CHAN 10058 Front.qxd 23/4/07 4:41 pm Page 1

CHAN 10058(2)

CHANDOS

PROKOFIEV
THE STONE FLOWER

GIANANDREA NOSEDA

BBC Philharmonic

CHAN 10058 BOOK.qxd 23/4/07 4:33 pm Page 2

Lebrecht Collection

Sergey Sergeyevich Prokofiev

Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891–1953)

The Tale of the Stone Flower, Op. 118

A ballet in four acts and nine scenes; scenario by Mira Mendelson and Leonid Lavrovsky from the book *The Malachite Box* by Pavel Bazhov

COMPACT DISC ONE

		Prologue	
1	1	The Mistress of the Copper Mountain	4:14
2	2	Danilo and his work	2:38
		Act I	
		Scene 1	
3	3	Danilo in search of the stone flower	2:17
4	4	Danilo meets his fellow villagers	2:06
5	5	Scene and duet of Katerina and Danilo	5:14
6	6	Interlude I. Severyan and the workers	3:13
		Scene 2	
7	7	Round dance	2:43
8	8	Katerina bids farewell to her friends	2:14
9	9	Maiden's dance	4:21
10	10	Danilo's dance	1:25
11	11	Unmarried men's dance	1:34
12	12	Severyan's arrival	3:30
13	13	Altercation over the malachite vase	4:45
14	14	Scene of Katerina and Danilo	2:21
15	15	Danilo's thoughts	3:03

Scene 3

16	16	Danilo enticed away by the Mistress of the Copper Mountain	5:22

Act II
Scene 4

17	17	The Mistress shows Danilo the treasures of the earth	2:04
18	18	Duet of the Mistress and Danilo (first temptation)	5:00
19	19	Scene and Waltz of the Diamonds (second temptation)	5:24
20	20	Dance of the Russian precious stones (third temptation)	4:01
21	21	Waltz	4:13
			TT 72:39

COMPACT DISC TWO

1	22	Danilo's monologue and the Mistress's reply	1:56
2	23	The Mistress shows Danilo the stone flower	2:15
3	24	Severyan and the workers; the Mistress's warning	3:02

Scene 5

4	25	Scene and Katerina's dance (thinking of Danilo)	3:46
5	26	Severyan's arrival	1:59
6	27	'Where are you, sweet Danilo?'	1:26
7	28	The appearance of the Mistress and Katerina's joy	2:20

Act III
Scene 6

8	29	Ural Rhapsody	8:40
9	30	Interlude II	7:03
10	31	Russian dance	4:13

Scene 7

11	32	Gypsy dance	3:14
12	33	Severyan's dance	1:45
13	34	Solo of the gypsy girl and Coda	3:54
14	35	Katerina's appearance and Severyan's rage	2:06
15	36	The appearance of the Mistress and Scene of Severyan transfixed	1:04
16	37	Severyan follows the Mistress	2:05
17	38	Severyan's death	2:01

Act IV
Scene 8

18	39	Katerina sits by the fire and yearns for Danilo	1:42
19	40	Scene and Katerina's dance with the skipping fire-spirit	3:06
20	41	Katerina follows the fire-spirit	1:33

Scene 9

21	42	Katerina's dialogue with the Mistress	3:28
22	43	Danilo turned to stone	3:26
23	44	The joy of Katerina and Danilo's reunion (Adagio)	4:12
24	45	The Mistress presents gifts to Katerina and Danilo	3:07
25	46	Epilogue	1:29
			TT 75:40

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Gianandrea Noseda

Prokofiev: The Tale of the Stone Flower

For anyone who believes in balletic progress, Prokofiev seems to have taken several entrechats backwards from the early shock-tactics of his first attempt to write a score for Diaghilev, *Ala and Lolly*, to the full-length national spectacle of his last ballet, *The Tale of the Stone Flower*. It is certainly true that despite a few anarchic flourishes in the 1920s, the quest for concise novelty of subject matter which had so distinguished Diaghilev's Ballets Russes during the company's glorious two decades had all but passed Soviet ballet by. In early 1934 Prokofiev observed, 'a ballet for the Bolshoi has to be done resplendently, with velvet costumes. Otherwise the public won't come.' His imminent solution, *Romeo and Juliet*, stands alongside Tchaikovsky's *Swan Lake* and *Sleeping Beauty* as an inexhaustible fountain of invention. *Cinderella*, its sequel, was to be on a more modest scale; but with *The Tale of the Stone Flower* – cast in a Prologue, four acts and nine scenes which range from village and fairground to mountain caverns – the scope is epic again.

At first glance the theme is circumscribed by the dark times in which the music was composed. According to his Soviet biographer Israel Nestyev, Prokofiev had first been interested in composing a ballet to the theme of Pushkin's 'little tragedy', *The Stone Guest*, following the examples of Gluck, Mozart and Dargomyzhsky in treating the legend of Don Juan and his meeting with the Commendatore's statue. But some time in 1948 the idea was dropped, as Nestyev comments sparely, 'because of Prokofiev's interest in writing a national ballet'. Reading between the lines, it is not hard to see that the interest was 'encouraged' by Zhdanov's notorious trials against so-called formalism in music that February.

Yet the subject of *The Stone Flower* had some personal charm for the composer. The composite scenario by Prokofiev's partner Mira Mendelson and the choreographer Leonid Lavrovsky amalgamated several of the folk-style tales in a book by the Ural writer Pavel Bazhov; in this respect there were parallels with Prokofiev's first ballet to be accepted by Diaghilev, *Chout*, which had been drawn from a rather more hard-hitting Perm folk-tale in Alexander Afanasyev's celebrated collection. Prokofiev knew the austere natural beauties of the Ural mountain region in which the story takes place from his youthful travels; in 1917, when according to later precepts he should have been marking the spirit of the revolution, he had taken a boat trip down the river Kama to the foot of the Urals, and had described the scenery to his friend Myaskovsky as 'wild, virginal and exceptionally beautiful, with its red mountainous shores covered in dark Siberian pines'. More recently he had spent six months there as a wartime evacuee in Molotov.

