später, im Sommer 1880, griff Tschaikowski ein letztes Mal *Romeo und Julia* auf; er schrieb die letzten achtzig Takte vollständig um und hinterließ der Nachwelt damit die dritte und endgültige Version.

Dem Hörer wird nicht verborgen bleiben, dass Tschaikowskis erster musikalischer Ansatz zu *Romeo und Julia* den späteren Überlegungen um nichts nachsteht. Die dreiundachtzig Takte lange Einleitung, die Balakirew so missfiel, besteht aus einer schlichten, aber reizend entwickelten E-Dur-Melodie, zu deren Ende hin ein Vorecho des berühmten Liebesthemas durchklingt. Das folgende *Allegro giusto*, in dem sich der Konflikt zwischen den Montagues und Capulets ausdrückt, ist in allen Fassungen der Ouvertüre enthalten, ebenso wie die anschließende Musik für die unglücklich Liebenden. In der Originalfassung von 1869 folgt nun allerdings eine völlig andere, fugato-artige Durchführung, die insofern überrascht, als Tschaikowski die Hauptthemen und Rhythmen des Werks zu einer ungeheuer aufregenden Kontrapunktschlacht verarbeitet. Warum Tschaikowski in den späteren Revisionen darauf verzichtete, ist schwer begreiflich, denn der musikalische und dramatische Effekt ist ungeheuer packend.

Ein sechs Takte langes Paukensolo führt nun in eine Reprise der Kampfmusik und eine grandiose Bestätigung des Liebesthemas. In der Originalfassung ist dieser Abschnitt anders instrumentiert, vor allem wenn die Streicher die große Melodie spielen: Die Fassung von 1869 vertraut den Trompeten und Posaunen die Begleitung mit absteigenden Phrasen an, während in den Revisionen die Hörner diese Rolle übernehmen. Dieser Teil findet seinen Höhepunkt in einer aufregenden, fanfarenartigen Reprise des *Allegro giusto*-Rhythmus, gefolgt von einer ernsten, über zehn Takte geführten Erinnerung an die Musik der Liebenden. Die Koda, unter der Anweisung *Allegro moderato – Tempo di marcia* (schneller als die entsprechenden Passagen in den *Moderato assai* markierten Revisionen), ist kurz und wiederholt das Einleitungsthema zu einer schwungvollen Paukenbegleitung, während aufstrebende Streicherphrasen das Werk mit zwei lauten Akkorden zum Abschluss bringen.

Wer mit der dritten Fassung vertraut ist, dürfte dieses Ende als abrupt empfinden, und Tschaikowski tat gut daran, es zu überarbeiten. Obwohl die Kodas in der zweiten und dritten Version sehr unterschiedlich ausgeführt sind, treten bei beiden in den letzten Takten laute, gestaffelte Akkorde über einem langen Paukenwirbel auf. Dieses Ende sagte Balakirew überhaupt nicht zu; er ließ Tschaikowski wissen, die "unkünstlerischen" betonten Akkorde widersprächen dem Sinn des Dramas, und schlug stattdessen vor, die Komposition *pianissimo* enden zu lassen. (Später hielt sich Leopold Stokowski in seinen Aufführungen des Werks an diese Empfehlung, doch der Komponist selbst beharrte auf seinem eigenen Konzept.) Welche Version der Ouvertüre man letztlich bevorzugt – und überzeugende Argumente gibt es für jede – wird kaum jemand David Brown widersprechen wollen, wenn er schreibt das *Romeo und Julia* ist ein musikalisches Meisterwerk, das als Ausdruck der jungen, tragischen Liebe unübertroffen bleiben dürfte.

Serenade zum Namenstag von Nikolai Rubinstein

Nikolai Rubinstein berief Tschaikowski nicht nur auf einen Lehrstuhl an seinem Moskauer Konservatorium, sondern setzte sich auch stark für die Musik des jüngeren Mannes ein. 1872 hatte er bereits die Uraufführungen der Ouvertüre F-Dur, der 1. Sinfonie (*Winterträume*), der sinfonischen Dichtung *Fatum* und der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* geleitet. Es war also durch angemessen, dass Tschaikowski ihm eine

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 20

Serenade zum Namenstag komponieren sollte. Das bescheiden instrumentierte Stück (Flöte, zwei Klarinetten, Horn, Trompete und Streicher) wurde am 6. Dezember 1872 bei Rubinstein in Moskau aufgeführt.

