

Peter Ilyich Tchaikovsky

SYMPHONY NO. **5** IN E MINOR, OP.64

FRANCESCA DA RIMINI, OP.32



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

RUSSIAN NATIONAL ORCHESTRA
Mikhail Pletnev

Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
Symphony No.5 in E minor, Op.64 (1888)

1	Andante – Allegro con anima	14.48
2	Andante cantabile, con alcuna licenza	13.55
3	Valse : Allegro moderato	5.43
4	Finale : Andante maestoso – Allegro vivace	12.22
5	Francesca da Rimini, Op.32 (1876)	
	Fantasy for orchestra after Dante	24.30

Russian National Orchestra

Conducted by **Mikhail Pletnev**

Concert-master: Alexei Bruni

Executive Producers: Rick Walker & Job Maarse

Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot • Recording Engineer - Editor: Roger de Schot

Recording Venue: DZZ Studio 5, Moscow, (6/2010)

Total playing-time: 71.41

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

Conflict suppression

Following the completion of the Fourth's subtle psychography, eleven years would pass before Pyotr Ilyich Tchaikovsky would return to the composition of a 'purely' symphonic work – the Fifth Symphony (the composer considered his mighty *Manfred* Symphony dating from 1885 as his only explicitly programmatic symphony). And, despite having just returned from a spectacularly received European concert tour, he commenced the project in a state of complete exhaustion, self-doubt and uncertainty. From his new country residence in Klin, he wrote in the spring of 1888: *"I frequently have doubts about my own abilities and wonder if it is not time to stop, and if my creativity has not been stretched to the limit."* His comments in a letter to his benefactor, Nadeshda von Meck, in June, are similar; he fears that *"the well may be dry."* However, once he has for the first time made mention of the new Fifth Symphony, inspiration appears to return surprisingly quickly: in a matter of less than eight weeks, Tchaikovsky can report to von Meck that the work has been completed. In all, he had required only four weeks to sketch the work and three to orchestrate it; he conducted its world premiere on 5 November 1888 in St Petersburg.

As with the Fourth, fate also determines

the discourse of the Fifth, here, however, more as a poetic idea or predominating common thread than as a concretely formulated programme for the listener. Tchaikovsky himself regarded the symphonic medium as *"the most lyrical of all musical forms,"* endowed with *"incomparably richer expressive means and a finer language for rendering the movements of the soul [than poetry itself]."* In creating the work's lyrical tapestry, Tchaikovsky's draws on his enormous powers of melodic invention (Stravinsky would later go so far as to call him a *"creator of melody"*). In this sense, the Fifth is anything but a programmatic symphony, but rather an entirely autonomous, absolute work of instrumental composition.

The symphony opens with a slow introduction, with the 'fate theme' in the bottom register of the clarinets. The downward theme shows, as the composer wrote in a notebook, *"a complete and utter surrender to Fate, or to what is effectively the same thing: the imponderable will of Providence."* Even more crucial to the further course of the work than this 'semantic' consideration, however, is the fact that the motto-like fate theme plays a decisive, albeit in each case individualised, role in each movement, such that the andante introduction functions, through to the symphony's conclusion, like

a motivic link. The Allegro of the first movement is characterised by a dotted, restless principal theme, once again introduced by a clarinet (doubled by a bassoon), before it is intensified by the strings and a cantabile secondary theme arises in the violins. Classical thematic development, in particular that of the initial motif of the principal theme, dominates the development section. Following the 'rulebook' recapitulation and the coda, the movement fades out in pianissimo. - The slow movement, a tripartite Andante cantabile characterised by an emphasis on the lyrical and a preoccupation with melody as such, is one of the movements that have occasioned severe criticism of Tchaikowsky amongst German-language commentators. It prompted Theodor W. Adorno, who compared it with the music used to accompany silent films and even characterised it as kitsch, to accuse Tchaikowsky of emotional overstatement. Also with regard to the movement, German-speaking critics often failed to differentiate between art and biography, eliciting the following emphatic defence from Tchaikowsky: "*The life of an artist is a double one, consisting both of a life like everyone else's and one of an artistic nature. [...] Anyone who thinks that, in the moment of an emotion, the creative artist is capable of expressing what he feels in his art, is mistaken.*"

