


419 241-2 

PETER TSCHAIKOWSKY


(1840–1893)

Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 35
Concerto for Violin and Orchestra in D major, op. 35
Concerto pour violon et orchestre en ré majeur, op. 35
Concerto per violino e orchestra in re maggiore, op. 35

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | <i>Auftrittsapplaus · Opening applause</i>
<i>Applaudissements · Applausi</i> | [0'23] |
| 2 | 1. Allegro moderato
<i>Kadenz: Tschaikowsky</i> | [19'18] |
| 3 | 2. Canzonetta. Andante – attacca: | [7'18] |
| 4 | 3. Finale. Allegro vivacissimo | [10'10] |
| 5 | <i>Schlußapplaus · Closing applause</i>
<i>Applaudissements · Applausi</i> | [1'18] |

ANNE-SOPHIE MUTTER, Violine
Wiener Philharmoniker
HERBERT VON KARAJAN

Konzertmitschnitt der Salzburger Festspiele 1988
Live recording from the Salzburg Festival 1988
Enregistrement public lors du Festival de Salzburg 1988
Registrazione dal vivo dal Festival di Salisburgo 1988

 · © 1988 Polydor International GmbH, Hamburg · [38'34]/[36'35]



samen Satzes überraschen, doch wird dies durch den vorwiegend lyrischen Charakter des ersten Satzes aufgewogen: nach der kraftvoll akzentuierten Orchestereinführung bringt das erste Thema, im Hauptzeitmaß des Satzes »Moderato assai« gehalten, eine aufsteigende gesangliche Linie, und auch der zweite thematische Gedanke, der den Dominant-Grundton A umspielt, hat kantablen Charakter. Erst die Durchführung wird dann lebhafter: zwei Tutti-Partien des Orchesters umrahmen einen figurativen und mit Doppelgriffen nur so gespickten Abschnitt des Solisten; weitgehend wird Material des ersten Themas verarbeitet. Die zweite Tutti-Partie stößt das Tor zur brillanten Solo-Kadenz auf, die dann zur Reprise überleitet, in welcher die Flöten das Hauptthema anstimmen. Die in dreiteiliger Liedform angelegte Canzonetta in g-moll ist von Vor- und Nachspiel der Holzblä-

ser und Hörner eingefaßt, wobei das Nachspiel unmittelbar in den Finalsatz überleitet. Hier folgt auf das rhythmisch vitale Hauptthema ein Seitengedanke, der aus einer schwärmerischen, absteigenden Melodie und einer tanzartigen Episode besteht – hier wohl dachte Hanslick an das Kirchweihfest . . . –, und ein weiteres, von der Oboe in fis-moll angestimmtes Seitenmotiv führt zum ersten Thema zurück, das die Durchführung eröffnet. Die Reprise ist umgestellt: Sie beginnt mit den Seitengedanken (einschließlich des Oboenmotivs) und führt erst dann wieder zum Hauptthema in D-dur und zur Coda mit einem virtuosen Dialog des Solisten mit dem vollen Orchester, indem sich beide das Kopfmotiv des ersten Themas gegenseitig zuwerfen. So ist also das Finale eine Kombination aus Rondo- und Sonatenform.

Hartmut Lück

TCHAIKOVSKY: VIOLIN CONCERTO

In October 1877, immediately following the traumatic events surrounding the breakdown of his unfortunate marriage, Tchaikovsky embarked on a six-month recovery trip to Western Europe. The Violin Concerto, written in a blaze of inspiration in March and early April 1878 in Clarens, Switzerland, is the most successful product of this troubled period of the composer's life. From start to finish the whole project occupied less than four weeks; this included the composition of a second slow movement after his brother Modest and the violinist Yosif Kotek had advised him against retaining the original one. Its launching, however, proved more difficult. Both Kotek and Leopold Auer shied away from introducing the work, and it finally received a controversial first performance in Vienna, on 4 December 1881, with Adolf Brodsky as soloist and Hans Richter conducting. Despite some initial criticism from a few conservatives, notably from the Brahms partisan Eduard Hanslick, it soon became a standard repertory piece.

Considered as a whole, the concerto provocatively juxtaposes aspects of the conservative pan-European style (the Mendelssohn concerto is its most obvious model) with "Russian" high-pressure

emotionalism and occasional folkloric allusion – a perfectly reasonable solution for a gifted Muscovite composer in the late 1870s. Its initial movement, on balance, tilts towards the international style; the brief, evocatively Slavic Canzonetta then serves as a pivot into the final movement, significant portions of which encourage coarser, more naturalistic elements to come to the fore.