Die Idee verdankte Tschaikowski vielleicht dem *Siegfried-Idyll*, mit dem Wagner zwei Jahre zuvor am Weihnachtstag seiner Frau Cosima ein unerwartetes Ständchen gebracht hatte. Tschaikowskis Serenade – längst nicht so aufwendig, aber dennoch liebenswert und harmonisch – reiht sich unter den vielen gelungenen Salonstücken ein, die dem Komponisten so leicht von der Hand gingen.

Die Schlacht von Poltawa und Kosakentanz aus "Mazeppa"

Tschaikowski war vor allem ein Meister der Orchesterkomposition, so dass auch in seinen Opern häufig das Hauptinteresse mehr im Instrumentalbereich als in den Vokalstimmen liegt. So kann es nicht überraschen, dass seine vernachlässigten Bühnenwerke viele reine Orchesternummern (Ouvertüren, Einleitungen, Zwischenaktmusiken, Tänze und so weiter) enthalten, die sich als eigenständige Stücke sehr erfolgreich im Konzertprogramm behaupten würden. Ein gutes Beispiel ist *Mazeppa* mit zwei glänzenden Orchesterstücken, die in dieser Oper von ähnlicher Bedeutung sind wie der dem Walzer und die Polonaise in *Eugen Onegin.*

Mazeppa basiert auf dem Puschkin-Gedicht *Poltawa*. Die antiheldische Titelgestalt war bereits nach einer anderen Vorlage von Liszt in einer sinfonischen Dichtung verewigt worden, doch in Tschaikowskis Oper von 1884 erscheint Mazeppa als alter Kosakenführer, der sich mit der jungen Maria liiert – gegen den Wunsch ihres Vaters, seines reichen Freundes Kotschubej, der ihn nun denunziert und dafür von Mazeppa gefoltert und hingerichtet wird. Vor dem Hintergrund der separatischen Ambitionen Mazeppas endet die Oper damit, dass Maria in geistige Umnachtung versinkt und ihm entgleitet.

Die Schlacht von Poltawa leitet den Schlussakt ein. John Warrack beschreibt das Stück als "eine wirksame Programmmusik, die nach Art von Tschaikowskis Ouvertüre *1812* vehement genug ist, um Programmgestalter auf der Suche nach Alternativen für ihr Publikum zu interessieren". Bei aller früheren Popularität – es liegt sogar eine alte Schellackaufnahme mit Sir Henry Wood vor – hört man das Stück heutzutage nur noch selten. Der russische Triumph über die ukrainischen Separatisten wird plakativ dargestellt, und Tschaikowski zitiert das Volkslied "Slava" (vertraut aus der Krönungsszene von *Boris Godunow*) und den russischen Choral "Gott erhalte Dein Volk".

Der noch besser bekannte **Kosakentanz** entstammt dem Anfang der Oper, wo er im Garten von Marias reichem Vater als Unterhaltung dargeboten wird. Tschaikowski hielt beide Nummern für "nicht unbrauchbar" und veröffentlichte sie separat.

© Edward Johnson
Übersetzung: Andreas Klatt

Das **London Symphony Orchestra** wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester Londons gegründet. Seit 1982 ist es im Barbican Centre der Stadt beheimatet. Sir Colin Davis trat 1995 als Chefdirigent in die Nachfolge von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado und Michael Tilson Thomas ein. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und steht in London häufiger auf dem Programm als irgendein anderes Orchester. Das London Symphony Orchestra verfügt im weltweiten Orchesterbereich über die umfangreichste Diskographie, die einige der großartigsten klassischen Aufnahmen und Filmmusiken beinhaltet. Das London Symphony Orchestra pflegt ein wegweisendes Bildungsprogramm, London Symphony Orchestra Discovery, das sich der Vermittlung anspruchsvoller Musik an alle Altersgruppen widmet.