Something of the magic of that region translates into his themes for the Mistress of the Copper Mountain, supernatural guardian of the stone flower which craftsman Danilo seeks in the hope that it will unlock the means to create a malachite vase of unsurpassable beauty. In thrall to the Mistress in her rocky realm, Danilo is finally rescued by his true love, Katerina. Both are rewarded by the Mistress for their constancy while the obligatory villain, bailiff Severyan – the nearest thing the ballet furnishes to a 'class enemy' or saboteur – is duly swallowed into the earth. A laborious attempt has recently been made to equate Bazhov's portrait of the bad bailiff with his critical attitude to Stalin's despoliation of the Urals' natural resources, and to claim back the ballet plot as a parable of environmental awareness. The same enthusiast points out that in contrast to the highly conventional first production of the ballet Prokofiev never lived to see (which opened at the Bolshoi on 12 February 1954 starring the best-loved of all Juliets and Cinderellas, Galina Ulanova, as Katerina), Yuri Grigorovich's 1957 Kirov choreography brought out 'a hitherto unsuspected psychological depth'; but then Grigorovich's choice of music, like his re-ordering, cutting and replacing of Shostakovich's score for *The Golden Age*, bore little relation to the original.

It is easier to acknowledge the ballet's traditional roots in other fairytale sources. There are echoes, in the plot, of Rimsky-Korsakov's Sadko, the minstrel temporarily lured away from his faithful Lyubava by the magic of the Sea-King's daughter, and of the Hans Christian Andersen scenario for Stravinsky's *The Fairy's Kiss*, based on themes by Tchaikovsky (which led Prokofiev in 1928 to observe wryly to a colleague, 'I'm very glad you liked Stravinsky's new ballet; I've always said that Tchaikovsky was an excellent composer.'). Stravinsky equated the fairy's kiss which marks his hero out for reclamation by the supernatural world with 'the muse marking Tchaikovsky at his birth', and by the same token we might equate Danilo's quest for the stone flower with the artist's search for something beyond the little world he knows; but again this is to build expectations for a score which is only fitfully the best of Prokofiev.

The waning of the melodic gift which was his own 'fairy's kiss' could to a certain extent

be mitigated, as in the opera he composed at the same time, *The Story of a Real Man*, with borrowings from earlier works. It would be fatuous to claim that the reworkings in either case function as powerfully as the meaningful references in his operatic masterpiece *War and Peace* back to the incidental music he had composed for an unrealised stage production of Pushkin's *Eugene Onegin*. We can, however, well believe Lavrovsky when he tells us how excited Prokofiev was to have dreamt up the theme for the Mistress of the Copper Mountain in tandem with the colouring in which it appears at the beginning of the ballet, on three trumpets with echoes from the woodwind. The strangeness of the Mistress's music is in marked contrast to the diatonic or 'white-note' simplicity of Danilo's *cantabile* leitmotif, introduced in No. 2, the melody for his girl Katerina (clarinet at the beginning of No. 5) and even the slightly more angular contours of their first *Adagio* together. Further dimensions are set up in the sad, trudging melody of Danilo's longing for the elusive stone flower (No. 3), the robust horn theme of his masculine fellow villagers (No. 4) and the characterisation of the brutish Severyan, who, in the first Interlude of No. 6, encourages his workers to plunder the earth in Prokofiev's vintage caricatural colours of garish E flat clarinet and shrill muted trumpets.

The Music

These, in effect, are the precious and not-so-precious stones which Prokofiev will mine for the telling of his story, though *The Stone Flower* also has more of the old-fashioned divertissements proper to Russian full-length ballet than either *Romeo and Juliet* or *Cinderella*. The engagement of Katerina and Danilo in Act One, Scene Two is celebrated with a *Khorovod* or round dance (No. 7) ringingly re-orchestrated from the wedding chorus Prokofiev had already composed for the first part of Eisenstein's film *Ivan the Terrible*, and a men's dance (No. 11) which gives vibrant orchestral life to 'Dunyushka', one of the twelve Russian folksongs Prokofiev had lovingly arranged as his Op. 104. The winsome song for the maiden's dance (No. 9), on the other hand, is completely new. After further angularity and permissible dissonances to suit Severyan's imperious demand for Danilo's unfinished malachite vase, and the pair's subsequent quarrel (Nos 12 and 13), Prokofiev turns to another old friend to suit the innocence of the lovers' next scene together; No. 14 is a simple transcription of 'Evening' from *Music for Children*, his 1935 'Album for the Young' piano pieces. Danilo's thoughts (No. 15) introduce a note of discontent and the idyll is banished by the steely-bright manifestation of the Mistress who commandingly lures him away to the Copper Mountain.

This is where the first scene of Act Two takes place. A powerful *pas de deux* marries the Mistress's trumpeting insistence with Danilo's doubts about the girl he has left behind (No. 18), before her next two temptations initiate another divertissement with a waltz that strikes us as altogether less glittery and strange than its diamond-subjects (No. 19). The piece is another simple borrowing from *Music for Children*, interwoven with a new strain and a waltz-variation for the Mistress's theme. The precious stones parade to another diatonic tune (No. 20) and a second waltz (No. 21) reveals the panache lacking in the first. Danilo's tender longing for the ultimate gift, the stone flower itself, is in marked contrast to the loutish intrusion of Severyan and his henchmen, whose threat does not go unmarked by the Mistress. Back in the village, Katerina mourns Danilo's disappearance; a cobbled-together number of reminiscences (No. 25) is followed by more of the caricature-style as Severyan enters to twirl his moustaches. Only a string-ensemble scoring of a folk-like tune for Katerina's lament ('Where are you, sweet Danilo?', No. 27) provides anything new before another patchwork serves to accompany the apparition of the Mistress, setting Katerina on her search for Danilo.

Act Three's initial fairground setting drove Prokofiev to new heights of selectively treated local colour. The Ural Rhapsody (No. 29) – a detachable showpiece along the lines of the *Russian Overture* Prokofiev composed in 1936 – blends racy exoticism with reprises of dance music from Act One. Interlude II is more reminiscence-padding; the end of it, along with the ensuing Russian dance, was orchestrated by Prokofiev's colleague, Kabalevsky. We are on more selectively scored ground again with Severyan's enjoyably swaggering number (No. 33 – another arrangement from the Op. 104 folksongs) and the dance of the gypsy girl he fancies (No. 32), the focused tziganery of which, according to Lavrovsky, caused Prokofiev so much trouble. Then dramatic business as usual ties up the Severyan strand with his violence against Katerina, the Mistress's leading him astray (in her disguise as a beautiful maiden) and the latest of many apotheoses for her music as she causes him to sink into the ground (Nos 35–38).

