

Tchaikovsky Mussorgsky

Symphony no.2 'Little Russian'
Pictures at an Exhibition
Night on the Bare Mountain

Kirill Karabits

b
ournemouth
symphony orchestra

onyx

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840–1893)

Symphony no.2 in C minor op.17 ‘Little Russian’

1	I	Andante sostenuto — Allegro vivo	12.25
2	II	Andantino marziale, quasi moderato	6.59
3	III	Scherzo. Allegro molto vivace	6.12
4	V	Finale. Moderato assai — Allegro vivo	10.35

MODEST MUSSORGSKY (1839–1881)

5	Night on the Bare Mountain (original version)	13.18
---	--	-------

Pictures at an Exhibition

6	Promenade	1.35
7	No.1 Gnomus	2.32
8	Promenade	0.57
9	No.2 Il vecchio castello	4.42
10	Promenade	0.32
11	No.3 Tuileries	0.59
12	No.4 Bydło	3.08
13	Promenade: Tranquillo	0.46
14	No.5 Ballet of the unhatched chicks	1.10
15	No.6 Samuel Goldenberg and Schmuyle	2.17
16	No.7 The Market at Limoges	1.18
17	No.8 Catacombe (Sepulcrum romanum)	2.19
18	Cum mortuis in lingua morta	1.57
19	No.9 The Hut on Fowl’s Legs (Baba-Yagá)	3.08
20	No.10 The Great Gate of Kiev	4.54

Total timing: 81.55

Bournemouth Symphony Orchestra

Kirill Karabits

Tchaikovsky began work on his Second Symphony in 1872 while visiting his sister Sasha at Kamenka in the Ukraine. The 'Little Russian' nickname added by the critic Nikolay Kashkin reflects Tchaikovsky's use of three folk tunes from the Ukraine – at that time known as Little Russia – but this nationalist label is misleading. Though Tchaikovsky retained throughout his life an affection for both Russian folk song and the chants of the Orthodox Church, he was more significantly influenced by Western tradition. He did not share the passionate nationalism of the group known as 'The Mighty Handful' (*Moguchaya kuchka*) – Rimsky-Korsakov, Borodin, Mussorgsky, Cui and father figure Balakirev.

Seven years later Tchaikovsky substantially revised this symphony, rewriting most of the opening movement and making minor amendments to the other three. The original version was actually preferred by Kashkin and by the composer Sergei Taneyev, but it is very rarely played today. The symphony begins with a short forte chord and a horn melody which is a variant of the folk song 'Down by Mother Volga'. This large-scale introduction includes a development of surprising urgency, leading to an impressive climax before receding into a recall of the horn theme. In the Allegro vivo the tense rhythmic energy of the first subject is well contrasted with the lyricism of subsequent themes. The development section, largely concerned with the opening five notes of the first subject, culminates in a broad climax, followed by an acceleration into the recapitulation. The opening horn melody returns to end the movement quietly.

For the second movement Tchaikovsky salvaged a wedding march from his failed opera *Undine*. It is a delightful piece characterized by charm, grace and contentment, immediately attractive qualities found in abundance throughout Tchaikovsky's first three symphonies. In the central section another folk-song theme, 'Spin, O my spinner', is introduced by the woodwind, then repeated three more times with imaginatively varied orchestration. Rhythmic drive returns with the incisive scherzo in 3/8, in which the unpredictability of the phrase-lengths also contributes to the tension. Unusually for Tchaikovsky, the abiding impression is rhythmic rather than melodic. The 2/4 trio is naively rustic.