Before the backdrop of the seeming idyll of the impassioned horn melody accompanied by the oboe's counter-voice, in the middle section, the fate theme 'barges in' twice with primordial power. - The third movement is a tuneful waltz in A major, which already presages the ballet, *Sleeping Beauty*, whose composition Tchaikowsky commenced immediately following his completion of the Fifth. It is imbued with an elegant, albeit fragmented, French ambiance, into which the fate theme, in the clarinets and bassoons, once again masochistically storms close to the movement's conclusion. - The finale opens with a slow introduction (analogous to that of the first movement), in which the fate theme, now for the first time in the major mode, is announced assertively and in an almost hymnal guise. Together with the march-like principal theme of the movement, it determines the formal sequence of events in it. Tchaikowsky introduces ever new variants of these themes, at times shrouding his material in the minor or illuminating it in the major, at times intensifying the tempo. At the end of the recapitulation, the fate theme takes an unexpected turn to the minor. The discourse progresses toward a general pause. The work's motto then once again appears, with finality, in the strings, before the glare of the brass, and the first

movement's principal theme as well, are added. This centrifugal, blaring, hollowly jubilant, indeed noisy and downright garish conclusion has been a perennial object of controversy in the literature, where it has been hotly discussed. Within this context, Russologue Sigrid Neef offers the following stimulating thesis: "[...] *this is an extremely violent sort of jubilation – an 'outside' is placed over an 'inside' and conventionality triumphs. No resolution to the stated conflicts has been attained, but rather, only their suppression. As in Tchaikowsky's life, so also in his art.*"

In addition to his six symphonies and the *Manfred* Symphony, Tchaikowsky was also the creator of several magnificent tone poems. In composing programmatic works, his aim was not the elaboration of a literary programme or the detailed representation of plot, but rather, it was the psyches of the figures of a literary work, their character development or, often, the emotional dead ends and upheavals into which they navigated or were drawn, that fascinated him. As reading material on his journey to the world premiere of Wagner's *Ring of the Nibelung* in 1876, Tchaikowsky took with him Dante's *Divine Comedy*. One of the work's episodes must have made a particularly deep impression upon him, namely that concerning the unhappy and ill-fated love of Francesca da

Polenta for her brother-in-law, a story which ends with the violent death of the lovers. The tone poem in three parts, *Francesca da Rimini*, was composed in Moscow 1876 and premiered in that city on 25 February 1877 under the baton of Nikolai Rubinstein. Whilst a type of motto theme pervades throughout the tone poem, its outer portions are devoted to a musical evocation of the agonies of hellfire. In particular the work's beginning is extremely radical, glaring, and dissonant in character. Here, continual repetition of the piece's highly chromatic material conveys the unending tortures of Hell. The following middle portion tells of the love between Francesca and her brother-in-law, Paolo. Love themes intoned by clarinet and strings form the basis of the lyrical narrative, which is brought to an abrupt end by the arrival of Francesca's husband, announced by horn calls. The pair's doom is sealed. In the third and closing portion, the music falls back into the infernal torments of the first, before it is the turn of the percussion to underscore the eternal atonement of the damned with brutal ferocity.

Translation: Nicholas Lakides

Russian National Orchestra

The Russian National Orchestra has been in demand throughout the music world ever since its 1990 Moscow premiere. Of the orchestra's 1996 debut at the BBC Proms in London, the Evening Standard wrote, "They played with such captivating beauty that the audience gave an involuntary sigh of pleasure." More recently, they were described as "a living symbol of the best in Russian art" (*Miami Herald*) and "as close to perfect as one could hope for" (*Trinity Mirror*).

The first Russian orchestra to perform at the Vatican and in Israel, the RNO maintains an active international tour schedule, appearing in Europe, Asia and the Americas. Guest artists performing with the RNO on tour include conductors Vladimir Jurowski, Nicola Luisotti, Antonio Pappano, Alan Gilbert, Carlo Ponti and Patrick Summers, and soloists Martha Argerich, Yefim Bronfman, Lang Lang, Pinchas Zukerman, Sir James Galway, Joshua Bell, Itzhak Perlman, Steven Isserlis, Dmitri Hvorostovsky, Simone Kermes and Renée Fleming, among many others. Popular with radio audiences worldwide, RNO concerts are regularly aired by National Public Radio in the United States and by the European Broadcasting Union.