Nach seiner Ausbildung an der Melbourne University, der Juilliard School und Indiana University setzte der australische Dirigent **Geoffrey Simon** seine Studien u.a. bei Herbert von Karajan und Igor Markevich fort. 1973 ließ er sich in London nieder, wo er seitdem alle großen Orchester der Metropole dirigiert hat, neben dem English Chamber Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Er ist in Deutschland, den Niederlanden, Israel, Russland, China, Japan und den Vereinigten Staaten aufgetreten, hat alle Orchester der Australian Broadcasting Corporation geleitet und an der Opera Australia gewirkt. 1997 wurde er Chefdirigent des Northwest Mahler Festivals in Seattle, eine Position, die er im September 2001 auch beim Orquesta Sinfónica de las Baleares "Ciutat de Palma" übernahm. Geoffrey Simon hat über vierzig CDs aufgenommen, darunter mehr als zehn für Chandos.

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 22

Tchaïkovski: Symphonie no 2 etc.

Symphonie no 2, op. 17 "Petite-Russienne"
Les comparaisons entre les premières, les deuxièmes, voire les troisièmes conceptions d'un compositeur peuvent se révéler fascinantes en raison de la lumière qu'elles posent sur le processus de sa pensée musicale. Il y a de nombreux exemples d'œuvres symphoniques existant sous leurs formes originales et révisées, et des musiciens tels que Schumann, Bruckner, Sibelius ou Vaughan Williams, pour n'en citer que quelques-uns, ont parfois effectué d'importantes retouches à leurs symphonies. Cependant, Tchaïkovski doit figurer en tête de cette liste, car sa Deuxième Symphonie, bien qu'elle soit très connue dans sa version révisée de 1880, existe également dans l'édition de ses œuvres complètes sous sa version originale et radicalement différente de 1872.

Quoique n'étant pas un candidat naturel pour devenir membre du "Moguchaya Kuchka" ("la puissante petite clique" ou groupe des Cinq) – ces compositeurs russes qui, méprisant l'académisme occidental, se voulurent les défenseurs d'un retour aux chansons folkloriques de leur pays comme source d'inspiration d'une musique consciemment nationaliste – Tchaïkovski puisa cependant dans le même genre de matériau pour un grand nombre de ses œuvres. Il utilisa ainsi dans sa Deuxième Symphonie plusieurs mélodies folkloriques d'Ukraine, et comme cette région était également connue sous le nom de "Petite Russie", le sous-titre de l'œuvre sembla assez approprié. Ces chansons folkloriques sont communes aux deux éditions de la symphonie, et leur insertion provoqua une réaction enthousiaste quand Tchaïkovski joua le Finale lors d'une réunion musicale chez Rimski-Korsakov au moment de Noël 1872. Son propre sentiment, à l'époque, exprimé dans une lettre à son frère Modeste, était que cette pièce était sa meilleure composition "en ce qui concerne la perfection de la forme – une qualité que je n'ai pas réussi à obtenir jusqu'à présent".

La nouvelle symphonie fut créée sous la direction de Nikolai Rubinstein lors d'un concert donné à Moscou le 26 janvier 1873, et au cours des mois qui suivirent, elle fut jouée trois fois à Moscou et une fois à Saint-Pétersbourg, ville où elle fut redonnée la saison suivante. Malgré le succès remporté par l'œuvre, Tchaïkovski se mit bientôt à avoir des doutes, et il écrivit au critique Vladimir Stassov qu'il n'était pas totalement satisfait des trois premiers mouvements, mais concédait toutefois que le Finale était plutôt réussi.

Bien que l'éditeur Vassili Bessel, qui avait publié plusieurs œuvres de Tchaïkovski, allait également imprimé la partition orchestrale de la nouvelle symphonie, il ne fit paraître en définitive qu'un simple arrangement pour piano à quatre mains réalisé par le compositeur lui-même. Quelques années plus tard, Tchaïkovski fut bien content que Bessel n'ait pas publié la version de 1872, car il souhaitait désormais effectuer d'importantes retouches à l'œuvre. En novembre 1879, il écrivit à l'éditeur pour lui demander de lui renvoyer le manuscrit, et il l'emporta avec lui pendant une tournée en Europe. Au début de 1880, il put écrire à son ami et élève Sergei Taneïev qu'il avait complètement recomposé le premier mouvement:

> Le premier thème de l'*Allegro* est différent et l'ancien premier thème est devenu le second. Le mouvement est maintenant bref, concis et pas difficile… l'*Andante* demeure inchangé. Le Scherzo a été radicalement révisé, tandis que dans le Finale, j'ai effectué une énorme coupure.