At the beginning of the last act, Katerina is inside the Copper Mountain, musing on familiar themes by the fire she has lit, when bright-spark fire-spirit Ognevushka-Poskakushka, subject of another Bazhov tale, leads her a shimmering dance – Prokofiev's latest homage to Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov – to meet the Mistress (Nos 40–42). Rather belatedly, Prokofiev attempts to develop the love-themes along the lines of

Romeo and Juliet in order to intensify Katerina's pleading. One more moment of darkly orchestrated drama with Danilo revealed turned to stone (No. 43) is quickly resolved as the Mistress bows to human feelings and reunites the lovers. Their *Adagio* (No. 44) is a less ethereal affair than the final meeting of Cinderella and the Prince in Prokofiev's previous ballet and introduces one last new, direct melody before the most garish of all the composer's happy-ever-afters.

© 2003 David Nice

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall as well as touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Noseda became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who was Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward Downes (Principal Conductor 1980–91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the BBC Philharmonic's first ever Composer/Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

Gianandrea Noseda has earned an international reputation as an outstanding conductor. He was born in Milan where he began musical studies in piano, composition and conducting, later attending conducting courses in Vienna and Italy. After winning international competitions he was invited to make his debut with the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi in 1994. Subsequent appointments include those of Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre, home of the Kirov Opera and Kirov Ballet in St Petersburg, Principal Conductor of the Orquestra de Cadaquès (a Spanish ensemble consisting of musicians from the symphony orchestras of Europe), Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra and Artistic Director of the international festival 'Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore'. Gianandrea Noseda has worked with opera companies such as Los Angeles Opera and The Metropolitan Opera, New York, and has appeared with international orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Swedish Radio Symphony Orchestra, Wiener Kammerorchester, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and the Ensemble Orchestral de Paris. Since September 2002, Gianandrea Noseda has been Principal Conductor of the BBC Philharmonic.

Prokofjew: Das Märchen von der steinernen Blume

Für jene, die an einen geschichtlichen Fortschritt im Ballett glauben, scheint Prokofjew zwischen den frühen Schocktaktiken in seinem ersten, für Diaghilew komponierten Ballett, *Ala i Lollij* (Ala und Lollius) und seinem letzten Ballett, *Skaz o kamennom cvetke* (Das Märchen von der steinernen Blume), ein abendfüllendes Bühnenereignis von nationaler Bedeutung, ein paar Sprünge rückwärts genommen zu haben. Sicherlich stimmt es, dass die Suche nach einer eindeutigen Neuheit des Handlungsgegenstands, die Diaghilews Ballets Russes in den glorreichen zwei Jahrzehnten ihres Bestehens so ausgezeichnet hatte, in der Sowjetunion kaum zum Tragen kam, mal von ein paar anarchischen Regungen in den 1920er Jahren abgesehen. Zu Beginn des Jahres 1934 stellte Prokofjew fest: "… ein Ballett für das Bolschoi-Theater muss prächtig inszeniert werden, mit Samtkostümen. Sonst kommt das Publikum nicht." Seine damalige Antwort, *Romeo i Džul'etta* (Romeo und Julia) erweist sich neben Tschaikowskis *Lebedinoe ozero* (Schwanensee) und *Spjaščaja krasavica* (Dornröschen) als eine unerschöpfliche Quelle von Einfällen. Deren Nachfolger, *Zoluška* (Aschenbrödel), sollte bescheidener ausfallen, aber beim *Märchen von der steinernen Blume* – erzählt in einem Prolog, vier Akten und neun, von einem Dorf bis zu einem Jahrmarkt und Berghöllen reichenden Szenen – ist der Aufwand wieder gewaltig.

Auf den ersten Blick wird die Handlung von den dunklen Zeiten umschrieben, in denen die Musik komponiert wurde. Nach Prokofjews sowjetischem Biographen Israel Nest'ev hatte der Komponist zuerst vor, ein Ballett auf Puschkins "kleinen Tragödie" *Kamennyj gost'* (Der steinerne Gast) zu schreiben und damit dem Beispiel Glucks, Mozarts und Dargomyschskijs folgend die Legende von Don Juan und seiner Begegnung mit dem Standbild des Komturs zu behandeln. Aber irgendwann im Jahre 1948 wurde die Idee fallen gelassen, weil Prokofjew, wie Nest'ev kurz angebunden bemerkte, "ein Ballett von nationaler Bedeutung komponieren wollte". Zwischen den Zeilen kann man leicht erkennen, dass Prokofjews angeblicher Interessenwandel in jenem Februar durch Schdanows berüchtigte Gerichtsverfahren gegen den sogenannten Formalismus in der Musik "motiviert" wurde.

Allerdings übte die Geschichte über die steinerne Blume auch einen gewissen Reiz auf den Komponisten aus. Das von Prokofjews Partner Mira Mendelson und dem Choreographen Leonid Lawrowski zusammengestellte Szenario verband verschiedene märchenhafte Geschichten aus einem Buch des aus dem Ural stammenden Schriftstellers Pawel Baschow. Genauso beruhte Prokofjews erstes von Diaghilew angenommene Ballett S*kazka pro šuta semerych šutov perešutivšego* (Das Märchen vom Schelm, der die sieben Narren genarrt hat) auf einer Volkslegende, allerdings auf einem etwas kritischeren Märchen aus der russischen Perm-Region, das Prokofjew der berühmten Sammlung Alexander Afanasjews entnommen hatte. Prokofjew kannte von seinen Reisen aus seiner Jugendzeit die karge natürliche Schönheit der Uralgebirgsregion, in der die Handlung der *Steinernen Blume* spielt. Anstatt 1917 den Geist der Revolution zu ehren, wie man es später von ihm erwartet hätte, unternahm Prokofjew eine Bootreise auf dem Fluss Kama hinunter bis an den Fuß des Urals. Seinem Freund Mjaskowskij beschrieb er die Landschaft als "wild, unberührt und außergewöhnlich schön, mit seinen roten bergigen Küsten, die mit dunklen sibirischen Kiefern überzogen sind". In jüngerer Zeit war Prokofjew für sechs Monate während des Krieges nach Molotow evakuiert worden.