Gramophone magazine called the first

RNO CD (1991) "an awe-inspiring experience; should human beings be able to play like this?" and listed it as the best recording of Tchaikovsky's *Pathétique* in history. Since then, the orchestra has made more than 60 recordings for Deutsche Grammophon and PentaTone Classics, distinguishing the RNO as the only Russian ensemble with long-standing relationships with these prestigious labels, as well as additional discs with many other record companies. Conductors represented in the RNO discography include Founder and Music Director Mikhail Pletnev, Principal Guest Conductor Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Alexander Vedernikov and Paavo Berglund.

The RNO's recording of Prokofiev's *Peter and the Wolf* and Beintus's *Wolf Tracks*, conducted by Kent Nagano and narrated by Sophia Loren, Bill Clinton and Mikhail Gorbachev, received a 2004 Grammy Award, making the RNO the first Russian orchestra to win the recording industry's highest honor. A Spanish language version narrated by Antonio Banderas was released in 2007, following a Russian version narrated by actors Oleg Tabakov and Sergei Bezrukov, with Mandarin and other editions to follow.

The orchestra's Shostakovich cycle on PentaTone Classics is widely acclaimed as "the most exciting cycle of the Shostakovich

symphonies to be put down on disc, and easily the best recorded." (*SACD.net*)

A regular visitor to the Schleswig-Holstein, Gstaad and Rheingau festivals, the RNO is also the founding orchestra of Napa Valley Festival del Sole, Festival of the Arts BOCA in Florida, and the Singapore Sun Festival, and resident orchestra for multiple seasons of the Tuscan Sun Festival in Cortona, Italy. The RNO will launch its own annual festival in 2009, which will be held at Moscow's Bolshoi Theater.

The RNO is unique among the principal Russian ensembles as a private institution funded with the support of individuals, corporations and foundations in Russia and throughout the world. In recognition of both its artistry and path-breaking structure, the Russian Federation recently awarded the RNO the first ever grant to a non-government orchestra.

Mikhail Pletnev

Mikhail Pletnev was born in Archangel in 1957. After his studies at the Central Special Music School, he entered the Moscow Tchaikovsky Conservatory in 1974, where he studied with Jakob Flier and Lev Vlasenko. Aged only 21, Pletnev was the Gold Medal and First Prize win-

ner of the 1978 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow. This prize earned him early international recognition. He has since appeared as soloist with the major orchestras under conductors such as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Valery Gergiev, Zubin Mehta, Kent Nagano, Kurt Sanderling, Christian Thielemann and Herbert Blomstedt.

In 1990, following the collapse of the Soviet system, Mikhail Pletnev was able to realize his dream of forming an orchestra independent of the government – the Russian National Orchestra. Under his artistic leadership, the RNO has become known as one of the world's leading orchestras. Although his conducting career is primarily focused on the RNO, he also makes appearances as a guest-conductor with such prestigious orchestras as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, the Berliner Sinfonieorchester and the Los Angeles Philharmonic. In September 1999, Pletnev was appointed the RNO's Conductor Laureate and his collaboration with the orchestra has continued in many of its recordings and concerts. In February 2003, he conducted the St. Petersburg Philharmonic Orchestra at the Berliner

Konzerthaus for the official opening of the Russian Year of Culture in the presence of Chancellor Schroeder and President Putin. This concert was televised throughout the whole European Union.

Mikhail Pletnev's recordings and live performances as a pianist have proved him an outstanding interpreter of an extensive repertoire. His album of Scarlatti's Keyboard Sonatas (EMI-Virgin Classics) received a Gramophone Award in 1996. *BBC Music Magazine* called this recording "piano playing at its greatest... this performance alone would be enough to secure Pletnev a place among the greatest pianists ever known." Together with his performance of Tchaikovsky's Piano Concerto No. 2 and *The Seasons*, his unrivalled transcriptions for piano of Tchaikovsky's *Nutcracker* Suite and *Sleeping Beauty* were selected for the 1998 anthology "Great Pianists of the 20th Century" (Philips Classics). Pletnev's recording of the Third Piano Concertos by both Rachmaninoff and Prokofiev (Deutsche Grammophon) with the RNO and conductor Mstislav Rostropovich received a 2004 Grammy Award nomination. Two major events in which Mikhail Pletnev performed with Claudio Abbado and the Berlin Philharmonic Orchestra include the 1997 New Year's Eve Concert and the

Europa Konzert 2000, both of which were televised and broadcast world-wide from the Philharmonie in Berlin.