Mikhail Glinka, the so-called 'Father of Russian Music', had demonstrated in his orchestral work *Kamarinskaya* of 1848 how, in spite of repeating a folk tune almost endlessly, one could avoid tedium by constantly varying the orchestration and harmony. With typical exaggeration Tchaikovsky described *Kamarinskaya* as the seed from which the entire Russian symphonic school grew. Glinka himself had no idea that his basic variation technique would prove so influential. In the finale of his Second Symphony Tchaikovsky treats a third Ukrainian folk song, 'The Crane', to an extended imaginative display of this same type of variation. The necessary contrasting material is a seductive, syncopated violin melody. In the development section the juxtaposition and combination of elements from the two main themes produce a bizarre, grotesque effect. Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* dates from 1874, five years after his completion of the first version of the opera *Boris Godunov*. The Russian Romantic piano repertoire is meagre, but this highly individual

masterpiece would stand out in any company. It is also an example of a relatively rare phenomenon – great music inspired by the visual arts. Mussorgsky conceived *Pictures* as a tribute to his artist friend Viktor Hartmann, who had recently died aged 39. An exhibition of his pictures, sketches and designs was mounted in 1874. In its searing realism, the music transcends the creations of a minor figure who, without Mussorgsky's memorial, would be forgotten. In June that year Mussorgsky wrote to the critic Vladimir Stasov: 'Hartmann is boiling as Boris boiled; sounds and ideas have been hanging in the air; I am devouring them and stuffing myself – I barely have time to scribble them on paper.*

The opening Promenade returns throughout the work in various forms, serving as an effective linking device. Mussorgsky's imagination recreates – on a larger-than-life scale – each of the diverse images: the violent, grotesque 'Gnomus' (a design for a nutcracker), the haunting serenade of a troubadour in *Il vecchio castello* (The Old Castle), squabbling children in 'Tuilleries', a lumbering ox-cart in 'Bydlo' (beginning abruptly without the linking promenade.) Equally vivid are the 'Limoges' marketplace, seething with life, and the quirky 'Ballet of the unhatched chicks'. The next representation was derived not from the exhibition, but from pictures which Hartmann had given the composer a few years earlier: "Samuel" Goldenberg and "Schmuyle" is usually understood as two Jews – one rich, one poor. However, there is an alternative theory suggesting that Mussorgsky's musical picture is intended as contrasting aspects of the same Jew – the assertive, respectable exterior contrasting with the less worthy inner self. Schmuyle is Yiddish for Samuel, so Mussorgsky may indeed have intended a single, two-sided portrait. The oppressive 'Catacombe' leads to a wonderfully atmospheric transformation of the Promenade, and the savage 'Hut on Fowl's Legs' (Baba-Yagá) has an uncanny, witch's-ride middle section entirely of Mussorgsky's own invention. The massive grandeur of 'The Great Gate of Kiev' concludes this extraordinary work.

Among the numerous available orchestrations – by Leopold Stokowski, Leo Funtek, Henry Wood, Lucien Cailliet, Vladimir Ashkenazy and many others – Ravel's brilliantly resourceful, extremely refined version of 1922 (omitting the fifth Promenade) has maintained its outstanding popularity.

While composing *Night on the Bare Mountain* (the name of an actual location near Kiev), Mussorgsky consulted Matvey Khotinsky's recently published *Sorcery and Mysterious Phenomena* for background information about witches' sabbaths. He subjected his own evocation of satanic debauchery to several revisions, including a substantial recomposition with choral parts – the first of two versions for inclusion in never-to-be-completed operas. The earliest surviving score – itself a revision – bears the inscription: 'Conceived in 1866. Began writing it out for orchestra 24 June 1867, finished work on St John's Eve, 5 July 1867.' On Mussorgsky's death Rimsky-Korsakov undertook to prepare performable editions of his major works. He believed that *Night on the Bare Mountain* needed a strong editorial hand, but what he produced amounts to a complete reconstruction only loosely based on Mussorgsky's themes. Most regrettably, he tamed the unique,

unruly character of Mussorgsky's startlingly vivid music. The original orchestration, emphasising clarity, transparency and instrumental separation, is normalised, harmonies made more palatable. Mussorgsky's original score, recorded here, is rarely performed in the concert hall.