Etwas vom Zauber dieser Landschaft findet sich in Prokofjews Themen für die Herrin des Schlangenberges wieder, der übernatürlichen Bewacherin der steinernen Blume. Von dieser Blume erhoffte sich der Handwerker Danilo, sie würde ihm das Geheimnis offenbaren, wie man eine Malachit-Vase von unübertroffener Schönheit herstellen könne. Er ist von der Herrin des Schlangenberges in ihrem bergigen Reich bezaubert, wird aber schließlich von seiner wahren Geliebten, Katerina, gerettet. Beide werden von der Herrin für ihre Treue belohnt. Dagegen wird der obligatorische Bösewicht, der Gerichtsvollstrecker Sewerjan – die einem "Klassenfeind" oder Saboteur am nächsten kommende Rolle, die das Ballett vorweisen kann – pflichtgemäß in die Erde hinuntergeschluckt. Man hat kürzlich umständlich versucht, Baschows Porträt des bösen Gerichtsvollstreckers mit der kritischen Haltung des Autors gegenüber Stalins Plünderung der natürlichen Ressourcen des Urals in Verbindung zu bringen und die Balletthandlung als eine Parabel über Umweltschutzbewusstsein auszulegen. Der gleiche eifrige Kollege weist darauf hin, dass im Gegensatz zu der äußerst konventionellen ersten Inszenierung des Balletts, die Prokofjew allerdings nicht mehr erlebte (der Premierenabend fand im Bolschoi-Theater am 12. Februar 1954 statt mit der beliebtesten aller Julias und Aschenbrödels, Galina Ulanowa, in der Rolle der Katerina), Juri Grigorowitsch' Kirower Choreographie von 1957 "eine bisher unerwartete psychologische

Tiefe" zum Vorschein brachte. Aber Juri Grigorowitsch' Musikauswahl hatte, genau wie seine Umstellungen, Kürzungen und Versatzstücke in Schostakowitsch' *Zolotoj vek* (Das goldene Zeitalter) wenig mit dem Original gemein.

Es ist leichter, die in der Tradition verankerten Wurzeln des Balletts in anderen Volksmärchen nachzuweisen. Man findet Anklänge aus Rimskij-Korsakows *Sadko*, wo der Sänger durch den Zauber der Tochter des Meereszaren zeitweilig von seiner getreuen Ljubawa fort gelockt wird, oder an Hans Christian Andersens Libretto für Strawinskis *Le Baiser de la fée* (Der Kuss der Fee), das auf Themen von Tschaikowski beruht (die Prokofjew 1928 zur ironischen Bemerkung gegenüber seinem Kollegen verführten: "Ich bin sehr froh, du magst Strawinskis neues Ballett. Ich habe ja immer gesagt, Tschaikowski sei ein hervorragender Komponist."). Strawinski verglich den Feenkuss, der den Helden zur Einvernahme durch die übernatürliche Welt aussondert, mit "der Muse, die Tschaikowski bei seiner Geburt auserwählte". Auf gleiche Weise könnte man Danilos Suche nach der steinernen Blume mit der Suche des Künstlers nach Etwas außerhalb seiner begrenzten, ihm bekannten Welt assoziieren. Aber das würde zu unangemessenen Erwartungen gegenüber einer Partitur Prokofjews führen, die nur sporadisch dem Besten entspricht, das er geschrieben hat.

Das Schwinden der melodischen Gabe, die ehemals Prokofjews eigener "Feenkuss" war, konnte im *Märchen von der steinernen Blume*, wie auch in der gleichzeitig entstandenen Oper *Povest o nastojaščem čeloveke* (Geschichte vom wahren Menschen) durch Anleihen aus früheren Werken bis zu einem gewissen Grad ausgeglichen werden. Es wäre töricht zu behaupten, dass diese Anleihen in den genannten Fällen so überzeugend wirken würden, wie die wohldurchdachten Bezugnahmen auf die Schauspielmusik, die der Komponist für eine unverwirklichte Inszenierung von Puschkins *Evgenij Onegin* (Eugen Onegin) komponiert hatte, in seiner meisterhaften Oper *Vojna i mir* (Krieg und Frieden). Man kann allerdings Lawrowski gern Glauben schenken, der uns erzählt, wie aufgeregt Prokofjew über den Traum gewesen sei, der ihm das Thema für die Herrin des Schlangenberges gemeinsam mit der am Anfang des Balletts erscheinenden Klangfarbe aus drei Trompeten und Echos der Holzbläser eingegeben habe. Die ungewöhnliche Musik für die Herrin steht in deutlichem Gegensatz sowohl zur diatonischen Einfachheit von Danilos gesanglichem Leitmotiv, das in Nr. 2 eingeführt wird, als auch zur Melodie für sein Mädchen Katerina (die Klarinette zu Beginn der Nr. 5) und selbst zur etwas kantigeren Kontur ihres ersten gemeinsamen *Adagios*. Weitere Dimensionen werden in der traurigen, schleppenden Melodie für Danilos Sehnsucht nach der unerreichbaren steinernen Blume (Nr. 3), im robusten Hornthema für die Männer seines Dorfes (Nr. 4) und mit der Charakterisierung des brutalen Sewerjan eröffnet. In Prokofjews typischen parodierenden Farben aus plärrenden Es-Klarinetten und schrillen sordinierten Trompeten ermutigt Sewerjan seine Arbeiter im Interludium I (Nr. 6), die Erde zu plündern.