As a composer, Pletnev's works include the *Classical* Symphony, Quintet for Piano and Strings, *Triptych* for Symphony Orchestra, *Fantasy on Kazakh Themes* for Violin and Orchestra, and *Capriccio* for Piano and Orchestra. In December 1998, the world première of his Concerto for Viola and Orchestra took place in Moscow, with Yuri Bashmet as soloist.

His stature in Russia was formally recognized in 1995, when he was awarded the First State Prize of the Russian Federation by President Yeltsin. In 2002, he again received this honour from President Putin.

Verdrängung von Konflikten

Es sollten elf Jahre vergehen, bevor sich Peter Tschaikowsky nach dem subtilen Psychogramm seiner Vierten Symphonie wieder an die Komposition eines „reinen“ symphonischen Werkes machte – der Fünften Symphonie (die gewaltige *Manfred*-Symphonie aus dem Jahr 1885 betrachtete er ja als seine einzige explizite Programmsymphonie). Und der von einer umjubelten Europatournee zurückgekehrte Tschaikowsky tat das anfänglich

voller Erschöpfung, Selbstzweifel und Unsicherheiten. So schrieb er im Frühjahr 1888 aus seinem neuen Landhaus bei Klin: „*Ich habe oft Zweifel an mir selbst und frage mich: Ist nicht die Zeit gekommen aufzuhören, habe ich meine Erfindungskraft nicht überspannt?*“ Im Juni dann ähnliche briefliche Äußerungen gegenüber seiner Mäzenin Nadeshda von Meck, er befürchte „*die Quelle könne versiegt sein.*“ Doch dann spricht er erstmals von der Fünften Symphonie und recht schnell scheint die Inspiration zurückgekehrt zu sein. Denn keine acht Wochen später kann Tschaikowsky Frau von Meck Vollzug melden. Das Werk ist nach nur vier Wochen Skizzen und drei Wochen Instrumentationsarbeit vollendet. Am 5. November 1888 dirigiert der Komponist die Uraufführung in St. Petersburg.

Wie schon in der Vierten Symphonie bestimmt der „Schicksalsgedanke“ auch in der Fünften die musikalischen Vorgänge. Jedoch hier eher als poetische Idee, als Leitgedanke denn als festgeschriebenes musikalisches Programm für den Hörer. Tschaikowsky selber betrachtete die Gattung der Symphonie als „*lyrischste aller musikalischen Formen*“, sie habe „*unvergleichlich reichere Ausdrucksmittel und eine feinere Sprache zur Wiedergabe seelischer Regungen [als die Dichtung]*“. Und Tschaikowskys Lyrik

speist sich aus seiner enormen melodischen Erfindungskraft (Strawinsky lobte ihn später gar als einen „*Schöpfer der Melodie*“). In diesem Sinne ist die Fünfte alles andere als eine Programmsymphonie, sondern schlichtweg ein autonomes, absolutes Instrumentalwerk.

Die Symphonie wird von einer langsamen Einleitung mit dem „Schicksalsthema“ in den Klarinetten in tiefer Lage eröffnet. Das abwärts gerichtete Thema zeige „*ein vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal oder, was dasselbe ist, vor dem unergründlichen Walten der Vorsehung*“, wie der Komponist in einem Notizheft schrieb. Viel entscheidender für den weiteren Werkverlauf als diese „semantische“ Aussage ist jedoch die Tatsache, dass das Motto-Thema in allen vier Sätzen eine entscheidende, wenn auch jeweils individuell angepasste Rolle einnimmt und die langsame Einleitung somit wie eine motivische Klammer hin zum Schluss des Werkes fungiert. Das Allegro des Kopfsatzes bestimmt ein punktiertes, unruhiges Hauptthema, erneut von Klarinette (und Fagott) eingeführt, bevor die Streicher es intensivieren und ein cantabile-Seitenthema in den Violinen auftaucht. Klassische Themenverarbeitung insbesondere des Hauptthemenkopfes beherrscht die Durchführung. Nach der regelkonformen Reprise und der Coda verklingt der

