



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Tchaikovsky

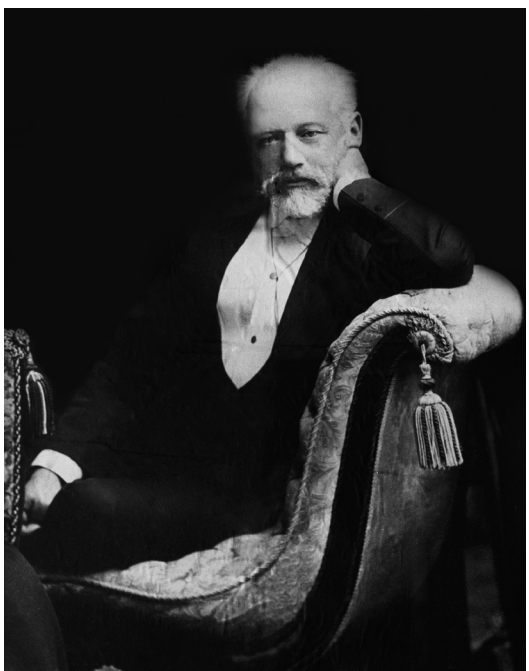
THE SLEEPING BEAUTY

(complete)



James Ehnes violin
Robert deMaine cello

Bergen Philharmonic Orchestra
Neeme Järvi



© Haga Library / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Pyotr Il'yich Tchaikovsky, c. 1890

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

The Sleeping Beauty, Op. 66

Ballet in a Prologue and Three Acts

À Mr Jean Wsévolojsky

COMPACT DISC ONE

1	Introduction. Allegro vivo – Andantino – Moderato (Tempo di Marcia) –	2:34
	Prologue	27:53
2	1 Marche. Moderato	4:09
3	2 Scène dansante. Moderato con moto – Un poco più animato – Allegro moderato – Tempo di Valse – Grazioso	3:56
	3 Pas de Six Johannes Wik harp	
4	a) Intrada. Adagio	0:37
5	b) Adagio. Andante – Allegro vivo	4:22
6	Variation I. Candide. Allegro moderato	0:43
7	Variation II. Coulante. Fleur de Farine. Allegro	0:37
8	Variation III. Fée aux Miettes. Allegro moderato	0:47
9	Variation IV. Canari qui chante. Moderato	0:29

10	Variation V. Violente. Allegro molto vivace	1:05
11	Variation VI. La Fée des Lilas. Tempo di Valse	0:53
12	Coda. Allegro giusto – Poco più animato	1:22
13	4 Finale. Andantino – Allegro vivo – L'istesso tempo – Moderato assai – Andantino – Allegro vivo – Allegro risoluto – Allegro vivo – Andante	8:48
	Act I	36:32
14	5 Scène. Allegro vivo – Moderato – Allegro vivo (come il tempo precedente) – Moderato – Allegro vivo – Moderato con moto	6:55
15	6 Valse. Allegro (Tempo di Valse)	5:00
16	7 Scène. Andante espressivo e cantabile – Un poco stringendo – Poco più animato – Allegro giusto – L'istesso tempo	1:56
	8 Pas d'Action	
17	a) Adagio. Andante – Adagio maestoso – Più mosso – Tempo I – Molto sostenuto, quasi più andante – Tempo I Johannes Wik ^{harp}	6:45
18	b) Danse des demoiselles d'honneur et des pages. Allegro moderato – (Pages.) Più mosso	1:59
19	c) Variation d'Aurore. Allegro moderato – Meno mosso quasi andantino – Tempo I – Allegro vivace*	3:45
20	d) Coda. Allegro giusto – Poco più mosso – Tempo I – L'istesso tempo –	2:30

21	9	Finale. Allegro giusto – Allegro vivo – Presto – Andante con moto – Grave – Allegro vivo – Poco più vivace – Andantino (come sopra in Andantino I) – Andante sostenuto	7:40
Act II			
		First Tableau (beginning)	9:55
22	10	Entr'acte et Scène. Allegro con spirito – Un poco più tranquillo	2:44
23	11	Colin-maillard. Allegro vivo	1:47
	12	Scène et Danses	
24	a)	Scène. Moderato	0:53
25	b)	Danse des duchesses. Moderato con moto (Tempo di Minuetto)	0:55
26	c)	Danse des baronnes. Allegro moderato (Tempo di Gavotte)	0:42
27	d)	Danse des comtesses. Allegro non troppo	0:33
28	e)	Danse des marquises. Allegro non troppo	0:50
	13	Farandole (Scène et Danse)	
29	a)	Scène. Poco più vivo	0:15
30	b)	Danse. Allegro non troppo (Tempo di Mazurka) – Presto	1:13
			TT 77:14

COMPACT DISC TWO

Act II

First Tableau (conclusion)

22:16

- | | | |
|---|--|--|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">1</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">2</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">4</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">5</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">6</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">7</div> | 14 Scène. Allegro con spirito – Andantino – Allegro vivace
Johannes Wik harp
15 a) Pas d'Action (Scène d'Aurore et de Désiré). Andante cantabile –
Pochissimo più animato – Tempo I – Più mosso – Allegro [†]
b) Variation d'Aurore. Allegro con moto
c) Coda. Presto
16 Scène. Allegro agitato
17 Panorama. Andantino
18 Entr'acte. Andante sostenuto* | 5:28
4:45
1:36
1:33
0:45
2:01
6:06 |
|---|--|--|

Second Tableau

8:01

- | | | |
|---|---|--------------|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">8</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">9</div> | 19 Entr'acte symphonique (le Sommeil) et Scène. Andante misterioso –
Allegro vivace
20 Finale. Allegro agitato – Un pochettino più tranquillo – Tempo I | 5:42
2:18 |
|---|---|--------------|

Act III

47:33

- | | | |
|---|--|--------------|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">10</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 5px;">11</div> | 21 Marche. Allegro non troppo
22 Polacca (Cortège des Contes de Fées). Allegro moderato e brillante | 3:09
4:22 |
|---|--|--------------|

¹²	23	Pas de Quatre (La Fée-Or, la Fée-Argent, la Fée-Saphir et la Fée-Diamant). Allegro non tanto	1:31
¹³		Variation I. La Fée-Or. Allegro (Tempo di Valse)	1:06
¹⁴		Variation II. La Fée-Argent. Allegro giusto	0:48
¹⁵		Variation III. La Fée-Saphir. Vivacissimo	0:46
¹⁶		Variation IV. La Fée-Diamant. Vivace	0:43
¹⁷		Coda. L'istesso tempo	0:45
¹⁸	24	Pas de Caractère (Le Chat botté et la Chatte blanche). Allegro moderato –	1:58
¹⁹	25	Pas de Quatre (Cendrillon, Prince Fortuné, L'Oiseau Bleu, La Princesse Florine). Adagio	2:07
²⁰		Variation I. Cendrillon et Prince Fortuné. Allegro (Tempo di Valse)	0:54
²¹		Variation II. L'Oiseau Bleu et la Princesse Florine. Andantino	0:45
²²		Coda. Presto	1:31
	26	Pas de Caractère	
²³		a) Chaperon Rouge et le Loup. Allegro moderato – Più mosso	1:10
²⁴		b) Cendrillon et Le Prince Fortuné. Allegro agitato – Tempo di Valse (Moderato) – Vivace assai – Presto	2:47
²⁵	27	Pas Berrichon (Le Petit Poucet, ses frères et l'Ogre). Allegro vivo	0:59
²⁶		Coda. []	0:13

27	28	Pas de Deux (Aurore et Désiré). Allegretto	0:10
28		a) Entrée. Allegro moderato	1:33
29		b) Adagio. Andante non troppo – Poco più mosso – Tempo I	4:46
30		Variation I. Désiré. Vivace – Prestissimo	1:03
31		Variation II. Aurore. Andantino*	1:59
32		Coda. Allegro vivace	1:27
33	29	Sarabande. Andante	2:10
34	30	Finale. Allegro brillante (Tempo di Mazurka) – Presto	5:51
35		Apothéose. Andante molto maestoso	2:39
			TT 77:56

James Ehnes violin*
Robert deMaine cello†
Bergen Philharmonic Orchestra
 Melina Mandozzi leader
Neeme Järvi

Tchaikovsky: The Sleeping Beauty

Introduction

By 1888, the year in which the composer's *The Sleeping Beauty* was born and eleven years after Tchaikovsky had first entered the muddy waters of the Russian world of ballet with *Swan Lake*, everything had changed for the better in the imperial theatres of St Petersburg and Moscow. The kinds of inept choreography and shoddy, mostly borrowed sets that had plagued *Swan Lake* were now consigned to the past thanks to the inspired management of the theatre director Ivan Vsevolozhsky. Appointed in 1881 as a pledge of good taste from the new Tsar Alexander III, Vsevolozhsky was to reign for eighteen years; he began by raising standards in the leading St Petersburg theatres and achieved this by securing better funding – Tchaikovsky's opera *Mazeppa* (1884) was one early beneficiary of the new circumstances. To get what he wanted, Vsevolozhsky was not averse to the obligatory kow-towing before his tsarist patrons, even if that meant a series of imperial homages drawing parallels between the tsar and great rulers of the past (exactly the same situation would arise in the next century when Stalin decided to be *plus royal que le roi*).

Vsevolozhsky was also an ardent enthusiast for the artistic world of the seventeenth and eighteenth centuries, a passion which was to be shared by the 'World of Art' movement, just around the corner, and by its leading light, Sergey Diaghilev. Vsevolozhsky's proposal to Tchaikovsky for a fairytale ballet rooted firmly in both the baroque and rococo periods was certain to inspire a composer who had already pre-empted Stravinsky's so-called neoclassicism with the *Variations on a Rococo Theme* (1877) and with elements of the peerless *Serenade for Strings* (1881); and the spirit of Mozart would come alive in him again in the opera which he composed virtually back to back with *The Sleeping Beauty: The Queen of Spades* (1890). In May 1888 Vsevolozhsky wrote to Tchaikovsky of his love for *La Belle au bois dormant* by the sixteenth-century French writer Charles Perrault, telling him:

I want to stage it in the style of
Louis XIV, allowing the musical
fantasy to run high and melodies to
be written in the spirit of Lully, Bach,
Rameau, and such like. In the last act
there needs to be a quadrille made

from all of Perrault's fairy-stories – Puss in Boots, Tom Thumb, Cinderella, Bluebeard, and so on.

Tchaikovsky wrote back excitedly:

It's impossible for me to tell you how charmed and captivated I am.

For all the obligatory lip-service he paid to an important royal commission, the central symbol of the fairytale – the poignant commuting of a fatal curse into a magic spell – must also have appealed to the composer of great themes inspired by unrequited love and ineffable longing. He would imbue the music of the Lilac Fairy with the same bittersweet quality which he had already given to the great love themes of *Romeo and Juliet* (1871 / 1881), *Francesca da Rimini* (1878), and the *Manfred* Symphony (1886), not to mention the tragic leitmotif of *Swan Lake* (1877).

In November, Tchaikovsky met up with Vsevolozhsky and the ballet-master Marius Petipa, who had long laboured on inventive choreography to scores of little intrinsic musical merit. (Curiously, the only first-class piece of Russian ballet-inspired music of the era of *Swan Lake* and *The Sleeping Beauty* – albeit composed after the event – is found in Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* (1874): the 'Ballet of the Unhatched Chicks' was

based on a design by Victor Hartmann for the two-act ballet *Trilby* [1870], choreographed by Petipa.) Eye-witnesses differ as to the nature of the relationship between composer and choreographer: according to Alexander Shiriaev, a protégé of the ballet-master, Petipa told him that he found the music 'difficult' and limiting, while the dancer Nicholas Legat reported:

Petipa tested the patient Tchaikovsky to the limit with his capricious specifications.

This last is certainly untrue. Tchaikovsky rarely stuck to Petipa's relatively few suggestions concerning the number of bars which each dance, or dance section, should last – invariably exceeding the suggested lengths.

At any rate, the composer finished the enormous score according to schedule. At his new home in the country, he reported progress in his diary:

I finished the sketches on 7 June 1889 at 8pm. Praise be to God! In all I worked ten days in October, three weeks in January, and now a week or so, in all about forty days.

The orchestration caused him more trouble, and little wonder: the ballet constitutes an inventory of what at that time were new

and unorthodox groupings of instruments, and went on to inspire a new generation of composers, among them Stravinsky who declared *The Sleeping Beauty* to be Tchaikovsky's *chef d'œuvre*. The magic of the score – in fact, performed far from complete – as well as the, now much-reduced, element of tribute to French and Russian imperialism were lavishly served by Vsevolozhsky and Petipa at the premiere in St Petersburg's Mariinsky Theatre on 15 January 1890. The ballet's path to long-term success – *The Sleeping Beauty* was always regarded as Petipa's finest achievement, and remains so – was only briefly undercut by the composer's disappointment at the public rehearsal on 14 January:

Rehearsal of the ballet attended by the
Tsar. 'Very nice'!!!!!! His majesty was
 very haughty with me. Shame about him.

Neither at that premiere – recently recreated at the Mariinsky to sumptuous, if somewhat quaint, effect – nor in more than a handful of subsequent choreographies has every note of Tchaikovsky's score been heard (substantial cuts in 1890 included the music for the ladies of the Prince's retinue in Act II and for the Fairies of the precious stones in Act III). It seems that the recording studio, and very occasionally the concert hall, is the only place to realise the composer's original

musical intentions. What emerges is indeed a masterpiece, serving both *divertissement* and action scenes with inexhaustible invention.

The score and the plot

In the following summary of the ballet's storyline, plot directions from the score, along with excerpts from Petipa's scenario, are given as quotations.

Introduction

As never before, Tchaikovsky underlines the battle between supercharged evil and wistful good: unresolved thunderclap chords for the wicked fairy Carabosse, and the first of three E major treatments of the Lilac Fairy's bittersweet promise, the melody here given to flute and cor anglais. The climax subsides and the music leads without a break into:

Prologue

No. 1. Marche

'Aurora's Christening. Feast in the palace of the King [Florestan XIV, a regal salute both to the *roi soleil* and Tsar Alexander III].' An elegant and at first restrained march melody introduces the courtiers, with contrasting strains for the master of ceremonies, Catalabutte, and builds to the climax: the entry of the King and Queen.

No. 2. Scène dansante

The good fairies arrive. The ethereal drift of six-part violins yields to more impassioned music as the Lilac Fairy sweeps forward; then the delicacy – indebted, surely, to Tchaikovsky's beloved Delibes, whose *Sylvia* Tchaikovsky preferred to Wagner's *Ring* cycle – resumes with a lilting waltz for Pages and Young Girls.

No. 3. Pas de Six

'The fairies descend to present their gifts' to the baby princess. A strangely poignant clarinet theme dominates the *Adagio* of the Intrada, closely related to the music of the Lilac Fairy, before Tchaikovsky transforms it into a whirling *Allegro vivo*.

The six variations are miniature studies in contrasting keys, tempi, and sonorities. Candide, fairy of purity, expresses her earnestness with an oboe solo interwoven with other woodwind; Coulante, fairy of vitality, or 'Fleur de Farine', 'a mysterious spiral flower', springs to a G minor *Allegro*, while the 'Fée aux Miettes' 'qui tombent', the fairy of generosity, lets the breadcrumbs of the title drop *pizzicato* against low chords from trombones and tuba, elaborated by cellos and wind trills. The 'Canari qui chante', the fairy of eloquence, twitters her song

on piccolo and in other high frequencies, while the vigour of Violente, of a lively temperament, carries quirky clarinet echoes. The 'Fée des Lilas' (Lilac Fairy) is given the most straightforwardly scored number, a full-blown waltz answering to Petipa's wish for a 'voluptuous variation', and there follows a conventionally vigorous Coda.

No. 4. Finale

Courtly clarinet is heard again as 'the Lilac Fairy is about to approach the cradle... Uproar in the vestibule. A page rushes in... Carabosse appears'. The wicked fairy whom Catalabutte left off his guest list now rages in a display of fantastical scoring – her theme as it is heard here, on spiky wind and stopped horns, reveals its debt to the first witch of Russian music: Naina in Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila* (1842). Pleas for mercy from the King, Queen, and Catalabutte are of no avail – to the amusement of her pages, Carabosse pulls out the hair of the master of ceremonies. She delivers her curse – Aurora shall die from the prick of a spindle – and romps around with her pages and rats. 'The Lilac Fairy steps from her hiding place'; this time the oboe takes up her theme. She reduces the sentence of death to a sleep of a hundred years, the music of Carabosse flares up again as she angrily takes

her leave, and 'the good fairies group around the cradle' as the curtain falls.

Act I

No. 5. Scène

We observe vivacious preparations in the castle gardens for Aurora's twentieth birthday celebrations. Villagers weave garlands and a group of knitting women cross the stage. Catalabutte notices the latter – sharp points are, of course, forbidden on pain of death – and his growing wrath is capped by the fury of the King. The four princes who have come to seek Aurora's hand in marriage plead for his forgiveness, his anger abates, and everyone rejoices to the strains of:

No. 6. Valse

This number is usually known as the 'garland waltz' owing to Petipa's original choreography (inevitably adopted in many productions). The main theme sounds especially sonorous on the violins' G string.

No. 7. Scène

'The four princes express to the King and Queen their ardent desire to win the love of Aurora and admire her portrait' to an expressive passage for wind band. Anticipation mounts and a fateful theme

resounds on the brass before Aurora steps forward to execute a capricious dance.

No. 8. Pas d'Action

This is the famous symphonic *Adagio* in which Aurora takes a rose from each prince in turn, *en pointe*: one of the supreme challenges of the prima ballerina's repertoire. By way of contrasting numbers, we have another graceful, trilling dance for the Maids of Honour, with a more rumbustious variant for the Pages. There follows a solo variation for Aurora, which is dominated by a solo violin and comes complete with a cadenza to complement that of the harp in the *Adagio*; this was the first of several major tributes to the skill of the virtuoso violinist Leopold Auer (1845 – 1930). The Coda is suave, but unease is underlined by triplet figures in the trumpets as Aurora takes a spindle from an old woman who has just appeared. Fascinated, Aurora dances with it to a waltz that is a variant of the melody of the Coda, and then:

No. 9. Finale

As the closing number begins, she pricks her finger and embarks upon a dance of delirium, which becomes ever speedier and more chromatic, until she 'falls dead' to the ground and the assembled company cries with

anguish. The old woman throws back her cloak to reveal herself as Carabosse, and she cackles at the King's despair. The four princes throw themselves on her but she disappears. For a third time the Lilac Fairy spreads her balm, her music, in E major, this time beginning with cor anglais on its own. 'The sleeping Princess is laid upon a stretcher and carried off'; then the Lilac Fairy extends her wand, and everyone is frozen to the spot. Tchaikovsky caps his previous climaxes with a tam-tam crash and a spine-tingling transformation (quadruple *forte* across the orchestra) of Carabosse's curse into the chords of sleep before the strings extend tendrils to transform the castle garden into a forest. The curtain falls to muted trumpets and harp harmonics (quadruple *piano*).

Act II

No. 10. Entr'acte et Scène

One hundred years later: the first Tableau of the second Act shows a woodland scene with a river flowing in the background. Four horns announce the hunting retinue of Prince Désiré. He enters with his tutor, Gallifron, who proposes a game of:

No. 11. Colin-maillard

The blind man's buff is danced with nimble semiquaver figurations against a drone bass.

No. 12. Scène et Danses

Mozart and the eighteenth century now make their most extended appearance in Tchaikovsky's music since the *Rococo* Variations – a neoclassical vein which would reappear in *The Queen of Spades*, and which anticipates Prokofiev's *Classical* Symphony by nearly three decades. The dances of the aristocratic ladies from among whom the Prince must choose a wife are often cut in performance, as they were at the premiere: a shame, because there is much piquancy in the strings' minuet for the Duchesses and the woodwind gavotte for the Baronesses. The Countesses stomp their way into the nineteenth century; the Marquises remind us rather of the variations of the fairies in the Prologue. This succinct divertissement is rounded off by:

No. 13. Farandole (Scène et Danse)

A rustic French mazurka involves local fruit-bearing peasants, and is far removed from the speedy romp of the more celebrated example supplied by Bizet in his music for *L'Arlésienne* (1872).

No. 14. Scène

The hunt moves off and a pensive Prince is visited by the Lilac Fairy, arriving in a boat made of mother-of-pearl, her theme now having

dropped a tone and a half to D flat major. After a powerful, oddly fateful climax, she conjures up a vision of the sleeping Aurora. With another gesture of the Fairy's wand, Aurora arises and bursts into vivacious life. The vision becomes a dream sequence of the Prince – after all, a prima ballerina cannot be allowed to remain spellbound offstage for a whole act.

No. 15. Pas d'Action

The sequence begins with a headily romantic *pas de deux* for Aurora and her entranced Prince. The cello solo is quite obviously a relation of the great *Andante cantabile* theme in the Fifth Symphony (1888), while the central section with flute flurries harks back to the episode of remembered happiness in *Francesca da Rimini*. Storms assail the *Andante cantabile* in the symphony; here the melody achieves resolution by means of a clever transformation into an *Allegro*. In this act the variation of Aurora is a chaste oboe solo, while her attendant sylphs dissolve to strains that recall fairy music by Mendelssohn and Berlioz.

No. 16. Scène

The theme to which the Prince agitatedly demands to meet Aurora in the flesh will be repeated at the moment Aurora is awakened by his kiss.

No. 17. Panorama

The Lilac Fairy transports the Prince in her boat towards the mysterious forest encasing the castle and court of Florestan XIV. The Panorama is typical of Tchaikovsky at his simplest, extracting magic from the unison movement of the violins through portions of descending and ascending scales. Thick mists envelop the Fairy and the Prince with swirling harp *glissandi*.

No. 18. Entr'acte

This dreamy intermezzo provided further extensive showcasing for the talent of the violinist Auer, but seems to have been cut before the 1890 premiere, as it invariably is today. Stravinsky found it missing from the orchestral parts when he set about reassembling the original for Diaghilev's lavish recreation in 1921, so he had to rescore it. In his memoirs, he confused it with a much more essential number, namely:

No. 19. Entr'acte symphonique (Le Sommeil) et Scène

The opening of the second Tableau of Act II offers more minimalist enchantment. Not previously noted, I think, is the fact that the note C is sustained by the strings, principally the violins, for exactly one hundred bars. This

is time suspended: the 'sleep' chords – now more than ever conjuring Wotan's laying Brünnhilde to rest at the end of Wagner's *Die Walküre*, which Tchaikovsky had seen at its Bayreuth premiere (1876) – and the themes of the Lilac Fairy and Carabosse pass before us in shadow play until the mists finally dissolve. Few if any productions observe the full symbolic duration of this hypnotic spell – Aurora is usually heard to sleep for a mere forty or so years.

Hunting horns sound again, with fleet rejoinders by the Lilac Fairy: the rescuers are nigh. *Tremolando* violins start to climb and the music of the spell peals out frantically as the Prince rushes to the sleeping Princess in her bedchamber. A tam-tam crash – the kiss!

No. 20. Finale

The spell is broken. The orchestra repeats the music expressing the Prince's excitement at the prospect of meeting the real Aurora, she awakens, the court stirs, and King Florestan gives his consent to the Prince's request for his daughter's hand in marriage.

Act III

No. 21. Marche

Bright formalities marking the preparations of the court of Florestan XIV to join the

eighteenth century (at least musically) after the hundred-year slumber take the form of a spirited march which also embraces the entry of the King and the betrothed couple.

No. 22. Polacca

Surpassing even the splendid numbers in *Swan Lake*, *Eugene Onegin* (1879), and the Third Orchestral Suite (1885) for sheer joyousness, this Polonaise introduces a cohort of other characters familiar from Perrault's fairytales, just as Vsevolozhsky wanted. The galumphing grotesquerie of the central sequence underlines the characters' fantastical provenance.

No. 23. Pas de Quatre

The Fairies of the Prologue, including their Lilac leader, have no part to play in this divertissement. Here, precious counterparts of theirs graciously float in on another theme in the strings, closely related to the music of the Panorama, the piano making its conspicuous arrival in place of harp. 'The Golden Fairy' moves to a brash waltz; 'The Silver Fairy' dances a more individual polka, with twinkling glockenspiel. 'The Sapphire Fairy' is given one of the most original miniatures in the ballet, a racy number in the unusual metre of 5/4 to illustrate Petipa's specified 'five pointed' quality. And devilishly difficult it is to dance

to – hence its usual absence from productions; it is launched by syncopated horns and piano below *pizzicato* strings. ‘The Diamond Fairy’ flashes brilliantly with triangle and string flourishes, which continue in the Coda that unites all four Fairies.

No. 24. Pas de Caractère

Perrault’s Puss in Boots woos the hissing White Cat, oboe, bassoons, and (later) cor anglais emitting mewings that at first verge on the atonal.

No. 25. Pas de Quatre

Tchaikovsky originally intended to begin this number with an exchange between the Bluebird and his beloved Princess Florine on the one hand – ineffably simple arabesques and twitterings passed between flute and clarinet in the *Adagio* introduction and second variation – and on the other Cinderella and her Prince Fortuné, leaping exultantly in Variation I, before banishing their anxiety in the Coda.

No. 26. Pas de Caractère

Red Riding Hood trots in on woodwind; the wolf frightens her with his roars from the strings. Does he eat her up at the end, as in Perrault’s original tale? The story is clearly to be continued.

Supplementary number

After Tchaikovsky had completed the full score, Petipa wanted to reserve No. 25 exclusively for the Bluebird and his Princess, so Tchaikovsky added another number for Cinderella and her Prince, this time a nervous pursuit and – following the fitting of the slipper – a joyful waltz *à la* Delibes.

No. 27. Pas Berrichon

The young Shostakovich was fascinated by the unison chords hurled around the orchestra as Tom Thumb dons the Ogre’s boots and strides away with his brothers to freedom from a not too menacing enemy. Petipa’s choreography for the junior corps de ballet is charming but, sadly, this ingenious number is usually cut from productions of the ballet – though not at the premiere, where it was extended by means of a repeat.

No. 28. Pas de Deux

Two flourishes and a big-hearted waltz lead to the reflective core of the divertissement in Act III, a tender dance for Aurora and Désiré in which the oboe solo offers the first bittersweet melody we have heard since the departure of the Lilac Fairy. Grand gestures, catering for Petipa’s celebrated ‘fish dives’ in which the prima ballerina, supported by

her man, seems to plunge to the ground, are capped, as in the 'Rose' *Adagio*, by being given the full brass treatment.

Standard masculine and feminine variations – the latter with a third role, for the virtuoso solo violin – are followed by an unusual Coda, a minute-and-a-half set of eight variations on a simple theme, in the manner of Glinka's seminal *Kamarinskaya* (1848) for orchestra.

No. 29. Sarabande

This is the only number in the ballet to fulfil Vsevolozhsky's brief of a pastiche 'in the spirit of Lully, Bach, Rameau, and such like' – a chaste surprise and, again, often cut.

No. 30. Finale

The Finale brings a grand mazurka for the entire company; it is larger in scale than its counterparts in *Swan Lake* and *Eugene Onegin* in order to accommodate choreographic bows for the fairytale characters. It turns into a veritable orgy before the brass solemnly announces:

No. 31. Apothéose

Everyone salutes the revived fictional 'Sun King' Florestan, equated in 1890 with Apollo, to a hymnic version of the old French tune 'Vive Henri Quatre'. The next time this

melody appears in Tchaikovsky's music, it will be sung by an ancient – possibly even hundred-year-old – Countess, sadly remembering her glory days, in *The Queen of Spades*. Here it ends our story, in a blaze of imperial splendour.

© 2012 David Nice

Hailed as 'the Jascha Heifetz of our day' (*The Globe and Mail*) and a 'visionary' whose 'playing glows' (*Gramophone*), the violinist **James Ehnes** is widely considered one of the most dynamic and exciting performers in classical music. He has performed in more than thirty countries on five continents, appearing regularly with the world's foremost orchestras and conductors. As a recitalist and chamber musician he has performed at numerous festivals and venues, including the Salzburger Festspiele, the BBC Proms, and the Wigmore Hall, London; furthermore, he is Artistic Director of the Seattle Chamber Music Society. He has recorded more than twenty-five CDs, in repertoire ranging from violin sonatas by Bach to John Adams's *Road Movies*. His recordings have received many international awards, including a Grammy, a *Gramophone* Award, and six Junos.

Born in Canada in 1976, James Ehnes began violin studies at the age of four, and at

nine became a protégé of the noted violinist Francis Chaplin. He studied with Sally Thomas at the Meadowmount School of Music and from 1993 to 1997 at The Juilliard School, winning the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music upon his graduation. He is a Member of the Order of Canada, holds a Doctor of Music degree (*honoris causa*) from Brandon University, and was the youngest person ever elected to the Royal Society of Canada. James Ehnes plays the ‘Marsick’ Stradivarius of 1715. www.jamesehnes.com

Praised by *The New York Times* as ‘an artist who makes one hang on every note’, the American virtuoso cellist **Robert deMaine** has distinguished himself as one of the finest and most versatile musicians of his generation, having performed worldwide to critical acclaim, from Carnegie Hall to Teatro Colón and at numerous international music festivals. He won first prize in many national and international competitions, including, in 1990, the Grand Prize at the Irving M. Klein International Competition for Strings in San Francisco. As a soloist he has collaborated with distinguished conductors such as Neeme Järvi, Peter Oundjian, Joseph Silverstein, and Leonard Slatkin, and as Principal Cellist with

the Detroit Symphony Orchestra since 2002 has performed virtually the entire standard cello concerto repertoire. He has been a guest principal with the Bergen Philharmonic Orchestra, among others. Important composers such as Chris Theofanidis, Joel Eric Suben, and Kenneth Fuchs have written large-scale works for him. Among his chamber music partners are the violinists James Ehnes, Hilary Hahn, and Ani and Ida Kavafian, and pianists Andrew Armstrong, Orion Weiss, and Yefim Bronfman. He is also the cellist of the newly formed Ehnes Quartet. Also a composer, Robert deMaine has written many works for the cello, including Twelve *Études-Caprices*, which he performs regularly. www.robertdemaine.com

One of the world’s oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and thus in 2015 will celebrate its 250th anniversary. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880 – 82. Appointed Chief Conductor in 2003, Andrew Litton is the Orchestra’s current Music Director, a post he will hold until 2015. Principal Guest Conductor is the Spaniard Juanjo Mena, and the Assistant Conductor is Halldis Rønning. Under Litton’s direction

the Orchestra has raised its international profile considerably, through recordings, extensive touring, and international commissions.

One of two Norwegian National Orchestras, the one-hundred-strong Bergen Philharmonic Orchestra participates annually at the Bergen International Festival. During the last few seasons it has played in the Concertgebouw, Amsterdam, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, in the Wiener Musikverein and Konzerthaus, in Carnegie Hall, New York, and in the Philharmonie, Berlin. The Orchestra toured Sweden, Austria, and Germany in 2011, and in 2012 appeared at the Rheingau Festival and returned to the Concertgebouw. 2013 will see the Orchestra in England and Scotland, as well as on a tour of the Far East.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing no fewer than six to eight CDs every year. Critics worldwide acknowledge the transformation the Orchestra has undergone in recent years, applauding the energetic playing style and the full-bodied string sound. Recent and ongoing recording projects include a Mendelssohn symphony cycle, Messiaen's *Turangalila*-Symphony, ballets by Stravinsky, and symphonies, ballet suites, and concertos

by Prokofiev. The Orchestra's recording of the complete orchestral music of Edvard Grieg remains the reference point in a competitive field. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, and Lawrence Power, among others.