© Philip Borg-Wheeler, 2011

* M.P. Mussorgsky: *Literaturnoye naslediye*, two volumes (Orlova and Pekelis, editors)

Während eines Besuches bei seiner Schwester Sascha begann Peter Tschaikowsky 1872 im ukrainischen Kamenka mit der Arbeit an seiner zweiten Sinfonie. Der Kritiker Nikolai Kaschkin gab dem Werk den Beinamen „Kleinrussische Sinfonie“, weil der Komponist drei Volkslieder aus der Ukraine (dem damaligen „Klein-Russland“) verwandt hatte. Doch das nationale Etikett ist irreführend, denn trotz seiner lebenslangen Liebe zur russischen Volksmusik und den Gesängen der orthodoxen Kirche war Tschaikowsky vor allem von der westlichen Tradition beeinflusst. Er teilte nicht das leidenschaftliche Nationalempfinden des „mächtigen Häufleins“ (*Moguchaya kuchka*), zu dem sich die Komponisten Nikolai Rimsky-Korssakoff, Alexander Borodin, Modest Mussorgsky und Cesar Cui mit ihrer musikalischen Vaterfigur Mili Balakirew verbündet hatten.

Sieben Jahre später nahm Tschaikowsky substantielle Revisionen an der Sinfonie vor. Er schrieb den größten Teil des Kopfsatzes um und nahm kleinere Eingriffe an den drei nachfolgenden Sätzen vor. Nikolai Kaschkin und der Komponist Sergei Tanejew bevorzugten dennoch die Originalversion, die heute nur noch sehr selten erklingt. Die Sinfonie beginnt mit einem kurzen Forte-Akkord sowie einer Variante der Volksmelodie „Drunter bei der Mutter Wolga“ im Horn. Diese großangelegte Einleitung steigert sich in einer überraschenden Eindringlichkeit zu einer beeindruckenden Klimax, ehe sich das Hornthema wieder meldet. Im Allegro vivo bilden die nervöse rhythmische Energie des ersten Themas und die Gesanglichkeit der anschließenden Gedanken einen schönen Kontrast. Die Durchführung befasst sich weiterhin mit den fünf ersten Themen des Hauptthemas und gipfelt in einer breiten Klimax, wonach ein Accelerando in die Reprise führt. Am Ende wird noch einmal leise die Hornmelodie des Anfangs aufgegriffen.

Den Hochzeitsmarsch seiner erfolglosen Oper *Undine* verwandte Tschaikowsky als zweiten Satz der Sinfonie – ein köstliches Stück, das in seinem Charme, seiner Grazie und seinem Behagen all jene anziehenden Merkmale aufweist, von denen die drei ersten Sinfonien des Komponisten im Überfluss erfüllt sind. Im Mittelteil des Satzes intonieren die Holzbläser ein weiteres Volkslied („Spinne, mein Spinnrad“), das nachher dreimal mit einer fantasievoll variierten Orchestration wiederholt wird. Der rhythmische Antrieb kehrt mit dem prägnanten Scherzo im Dreiertakt zurück, dessen unberechenbare Phrasenlängen die Spannung der Musik noch erhöhen. Ungewöhnlich für Tschaikowsky dominiert hier der Rhythmus durchweg über die Melodik. Das Trio im Zweivierteltakt ist von rustikaler Naivität.

Michail Glinka, der sogenannte „Vater der russischen Musik“, hatte 1848 in seinem Orchesterwerk *Kamarinskaya* vorgeführt, dass eine Volksmelodie durch eine ständig changierende Orchestration und Harmonisierung interessant bleibt, auch wenn sie schier endlos wiederholt wird. In seinem typischen Überschwang bezeichnete Tschaikowsky dieses Stück als die Saat, aus der die gesamte Schule der russischen Sinfonik gesprossen sei. Glinka hätte nie gedacht, dass diese einfache Variationstechnik einen solch großen Einfluss ausüben würde. Im Finale seiner zweiten Sinfonie benutzt Tschaikowsky ein drittes ukrainisches Volkslied („Der Kranich“), das er nun nach demselben, allerdings fantasievoll erweiterten Variationsprinzip behandelt. Die erforderlichen Kontraste liefert eine verführerische, synkopierte Violinmelodie. Groteske, bizarre Effekte entstehen in der Durchführung, wenn die verschiedenen Elemente der beiden Hauptthemen nebeneinander gestellt oder miteinander kombiniert werden.