In its pastoral introduction and within most of the exposition and recapitulation, the first movement embraces an elegant melodic fluency. The first theme combines elements of soloistic nobility and sheer technical play; the second theme, rhythmically related to the first, proffers a more heartfelt, personally direct voice. The central development is more overtly aggressive: it becomes obsessed with the principal theme, tossed back and forth between a *marziale*, *fortissimo* orchestra and the increasingly frenetic soloist. As in the Mendelssohn concerto, the cadenza marks the conclusion of the development: its function here is gradually to temper the developmental passion to make possible the return of elegance at the point of recapitulation.

The principal theme of the final movement, a sonata-rondo preceded by an introduction, similarly

recalls that of the Mendelssohn model. But it is the Finale's contrasting theme that puts the decisive stamp on the concerto – the theme that crossed a line of folk-oriented “realism” and “artless” directness that the circumspect Hanslick could not accept. Here a repeated initial phrase in the solo violin leads into numerous whirling, circular repetitions of a single “Russian” fragment; these ultimately exit into a droll woodwind dialogue, *molto*

meno mosso, based on the same fragment. The entire contrasting area is the boldest, most provocative passage of the concerto. And it was surely to such music that Tchaikovsky referred when he wrote during the period of the concerto's composition: “I am passionately fond of the national element in all its varied expressions. In short, I am Russian in the fullest sense of the word.”

James A. Hepokoski

TCHAIKOVSKI: CONCERTO POUR VIOLON

Au début de 1878 Tchaïkovski se trouvait en Suisse, à Clarens, se remettant du désastre de son mariage avec Antonina Miloukova, qui l'avait conduit peu de mois auparavant à un simulacre de suicide. A Clarens, il reçut la visite d'un de ses élèves, le violoniste Josef Kotek (qu'il appelait Kotik: «petit chat»). Ils jouèrent ensemble de nombreuses œuvres pour violon, dont la *Symphonie espagnole* de Lalo, pour laquelle Tchaïkovski s'enthousiasma. De là naquit son idée de composer à son tour un concerto pour violon, tâche qui fut menée à bien en moins d'un mois: du 17 mars au 11 avril. Hésitant, pour la dédicace, entre Kotek et l'illustre virtuose Leopold Auer, Tchaïkovski opta finalement pour ce dernier. Mais Auer, après avoir commencé par manifester de l'intérêt, déclara que le *Concerto* était injouable et le délaissa (provisoirement: il finit par l'apprendre, mais seulement après la mort de Tchaïkovski, et en y apportant des remaniements). La version selon laquelle le *Concerto* aurait été joué à New York en 1879 par Leopold Damrosch est controversée, bien que Tchaïkovski y fasse allusion dans une lettre à Mme von Meck (27 décembre 1881). Mais aucun témoignage, dans la presse ou ailleurs, ne confirme cette exécution. Le véritable créateur du

Concerto fut le jeune Adolf Brodski, qui le joua le 4 décembre 1881 à Vienne. Le remarquable succès auprès du public fut contredit par une critique, restée fameuse, de Hanslick: reprenant l'image d'un critique d'art qui disait d'un tableau qu'on pouvait le «voir sentir mauvais», Hanslick écrivit: «En écoutant le concerto de M. Tchaïkovski on se prend pour la première fois à penser qu'il existe aussi des musiques que l'on peut “entendre sentir mauvais”.» Ceci n'a pas empêché le *Concerto* de Tchaïkovski de s'imposer au répertoire sur un pied d'égalité avec les grands concertos romantiques (Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Sibelius), et d'être le premier d'un compositeur russe à avoir survécu.

Le premier mouvement, *Allegro moderato*, fait précéder l'exposition du thème principal au soliste par une courte introduction orchestrale qui en fait entendre les prémices. L'invention mélodique se mue rapidement en un dynamisme intense dont la pulsion est assurée par le rythme pointé, avant que le second thème, souplement balancé, n'introduise une nouvelle note de grâce élégiaque. La virtuosité reprend ensuite de plus belle, tandis que l'orchestre reste, durant un long moment encore, réduit à des fonctions d'accompagnateur. Ce n'est