Now engaged in a project to record Tchaikovsky's three great ballets, for Chandos the Orchestra has also recorded orchestral works, including the symphonies, by Rimsky-Korsakov and four critically acclaimed volumes of works by Johan Halvorsen. An ongoing series of the orchestral music of Johan Svendsen has met with similar enthusiasm. Edward Gardner conducted the Orchestra in a recording of orchestral realisations by Luciano Berio, which was released in 2011. This proved a particularly successful collaboration and the Bergen Philharmonic Orchestra has several further Chandos recordings planned with him, as well as with Neeme Järvi and Sir Andrew Davis.

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the

Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically

acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.



James Ehnes

Tschaikowski: Dornröschen

Einführung

Als *Dornröschen* 1888 geboren wurde – elf Jahre nachdem sich Tschaikowski mit *Schwanensee* zum erstenmal in die tückische Welt des russischen Balletts vorgewagt hatte –, war an den kaiserlichen Theatern von St. Petersburg und Moskau alles besser geworden. Fehlgriffe wie die stümperhafte Choreographie und die schäbigen, abgehalfterten Kulissen, die *Schwanensee* befallen hatten, waren unter der Leitung des neuen Theaterdirektors Iwan Wsewoloschski indiskutabel geworden. 1881 von dem jüngst gekrönten Zar Alexander III. mit dem Amt betraut, erfüllte Wsewoloschski achtzehn Jahre lang seine Aufgabe als Garant des guten Geschmacks; er begann mit der Hebung des Niveaus an den führenden Bühnen von St. Petersburg und erreichte dies durch Erschließung besserer Finanzierungsquellen – Tschaikowskis Oper *Mazeppa* (1884) war eines der ersten Projekte, die von den neuen Umständen profitierten. Wsewoloschski hielt den Blick fest auf sein Ziel gerichtet und scheute sich nicht, vor seinen zaristischen Gönnern zu katzbuckeln – selbst wenn dies

eine Reihe von Hommagen bedeutete, die den Zaren vorteilhaft mit großen Herrschern der Geschichte verglichen (eine ähnliche Situation sollte im nächsten Jahrhundert auftreten, als sich Stalin *plus royal que le roi* gebärdete).

Mit seiner Passion für die Kunstepochen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts reflektierte Wsewoloschski eine Tendenz der Zeit, die wenig später in der Künstlervereinigung *Mir Iskustwa* (Die Welt der Kunst) um Sergej Diaghilew nachhaltig Ausdruck fand. Sein Vorschlag an Tschaikowski, ein fest im Barock und Rokoko verwurzeltes Märchenballett zu schreiben, musste einfach einen Komponisten reizen, der mit den *Rokoko*-Variationen (1877) und in Elementen der unvergleichlichen Serenade für Streichorchester (1881) bereits einen Vorgeschmack auf den Neoklassizismus Strawinskys gegeben hatte; und der Geist Mozarts erwachte in ihm ein weiteres Mal in der Oper, die er praktisch zeitgleich mit *Dornröschen* komponierte: *Pique Dame* (1890). Im Mai 1888 beschrieb Wsewoloschski in einem Brief an Tschaikowski die Anziehungskraft von

La Belle au bois dormant, der Dornröschen-Fassung des französischen Schriftstellers Charles Perrault aus dem sechzehnten Jahrhundert, und erläuterte:

Ich stelle mir eine Inszenierung im Stil von Ludwig XIV. vor, in der die musikalische Phantasie freien Lauf hat und Melodien im Geiste von Lully, Bach, Rameau und dergleichen geschrieben sind. Im letzten Akt muss es eine Quadrille geben, gebildet aus allen Märchen Perraults – Der gestiefelte Kater, Der kleine Däumling, Aschenputtel, Blaubart und so weiter.

Tschaikowski schrieb aufgeregt zurück: Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr ich bezaubert und gefesselt bin.

Von dem obligatorischen Lippenbekenntnis zu einem bedeutenden zaristischen Kompositionsauftrag einmal ganz abgesehen, muss auch das zentrale Element des Märchens – die packende Umwandlung eines verhängnisvollen Fluchs in einen wundervollen Zauber – einen Komponisten angesprochen haben, der von unerwiderter Liebe und unsagbarer Sehnsucht inspiriert den großen Lebensthemen zugeneigt war. Er verließ der Fliegerfee in ihrer musikalischen Gestalt die gleiche Bittersüße, die auch bereits die großen Liebesthemen von *Romeo*

und *Julia* (1871 / 1881), *Francesca da Rimini* (1878) und der *Manfred*-Sinfonie (1886) auszeichneten, ganz zu schweigen von dem tragischen Leitmotiv in *Schwanensee* (1877).

Im November kam es zu einer Begegnung zwischen Tschaikowski, Wsewolodski und dem Ballettmeister Marius Petipa, den es seit langem frustrierte, Partituren von geringem musikalischen Eigenwert mit einfallsreichen Choreographien auf ein höheres Niveau heben zu müssen. (Interessanterweise findet sich das einzige durch russische Ballettmusik aus der Zeit von *Schwanensee* und *Dornröschen* inspirierte Stück von Rang in den *Bildern einer Ausstellung*, die Mussorgski 1874, also einige Jahre früher, komponiert hatte: Das "Ballett der unausgeschlüpften Küken" basierte auf einem Kostümentwurf von Victor Hartmann für den von Petipa choreographierten Zweiakter *Trilby* [1870].) Zeitzeugen widersprechen sich in ihrer Darstellung der Beziehungen zwischen Komponist und Choreograph: Alexander Schirjajew, ein Protégé des Ballettmeisters, zitierte Petipa mit der Bemerkung, dass er die Musik "schwierig" und beengend fand, während der Tänzer Nicholas Legat berichtete:

Petipa quälte Tschaikowski mit seinen launischen Forderungen bis an die Grenzen seiner Geduld.

Die letztere Darstellung entspricht mit Sicherheit nicht den Tatsachen. Tschaikowski hielt sich nur selten an die relativ wenigen Anregungen Petipas im Hinblick auf die Anzahl von Takten in einem Tanz oder Abschnitt und überschritt unweigerlich die gewünschte Länge.

Wie dem auch sei, der Komponist vollendete die umfangreiche Partitur termingerecht. In der Ruhe seines ländlichen Domizils vermerkte er in seinem Tagebuch:

Ich schloss die Skizzen am 7. Juni
1889 um acht Uhr abends ab. Gott sei
Dank! Insgesamt habe ich zehn Tage im
Oktober, drei Wochen im Januar und
jetzt etwa eine Woche daran gearbeitet,
alles in allem etwa vierzig Tage.

Dass ihm die Orchestrierung nun größere Schwierigkeiten bereitete, war kein Wunder: Das Ballett kombinierte Instrumente in noch nie erlebten, unorthodoxen Gruppierungen, die eine neue Generation von Komponisten beflügelte – wie etwa Strawinsky, der *Dornröschen* als Meisterwerk Tschaikowskis bezeichnete. Bei der Uraufführung am 15. Januar 1890 im St. Petersburger Mariinski-Theater wurden Wsewoloschski und Petipa dem Zauber der allerdings stark gekürzten Partitur und der nunmehr

abgeschwächten Ehrerweisung gegenüber dem französischen und russischen Imperialismus auf prächtige Weise gerecht. Den dauerhaften Erfolg des Balletts – *Dornröschen* gilt seit jeher als Petipas großartigste Leistung – trübte die Enttäuschung des Komponisten über die öffentliche Probe am 14. Januar nur kurz:

Probe des Balletts in Anwesenheit des
Zaren. „Sehr nett“!!!! Seine Majestät
war sehr hochnäsiger zu mir. Eigentlich
schade.

Weder bei der Uraufführung (die unlängst am Mariinski-Theater in üppiger Form aber mit irgendwie kurioser Wirkung rekonstruiert wurde) noch in mehr als einer Hand voll späterer Choreographien ist Tschaikowskis Partitur je in voller Länge zur Geltung gekommen (1890 fiel die Musik für die Hofdamen im zweiten Akt und für die Juwelenfeen im dritten Akt umfangreichen Kürzungen zum Opfer). Allem Anschein nach lassen sich die ursprünglichen musikalischen Absichten des Komponisten nur im Schallplattenstudio oder im Konzertsaal realisieren. Dabei tritt aber dann ein Meisterwerk hervor, das in Divertissements und Pas d'action den Anforderungen an die tänzerische Unterhaltung auf unendlich erfinderische Weise gerecht wird.

Partitur und Handlung

In der folgenden Handlungsbeschreibung werden Anweisungen aus der französischsprachigen Partitur neben Auszügen aus dem Buch Petipas hin und wieder als Zitate übernommen.

Einleitung

Wie nie zuvor vermittelt Tschaikowski den Konflikt zwischen dem abgründig Bösen und dem wehmütig Guten: unaufgelöste Donnerakkorde für die böse Fee Carabosse und die erste von drei E-Dur-Varianten des bittersüßen Versprechens der Fliederfee, deren Thema hier der Flöte und dem Englischhorn anvertraut wird. Der Höhepunkt weicht, und die Musik mündet nahtlos in den

Prolog

Nr. 1. Marche

“Auroras Taufe. Fest im Palast des Königs [Florestan XIV., ein Salut sowohl für den *roi soleil* als auch Zar Alexander III.].” Eine elegante und zunächst noch beherrschte Marschmelodie führt die Hofgesellschaft ein, mit Kontrastabschnitten für den Haushofmeister, Catalabutte, und strebt dem Höhepunkt zu: dem Auftritt des Königspaares.

Nr. 2. Scène dansante

Die guten Feen treffen ein. Die himmlischen Wendungen sechsstimmiger Violinen werden von leidenschaftlicheren Klängen abgelöst, als die Fliederfee hervortritt; sicherlich in einer Verneigung vor Delibes, dessen *Sylvia* von Tschaikowski höher geschätzt wurde als Wagners *Ring*, kehrt danach die zarte Stimmung mit einem sanften Walzer für die Pagen und jungen Mädchen zurück.

Nr. 3. Pas de Six

“Die Feen kommen hernieder, um ihre Geschenke zu überreichen”. Ein seltsam rührendes Klarinettenthema dominiert das *Adagio* der eng mit der Musik der Fliederfee verwandten Intrada, bevor Tschaikowski daraus eine wirbelndes *Allegro vivo* gestaltet.

Die sechs Variationen sind Miniaturstudien in kontrastierenden Tonarten, Tempi und Klangfarben. Candide, die Fee der Reinheit, bringt ihre Aufrichtigkeit in einem mit anderen Holzbläsern verwobenen Oboensolo zum Ausdruck. Coulante, die Fee der Anmut, oder “Fleur de Farine”, “eine mysteriöse Wendelblume”, tanzt zu einem *Allegro* in g-Moll. Die Fee der Güte, “Miettes qui tombent”, verstreut die besagten Brotkrumen *pizzicato* zu tiefen Akkorden von Posaunen

und Tuba, die durch Cellos und Bläsertriller verfeinert werden. Die Fee der Beredsamkeit, “Canari qui chante”, zwitschert ihr Lied auf der Piccoloflöte und in anderen hohen Lagen, während Violente, die Fee der Leidenschaft, geistreiche Klarinettenechos verbreitet. Die Fee der Weisheit oder Fliederfee, “Fée des Lilas”, bekommt schließlich die schlichteste Nummer, einen schwungvollen Walzer als Antwort auf den Wunsch Petipas nach einer “schwelgerischen Variation”, gefolgt von einer konventionell energischen Coda.

Nr. 4. Finale

Die höfische Klarinette ertönt wieder, als “die Fliederfee auf die Wiege zugeht ... Unruhe im Vorraum. Ein Page eilt herein ... Carabosse erscheint”. Die erboste Fee wurde von Catalabutte nicht eingeladen und macht nun in einem fantastisch orchestrierten Spektakel keinen Hehl aus ihrem Zorn – ihr Thema, das hier von kratzbürstigen Holzbläsern und gestopften Hörnern gespielt wird, offenbart Verwandtschaft mit der berühmtesten Zauberin der russischen Musik: Naina in Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila* (1842). Vergeblich flehen der König, die Königin und Catalabutte um Gnade – zur Belustigung ihrer Pagen reißt Carabosse dem Haushofmeister die Haare aus. Dann

verflucht sie Aurora – die Prinzessin soll sich an einer Spindel in den Finger stechen und sterben – und tobt mit ihren Pagen und Ratten herum. “Die Fliederfee tritt aus ihrem Versteck hervor”, wobei diesmal die Oboen ihr Thema übernehmen. Sie kann den Todesfluch in einen hundertjährigen Schlaf abwenden. Wütend stürmt Carabosse zu den aufgewühlten Klängen ihrer Musik davon, und “die guten Feen umringen die Wiege”, als der Vorhang fällt.

1. Akt

Nr. 5. Scène

Der Schlossgarten ist Schauplatz lebhafter Vorbereitungen zum zwanzigsten Geburtstag Auroras. Dorfbewohner winden Girlanden, und eine Gruppe strickender Frauen geht vorbei. Catalabutte wird aufmerksam – spitze Nadeln sind natürlich unter Todesstrafe verboten – und sieht sich in seinem wachsenden Grimm nur vom Zorn des Königs übertroffen. Die vier Prinzen, die sich eingefunden haben, um die Hand Auroras zu gewinnen, legen Fürsprache ein, seine Wut klingt ab, und die allgemeine Spannung löst sich zu den Klängen eines Walzers.

Nr. 6. Valse

Diese Nummer ist auch als “Girlandenwalzer”

bekannt, nach der ursprünglichen Choreographie Petipas, die natürlich in viele Inszenierungen übernommen worden ist. Das Hauptthema kommt auf der G-Saite der Violinen besonders schön heraus.

Nr. 7. Scène

“Die vier Prinzen erklären dem König und der Königin ihr brennendes Verlangen nach der Liebe Auroras und bewundern ihr Bildnis” zu einer ausdrucksvollen Passage für Bläsergruppe. Die erwartungsvolle Spannung wächst, und die Blechbläser verkünden ein Schicksalsthema, bevor Aurora zu einem humorvollen Tanz hervortritt.

Nr. 8. Pas d’Action

In diesem berühmten sinfonischen *Adagio* nimmt Aurora von jedem der Prinzen *en pointe* eine Rose entgegen – eine der schwierigsten Aufgaben im Repertoire einer Primaballerina. Als Kontrastnummer folgt ein weiterer eleganter, trillernder Tanz für die Hofdamen, mit einer ausgelasseneren Variante für die Pagen und einer Solovariante für Aurora, die von einer Solovioline dominiert wird und eine Kadenz komplementär zu der Harfenkadenz im *Adagio* aufweist; dies war die erste von mehreren Hommagen an die Virtuosität des Geigers Leopold Auer (1845 – 1930). Die

Coda ist charmant, aber Triolenfiguren der Trompeten unterstreichen das Unbehagen, als Aurora von einer gerade erschienenen alten Frau eine Spindel entgegennimmt. Fasziniert tanzt Aurora mit diesem Geschenk einen Walzer, der als Variante der Codamelodie ausgeführt ist.

Nr. 9. Finale

Als die Schlussnummer beginnt, sticht sich Aurora in den Finger und tanzt in einen Zustand des Deliriums hinein; der Tanz wird immer schneller und chromatischer, bis die Prinzessin “tot” zu Boden sinkt und die Geburtstagsgesellschaft entsetzt aufschreit. Die alte Frau wirft ihren Umhang ab und gibt sich als Carabosse zu erkennen. Angesichts der Verzweiflung des Königs gackert die böse Fee vor Freude. Die vier Prinzen versuchen, sie zu überwältigen, aber sie kann entkommen. Zum drittenmal verbreitet die Fliederfee Balsam mit ihrem E-Dur-Thema, das diesmal vom Englischhorn allein angestimmt wird. “Die schlafende Prinzessin wird auf eine Bahre gelegt und davongetragen”; dann hebt die Fliederfee ihren Zauberstab, und alle versinken in einen tiefen Schlaf. Tschaikowski krönt seine vorausgegangenen Höhepunkte mit einem Tamtam-Schlag und einer schaurigen

Transformation (vierfaches *forte* des gesamten Orchesters) von Carabosses Fluch zu den Akkorden des Schlafs, bevor die Streicher ihre Fühler ausstrecken, um den Schlossgarten in einen undurchdringlichen Wald zu verwandeln. Der Vorhang fällt zu gedämpften Trompeten und Flageolett-Tönen der Harfe (vierfaches *piano*).

2. Akt

Nr. 10. Entr'acte et Scène

Hundert Jahre sind vergangen: Das erste Tableau des zweiten Akts zeigt uns eine Waldszene am Fluss. Vier Hörner kündigen die Jagdgesellschaft von Prinz Désiré an. Sein Lehrmeister Gallifron schlägt ihm ein Spiel vor:

Nr. 11. Colin-maillard

Der Blindenkuh-Tanz wird zu flinken Sechzehntelnoten-Figurationen über einem Bordun getanzt.

Nr. 12. Scène et Danses

Nun feiern Mozart und das achtzehnte Jahrhundert ihre größte Blüte in der Musik Tschaikowskis seit den *Rokoko*-Variationen – ein neoklassischer Zug, der sich später auch in *Pique Dame* bemerkbar machte und der "Klassischen" Sinfonie Prokofjews um fast drei Jahrzehnte vorausging. Die Tänze der

Damen, unter denen der Prinz eine Frau finden muss, werden wie schon bei der Premiere oft aus der Inszenierung gestrichen; das ist schade, denn so entgeht uns viel Pikanterie im Menuett der Streicher für die Herzoginnen und der Gavotte der Holzbläser für die Baroninnen. Die Gräfinnen stampfen ins neunzehnte Jahrhundert; die Marquisen erinnern uns etwas an die Variationen der Feen im Prolog. Abgerundet wird dieses prägnante Divertissement durch:

Nr. 13. Farandole (Scène et Danse)

Diese rustikale französische Masurka mit obsttragenden Bauern ist weit entfernt von dem lebhaften Reigen, den uns Bizet in seiner Musik für *L'Arlésienne* (1872) gegeben hat.

Nr. 14. Scène

Als die Jagdgesellschaft aufbricht, bleibt der Prinz in nachdenklicher Stimmung zurück. Die Fliederfee erscheint in einem Boot aus Perlmutter, ihr Thema nun um anderthalb Töne tiefer in Des-Dur; nach einem eindringlichen, seltsam schicksalsträchtigen Höhepunkt gibt sie dem Prinzen eine Vision der schlafenden Aurora. Mit einer weiteren Bewegung ihres Zauberstabs lässt sie Aurora lebendig werden. Aus der Vision entwickelt sich ein Traum des Prinzen – schließlich kann

man eine Primaballerina nicht einen ganzen Akt lang hinter die Kulissen verwünschen.

Nr. 15. Pas d'Action

Die Sequenz beginnt mit einem betörend romantischen *pas de deux* für Aurora und ihren entzückten Prinzen. Das Cellosolo ist ganz offenkundig mit dem Thema des *Andante cantabile* aus der Sinfonie Nr. 5 (1888) verwandt, während der mittlere Abschnitt mit seinen aufgeregten Flöten an die Episode der Glückseligkeit in *Francesca da Rimini* denken lässt. Stürme bedrohen das *Andante cantabile* in der Sinfonie; hier gelangt die Melodie durch die geschickte Verwandlung in ein *Allegro* zur Auflösung. In diesem Akt findet Aurora ihre musikalische Gestalt in einem keuschen Oboensolo, während sich ihr Nymphengefolge zu Klängen auflöst, die an Feenmusik von Mendelssohn und Berlioz erinnern.

Nr. 16. Scène

Aufgeregt verlangt der Prinz, zu Aurora geführt zu werden – ein Thema, das später in dem Moment zurückkehren wird, wenn Aurora unter seinem Kuss erwacht.

Nr. 17. Panorama

Die Fliederfee bringt den Prinzen in ihrem Boot zum Schloss König Florestans XIV., das

von dem dichten Zauberwald umwachsen ist. Das Panorama – typisch für Tschaikowski von seiner schlichsten Seite – setzt die unisono auf- und absteigenden Violinen mit zauberhaftem Effekt ein. Dichter Nebel umschließt die Fee und den Prinzen mit wirbelnden Harfenglissandi.

Nr. 18. Entr'acte

Dieses verträumte Intermezzo war erneut dem virtuosen Geiger Leopold Auer zugeordnet, scheint aber bereits vor der Uraufführung 1890 gestrichen worden zu sein und gilt auch heutzutage generell als Handlungsverzögerung. Strawinsky vermisste es in den Orchesterstimmen, als er für Diaghilews verschwenderische Inszenierung von 1921 die Urfassung des Balletts rekonstruierte, sodass er es neu instrumentieren musste. In seinen Memoiren verwechselte er es mit einer sehr viel wichtigeren Nummer, nämlich:

Nr. 19. Entr'acte symphonique (Le Sommeil) et Scène

Das zweite Tableau in diesem Akt beginnt erneut mit minimalistischem Zauber. Es ist glaube ich bisher nicht darauf hingewiesen worden, dass die Streicher, vor allem die Violinen, die Note C genau einhundert

Takte lang halten. Hier steht die Zeit still: Die "Schlafakkorde" – nun mehr denn je eine Erinnerung an die Schlussszene von Wagners *Walküre*, in der Brünnhilde von Wotan in wehrlosen Schlaf versetzt wird, wie Tschaikowski 1876 in der Bayreuther Uraufführung miterlebt hatte – und die Themen der Fliederfee und der bösen Fee Carabosse ziehen schemenhaft an uns vorbei, bevor sich endlich der Nebel auflöst. Wenige Inszenierungen respektieren die volle symbolische Dauer dieses hypnotischen Banns – normalerweise lässt man Aurora kaum vierzig Jahre lang schlafen.

Man hört wieder Jagdhörner, mit flüchtigen Erwiderungen der Fliederfee: Die Retter sind nahe. Bebende Violinen erheben sich sacht, und fieberhaft steigert sich die Musik des Zauberspruchs, während der Prinz der schlafenden Prinzessin in ihrem Gemach zueilt. Ein Tamtam-Schlag – der Kuss!

Nr. 20. Finale

Der Bann ist gebrochen. Das Orchester wiederholt die Musik, in der sich die Aufregung des Prinzen bei seinem ersten Gedanken an eine Begegnung mit Aurora ausgedrückt hat. Sie erwacht, der ganze Hof regt sich, und König Florestan gewährt dem Prinzen die Hand seiner Tochter.

3. Akt

Nr. 21. Marche

Die feierlichen Vorbereitungen am Hof Florestans XIV., nach dem hundertjährigen Schlaf zumindest musikalisch in das achtzehnte Jahrhundert einzutreten, haben die Form eines herzhaften Marsches, der im Auftritt des Königs und des Brautpaares gipfelt.

Nr. 22. Polacca

Diese Polonaise, die in ihrer reinen Lebensfreude selbst den Glanz von *Schwanensee*, *Eugen Onegin* (1879) und der dritten Orchestersuite (1885) übertrifft, führt ganz nach Vorstellung Wsewoloschkis eine Schar von Märchenfiguren ein, die uns aus den Erzählungen Perraults vertraut sind. Die trottelige Absurdität des mittleren Abschnitts unterstreicht die phantastische Herkunft der Figuren.

Nr. 23. Pas de Quatre

Von diesem Divertissement sind die Feen aus dem Prolog, auch die Fliederfee, ausgeschlossen. Stattdessen schweben zu einem weiteren, eng mit der Panoramamusik verwandten Streicherthema vier Juwelenfeen herein, wobei das Klavier markant die Harfe ersetzt. Die Goldfee erscheint zu einem dreisten Walzer, und die Silberfee tanzt eine

leichte Polka mit funkelnem Glockenspiel. Der Saphirfee ist eine der originellsten Miniaturen in diesem Ballett gegeben: eine gewagte Nummer im ungewöhnlichen 5/4-Takt, der auf die von Petipa spezifizierte "Fünfeckigkeit" eingeht. Inszenierungen verzichten oft auf diesen teuflisch schwierigen Tanz, der von synkopierten Hörnern und Klavier unter *Pizzicato*-Streichern eingeleitet wird. Die Diamantenfee glitzert mit Triangel- und Streichertuschen, die in der alle vier Feen verbindenden Coda fortklingen.

Nr. 24. Pas de Caractère
Perraults gestiefelter Kater umwirbt die fauchende weiße Katze, während eine Oboe, Fagotte und (später) das Englischhorn auf anfänglich geradezu atonal anmutende Weise miauen.

Nr. 25. Pas de Quatre
Ursprünglich wollte Tschaikowski diese Nummer mit einem Dialog beginnen: zwischen dem blauen Vogel und seiner geliebten Prinzessin Florine einerseits – unsagbar schlichte Arabesken und Gezwitscher zwischen Flöte und Klarinette in der *Adagio*-Einleitung und der zweiten Variation – und Aschenputtel und ihrem Prinzen Fortuné andererseits, jubelnde

Sprünge in Variation I, bevor die Unruhe in der Coda zerstreut wird.

Nr. 26. Pas de Caractère
Rotkäppchen tappst zum Klang der Holzbläser herein; der böse Wolf macht ihr mit seinem Streicherheulen Angst. Wird er sie am Ende wie im Märchen Perraults auffressen? Die Geschichte ist eindeutig noch nicht ausgestanden.

Zusatznummer
Tschaikowski hatte die Partitur abgeschlossen, als Petipa den Wunsch äußerte, die Nr. 25 allein dem blauen Vogel und seiner Prinzessin vorzubehalten. Tschaikowski komponierte deshalb eine zusätzliche Nummer für Aschenputtel und ihren Prinzen: diesmal eine aufgeregte Verfolgung und – nachdem der Schuh gepasst hat – ein freudenvoller Walzer *à la* Delibes.

Nr. 27. Pas Berrichon
Der junge Schostakowitsch war fasziniert von den Unisono-Akkorden, die im Orchester herumgeschleudert werden, wenn der kleine Däumling die Stiefel des Ogers anzieht und sich mit seinen Brüdern vor dem nicht allzu schrecklichen Unhold in Freiheit rettet. Petipa Choreographie für das junge

Corps de ballet ist charmant, aber leider wird diese phantasievolle Nummer aus den Inszenierungen gestrichen – im Gegensatz zur Uraufführung, wo sie sogar durch Wiederholung verlängert wurde.

Nr. 28. Pas de Deux

Zwei Tusché und ein großherziger Walzer erschließen den besinnlichen Kern des Divertissements im dritten Akt, einen zärtlichen Hochzeitstanz für Aurora und Désiré, in dem das Oboensolo die erste bittersüße Melodie seit dem Abschied der Fliederfee vorträgt. Große Gesten für Petipas gefeierte Poisson-Sprünge, bei denen die Primaballerina, von ihrem Partner gehalten, in die Tiefe zu tauchen scheint, werden wie im Rosen-*Adagio* mit vollem Blechgeschmetter gekrönt.

Den üblichen Variationen für Tänzer und Tänzerin – letztere mit einer dritten Rolle für die virtuose Solovioline – folgt eine ungewöhnliche Coda, ein anderthalbminuten langer Satz von acht Variationen über ein einfaches Thema, nach Art von Glinkas bahnbrechender *Kamarinskaja* (1848) für Orchester.

Nr. 29. Sarabande

Dies ist die Nummer, in der sich der Wunsch

Wsewolochskis nach einem Pastiche “im Geiste von Lully, Bach, Rameau und dergleichen” – eine schlichte Überraschung, die ebenfalls oft gestrichen wird.

Nr. 30. Finale

Das Finale versammelt alle in einer großen Masurka; es ist breiter angelegt als die Pendants in *Schwanensee* und *Eugen Onegin*, um choreographischen Spielraum für die Märchenfiguren zu schaffen. Die Angelegenheit entwickelt sich zu einer wahren Orgie, bevor die Blechbläser verkünden:

Nr. 31. Apothéose

Alle huldigen dem zu neuem Leben erweckten “Sonnenkönig” Florestan, der 1890 mit Apollo gleichgesetzt wurde, zu einer hymnischen Version des alten französischen Lieds “Vive Henri Quatre”. Wenn diese Melodie das nächstmal in der Musik Tschaikowskis erscheint, wird sie von einer alten – vielleicht sogar hundertjährigen – Gräfin gesungen, die in *Pique Dame* wehmütig ihrer Glanzzeit gedenkt. Hier beendet sie unsere Geschichte in kaiserlicher Herrlichkeit.

© 2012 David Nice

Übersetzung: Andreas Klatt

Der Geiger **James Ehnes** ist als "der Jascha Heifetz unserer Zeit" (*The Globe and Mail*) gefeiert worden, als ein "Visionär [dessen] Spiel glüht" (*Gramophone*). Er gilt weithin als einer der dynamischsten und inspirierendsten Interpreten klassischer Musik. Er ist in mehr als dreißig Ländern in fünf Kontinenten aufgetreten und arbeitet regelmäßig mit den weltbesten Orchestern und Dirigenten zusammen. Als Recitalist und Kammermusiker ist er bei vielen Festivals und in zahlreichen Konzertsälen aufgetreten, so etwa bei den Salzburger Festspielen, den BBC-Proms und in der Londoner Wigmore Hall; außerdem ist er künstlerischer Leiter der Seattle Chamber Music Society. Er hat mehr als fünfundzwanzig CDs eingespielt, mit einem Repertoire, das sich von Bachs Violinsonaten bis hin zu John Adams' *Road Movies* erstreckt. Seine Einspielungen wurden mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter ein Grammy und ein *Gramophone* Award sowie sechs Junos.