Die Musik

Das sind die wirklichen motivisch-thematischen Edelsteine und das weniger edel Geröll, die Prokofjew für das Erzählen seiner Geschichte abbauen wird. Allerdings enthält *Die steinerne Blume* im Vergleich mit *Romeo und Julia* oder *Aschenbrödel* mehr von den altmodischen *Divertissements*, die den abendfüllenden russischen Balletten so eigen sind. Die Verlobung von Katerina mit Danilo in der zweiten Szene des ersten Akts wird mit einem *Chorowod* oder Reigen (Nr. 7) gefeiert, in dem strahlend jener Hochzeitschor in neuer Orchestrierung erscheint, den Prokofjew ehedem für den ersten Teil von Eisensteins Film *Ivan Groznyi* (Iwan, der Schreckliche) komponiert hatte. Zu den Feierlichkeiten gehört auch ein Tanz der Männer (Nr. 11), in dem in einem leuchtenden Orchestergewand eines der russischen Volkslieder ("Dunjuschka" – Kleine Dunja) dargeboten wird, die Prokofjew liebevoll als sein Opus 104 zusammengestellt hatte. Das reizende Lied für den Tanz der Jungfrauen (Nr. 9) ist dagegen völlig neu. Auf weitere kantige Wendungen und angemessene Dissonanzen für die Darstellung von Sewerjans ungehaltener Forderung nach Danilos unvollendeter Malachit-Vase folgt der Streit zwischen den beiden (Nr. 12 und 13). Daraufhin wendet sich Prokofjew einem weiteren alten Freund zu, um der Unschuld der nächsten Szene gerecht zu werden, in dem Danilo und Katerina wieder auftreten. So ist Nr. 14 eine einfache Transkription von "Abend" aus *Kinderstücke* für Klavier von 1935, Prokofjews "Album für die Jugend". Danilos Gedanken (Nr. 15) stimmen eine Note der Unzufriedenheit an und die Idylle wird vom stählern glänzenden Auftritt der Herrin zerstört, die Danilo gebieterisch zum Schlangenberg lockt.

Dort spielt die ersten Szene des zweiten Akts. Ein ausdrucksstarkes *Pas de deux* verbindet das trompetende Insistieren der Herrin mit Danilos Zweifeln über das von ihm zurückgelassenen Mädchen (Nr. 18), bevor zwei weitere Versuchungen ein neues *Divertissement* mit einem Walzer rechtfertigen. Dieser wiederum hinterlässt einen weniger funkelnden und fremdartigen Eindruck wie die Diamanten, um die er sich dreht (Nr. 19). Hier

gibt es eine weitere einfache Anleihe aus den *Kinderstücken* verwoben mit einer zusätzlichen musikalischen Ebene und einer Walzer-Variation über das Thema der Herrin. Die Edelsteine marschieren begleitet von einer neuen diatonischen Melodie vorbei (Nr. 20), und ein zweiter Walzer (Nr. 21) offenbart die Raffinesse, die dem ersten fehlt. Danilos zarte Sehnsucht nach dem höchsten Geschenk, die steinerne Blume, steht in deutlichem Gegensatz zum rüpelhaften Eindringen von Sewerjan und seinen Kumpanen, deren Drohungen nicht spurlos an der Herrin vorbeigehen. Zurück im Dorf trauert Katerina über Danilos Verschwinden. Eine zusammengeschusterte Nummer aus Erinnerungen (Nr. 25) wird von einem eher parodierenden Stil gefolgt, als Sewerjan Schnurbart zwirbelnd auftritt. Nur die Begleitung eines volksliedartigen Liedes für Katerinas Trauer durch ein Streicherensemble ("Wo bist du, geliebter Danilo?", Nr. 27) bietet Neues, bevor eine weitere Collage die Apparition der Herrin untermalt, die Katerina zur Suche nach Danilo bewegt.

Die einleitende Jahrmarktsszene aus dem dritten Akt stachelte Prokofjew zu neuen Höhen speziell behandelter Lokalambiente. Die Ural-Rhapsodie (Nr. 29) – ein eigenständiges Paradestück vergleichbar mit Prokofjews 1936 komponierten *Rossijskaja uvertjura* (Russische Ouvertüre) – verbindet feurig exotische Klänge mit Wiederaufnahmen der Tanzmusik aus dem ersten Akt. Interludium II ist ein weiteres Erinnerungspolster. Sein Ende wurde zusammen mit dem darauffolgenden russischen Tanz von Prokofjews Kollegen Kabalewskij orchestriert. Mit Sewerjans unterhaltsam großtuerischen Nummer (Nr. 33 – noch eine Bearbeitung eines Volksliedes aus op. 104) befindet man sich wieder auf anspruchsvoller komponiertem Boden, wie auch im Tanz des von Sewerjan so begehrten Zigeunermädchens. Das gezielt komponierte Zigeunerambiente verursachte Prokofjew, laut Lawrowski, große Schwierigkeiten. Nach dieser Nummer wird das dramatische Geschehen mit Sewerjans Handlungsfaden wieder aufgenommen, der sich gewalttätig gegenüber Katerina verhält. Die Herrin führt ihn auf Abwege (verkleidet als schöne Jungfrau) und die jüngste ihrer vielen musikalischen Apotheosen führt zu seinem Versinken im Boden (Nr. 35–38).

Am Anfang des letzten Akts befindet sich Katerina im Schlangenberg, wo sie am Feuer sitzend und begleitet von bekannten Themen ihren Gedanken nachhängt, worauf sie die Funken sprühende Feuerfee Ognewuschka-Poskakuschka, eine Figur aus einer anderen Geschichte Baschows, zu einem schimmernden Tanz verführt – eine letzte Hommage Prokofjews an Tschaikowski und Rimskij-Korsakow – um die Herrin zu treffen (Nr. 40–42). Etwas spät versucht Prokofjew die Liebesthemen wie in seinem *Romeo und Julia* durchzuführen, um Katerinas Flehen dringlicher erscheinen zu lassen. Ein letzter dramatischer, dunkel orchestrierter Moment, wo der zu Stein verwandelte Danilo ins Blickfeld rückt (Nr. 43), wird schnell überwunden, als sich die Herrin von den menschlichen Gefühlen leiten lässt und die Geliebten vereint. Deren *Adagio* (Nr. 44) ist nicht so eine ätherische Angelegenheit wie das abschließende Treffen von Aschenbrödel mit ihrem Prinzen in Prokofjews vorangegangen Ballett. In *Der steinernen Blume* führt der Komponist hier eine letzte neue, direkt ansprechende Melodie ein, bevor er das Werk mit dem grellsten seiner Happyends beschließt.