À cette date, Tchaïkovski était devenu un compositeur célèbre dans le monde entier, ayant à son actif plusieurs opéras, sans parler de la Troisième et de la Quatrième Symphonie, du Premier Concerto pour piano, et de nombreuses pièces orchestrales célèbres comme *La Tempête* ou *Francesca da Rimini*. Cette fois-ci, Bessel était plus que désireux de publier la Deuxième Symphonie révisée qui fut donnée en première à Saint-Pétersbourg en 1881. Tchaïkovski détruisit alors l'original qui ne fut reconstitué qu'après sa mort à l'aide des seules parties d'orchestre encore existantes.

Comme le déclara Tchaïkovski, le premier mouvement fut entièrement retravaillé. Toutefois, l'introduction *Andante sostenuto* (fondée sur la chanson folklorique ukrainienne "En descendant notre mère Volga") et sa reprise sous forme de coda sont quasi identiques dans les deux éditions, la seule différence étant que la partition de 1872 demande à toutes les cordes de jouer avec sourdine pendant l'introduction, ce qui confère une sonorité très différente à la musique. Dans sa lettre à Taneïev, Tchaïkovski parle du raccourcissement de ce mouvement qui, dans sa version révisée, voit la section de l'*Allegro* réduite à 300 mesures, alors que dans la version originale elle est

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 24

plus longue de 120 mesures. Le petit motif de cinq notes qui constitue la base du premier thème de la seconde version n'apparaît nulle part dans la partition de 1872. À sa place, le début de l'*Allegro* original repose sur un motif de trois notes ascendantes qui, dans la révision, allait devenir un second thème simplifié. Ici, dans la première édition, il est beaucoup plus complexe, avec un accompagnement fiévreusement syncopé se déroulant au-dessus d'une ligne de basse constamment descendante.

Les deux autres éléments principaux de ce premier mouvement d'une poussée et d'une force surprenantes sont un second thème ample et expressif présenté par la clarinette solo, puis repris par les violoncelles et les violons, et la soudaine réintroduction de la chanson folklorique "En descendant notre mère Volga" jouée *fortissimo* par les cuivres – c'est le premier de plusieurs passages que Tchaïkovski abandonnera dans la version révisée de l'œuvre. Cette mélodie folklorique fait l'objet d'un développement ample et agité, au cours duquel une mélodie passionnée de caractère brahmsien apparaît aux violoncelles puis est immédiatement balayée. Après d'autres réexpositions des trois éléments principaux de ce mouvement, la musique retombe dans ce que nous connaissons bien: les fins des deux versions de la section *Allegro* sont en grande partie identiques, à l'exception du passage final qui est entendu deux fois dans l'original au lieu d'une seule dans la version révisée.

À propos des mérites respectifs des deux versions de ce mouvement, l'opinion ultérieure du compositeur concernant sa "première conception" n'était absolument pas en accord avec celle de ses contemporains. Tchaïkovski en vint à déprécier sa conception originale, la qualifiant "d'immature et de médiocre". Cependant, Nicolas Kashkin, un collègue professeur et ami proche, préféra toujours la partition de 1872, ainsi que Sergei Taneïev, qui écrivit à Modeste Tchaïkovski en 1898 pour lui dire combien remarquable était l'*Allegro* original, malgré quelques imperfections, et combien faible en comparaison était la version révisée. On peut ajouter à leur opinion celle de David Brown qui écrit dans son ouvrage *Tchaïkovski – Les Années de Jeunesse*:

> le premier mouvement original était l'une des structures les plus solides jamais réalisées par le compositeur… riche en détails inventifs et constituant un bloc monolithique de musique symphonique sans équivalent jusque-là dans la production de Tchaïkovski.