James Ehnes wurde 1976 in Kanada geboren und begann im Alter von vier Jahren, das Geigenspiel zu erlernen; mit neun Jahren wurde er der Protégé des bekannten Geigers Francis Chaplin. Er nahm Unterricht bei Sally Thomas an der Meadowmount School of Music und studierte von 1993 bis 1997

an der Juilliard School, wo ihm bei seinem Studienabschluss der Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music verliehen wurde. Er ist Mitglied des Order of Canada, wurde von der Brandon University mit dem Titel eines Doctor of Music (*honoris causa*) ausgezeichnet und wurde als jüngstes Mitglied in die Royal Society of Canada aufgenommen. James Ehnes spielt die "Marsick"-Stradivari von 1715. www.jamesehnes.com

Der amerikanische Cellovirtuose **Robert deMaine**, nach Überzeugung der *New York Times* "ein Künstler, bei dem man an jeder Note hängt", gilt als einer der großartigsten und vielseitigsten Musiker seiner Generation, der von der Carnegie Hall bis zum Teatro Colón und bei zahlreichen internationalen Musikfestspielen in aller Welt unter dem Beifall der Kritik aufgetreten ist. Er ist aus vielen nationalen und internationalen Wettbewerben siegreich hervorgegangen, so etwa 1990 mit dem Großen Preis aus dem Internationalen Streicherwettbewerb Irving M. Klein in San Francisco. Als Solist hat er unter der Leitung von Dirigenten wie Neeme Järvi, Peter Oundjian, Joseph Silverstein und Leonard Slatkin gespielt, und als Stimmführer beim Detroit Symphony

Orchestra hat er seit 2002 praktisch das gesamte Cellokonzertrepertoire dargeboten. Gastiert hat er als Erster Cellist unter anderem beim Bergen Filharmoniske Orkester. Namhafte Komponisten unserer Zeit, wie Chris Theofanidis, Joel Eric Suben und Kenneth Fuchs, haben gewichtige Werke für ihn geschrieben. Die Geiger James Ehnes, Hilary Hahn, Ani und Ida Kavafian sowie die Pianisten Andrew Armstrong, Orion Weiss und Yefim Bronfman gehören zu seinen Kammermusikpartnern. Außerdem spielt er Cello in dem unlängst gegründeten Ehnes Quartet. Robert deMaine wirkt auch als Komponist und hat zahlreiche Werke für das Cello geschrieben, darunter Zwölf *Études-Caprices*, die er regelmäßig aufführt. www.robertdemaine.com

Das **Bergen Filharmoniske Orkester**, eines der ältesten Orchester der Welt, geht auf das Jahr 1765 zurück und feiert damit im Jahr 2015 sein 250-jähriges Bestehen. Eng assoziiert wird es mit Edvard Grieg, der in den Jahren 1880 bis 1882 als künstlerischer Leiter des Orchesters wirkte. Andrew Litton wurde 2003 zum Chefdirigenten ernannt und ist bis 2015 Musikdirektor des Orchesters. Erster Gastdirigent ist der Spanier Juanjo Mena und zweiter Dirigent

ist Halldis Rønning. Unter Littons Leitung hat das Orchester durch Studioaufnahmen, ausgedehnte Konzertreisen und bedeutsame Kompositionsaufträge seine internationale Präsenz verstärkt.

Als eines der beiden norwegischen Nationalorchester gastiert das einhundert Musiker starke Bergen Filharmoniske Orkester alljährlich beim Bergen International Festival. In jüngster Zeit ist es auch im Concertgebouw Amsterdam, bei den BBC-Proms in der Londoner Royal Albert Hall, im Wiener Musikverein und Konzerthaus, in der Carnegie Hall New York und in der Berliner Philharmonie aufgetreten. Das Orchester war 2011 in Schweden, Österreich und Deutschland zu erleben; 2012 nahm es am Rheingau Musik Festival teil und kehrte ins Concertgebouw zurück. Für 2013 sind eine Konzertreise nach England und Schottland sowie eine Fernost-Tournee geplant.

Mit derzeit nicht weniger als sechs bis acht CD-Neuerscheinungen pro Jahr profiliert sich das Orchester auch durch seine rege Studioarbeit. Kritiker in aller Welt haben die Transformation in den letzten Jahren begrüßt und dabei insbesondere den energiegeladenen Vortrag und den vollen Klang der Streicher gewürdigt. Zu den aktuellen

Projekten gehören eine Gesamteinspielung der Mendelssohn-Sinfonien, Messiaens *Turangalila*-Sinfonie, Ballette von Strawinsky sowie Sinfonien, Ballettsuiten und Instrumentalkonzerte von Prokofjew. Die Gesamteinspielung der Orchestermusik von Edvard Grieg hat bleibenden Referenzwert in einem wettbewerbsstarken Feld. Langjährige künstlerische Partnerschaften verbinden das Orchester mit Solisten wie Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne und Lawrence Power.

Neben dem laufenden Projekt einer Einspielung der drei großen Tschaikowski-Ballette hat das Orchester für Chandos auch bereits Orchesterwerke, einschließlich die Sinfonien, von Rimski-Korsakow aufgenommen sowie vier von der Kritik gerühmte Titel mit Musik von Johan Halvorsen. Eine ebenfalls noch laufende Reihe, die dem Orchesterwerk von Johan Svendsen gewidmet ist, hat ähnliche Anerkennung gefunden. Edward Gardner dirigierte das Bergen Filharmoniske Orkester in einer 2011 erschienenen Aufnahme von Orchesterbearbeitungen romantischer Werke durch Luciano Berio – eine Partnerschaft, die sich als besonders erfolgreich erwies, sodass

Chandos weitere Aufnahmen des Orchesters mit Gardner, aber auch mit Neeme Järvi und Sir Andrew Davis plant.

Neeme Järvi ist das Haupt einer Musikerdynastie und einer der renommiertesten Maestri unserer Zeit. Er ist Musikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande, Künstlerischer Leiter des Eesti Riiklik Sümfooniaorkester und emeritierter Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, außerdem emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Chefdirigent der Göteborgs Symfoniker und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Als Gastdirigent ist er mit den Berliner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Bergen Filharmoniske Orkester und den Wiener Symphonikern aufgetreten, daneben in den USA unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic und dem National Symphony Orchestra in Washington D.C. Er hat mit Solisten wie Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Jewgeni Kissin,

Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten einer eindrucksvollen Diskographie mit über 450 Einspielungen gehören von der Kritik gelobte Zyklen sämtlicher Sinfonien von Prokofjew, Sibelius, Nielsen und Brahms, außerdem eine jüngst erschienene Serie mit Orchesterwerken von Halvorsen und Svendsen sowie ein Zyklus sinfonischer Arrangements von Wagner-Opern des Komponisten Henk de Vlieger. Neeme Järvi hat sich auch für weniger bekannte nordische Komponisten wie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén und Niels W. Gade eingesetzt, sowie für Komponisten seiner

estnischen Heimat, darunter Rudolf Tobias, Eduard Tubin und Arvo Pärt. Neben zahlreichen anderen internationalen Preisen und Ehrungen ist ihm die Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie in Tallinn verliehen worden, ebenso der Orden des Nationalen Wappens vom Präsidenten der Republik Estland; erhalten hat er auch die Ehrendoktorwürde der Wayne State University in Detroit und der University of Michigan in den USA, der University of Aberdeen in Schottland und der Königlich Schwedischen Musikakademie. König Carl XVI. Gustaf von Schweden ernannte ihn zum Kommandeur des Nordstern-Ordens.



H. Frederick Stucker

Neeme Järvi

Tchaïkovski: La Belle au bois dormant

Introduction

En 1888, l'année où Tchaïkovski mit au monde *La Belle au bois dormant* et onze ans après qu'il ait fait sa première entrée dans le monde russe du ballet et ses eaux troubles avec *Le Lac des cygnes*, tout avait changé pour le mieux dans les théâtres impériaux de Saint-Petersbourg et de Moscou. Tous les éléments qui avaient empoisonné *Le Lac des cygnes* – chorégraphie médiocre et décors de pacotille, pour la plupart empruntés à d'autres productions –, étaient alors relégués au passé grâce à la gestion inspirée du directeur des théâtres impériaux Vsévoljski. Nommé en 1881, un gage de bon goût du nouveau tsar Alexandre III, Vsévoljski allait régner dix-huit ans; il commença par élever les normes dans les plus grands théâtres de Saint-Petersbourg et y parvint en assurant un meilleur financement – l'opéra de Tchaïkovski *Mazeppa* (1884) fut l'un des premiers bénéficiaires de cette nouvelle situation. Afin d'obtenir ce qu'il voulait, Vsévoljski ne répugnait pas à faire des courbettes à ses protecteurs tsaristes, même si cela impliquait une série d'hommages

impériaux faisant des parallèles entre le tsar et les grands dirigeants du passé (exactement la même situation allait se reproduire au siècle suivant lorsque Staline décida d'être plus royal que le roi).

Vsévoljski était aussi un ardent passionné du monde artistique des dix-septième et dix-huitième siècles, passion qu'il partageait avec le mouvement du "Monde de l'art", qui allait émerger, et de celui qui allait en être la figure de proue, Serge Diaghilev. En proposant à Tchaïkovski d'écrire un ballet conte de fées fermement enraciné dans les périodes baroque et rococo, Vsévoljski était sûr d'inspirer un compositeur qui avait déjà anticipé le prétendu néoclassicisme de Stravinsky avec les *Variations sur un thème rococo* (1877) et avec des éléments de la Sérénade pour cordes sans pareille (1881); et l'esprit de Mozart allait revivre en lui à nouveau dans *La Dame de pique* (1890), l'opéra qu'il composa presque en même temps que *La Belle au bois dormant*. En mai 1888, Vsévoljski écrivit à Tchaïkovski l'amour qu'il portait à *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, un écrivain français du seizième siècle, en lui disant:

Je voudrais le monter dans le style
Louis XIV. Cela peut stimuler
l'imagination musicale pour la
composition des mélodies dans le style
de Lully, de Bach, de Rameau, etc....
Dans le dernier acte, il faut absolument
un quadrille de tous les contes de
Perrault: il faut qu'il y ait le Chat botté,
le Petit Poucet, Cendrillon, Barbe-
Bleue et les autres.

Tchaïkovski lui répondit tout excité:

Je ne saurais vous dire à quel point je suis
enchanté et captivé.

Étant donné tout l'intérêt de pure forme qu'il
était obligé de manifester pour une commande
royale importante, le symbole central du conte
de fées – l'échange poignant d'une malédiction
fatale contre une formule magique – attira
aussi certainement le compositeur toujours
sensible aux grands thèmes inspirés par l'amour
sans retour et le désir inexprimable. Il allait
donné à la musique de la Fée des lilas la même
qualité douce-amère qu'il avait déjà trouvée
pour les grands thèmes d'amour de *Roméo et
Juliette* (1871 / 1881), de *Francesca da Rimini*
(1878) et de la symphonie *Manfred* (1886),
sans parler du leitmotiv tragique du *Lac des
cygnes* (1877).

Au mois de novembre, Tchaïkovski
rencontra Vsévoljski et le maître de ballet

Marius Petipa, qui avait beaucoup peiné pour
réaliser une chorégraphie inventive sur des
partitions sans grand mérite musical intrinsèque
(chose assez curieuse, le seul morceau de
musique russe remarquable contemporain du
Lac des cygnes et de *La Belle au bois dormant*,
qui puise son inspiration dans le ballet –
quoique composé après l'événement –,
se trouve dans les *Tableaux d'une exposition*
(1874) de Moussorgski: le "Ballet des
poussins dans leurs coques" reposait sur un
dessin de Victor Hartmann pour le ballet en
deux actes *Trilbi* (1870), chorégraphié par
Petipa). Les déclarations des témoins oculaires
diffèrent quant à la nature des relations entre
le compositeur et le chorégraphe: selon
Alexandre Chiriaev, protégé du maître de
ballet, Petipa lui dit qu'il trouvait la musique
"difficile" et contraignante, alors que le danseur
Nicolas Legat rapporta:

Petipa a mis à très rude épreuve la
patience de Tchaïkovski avec ses
demandes extravagantes.

Cette dernière déclaration est certainement
inexacte. Tchaïkovski s'en tenait rarement
aux suggestions relativement rares de Petipa
concernant le nombre de mesures que chaque
danse, ou section de danse, devait comporter –
il allait toujours au-delà de ce qui était suggéré
en termes de longueurs.

En tout cas, le compositeur termina l'énorme partition en temps voulu. Dans sa nouvelle résidence à la campagne, il nota l'évolution dans son journal:

J'ai fini les esquisses le 7 juin 1889 à 8 heures du soir. Dieu soit loué! En tout, j'ai travaillé dix jours en octobre, trois semaines en janvier et maintenant environ une semaine, une quarantaine de jours en tout.

L'orchestration lui donna beaucoup plus de mal, ce qui n'a rien d'étonnant: ce ballet constitue un inventaire des nouveaux mélanges instrumentaux et peu orthodoxes de l'époque et il continua à inspirer une nouvelle génération de compositeurs, notamment Stravinsky pour qui *La Belle au bois dormant* était le chef-d'œuvre de Tchaïkovski. La magie de cette partition – que l'on ne joua pas, en fait, dans son intégralité – ainsi que la part d'hommage, alors très réduit, à l'impérialisme français et russe furent généreusement servies par Vsévoljski et Petipa lors de la création au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, le 15 janvier 1890. En chemin vers un succès durable – *La Belle au bois dormant* fut toujours considérée comme la plus belle réalisation de Petipa et l'est encore – ce ballet ne rencontra qu'un léger obstacle: la déception du compositeur à la répétition publique du 14 janvier:

Répétition du ballet à laquelle a assisté le *Tsar*. "C'est fort joli"!!!! Son Altesse m'a traité avec beaucoup de condescendance. Que Dieu lui pardonne.

Lors de la première représentation – récemment recréée au Mariinski avec un effet somptueux, malgré son côté au charme un peu vieillot – et dans les quelques chorégraphies ultérieures, la partition de Tchaïkovski ne fut jamais donnée dans son intégralité (en 1890, les coupures importantes comprenaient la musique pour les dames de l'escorte du prince à l'acte II et pour les Fées des pierres précieuses à l'acte III). Il semble que le studio d'enregistrement, et très occasionnellement la salle de concert, soient les seuls endroits où puissent se réaliser les intentions musicales originales du compositeur. Et ce qui apparaît est en fait un chef-d'œuvre, servant à la fois le divertissement et les scènes d'action avec une invention inépuisable.

La partition et l'intrigue

Dans le résumé suivant de la trame narrative du ballet, les indications portées sur la partition en ce qui concerne l'intrigue, ainsi que des extraits du scénario de Petipa, sont mentionnés entre guillemets.

Introduction

Comme il ne l'avait jamais fait auparavant,

Tchaïkovski souligne la lutte entre le mal survolté et le bien nostalgique: des accords non résolus en coups de tonnerre pour la fée Carabosse et le premier des trois traitements en mi majeur de la promesse douce-amère de la Fée des Lilas, la mélodie étant ici confiée à la flûte et au cor anglais. Le point culminant retombe et la musique mène sans interruption au:

Prologue

No 1. Marche

“Le baptême de la Princesse Aurore. Fête au palais du roi [Florestan XIV, hommage royal au Roi Soleil comme au Tsar Alexandre III].” Une mélodie de marche élégante, tout d’abord retenue, introduit les courtisans, avec des accents contrastés pour le maître de cérémonie, Catalabutte, avant de monter vers un sommet: l’entrée du roi et de la reine.

No 2. Scène dansante

Les bonnes fées arrivent. Le nuage éthéré des violons divisés en six parties fait place à une musique plus passionnée lorsque la Fée des Lilas entre majestueusement; puis la délicatesse – sûrement puisée chez Delibes, un compositeur cher à Tchaïkovski, dont ce dernier préférait la *Sylvia* au cycle du *Ring* de Wagner – reprend le dessus avec une valse mélodieuse pour les Pages et les Jeunes Filles.

No 3. Pas de Six

“Les Fées descendent pour présenter leurs dons” au bébé princesse. Un thème de clarinette étrangement poignant domine l’*Adagio* de l’Intrada, étroitement apparenté à la musique de la Fée des Lilas, avant que Tchaïkovski le transforme en un *Allegro vivo* tourbillonnant.

Les six variations sont des études miniatures dans des tonalités, des tempos et des sonorités contrastés. Candide, fée de la pureté, exprime sa sincérité avec un solo de hautbois mêlé à d’autres instruments de la famille des bois; Coulante, fée de la vitalité, ou “Fleur de Farine”, “une mystérieuse fleur en forme de spirale”, arrive d’un bond sur un *Allegro* en sol mineur, tandis que la “Fée aux Miettes” “qui tombent”, la fée de la générosité, laisse les miettes de pain du titre tomber *pizzicato* sur les accords graves des trombones et du tuba, élaborés par les violoncelles et les trilles des vents. Le “Canari qui chante”, fée de l’éloquence, babille au piccolo et dans d’autres fréquences aiguës, tandis que la vigueur de Violente, au tempérament vif, comporte des échos excentriques de clarinette. La “Fée des Lilas” se voit confier le numéro instrumenté le plus simplement, une valse épanouie répondant au désir de Petipa d’une “variation voluptueuse”; vient ensuite une Coda à la vigueur conventionnelle.

No 4. Finale

On entend à nouveau la clarinette de la cour au moment où “la Fée des Lilas veut s’approcher [sic] du berceau... Bruit dans le vestibule. Un page accourt, etc. etc.... Carabosse paraît”. La fée cruelle, que Catalabutte n’a pas mise sur sa liste d’invités, se déchaîne maintenant dans une démonstration d’orchestration fantastique – son thème tel qu’on l’entend ici, aux vents revêches et aux cors bouchés, révèle sa dette envers la première sorcière de la musique russe: Naïna dans l’opéra de Glinka *Rousslan et Ludmilla* (1842). Les appels à la clémence du Roi, de la Reine et de Catalabutte ne servent à rien – au grand amusement de ses pages, Carabosse arrache les cheveux du maître de cérémonie. Elle lance sa malédiction – Aurore mourra en se piquant au doigt sur un fuseau – et s’ébat bruyamment avec ses pages et ses rats. “La Fée des Lilas sort de sa cachette”; cette fois, le hautbois s’empare de son thème. Elle réduit la sentence de mort à un sommeil de cent ans; la musique de Carabosse se déchaîne à nouveau lorsqu’elle prend congé furieuse et “les bonnes Fées se groupent [sic] autour du berceau” quand le rideau tombe.

Acte I

No 5. Scène

On observe des préparatifs pleins de

vivacité dans les jardins du château pour les célébrations du vingtième anniversaire d’Aurore. Les villageois tressent des guirlandes et un groupe de tricoteuses traverse la scène. Catalabutte remarque ces dernières – les pointes aiguës sont bien sûr interdites sous peine de mort – et sa colère montante est surpassée par la fureur du Roi. Les quatre princes qui sont venus demander la main d’Aurore en mariage plaident pour le pardon, sa colère s’apaise et tous se réjouissant aux accents du:

No 6. Valse

Ce numéro est généralement appelé la “valse des guirlandes” en raison de la chorégraphie originale de Petipa (inévitavelmente conservée dans de nombreuses productions). Le thème principal est particulièrement retentissant sur la corde de sol des violons.

No 7. Scène

“Les quatre princes expriment au Roi et à la Reine leur ardent désir de se faire aimer d’Aurore et ils admirent son médaillon” sur un passage expressif d’instruments à vent. Le désir anticipé monte et un thème fatal résonne aux cuivres avant qu’Aurore s’avance pour exécuter une danse fantasque.

No 8. Pas d'Action

Il s'agit du célèbre *Adagio* symphonique où Aurore reçoit à tour de rôle une rose de chaque prince, en pointe: l'un des défis suprêmes du répertoire de la *prima ballerina*. En guise de contraste, survient une autre danse gracieuse en trilles pour les Demoiselles d'honneur, avec une variante exubérante pour les Pages. Puis une variation en solo pour Aurore est dominée par un violon solo et complétée par une cadence destinée à compenser celle de la harpe dans l'*Adagio*, premier d'une longue liste d'hommages importants au talent du grand violoniste Leopold Auer (1845 – 1930). La Coda est douce, mais l'inquiétude est soulignée par les figures de triolets aux trompettes lorsqu'une vieille femme qui vient juste d'apparaître donne un fuseau à Aurore. Fascinée, celle-ci danse avec ce fuseau sur une valse qui est une variante de la mélodie de la coda. Vient ensuite le:

No 9. Finale

Au moment où commence le dernier numéro, elle se pique le doigt et se lance dans une danse-vertige, de plus en plus rapide et chromatique, jusqu'à ce qu'elle "tombe morte" sur le sol et que l'assistance crie de douleur. La vieille femme rejette sa cape et se révèle être Carabosse; elle glousse devant le désespoir

du roi. Les quatre princes se précipitent sur elle, mais elle disparaît. Pour la troisième fois, la Fée des Lilas étale son baume, sa musique, en mi majeur, commençant cette fois au cor anglais à part entière. "On dépose la Princesse endormie sur un brancard et on l'emporte"; la Fée des Lilas étend alors sa baguette et tous se figent sur place. Tchaïkovski surpasse ses grands moments antérieurs avec un coup de tam-tam et une transformation saisissante (quadruple *forte* à l'orchestre) de la malédiction de Carabosse en accords du sommeil avant que les cordes se développent en vrille pour changer le jardin du château en forêt. Le rideau tombe sur les trompettes en sourdine et les harmoniques de la harpe (quadruple *piano*).

Acte II

No 10. Entr'acte et Scène

Cent ans plus tard: le premier tableau du deuxième acte représente une scène dans les bois avec une rivière qui coule à l'arrière-plan. Quatre cors annoncent l'escorte de la chasse du Prince Désiré. Il entre avec son précepteur, Gallifron, qui propose un jeu de:

No 11. Colin-maillard

Le colin-maillard est dansé avec des figurations vives en doubles croches sur une basse en bourdon.

No 12. Scène et Danses

Mozart et le dix-huitième siècle font alors leur plus longue apparition dans la musique de Tchaïkovski depuis les *Variations sur un thème rococo* – une veine néoclassique qui allait revenir dans *La Dame de pique* et qui anticipe de près de trente ans la *Symphonie classique* de Prokofiev. Les danses des dames de l'aristocratie parmi lesquelles le Prince doit choisir une épouse sont souvent coupées à l'exécution, comme ce fut le cas lors de la création: une honte, car il y a beaucoup de piquant dans le menuet des cordes pour les Duchesses et la gavotte des bois pour les Baronnes. Les Comtesses entrent d'un pas lourd dans le dix-neuvième siècle; les Marquises nous rappellent plutôt les variations des fées du Prologue. Ce divertissement concis se conclut par le:

No 13. Farandole (Scène et Danse)

Une mazurka française rustique met en scène des paysans locaux portant des fruits. Elle est très éloignée de l'exubérance rapide de l'exemple plus célèbre que nous offre Bizet dans sa musique pour *L'Arlésienne* (1872).

No 14. Scène

La chasse se met en route et un Prince pensif reçoit la visite de la Fée des Lilas, qui arrive dans un navire de nacre, son thème ayant maintenant

baissé d'un ton et demi à ré bémol majeur.

Après un sommet puissant, curieusement fatal, elle fait apparaître comme par magie une vision d'Aurore endormie. Sur un autre geste de sa baguette de fée, Aurore se lève et reprend vie. La vision devient une scène de rêve du Prince – après tout, une *prima ballerina* ne peut rester envoûtée en coulisses pendant tout un acte.

No 15. Pas d'Action

La séquence commence par un pas de deux romantique grisant entre Aurore et son Prince enchanté. Le solo de violoncelle est manifestement apparenté au grand thème de l'*Andante cantabile* de la Cinquième Symphonie (1888), alors que la section centrale avec ses tourbillons de flûtes rappelle l'épisode du bonheur évoqué de *Francesca da Rimini*. Des tempêtes assaillent l'*Andante cantabile* dans la symphonie; ici, la mélodie parvient à sa résolution au moyen d'une habile transformation en un *Allegro*. Dans cet acte, la variation d'Aurore est un sobre solo de hautbois, pendant que les sylphes attachés à sa personne disparaissent sur un air qui rappelle la musique féérique de Mendelssohn et de Berlioz.

No 16. Scène

Le thème sur lequel le Prince demande avec agitation à rencontrer Aurore en chair et en os

reviendra au moment où Aurore sera réveillée par son baiser.

No 17. Panorama

La Fée des Lilas transporte le Prince dans son bateau vers la mystérieuse forêt qui enchâsse le château et la cour de Florestan XIV. Le Panorama est typique de Tchaïkovski dans sa plus simple expression, tirant sa magie du mouvement à l'unisson des violons au travers de fractions de gammes descendantes et ascendantes. Une brume épaisse enveloppe la Fée et le Prince de *glissandi* tourbillonnants de harpe.

No 18. Entr'acte

Autre tremplin pour le talent du violoniste Auer, ce doux intermezzo semble avoir été coupé avant la création de 1890, comme il l'est toujours à notre époque. Stravinsky découvrit qu'il manquait dans les parties d'orchestre lorsqu'il entreprit de rassembler l'original pour la nouvelle création somptueuse de Diaghilev, en 1921; il dut donc le réorchestrer. Dans ses mémoires, il le confondit avec un numéro beaucoup plus essentiel, à savoir:

No 19. Entr'acte symphonique (Le Sommeil) et Scène
Au début du deuxième tableau de l'acte II,

l'expressivité minimaliste est accrue. Je ne crois pas que quiconque ait relevé auparavant que la note ut est soutenue par les cordes, principalement les violons, pendant exactement cent mesures. C'est le temps suspendu: les accords du "sommeil" – évoquant alors plus que jamais le moment où Wotan enterre Brünnhilde à la fin de *Die Walküre* de Wagner, que Tchaïkovski avait vue lors de sa création à Bayreuth (1876) – et les thèmes de la Fée des Lilas et de Carabosse passent devant nous en théâtre d'ombres jusqu'à ce que les nuages finissent par se dissiper. Rares sont les productions, s'il en est, qui observent la durée symbolique totale de ce sortilège hypnotique – en général, le sommeil d'Aurore ne dépasse guère une quarantaine d'années.

Les cors de chasse sonnent à nouveau, avec de fugaces répliques de la Fée des Lilas: les sauveteurs sont proches. Les violons *tremolando* commencent à grimper et la musique du sortilège retentit frénétiquement lorsque le Prince se précipite vers la Princesse endormie dans sa chambre à coucher. Un fracas de tam-tam – le baiser!

No 20. Finale

Le sortilège est rompu. L'orchestre reprend la musique qui exprimait l'excitation du Prince à l'idée de rencontrer la véritable Aurore;

elle s'éveille, la cour s'agite et le roi Florestan donne son consentement au Prince qui lui demande la main de sa fille.

Acte III

No 21. Marche

Les cérémonies brillantes qui marquent les préparatifs de la cour de Florestan XIV appelée à rejoindre le dix-huitième siècle (au moins musicalement) après les cent ans de sommeil prennent la forme d'une marche pleine d'entrain qui englobe aussi l'entrée du Roi et des fiancés.

No 22. Polacca

Surpassant même en pure allégresse les splendides numéros du *Lac des cygnes*, d'*Eugène Onéguine* (1879) et de la Troisième Suite pour orchestre (1885), cette Polonaise introduit une cohorte d'autres personnages bien connus des contes de Perrault, comme le voulait Vsevolovski. Le côté grotesque et maladroit de la séquence centrale souligne la provenance invraisemblable des personnages.

No 23. Pas de Quatre

Les Fées du Prologue, y compris leur meneuse, la Fée des Lilas, n'ont aucun rôle à jouer dans ce divertissement. Ici, leurs précieux homologues arrivent d'un pas léger sur

un autre thème aux cordes, étroitement apparenté à la musique du Panorama, le piano faisant une entrée remarquée à la place de la harpe. "La Fée-Or" évolue sur une valse criarde; "La Fée-Argent" danse une polka plus personnelle, avec un glockenspiel scintillant. "La Fée-Saphir" se voit confier l'une des miniatures les plus particulières du ballet, un numéro plein de verve dans le mètre inhabituel de 5 / 4 pour illustrer les "cinq facettes du diamant", selon la demande de Petipa. Et c'est carrément difficile à danser – ce qui explique qu'elle soit régulièrement absente des productions; elle est lancée par les cors et le piano syncopés sous les cordes *pizzicato*. "La Fée-Diamant" étincelle brillamment avec les fioritures du triangle et des cordes, se poursuivant dans la Coda qui réunit les quatre Fées.

No 24. Pas de Caractère

Le Chat botté de Perrault courtise la Chatte blanche qui crache sur des miaulements de hautbois, de bassons et (ensuite) de cor anglais frisant tout d'abord l'atonalité.

No 25. Pas de Quatre

À l'origine, Tchaïkovski voulait commencer ce numéro par un échange entre l'Oiseau bleu et sa bien-aimée Princesse Florine d'une

part – des arabesques et gazouillements d'une simplicité ineffable entre la flûte et la clarinette dans l'introduction *Adagio* et la seconde variation – et Cendrillon et son Prince Fortuné d'une autre, bondissant en exultant dans la Variation I, avant de chasser leurs inquiétudes dans la Coda.

No 26. Pas de Caractère

Le Petit Chaperon Rouge entre en courant aux bois; le loup l'effraie avec ses rugissements aux cordes. La mange-t-il à la fin, comme dans le conte de Perrault? Il est clair que l'histoire va se poursuivre.

Numéro supplémentaire

Après que Tchaïkovski eut achevé la partition d'orchestre, Petipa voulut réserver le no 25 exclusivement à l'Oiseau bleu et à sa Princesse; Tchaïkovski ajouta donc un autre numéro pour Cendrillon et son Prince, cette fois une recherche nerveuse et – après l'essayage réussi de la pantoufle – une joyeuse valse à la Delibes.

No 27. Pas Berrichon

Le jeune Chostakovitch était fasciné par les accords à l'unisson que lancent l'orchestre avec violence lorsque le Petit Poucet chausse les bottes de l'Ogre et s'éloigne à grands pas

avec ses frères pour se mettre à l'abri d'un ennemi pas trop menaçant. La chorégraphie de Petipa pour le corps de ballet junior est charmante, mais, malheureusement, ce numéro ingénieux est généralement coupé dans les productions du ballet – pourtant il fut joué à la création et même prolongé grâce à une reprise.

No 28. Pas de Deux

Deux sonneries de trompettes et une valse généreuse mènent au cœur profond du divertissement de l'acte III, une danse tendre entre Aurore et Désiré où le solo de hautbois offre la première mélodie douce-amère que l'on entend depuis le départ de la Fée des Lilas. Destinés aux célèbres "plongeurs de poisson" de Petipa où la *prima ballerina*, soutenue par son partenaire, semble plonger vers le sol, de grands gestes orchestraux se trouvent couronnés, comme dans l'*Adagio* "à la rose", par un traitement complet des cuivres.

Des variations standard pour hommes et pour femmes – ces dernières avec un troisième rôle confié au violon solo – sont suivies d'une Coda inhabituelle, un ensemble d'une minute et demie de huit variations sur un thème simple, à la manière de la déterminante *Kamarinskaia* pour orchestre (1848) de Glinka.

No 29. Sarabande

C'est le seul numéro du ballet qui réponde aux directives de pastiche dans "le style de Lully, de Bach, de Rameau, etc." émises par Vsevolovski – une sobre surprise et, une fois encore, souvent coupée.

No 30. Finale

Le Finale amène une grande mazurka pour toute la troupe; plus vaste que ses homologues du *Lac des cygnes* et d'*Eugène Onéguine*, elle doit servir de soutien aux saluts chorégraphiques des personnages du conte de fées. Elle se transforme en une véritable orgie avant que les cuivres annoncent solennellement:

No 31. Apothéose

Tout le monde salue le "Roi Soleil" imaginaire Florestan, comparé en 1890 à Apollon, sur une musique qui reprend la vieille mélodie française "Vive Henri Quatre" en forme d'hymne. Lorsque cette mélodie réapparaîtra dans la musique de Tchaïkovski, elle sera chantée par une vieille comtesse – peut-être centenaire –, évoquant avec tristesse ses jours de gloire, dans *La Dame de pique*. Ici s'achève notre histoire, auréolée de splendeur impériale.