Satz pianissimo. – Die Betonung des lyrischen Elementes, die Konzentration auf die Melodie als solche bestimmt den langsamen Satz, ein dreiteiliges Andante cantabile. Es ist einer dieser Sätze, die Tschaikowsky in der deutschsprachigen Rezeption zur Last gelegt wurden. Ein Theodor W. Adorno unterstellte Tschaikowsky Gefühlsduselei, erkannte hier die musikalische Untermauerung einer Stummfilmszene, ja wollte gar „Kitsch“ erkannt haben. Mehrfach wurden auch Kunst und Biographie in einen Topf geworfen, wogegen sich Tschaikowsky mit Nachdruck wehrte: *„Der Künstler lebt ein doppeltes Leben, ein allgemeinmenschliches und ein künstlerisches. [...] Wer glaubt, dass der schaffende Künstler im Augenblick des Affekts fähig sei, durch seine Kunst das auszudrücken, was er fühlt, irrt sich.“* In die Scheinidylle der schwärmerischen Hornmelodie mit der Oboengegenstimme fährt im Mittelteil zweimal mit Urgewalt das Schicksalsthema hinein. – Der dritte Satz ist ein eingängiger A-Dur-Walzer, der bereits auf das Ballett *Dornröschen* vorausweist, das Tschaikowsky direkt nach Vollendung der Fünften begann. Hier herrscht ein elegantes, wenn auch gebrochenes französisches Flair, in das gegen Ende erneut das „Schicksalsthema“ in Klarinetten und Fagotten sich quälend hineindrängt. – Das abschließende Finale wird

von einer (analog zur Kopfsatzintroduktion zu bewertenden) langsamen Einleitung eröffnet, in der das „Schicksalsthema“ (nun erstmals in Dur!) machtvoll „molto maestoso“ geradezu hymnisch den Satz eröffnet. Zusammen mit dem marschartigen Hauptthema des Finales bestimmt es den formalen Satzverlauf. Immer wieder führt Tschaikowsky Varianten dieser Themen ein, nimmt Molleintrübungen, Duraufhellungen, Temposteigerungen vor. Zum Ende der Reprise ist das „Schicksalsthema“ dann unerwartet nach Moll gewendet. Alles läuft auf eine Generalpause zu. Dann erscheint final das Motto-Thema in den Streichern, bevor das Blech schmetternd dazukommt und auch das Kopfsatzhauptthema dazu tritt. Dieses herausgeschleuderte, überlaute, hohl jubelnde, ja lärmende, regelrecht aufgedornerte Ende ist in der Literatur immer wieder umstritten und heiß diskutiert worden. Die Russland-Expertin Sigrid Neef bietet in diesem Rahmen eine durchaus spannende Antwort: *„[...] es ist ein sehr gewalttätiger Jubel – ein Außen stülpt sich über ein Innen, die Konvention trägt den Sieg davon. [aber] nicht die Lösung von Konflikten ist erreicht, sondern ihre Verdrängung. Wie im Leben Peter Tschaikowskys, so auch in seiner Kunst.“*

Neben den sechs Symphonien und der *Manfred*-Symphonie tat sich

Tschaikowsky mit der Komposition großartiger Tondichtungen hervor. Bei seinen programmatischen Werken ging es ihm nicht um das Ausarbeiten eines literarischen Programms oder um die detaillierte Darstellung von Handlung; vielmehr reizte ihn die Psyche der dargestellten Figuren, deren charakterliche Entwicklung oder auch die emotionalen Sackgassen und Verwirbelungen, in die sie sich manövrierten oder in die sie hineingezogen wurden. Auf der Fahrt zur Uraufführung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* im Jahr 1876 las Tschaikowsky in Dantes *Commedia Divina* (Göttliche Komödie). Dabei muss ihm die Episode über die unglückliche, da verbotene Liebe von Francesca da Polenta zu ihrem Schwager, die mit dem gewaltsamen Tod der beiden Liebenden endete, besonders beeindruckt haben. Die dreiteilige Tondichtung entstand 1876 in Moskau und wurde am 25. Februar 1877 unter Nikolai Rubinstein ebenda uraufgeführt. In den Eckteilen stellt Tschaikowsky die Qualen des Höllenfeuers dar. Extrem drastisch, grell, laut und dissonant geht es vor allem am Beginn des Werkes zu, das von einer Art Mottothema beherrscht wird. Durch stetige Wiederholungen des hochgradig chromatischen motivischen Materials evoziert der Komponist die nicht endenden

höllischen Qualen. Der mittlere Abschnitt berichtet von der Liebe zwischen Francesca und ihrem Schwager Paolo. Von Klarinette und Streichern intonierte Liebesthemen bestimmen das lyrische Geschehen, bevor die Ankunft von Francescas Gatten durch Hörnerrufe angekündigt wird. Das Ende des Liebespaares ist besiegt. Im dritten Satz fällt die Musik in die Höllequalen des Anfangs zurück, bevor das Schlagwerk die ewige Sühne der Verdammten mit geradezu brutaler Härte unterstreicht.