Fünf Jahre, nachdem Modest Mussorgsky die erste Fassung seiner Oper *Boris Godunow* abgeschlossen hatte, entstanden 1874 die *Bilder einer Ausstellung* – ein überaus individuelles Meisterwerk, das sich aus dem mageren Klavierrepertoire der russischen Romantik erhebt und sich in jeder Umgebung auszeichnen könnte. Zugleich handelt es sich dabei um das relativ seltene Phänomen einer großen Musik, die von der bildenden Kunst inspiriert wurde. Mussorgsky schrieb die *Bilder* als Hommage an den befreundeten Künstler Viktor Hartmann, der kurz zuvor mit 39 Jahren gestorben war. Nach dessen Tod im Jahre 1874 veranstaltete man eine Gedächtnisausstellung, in der Bilder, Skizzen und Dekorationen des Künstlers gezeigt wurden. Der glühende Realismus der Musik überhöht die Schöpfungen des Kleinmeisters, dessen Name ohne Mussorgskys Denkmal vergessen wäre. Im Juni des Entstehungsjahres schrieb der Komponist dem Kritiker Wladimir Stassow: „Hartmann kocht, wie Boris kochte; Klänge und Gedanken liegen in der Luft; ich verschlinge sie und mäste mich damit – ich habe kaum Zeit, sie aufs Papier zu kritzeln.“*

Die einleitende Promenade kehrt im Verlauf des gesamten Werkes in unterschiedlichen Formen wieder und dient so als wirkungsvolles Bindeglied. Mit seiner Fantasie erzeugt Mussorgsky überlebensgroße Figuren der einzelnen Bilder: den wilden, grotesken „Gnom“ (Entwurf zu einem Nussknacker), die unvergessliche Serenade des Troubadours vor dem „Alten Schloss“ (*Il vecchio castello*), die durcheinanderkugelnden Kinder in den „Tuilerien“, den schwerfälligen Ochsenkarren des „Bydlo“, der plötzlich ohne die verbindende Promenade losrumpelt. Nicht minder lebendig sind der quirlige „Marktplatz von Limoges“ und das schrullige „Ballett der Küken in ihren Eierschalen“.

Das nächste Porträt hing nicht in der Ausstellung, sondern entstand nach einem Bilde, das Hartmann ein paar Jahre vorher seinem Freund Mussorgsky geschenkt hatte: In „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ sieht man gemeinhin einen *reichen* und einen *armen* Juden. Einer andern Theorie zufolge wollte Mussorgsky darin jedoch zwei gegensätzliche Aspekte ein- und derselben Juden nachzeichnen – das souveräne, ehrfurchtgebietende Äußere, mit dem das weniger wertvolle innere Ich kontrastierte. Da Schmuyle die jiddische Variante des

Namens Samuel ist, wäre durchaus denkbar, dass Mussorgsky das zweiseitige Bild einer einzigen Figur im Sinn gehabt hat.

Die beklemmende „Katakombe“ leitet zu einer wunderbar atmosphärischen Verwandlung der Promenade hin, und die wilde „Hütte auf Hühnerbeinen (Baba-Yaga)“ bringt in ihrem Mittelteil einen unheimlichen Hexenritt, zu dem es keine bildliche Vorlage gab. Die massive Pracht des „Großen Tores von Kiew“ beschließt das außergewöhnliche Werk.

Leopold Stokowski, Leo Funtek, Henry Wood, Lucien Cailliet, Vladimir Ashkenazy und viele andere haben das Original instrumentiert. Unter all diesen Versionen hat sich Ravels großartig erfundene und äußerst raffinierte Fassung aus dem Jahre 1922 (in der die fünfte Promenade ausgelassen ist) überragende Beliebtheit erworben.