© 2012 David Nice

Traduction: Marie-Stella Pâris

Acclamé comme "le Jascha Heifetz de notre temps" (*The Globe and Mail*), et comme un "visionnaire" dont le "jeu est scintillant" (*Gramophone*), le violoniste **James Ehnes** est considéré de par le monde comme l'un des interprètes les plus dynamiques et saisissants en musique classique. Il s'est produit dans plus de trente pays sur cinq continents, apparaissant régulièrement avec les orchestres et les chefs les plus réputés. En récital et musique de chambre, il s'est produit dans de nombreux festivals et salles de concert, notamment au Salzburger Festspiele, aux BBC Proms et au Wigmore Hall de Londres. Il est également le directeur artistique de la Seattle Chamber Music Society. Il a enregistré plus de vingt-cinq CD, couvrant un répertoire allant des sonates pour violon de Bach à *Road Movies* de John Adams. Ses enregistrements ont été couronnés de nombreux prix internationaux, notamment un Grammy, un *Gramophone Award* et six Junos.

Né au Canada en 1976, James Ehnes commença à étudier le violon à l'âge de quatre ans, et à neuf ans il devint le protégé de l'illustre violoniste Francis Chaplin. Il poursuivit ses études avec Sally Thomas à la Meadowmount School of Music et, de 1993 à 1997, à la Juilliard School où il remporta le Peter Mennin Prize for Outstanding

Achievement and Leadership in Music lors de la réception de son diplôme. Il est Member of the Order of Canada, a été nommé Doctor of Music (*honoris causa*) par la Brandon University et fut la plus jeune personnalité à se voir élire à la Royal Society of Canada. James Ehnes se produit avec un Stradivarius "Marsick" de 1715. www.jamesehnes.com

Pour le *New York Times*, qui ne tarit pas d'éloges, le violoncelliste américain **Robert deMaine** est "un artiste grâce auquel on reste suspendu à chaque note". Il s'est imposé comme l'un des meilleurs musiciens de sa génération, parmi les plus riches en ressources. Il a joué dans le monde entier où il a été encensé par la critique, de Carnegie Hall au Teatro Colón et dans maints festivals internationaux de musique. Il a remporté le premier prix dans de nombreux concours nationaux et internationaux, notamment, en 1990, le Grand Prix au Concours international Irving M. Klein pour cordes à San Francisco. En soliste, il travaille avec des chefs d'orchestre éminents tels Neeme Järvi, Peter Oundjian, Joseph Silverstein et Leonard Slatkin, et, comme violoncelle solo du Detroit Symphony Orchestra depuis 2002, il a joué presque tout le répertoire courant des concertos pour violoncelle. Il est notamment

violoncelle solo invité de l'Orchestre philharmonique de Bergen. Des compositeurs importants comme Chris Theofanidis, Joel Eric Suben et Kenneth Fuchs ont écrit pour lui des œuvres d'envergure. Parmi ses partenaires de musique de chambre figurent les violonistes James Ehnes, Hilary Hahn, Ani et Ida Kavafian, ainsi que les pianistes Andrew Armstrong, Orion Weiss et Yefim Bronfman. Il est en outre violoncelle du Quatuor Ehnes, récemment constitué. Également compositeur, Robert deMaine a écrit de nombreuses œuvres pour violoncelle, notamment Douze Études-Caprices, qu'il joue régulièrement. www.robertdemaine.com

L'histoire de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remonte à 1765, ce qui fait de cet ensemble l'un des plus anciens orchestres du monde, et son 250ème anniversaire sera célébré en 2015. L'orchestre entretient des liens étroits avec Edvard Grieg qui en fut le directeur artistique de 1880 à 1882. Nommé premier chef en 2003, Andrew Litton est l'actuel directeur musical de cet orchestre, poste qu'il occupera jusqu'en 2015. L'Espagnol Juanjo Mena est chef principal invité, et la jeune Norvégienne Halldis Rønning chef assistant. Sous la direction de Litton, l'orchestre a considérablement amélioré son image par le

biais d'enregistrements, de longues tournées et de commandes internationales.

L'Orchestre philharmonique de Bergen est l'un des deux orchestres nationaux de Norvège. Il se compose de cent musiciens et prend part chaque année au Festival international de Bergen. Au cours des dernières saisons, l'orchestre s'est produit au Concertgebouw d'Amsterdam, aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall de Londres, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, au Carnegie Hall de New York et à la Philharmonie de Berlin. L'orchestre a fait des tournées en Suède, en Autriche et en Allemagne en 2011 ; il s'est produit au Festival de Rheingau et est retourné au Concertgebouw en 2012. En 2013, l'orchestre ira en Angleterre et en Écosse, et fera une tournée en Extrême-Orient.

L'Orchestre philharmonique de Bergen a un programme d'enregistrement chargé, avec pour l'instant pas moins de six à huit CD par an. Les critiques du monde entier reconnaissent la transformation qu'a subi l'orchestre au cours de ces dernières années et saluent son jeu énergique et le son corsé des cordes. Parmi les projets récents et en cours figurent un cycle de symphonies de Mendelssohn, la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, des ballets de Stravinsky, ainsi que des symphonies, des suites de ballet et des

concertos de Prokofiev. Son enregistrement de l'intégrale de la musique pour orchestre d'Edvard Grieg reste la référence dans un domaine concurrentiel. L'orchestre entretient une relation durable avec certains des meilleurs musiciens du monde et a enregistré notamment avec Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne et Lawrence Power.

Il est actuellement engagé dans un projet d'enregistrement des trois grands ballets de Tchaïkovski pour Chandos et a aussi enregistré des œuvres pour orchestre, notamment les symphonies, de Rimski-Korsakov et quatre volumes d'œuvres de Johan Halvorsen salués par la critique. Une série en cours consacrée à la musique pour orchestre de Johan Svendsen a rencontré un enthousiasme analogue. Edward Gardner a dirigé l'orchestre dans un enregistrement de réalisations orchestrales de Luciano Berio, publié en 2011. Après cette collaboration particulièrement réussie, l'Orchestre philharmonique de Bergen a plusieurs autres projets d'enregistrements avec lui, ainsi qu'avec Neeme Järvi et Sir Andrew Davis.

À la tête d'une véritable dynastie musicale, **Neeme Järvi** est un des chefs d'orchestre les plus respectés d'aujourd'hui. Il est directeur

musical et artistique de l'Orchestre de la Suisse Romande, directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, chef principal émérite de l'Orchestre de la Résidence de la Haye, ainsi que directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, chef principal émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg et "Conductor Laureate" du Royal Scottish National Orchestra. Il s'est aussi produit en tant que chef invité avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Bergen et les Wiener Symphoniker, et également aux USA, avec le Los Angeles Philharmonic et le National Symphony Orchestra de Washington D.C., entre autres. Il a travaillé avec des solistes tels que Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud et Vadim Gluzman.

Parmi les grands moments d'une impressionnante discographie comptant plus de 450 enregistrements, figurent des

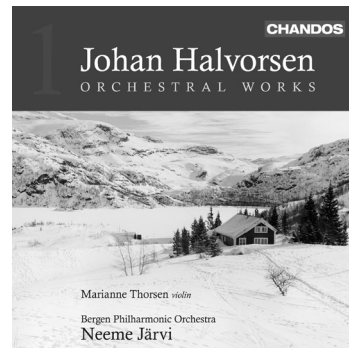
cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de Vlieger. Neeme Järvi s'est également fait le défenseur de la musique de compositeurs nordiques moins connus du grand public, tels Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén et Niels W. Gade, et de compositeurs originaires de son Estonie natale, dont Rudolf Tobias, Eduard Tubin et Arvo Pärt. Parmi les nombreuses récompenses et distinctions dont il a fait l'objet sur le plan international, Neeme Järvi a été fait docteur *honoris causa* de l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn, a reçu l'Ordre du Blason national des mains du président de la république d'Estonie, des doctorats *honoris causa* en Lettres de la Wayne State University de Detroit et de l'université du Michigan, ainsi que des doctorats *honoris causa* de l'université d'Aberdeen et de l'Académie royale de musique de Suède. Il a aussi été fait commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.



Daniel Lippitt

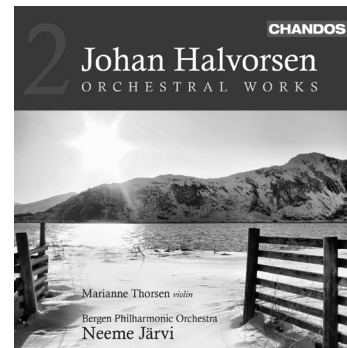
Robert deMaine

Also available



CHAN 10584

Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 1

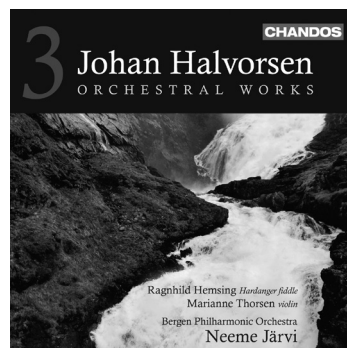


CHAN 10614

Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 2

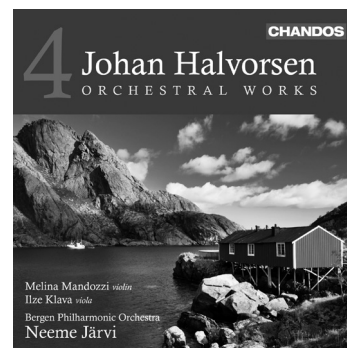


Also available



CHAN 10664

Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 3



CHAN 10710

Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 4



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.

BERGEN FILHARMONISKE  ORKESTER

This recording was made with support from



GRIEG FOUNDATION

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 18 – 23 June 2012

Front cover 'Waiting', photograph © Martin Dimitrov / Getty Images

Back cover Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Bergen Philharmonic Orchestra, with its Music Director, Andrew Litton



CHANDOS

EHNES / DEMAINE / BPO / JÄRVI

CHSA 5113(2)

CHANDOS DIGITAL

2-disc set **CHSA 5113(2)**

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840–1893)

The Sleeping Beauty, Op. 66

Ballet in a Prologue and Three Acts

À Mr Jean Wsévolojsky

COMPACT DISC ONE

1	Introduction	2:34
2 - 13	Prologue	27:53
14 - 21	Act I	36:32
	Act II	
22 - 30	First Tableau (beginning)	9:55
	TT 77:14	

COMPACT DISC TWO

	Act II	
1 - 7	First Tableau (conclusion)	22:16
8 - 9	Second Tableau	8:01
10 - 35	Act III	47:33
	TT 77:56	

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

This recording was
made with support from

James Ehnes violin
 Robert deMaine cello
 Bergen Philharmonic Orchestra
 Johannes Wik harp
 Melina Mandozzi leader
Neeme Järvi

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England


DSD
 Direct Stream Digital
SA-CD, DSD and their logos are
trademarks of Sony.
Multi-ch
Stereo
All tracks available
in stereo and
multi-channelThis Hybrid CD can
be played on any
standard CD player.

CHANDOS

TCHAIKOVSKY: THE SLEEPING BEAUTY

CHSA 5113(2)

CHANDOS

SUPER AUDIO CD

Tchaikovsky

SWAN LAKE

(complete)



James Ehnes violin

Bergen Philharmonic Orchestra

Neeme Järvi



SUPER AUDIO CD



AKG Images, London

Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1878

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

Swan Lake, Op. 20

Ballet in Four Acts

COMPACT DISC ONE

[1]	Introduction. Moderato assai – Allegro ma non troppo – Tempo I –	2:39
	Act I	46:08
[2]	1 Scène. Allegro giusto	2:51
[3]	2 Valse. Intrada. Tempo di valse – Valse	7:08
[4]	3 Scène. Allegro moderato	3:37
	4 Pas de Trois	
[5]	I. Intrada. Allegro	2:19
[6]	II. Andante sostenuto	2:42
[7]	III. Allegro semplice – Presto	1:10
[8]	IV. Moderato	1:07
[9]	V. Allegro	1:17
[10]	VI. Coda. Allegro vivace	1:38

	5	Pas de Deux	
11		I. Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato	2:18
12		II. Andante – Allegro – Molto più mosso*	4:51
13		III. Tempo di valse –	1:24
14		IV. Coda. Allegro molto vivace	1:51
15	6	Pas d'Action. Andantino quasi moderato – Allegro	2:04
16	7	Sujet (Scène). [Moderato] –	0:48
17	8	Danse des Coupes. Tempo di polacca	6:05
18	9	Finale I. Andante	2:44
		Act II	32:20
19	10	Scène. Moderato – Più mosso	2:40
20	11	Scène. Allegro moderato – Moderato – Più mosso – Allegro vivo – L'istesso tempo –	5:09
21	12	Scène. Allegro – Moderato assai quasi andante	3:39
	13	Danses des Cygnes	
22		I. Tempo di valse	2:22
23		II. (Solo d'Odette.) Moderato assai – Molto più mosso	2:06
24		III. Tempo di valse	1:50
25		IV. [Pas de Quatre.] Allegro moderato	1:37

26	V. Pas d'Action (Odette et le Prince). Andante – Andante non troppo – Più mosso – Tempo I – Allegro – Più mosso*	7:02
	Johannes Wik harp	
	Robert deMaine cello	
27	VI. (Tout le Monde Danse.) Tempo di valse	1:30
28	VII. Coda. Allegro vivo	1:39
29	14 Scène (Finale II). Moderato – Più mosso	2:42
		TT 81:17

COMPACT DISC TWO

	Act III	55:13
1	15 Allegro giusto	2:20
2	16 Danses du Corps de Ballet et des Nains. Moderato assai – (Ballabile.) Allegro vivo – Trio	2:25
3	17 Scène. La Sortie des Invités et la Valse. Allegro – Tempo di valse – Allegro – Tempo di valse – Allegro – Tempo di valse	8:13
4	18 Scène. Allegro – [Allegro] – Allegro giusto	1:41

19	Pas de Six	
5	Intrada. Moderato assai	2:32
6	Variation I. Allegro	1:19
7	[Variation II.] Andante con moto	2:53
8	Variation [III]. Moderato	1:11
9	Variation [IV]. Allegro	0:57
10	Variation [V]. Moderato – Allegro semplice – Più mosso Johannes Wik harp	1:24
11	Coda. Allegro molto	1:56
19a	Pas de Deux (pour Mlle Anna Sobeshchanskaya)	
12	Moderato – Andante*	3:52
13	[Variation I.] Allegro moderato	0:49
14	[Variation II]. Allegro	0:58
15	[Coda.] Allegro molto vivace	2:29
16	20 Danse Hongroise (Czardas). Moderato assai – Allegro moderato – Vivace	3:37
17	20a Danse Russe (pour Mlle Pelagia Karpakova). Moderato – Cadenza – Andante semplice – Allegro vivo – Presto*	4:12
18	21 Danse Espagnole. Allegro non troppo. Tempo di bolero – L'istesso tempo – Più mosso	2:29
19	22 Danse Napolitaine. Allegro moderato – Andantino quasi moderato – Molto più mosso – Presto Gary Peterson cornet	2:31

20	23	Mazurka. Tempo di mazurka – Più mosso	3:59
21	24	Scène (Finale III). Allegro – Valse – Allegro vivo – L'istesso tempo	3:13
Act IV			18:02
22	25	Entr'acte. Moderato – Johannes Wik harp	2:05
23	26	Scène. Allegro non troppo –	1:59
24	27	Danses des Petits Cygnes. Moderato	4:24
25	28	Scène. Allegro agitato – Molto meno mosso – Allegro vivace –	3:06
26	29	Scène Finale. Andante – Allegro agitato – Alla breve. Moderato e maestoso – Meno mosso – Moderato	6:26
			TT 73:24

James Ehnes violin*
Bergen Philharmonic Orchestra
Melina Mandozzi leader
Øyvind Bjorå guest leader
Neeme Järvi

Tchaikovsky: Swan Lake

Introduction

Every great fairytale has a light and a dark side, and *Swan Lake* by Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893) is no exception. On the one hand we can conjure up an image of the playful, childlike Uncle Petya in 1869 or 1871, entertaining the family of his sister Sasha on the Ukrainian country estate of her husband, Lev Davydov, at Kamenka. The fairytale entertainment starred three of his nieces and an assortment of wooden swans; one of the Davydov children, then unborn, Yuri, inherited the impression of Tchaikovsky, 'red in the face, wet with perspiration as he sang the tune' – meaning the famous 'swan' theme. On the other hand there is the score itself, commissioned by Moscow's Bolshoy Theatre in 1875, and completed the following year. In Tchaikovsky's first full-length ballet, the Swan Queen Odette takes her melancholy, oboe-led place among all those Tchaikovsky heroes and heroines destined never to know lasting fulfilment in love.

These are the figures who inspired the composer to some of his greatest, most

poignant music. Before Odette came Romeo and Juliet; after her, Francesca da Rimini – condemned to hell for her adulterous liaison with her husband's brother, Paolo – Eugene Onegin and Tatyana, Manfred trying to purge memories of an incestuous love with incessant travel... the list goes on. And though many historians claim that Tchaikovsky was comfortable with his homosexuality simply because there were indeed plenty of outlets for it in Russian cultural and social circles, as usual in 'don't-ask-don't-tell' societies, the situation was hardly what it is in most democratic countries today (Russia not included, needless to say). When asked by his patroness, Nadezhda von Meck, whether he had known 'non-Platonic love', Tchaikovsky answered, 'yes and no'. He continued, in one of his eloquent letters to her:

If we put the question in a different way and ask whether I have known complete happiness in love, then the answer is *No, no, and no again*. In any case the question is answered in my music. If you were to ask me whether I understand the full force, the immeasurable power of

this feeling, I would answer *Yes, yes, and yes again* and I would say yet again that my repeated efforts to express in music the torments and, at the same time, the bliss of love have themselves been efforts lovingly made.

Tchaikovsky would no doubt have said the same thing in the last year of his life, when he wrote out and to a certain extent exorcised many of his earlier demons in the Sixth Symphony (*Pathétique*). That thoughtful conductor Thomas Sanderling pointed out to me that the opening descent for strings in the final *Adagio lamentoso* is identical to the oboe theme of the Introduction to *Swan Lake* (not the same, of course, as the famous 'swan' theme), suggesting unequivocal parallels between Tchaikovsky and his doomed heroine.

Odette's main antecedent proves no less fascinating. A heroine caught between human and supernatural worlds is the subject of Tchaikovsky's third, and quickly discarded, opera, *Undine* (1869). (The legend of the water nymph who loves a mortal will be more familiar to us through Hans Christian Andersen's beautifully written *Little Mermaid* and Dvořák's no less heartbreaking opera *Rusalka*.) For Tchaikovsky there were parallels also with

The Snow Maiden – the 'spring fairytale' by the leading Russian playwright, Alexander Ostrovsky (1823 – 1886), to which he composed incidental music in 1873 – about the daughter of Frost and Springtime who melts when she discovers true love. This is no doubt why he re-engaged the Introduction to *Undine* in his music to *The Snow Maiden* and reworked the love duet between Undine and her smitten prince, Huldebrand, for the Pas d'Action (No. 13, V) between Odette and Siegfried in *Swan Lake*.

Little documentation survives about the composer's involvement with the original Bolshoy production, in 1877. According to most accounts the choreography, by the recently appointed house choreographer, Julius Reisinger (1828 – 1892), was inept, the shabby sets and costumes were borrowed from other productions, the orchestral playing was poor, and only the special effects – by the much-admired stage machinist Karl Valts (1846 – 1929) – were up to much. Even though its early run and two brief revivals fared better than is usually acknowledged, *Swan Lake* only achieved immortality in 1895, two years after the death of Tchaikovsky, when, in St Petersburg, the great choreographer Marius Petipa (1818 – 1910) worked with his colleague Lev

Ivanov (1834–1901) on a revised scenario by the composer's literary brother, Modest (1850–1916).

Right from the start, though, *Swan Lake* was a breakthrough for ballet music. When he wrote it, Tchaikovsky was unaware of Delibes's mastery in *Coppélia* and *Sylvia* and aimed higher than the hackwork of the imperial ballet's house composers, Ludwig Minkus (1826–1917) and Riccardo Drigo (1846–1930). How ironic, then, that the latter softened some of its more personal edges in his well-meaning 1895 edition for the Mariinsky, to which many productions around the world still cling. The scholar Roland John Wiley helpfully notes that by the time of that premiere,

over 2,150 bars of Tchaikovsky's original score (about 36 % of the music, by a bar count), had been deleted.

Drigo behaved honourably by orchestrating three new numbers from Tchaikovsky's last piano pieces, the *Dix-huit Morceaux*, Op. 72 (1893). These, though, hardly serve any other cause but a more conventional 1890s notion of 'danceability', and the overall cuts and re-orderings destroy Tchaikovsky's ground plan of drama and tonality. Here Neeme Järvi has recorded the original score of twenty-nine numbers across four acts presented to the

Bolshoy, along with several 'supplementary numbers' provided not long after the 1877 premiere.

Synopsis

The subject of *Swan Lake* has often been cited as an 'old German folktale', though no source resembles the balletic legend closely; it is as much a composite of choreography-friendly elements as the Russian potpourri of *The Firebird*, put together by a cultured committee and composed by Igor Stravinsky some thirty-four years later.

Act I takes place in the magnificent park of a German castle, where Prince Siegfried is celebrating his coming of age. Peasants dance for the Prince and he treats the men to wine, while his tutor, Wolfgang, tipsily flirts with the women. The Princess, Siegfried's mother, tells him that tomorrow she will hold a grand ball at which he must choose a wife. Following her departure, all dance with wine goblets in their hands. In the distance, a flock of swans is seen flying. The Prince, followed by his knight, Benno, pursues them with crossbow at the ready.

The setting of Act II is a wild country scene, the stage showing a lake in the deep background, flanked by mountains and, to the right, a ruined chapel. A band of swans, led by

one with a crown on its head, swims towards the ruins. When the Prince arrives and takes aim with his crossbow, the swans vanish and a maiden appears, wearing the same crown. She tells him that she is Odette, the Queen of the Swans, who have been transformed by the evil magician Rothbart who appears in the guise of an owl. She can only be saved by a pledge of eternal love from one who has never sworn it to another. The other swan maidens appear and, in the ensuing divertissement, the Prince and Odette fall deeply in love. The maidens disappear and the act ends as it began, with swans gliding over the lake.

The fateful ceremony taking place at the castle is the subject of the glittering Third Act. Six princesses are presented as suitable brides for the Prince. None of them pleases him, but at that moment Rothbart arrives with his daughter, Odile. The likeness of this 'black swan' to Odette is striking (and these days the role is always taken by the same dancer, whether female or – in Matthew Bourne's already legendary boy-swans version – male). Siegfried dances with Odile, and a series of national dances follow. As he hesitates to pledge his love, everything disappears, the lights go down, and Odette is seen, desperate, in the window. Ruin, disaster, shame.

Back at the lake, in Act IV, the swan maidens search vainly for their Queen. She arrives in anguish, telling them that she has been betrayed and has to die. The Prince protests his true love. Rothbart tries to separate the two: Odette hurls herself off a cliff and Siegfried follows suit. Rothbart drops dead.

In the original *Swan Lake*, as in the first version of Wagner's *Der fliegende Holländer*, there is no redemption, but in the revisions of both works the lovers are seen soaring heavenward – or, in one of several alternatives in the ballet, sailing away in a shell drawn by swans.

Details of the individual Numbers

Introduction (*Moderato assai*)

This, surely, is a tragic portrait of Odette, the suffering princess, before the evil Rothbart put his spell upon her. His violence flares in the central section, but the theme itself is an inversion of the famous 'swan' theme and shares the same instrument (the oboe, indelibly associated with the world of swans) as well as, in the first seven notes, the same rhythmic pattern. Can it be coincidence that Tchaikovsky used this same motivic descent, similarly scored for strings, for the final, tragic gesture of his last great masterpiece, the Sixth Symphony of 1893?

Act I

No. 1. Scène (*Allegro giusto*)

Lights come up on the magnificent park of the royal castle, revealing Prince Siegfried and his friends drinking wine. The oboe-led woodwind chorus at the heart of the festivity represents groups of homage-paying peasants whom Wolfgang, the tutor of the Prince, asks to dance for his master. The rustic colouring will prove to have more than a little in common with the music of the swan maidens in the next act.

No. 2. Valse (*Tempo di valse*)

This is Tchaikovsky's first great symphonic waltz for the *corps de ballet*, indebted to the pioneering grandeur associated with the Strauss family (Johann Strauss II, incidentally, conducted the first public performance of a work by Tchaikovsky, the *Characteristic Dances*, in the gardens of Pavlovsk Palace outside St Petersburg in 1865). There are seven waltz melodies, some beautifully counterpointed and others interrelated.

No. 3. Scène (*Allegro moderato*)

Imperious unison triplets build to fanfares as the Princess is announced. To not unsympathetic lyric strains, she orders her

son to marry. Benno, his friend, consoles the Prince for the impending demise of a carefree life, and the festivities of No. 2 recommence.

No. 4. Pas de Trois

The peasants dance for the Prince. A lilting 6/8 Intrada (*Allegro*) with pretty ornamentation precedes a canonic variation (*Andante sostenuto*) led by oboe, in turn echoed by bassoon. A rustic ditty for clarinet begins *Allegro semplice*, speeding to a whirling *Presto*. Miniatures IV to VI are a vigorous leaping male variation (*Moderato*), another delicate bucolic number (*Allegro*), and a vigorous Coda (*Allegro vivace*).

No. 5. Pas de Deux

In 1895 Drigo selectively moved this to Act III where it served as the grand duet between Odile and Siegfried, the so-called 'Black Swan' Pas de Deux. Maybe he had a point: no couple has earned its laurels to dance such a sequence at this early point. But all the music is of aristocratic bearing. The dashing opening waltz (*Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato*) is followed by a violin solo of a harmonic waywardness (*Andante*) that would turn out to be very suitable for the decoy 'black swan'; this resolves into a more straightforward, even

rustic *Allegro*, the soloist echoed by full strings before a whirling conclusion. A cornet joins collective violins for another graceful, if slightly blander waltz (*Tempo di valse*) which leads directly into the brash and exhilarating Coda (*Allegro molto vivace*).

No. 6. Pas d'Action (*Andantino quasi moderato – Allegro*)

A now tipsy Wolfgang begins an eloquent solo to the burnished tones of bassoons and cellos but spins and takes a tumble before a joyous variation on a part of the original theme.

No. 7. Sujet (Scène) / No. 8. Danse des Coupes (*Tempo di polacca*)

A crepuscular clarinet suggests that the light is fading, and a guest proposes a dance with wine goblets in hand: an ensemble number to the polonaise rhythms that Tchaikovsky had just engaged in his Third Symphony and was to exploit further in his operas *Vakula the Smith* (1874) and *Eugene Onegin* (1877–78) and the ballet *The Sleeping Beauty* (1888–89). The piquant scoring for piccolo and glockenspiel in the middle section surely emulates Glinka's music for the exotic court of the dwarf Chernomor in *Ruslan and Lyudmila* (1837–42).

No. 9. Finale I (*Andante*)

To the first, shimmering appearance of ballet's most celebrated theme, a flock of swans is seen in the evening sky. Siegfried, crossbow in hand, and Benno set off ardently in pursuit.

Act II

No. 10. Scène (*Moderato*)

The 'swan' theme returns, this time leading to a climax paralleling the tragedy of the Introduction (and, as the four horns take over, making it even clearer that Tchaikovsky knew Wagner's *Lohengrin* and its 'forbidden question' theme).

No. 11. Scène (*Allegro moderato – Moderato – Allegro vivo*)

Confident dotted rhythms bring the royal hunters to the lakeside, with a moment of high tension as they prepare to shoot the swans, which disappear. Odette as maiden steps forward and, in an elaborate mime to another plaintive oboe theme, asks the Prince why he persecutes her flock. Her narrative of transformation proceeds to a lively but ever so slightly plaintive string melody until pounding brass triplets draw our attention to an owl watching over the bewitched company: Rothbart in disguise. A sad minor-key clarinet variant of the melody of the narrative

climaxes in a brass proclamation which leads to:

No. 12. Scène (*Allegro – Moderato assai quasi andante*)

The flocking-in of the other swan maidens is a striking example of Tchaikovsky's ability to mine a single rhythmic idea at length. There is more pathos from the oboe as Odette tells her companions to have no fear of Siegfried, who throws down his crossbow. Another beautiful woodwind chorus sides sympathetically with Odette.

No. 13. Danses des Cygnes

The elegant opening waltz for the *corps de ballet* is reprised twice, as the third number in the divertissement, and as the sixth, in which it incorporates vigorous cross-rhythms and the fluttering winds of the preceding Pas d'Action. Three famous numbers punctuate it. The gracious *Moderato assai* offers the ballerina dancing Odette a chance to dominate. The fourth dance is the celebrated cygnet Pas de Quatre notable for its piquant scoring for wind chorus, indelibly associated with Ivanov's 1895 choreography of linked arms and nodding heads.

The great Pas d'Action (*Andante – Andante non troppo – Allegro*) takes us

straight to the heart of the matter via an elaborate harp cadenza. As mentioned above, it is an adaptation of the love duet for another water creature, Undine, and her mortal prince, originally composed for an opera that Tchaikovsky all but destroyed. Muted violin now sings the Prince's first apostrophe and takes up a new leaping strain before adopting Undine's line, the tenor's music going to the cello. An *Allegro* variation takes a subtle cue from the main subject matter. After the high style of the waltz reprise, the lively accents of the Coda (*Allegro vivo*) set the collective seal of approval on the love of Siegfried and Odette.

No. 14. Scène (Finale II) (*Moderato*)

To a straight reprise of the act's opening vision, the swans now melt into the romantic ruins by the lake.

Act III

No. 15 (*Allegro giusto*) / No. 16. Danses du Corps de Ballet et des Nains (*Moderato assai – Allegro vivo*)

Chandeliers blaze on the ball at which Siegfried must follow his mother's command and choose a bride. Further ceremonials recalling the festivity of Act I cast thoughts back to the more formal aspects of the near-

contemporaneous Third Symphony. In the trio section of No. 15, the Prince, his mother, and their train make a dignified entrance; in that of No. 16, the court dwarves dance to oboes, clarinets, bassoons, and horns in Tchaikovsky's most fantastical vein.

No. 17. Scène. La Sortie des Invités et la Valse (*Allegro – Tempo di valse*)
Fanfares introduce the six invited princesses in three entries presenting snatches of the waltz to come. Once this, the most poignant of the aristocratic 3 / 4 numbers in the ballet, gets under way, it foreshadows the eventide of the drama, albeit splendidly.

No. 18. Scène (*Allegro – Allegro giusto*)
To an urbane common-time version of one of the waltz strains, the Princess asks her son which of the maidens he likes. More fanfares: enter Rothbart with his daughter Odile; against lightning flashes and thunder crashes from the orchestra, and a poignant *fortissimo* woodwind warning of the 'swan' theme, Siegfried is struck by how like Odette she is.