Franz Steiger

Suppression des conflits

Une fois la subtile psychographie de la Quatrième Symphonie achevée, onze ans devaient encore passer avant que Piotr Ilitch Tchaïkovski ne revienne à la composition d'une œuvre « purement » symphonique : la Cinquième Symphonie (le compositeur considérait son imposante Symphonie *Manfred*, datant de 1885, comme étant sa seule symphonie explicitement programmatique). Et même s'il venait tout juste de rentrer d'une tournée de concerts en Europe, pendant laquelle un accueil des plus spectaculaires lui avait été réservé, c'est complètement épuisé et rongé par le doute et l'incertitude qu'il se mit à l'œuvre. Voici ce qu'il nota au prin-

temps 1888, dans sa nouvelle maison de campagne à Kline : « *Très souvent, un doute me prend et je me demande : le moment n'est-il pas venu de s'arrêter de composer ? N'ai-je pas surmené mon imagination ?* » Dans une lettre écrite en juin à sa bienfaitrice, Nadedja von Meck, il fit part de craintes similaires : « *La source s'est-elle tarie ?* » Toutefois, lorsqu'il fit pour la première fois mention de la nouvelle Cinquième Symphonie, l'inspiration s'avéra lui revenir avec une étonnante rapidité car en l'espace d'à peine huit semaines, Tchaïkovski annonça à Von Meck que l'œuvre était achevée. En tout, il n'avait eu besoin que de quatre semaines pour en tracer l'ébauche et de trois pour l'orchestrer ; il dirigea lui-même la première le 5 novembre 1888 à Saint-Petersbourg.

Comme dans la Quatrième, le destin détermine le déroulement de la Cinquième, mais ici davantage en tant qu'idée poétique ou de fil conducteur prédominant qu'à titre de programme concrètement formulé à l'intention de l'auditeur. Tchaïkovski considérait le support symphonique comme « *la plus lyrique de toutes les formes musicales* », dotée de « *moyens d'expression d'une richesse incomparable et d'un langage plus subtil pour interpréter les mouvements de l'âme* [que la poésie elle-même]. » En créant la trame lyrique de l'œuvre, Tchaïkovski fit appel à

ses immenses capacités d'invention mélodique (Stravinsky irait jusqu'à le qualifier de « *créateur de mélodies* »). En ce sens, la Cinquième est tout sauf une symphonie programmatique, mais il s'agit plutôt d'une œuvre absolue entièrement autonome de composition instrumentale.

La symphonie débute par une introduction lente, le « thème du destin » s'inscrivant dans le registre le plus bas des clarinettes. Le thème descendant offre, comme le compositeur le nota dans un carnet, « *une soumission totale devant le destin ou, ce qui revient au même, devant la prédestination inéluctable de la Providence.* » Toutefois, encore plus essentiel pour le reste du développement de l'œuvre que cette considération « sémantique » est le fait que, tel un leitmotiv, le thème du destin joue dans chaque mouvement un rôle décisif bien que dans chaque cas individualisé, les fonctions de l'introduction andante semblant ainsi former un lien motivique jusqu'à la fin de la symphonie. L'Allegro du premier mouvement se caractérise par un thème principal pointé impétueux, qui est encore une fois introduit par une clarinette (doublée d'un basson), ensuite intensifié par les cordes, avant qu'un thème secondaire cantabile ne se dégage dans les violons. Un développement thématique classique, notamment

du motif initial du thème principal, domine le développement. Après la récapitulation conçue en tout point selon les règles de l'art et la coda, le mouvement s'éteint pianissimo. Le mouvement lent, un Andante cantabile tripartite caractérisé par une emphase lyrique et une obsession de la mélodie en tant que telle, est l'un des mouvements qui valurent à Tchaïkovski de sévères critiques des commentateurs germanophones. Il incita Theodor W. Adorno - qui le compara à de la musique d'accompagnement pour les films muets et le qualifia même de kitsch - à accuser Tchaïkovski d'exagération émotionnelle. Concernant ce mouvement également, les critiques germanophones ont souvent échoué à faire la différence entre l'art et la biographie, suscitant de Tchaïkovski une riposte énergique : « *L'artiste créateur mène une double existence, l'une humaine et l'autre artistique. [...] Celui qui pense que dans l'instant d'une émotion, l'artiste créateur est capable d'exprimer ce qu'il ressent à travers son art, se trompe.* » Sur fond de l'apparente idylle entre la mélodie passionnée du cor et le contre-chant de hautbois, dans la section centrale, le thème du destin fait deux fois irruption avec une violence élémentaire. Le troisième mouvement est une valse mélodieuse en La majeur qui laisse déjà présager le ballet *La Belle au bois dormant*, dont