Dans le mouvement suivant, nous nous retrouvons sur un terrain plus familier. L'*Andante marziale*, une musique d'un caractère festif contenu, est identique dans la révision. C'est l'un des quelques fragments survivants de l'opéra *Ondine*. (Composé en 1869, l'opéra ne fut jamais produit, et Tchaïkovski détruisit la partition après avoir sauvé quelques numéros qui allaient réapparaître de nouveau dans *Le Lac des cygnes* et *La Fille de neige*.) Dans l'opéra, cette musique servait de marche nuptiale, et incluait une autre chanson folklorique, "File, ô mon rouet". Sa nouvelle position dans la Deuxième Symphonie offrait un constraste admirable aux luttes incessantes de l'*Allegro* du premier mouvement original.

Le troisième mouvement – un Scherzo avec un trio de caractère folklorique – est plus court dans la partition de 1872 parce que Tchaïkovski ajouta simplement des barres de reprise aux deux parties de la première section dans la version révisée, afin de redistribuer les parties instrumentales; dans l'original, l'orchestration est résolument plus élémentaire et terre à terre. Le trio apporte également ses surprises, avec un accompagnement en rythmes pointés joué par un simple pupitre de violons, et l'indication *col legno* indiquant que les instrumentistes doivent frapper les cordes sur la touche avec le dos de l'archet. Bien que cet effet soit familier dans des pièces telles que le "Sabbat des Sorcières" de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou dans le "Mars" des *Planètes* de Holst, il est probablement unique dans l'écriture orchestrale de Tchaïkovski.

L'éblouissant et pétulant Finale se fonde sur une autre chanson folklorique ukrainienne intitulée "La Grue", et sur un thème secondaire faisant songer à une rumba. Les effets orchestraux kaléiodoscopiques et les explorations dans des tonalités multiples de ce mouvement en font l'un des plus exceptionnels de la production symphonique de Tchaïkovski. La version de 1872 enregistrée ici comporte 150 mesures supplémentaires (environ deux minutes de musique) situées à la mesure 509 (lettre M dans l'édition Eulenburg). Omises dans la seconde version, elles contiennent pourtant certains des passages les plus humoristiques de toute la symphonie, en particulier pendant les quelques mesures où les cordes et les cuivres se "jettent" le thème des uns aux autres, produisant un effet très comique. Ce mouvement n'est pas une véritable série de variations comme celles que Tchaïkovski allait écrire pour le finale de sa Troisième Suite, puisque le tempo de base reste le

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 26

même du début à la fin, mais une réalisation pleine de vie des nombreuses couleurs instrumentales pouvant être obtenues par l'orchestration seule, avec un thème unique, et le compositeur parvint assurément à son but avec un brio singulier.

Personne ne songera à nier la séduction de la version révisée de cette symphonie, en particulier à cause de son caractère beaucoup plus simple. Cependant, la partition de 1872, du fait, entre autres, de sa nouveauté et de sa nature plus dynamique, peut pleinement revendiquer sa place dans le répertoire de concert. Comme l'écrit David Brown:

> La dimension imposante de l'original, et sa richesse de contenu et de détails, en font une pièce bien plus impressionnante qui devrait retrouver la place qui lui est encore usurpée en permanence par son successeur de moindre qualité et beaucoup moins audacieux.

Roméo et Juliette

Si Balakirev avait été mortellement écrasé par un char à bœufs en novembre 1869, il est fort possible qu'il n'existerait qu'une seule version du *Roméo et Juliette* de Tchaïkovski. Mais Balakirev allait tellement critiquer les idées originales de Tchaïkovski que le compositeur révisa l'œuvre, non pas une mais deux fois, et c'est seulement la troisième version qui est jouée aujourd'hui. Le présent enregistrement offre donc l'intérêt de pouvoir entendre le célèbre chef-d'œuvre de Tchaïkovski tel qu'il fut conçu à l'origine.