No. 19. Pas de Six
The number offers elaborate variations for the six princesses, who do their best to impress – though, as we realise, with no hope. A stately,

sashaying Intrada (*Moderato assai*), which must belong to Princess No. 1 as there are only five ensuing variations, is followed by a simple tune for clarinet, later flute (*Allegro*), suggesting that No. 2 is as rustic as the peasants in the Pas de Trois of Act I. No. 3 is the grandest of them, possibly oriental (*Andante con moto*), as cantabile oboes in sixths and thirds anticipate by a decade and a half the 'Arabian Dance' in *The Nutcracker*. A brassy, domineering climax fades to another gracious flute solo. No. 4 dances graciously to another rustic 6 / 8 (*Moderato*); No. 5 is more masculine, moving to pounding horn unisons (*Allegro*), while No. 6, like No. 3, would seem to hail from the east (*Allegro semplice*), prefaced by a short *Moderato* harp cadenza), though having a hint of pre-Carabosse witchiness about her. A syncopated Coda (*Allegro molto*) brings the presentation to a confident conclusion. Yet, the princesses are about to suffer total eclipse as Siegfried prepares to dance with Odile:

No. 19a (Numéro supplémentaire). Pas de Deux

In April 1877, after the first run of performances, Anna Sobeshchanskaya – regarded as more of a prima ballerina assoluta than Pelagia Karpakova, the creator of

Odette / Odile – asked Petipa, in St Petersburg, to create a new Pas de Deux for her, to music by Minkus. Tchaikovsky, horrified, compromised by agreeing to supply his own notes against the background structure of Minkus's 'inspiration'. As only Tchaikovsky's orchestration for the second variation seems to have survived, Vissarion Shebalin (1902 – 1963) scored the rest for a 1953 production in Moscow's Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre. No. 5 from Act I is invariably moved to Act III for the 'Black Swan' Pas de Deux in performance, and its music is undoubtedly superior, but here we have the advantage of both, and in their originally intended positions.

A supple, sly introduction (*Moderato*) quickly leads to the main *Andante*, another violin solo, but less capricious than the one in No. 5. The climax, on the other hand, is an appropriately grand accompaniment to classical-ballet choreography. The Prince's leaping variation (*Allegro moderato*) is suitably virile; Tchaikovsky's scoring for Odile's variation (*Allegro*) is, again, surprisingly demure for so accomplished a seductress. The revolving Coda (*Allegro molto vivace*) gives plenty of opportunity for the *fouettés* which are so celebrated a part of the 1895 choreography (though the inscription

'No. 5' suggests that the 1953 Moscow production placed this Pas de Deux in Act I).

No. 20. Danse Hongroise (Czardas)
(*Moderato assai – Allegro moderato – Vivace*)
Launching the divertissement of national dances, Tchaikovsky's Hungarian specimen – like Delibes's in *Coppélia* before it – follows the traditional Magyar components of a melancholy slow section (*lassú*) and a brilliant fast conclusion (*friss*).

No. 20a (Numéro supplémentaire). Danse Russe (*Moderato – Andante semplice – Allegro vivo*)
Having been presented by Tchaikovsky with the completed score, the 1877 choreographer, Julius Reisinger, insisted on a 'Russian Dance' to join the national homages of the ball scene. The composer obliged by arranging the similarly named No. 10 from his twelve piano pieces 'of moderate difficulty' – *Douze Morceaux (difficulté moyenne)* – Op. 40 as a violin solo, prefacing it with a short cadenza – optionally to be lengthened – and ending with the same, eminently balletic whirl.

No. 21. Danse Espagnole (*Allegro non troppo. Tempo di bolero*)
Fiery flamenco, with the flashing of castanets

and two suave major-key rejoinders, marks this highly characteristic dance.

No. 22. Danse Napolitaine (*Allegro moderato – Andantino quasi moderato*)

Tchaikovsky was to come to know Italy much better after composing *Swan Lake* – he had then only paid a brief visit to Milan – and yet his impressions in the *Capriccio Italien* of 1880 are dashinglly similar. A Neapolitan street ditty for cornet is followed by a whirling tarantella.

No. 23. Mazurka (*Tempo di mazurka*)

This is a much longer specimen of the Polish dance than the one that Tchaikovsky was to introduce into the Act II party scene of *Eugene Onegin*, though a similarly climactic Mazurka for the *corps de ballet* would crown Aurora's wedding in *The Sleeping Beauty*.

No. 24. Scène (Finale III) (*Allegro*)

The Act III Finale offers more waltz-theme-in-common-time geniality for the Princess before the climactic catastrophe: the duplicity of Rothbart and Odile is hair-raisingly revealed; accompanied by her 'swan' theme, Odette appears in despair at the window; and the lights go out amidst brassy chaos.

Act IV

No. 25. Entr'acte (*Moderato*) / No. 26. Scène (*Allegro non troppo*)

The bittersweet mood music that Tchaikovsky composed to introduce a brief and truly symphonic last act Drigo would later tear to shreds; it is based on a theme from his first opera, *The Voyevoda*. Its diverse colourings, in the folk variation style derived from Glinka, preface a tense development as the expectant swan maidens wonder where Odette can have gone. Wistful woodwind meditations and descending harp arpeggios lead to:

No. 27. Danses des Petits Cygnes (*Moderato*)

A highlight of the original score, and in the same mood as the above, the 'Dances of the Little Swans' was inexplicably cut by Drigo in 1895. A melody of tender sadness, and of pure Russian folk cut, recalls the scoring for wind chorus of Act II.

No. 28. Scène (*Allegro agitato – Molto meno mosso*) / No. 29. Scène Finale (*Andante – Allegro agitato – Alla breve. Moderato e maestoso*)

The action now hastens to its denouement. Odette runs on in distress to tell her concerned fellow swan maidens what has happened (woodwind solos, then strings

con passione). A ferocious storm erupts, at the height of which the Prince appears, his desperate regret expressed on unison strings, initiating the final drama. He begs his true love's pardon and the Act I 'swan' theme builds from oboe to full orchestra as Odette falls into his arms. In truncated form the theme is blazed out *fortissimo* in major to suggest that love triumphs over all, and this is so whether we interpret it following Modest Tchaikovsky's 1895 scenario – Odette and Siegfried enjoy a Wagnerian redemption in eternity – or simply according to the original scenario – they vanish beneath the waves. Either way, the vivid musical evocation of swans floating calmly across the surface of the lake tells us exultantly that Rothbart's wicked spell is broken.

© 2013 David Nice

Known for his virtuosity and probing musicianship, the violinist **James Ehnes** has performed in more than thirty countries on five continents, appearing regularly in the world's great concert halls and with many of the most celebrated orchestras and conductors. He has recorded more than thirty CDs, the repertoire ranging from J.S. Bach to John Adams. His recordings

have been honoured with many international awards and prizes, including a Grammy, a *Gramophone* Award, and seven JUNO Awards.

Born in Canada in 1976, James Ehnes began violin studies at the age of four, and at nine became a protégé of the noted violinist Francis Chaplin. He studied with Sally Thomas at the Meadowmount School of Music and, from 1993 to 1997, at The Juilliard School, winning the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music upon his graduation. He is a Member of the Order of Canada, holds a Doctor of Music degree (*honoris causa*) from Brandon University, was the youngest person ever elected to the Royal Society of Canada, and is an Honorary Member of the Royal Academy of Music. James Ehnes plays the 'Marsick' Stradivarius of 1715. www.jamesehnes.com

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and thus in 2015 will celebrate its 250th anniversary. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880 – 82. Edward Gardner, the acclaimed Music Director of English National Opera, has been appointed Chief Conductor for a three-year

tenure starting in October 2015, in succession to Andrew Litton, the Orchestra's Music Director since 2003, who will be appointed Music Director Laureate. Succeeding Juanjo Mena, Gardner took up the post of Principal Guest Conductor in August 2013. Under Litton's direction the Orchestra has raised its international profile considerably, through recordings, extensive touring, and international commissions.

One of two Norwegian National Orchestras, the one-hundred-strong Bergen Philharmonic Orchestra participates annually at the Bergen International Festival. During the last few seasons it has played in the Concertgebouw, Amsterdam, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, in the Wiener Musikverein and Konzerthaus, in Carnegie Hall, New York, and in the Philharmonie, Berlin. The Orchestra toured Sweden, Austria, and Germany in 2011, and in 2012 appeared at the Rheingau Festival and returned to the Concertgebouw. 2013 has seen the Orchestra in England and Scotland.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing no fewer than six to eight CDs every year. Critics worldwide acknowledge the transformation the Orchestra has undergone in recent years, applauding the energetic playing style

and the full-bodied string sound. Recent and ongoing recording projects include a Mendelssohn symphony cycle, Messiaen's *Turangalila*-Symphony, ballets by Stravinsky, and symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev. The Orchestra's recording of the complete orchestral music of Edvard Grieg remains the reference point in a competitive field. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, and Lawrence Power, among others.

Now engaged in a project to record Tchaikovsky's three great ballets, for Chandos the Orchestra has also recorded orchestral works, including the symphonies, by Rimsky-Korsakov and four critically acclaimed volumes of works by Johan Halvorsen. A series of the orchestral music of Johan Svendsen has met with similar enthusiasm. Edward Gardner conducted the Orchestra in a recording of orchestral realisations by Luciano Berio, which was released in 2011. This proved a particularly successful collaboration and the Bergen Philharmonic Orchestra has several further Chandos recordings planned with him, as

well as with Neeme Järvi and Sir Andrew Davis.

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin,

Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlioger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.



© Benjamin Ealovega

James Ehnes

Tschaikowski: Schwanensee

Einführung

Jedes große Märchen hat seine Licht- und Schattenseiten, und *Schwanensee* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840 – 1893) macht keine Ausnahme. Zum einen können wir uns den verspielten, kindlichen Onkel Petja vorstellen, wie er 1869 oder 1871 in Kamjanka auf dem kleinrussischen Landsitz seiner Schwester Sascha Dawidowa und ihres Gatten Lew die Familie amüsierte. Die Hauptrollen in dieser märchenhaften Unterhaltung spielten drei seiner Nichten und ein Sortiment von Holzschwänen; seinem später geborenen Neffen Juri zufolge war Tschaikowski "rot im Gesicht, nass von Schweiß, als er die Melodie [das berühmte Schwanenthema] sang". Zum anderen ist da die Partitur, 1875 vom Moskauer Bolschoi-Theater in Auftrag gegeben und im Jahr darauf vollendet. In seinem ersten abendfüllenden Ballett nimmt die Schwanenkönigin Odette mit ihrem sehnichtsvollen, von der Oboe geführten Thema ihren Platz unter all den Helden und Heldinnen Tschaikowskis ein, denen es nicht gegeben war, dauerhafte Erfüllung in der Liebe zu finden.

Das sind die Figuren, die den Komponisten zu einigen der ergreifendsten Höhepunkte seiner Musik inspirierten. Vor Odette kamen Romeo und Julia, nach ihr Francesca da Rimini (deren ehebrecherische Liaison mit ihrem Schwager Paolo in die Hölle führte), Eugen Onegin und Tatjana, gefolgt von Manfred und dessen Bemühen, mit endlosen Reisen seine Erinnerungen an eine inzestuöse Liebe zu löschen ... die Liste ließe sich fortsetzen. Und obwohl viele Historiker den Standpunkt vertreten, dass Tschaikowski seine Homosexualität nicht als Belastung empfand – denn Ventile dafür gab es in den kulturellen und sozialen Kreisen Russlands durchaus, wie halt in "Nichts fragen, nichts sagen"-Gesellschaften üblich – so war die Situation doch kaum mit der Gegenwart in den meisten demokratischen Ländern von heute vergleichbar (Russland natürlich ausgeschlossen). Auf die Frage seiner Gönnerin Nadeschda von Meck, ob er je eine "nicht-platonische Liebe" erlebt hätte, erwiderte Tschaikowski: "ja und nein." In einem seiner aufschlussreichen Briefe an sie fuhr er fort:

Wenn wir die Frage anders stellen, etwa ob ich uneingeschränktes Glück in der Liebe gekannt hätte, dann lautet die Antwort *Nein, nein und nochmals nein*. So oder so wird die Frage in meiner Musik beantwortet. Wenn Sie mich fragen würden, ob ich die volle Kraft, die unermessliche Macht dieses Gefühls verstehe, dann wäre meine Antwort *Ja, ja und nochmals ja*, und ich würde abermals erklären, dass meine wiederholten Bemühungen, die Qualen und zugleich die Seligkeit der Liebe musikalisch zu vermitteln, in sich ein liebevolles Streben waren.

So hätte sich Tschaikowski zweifellos auch im letzten Jahr seines Lebens ausgedrückt, als er in der sechsten Sinfonie (*Pathétique*) viele seiner früheren Dämonen greifbar machte und bis zu einem gewissen Grad austrieb. Der gedankenvolle Dirigent Thomas Sanderling wies mich einmal darauf hin, dass der einleitende Abstieg der Streicher im Finalsatz *Adagio lamentoso* identisch ist mit dem Oboenthema der Introduction zu *Schwanensee* (womit natürlich nicht das berühmte Schwanenthema gemeint ist), was auf eindeutige Parallelen zwischen Tschaikowski und seiner dem Schicksal verfallenen Heldin deutet.

Die wichtigste Vorläuferin Odettes erweist sich als nicht weniger faszinierend: Ein Wassergeist im Konflikt zwischen Menschlichkeit und Übernatur war die Titelfigur von Tschaikowskis dritter, früh vernichteter Oper *Undine* von 1869. (Uns ist die Legende von der Nymphe, die einen Sterblichen liebt, vielleicht besser aus Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Die kleine Meerjungfrau* und Dvořáks nicht weniger herzerreißender Oper *Rusalka* bekannt.) Für Tschaikowski gab es Parallelen auch zu dem 1873 von ihm mit Schauspielmusik versehenen *Schneeflöckchen* – jenem “Frühlingsmärchen” des russischen Dramatikers Alexander Ostrowski (1823 – 1886) über die Tochter von Väterchen Frost und der Frühlingsgöttin, die, als sie wahre Liebe entdeckt, schmilzt. So erklärt sich zweifellos seine Entscheidung, die Introduction zu *Undine* in seiner Musik für *Schneeflöckchen* wieder aufzugreifen und das Liebesduett von Undine und ihrem Prinzen Huldebrand zu Odettes und Siegfrieds Pas d'action (Nr. 13, V) in *Schwanensee* zu verarbeiten.

Inwieweit der Komponist an der ersten Bolschoi-Inszenierung von 1877 beteiligt war, ist nicht hinreichend dokumentiert. Man scheint sich darin einig gewesen zu sein, dass der kurz zuvor ernannte

neue Hauschoreograph Julius Reisinger (1828 – 1892) in seiner Aufgabe überfordert war, schäbige Kulissen und Kostüme aus anderen Produktionen herhalten mussten, das Orchester miserabel spielte und nur die von dem vielbewunderten Bühnenbildner Karl Valts (1846 – 1929) geschaffenen effektvollen Erscheinungen der Sache gerecht wurden. Obwohl die erste Laufzeit und zwei kurze Wiederaufnahmen erfolgreicher waren als oft kolportiert, wurde *Schwanensee* erst 1895 unsterblich, als für eine Neuinszenierung in St. Petersburg zwei Jahre nach dem Tod Tschaikowskis dessen literarisch veranlagter Bruder Modest (1850 – 1916) das Libretto revidierte und der große Choreograph Marius Petipa (1818 – 1910) mit seinem Kollege Lew Iwanow (1834 – 1901) ein zeitloses tänzerisches Wunder tat.

Doch schon von Anfang an war *Schwanensee* ein Durchbruch für die Ballettmusik. Tschaikowski hatte in der Entstehungszeit keine Kenntnis von den meisterhaften Leistungen Delibes' in *Coppélia* und *Sylvia*, zielte aber höher als die Routinearbeiten der kaiserlichen Ballettkomponisten Ludwig Minkus (1826 – 1917) und Riccardo Drigo (1846 – 1930). Ironischerweise schliff letzterer dann in seiner wohlmeinenden

Mariinski-Ausgabe von 1895, an die sich bis heute viele Produktionen weltweit anlehnen, einige der härteren persönlichen Kanten ab. Wie der Musikhistoriker Roland John Wiley hilfreich feststellt, hatte man in der Zeit bis zu jener Premiere

über 2150 Takte aus der Originalpartitur Tschaikowskis (taktmäßig etwa 36% der Musik) gestrichen.

Es ehrt Drigo, dass er drei neue Nummern aus den letzten Klavierstücken Tschaikowskis, den *Dix-huit Morceaux* op. 72 (1893), orchestrierte. Dies aber diene wohl lediglich dem Zweck, vor der Jahrhundertwende herkömmliche Erwartungen an die "Tanzbarkeit" zu erfüllen, während die Streichungen und Umstellungen generell das dramatische und tonale Grundkonzept Tschaikowskis zunichte machten. Hier stützt sich Neeme Järvi auf die dem Bolschoi-Theater vorgelegte Originalpartitur von neunundzwanzig Nummern in vier Akten sowie einige nicht lange nach der Premiere von 1877 nachgelieferte "Zusatznummern".

Die Handlung

Thematisch wird *Schwanensee* oft als "altes deutsches Märchen" beschrieben, obwohl der Handlung des Balletts eigentlich keine solche Quelle ähnelt; als Verbund von

Choreographie-freundlichen Elementen bezeugt es hingegen nähere Verwandtschaft mit dem russischen Potpourri des *Feuervogels* – mehr als dreißig Jahre später von einem Kulturkomitee konzipiert und von Igor Strawinsky musikalisch ins Leben gerufen.

Akt I. Im herrlichen Park eines deutschen Schlosses feiert Prinz Siegfried seine bevorstehende Volljährigkeit. Bauern tanzen für den Prinzen, und er bewirtet die Männer mit Wein, während sein Hauslehrer Wolfgang beschwipst mit den Frauen turtelt. Siegfrieds Mutter, die Fürstin, kündigt ihm für den morgigen Abend einen prächtigen Ball an, auf dem er eine Braut wählen muss. Nach ihrem Abgang tanzen alle mit Weinbechern in der Hand. In der Ferne zieht ein Schwarm Schwäne über den Himmel. Siegfried greift zur Armbrust und stellt in Begleitung seines Freundes Benno den Schwänen nach.

Akt II. In wilder Natur. Im Hintergrund ein See flankiert von Bergen, rechts eine verfallene Kapelle. Schwäne gleiten über den See auf die Ruine zu. Als der Prinz erscheint und seine Armbrust anlegt, verwandelt sich einer der Schwäne, der eine Krone trägt, in eine junge Frau, während sich die anderen zurückziehen. Es ist Odette, die Königin der Schwäne, die von dem bösen Zauberer Rotbart, der gern die Gestalt einer Eule

annimmt, verflucht worden sind. Nur durch das Versprechen ewiger Liebe von einem Mann, der sich noch nie einer anderen verschworen hat, kann sie erlöst werden. Die anderen Schwanenmädchen kehren zurück, und in dem anschließenden Divertissement verlieben sich Siegfried und Odette ineinander. Die Mädchen verwandeln sich wieder, und der Akt endet so, wie er begann: mit Schwänen, die über den See gleiten.

Akt III. Ein prunkvoller Rahmen für die schicksalhafte Feier auf dem Schloss. Sechs Prinzessinnen werden dem Prinzen zur Brautwahl vorgestellt. Keine gefällt ihm, aber in diesem Moment erscheint Rotbart mit seiner Tochter Odile. Die Ähnlichkeit dieses "schwarzen Schwans" mit Odette ist frappierend (heutzutage werden beide Rollen immer vereint, gleich ob sie von Frauen oder – wie in Matthew Bournes inzwischen legendärer Fassung – von Männern übernommen werden). Siegfried tanzt mit Odile, und es folgt eine Reihe von Nationaltänzen. Als er innehält, um ihr ewige Liebe zu schwören, löst sich die Szene auf, es wird dunkel, und am Fenster sieht man die verzweifelte Odette. Verderben, Unheil, Schande.

Akt IV. Am Seeufer. Vergeblich suchen die Schwanenmädchen nach ihrer Königin. Als

sie von Kummer erfüllt schließlich erscheint, bringt sie entsetzliche Kunde: Sie ist betrogen worden und muss sterben. Siegfried beteuert seine wahre Liebe. Rotbart versucht, die beiden zu trennen: Odette stürzt sich von einer Klippe, und Siegfried folgt ihr in die Fluten. Rotbart stürzt tot nieder.

In der Originalversion von *Schwanensee* gab es ebenso wie in der ersten Fassung von Wagners *Der fliegende Holländer* keine Erlösung; erst nach der Überarbeitung beider Werke sah man die Liebenden gen Himmel schweben, und in einer von mehreren Alternativfassungen des Balletts werden sie in einer Muschel von Schwänen in die Ferne gezogen.

Zu den einzelnen Nummern

Introduktion (*Moderato assai*)

Dies ist sicherlich ein tragisches Porträt von Odette, der leidenden Prinzessin, bevor der böse Rotbart sie verzaubert. Seine Gewalt flammt im mittleren Abschnitt auf, aber das Thema selbst ist eine Umkehrung des berühmten Schwanenthemas und arbeitet mit dem gleichen Instrument (der unauslöschlich mit der Welt der Schwäne assoziierten Oboe) und über die ersten sieben Noten hinweg auch mit der gleichen Rhythmik. Kann es Zufall sein, dass Tschaikowski mit dem gleichen

motivischen Abstieg, ähnlich für Streicher gesetzt, in seinem eigenen Schwanengesang, der Sechsten Sinfonie von 1893, eine letzte, tragische Geste machte?

Akt I

Nr. 1. Scène (*Allegro giusto*)

Lichterglanz erfüllt den herrlichen Park des Schlosses, wo sich Prinz Siegfried und seine Freunde dem Wein hingeben. Der von Oboen geführte Holzbläserchor im Herzen des Festes repräsentiert Bauerngruppen, die kommen, um dem Prinzen zu gratulieren, und von Wolfgang, dem Hauslehrer des Prinzen, gebeten werden, für seinen Herren zu tanzen. Es wird sich zeigen, dass die rustikale Färbung mehr als ein wenig mit der Musik der Schwanenmädchen im nächsten Akt gemeinsam hat.

Nr. 2. Valse (*Tempo di valse*)

Dieser erste große sinfonische Walzer Tschaikowskis für das *Corps de ballet* ist der bahnbrechenden Überschwänglichkeit der Musik der Familie Strauß verpflichtet (Johann Strauß Sohn dirigierte nebenbei bemerkt im Jahre 1865 in den Schlossgärten von Pawlowsk bei St. Petersburg die erste öffentliche Aufführung der *Charaktertänze* von Tschaikowski). Die Nummer enthält

sieben Walzermelodien, die mal schön kontrapunktiert sind und mal miteinander zusammenhängen.

Nr. 3. Scène (*Allegro moderato*)

Gebietische Unisono-Triolen bauen sich zu Fanfaren auf, um den Auftritt der Fürstin zu verkünden. Zu durchaus verständnisvoll lyrischen Klängen mahnt sie ihren Sohn zu seiner Heiratspflicht. Sein Freund Benno tröstet den Prinzen am letzten Abend seines freien, unbeschwerten Lebens, und wie in Nr. 2 wird wieder ausgiebig gefeiert.

Nr. 4. Pas de trois

Die Bauern tanzen für den Prinzen. Einer beschwingten Intrada im 6/8-Takt (*Allegro*) mit hübschen Verzierungen folgt eine kanonische Variation (*Andante sostenuto*) unter Oboenführung, die wiederum vom Fagott aufgegriffen wird. Ein rustikales Liedchen für Klarinette beginnt *Allegro semplice* und steigert sich zu einem wirbelnden *Presto*. Eine sprunghafte männliche Variation (*Moderato*), eine weitere zarte bukolische Nummer (*Allegro*) und eine energiegelade Koda (*Allegro vivace*) bilden die Miniaturen IV bis VI.

Nr. 5. Pas de deux

Drigo nahm 1895 diese Nummer in Akt III

auf, wo sie als großes Duett von Odile und Siegfried vorgesehen war und seitdem als "Schwarzer Schwan-Pas de deux" bekannt ist. Vielleicht hatte er recht: Kein Paar hat zu diesem frühen Zeitpunkt das Anrecht erworben, solch eine Sequenz zu tanzen. Aber die Musik hat durch und durch aristokratischen Charakter. Dem schneidigen Walzer zu Beginn (*Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato*) folgt ein Violinsolo von harmonischem Eigensinn (*Andante*), das wie geschaffen für den schwarzen Lockvogel war; hieraus ergibt sich ein unkomplizierteres, fast sogar rustikales *Allegro*, in dem die Streicher geschlossen das Solothema aufgreifen und einem wirbelnden Abschluss zuführen. Ein Kornett verbindet sich mit vereinten Violinen zu einem weiteren anmutigen, wenn auch etwas farblosen Walzer (*Tempo di valse*), der direkt in die ungestüme, schmissige Koda (*Allegro molto vivace*) mündet.

Nr. 6. Pas d'action (*Andantino quasi moderato – Allegro*)

Der inzwischen beschwipste Wolfgang beginnt ein gewandtes Solo zu den sonoren Klängen der Fagotte und Violoncelli, kommt aber täppisch ins Trudeln, und eine fröhliche

Variation über einen Teil des ursprünglichen Themas spiegelt die allgemeine Heiterkeit wider.

Nr. 7. Sujet (Scène) / Nr. 8. Danse des couples (*Tempo di polacca*)

Eine dämmerige Klarinette deutet an, dass es dunkel wird, und ein Gast schlägt vor, mit den Bechern in der Hand einen letzten Tanz zu tanzen: eine Ensemble-Nummer zu den Rhythmen der Polonaise, die Tschaikowski gerade in seiner Dritten Sinfonie verarbeitet hatte und auch in seinen Opern *Wakula der Schmied* (1874) und *Eugen Onegin* (1877 / 78) sowie dem Ballett *Dornröschen* (1888 / 89) weiterverfolgte. Mit der reizvollen Instrumentierung für Piccolo und Glockenspiel im mittleren Abschnitt dürfte er sich an Glinkas Musik für den exotischen Hof des Zwerges Tschernomor in *Ruslan und Ljudmila* (1837 – 1842) angelehnt haben.

Nr. 9. Finale I (*Andante*)

Zur erstenmal erklingt schimmernd das berühmteste Thema des Balletts, als ein Schwarm von Schwänen über den Abendhimmel zieht. Siegfried, die Armbrust in der Hand, und Benno machen sich begeistert auf die Jagd.

Akt II

Nr. 10. Scène (*Moderato*)

Die Musik nimmt das Schwanenthema wieder auf und strebt diesmal einem Höhepunkt zu, ähnlich der tragischen Introduction (und als die vier Hörner erklingen, wird noch deutlicher, dass Tschaikowski von Wagners *Lohengrin* und dessen Frageverbot-Motiv wusste).

Nr. 11. Scène (*Allegro moderato – Moderato – Allegro vivo*)

Zuversichtlich punktierte Rhythmen bringen die fürstlichen Jäger an den See. In einem Moment hoher Spannung visieren sie die Schwäne an, die jedoch plötzlich verschwinden. Odette tritt in ihrer Mädchengestalt auf den Prinzen zu und fragt ihn pantomimisch zu einem weiteren schwermütigen Oboenthema, warum er sie verfolgt. Eine lebhaft, aber von Trauer nicht ganz freie Streichermelodie begleitet die Geschichte von ihrem Verwandlungsschicksal, bis uns stampfende Triolen der Blechbläser auf eine Eule aufmerksam machen, die das Geschehen verfolgt: Es ist Rotbart in Verkleidung. Eine traurige Mollvariante des Erzählmotivs auf den Klarinetten gipfelt in einer Proklamation der Blechbläser und der folgenden Szene.

Nr. 12. Scène (*Allegro – Moderato assai quasi andante*)

Die herbeilaufenden Schwanenmädchen bezeugen auf eindrucksvolle Weise, wie es Tschaikowski gelingt, eine einfache rhythmische Idee des Längeren auszubauen. Unter neuerlicher Ergriffenheit der Oboe beruhigt Odette die Mädchen, dass sie keine Angst vor Siegfried zu haben brauchen, der seinerseits die Armbrust von sich wirft. Ein weiterer schöner Holzbläserchor sympathisiert mit Odette.

Nr. 13. Danses des cygnes

Der elegante Eröffnungswalzer für das *Corps de ballet* wird zweimal wiederaufgegriffen: als dritte Nummer im Divertissement und als sechste, wobei er dann energische Gegenrhythmen und die flatternden Holzbläser aus dem vorhergehenden Pas d'action enthält. Drei berühmte Nummern setzen Akzente. Das anmutige *Moderato assai* gibt der Ballerina in der Rolle von Odette die Chance, sich zu profilieren. Der vierte Tanz ist der berühmte Pas de quatre der Schwäne mit seinem reizvollen Holzbläserchor, den man heute unvergesslich mit den verschränkten Armen und nickenden Köpfen der Choreographie Iwanows von 1895 assoziiert.

Der große Pas d'action (*Andante – Andante non troppo – Allegro*) führt uns über eine kunstvolle Harfenkadenz direkt zum Kern der Sache. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um eine Variante des Liebesduetts für die Nymphe Undine und ihren sterblichen Prinzen aus einer früheren Oper Tschaikowskis, die er nach enttäuschender Resonanz vernichtet hatte. Eine gedämpfte Violine singt jetzt die erste Apostrophe des Prinzen und setzt zu einem neuen federnden Abschnitt an, bevor sie Undines Linie übernimmt und die Tenormusik dem Cello anvertraut wird. Aus einem subtilen Gedanken des Hauptthemas entwickelt sich eine *Allegro*-Variation. Nach dem hohen Stil der Walzer-Reprise wirken die lebhaften Akzente der Koda (*Allegro vivo*) als kollektive Zustimmung zur Liebe von Siegfried und Odette.

Nr. 14. Scène (Finale II) (*Moderato*)

Zu einer direkten Reprise der Eröffnungsmusik ziehen sich die Schwäne nun in die romantische Ruine am See zurück.

Akt III

Nr. 15 (*Allegro giusto*) / Nr. 16. Danses du corps de ballet et des nains (*Moderato assai – Allegro vivo*)

Kronleuchter strahlen auf dem Ball, den die Fürstin zu Siegfrieds Brautwahl veranstaltet hat. Weitere Zeremonie erinnern an die Festlichkeit von Akt I und die formaleren Aspekte der fast zeitgleich entstandenen Dritten Sinfonie. Im Trio-Abschnitt von Nr. 15 halten der Prinz, die Fürstin und ihr Hof würdevoll Einzug, während im Trio von Nr. 16 die Zwerge nach höchst fantastischer Art Tschaikowskis zu Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern tanzen.

Nr. 17. Scène. La Sortie des invités et la valse (*Allegro – Tempo di valse*)
Fanfaren verkünden zu Bruchstücken des folgenden Walzers nacheinander den Auftritt von jeweils zwei der sechs eingeladenen Prinzessinnen. Als dann diese ergreifendste der aristokratischen Dreiertakt-Nummern im Ballett ihren Gang nimmt, deutet sich auf prachttvolle Weise das abendliche Drama an.

Nr. 18. Scène (*Allegro – Allegro giusto*)
Zu einer kultivierten Vierertakt-Variante eines der Walzermotive fragt die Fürstin ihren Sohn, welches der Mädchen ihm gefällt. Neuerliche Fanfaren: Rotbart betritt mit seiner Tochter Odile den Saal; während das Orchester mit Blitz und Donner tönt und die eindringlichen Holzbläser mit

dem Schwanenmotiv *fortissimo* warnen, bewundert Siegfried an Odile ihre Ähnlichkeit mit dem Schwan Odette.