© 2003 David Nice

Übersetzung: Elke Hockings

Das **BBC Philharmonic** gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester aus, wo es in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigent ernannt wurde. Wassili Sinaiski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirigenten und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen Programmpolitik. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Gianandrea Noseda gilt als einer der internationalen Spitzendirigenten. Er wurde in Mailand geboren, wo er seine musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier, Komposition und Dirigieren begann; später absolvierte er Dirigierkurse in Wien und Italien. Nach seinen Erfolgen in internationalen Wettbewerben wurde er 1994 eingeladen, mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi zu debütieren. Später war er Hauptgastdirigent am Mariinskij-Theater (Stammsitz der Kirow-Oper und des Kirow-Balletts in St. Petersburg), Chefdirigent des

Orquestra de Cadaquès (ein spanisches Ensemble aus Mitgliedern europäischer Sinfonieorchester), Hauptgastdirigent des Philharmonisch Orkest Rotterdam und Künstlerischer Leiter bei den "Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore". Gianandrea Noseda hat mit Ensembles wie der Los Angeles Opera und der Metropolitan Opera New York zusammengearbeitet und mit internationalen Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Sveriges Radios Symfoniorkester, Wiener Kammerorchester, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und dem Ensemble Orchestral de Paris konzertiert. Seit September 2002 ist Gianandrea Noseda Chefdirigent des BBC Philharmonic.

Prokofiev: La Légende de la fleur de pierre

Pour qui croit au progrès dans le domaine du ballet, Prokofiev semble avoir fait plusieurs pas en arrière depuis les tactiques de choc employées à ses débuts (lorsqu'il tenta pour la première fois d'écrire une partition pour Diaghilev, *Ala et Lolli*), pour en arriver au grand spectacle national de son dernier ballet, *La Légende de la fleur de pierre*. Il est certainement vrai que, malgré quelques bourgeonnements anarchiques dans les années 1920, la recherche de la nouveauté et de la concision du sujet qui avait tant caractérisé les Ballets Russes de Diaghilev durant deux glorieuses décennies, n'avait pratiquement pas touché le ballet soviétique. Début 1934, Prokofiev notait: "…pour le Bolchoï, il faut qu'un ballet soit monté avec splendeur, ait des costumes en velours; sinon le public ne viendra pas". *Roméo et Juliette*, sa solution immédiate, se place au même rang que *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski en tant qu'intarissable source d'invention. Si *Cendrillon*, l'œuvre qui suivit, devait avoir une échelle plus modeste, *La Légende de la fleur de pierre* – qui compte un Prologue, quatre actes et neuf tableaux allant du village et du champ de foire aux grottes des montagnes – marque un retour à des dimensions épiques.

À première vue le thème est limité par la sombre époque à laquelle l'œuvre fut composée. D'après son biographe soviétique, Izraïl Nestiev, Prokofiev se serait d'abord intéressé à la composition d'un ballet sur le thème de la "petite tragédie" de Pouchkine, *L'Invité de pierre*, suivant en cela les exemples de Gluck, Mozart et Dargomijski, qui avaient traité la légende de Don Juan et la rencontre de ce dernier avec la statue du commandeur. Néanmoins, cette idée fut abandonnée au cours de l'année 1948 "du fait de l'intérêt montré par Prokofiev pour l'écriture d'un ballet national", comme l'explique, sans s'étendre, Nestiev. En lisant entre les lignes, il n'est pas difficile de voir que cet intérêt avait été "encouragé" par les célèbres purges pratiquées par Jdanov contre ce qu'on appela formalisme en musique, au mois de février de la même année.

Le sujet de *La Légende de la fleur de pierre* avait, cependant, un certain charme pour le compositeur. Son argument composite, élaboré par la compagne du compositeur, Mira Mendelson, et par le chorégraphe Leonid Lavrovski, mêlait plusieurs contes de style populaire, tirés d'un livre de l'écrivain de l'Oural Pavel Bazov; à cet égard, l'œuvre

présentait quelques points communs avec *Chout* (premier ballet de Prokofiev à avoir été accepté par Diaghilev) qui s'appuyait sur un conte populaire peut-être plus dur, provenant de la ville de Perm et figurant dans le célèbre recueil d'Alexandre Afanassiev. Prokofiev connaissait la beauté naturelle austère des montagnes de l'Oural, où se déroule l'histoire, pour y avoir voyagé dans sa jeunesse: en 1917, période où, suivant les préceptes qui apparurent ultérieurement, il aurait dû célébrer l'esprit de la révolution, il avait descendu en bateau la rivière Kama jusqu'au pied de l'Oural et avait décrit ce paysage à son ami Miaskovski, le disant: "sauvage, virginal et exceptionnellement beau avec ses rives montagneuses rouges, couvertes de sombres pins de Sibérie". Il avait plus récemment passé six mois dans la région, à Molotov, en tant qu'évacué de guerre.

On retrouve un peu de la magie de cette région dans les thèmes qu'il composa pour la Maîtresse de la montagne de cuivre, gardienne surnaturelle de la fleur de pierre qui, ainsi que l'espère l'artisan Danilo, révélera le moyen de créer un vase de malachite d'une beauté insurpassable. Devenu l'esclave de la Maîtresse au sein de son domaine rocheux, Danilo est finalement sauvé par sa bien-aimée, Katerina. La Maîtresse les récompense tous deux de leur fidélité, tandis que le méchant de service, le bailli Severian – le personnage se rapprochant le plus dans le ballet d'un "ennemi de classe" ou saboteur – finit englouti par le sol, comme il se doit. On a récemment fait la tentative laborieuse d'assimiler le portrait du méchant bailli fait par Bazov à sa condamnation du pillage des ressources naturelles de l'Oural par Staline, et essayé de transformer l'intrigue du ballet en une parabole de sensibilisation à l'environnement. La même voix enthousiaste fait remarquer que, par contraste avec la première représentation scénique très conventionnelle de ce ballet que la mort empêcha Prokofiev de voir (la représentation eut lieu au Bolchoï le 12 février 1954, avec Galina Oulanova, la plus applaudie de toutes les Juliettes et toutes les Cendrillons, dans le rôle de Katerina), la chorégraphie donnée au Kirov en 1957 par Youri Grigorovitch met en évidence "des profondeurs psychologiques jusqu'alors insoupçonnées". On répondra à cela que le choix de musique de Grigorovitch, tout comme sa réorganisation de la partition de *L'Âge d'or* de Chostakovitch, à coups de coupures et de remplacements, ne présente que peu de rapport avec l'original.