En fait, c'est Balakirev qui suggéra ce sujet shakespearien au départ. Il avait composé une ouverture d'après *Le Roi Lear* en 1859, et dix ans plus tard, après être devenu l'ami du jeune Tchaïkovski, il proposa l'idée d'une œuvre s'inspirant de l'une des autres tragédies immortelles du dramaturge anglais. Balakirev suggéra *Roméo et Juliette* au cours d'une brève visite qu'il fit à Moscou au cours de l'été 1869. Mais les idées musicales de Tchaïkovski furent lentes à se former et, par la suite, il écrivit à Balakirev qui était rentré chez lui à Saint-Pétersbourg, pour le lui avouer. Cela incita Balakirev – toujours prompt à composer la musique des autres – à envoyer des lettres à Tchaïkovski détaillant ses propres idées sur la manière d'écrire l'œuvre. Cela provoqua l'effet désiré, et engendra immédiatement l'inspiration bouillonnante recherchée par Tchaïkovski. Au bout de quelques semaines, il put écrire à Balakirev,

> j'ai déjà composé les grandes lignes de mon ouverture… et tu verras que j'ai suivi à la lettre la plupart de tes conseils.

En novembre 1869, la partition de *Roméo et Juliette* était achevée et prête pour la copie des parties d'orchestre. Balakirev écrivit de nouveau de Saint-Pétersbourg, suppliant de voir la partition, mais Tchaïkovski s'abstint de la lui envoyer. Soucieux que rien ne vienne entraver la copie des parties, il envoya simplement les esquisses des thèmes principaux. Balakirev répondit immédiatement par des critiques, et déclara que le thème d'introduction, en particulier, n'était pas du tout satisfaisant pour dépeindre Frère Laurence, et suggéra à la place un genre de "choral lisztien". Et bien qu'il ait trouvé "charmant" le thème de l'amour, il émit de nouvelles réserves à propos de certains aspects de la composition quand il vit finalement la partition complète.

Mais l'œuvre avait déjà été créée sous la direction de Nikolai Rubinstein le 4 mars 1870. À cause des critiques de Balakirev, Tchaïkovski révisa par la suite sa partition, et la deuxième version devint en grande partie celle que nous connaissons aujourd'hui, avec une nouvelle introduction (utilisant un "choral", comme l'avait suggéré Balakirev), une section de développement différente, et une fin modifiée. Cette nouvelle version fut publiée en 1871, trop rapidement selon Balakirev, puisqu'il regretta que l'envoi précipité à l'imprimerie n'ait pas permis d'effectuer d'autres changements. Près de dix ans plus tard, Tchaïkovski revint à *Roméo et Juliette*, pour la dernière fois au cours de l'été 1880, récrivant complètement les quatre-vingts dernières mesures et donnant à la postérité la troisième et finale version qui nous est familière.

L'auditeur pourra cependant constater que les premières idées musicales de Tchaïkovski pour *Roméo et Juliette* sont aussi valables que celles qu'il eut plus tard. L'introduction de quatre-vingt-trois mesures, qui déplut tant à Balakirev, est constituée d'une mélodie en mi majeur toute simple, mais développée avec charme, dont la fin offre un avant-goût du célèbre thème de l'amour. Dépeignant le conflit entre les Montaigu et les Capulet, l'*Allegro giusto* qui suit est commun aux trois versions de l'ouverture, ainsi que la musique des amants maudits par le sort qui lui succède. Cependant, un développement de style fugué très différent intervient à cet endroit dans la version originale de 1869, et provoque une très grande surprise puisque Tchaïkovski utilise les thèmes et les rythmes principaux de l'œuvre en une bataille contrapuntique d'un tumulte prodigieux. On ne voit pas très bien pourquoi il abandonna ce passage dans les révisions ultérieures, car il

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 28

est extrêmement efficace sur le plan musical et dramatique.

Un solo de timbales de six mesures conduit à la réexposition de la musique dépeignant l'opposition entre les deux familles et une grande reprise du thème de l'amour. Dans la version originale, l'orchestration de ce passage est différente, en particulier quand le grand thème est joué par les cordes: en 1869, l'accompagnement en phrases descendantes était confié aux trompettes et aux trombones, mais dans les révisions ultérieures, il fut réorchestré pour les cors. Cette section culmine par une exubérante réexposition en style de fanfare du rythme de l'*Allegro giusto*, suivie par un sombre souvenir de dix mesures de la musique des amants. La coda, notée *Allegro moderato – Tempo di marcia* (un tempo plus rapide que dans le passage correspondant des révisions où il devient *Moderato assai*), est brève et reprend le thème de l'introduction sur un accompagnement de roulement de timbales, tandis que les phrases ascendantes des cordes concluent l'œuvre par deux accords *fortissimo*.