Nr. 19. Pas de six
Kunstvolle Variationen geben den sechs Prinzessinnen in dieser Nummer Gelegenheit, sich von ihrer besten Seite zu zeigen – obwohl uns klar wird, dass sie wenig Hoffnung haben. Einer stattlichen, getragenen Intrada (*Moderato assai*), die wohl der Prinzessin Nr. 1 gehört, da sich nur fünf Variationen anschließen, folgt eine schlichte Melodie für Klarinette und später Flöte (*Allegro*), die vermuten lässt, dass Nr. 2 der Rustikalität der Bauern im Pas de trois von Akt I um nichts nachsteht. Den größten Eindruck macht Nr. 3, vielleicht eine Orientalin (*Andante con moto*), mit kantablen Oboen in Sexten und Terzen – Vorboten des anderthalb Jahrzehnte später im *Nussknacker* folgenden "Arabischen Tanzes". Ein blecherner, gebieterischer Höhepunkt verblasst zu einem weiteren anmutigen Flötensolo. Elegant präsentiert sich Nr. 4 wiederum mit einem rustikalen Tanz im 6/8-Takt (*Moderato*), während Nr. 5 nach eher maskuliner Art zu stampfenden Unisono-Klängen der Hörner auftritt (*Allegro*) und Nr. 6, ebenso wie Nr. 3, aus dem Morgenland zu stammen scheint (*Allegro semplice*, nach einer kurzen

Moderato-Kadenz der Harfe), allerdings in diesem Fall mit einem Hauch der Hexenkraft von Carabosse. Eine synkopierte Koda (*Allegro molto*) bringt die Brautschau zuversichtlich zum Abschluss. Doch die Prinzessinnen werden völlig überschattet, als Siegfried mit Odile tanzt:

Nr. 19a (Numéro supplémentaire). Pas de deux
Nach der ersten Laufzeit trat Anna Sobeschtschanskaja – die als Primaballerina assoluta die Rolle der Odette / Odile von Pelagia Karpakowa übernommen hatte – in St. Petersburg an Petipa heran und bat ihn, zur Musik von Minkus einen neuen Pas de deux für sie zu schaffen. Der entsetzte Tschaikowski erklärte sich im Gegenzug bereit, zu der Minkus “eingegebenen” Hintergrundstruktur eigene Musik nachzuliefern. Da Tschaikowskis Orchesterstimmen nur für die zweite Variation überlebt zu haben scheinen, rekonstruierte Wissarion Schebalin (1902 – 1963) den Rest der Nummer für eine Neuinszenierung am Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Theater in Moskau 1953. Üblicherweise wird in Aufführungen Nr. 5 aus Akt I für den “Schwarzer Schwan-Pas de deux” nach

Akt III verschoben, und diese Musik ist zweifellos besser gelungen, doch haben wir hier den Vorteil, beide Nummern in ihren ursprünglichen Positionen zu erleben.

Eine geschmeidige, verstohlene Introduktion (*Moderato*) mündet schnell in den *Andante*-Hauptabschnitt, ein weiteres, allerdings weniger launisches Violinsolo als in Nr. 5. Indes erweist sich der Höhepunkt als angemessen grandiose Begleitung zur klassischen Ballett-Choreographie. Die Sprungvariation für den Prinzen (*Allegro moderato*) ist entsprechend kraftvoll; Tschaikowskis Instrumentierung für Odiles Variation (*Allegro*) ist für eine Verführerin wie sie wieder überraschend spröde. Die Drehungskoda (*Allegro molto vivace*) gibt reichlich Gelegenheit für die in der Choreographie von 1895 so gefeierten *Fouettés* (obwohl die Bezeichnung “Nr. 5” nahelegt, dass die Moskauer Inszenierung von 1953 diesen Pas de deux in Akt I einordnete).

Nr. 20. Danse hongroise (Czardas) (*Moderato assai – Allegro moderato – Vivace*)
Zu Beginn des Divertissements aus Nationaltänzen folgt Tschaikowskis ungarischer Tanz – wie schon der von Delibes in *Coppélia* – dem magyarischen Traditionsschema eines melancholischen

langsamen Abschnitts (*lassù*) mit einem brillanten schnellen Abschluss (*friss*).

Nr. 20a (Numéro supplémentaire). Danse russe (*Moderato – Andante semplice – Allegro vivo*)
Nachdem ihm Tschaikowski die vollendete Partitur vorgelegt hatte, verlangte Julius Reisinger für seine Choreographie von 1877 zur Abrundung der nationalen Huldigungen in der Ballszene auch einen "Russischen Tanz". Der Komponist kam dem Wunsch nach, indem er die ähnlich betitelte Nr. 10 aus seinen zwölf Klavierstücken "von mittlerer Schwierigkeit" – *Douze Morceaux (difficulté moyenne)* op. 40 – zu einem Violinsolo umarbeitete, dem er eine kurze Kadenz (nach Wunsch zu verlängern) vorausschickte und es mit dem gleichen, ausgesprochen graziösen Wirbel ausklingen ließ.

Nr. 21. Danse espagnole (*Allegro non troppo. Tempo di bolero*)
Ein feuriger Flamenco, mit dem Klappern von Kastagnetten und zwei gewandten Dur-Erwiderungen, kennzeichnet diesen urtypischen Tanz.

Nr. 22. Danse napolitaine (*Allegro moderato – Andantino quasi moderato*)
Tschaikowski sollte Italien nach dem

Schwanensee viel besser kennenlernen – er hatte ja zu jener Zeit nur kurz Mailand besucht –, um dann im *Capriccio italien* von 1880 verblüffend ähnliche Eindrücke zu vermitteln. Diese Nummer ist ein neapolitanisches Straßenliedchen für Kornett, gefolgt von einer wirbelnden Tarantella.

Nr. 23. Mazurka (*Tempo di mazurka*)
Hier ist der polnische Tanz deutlich länger als sein Gegenstück auf dem Hausball in Akt II von *Eugen Onegin*, aber mit einer ähnlich mitreißenden Mazurka für das *Corps de ballet* sollte Tschaikowski dann Auroras Hochzeit in *Dornröschen* krönen.

Nr. 24. Scène (Finale III) (*Allegro*)
Das Finale von Akt III bietet der Fürstin noch einmal Heiterkeit zu Walzerthemen im Vierertakt, bevor der Abend ein katastrophales Ende nimmt: Das falsche Spiel von Rotbart und Odile enthüllt sich zu allgemeinem Entsetzen, Odette erscheint zu ihrem Schwanenmotiv am Fenster, und unter dem chaotischen Schmettern der Blechbläser erlischt das Licht.

Akt IV

Nr. 25. Entr'acte (*Moderato*) / Nr. 26. Scène (*Allegro non troppo*)
Zur Einführung in einen kurzen und

wahrlich sinfonischen letzten Akt, den Drigo später zerreißen sollte, schrieb Tschaikowski diese bittersüße Stimmungsmusik, die auf einem Thema aus seiner ersten Oper, *Der Wojewode*, basiert. Die vielfältigen Farbschattierungen in einem von Glinka abgeleiteten folkloristischen Variationsstil gehen einer angespannten Entwicklung voraus, als sich die erwartungsvollen Schwanenmädchen besorgt fragen, was aus Odette geworden sein könnte. Wehmütige Betrachtungen der Holzbläser und absteigende Harfenarpeggien führen zu:

Nr. 27. Danses des petits cygnes (*Moderato*)
Dieses Glanzstück der Originalpartitur in der gleichen Stimmung wie oben wurde aus unerklärlichen Gründen von Drigo 1895 gestrichen. Eine melancholische, volksliedhaft russische Melodie erinnert an den Bläserchor in Akt II.

Nr. 28. Scène (*Allegro agitato – Molto meno mosso*) / Nr. 29. Scène finale (*Andante – Allegro agitato – Alla breve. Moderato e maestoso*)
Die Entwicklung ist nicht mehr aufzuhalten. Gebrochen eilt Odette herbei, um den besorgten Schwanenmädchen zu erzählen, was geschehen ist (Holzbläsersoli, dann Streicher *con passione*). Ein wilder Sturm

bricht aus, auf dessen Höhepunkt der Prinz erscheint; Unisono-Streicher bringen sein verzweifelteres Bedauern zum Ausdruck und lösen den Abschluss des Dramas aus. Als er seine wahre Liebe um Vergebung anfleht, baut sich das Schwanenthema aus Akt I aus der Oboe zu voller Orchestergewalt auf, und Odette sinkt Siegfried in die Arme. Das Thema wird in verkürzter Form *fortissimo* und in Dur bekräftigt, um zu proklamieren, dass die Liebe über alles triumphiert, gleich wie wir das Ende interpretieren – ob im Sinne Modest Tschaikowskis, dessen Libretto von 1895 Odette und Siegfried Wagnersche Erlösung gewährt, oder nach dem ursprünglichen Buch, das beide in einem nassen Grab vereint. So oder so versichert uns das musikalische Bild der ruhig über den See gleitenden Schwäne, dass Rotbarts böser Fluch gebrochen ist.

© 2013 David Nice

Übersetzung: Andreas Klatt

Der für seine Virtuosität und forschende Musikalität bekannte Geiger **James Ehnes** ist in mehr als dreißig Ländern auf fünf Kontinenten aufgetreten und arbeitet in den großen Konzertsälen der Welt regelmäßig mit den berühmtesten Orchestern und Dirigenten zusammen. Er hat mehr als

dreißig CDs eingespielt, die einem Repertoire von Bach bis John Adams gewidmet sind. Seine Einspielungen wurden mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter ein Grammy, ein *Gramophone* Award und sieben Junos.

James Ehnes wurde 1976 in Kanada geboren und begann im Alter von vier Jahren, das Geigenspiel zu erlernen; mit neun Jahren wurde er der Protégé des bekannten Geigers Francis Chaplin. Er nahm Unterricht bei Sally Thomas an der Meadowmount School of Music und studierte von 1993 bis 1997 an der Juilliard School, wo ihm bei seinem Studienabschluss der Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music verliehen wurde. Er ist Mitglied des Order of Canada, wurde von der Brandon University mit dem Titel eines Doctor of Music (*honoris causa*) ausgezeichnet und als jüngstes Mitglied in die Royal Society of Canada aufgenommen. Außerdem ist er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. James Ehnes spielt die "Marsick"-Stradivari von 1715. www.jamesehnes.com

Das **Bergen Filharmoniske Orkester**, eines der ältesten Orchester der Welt, geht auf das Jahr 1765 zurück und feiert damit im Jahr 2015 sein 250-jähriges Bestehen. Eng

assoziiert wird es mit Edvard Grieg, der in den Jahren 1880 bis 1882 als künstlerischer Leiter des Orchesters wirkte. Edward Gardner, der renommierte Musikdirektor der English National Opera, ist mit dreijähriger Amtszeit vom Oktober 2015 an zum Chefdirigenten bestimmt worden, in der Nachfolge von Andrew Litton, dem Musikdirektor des Orchesters seit 2003, der zum Musikdirektor-Laureat ernannt werden wird. Als Nachfolger von Juanjo Mena übernahm Gardner im August 2013 den Posten des Ersten Gastdirigenten. Unter Littons Leitung hat das Orchester durch Studioaufnahmen, ausgedehnte Konzertreisen und bedeutsame Kompositionsaufträge seine internationale Präsenz verstärkt.

Als eines der beiden norwegischen Nationalorchester gastiert das einhundert Musiker starke Bergen Filharmoniske Orkester alljährlich beim Bergen International Festival. In jüngster Zeit ist es auch im Concertgebouw Amsterdam, bei den BBC Proms in der Londoner Royal Albert Hall, im Wiener Musikverein und Konzerthaus, in der Carnegie Hall New York und in der Berliner Philharmonie aufgetreten. Das Orchester war 2011 in Schweden, Österreich und Deutschland zu erleben; 2012 nahm es am Rheingau Musik Festival teil

und kehrte ins Concertgebouw zurück. 2013 hat es eine Konzertreise nach England und Schottland unternommen.

Mit derzeit nicht weniger als sechs bis acht CD-Neuerscheinungen pro Jahr profiliert sich das Orchester auch durch seine rege Studioarbeit. Kritiker in aller Welt haben die Transformation in den letzten Jahren begrüßt und dabei insbesondere den energiegeladenen Vortrag und den vollen Klang der Streicher gewürdigt. Zu den aktuellen Projekten gehören eine Gesamteinspielung der Mendelssohn-Sinfonien, Messiaens *Turangalila*-Sinfonie, Ballette von Strawinsky sowie Sinfonien, Ballettsuiten und Instrumentalkonzerte von Prokofjew. Die Gesamteinspielung der Orchestermusik von Edvard Grieg hat bleibenden Referenzwert in einem wettbewerbsstarken Feld. Langjährige künstlerische Partnerschaften verbinden das Orchester mit Solisten wie Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne und Lawrence Power.

Neben dem laufenden Projekt einer Einspielung der drei großen Tschaikowski-Ballette hat das Orchester für Chandos auch bereits Orchesterwerke, einschließlich die Sinfonien, von Rimski-Korsakow

aufgenommen sowie vier von der Kritik gerühmte Titel mit Musik von Johan Halvorsen. Eine Reihe, die dem Orchesterwerk von Johan Svendsen gewidmet ist, hat ähnliche Anerkennung gefunden. Edward Gardner dirigierte das Bergen Filharmoniske Orkester in einer 2011 erschienenen Aufnahme von Orchesterbearbeitungen romantischer Werke durch Luciano Berio – eine Partnerschaft, die sich als besonders erfolgreich erwies, sodass Chandos weitere Aufnahmen des Orchesters mit Gardner, aber auch mit Neeme Järvi und Sir Andrew Davis plant.

Neeme Järvi ist das Haupt einer Musikedynastie und einer der renommiertesten Maestri unserer Zeit. Er ist Musikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande, Künstlerischer Leiter des Eesti Riiklik Sümfooniaorkester und emeritierter Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, außerdem emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Chefdirigent der Göteborgs Symfoniker und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Als Gastdirigent ist er mit den Berliner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem

Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Bergen Filharmoniske Orkester und den Wiener Symphonikern aufgetreten, daneben in den USA unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic und dem National Symphony Orchestra in Washington D.C. Er hat mit Solisten wie Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Jewgeni Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten einer eindrucksvollen Diskographie mit über 450 Einspielungen gehören von der Kritik gelobte Zyklen sämtlicher Sinfonien von Prokofjew, Sibelius, Nielsen und Brahms, außerdem eine jüngst erschienene Serie mit Orchesterwerken von Halvorsen und Svendsen sowie ein Zyklus

sinfonischer Arrangements von Wagner-Opern des Komponisten Henk de Vlieger. Neeme Järvi hat sich auch für weniger bekannte nordische Komponisten wie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén und Niels W. Gade eingesetzt, sowie für Komponisten seiner estnischen Heimat, darunter Rudolf Tobias, Eduard Tubin und Arvo Pärt. Neben zahlreichen anderen internationalen Preisen und Ehrungen ist ihm die Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie in Tallinn verliehen worden, ebenso der Orden des Nationalen Wappens vom Präsidenten der Republik Estland; erhalten hat er auch die Ehrendoktorwürde der Wayne State University in Detroit und der University of Michigan in den USA, der University of Aberdeen in Schottland und der Königlich Schwedischen Musikakademie. König Carl XVI. Gustaf von Schweden ernannte ihn zum Kommandeur des Nordstern-Ordens.



H. Frederick Stucker

Neeme Järvi

Tchaïkovski: Le Lac des cygnes

Introduction

Dans les grands contes de fées, il y a toujours un aspect léger et un aspect sombre.

Le Lac des cygnes de Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840 – 1893) n'y fait pas exception. D'un côté, on peut penser à l'image de l'Oncle Petya en 1869 ou 1871, enjoué et enfantin, distrayant la famille de sa sœur Sasha dans la maison de campagne ukrainienne de son mari, Lev Davidov, à Kamenka. Le divertissement féérique avait pour vedettes trois de ses nièces et un assortiment de cygnes en bois; l'un des enfants Davidov, Youri, qui n'était pas encore né à cette époque, hérita de l'image d'un Tchaïkovski, "tout rouge, en nage pendant qu'il chantait la mélodie" – autrement dit le célèbre thème du "cygne". D'un autre, il y a la partition elle-même, commande du Théâtre Bolchoï de Moscou en 1875, et achevée l'année suivante. Dans ce premier grand ballet de Tchaïkovski, la princesse-cygne Odette prend sa place mélancolique, sous la conduite du hautbois, parmi tous les héros et héroïnes de Tchaïkovski destinés à ne jamais connaître le plein épanouissement en amour.

Ce sont des personnages qui inspirèrent au compositeur certaines de ses plus grandes et plus poignantes musiques. Avant Odette, il y eut Roméo et Juliette; après elle, Francesca da Rimini – condamnée à l'enfer pour sa liaison adultère avec le frère de son mari, Paolo – Eugène Onéguine et Tatiana, Manfred cherchant à effacer le souvenir d'un amour incestueux en voyageant constamment... la liste ne s'arrête pas là. Même si de nombreux historiens affirment que Tchaïkovski assumait son homosexualité simplement parce que les milieux socio-culturels russes offraient de nombreux exutoires, comme c'était souvent le cas dans les sociétés où l'on pratiquait la loi du silence sur de tels sujets ("ne pas poser de question / ne rien dire"), la situation était bien éloignée de ce qu'elle est aujourd'hui dans la plupart des pays démocratiques (à l'exclusion de la Russie, il va sans dire). Lorsque sa protectrice, Nadejda von Meck, lui demanda s'il avait connu ou non un "amour non platonique", Tchaïkovski répondit: "oui et non." Et il ajouta dans l'une des lettres éloquentes qu'il lui adressa:

Si l'on pose la question différemment
et que l'on demande si j'ai connu le

bonheur complet en amour, la réponse est alors *Non, non et encore non*. En tout cas, ma musique répond à cette question. Si vous me demandiez si je comprends toute la force, la puissance incommensurable de ce sentiment, je répondrais *Oui, oui et encore oui* et je dirais pourtant que mes efforts répétés à exprimer en musique les tourments et, en même temps, les délices de l'amour sont eux-mêmes des efforts que j'ai faits avec amour.

Tchaïkovski aurait certainement dit la même chose au cours de la dernière année de sa vie, lorsqu'il écrivit et, dans une certaine mesure, exorcisa un grand nombre de ses démons antérieurs dans la Sixième Symphonie (*Pathétique*). Le chef d'orchestre réfléchi qu'est Thomas Sanderling m'a fait remarquer que la descente initiale des cordes dans l'*Adagio lamentoso* final est identique au thème du hautbois dans l'introduction du *Lac des cygnes* (ce n'est pas le même, bien sûr, que le célèbre thème du "cygne"), ce qui suggère des parallèles sans équivoque entre Tchaïkovski et son héroïne condamnée.

Le principal antécédent d'Odette s'avère non moins passionnant. C'est une héroïne écartelée entre le monde humain et le monde surnaturel: elle est le sujet du troisième

opéra de Tchaïkovski, *Ondine* (1869), vite abandonné (la légende d'une naïade qui aime un mortel nous sera plus familière au travers de la merveilleuse *Petite Sirène* de Hans Christian Andersen et de l'opéra tout aussi déchirant de Dvořák, *Roussalka*). Pour Tchaïkovski, il y eut aussi des parallèles avec *La Fille des neiges* – un "conte de fées de printemps" du grand auteur dramatique russe Alexandre Ostrovski (1823 – 1886), pour lequel il composa une musique de scène en 1873 sur la fille du Gel et du Printemps qui fond lorsqu'elle découvre le véritable amour. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle il reprit l'introduction d'*Ondine* dans sa musique pour *La Fille des Neiges* et remania le duo d'amour entre Ondine et son prince fou d'amour, Huldebrand, pour le Pas d'action (no 13, V) entre Odette et Siegfried dans *Le Lac des cygnes*.

Il nous est parvenu peu de documentation sur l'implication du compositeur dans la production originale du Bolchoï, en 1877. Selon la plupart des témoignages, la chorégraphie de Julius Reisinger (1828 – 1892), le chorégraphe du Bolchoï qui venait d'être nommé, fut nulle, les décors et les costumes miteux furent empruntés à d'autres productions, l'orchestre fut médiocre, et seuls les effets spéciaux – de l'excellent

machiniste de scène Karl Valtz (1846 – 1929) – furent à la hauteur. Même si la première série de représentations et quelques brèves reprises se déroulèrent dans de meilleures conditions que ce qu'on affirme habituellement, *Le Lac des cygnes* n'accéda à l'immortalité qu'en 1895, à Saint-Petersbourg, deux ans après la mort de Tchaïkovski, lorsque le grand chorégraphe Marius Petipa (1818 – 1910) travailla avec son collègue Lev Ivanov (1834 – 1901) à un scénario révisé par l'écrivain Modeste Tchaïkovski (1850 – 1916), le frère du compositeur.

Néanmoins, dès le début, *Le Lac des cygnes* constitua une avancée dans le domaine de la musique de ballet. Lorsqu'il l'écrivit, Tchaïkovski ignorait la maîtrise de Delibes dans *Coppélia* et *Sylvia* et visait plus haut que l'écriture alimentaire des compositeurs maison de ballet impérial, Ludwig Minkus (1826 – 1917) et Riccardo Drigo (1846 – 1930). Le fait que ce dernier ait gommé certains de ses côtés les plus personnels dans son édition de 1895 pour le Mariinski ne manque pas d'ironie; il était pourtant plein de bonnes intentions et beaucoup de productions restent encore attachées à cette édition dans le monde entier. Le musicologue Roland John Wiley note avec précision qu'à l'époque de cette première,

plus de 2150 mesures de la partition originale de Tchaïkovski (environ 36% de la musique, en comptant les mesures), avaient été supprimées.

Drigo se comporta avec honnêteté en orchestrant trois nouveaux numéros tirés des dernières pièces pour piano de Tchaïkovski, les Dix-huit Morceaux, op. 72 (1893). Mais ceux-ci n'ont d'autre but que de défendre une notion plus conventionnelle de "dansabilité" des années 1890, et l'ensemble des coupures et le nouvel ordonnancement détruisent le plan fondamental de Tchaïkovski en termes de drame et de tonalité. Ici, Neeme Järvi a enregistré la partition originale, vingt-neuf numéros en quatre actes, telle qu'elle a été présentée au Bolchoï, ainsi que plusieurs "numéros supplémentaires" ajoutés peu après la première représentation de 1877.

Synopsis

On trouve souvent, à propos du *Lac des cygnes*, la référence à un "vieux conte populaire allemand", mais aucune source ne correspond vraiment à la légende du ballet; c'est un composite d'éléments adaptés aux besoins de la chorégraphie, comme le pot-pourri de *L'Oiseau de feu*, assemblage dû à quelques individus cultivés et mis en musique par Igor Stravinsky environ trente-quatre ans plus tard.

L'acte I se déroule dans le magnifique parc d'un château allemand, où le Prince Siegfried fête sa majorité. Les paysans dansent pour le prince et il leur offre du vin, tandis que son gouverneur, Wolfgang, flirte avec les femmes en titubant légèrement. La princesse régnante, mère de Siegfried, lui dit que le lendemain elle donnera un grand bal au cours duquel il devra choisir une épouse. Après son départ, tous dansent une coupe de vin à la main. Au loin, une volée de cygnes traverse le ciel. Le prince, suivi de son chevalier, Benno, les poursuit l'arbalète prête à tirer.

L'acte II se déroule dans une campagne sauvage; la scène représente un lac dans le lointain, flanqué de montagnes et, sur la droite, une chapelle en ruine. Une bande de cygnes, avec à leur tête l'un des leurs portant une couronne, nage vers les ruines. Lorsque le prince arrive et les vise avec son arbalète, les cygnes disparaissent et une jeune fille apparaît, coiffée de la même couronne. Elle lui dit qu'elle est Odette, la reine des cygnes, transformés par un méchant génie, Rothbart, qui apparaît lui-même sous la forme d'un hibou. Elle ne sera sauvée que par une promesse d'amour éternel émanant d'un homme qui n'a jamais fait de serment d'amour à une jeune fille. Les autres jeunes filles-cygnes apparaissent et, dans le divertissement suivant,

le prince et Odette tombent profondément amoureux l'un de l'autre. Les jeunes filles disparaissent et l'acte s'achève comme il a commencé, les cygnes planant sur le lac.

La cérémonie fatidique qui se déroule au château fait l'objet du brillant acte III. On présente six princesses, des fiancées potentielles pour le prince. Aucune d'entre elles ne lui plaît, mais Rothbart arrive alors avec sa fille Odile. La ressemblance entre ce "cygne noir" et Odette est frappante (aujourd'hui, le rôle est toujours interprété par le même protagoniste, une danseuse ou – dans la version presque légendaire des jeune garçons-cygnes de Matthew Bourne – un danseur). Siegfried danse avec Odile, puis vient une série de danses nationales. Comme il hésite à s'engager, tout disparaît, tout est plongé dans l'obscurité, et Odette désespérée apparaît à la fenêtre. Ruine, désastre, honte.

De retour au lac à l'acte IV, les jeunes filles-cygnes cherchent en vain leur reine. Elle arrive angoissée, leur raconte qu'elle a été trahie et doit mourir. Le prince proteste de son véritable amour. Rothbart tente de les séparer: Odette se jette du haut d'une colline, et Siegfried fait de même. Rothbart tombe raide mort.

Dans *Le Lac des cygnes* original, comme dans la première version de *Der fliegende Holländer* (Le Vaisseau fantôme) de

Wagner, il n'y a pas de rédemption, mais dans les révisions des deux œuvres on voit les amoureux s'élever aux cieux – ou, dans l'une des nombreuses alternatives du ballet, partir en voguant dans une coque tirée par des cygnes.

Détails des numéros

Introduction (*Moderato assai*)

C'est à n'en pas douter un portrait tragique d'Odette, la princesse qui souffre, avant que le méchant Rothbart ne lui jette un sort. Sa violence se déchaîne dans la section centrale, mais le thème lui-même est une inversion du célèbre thème du "cygne" et partage le même instrument (le hautbois, indissociable de l'univers des cygnes) ainsi que, dans les sept premières notes, le même schéma rythmique. Peut-on voir une coïncidence dans le fait que Tchaïkovski ait utilisé le même motif descendant, instrumenté de la même manière pour cordes, pour le geste tragique final de son dernier grand chef-d'œuvre, la Sixième Symphonie (1893)?

Acte I

No 1. Scène (*Allegro giusto*)

Les lumières s'élèvent sur le magnifique parc du château royal, révélant le Prince Siegfried et ses amis en train de boire du vin. L'ensemble

des bois menés par le hautbois au cœur des festivités représente des groupes de paysans rendant hommage à leur prince auxquels Wolfgang, le gouverneur du prince, demande de danser pour son maître. Les couleurs rustiques s'avèreront avoir beaucoup de points communs avec la musique des jeunes filles-cygnes à l'acte suivant.

No 2. Valse (*Tempo di valse*)

C'est la première grande valse symphonique de Tchaïkovski pour le corps de ballet; elle doit beaucoup au caractère grandiose et novateur indissociable de la famille Strauss (soit dit en passant, Johann Strauss II dirigea la première exécution publique d'une œuvre de Tchaïkovski, les *Danses caractéristiques*, dans les jardins du Palais de Pavlovsk, près de Saint-Petersbourg, en 1865). On relève sept motifs de valse, certains dotés d'un magnifique contrepoint, d'autres étroitement liés entre eux.

No 3. Scène (*Allegro moderato*)

Des triolets impérieux à l'unisson montent en fanfare lorsque la princesse est annoncée. Sur des accents lyriques plutôt sympathiques, elle ordonne à son fils de se marier. Benno, l'ami du prince, le console de la fin imminente d'une vie insouciance, et les festivités du no 2 recommencent.

No 4. Pas de trois

Les paysans dansent pour le prince. Une mélodieuse Intrada à 6 / 8 (*Allegro*) avec une belle ornementation précède des variations en canon (*Andante sostenuto*) menées par le hautbois, auquel le basson fait écho à son tour. Une chansonnette rustique à la clarinette commence *Allegro semplice*, accélérant jusqu'à un *Presto* tourbillonnant. Les Miniatures IV à VI sont une vigoureuse variation masculine bondissante (*Moderato*), un autre numéro bucolique délicat (*Allegro*) et une vigoureuse Coda (*Allegro vivace*).

No 5. Pas de deux

En 1895, Drigo choisit de le déplacer à l'acte III, où il servit de grand duo entre Odile et Siegfried, le soi-disant pas de deux du "Cygne noir". Peut-être avait-il raison car aucun couple ne s'est couvert de lauriers en dansant une telle séquence à ce premier stade. Mais toute la musique a une allure aristocratique. La superbe première valse (*Tempo di valse ma non troppo vivo, quasi moderato*) est suivie d'un solo de violon d'un certain entêtement harmonique (*Andante*) qui allait s'avérer parfaitement adapté au "cygne noir" appeau; ceci se résout dans un *Allegro* plus simple, voire rustique, le soliste repris en écho par toutes les cordes avant

une conclusion tourbillonnante. Un cornet à pistons rejoint l'ensemble des violons pour une autre valse gracieuse, mais un peu plus terne (*Tempo di valse*), qui mène directement à une coda tape-à-l'œil et grisante (*Allegro molto vivace*).

No 6. Pas d'action (*Andantino quasi moderato – Allegro*)

Alors tout à fait gris, Wolfgang entame un éloquent solo sur les sonorités brillantes des bassons et des violoncelles, mais il pirouette et fait une chute avant une joyeuse variation sur une partie du thème original.

No 7. Sujet (Scène) / No 8. Danse des coupes (*Tempo di polacca*)

Le soir approche, ce que souligne une clarinette crépusculaire, et un invité propose une danse avec des coupes de vin à la main: un numéro d'ensemble sur des rythmes de polonaise que Tchaïkovski venait d'utiliser dans sa Troisième Symphonie et qu'il allait exploiter encore davantage dans ses opéras *Vakoula le forgeron* (1874) et *Eugène Onéguine* (1877 – 1878) ainsi que dans le ballet *La Belle au bois dormant* (1888 – 1889). L'écriture piquante pour piccolo et glockenspiel de la section centrale rappelle sans aucun doute la musique de Glinka à la cour exotique du

nain Tchernomor dans *Russlan et Ludmilla* (1837 – 1842).

No 9. Finale I (*Andante*)

Le thème le plus célèbre du ballet fait d’abord une apparition scintillante, on voit une volée de cygnes dans le ciel du soir. Siegfried, arbalète en main, et Benno se lancent avec ardeur à leur poursuite.

Acte II

No 10. Scène (*Moderato*)

Le thème du “cygne” revient, menant cette fois à un sommet comparable à la tragédie de l’introduction (et, les quatre cors prenant le relais, font ressortir encore davantage le fait que Tchaïkovski connaissait *Lohengrin* de Wagner et son thème de la “question interdite”).