Il est plus facile de reconnaître les racines traditionnelles du ballet dans d'autres sources s'appuyant sur des contes de fées. On trouve des échos, dans l'intrigue, de *Sadko*, l'opéra de Rimski-Korsakov où le ménestrel, séduit par la magie de la fille du Roi de l'océan, délaisse temporairement sa fidèle Lioubava, et du scénario écrit par Hans Christian Andersen pour *Le Baiser de la fée*, composé par Stravinski d'après des thèmes de Tchaïkovski (ce qui amena en 1928 Prokofiev à faire cette remarque narquoise à un collègue: "Je suis ravi que le nouveau ballet de Stravinski vous ait plu; j'ai toujours dit que Tchaïkovski était un excellent compositeur."). Stravinski assimilait le baiser de la fée, qui marque le héros comme devant être repris par le monde surnaturel, à la muse désignant Tchaïkovski à sa naissance, et nous pourrions de même assimiler la quête de la fleur de pierre par Danilo à la recherche par l'artiste de quelque chose qui dépasse le petit monde qu'il connaît; mais c'est encore fonder des espérances sur une partition qui ne s'avère la meilleure de Prokofiev que sporadiquement.

Le déclin du don mélodique, qui était en quelque sorte son propre "baiser de la fée", pouvait dans une certaine mesure être atténué par des emprunts à des œuvres antérieures, comme dans *L'Histoire d'un homme véritable*, opéra qu'il composa à la même époque. Il serait stupide de prétendre que ces remaniements aient pu avoir dans les deux cas un impact aussi puissant que les allusions éloquentes faites dans son chef d'œuvre opératique, *Guerre et paix*, à la musique de scène qu'il avait composée pour une mise en scène avortée d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine. Il nous est cependant bien permis de croire Lavrovski, lorsqu'il nous fait part de l'excitation de Prokofiev, qui avait conçu le thème de la Maîtresse de la montagne de cuivre avec les colorations qu'il revêt au début du ballet – exécuté par trois trompettes et présentant des échos aux bois. L'étrangeté de la musique de la Maîtresse offre un contraste marqué avec la simplicité diatonique (faisant appel aux touches blanches du piano) du leitmotiv *cantabile* de Danilo introduit au no 2, la mélodie de sa chère Katerina (clarinette au début du no 5) et même les contours légèrement plus anguleux de leur premier *Adagio* ensemble. D'autres dimensions s'établissent dans la mélodie traînante et pleine de tristesse évoquant le désir de Danilo pour l'insaisissable fleur de pierre (no 3), le robuste thème au cor alloué aux autres hommes du village (no 4) et la caractérisation du brutal Severian qui, dans le premier Interlude du no 6, encourage ses ouvriers à piller les entrailles de la terre avec les accents caricaturaux – classiques chez Prokofiev – d'une tapageuse clarinette en mi bémol et de stridentes trompettes en sourdine.

La Musique

Ce sont effectivement les "pierres", précieuses et moins précieuses, que Prokofiev exploitera pour raconter son histoire, bien que *La Fleur de pierre* comprenne une part plus importante que *Roméo et Juliette* ou *Cendrillon* des

divertissements traditionnels exigés par le grand ballet russe. Les fiançailles de Danilo et de Katerina à la scène deux du premier acte sont célébrées par une ronde ou *Khovorod* (no 7), réorchestration retentissante du chœur nuptial que Prokofiev avait déjà composé pour la première partie du film d'Eisenstein *Ivan le Terrible*, et une danse d'hommes (no 11), orchestrastion particulièrement animée de "Dounyouchka", un des douze chants traditionnels russes que Prokofiev avait arrangés avec amour en tant qu'opus 104. Le délicieux chant accompagnant la danse de la jeune fille (no 9) est, par contre, complètement nouveau. Après avoir introduit d'autres aspérités et d'autres dissonances (acceptables) pour traduire l'attitude impérieuse de Severian, qui exige que Danilo lui remette son vase en malachite inachevé, et la dispute qui s'ensuit entre les deux hommes (nos 12 et 13), Prokofiev se tourne vers une autre vieille connaissance pour exprimer toute l'innocence de la scène rassemblant ensuite les deux amants: le no 14 est une simple transcription de "Soir", tiré de *Pièces enfantines*, album de 1935 regroupant des pièces pour piano destinées à la jeunesse. Les pensées de Danilo (no 15) introduisent une note de malaise, et l'atmosphère d'idylle se trouve chassée par l'apparition, étincelante comme l'acier, de la Maîtresse qui, majestueusement, entraîne le jeune homme vers la montagne de cuivre.

C'est là que se déroule la première scène du deuxième acte. Un pas de deux puissant associe l'insistance claironnante de la Maîtresse et les doutes assaillant Danilo au sujet de la bien-aimée qu'il a laissée (no 18), avant que l'introduction de deux autres démarches tentatrices par la Maîtresse n'amènent à un autre divertissement comportant une valse qui nous frappe dans l'ensemble par son manque d'éclat et sa banalité par rapport aux diamants qu'elle présente (no 19). Il s'agit d'un autre emprunt aux *Pièces enfantines*, qui se trouve entrelacé avec une nouvelle mélodie et une variation dans le style de la valse du thème de la Maîtresse. Les pierres précieuses défilent au son d'un autre air diatonique (no 20) et une deuxième valse (no 21) trouve le panache qui manquait à la première. Le désir plein de tendresse de Danilo pour la fleur de pierre elle-même, le don suprême, contraste de façon marquée avec l'intervention grossière de Severian et de ses hommes de main, dont la menace n'échappe pas à l'attention de la Maîtresse. Au village, Katerina pleure la disparition de Danilo; à tout un fatras de réminiscences (no 25) fait suite un retour à la caricature tandis que Severian entre pour se tortiller les moustaches. La complainte de Katerina ("Où es-tu, Danilouchka?", no 27) écrite dans le style du chant traditionnel et instrumentée pour ensemble à cordes étant le seul élément à fournir quelque chose de nouveau avant qu'un autre "patchwork" ne serve à accompagner l'apparition de la Maîtresse, qui envoie Katerina à la recherche de Danilo.