Cette fin paraîtra abrupte à ceux qui sont habitués à la troisième version, et Tchaïkovski eut raison de la modifier. Bien que les deuxième et troisième versions possèdent des codas très différentes, leurs dernières mesures utilisent des accords bouleversants et *fortissimo* au-dessus d'un long roulement de timbales. Cette fin déplut profondément à Balakirev. Il déclara à Tchaïkovski que ses accords accentués "in-artistiques" contredisaient la signification de la pièce, et lui suggéra à la place une fin *pianissimo*. (Si Leopold Stokowski adopta plus tard cette idée dans ses interprétations de l'œuvre, le compositeur parut cependant satisfait de laisser la pièce telle quelle.) Mais quelle que soit la version préférée de l'auditeur – et chacune possède d'immenses mérites – on ne peut qu'être d'accord avec David Brown quand il écrit que *Roméo et Juliette* est un chef-d'œuvre musical qui demeurera probablement insurpassé comme expression d'un amour juvénile et tragique.

Sérénade pour la fête de Nikolai Rubinstein

Nikolai Rubinstein, qui engagea Tchaïkovski comme professeur au Conservatoire de Moscou, fut par ailleurs un très grand défenseur de la musique de son cadet. Parvenu en 1872, il avait dirigé les premières exécutions publiques de l'Ouverture en fa majeur, de la Symphonie *Rêves d'hiver*, du poème symphonique *Fatum*, et de l'ouverture fantaisie *Roméo et Juliette*. Il était donc tout à fait fondé que Tchaïkovski lui offre une Sérénade destinée au jour de la Saint-Nicolas. Elle fut donc jouée le 6 décembre 1872 chez Rubinstein par la poignée de musiciens requis par la partition (flûte, deux clarinettes, cor, trompette et cordes).

Il est possible que Tchaïkovski se soit inspiré du modèle offert par la *Siegfried Idyll* que Wagner avait offert à Cosima le jour de Noël, deux ans plus tôt. Quoi qu'il en soit, la Sérénade de Tchaïkovski, même si elle est une œuvre de moindre importance, est à la fois plaisante et harmonieuse, et constitue une agréable addition aux nombreuses pièces de salon dans lesquelles le compositeur excellait.

La Bataille de la Poltava et la Danse des Cosaques (extraites de "Mazeppa")

La maîtrise de Tchaïkovski se manifeste dans le domaine de l'écriture orchestrale, et souvent le centre d'intérêt de ses opéras réside moins dans les parties vocales que dans les parties instrumentales. Il ne sera donc pas surprenant d'apprendre qu'il existe dans ses œuvres scéniques négligées de nombreux numéros purement orchestraux – ouvertures, introductions, entractes, danses etc. – qui pourraient, et devraient, figurer de plein droit comme des morceaux de concert très séduisants.

Mazeppa offre un bon exemple, avec deux splendides morceaux d'orchestre qui sont à cet opéra ce que la Valse et la Polonaise sont à *Eugène Onéguine*.

Mazeppa date de 1884, et s'inspire du poème narratif de Pouchkine intitulé *Poltava*. L'anti-héros du titre avait déjà été immortalisé par Liszt dans l'un de ses poèmes symphoniques, mais dans l'opéra de Tchaïkovski il devient un chef ukrainien d'âge mûr amoureux de Maria, la fille d'un riche cosaque qu'il emprisonne et fait exécuter. L'histoire raconte les efforts de Mazeppa pour tenter de mettre en place un état ukrainien indépendant et, dans les pages finales de l'opéra, la folie de Maria provoquée par la mort de son père.