No 11. Scène (*Allegro moderato – Moderato – Allegro vivo*)

Des rythmes pointés bien assurés mènent les chasseurs royaux au bord du lac, avec un moment de grande tension quand ils se préparent à tirer sur les cygnes, qui disparaissent. Odette, sous sa forme de jeune fille, s’avance et, dans une pantomime élaborée sur un autre thème plaintif du hautbois, elle demande au prince pourquoi

il persécute ses compagnes. Son récit de transformation se déroule sur une mélodie animée, mais néanmoins légèrement plaintive, des cordes jusqu’à ce que des triolets martelés des cuivres attirent notre attention sur un hibou qui surveille la compagnie ensorcelée: c’est Rothbart déguisé. Une variante triste en mineur de la mélodie du récit à la clarinette atteint son point culminant dans une affirmation des cuivres qui mène au no 12:

No 12. Scène (*Allegro – Moderato assai quasi andante*)

L’entrée en masse des autres jeunes filles-cygnes est un exemple frappant chez Tchaïkovski de la faculté à exploiter longuement une même idée rythmique. Il y a davantage de pathos de la part du hautbois lorsque Odette dit à ses compagnes de ne pas craindre Siegfried, qui jette son arbalète à terre. Un autre magnifique ensemble des bois prend parti pour Odette avec bienveillance.

No 13. Danses des cygnes

L’élégante valse initiale pour le corps de ballet est reprise deux fois, comme troisième numéro du divertissement et comme sixième numéro avec l’adjonction de vigoureux contre-rythmes et des vents virevoltants du Pas d’action précédent. Trois célèbres numéros viennent

la ponctuer. Le gracieux *Moderato assai* offre à la ballerine qui danse le rôle d'Odette une chance de s'imposer. La quatrième danse est le célèbre Pas de quatre des jeunes cygnes, remarquable pour son écriture piquante pour l'ensemble des vents, et indissociable de la chorégraphie "en bras dessus bras dessous et hochements de tête" d'Ivanov, en 1895.

Le grand Pas d'action (*Andante – Andante non troppo – Allegro*) nous emmène directement au cœur de la question par le biais d'une cadence de harpe élaborée. Comme je l'ai déjà mentionné, c'est une adaptation du duo d'amour d'une autre créature des eaux, Ondine, et de son prince mortel, composé à l'origine pour un opéra que Tchaïkovski détruisit. Le violon en sourdine chante maintenant la première apostrophe du prince et adopte un nouveau ton bondissant avant d'épouser la ligne d'Ondine, la partie de ténor étant confiée au violoncelle. Une variation *Allegro* intègre une réplique subtile du sujet principal. Après le grand style de la reprise de la valse, les accents animés de la Coda (*Allegro vivo*) approuvent collectivement l'amour de Siegfried et Odette.

No 14. Scène (Finale II) (*Moderato*)
Sur une reprise pure et simple de la vision initiale de l'acte, les cygnes se fondent

maintenant dans les ruines romantiques proches du lac.

Act III

No 15 (*Allegro giusto*) / No 16. Danses du corps de ballet et des nains (*Moderato assai – Allegro vivo*)

Les lustres brillent sur le bal au cours duquel Siegfried doit obéir à l'ordre de sa mère et choisir une fiancée. D'autres cérémoniaux évoquant les festivités de l'acte I rappellent les aspects plus formels de la Troisième Symphonie presque contemporaine. Dans le trio du no 15, le prince, sa mère et leur suite font une entrée empreinte de dignité; dans celui du no 16, les nains de la cour dansent sur les hautbois, clarinettes, bassons et cors dans la plus fabuleuse veine de Tchaïkovski.

No 17. Scène. La Sortie des invités et la Valse (*Allegro – Tempo di valse*)

Des fanfares introduisent les six princesses invitées en trois entrées qui exposent des bribes de la valse à venir. Ensuite commence le plus poignant des numéros aristocratiques à 3 / 4 du ballet; il annonce le crépuscule du drame, mais de façon merveilleuse.

No 18. Scène (*Allegro – Allegro giusto*)
Sur une version raffinée à 4 / 4 dans la veine de

l'une des valse, la princesse demande à son fils laquelle de ces jeunes filles il aime. Davantage de fanfares: entrée de Rothbart avec sa fille Odile; sur des éclairs et des coups de tonnerre à l'orchestre, et sur un poignant *fortissimo* des bois annonçant le thème du "cygne", Siegfried est frappé par sa ressemblance avec Odette.

No 19. Pas de six

Ce numéro propose des variations élaborées pour les six princesses, qui font de leur mieux pour faire bonne impression – mais, on s'en rend compte, sans aucun espoir. Après une Intrada (*Moderato assai*) évoluant d'un air dégagé et imposant – qui doit correspondre à la première princesse car il n'y a ensuite que cinq variations –, un air simple à la clarinette, puis à la flûte (*Allegro*), laisse entendre que la deuxième est aussi rustaude que les paysans du Pas de trois de l'acte I. La troisième est la plus grandiose de toutes, peut-être orientale (*Andante con moto*), quand des hautbois cantabile en sixtes et en tierces anticipent d'une quinzaine d'années la "Danse arabe" de *Casse-Noisette*. Un sommet autoritaire cuivré s'estompe pour faire place à un nouveau solo de flûte très élégant. La quatrième danse gracieusement sur un autre 6/8 rustique (*Moderato*); la cinquième est plus masculine, passant à des unissons de cors (*Allegro*),

tandis que la sixième, comme la troisième, semble venue d'Orient (*Allegro semplice*, préfacé par une courte cadence *Moderato* de la harpe), tout en ayant un soupçon de fée pré-Carabosse. Une Coda syncopée (*Allegro molto*) mène cette présentation à une solide conclusion. Pourtant, les princesses sont sur le point de se voir totalement éclipsées quand Siegfried se prépare à danser avec Odile.

No 19a (Numéro supplémentaire). Pas de deux

En avril 1877, après la première série de représentations, Anna Sobechtchanskaia – qui était davantage considérée comme une danseuse étoile absolue que Pelagia Karpakova, créatrice des rôles d'Odette / Odile – demanda à Petipa, à Saint-Petersbourg, de créer pour elle un nouveau Pas de deux, sur une musique de Minkus. Tchaïkovski, horrifié, trouva un compromis en acceptant que sa propre musique soit plaquée sur la structure de fond d'"inspiration Minkus". Comme seule l'orchestration de Tchaïkovski pour la seconde variation semble avoir survécu, Vissarion Chebaline (1902 – 1963) écrivit le reste pour une production de 1953 au Théâtre Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko de Moscou. Au cours des représentations, le no 5

de l'acte I est toujours déplacé à l'acte III pour le pas de deux du "Cygne noir" et sa musique est indubitablement supérieure, mais ici nous avons la chance de disposer des deux versions et à l'emplacement initialement voulu.

Une introduction souple et fine (*Moderato*) mène vite au principal *Andante*, un autre solo de violon, mais moins extravagant que celui du no 5. Par ailleurs, le sommet est un accompagnement grandiose parfaitement approprié à la chorégraphie du ballet classique. La variation bondissante du prince (*Allegro moderato*) est virile comme il se doit; l'instrumentation de Tchaïkovski pour la variation d'Odile (*Allegro*) est, une fois encore, étonnamment discrète pour une séductrice si accomplie. La Coda tournoyante (*Allegro molto vivace*) donne de nombreuses opportunités de fouettés, ces fouettés qui sont si célèbres dans la chorégraphie de 1895 (bien que l'intitulé "no 5" laisse entendre que ce Pas de deux était placé à l'acte I dans la production de Moscou en 1953).

No 20. Danse hongroise (Czardas) (*Moderato assai – Allegro moderato – Vivace*)
Ouvrant le divertissement des danses nationales, la contribution hongroise de Tchaïkovski – comme celle de Delibes dans *Coppélia* auparavant – suit les composantes

magyares traditionnelles avec une section lente mélancolique (*lassú*) et une conclusion rapide et brillante (*friss*).

No 20a (Numéro supplémentaire). Danse russe (*Moderato – Andante semplice – Allegro vivo*)

Quand Tchaïkovski eut remis la partition complète à Julius Reisinger, le chorégraphe de 1877, ce dernier insista pour qu'une "danse russe" vienne s'ajouter aux hommages nationaux de la scène du bal. Le compositeur se plia à ses désirs et arrangea le dixième de ses *Douze Morceaux (difficulté moyenne)* pour piano, op. 40, qui porte le même nom, en solo de violon, le préfaçant d'une courte cadence – avec prolongation optionnelle – et se terminant sur le même tourbillon parfaitement adapté au ballet.

No 21. Danse espagnole (*Allegro non troppo. Tempo di bolero*)

Cette danse très caractéristique est marquée par un flamenco passionné, avec l'exhibitionnisme des castagnettes et deux répliques affables dans des tonalités majeures.

No 22. Danse napolitaine (*Allegro moderato – Andantino quasi moderato*)

Tchaïkovski allait beaucoup mieux connaître

l'Italie après avoir composé *Le Lac des cygnes* – il n'avait alors fait qu'un court séjour à Milan – et pourtant ses impressions dans le *Capriccio italien* (1880) ont le même brio. C'est une chanson de rues napolitaine pour cornet à pistons suivie d'une tarentelle tourbillonnante.

No 23. Mazurka (*Tempo di mazurka*)

C'est un spécimen beaucoup plus long de la danse polonaise que celle que Tchaïkovski allait introduire dans la scène de fête au deuxième acte d'*Eugène Onéguine*, et cependant une mazurka tout aussi essentielle pour le corps de ballet allait couronner le mariage d'Aurore dans *La Belle au bois dormant*.

No 24. Scène (Finale III) (*Allegro*)

Dans le finale de l'acte III, le thème de valse à 4 / 4 offre plus de douceur à la princesse avant la catastrophe cruciale: la révélation de la duplicité de Rothbart et d'Odile survient d'une manière à vous faire dresser les cheveux sur la tête; accompagnée par son thème du "cygne", Odette apparaît désespérée à la fenêtre et les lumières s'éteignent au milieu d'un chaos de cuivres.

Act IV

No 25. Entr'acte (*Moderato*) / No 26. Scène (*Allegro non troppo*)

La musique d'ambiance douce-amère que Tchaïkovski composa pour introduire un dernier acte court et vraiment symphonique allait par la suite tomber en lambeaux; elle repose sur un thème de son premier opéra, *Le Voïevode*. Ses diverses couleurs, dans le style traditionnel des variations dérivé de Glinka, préfacent un développement tendu lorsque les jeunes filles-cygnes pleines d'attente se demandent où a bien pu passer Odette. Des réflexions nostalgiques des bois et des arpèges descendants de la harpe mènent au numéro suivant.

No 27. Danses des petits cygnes (*Moderato*)

Point culminant de la partition originale et dans la même atmosphère que ce qui précède, les "Danses des petits cygnes" furent coupées par Drigo de manière inexplicable en 1895. Une mélodie triste et tendre, dans le pur style traditionnel russe, rappelle l'écriture pour ensemble à vent de l'acte II.

No 28. Scène (*Allegro agitato – Molto meno mosso*) / No 29. Scène finale (*Andante – Allegro agitato – Alla breve. Moderato e maestoso*)

L'action tend maintenant vers son dénouement. Odette accourt désespérée et annonce à ses jeunes filles-cygnes concernées

ce qui est arrivé (solos de bois, puis cordes *con passione*). Une terrible tempête éclate, au point culminant de laquelle apparaît le prince; ses regrets et son désespoir sont exprimés par les cordes à l'unisson, amorçant le drame final. Il implore le pardon de son véritable amour et le thème du "cygne" de l'acte I passe du hautbois à tout l'orchestre quand Odette tombe dans ses bras. Sous une forme tronquée, le thème est lancé *fortissimo* en majeur pour suggérer que l'amour triomphe de tout, et c'est ainsi qu'on l'interprète en suivant le scénario de Modeste Tchaïkovski de 1895 – Odette et Siegfried jouissent d'une rédemption wagnérienne dans l'éternité – ou simplement selon le scénario original – ils disparaissent sous les vagues. Dans les deux cas, l'évocation musicale vivante des cygnes flottant calmement à la surface du lac nous explique triomphalement que le cruel sortilège de Rothbart est rompu.

© 2013 David Nice

Traduction: Marie-Stella Pâris

Le violoniste **James Ehnes** s'est fait connaître par sa virtuosité et son remarquable talent musical. Il a joué dans plus d'une trentaine de pays des cinq continents et se produit régulièrement dans les plus grandes salles

de concert du monde avec de nombreux orchestres et chefs parmi les plus réputés. Il a réalisé plus de trente CD, couvrant un répertoire qui va de J.S. Bach à John Adams. Ses enregistrements ont reçu de nombreuses récompenses et prix internationaux, notamment un Grammy, un *Gramophone* Award et sept Junos.

Né au Canada en 1976, James Ehnes commença à étudier le violon à l'âge de quatre ans, et à neuf ans il devint le protégé de l'illustre violoniste Francis Chaplin. Il poursuivit ses études avec Sally Thomas à la Meadowmount School of Music et, de 1993 à 1997, à la Juilliard School où il remporta le Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music lors de la réception de son diplôme. Il est Member of the Order of Canada, a été nommé Doctor of Music (*honoris causa*) par la Brandon University et fut la plus jeune personnalité à se voir élire à la Royal Society of Canada. Il est ainsi membre honoraire de la Royal Academy of Music. James Ehnes se produit avec le Stradivarius "Marsick" de 1715. www.jamesehnes.com

L'histoire de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remonte à 1765, ce qui fait de cet ensemble l'un des plus anciens orchestres du monde, et son 250ème anniversaire

sera célébré en 2015. L'Orchestre entretient des liens étroits avec Edvard Grieg qui en fut le directeur artistique de 1880 à 1882. Edward Gardner, le directeur musical très acclamé de l'English National Opera, a été nommé chef principal pour une période de trois ans à partir du mois d'octobre 2015, à la suite d'Andrew Litton, le directeur musical de l'Orchestre depuis 2003, qui deviendra alors directeur musical lauréat. Succédant à Juanjo Mena, Gardner a pris la fonction de chef principal invité en août 2013. Sous la direction de Litton, l'orchestre a considérablement amélioré son image par le biais d'enregistrements, de longues tournées et de commandes internationales.

L'Orchestre philharmonique de Bergen est l'un des deux orchestres nationaux de Norvège. Il se compose de cent musiciens et prend part chaque année au Festival international de Bergen. Au cours des dernières saisons, l'orchestre s'est produit au Concertgebouw d'Amsterdam, aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall de Londres, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, au Carnegie Hall de New York et à la Philharmonie de Berlin. L'orchestre a fait des tournées en Suède, en Autriche et en Allemagne en 2011; il s'est produit au Festival de Rheingau et est retourné au

Concertgebouw en 2012. En 2013, l'orchestre a fait des tournées en Angleterre et en Écosse.

L'Orchestre philharmonique de Bergen a un programme d'enregistrement chargé, avec pour l'instant pas moins de six à huit CD par an. Les critiques du monde entier reconnaissent la transformation qu'a subi l'orchestre au cours de ces dernières années et saluent son jeu énergique et le son corsé des cordes. Parmi les projets récents et en cours figurent un cycle de symphonies de Mendelssohn, la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, des ballets de Stravinsky, ainsi que des symphonies, des suites de ballet et des concertos de Prokofiev. Son enregistrement de l'intégrale de la musique pour orchestre d'Edvard Grieg reste la référence dans un domaine concurrentiel. L'orchestre entretient une relation durable avec certains des meilleurs musiciens du monde et a enregistré notamment avec Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne et Lawrence Power.

Il est actuellement engagé dans un projet d'enregistrement des trois grands ballets de Tchaïkovski pour Chandos et a aussi enregistré des œuvres pour orchestre, notamment les symphonies, de Rimski-Korsakov et quatre volumes d'œuvres de

Johan Halvorsen salués par la critique. Une série consacrée à la musique pour orchestre de Johan Svendsen a rencontré un enthousiasme analogue. Edward Gardner a dirigé l'orchestre dans un enregistrement de réalisations orchestrales de Luciano Berio, publié en 2011. Après cette collaboration particulièrement réussie, l'Orchestre philharmonique de Bergen a plusieurs autres projets d'enregistrements avec lui, ainsi qu'avec Neeme Järvi et Sir Andrew Davis.

À la tête d'une véritable dynastie musicale, Neeme Järvi est un des chefs d'orchestre les plus respectés d'aujourd'hui. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre de la Suisse Romande, directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, chef principal émérite de l'Orchestre de la Résidence de la Haye, ainsi que directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, chef principal émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg et "Conductor Laureate" du Royal Scottish National Orchestra. Il s'est aussi produit en tant que chef invité avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le London Philharmonic Orchestra,

le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Bergen et les Wiener Symphoniker, et également aux USA, avec le Los Angeles Philharmonic et le National Symphony Orchestra de Washington D.C., entre autres. Il a travaillé avec des solistes tels que Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud et Vadim Gluzman.

Parmi les grands moments d'une impressionnante discographie comptant plus de 450 enregistrements, figurent des cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de Vlieger. Neeme Järvi s'est également fait le défenseur de la musique de compositeurs nordiques moins connus du grand public, tels Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén et Niels W. Gade, et de compositeurs originaires de son Estonie natale, dont Rudolf Tobias, Eduard Tubin et Arvo Pärt. Parmi les nombreuses récompenses et distinctions dont il a fait l'objet sur le plan international, Neeme Järvi a été fait docteur *honoris causa* de l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn,

a reçu l'Ordre du Blason national des mains du président de la république d'Estonie, des doctorats *honoris causa* en Lettres de la Wayne State University de Detroit et de l'université du Michigan, ainsi que des doctorats *honoris*

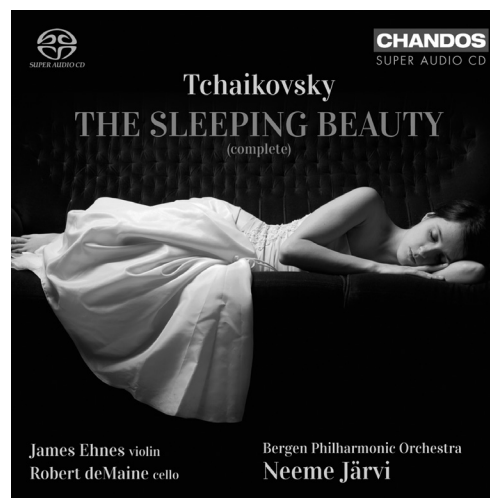
causa de l'université d'Aberdeen et de l'Académie royale de musique de Suède. Il a aussi été fait commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.



Henning Målness

Robert deMaine, guest principal cello of the Bergen Philharmonic Orchestra for the recording sessions

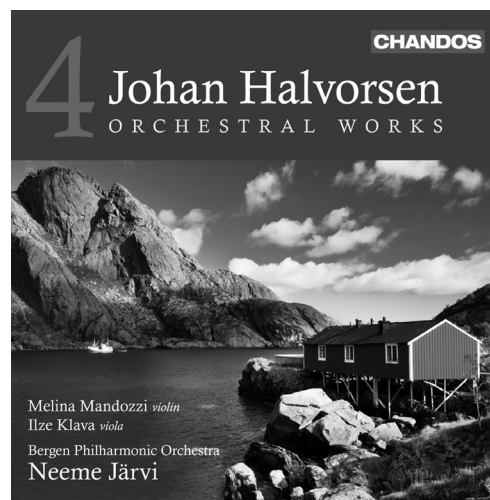
Also available



CHSA 5113(2)

Tchaikovsky
The Sleeping Beauty (complete)
— — —

Also available



CHAN 10710

Halvorsen
Orchestral Works, Volume 4



Also available



CHAN 10766

Svendsen
Orchestral Works, Volume 3



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.

BERGEN FILHARMONISKE  ORKESTER

This recording was made with support from



GRIEG FOUNDATION

Recording producer Brian Pidgion

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 18 June and 3–6 December 2012

Front cover 'Female ballet dancer performing under water, floating elegantly',
photograph © Henrik Sørensen, Copenhagen (www.henriksorensen.com) / Getty Images

Back cover Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Bergen Philharmonic Orchestra, with its Music Director, Andrew Litton

Steve J. Sherman



CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHSA 5124(2)

CHANDOS

Bergen Philharmonic Orchestra / Järvi

CHANDOS

TCHAIKOVSKY: SWAN LAKE

CHSA 5124(2)

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840–1893)

Swan Lake, Op. 20

Ballet in Four Acts

COMPACT DISC ONE

1	Introduction	2:39
2 - 18	Act I	46:08
19 - 29	Act II	32:20
		TT 81:17

COMPACT DISC TWO

1 - 21	Act III	55:13
22 - 26	Act IV	18:02
		TT 73:24

James Ehnes violin

Bergen Philharmonic Orchestra

Johannes Wik harp

Melina Mandozzi leader

Øyvind Bjorå guest leader

Neeme Järvi

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

This recording was made with support from



© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



DSD
Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid CD can be played on any standard CD player.



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

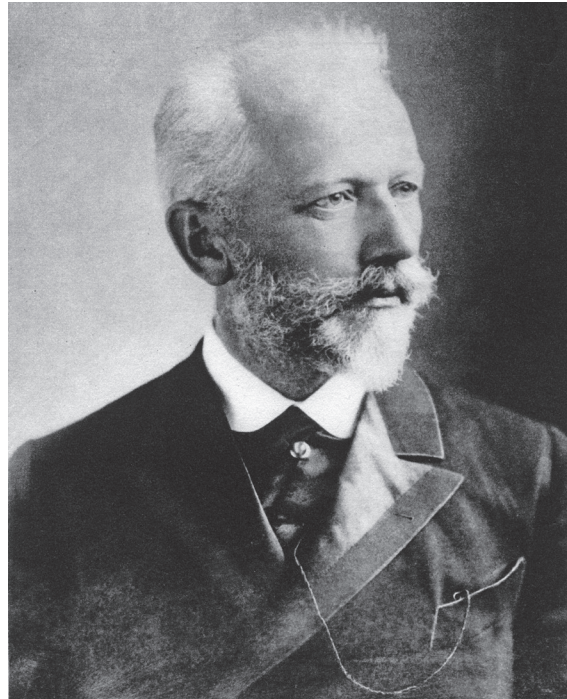
Tchaikovsky

THE NUTCRACKER

(complete)



Bergen Philharmonic Orchestra
Neeme Järvi



Photograph by Napoleon Sarony (1821 – 1896) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Pyotr Il'yich Tchaikovsky, New York, 1891,
at the time of composing 'The Nutcracker'

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

The Nutcracker, Op. 71

Ballet féerique in Two Acts

[1]	Ouverture. Allegro giusto	2:59
	Act I	40:27
	Tableau I	
[2]	1 Scène. Allegro non troppo – Poco più sostenuto – Tempo I – Più moderato – Allegro vivace – Meno –	3:33
[3]	2 Marche. Tempo di Marcia viva	2:16
[4]	3 Petit galop des enfants et Entrée des parents. Presto – Andante – Allegro –	2:38
[5]	4 Scène dansante. Andantino – Stringendo – Allegro vivo – Andantino sostenuto – Più andante – Allegro molto vivace – Molto più presto – Tempo di Valse (Pas de Deux) – Presto –	5:41
[6]	5 Scène et Danse du Gross-Vater. Andante (Tempo di Valse) – Poco animando – Tempo I – Andantino – Tempo I – Più allegro – Tempo I – Più mosso – Moderato assai – Andante – L'istesso tempo (La Berceuse) – Più mosso – Tempo I – Più mosso – L'istesso tempo – Tempo di Gross-Vater – Allegro vivacissimo – Tempo I	6:28

7	6	Scène. Allegro semplice – Moderato con moto – Allegro giusto – Più allegro – Moderato assai –	6:47
8	7	Scène. Allegro vivo – Pochissimo più mosso – La Bataille – La Seconde Bataille	3:23
Tableau II			
9	8	Scène. Andante	3:18
10	9	Valse des Flocons de neige. Tempo di Valse, ma con moto – Presto – Poco meno Bergen Pikekor Bergen Guttekor	6:19
Act II			40:58
11	10	Scène. Andante –	4:28
12	11	Scène. Andante con moto – Un poco animando – Moderato – Allegro agitato – Poco più allegro – Tempo precedente [Allegro agitato]	4:45
	12	Divertissement	
13	a)	Le Chocolat. Allegro brillante – Più mosso	1:09
14	b)	Le Café. Commodo	3:15
15	c)	Le Thé. Allegro moderato	1:02
16	d)	Trépak. Tempo di Trepak, molto vivace – Stringendo – Prestissimo	1:06

17	e) Les Mirlitons. Moderato assai	2:13
18	f) La Mère Gigogne et les polichinelles. Allegro giocoso – Allegro vivo – Poco più	2:39
19	13 Valse des Fleurs. Tempo di Valse Johannes Wik harp	6:44
20	14 Pas de Deux. Andante maestoso – Poco stringendo – Poco più mosso – Incalzando – Animando – Ritenuto – Tempo I – Poco stringendo – Tempo I	4:31
21	Variation I (Pour le danseur). Tempo di Tarantella –	0:44
22	Variation II (Pour la danseuse). Danse de la Fée-Dragée. Andante non troppo – Presto –	2:05
23	Coda. Vivace assai	1:24
24	15 Valse finale et Apothéose. Tempo di Valse – Molto meno – L'Apothéose	4:47
		TT 84:35

Bergen Philharmonic Orchestra
Melina Mandozzi leader
Neeme Järvi

Tchaikovsky: The Nutcracker

Introduction

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893) was a true European – or perhaps we should use the term, invented by the philosopher-writer Pyotr Souvchinsky after the composer's death, 'Eurasian', as there was much in the makeup of this genius that was authentically Slav. Yet, in his first ballet, *Swan Lake* (1877), he had taken elements of a German romantic tale about a half-supernatural creature disastrously entangled with the human world, merely spicing it with Russian folksong and high drama. *The Sleeping Beauty* reflected a love of all things French, taking the fairy story by the seventeenth-century master Charles Perrault and bringing in characters from his other tales for the best divertissement, musically speaking, in all ballet. By turning, or rather being somewhat forcibly turned back, to the subject of *The Nutcracker* after the modest success of *The Sleeping Beauty* at its 1890 premiere, he was able to bring together both French and German elements.

The source was decidedly Teutonic-fantastical. The bizarre supernatural dimensions of the tales of the early-nineteenth-century writer, composer,

and state official E.T.A. Hoffmann – changing shape as quickly as in the most elusive of dreams – inevitably made for compromises in transfer to the stage. One such example was the ballet *Coppélia*, to music by Léo Delibes. Tchaikovsky loved Delibes's mythological fantasy *Sylvia*, famously declaring that had he known the music, which he placed above Wagner's *Der Ring des Nibelungen*, earlier he would never have composed *Swan Lake*. *Coppélia*, a slightly earlier score, reached St Petersburg in the 1883 / 84 season. For Tchaikovsky, it was proof that what he called 'le joli' (the pretty) in music – vivacious themes decked out in ingenious orchestration – could triumph over a sketchy storyline. All that was left in *Coppélia* of one of Hoffmann's most haunting tales was the hero's infatuation for a mechanical doll (Offenbach captured a little more of its peculiarity in the Olympia act of his *Les Contes d'Hoffmann*).

Even before that, Tchaikovsky had received Hoffmann's children's story *The Nutcracker and the Mouse King* in the elaborated version by Alexandre Dumas père. But it may have been the intervening experience of *Coppélia*

which led him to agree to the renewed pleas of Ivan Vsevolozhsky, the impresario of the Imperial Theatres, for *The Nutcracker*, as the second, more substantial part of a double bill, prefaced by a fairytale opera about a blind princess cured by love, *Iolanta* (the order tells us that ballet was considered more prestigious than opera in St Petersburg).

As in *Coppélia*, the most significant and grotesque part of Hoffmann's tale was missing from the scenario. The *Nutcracker* ballet lacks its parent work's motivation, a tale within a tale of how the nephew of the mysterious godfather Drosselmeyer came to be turned into that useful wooden object which was once enlisted to rescue the hideously bewitched Princess Pirlipat from the spell of a vindictive she-mouse. Still, there was enough fantasy for Tchaikovsky to work on in the shape of Drosselmeyer himself, with his eye patch and glass wig – Dumas tells us that he lost an eye in a fight, and his hair from sunburn on a fourteen-year quest for the magic Krakatuk nut. There was also the comic but still slightly sinister battle between the toy forces of the Nutcracker and the mice led by the seven-headed son of the spell-caster.

Tchaikovsky could also weave a special musical magic from a child's sense of wonder at the trimmings of a comfortable Christmas.

He had already drawn on this in the 'Rêves d'enfant' (Child's Dreams) movement of his Second Suite for orchestra (1883), and the unusual sonorities of that and its companion movements served as a training ground for the wonders of orchestration that he would achieve in *The Sleeping Beauty* and in this, its even more experimental successor.

As Tchaikovsky worked on *The Nutcracker* and *Iolanta* more or less simultaneously, his attitude was characteristically capricious: one day he would write that the ballet represented a decline in his inventive powers – and it is true that the hopelessness of the scenario cast him into a deep depression in the early stages – while on another he thought it was infinitely better than the opera, which has recently made something of a comeback as a fondant succession of operatic set pieces. Proof that the public liked *The Nutcracker* came in the ecstatic reaction to the eight-movement suite, played in the concert hall nine months before the premiere of the double bill in December 1892.

The staging was not entirely successful, for the ballet-master, the great Marius Petipa, whose detailed demand for music to fit the action still survives in manuscript, became ill during rehearsals and much of the choreography fell to the second ballet-master,

Lev Ivanov (best known for his subsequent work on the lakeside scenes in the revised, successful *Swan Lake*). Ivanov had experience of set-piece dances but not of mime, and as most of the first act – stripped of the national divertissement, which was originally to have been danced by the children at the party, but was reworked for Act II – was about storytelling, lacking even a *pas de deux*, it fell a little flat (the pressure was on, too, for the junior *corps de ballet*).

True to the imperial style of *The Sleeping Beauty*, moreover, the visual spectacle of *The Nutcracker* was rather overwhelming: ‘the eye tires of such opulence’, wrote the composer. Productions over the following century and more have proved that the score can take leanness as well as extravagance: Matthew Bourne’s now-classic choreography, for instance, undercuts the Biedermeier prettiness of the Nuremberg household by setting the action in an orphanage, though magic ensues – and, as in many other versions, characters from the daylight world infiltrate the dream. Shorn of the visuals, the full score as we hear it here reveals itself in all its imaginative precision and wonderful symmetry.

Synopsis

It is Christmas Eve in the home of the

Silberhaus family (originally the Stahlbaums – Dumas changed Hoffmann’s steel to silver). Adults decorate the Christmas tree, admiringly adding the finishing touches; the children enter and wonder at its brilliance. A mysterious guest, Herr Drosselmeyer, godfather to the Silberhaus children, Clara (Marie in Hoffmann and Dumas) and Fritz, arrives with gifts – clockwork dolls, who dance for everyone’s entertainment. They are too precious to entrust to the siblings, who get a nutcracker instead. Clara is delighted, but her brother breaks the toy on a large nut. Having danced a formal number, the guests take their leave.

Moonlight falls on an empty stage. Clara comes down to tend to her ailing nutcracker; the clock strikes midnight, mice appear, the Christmas tree waxes gigantic, and the Nutcracker comes alive; the Nutcracker’s forces fight the mice, and when their defeat is imminent, Clara throws her slipper at the Mouse King, who loses consciousness; the Nutcracker is transformed into a handsome Prince.