Als Mussorgsky *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* komponierte, nahm er die kurz zuvor erschienene Publikation *Hexenkunst und mysteriöse Phänomene* von Matej Chotinsky zur Hand, um sich gründlicher über den Hexensabbath zu informieren. Mehrfach revidierte er seine musikalische Beschwörung satanischer Ausschweifungen (denen er den Namen eines real existierenden Ortes bei Kiew gab). Bei einer substantiellen Umarbeitung kam ein Chor hinzu, und so entstand die erste von zwei Fassungen, die in (nie vollendete) Opernprojekte hätten eingehen sollen. Auch die älteste erhaltene Partitur ist bereits das Ergebnis einer Revision. Sie trägt die Aufschrift: „Konzipiert 1866. Orchestration begonnen am 24. Juni 1867, Arbeit abgeschlossen in der Johannissnacht am 5. Juli 1867.“ Nach Mussorgskys Tod bemühte sich Nikolai Rimsky-Korssakoff darum, die großen Werke seines Kollegen aufführbar zu gestalten. Bei der *Nacht auf dem Kahlen Berge* ließ er seine editorische Hand besonders kräftig walten, doch was dabei herauskam, war eine völlige Rekonstruktion, die nur noch locker auf Mussorgskys Themen basierte. Es ist sehr zu bedauern, dass er den einzigartigen, widerspenstigen Charakter der erschreckend plastischen Musik zähmte. Die originale Orchesterfassung mit ihrer Klarheit, Transparenz und instrumentalen Trennschärfe ist eingeebnet, die Harmonik genießbarer geworden. Mussorgskys ursprüngliche Version, die hier eingespielt wurde, ist im Konzertsaal selten zu hören.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

* M.P. Mussorgsky: *Literaturnoye naslediye*, zwei Bände.

Tchaikovski commença de travailler à sa Deuxième Symphonie en 1872, alors qu'il rendait visite à sa sœur Sacha à Kamenka, en Ukraine. Ajouté par le critique Nicolaï Kachkine, le surnom de « Petite-Russienne » tient à ce que Tchaikovski utilise trois mélodies populaires ukrainiennes – on appelait alors l'Ukraine « la Petite Russie » – étiquette nationaliste en réalité trompeuse. Bien que Tchaikovski ait conservé sa vie durant une affection tant pour les chants populaires russes que pour le plain-chant de l'Église orthodoxe, il fut néanmoins influencé de manière plus significative par la tradition occidentale. Il ne partageait pas le nationalisme passionné de ceux que l'on a nommés la « puissante poignée » (*Moguchaya kuchka*, autrement dit le Groupe des Cinq : Rimski-Korsakov, Borodine, Moussorgski, Cui et la figure paternelle de Balakirev).

Sept ans plus tard, Tchaikovski révisa substantiellement cette symphonie, récrivant l'essentiel du mouvement initial et procédant à des modifications mineures dans les trois autres. Si tant Kachkine que le compositeur Serge Taneyev préféraient la version originale, celle-ci n'est de nos jours que très rarement jouée. La symphonie s'ouvre sur un bref accord *forte* et une mélodie de cor, variante ukrainienne du chant populaire russe « En descendant la Volga ». Cette introduction de grande ampleur renferme un développement d'une force singulière, conduisant à un impressionnant apogée avant de s'estomper sur un rappel du thème énoncé par le cor. Dans l'*Allegro vivo*, l'énergie rythmique tendue du premier thème est contrastée par le lyrisme des thèmes suivants. La section de développement, largement dominée par les cinq notes initiales du premier thème, culmine dans un vaste sommet d'intensité, suivi d'une accélération conduisant à la réexposition. La mélodie introductory du cor réapparaît pour refermer le mouvement dans la quiétude.