La Bataille de la Poltava qui précède le dernier acte est, pour paraphraser les termes de John Warrack, "une pièce de musique à programme efficace, dont la véhémence, comparable à celle de l'Ouverture *1812*, devrait être suffisante pour intéresser les organisateurs de concerts à la recherche de nouveaux morceaux". Elle est pourtant rarement jouée de nos jours malgré la grande popularité dont elle jouissait il y a de nombreuses années, ayant même été enregistrée sur microsillon 78 tours par Sir Henry Wood. Le portrait du triomphe des

CHAN 10041 BOOK.qxd 3/5/07 11:18 am Page 30

Russes sur les séparatistes ukrainiens est réalisé de manière spectaculaire, et Tchaïkovski utilise la chanson traditionnelle "Slava" (que l'on entend dans la scène du couronnement dans *Boris Godounov*) ainsi que l'hymne russe "Dieu préserve ton peuple".

Mieux connue, la **Danse des Cosaques** est extraite du début de l'opéra où elle intervient pendant la fête organisée dans le jardin du riche cosaque Kochubey, le père de Marie. Tchaïkovski estimait que ces deux numéros étaient "non sans mérites", et il les publia séparément de l'opéra.

© Edward Johnson
Traduction: Francis Marchal

Fondé en 1904, le **London Symphony Orchestra** fut le premier orchestre londonien à se gérer lui-même. Depuis 1982, il est en résidence au Barbican Centre de Londres. Sir Colin Davis est devenu son chef principal en 1995, succédant à une lignée de chefs tels que Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, parmi d'autres. Le London Symphony Orchestra donne chaque année de nombreux concerts à travers le monde entier, et se produit à Londres plus qu'aucun autre orchestre. C'est également l'orchestre du monde le plus enregistré, et il figure dans certains des plus grands enregistrements classiques et bandes sonores de films. Il mène un programme pédagogique innovateur, LSO Discovery, dont le but est de faire découvrir les plus grands chefs-d'œuvre de la musique à un public jeune et moins jeune.

Formé à l'Université de Melbourne, la Juilliard School et l'Université d'Indiana, le chef australien **Geoffrey Simon** se lança dans des études approfondies avec entre autres Herbert von Karajan et Igor Markevitch. Depuis qu'il s'est fixé à Londres en 1973, il a dirigé les plus grands orchestres de la capitale ainsi que l'English Chamber Orchestra et le City of Birmingham Symphony Orchestra. Il s'est produit en Allemagne, aux Pays-Bas, en Israël, en Russie, en Chine, au Japon et aux États-Unis; en Australie, il a dirigé tous les orchestres de l'Australian Broadcasting Corporation et s'est produit à Opera Australia. Nommé chef principal du Northwest Mahler Festival à Seattle en 1997, il est chef principal de l'Orquesta Sinfónica de las Baleares "Ciutat de Palma" depuis septembre 2001. La discographie de Geoffrey Simon comprend plus de quarante CD dont une douzaine d'enregistrements pour Chandos.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Recording venue St Jude on the Hill, Hampstead, London; 3 & 5 August 1982 (Symphony), All Saints' Church, Tooting, London; January 1981 (other works)
Front cover 'Alyonushka and the little goat, Ivanushka, beside the golden lake' from a Russian lacquer miniature painting
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Elizabeth Long
℗ 1981 & 1982 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10041 Inlay.qxd 3/5/07 11:13 am Page 1

digitally 24 bit re-mastered

CHANDOS CLASSICS **CHAN 10041**

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

		Symphony No. 2, Op. 17 'Little Russian' in C minor • in c-Moll • en ut mineur (original 1872 version)	39:32
1	I	Andante sostenuto – Allegro comodo – Andante sostenuto	15:42
2	II	Andante marziale, quasi moderato	6:34
3	III	Scherzo and Trio. Allegro molto vivace	4:22
4	IV	Finale. Moderato assai – Allegro vivo – Presto	12:43
5		**Serenade for Nikolai Rubinstein's name-day** for small orchestra	3:09
		from *Mazeppa*	
6		**The Battle of Poltava**	5:49
7		**Cossack Dance**	4:15
8		**Romeo and Juliet** Fantasy overture (1869 version)	16:30
			TT 69:42

London Symphony Orchestra
Geoffrey Simon

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

℗ 1981 & 1982 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

TCHAIKOVSKY: SYMPHONY NO. 2 ETC. - London Symphony Orchestra/Simon

CHANDOS CHAN 10041

TCHAIKOVSKY: SYMPHONY NO. 2 ETC. - London Symphony Orchestra/Simon

CHANDOS CHAN 10041