Le champ de foire, cadre où débute le troisième acte, amène Prokofiev à atteindre de nouveaux sommets dans son traitement sélectif de la couleur locale. La Rhapsodie de l'Oural (no 29) – remarquable pièce pouvant être détachée, qui suit la lancée de l'*Ouverture russe* composée par Prokofiev en 1936 – mêle exotisme plein de verve et reprises de la musique de danse du premier acte. Puis les réminiscences de remplissage reviennent avec l'Interlude II dont la fin – de même que la danse russe qui suit – fut orchestrée par un collègue de Prokofiev, Kabalevski. Nous retrouvons une instrumentation plus sélective avec le divertissant numéro exploitant les fanfaronnades de Severian (le no 33 – autre arrangement provenant des chants traditionnels de l'op. 104) et pour la danse de la gitane dont il s'est entichée (no 32), danse dont le caractère profondément tzigane aurait, d'après Lavrovski, demandé tant d'efforts à Prokofiev. Puis, retour à l'action, l'intrigue secondaire centrée sur Severian se conclut lorsqu'il se met en rage contre Katerina, que la Maîtresse (déguisée en belle jeune fille) le détourne du droit chemin et s'arrange pour qu'il soit englouti par le sol – dernier exemple en date des nombreuses apothéoses marquant la musique de cette dernière (nos 35–38).

Au début du dernier acte, Katerina est à l'intérieur de la mine de cuivre, tout occupée à songer à des thèmes familiers, près du feu qu'elle a allumé, lorsque l'esprit du feu, Ognévouchka-Poskakouchka, qui fait le sujet d'un autre conte de Bazov, l'emmène voir la Maîtresse (nos 40–42) en la guidant de sa danse chatoyante – dernier hommage en date fait par Prokofiev à Tchaïkovski et à Rimski-Korsakov. Prokofiev tente, un peu tard, de développer les thèmes de l'amour sur la lancée de *Roméo et Juliette*, afin de donner plus d'intensité aux prières de Katerina. La découverte de Danilo changé en statue (no 43) est un autre moment de drame à l'orchestration très sombre, qui se trouve rapidement dissipé lorsque la Maîtresse s'incline devant les sentiments humains et réunit les amants. Leur *Adagio* (no 44), moins éthéré que les retrouvailles finales du Prince et de Cendrillon dans le ballet antérieur de Prokofiev, introduit une dernière mélodie, nouvelle et directe, avant que ne survienne la fin de conte fées la plus outrancière jamais rencontrée chez le compositeur.

© 2003 David Nice

Traduction: Marianne Fernée

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** est basé à Manchester et se produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002 Gianandrea Noseda succèda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991 Sir Peter Maxwell Davies devint le premier chef/compositeur du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succédà au poste en 2000.

Gianandrea Noseda est reconnu dans le monde entier pour ses talents exceptionnels de chef d'orchestre. C'est dans sa ville natale de Milan qu'il commença ses études musicales, se partageant entre le piano, la composition et la direction, avant de suivre des cours de direction à Vienne et en Italie. Après avoir remporté des concours internationaux en 1994 il fut invité à faire ses débuts avec l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. Il travailla ensuite comme chef invité principal au Théâtre Mariinski, résidence de l'Opéra Kirov et des Ballets Kirov à Saint Pétersbourg, chef principal de l'Orchestre de Cadaquès (ensemble espagnol regroupant des musiciens d'orchestres symphoniques européens), chef invité principal de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et directeur artistique du festival international "Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore". Gianandrea Noseda a collaboré avec des compagnies lyriques comme le Los Angeles Opera et le Metropolitan Opera, New York et dirigé des orchestres de renom international tels le BBC Symphony Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre de Chambre Européen, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, le Wiener Kammerorchester le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra et l'Ensemble Orchestral de Paris. Gianandrea Noseda est depuis septembre 2002 chef principal du BBC Philharmonic.

Also available

Karłowicz
Stanisław and Anna Oświecim
Lithuanian Rhapsody
Eternal Songs
CHAN 9986

Also available

Lyapunov
Symphony No. 1
Piano Concerto No. 2
Polonaise
CHAN 9808

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.

Chandos 24-bit Recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Executive producer Brian Pidgeon
Recording producer Mike George
Sound engineer Stephen Rinker
Assistant engineers Denise Else and Nick Bell
Editor Christopher Brooke
Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 21, 22, 24 & 28 January 2003
Front cover Montage by designer
Back cover Photograph of Gianandrea Noseda by Andy Farrington
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Elizabeth Long
Copyright Boosey & Hawkes
℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
Printed in the EU

CHAN 10058 Inlay.qxd 23/4/07 4:24 pm Page 1

CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 10058(2)**

Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891–1953)

The Tale of the Stone Flower, Op. 118

A ballet in four acts and nine scenes; scenario by Mira Mendelson and Leonid Lavrovsky from the book *The Malachite Box* by Pavel Bazhov

Printed in the EU

LC 7038 | DDD | TT 148:19

Recorded in 24-bit/96 kHz

COMPACT DISC ONE

1 - 2	Prologue	6:52
3 - 6	Act I, Scene 1	12:55
7 - 15	Act I, Scene 2	26:24
16	Act I, Scene 3	5:22
17 - 21	Act II, Scene 4 (beginning)	21:06
		TT 72:39

COMPACT DISC TWO

1 - 3	Act II, Scene 4 (cont.)	7:14
4 - 7	Act II, Scene 5	9:38
8 - 10	Act III, Scene 6	19:57
11 - 17	Act III, Scene 7	16:20
18 - 20	Act IV, Scene 8	6:22
21 - 24	Act IV, Scene 9	14:20
25	Epilogue	1:29
		TT 75:40

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Gianandrea Noseda

℗ 2003 Chandos Records Ltd © 2003 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

PROKOFIEV: THE STONE FLOWER - BBC Philharmonic/Noseda
CHANDOS CHAN 10058(2)

PROKOFIEV: THE STONE FLOWER - BBC Philharmonic/Noseda
CHANDOS CHAN 10058(2)