Pour le deuxième mouvement, Tchaikovski réutilisa une marche de mariage empruntée au dernier acte de son opéra *Ondine* (ouvrage que le compositeur lui-même détruisit). C'est une page délicieuse mêlant charme, grâce et contentement, qualités immédiatement séduisantes que l'on trouve en abondance tout au long des trois premières symphonies de Tchaikovski. Dans la section centrale, un autre thème folklorique, « File, ô mon rouet », est introduit par les bois, puis par trois fois repris au gré d'une orchestration variée et imaginative. L'élan rythmique revient avec l'incisif Scherzo à 3/8, dans lequel le caractère imprévisible des longueurs de phrases contribue lui aussi à la tension. Fait inhabituel pour Tchaikovski, l'impression sur la durée est davantage rythmique que mélodique. Le trio à 2/4 se pare d'une naïve rusticité.

Mikhail Glinka, qualifié de « Père de la musique russe », avait fait dans *Kamarinskaia*, œuvre pour orchestre de 1848, la démonstration qu'en dépit de thèmes populaires presque inlassablement répétés, on pouvait éviter l'ennui en variant constamment l'orchestration et l'harmonie. Avec une significative exagération, Tchaikovski voyait dans *Kamarinskaia* la source dont avait jailli toute l'école symphonique russe. Glinka lui-même n'aurait pu imaginer combien sa technique de base de la variation allait avoir d'influence. Dans le finale de sa Deuxième Symphonie, Tchaikovski introduit une troisième chanson populaire ukrainienne, « La Grue », témoignant d'une

inventive mise en œuvre de ce même type de variation. Le nécessaire matériau contrastant prend la forme d'une séduisante mélodie syncopée de violon. Dans la section de développement, la juxtaposition et la combinaison d'éléments repris des deux thèmes principaux produit un effet tenant à la fois de l'étrange et du grotesque.

Les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski datent de 1874, cinq ans après l'achèvement de la première version de son opéra *Boris Godounov*. Le répertoire russe de piano romantique est maigre, mais ce chef-d'œuvre si hautement singulier dominerait en quelque compagnie que ce soit. C'est également l'exemple d'un phénomène relativement rare – une grande musique inspirée des arts visuels. Moussorgski conçut ses *Tableaux* tel un hommage à son ami Viktor Hartmann, artiste qui à trente-neuf ans venait de décéder. Une exposition de ses tableaux, esquisses et projets avait été organisée en 1874. Par son réalisme fulgurant, la musique transcende les créations d'une figure mineure qui, sans le « mémorial » de Moussorgski, serait oubliée. En juin de cette même année, Moussorgski écrivait au critique Vladimir Stassov : « Hartmann est en ébullition tout comme avant lui Boris; sonorités et idées sont suspendues dans l'air; je les dévore, les engloutis – c'est à peine si j'ai le temps de les griffonner sur le papier. »*

La Promenade introductory revient tout au long de l'œuvre sous des formes diverses, tenant ainsi lieu d'efficace fil conducteur. L'imagination de Moussorgski recrée – plus grand que nature – chacun des différents tableaux : le violent et grotesque *Gnomus* (dessin pour un casse-noisette), l'envoûtante sérénade d'un troubadour dans *Il vecchio castello* (« Le vieux château »), des enfants en train de se chamailler dans *Tuileries*, une lourde charrette à bœufs dans *Bydlo* (qui enchaîne de façon abrupte, sans *Promenade* de transition). Restitués de manière tout aussi incisive sont *Le marché de Limoges*, bouillonnant de vie, et l'excentrique *Ballet des poussins dans leurs coques*. L'étape suivante provenait non pas de l'exposition mais de dessins que Hartmann avait donnés quelques années plus tôt au compositeur : *Samuel Goldenberg et Schmuylé* est généralement interprété comme représentant deux juifs – l'un riche, l'autre pauvre. Il existe toutefois une théorie alternative invitant à voir dans le tableau musical de Moussorgski les aspects contrastés d'un seul et même juif – dont l'extérieur pérémptoire et respectable contrasterait avec son moi intérieur, moins digne. Schmuylé équivaut à Samuel en yiddish, de sorte que Moussorgski pourrait bel et bien avoir eu en tête un même personnage, sorte de portrait à deux faces. L'oppressant *Catacombe* conduit, en termes de climat, à une merveilleuse transformation de la *Promenade*, tandis que la féroce *Cabane sur des pattes de poule* (*Baba-Yagá*) fait entendre une inquiétante section médiane, telle une chevauchée de sorcières, entièrement née de l'imagination de Moussorgski. L'imposante majesté de *La Grande Porte de Kiev* conclut cette œuvre extraordinaire.