Tchaïkovski entama la composition tout de suite après avoir achevé la Cinquième. Elle est empreinte d'une atmosphère à la française, élégante bien que morcelée, dans laquelle le thème du destin, joué par les clarinettes et les bassons, pénètre encore une fois douloureusement en force, juste avant le dernier mouvement. Le finale débute par une introduction lente (semblable à celle du premier mouvement) dans laquelle le thème du destin - pour la première fois en mode majeur ! - est annoncé avec une assurance pour ainsi dire hymnique. Avec le thème principal, en forme de marche, du mouvement, il détermine le déroulement formel. Tchaïkovski introduit sans cesse de nouvelles variantes de ces thèmes, ici assombris par le mode mineur, là lumineux en majeur, intensifiant parfois le rythme. À la fin de la récapitulation, le thème du destin revient subitement au mode mineur. Tout se dirige à présent vers une pause générale. Le leitmotiv de l'œuvre réapparaît alors finalement dans les cordes, avant que les cuivres ne retentissent et que le thème principal du premier mouvement ne réapparaisse. Cette conclusion tourbillonnante, tapageuse, faussement jubilante, même bruyante et carrément criarde a été un perpétuel objet de controverse et de discussions virulentes dans la littérature. Le russologue Sigrid

Neef est l'auteur d'une thèse passionnante à ce propos : « [...] *il s'agit d'une forme extrêmement violente de jubilation, avec un « extérieur » placé au-dessus d'un « intérieur » et le conformisme triomphe. Aucune résolution des conflits n'est atteinte, seulement leur suppression. Tel fut Tchaïkovski dans sa vie, et aussi dans son art.* »

En plus de ses six symphonies et de la Symphonie *Manfred*, Tchaïkovski fut également l'auteur de plusieurs magnifiques poèmes symphoniques. En composant ses œuvres programmatiques, son objectif ne fut pas d'élaborer un programme littéraire ou de décrire une intrigue de façon détaillée, mais il fut plutôt fasciné par le psychisme des personnages d'une œuvre littéraire, le développement de leur caractère ou, par exemple, les impasses et tourbillons émotionnels au cœur desquels ils louvoyaient ou dans lesquels ils étaient entraînés. Ainsi, lors du voyage qu'il fit pour assister à la première mondiale de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner, en 1876, Tchaïkovski emmena avec lui pour lecture la *Divine Comédie* de Dante. L'un des chapitres de l'ouvrage dû faire une impression particulièrement forte sur lui, à savoir celui se rapportant à l'amour malheureux et interdit de Francesca da Polenta pour son beau-frère, qui s'achève par la mort violente des amants. Le poème sym-

phonique en trois mouvements *Francesca da Rimini* fut composé à Moscou en 1876 et sa première fut donnée dans cette même ville le 25 février 1877, sous la baguette de Nikolai Rubinstein. Tandis qu'une sorte de thème leitmotiv court tout au long du poème symphonique, les deux mouvements extérieurs s'attachent à dépeindre les tourments de l'Enfer. Le début de l'œuvre, en particulier, est extrêmement radical, cru et dissonant. Ici, la répétition continuelle du matériel motivique hautement chromatique véhicule les tortures éternelles de l'Enfer. La partie centrale qui suit conte l'amour entre Francesca et son beau-frère Paolo. Les thèmes de l'amour entonnés par la clarinette et les cordes forment la base de la narration lyrique, qui se termine abruptement avec l'arrivée du mari de Francesca, annoncée par les sons du cor. Le destin du couple est scellé. Dans le troisième et dernier mouvement, la musique retombe dans les tourments infernaux de la première partie, avant que la percussion ne vienne à son tour souligner l'expiation éternelle des damnés avec une férocité brutale.

Traduction : Brigitte Zwerver-Berret



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 385
Made in Germany