Parmi les nombreuses orchestrations existantes – signées Leopold Stokowski, Leo Funtek, Henry Wood, Lucien Cailliet, Vladimir Ashkenazy et bien d'autres – la version éclatante, pleine de ressources et extrêmement raffinée de Ravel (1922), laquelle omet la cinquième *Promenade*, jouit toujours d'une exceptionnelle popularité.

Tandis qu'il composait *Une nuit sur le mont chauve* (un lieu portant ce nom existe près de Kiev), Moussorgski consulta l'ouvrage de Matveï Khotinski *Sorcellerie et phénomènes mystérieux*, alors récemment publié, en quête de documentation de fond sur les sabbats de sorcières. Il devait soumettre sa propre évocation de débauche satanique à plusieurs révisions, dont une substantielle recomposition avec parties chorales – première de deux versions destinées à être insérées dans des opéras jamais menés à terme. La partition conservée la plus ancienne – elle-même une révision – porte l'inscription : « Conçu en 1866. Commencé d'écrire en version orchestre le 24 juin 1867, fini de travailler la veille de la Saint-Jean, 5 juillet 1867. » À la mort de Moussorgski, Rimski-Korsakov entreprit la préparation d'une édition « utilisable » de ses œuvres majeures. Si *Une nuit sur le mont chauve* avait, selon lui, besoin d'un important travail de révision, ce qu'il produisit revenait à une complète reconstruction reposant vaguement sur les thèmes de Moussorgski. Plus regrettable encore, il nivela ce qui faisait le caractère unique, insoumis, de la musique formidablement vivante de Moussorgski. L'orchestration originale, qui mettait l'accent sur la clarté, la transparence et l'individualisation des timbres instrumentaux, s'en trouva normalisée, les harmonies devenant plus « acceptables ». La partition originale de Moussorgski, ici proposée, n'est que rarement entendue dans les salles de concert.

Philip Borg-Wheeler

Traduction : Michel Roubinet

*M.P. Moussorgski : *Literaturnoye naslediye*, deux volumes (Orlova et Pekelis, éditeurs)

Biographies of the conductor and orchestra can be found on www.onyxclassics.com.

Biographien des Dirigenten und des Orchesters finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies du chef d'orchestre et de l'orchestre sur www.onyxclassics.com.



Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: Simon Kiln

Balance engineer: Arne Akselberg

Recording location: The Lighthouse, Poole, Dorset, 12–14 July 2011

Cover photo: Sussie Ahlburg

Design: Shaun Mills for WLP Ltd 

www.onyxclassics.com

www.bsolive.com





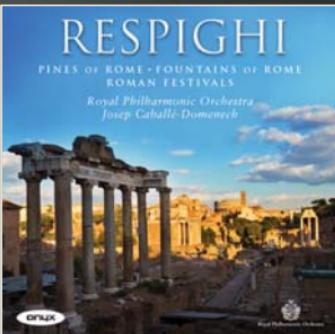
Sketch of a gate in Kiev, one of the 'Pictures at an Exhibition'
Colour lithograph by Viktor Alexandrovich Hartmann (1834–1873)
Private collection/RIA Novosti/Bridgeman Art Library

Recent releases from ONYX



ONYX 4063

Khachaturian: Spartacus · Gayaneh *excerpts*
Kirill Karabits



ONYX 4083

Respighi: Roman Trilogy
RPO · Josep Caballé-Domenech



ONYX 4061

Martinů: Complete Symphonies
BBC SO · Jiri Belohlávek



ONYX 4066

Berg · Schubert: String Quartets
Kuss Quartet

www.onyxclassics.com

ONYX 4074