He takes Clara on a journey, via a snowy forest, to his kingdom of Confiturembourg (Sweetieland, Jamburg, call it what you will). Its inhabitants dance for the saviour of their Prince – first confectionary, then flowers, then the resident Sugar Plum Fairy and her cavalier-

prince – before the grand apotheosis (to which, in most productions, Clara is transported back to her bed to find that it had all only been a dream; though in Hoffmann's tale the dream comes true and she eventually marries her Nutcracker, Drosselmeyer's nephew).

Details of the individual Numbers

References in quotation marks are to the original stage directions and to instructions by Petipa for the kind of music he wanted.

Overture (Allegro giusto)

The Overture is decidedly miniature – so called in the concert suite – in classical sonatina form and with delicate scoring which includes only divided violins and violas among the strings. At the premiere, it stood in marked contrast to the groping-in-the-dark, woodwind-only introduction to *Iolanta*.

Act I

Tableau I

No. 1. Scène (The Decoration and Illumination of the Christmas Tree) (*Allegro non troppo*)
 'Tender, mysterious music' accompanies the adults' decoration of the Christmas tree in the home of Councillor Silberhaus and his wife. With the first woodwind flurries and turns, in a fantastical style – they are to punctuate

the entire ballet and help to mark out its special musical territory – 'the tree lights up as if by magic', before the children scamper into the room to the merry patter of clarinets and bassoons. That Tchaikovsky understands their sense of awe is evident in the strange meditation by oboe, *glissando* harp, and *tremolo* strings. Three *pizzicato* chords lead straight into

No. 2. Marche (*Tempo di Marcia viva*)

Fanfares for clarinets, horns, and trumpets introduce this celebrated march, another miniature, and are elaborated in the reprise by upward-rushing strings.

No. 3. Petit galop des enfants et Entrée des parents (Children's Galop and Entry of the Parents) (*Presto*)

A touch of old France enters the Nuremberg salon: after a lively galop and the stately polonaise of the fancy-dressed adults, there is a vivacious company minuet to the old children's song 'Bon voyage, Monsieur Dumollet', the first of three such arrangements in the ballet. Did Tchaikovsky want to parallel Dumas's Gallic framework, or could he perhaps have been referencing nursery tunes taught him in his youth by his beloved governess, Fanny Dürbach?

Interrupting the merriment is the arrival of Godfather Drosselmeyer in

No. 4. Scène dansante (*Andantino*)
Hoffmann's small, thin, and wrinkled Supreme Court Justice finds his musical equivalent in astonishing harmonies and lugubrious orchestration (at first, only violas with two trombones and tubas, with muted blasts from two of the horns). Initially, the children are frightened, but they rally to receive his mechanical wonders. Out of Clara's gift, a giant cauliflower, comes a doll; out of Fritz's unpromising pie steps a soldier. The pair dance a graceful waltz, reassuring violins playing on the most sonorous of the four strings. There are two more dolls, a Harlequin and a Columbine. Originally they were to have been a he-devil and a she-devil – hence the darkly orchestrated whirl of what the score still calls a 'Pas diabolique': its syncopations evidently gave Stravinsky the cue for his 'Danse infernale' in *L'Oiseau de feu*.

No. 5. Scène et Danse du Gross-Vater
(*Andante. Tempo di Valse*)
To a flowing, expressive 6/8 melody, the children are weaned off these untouchable marvels with a nutcracker. Clara expresses her

delight in a graceful, elegant polka, cracking nuts between the teeth of her new toy to the sound of ratchet, but when Fritz takes over, the toy itself is cracked on a big nut. Fritz throws it to the ground, laughing; Clara cradles her wounded nutcracker to the strains of a simple lullaby, gently introduced by flute, but twice interrupted by Fritz and boisterous friends blasting and hitting the instruments of Michael Haydn's Toy Symphony (the orchestration is for trumpet and side drum, but there are also parts *ad libitum* for the children to play on cuckoo, quail, and small cymbals). Councillor Silberhaus breaks up the riot by proposing the traditional Grandfather Dance, familiar from its quotations in Schumann, and twice reprised in the original score.

No. 6. Scène (Departure of the Guests. Night)
(*Allegro semplice*)
The party breaks up to further, more glittering strains of Clara's lullaby. The stage is left empty. By the light of the moon – muted strings with more luminous, impressionistic touches from woodwind and harp – Clara comes to look for her sick beloved toy. She is frightened by the fantastical light coming off the nutcracker (*staccato* clarinet and bassoons), shivers as the face of Drosselmeyer appears in the owl of the clock when this strikes midnight, and

hears the scratching and squeaking of mice (low and high woodwind in the manner of Carabosse's train in *The Sleeping Beauty*). Then the music throws off its ingenious sequence of hitherto short movements and waxes symphonic. All the score says is, 'the Christmas tree grows and becomes little by little enormous', but the music, a long, slow *crescendo* based on mere rising portions of the scale, has a seriousness unlike anything we have heard in the ballet so far.

No. 7. Scène (The Battle) (*Allegro vivo*)

The radiance fades, and a combat begins between the squeaking mice and the toys led by the Nutcracker which has now come to life. Starting with miniature fanfares on woodwind only – and the consumption of gingerbread soldiers, according to the scenario – the battle increases in urgency to '1812' proportions; in the original production, the ballet students were joined by boys from the school of the Finnish guards in St Petersburg. As the toy soldiers are about to be overwhelmed, Clara throws her slipper at the Mouse King, the Nutcracker is transformed into a handsome Prince – the episode takes much longer, and of course comes with explanation, in Hoffmann's original story – and the room vanishes.

Tableau II

No. 8. Scène (A Pine Forest in Winter) (*Andante*)

A second steady *crescendo* – using the same simple ingredients of musical language as the first, but to equally magical effect – accompanies the transition.

No. 9. Valse des Flocons de neige (Waltz of the Snowflakes) (*Tempo di Valse, ma con moto*)

Hoffmann's original tale does include a 'Christmas Forest' and even a ballet, but danced by marionette shepherds and shepherdesses, not by snowflakes. Tchaikovsky neatly entrusts their flurries to two flutes, playing – with some difficulty, if the suggested tempo is adopted – on the offbeat. A calmer, placid strain at the heart of the waltz is carried by a specified twenty-four women's or children's voices offstage, a melody that triumphs after a dramatic blizzard variation on the main theme. Ivanov was apparently in his element making the elaborate patterns for the women's *corps de ballet* here, and in the right hands the ballerinas can have an effect comparable to that of the women in white in *Swan Lake*.

Act II

No. 10. Scène (The Enchanted Palace of Confiturembourg) (*Andante*)

The glittering introductory music to Act II is often used to accompany the continuing journey of Clara and her Prince. Petipa wanted it to evoke the kingdom of sweets:

the backdrop and wings represent palms
of gold and silver spangles on cloth. At
the back of the stage, fountains gushing
lemonade, orangeade, orgeat, and current
syrup

(this was Dumas's invention, adding to the already sickly description by Hoffmann). A new sonority eventually added to the two swirling harps tells us that the mistress of Marzipan House in Confiturembourg has come to meet the imminent arrivals: this is the Sugar Plum Fairy. The tinkling sound is that of the Celesta Mustel which Tchaikovsky had discovered in Paris – 'something between a small piano and a glockenspiel', he wrote to his publisher in June 1891, adding that it should be 'shown to nobody, for I fear that Rimsky-Korsakov and Glazunov will get wind of it and use its unusual effects sooner than I will'. He actually engaged the celesta first in the symphonic ballad *The Vöevoda* of that same year, though this work was not performed until after his death.

No. 11. Scène (The Arrival of the Nutcracker and Clara) (*Andante con moto*)

The attar-of-roses river, which rises up to reveal the travellers in a boat made of shells and drawn by two gold dolphins, prompted another special effect: flutter-tonguing, or *frullato*, flutes, usually credited as an invention of Mahler or Richard Strauss. To reminiscences of the battle, framed by a striding, confident melody, the Nutcracker Prince explains how Clara saved his life. The court salutes her action, a splendid table is laid by the Sugar Plum Fairy to fanfares from small silver soldiers, and the entertainment is ready to begin.

No. 12. Divertissement

a) Le Chocolat (Spanish Dance) (*Allegro brillante*)

A trumpet, sounding more Neapolitan, in the style of a national dance from *Swan Lake*, than Spanish, duets with an ecstatic clarinet; castanets soon appear to accompany graceful violins in thirds to tell us where we are.

b) Le Café (Arabian Dance) (*Commodo*)

The finest essay by Tchaikovsky in the *orientalia* which was more often the territory of such fellow composers as Balakirev, Borodin, and Rimsky-Korsakov actually uses a Georgian lullaby provided by one of their best mentors, Dargomyzhsky. The tune is first heard on muted strings between

woodwind arabesques and discreet taps on the tambourine.

c) Le Thé (Chinese Dance) (*Allegro moderato*)
After that shrouded mystery has faded to *ppppp*, Tchaikovsky launches a brilliant exercise in bright sonorities, a very individual piece of *chinoiserie*, its high trilling flutes and piccolo answered by *pizzicato* strings.

d) Trépak (Danse Russe) (*Tempo di Trepak, molto vivace*)

At around the same time as *The Nutcracker* was composed, Sibelius explored a more metrically complex version of the trepak in the symphony *Kullervo*; the version by Tchaikovsky is straightforward and fully scored in the vein of the finale of his Violin Concerto, whirling to a final *Prestissimo*.

e) Les Mirlitons (*Moderato assai*; some scores have *Andantino*)

The next dance is a gentle evocation of shepherdesses piping on miniature flutes, represented by the orchestral three in close harmony, contrasting with two trumpets in the middle section.

f) La Mère Gigogne et les polichinelles (Mother Gigogne and the Clowns) (*Allegro giocoso*)

More rumbustiousness rounds off the character dances, a piece regrettably omitted in most productions. The first *Nutcracker*

I ever saw, from London Festival Ballet, included it to feature the 'Old Woman Who Lived in a Shoe', her children tumbling out from under her gigantic skirt (the production also featured the arrangement by John Lanchbery of Tchaikovsky's sketch for an English sailor's jig, originally destined for the Divertissement when this was scheduled for Act I). Here are Tchaikovsky's two other French children's songs: 'Giroflé, Girofla' and 'Cadet Rousselle' – both to be found in karaoke versions on YouTube. The orchestration is brilliant and anticipates the fairground colour of Stravinsky's *Pétrouchka*.

No. 13. Valse des Fleurs (Waltz of the Flowers)
(*Tempo di Valse*)

The floral decoration garlanding Marzipan House in the story comes to life, introduced by aristocratic woodwind in the style of Aurora's entrance in Act I of *The Sleeping Beauty*, and a lavish harp cadenza (with room for improvisation in the manner of Johannes Wik's wonderful solos on earlier instalments in Chandos' series of Tchaikovsky's three great ballets – CHSA 5113(2) and CHSA 5124(2)). The waltz proper is the epitome of the composer's late style, a series of short but perfect motives for different instrumental groups – most memorably the four horns in close harmony –

with a more extended, passionate song for lower strings at its heart.

No. 14. Pas de Deux (The Sugar Plum Fairy and Prince Coqueluche) (*Andante maestoso*)
A character only introduced at the beginning of the second act dances the big number with a cavalier who only steps forward to support her now. 'Coqueluche' translates as 'whooping cough', but it is also a French colloquialism for 'the bee's knees'. Tchaikovsky produces the right 'colossal' movement which Petipa requested – presumably as a symmetrical counterbalance to the grandeur of the Act I transformation scene. There we had portions of the rising scale; here full major and minor scales descend, another instance of the ability of genius to draw maximum effect from minimal means. Benjamin Britten was especially impressed by what Tchaikovsky could extract from a simple scale.

Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*)

A tarantella, the whirling southern Italian dance form, so called because it emulated a human hopping mad from the bite of a tarantula, makes a quirkily scored solo for 'the bee's knees'.

Variation II (Pour la danseuse) Danse de la Fée-Dragée (*Andante non troppo*)

The Sugar Plum Fairy's solo is so well known that it is easy to overlook the masterstroke of the bass clarinet figure which answers the celesta's strange song. The spinning *Presto* conclusion was omitted from the more famous version familiar from the concert suite.

Coda (*Vivace assai*)

The final display for both dancers is distinguished by lively accents and syncopations, wrapped up in a vivacious melody.

No. 15. Valse finale et Apothéose (*Tempo di Valse*)

A last, opulent dance for the entire company, with the usual solos for the leads, is another, grander waltz in the imperial style also adopted for the Mazurka of *The Sleeping Beauty*. The final blaze of glory is usually adopted to whisk the overwhelmed Clara back to her normal surroundings, but its celesta-spangled reprise of the act's opening insists that the inhabitants of the kingdom of sweets, and its multicoloured fountains, fizz and sparkle to the very end.

© 2014 David Nice

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back

to 1765 and thus in 2015 will celebrate its 250th anniversary. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880–82. Edward Gardner, the acclaimed Music Director of English National Opera, has been appointed Chief Conductor for a three-year tenure starting in October 2015, in succession to Andrew Litton, the Orchestra's Music Director since 2003, who will be appointed Music Director Laureate. Succeeding Juanjo Mena, Gardner took up the post of Principal Guest Conductor in August 2013. Under Litton's direction the Orchestra has raised its international profile considerably, through recordings, extensive touring, and international commissions.

A Norwegian national orchestra, the one-hundred-and-one strong Bergen Philharmonic Orchestra participates annually at the Bergen International Festival. During the last few seasons it has played in the Concertgebouw, Amsterdam, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, in the Wiener Musikverein and Konzerthaus, in Carnegie Hall, New York, and in the Philharmonie, Berlin. The Orchestra toured Sweden, Austria, and Germany in 2011, and in 2012 appeared at the Rheingau Festival and returned to the Concertgebouw. 2013 has

seen the Orchestra in England and Scotland, and forthcoming tours will include the return to several of these prestigious venues.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing no fewer than six to eight CDs every year. Critics worldwide acknowledge the transformation the Orchestra has undergone in recent years, applauding the energetic playing style and the full-bodied string sound. Recent and ongoing recording projects include a Mendelssohn symphony cycle, Messiaen's *Turangalila*-Symphony, ballets by Stravinsky, and symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev. The Orchestra's recording of the complete orchestral music of Edvard Grieg remains the reference point in a competitive field. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, and Lawrence Power, among others.

Having recently recorded Tchaikovsky's three great ballets with Neeme Järvi, for Chandos, the Orchestra has also recorded orchestral works, including the symphonies, by Rimsky-Korsakov and four critically

acclaimed volumes of works by Johan Halvorsen. A series of the orchestral music of Johan Svendsen has met with similar enthusiasm. With Sir Andrew Davis the Orchestra has recorded music by Berlioz, Delius, and Sibelius, and other projects will follow.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was a recording of orchestral realisations by Luciano Berio, which was released in 2011, and a string of new recordings are now planned with Gardner in Bergen, starting with the first disc in a series devoted to orchestral works by Janáček. www.harmonien.no

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre

de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic

of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the

University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.



H. Frederick Stucker

Neeme Järvi

Tschaikowsky: Der Nussknacker

Einleitung

Pjotr Iljich Tschaikowsky (1840 – 1893) war ein echter Europäer – oder vielleicht sollte man den von dem Philosophen und Schriftsteller Pjotr Suwtschinsky nach dem Tod des Komponisten geprägten Begriff „Eurasier“ verwenden, da vieles in der Natur seines Genies wahrhaftig slawisch war. In seiner ersten Ballettmusik, *Schwanensee* (1877), hatte Tschaikowsky jedoch Elemente einer romantischen deutschen Fabel über ein auf verheerende Art und Weise mit der Menschenwelt verstricktes, halb-übernatürliches Wesen gewählt, und diese lediglich mit russischen Volksliedern und viel Dramatik angereichert. *Dornröschen*, bei dem sich Tschaikowsky eines Märchens des Meistererzählers des siebzehnten Jahrhunderts, Charles Perrault, bediente und Charaktere aus dessen anderen Geschichten für das – musikalisch gesehen – beste Divertissement in der Geschichte des Balletts einbezog, spiegelte eine Vorliebe für alles Französische wider. Als er sich nach dem mäßigen Erfolg der *Dornröschen*-Premiere im Jahre 1890 wieder

dem *Nussknacker* zuwandte, oder ihm vielmehr gezwungenermaßen zugewandt wurde, konnte er sowohl französische als auch deutsche Elemente zusammenführen.

Die Quelle war eindeutig teutonisch-phantastischer Natur. Die bizarren übernatürlichen Dimensionen der Geschichten des Anfang des neunzehnten Jahrhunderts lebenden Schriftstellers, Komponisten und Staatsdieners E.T.A. Hoffmann, die ihre Gestalt so schnell verwandeln wie die flüchtigsten Träume, unterlagen bei ihrer Übertragung auf die Bühne zwangsläufig Kompromissen. Ein Beispiel hierfür war das Ballett *Coppélia*, zu Musik von Léo Delibes. Tschaikowsky verehrte Delibes' mythische Fantasie *Sylvia* und erklärte bekanntermaßen, er hätte, wenn er diese Musik, die er höher einstufte als Wagners *Ring des Nibelungen*, früher gekannt hätte, *Schwanensee* niemals komponiert. *Coppélia* war etwas früher entstanden und erreichte St. Petersburg zur Saison 1883 / 84. Für Tschaikowsky war dieses Stück der Beweis dafür, dass sich das, was er „le joli“ (das Schöne) in der Musik nannte – lebhafte, mit

geistreicher Instrumentierung herausgeputzte Themen –, über eine dürftige Geschichte hinwegsetzen kann. Alles, was in *Coppélia* von einer von Hoffmanns eindringlichsten Geschichten übrig bleibt, ist die Vernarrtheit des Helden in eine mechanische Puppe (Offenbach fing im Olympia-Akt seiner Oper *Les Contes d'Hoffmann* etwas mehr von ihrer Eigentümlichkeit ein).

Schon vor diesem Zeitpunkt hatte Tschaikowsky Hoffmanns Kindergeschichte *Nussknacker und Mausekönig* in der ausgearbeiteten Fassung von Alexandre Dumas *père* erhalten. Aber es mag die zwischenzeitliche Erfahrung der *Coppélia* gewesen sein, welche ihn dazu bewog, den neuerlichen Bitten Iwan Wsewoloschskys, des Direktors der kaiserlichen Theater, nachzugeben. Dieser wollte den *Nussknacker* als den zweiten, umfangreicheren Teil einer Doppelvorstellung aufs Programm setzen, nach einer Märchenoper namens *Jolanthe* über eine blinde Prinzessin, die durch die Liebe geheilt wird. (Die Reihenfolge zeigt, dass das Ballett in St. Petersburg höher angesehen war als die Oper.)

Wie schon bei *Coppélia* fehlte auch hier im Szenario der wichtigste und phantastischste Teil der Hoffmann'schen Erzählung. Das *Nussknacker*-Ballett lässt die Motivation

seiner Vorlage vermissen, nämlich eine Geschichte innerhalb der Geschichte, die erklärt, wie es dazu kam, dass der Neffe des geheimnisvollen Patenonkels Drosselmeyer in jenes nützliche hölzerne Objekt verwandelt wurde, welches einst angeworben worden war, um die abscheulich verhexte Prinzessin Pirlipat vom Zauber einer rachsüchtigen Maus zu retten. Es gab jedoch in der Person Drosselmeyers mit seiner Augenklappe und seiner gläsernen Perücke noch genug Phantastisches mit dem Tschaikowsky arbeiten konnte – Dumas erzählt, Drosselmeyer habe sein Auge in einem Kampf verloren, und sein Haar durch Sonnenbrand auf seiner vierzehnjährigen Suche nach der magischen Kratakut-Nuss. Außerdem blieb noch die komische doch auch etwas unheimliche Schlacht zwischen den Spielzeugtruppen des Nussknackers und den Mäusen unter dem siebenköpfigen Sohn jener Maus, die für den ursprünglichen Zauber verantwortlich gewesen war.

Tschaikowsky besaß weiterhin die Fähigkeit, das kindliche Staunen angesichts des ganzen Drum und Drans eines behaglichen Weihnachtsfests zu einem besonderen musikalischen Zauber zu verweben. Das hatte er bereits in dem Satz „Rêves d'enfant“ (Kinderträume)

seiner Zweiten Orchestersuite (1883) unter Beweis gestellt, und die ungewöhnlichen Klänge dieses sowie der anderen Sätze des Werks stellten eine Übungsfläche für die Wunder der Instrumentierung dar, die er in *Dornröschen* und hier, in seinem noch experimentelleren Nachfolger, vollbringen sollte.

Während Tschaikowsky mehr oder weniger gleichzeitig am *Nussknacker* und an *Jolante* arbeitete, war seine Einstellung typisch wechselhaft: Mal schrieb er, dass das Ballett einen Niedergang seiner Erfindungsgabe darstelle – und es ist wohl wahr, dass die Hoffnungslosigkeit des Szenarios ihn zu Beginn in eine tiefe Depression stürzte –, mal fand er es unendlich viel besser als die Oper, die sich in jüngster Zeit als zuckerige Folge von standardisierten Opernnummern einer gewissen Renaissance erfreut. Den Beweis dafür, dass das Publikum den *Nussknacker* mochte, erhielt Tschaikowsky in Form der ekstatischen Reaktion auf die achtsätzige Suite, die neun Monate vor der Doppel-Premiere im Dezember 1892 im Konzertsaal erklang.

Die Bühnenfassung war kein ungetrübter Erfolg, da der Ballettmeister, der große Marius Petipa, dessen detaillierte Anforderungen,

wie die Musik der Handlung zu folgen habe, noch in Manuskriptform existieren, während der Proben erkrankte und ein Großteil der Choreographie seinem zweiten Ballettmeister, Lew Iwanow zufiel (am besten bekannt für seine spätere Arbeit an den Szenen am Seeufer in der überarbeiteten, erfolgreichen Fassung von *Schwanensee*). Iwanow besaß Erfahrung, was die Standardtänze, aber nicht was die pantomimischen Aspekte anging, und da es im größten Teil des ersten Akts – ohne das nationale Divertissement, das ursprünglich von den Kindern auf dem Fest getanzt werden sollte, dann aber für den zweiten Akt überarbeitet worden war – um das Erzählen der Geschichte ging und es noch nicht mal einen *pas de deux* gab, wirkte das Ganze eher blass (außerdem stand das junge *corps de ballet* unter großem Druck).

Ganz im kaiserlichen Stil von *Dornröschen* gehalten, war auch das visuelle Spektakel des *Nussknackers* eher überwältigend: „Das Auge ermüdet ob solcher Opulenz“, schrieb der Komponist. Im Laufe von mehr als einem Jahrhundert haben Inszenierungen gezeigt, dass die Musik Schlankheit ebenso verträgt wie Extravaganz: Matthew Bourne inzwischen klassische Choreographie etwa unterwandert die Biedermeier Artigkeit des Nürnberger Haushalts, indem er das Werk in einem

Waisenhaus spielen lässt. Die Magie kommt aber dennoch zum Zuge, und Charaktere aus der realen Welt dringen – wie auch in vielen anderen Versionen – in den Traum ein. Ohne die visuellen Effekte entfaltet die Gesamtpartitur in der hier zu hörenden Fassung all ihre einfallsreiche Präzision und wunderbare Symmetrie.

Zusammenfassung

Es ist Heiligabend bei Familie Silberhaus (im Original Familie Stahlbaum). Die Erwachsenen schmücken den Weihnachtsbaum und geben ihm bewundernd den letzten Schliff; die Kinder kommen herein und staunen über seinen Glanz. Ein geheimnisvoller Gast, Herr Drosselmeyer, der Patenonkel der Silberhaus-Kinder, Clara (Marie bei Hoffmann und Dumas) und Fritz, kommt mit Geschenken: mechanische Puppen, die zur Unterhaltung aller tanzen. Sie sind zu kostbar, um sie den Geschwistern anzuvertrauen, die stattdessen einen Nussknacker bekommen. Clara ist begeistert, doch ihr Bruder zerbricht das Spielzeug bei dem Versuch, eine große Nuss zu knacken. Nachdem sie einen feierlichen Tanz getanzt haben, verabschieden sich die Gäste.

Mondlicht fällt auf die leere Bühne. Clara kommt hinunter, um sich um ihren

verletzten Nussknacker zu kümmern – die Uhr schlägt Mitternacht, Mäuse erscheinen, der Weihnachtsbaum wächst riesig an, und der Nussknacker erwacht zum Leben. Die Truppen des Nussknackers kämpfen gegen die Mäuse und stehen kurz vor der Niederlage, als Clara ihren Pantoffel nach dem Mäusekönig wirft, der das Bewusstsein verliert, während sich der Nussknacker in einen stattlichen Prinzen verwandelt.

Er nimmt Clara mit auf eine Reise durch einen verschneiten Wald in sein Königreich Zuckerburg (Konfitürenburg, Sweetieland, Jamburg, wie auch immer man es nennen will). Die Einwohner tanzen für die Retterin ihres Prinzen – zunächst der Konfekt, dann die Blumen und schließlich die dort ansässige Zuckerfee und ihr Prinz-Kavalier. Es folgt das große Schlussbild, während dessen Clara in den meisten Inszenierungen wieder in ihr Bett zurück transportiert wird, um zu erkennen, dass alles nur ein Traum war. In Hoffmanns Erzählung geht ihr Traum jedoch in Erfüllung, und sie heiratet schließlich ihren Nussknacker, den Neffen Drosselmeyers.

Angaben zu den einzelnen Nummern

Hinweise in Anführungszeichen beziehen sich auf die ursprünglichen Bühnenanweisungen

sowie auf die Vorgaben Petipas bezüglich der von ihm gewünschten Musik.

Ouverture (*Allegro giusto*)

Bei der Ouvertüre handelt es sich ohne Zweifel um eine Miniatur (wie sie auch in der Konzert-Suite genannt wird), die in klassischer Sonatinenform steht und zart besetzt ist – in den Streichern nur mit geteilten Violinen und Bratschen. Bei der Premiere stellte sie einen markanten Kontrast zu der im Dunkeln tastenden, nur mit Holzbläsern besetzten Einleitung zu *Jolante* dar.

1. Akt

Tableau I

Nr. 1. Scène (Das Schmücken und Erleuchten des Weihnachtsbaums) (*Allegro non troppo*)
“Zarte, geheimnisvolle Musik” begleitet das Schmücken des Weihnachtsbaums durch die Erwachsenen im Hause von Ratsherr Silberhaus und dessen Gattin. Mit dem ersten Aufstieben und den ersten Wendungen der Holzbläser im phantastischen Stil, die das gesamte Ballett durchziehen werden und dazu beitragen, sein besonderes musikalisches Terrain abzustecken, “erleuchtet der Baum wie durch Zauberhand”, bevor die Kinder zu fröhlichem Geplapper von Klarinetten

und Fagotti auf die Bühne kommen. Dass Tschaikowsky ihr Staunen gut versteht, zeigt sich deutlich in der seltsamen Meditation für Oboe, *glissando* Harfe und *tremolo* Streicher. Drei *pizzicato* Akkorde leiten direkt über zu

Nr. 2. Marche (*Tempo di Marcia viva*)

Klarinetten-, Hörner- und Trompetenfanfaren leiten diesen berühmten Marsch ein, bei dem es sich ebenfalls um eine Miniatur handelt, und werden in der Reprise mit aufwärts stürmenden Streichern ausgearbeitet.

Nr. 3. Petit galop des enfants et Entrée des parents (Kleiner Galopp der Kinder und Auftritt der Eltern) (*Presto*)

Ein Hauch des alten Frankreichs zieht in den Nürnberger Salon ein: Auf einen lebhaften Galopp und die würdevolle Polonaise der verkleideten Erwachsenen folgt ein lebhaftes Menuett auf das alte Kinderlied “Bon voyage, Monsieur Dumollet” für die gesamte Kompanie, das erste von drei solchen Arrangements im gesamten Ballett. Wollte Tschaikowsky hier Dumas’ gallischer Rahmenhandlung entsprechen, oder kann es sein, dass er auf Kinderlieder Bezug nahm, die ihm in seiner Jugend seine geliebte Gouvernante Fanny Dürbach beigebracht

hatte? Die Ankunft des Patenonkels Drosselmeyer unterbricht die allgemeine Heiterkeit in der

Nr. 4. Scène dansante (*Andantino*)
Hoffmanns kleiner, dünner, runzeliger Obergerichtsrat findet in überraschenden Harmonien und düsterer Instrumentierung (erst nur Bratschen mit zwei Posaunen und Tuben und gedämpfte Stöße in den Hörnern) seine musikalische Entsprechung. Zunächst haben die Kinder Angst, doch ihr Mut kehrt wieder, um seine mechanischen Wunderwerke entgegenzunehmen. Aus Claras Geschenk, einem riesigen Blumenkohl, entspringt eine Puppe. Aus Fritz' nicht wirklich vielversprechender Pastete marschiert ein Soldat. Die beiden tanzen einen graziösen Walzer, beruhigende Geigen spielen auf der klangvollsten ihrer vier Saiten. Es gibt noch zwei weitere Puppen, einen Harlekin und eine Kolombine. Ursprünglich sollten dies ein männlicher und ein weiblicher Teufel sein – daher das dunkel orchestrierte Wirbeln des in der Partitur immer noch "Pas diabolique" betitelten nächsten Abschnitts: Seine Synkopierungen dienten Strawinsky offenbar als Inspiration für seinen "Danse infernale" in *L'Oiseau de feu*.

Nr. 5. Scène et Danse du Gross-Vater
(Großvatertanz) (*Andante. Tempo di Valse*)
Zu einer fließenden, ausdrucksvollen Melodie im 6/8-Takt werden die Kinder mit einem Nussknacker von diesen unantastbaren Wunderdingen fortgelockt. Clara verleiht ihrer Freude in einer anmutigen, eleganten Polka Ausdruck, während der sie zwischen den Zähnen ihres neuen Spielzeugs zum Klang einer Ratsche Nüsse knackt, doch als Fritz den Nussknacker übernimmt, zerbricht er ihn an einer großen Nuss. Fritz wirft ihn lachend zu Boden, doch Clara wiegt ihren verwundeten Nussknacker zu den Klängen eines einfachen Wiegenlieds, welches sanft von der Flöte eingeleitet, doch zweimal von Fritz und seinen ungestümen Freunden unterbrochen wird, die auf dem Instrumentarium von Michael Haydns Kindersinfonie blasen und schlagen (der Abschnitt ist mit Trompete und kleiner Trommel instrumentiert, doch es gibt auch noch *ad libitum* Stimmen für die Kinder, die mit Kinderinstrumenten wie Kuckuck, Wachtel und kleinen Zimbeln besetzt sind). Ratsherr Silberhaus löst den Tumult auf, indem er vorschlägt, den traditionellen, aus Zitaten bei Schumann bekannten, Großvatertanz zu tanzen, der in der Originalpartitur zweimal wiederholt wird.

Nr. 6. Scène (Abschied der Gäste. Nacht)
(*Allegro semplice*)

Zu weiteren, funkelnderen Klängen von Claras Wiegenlied löst sich die Gesellschaft auf. Die Bühne bleibt leer zurück. Bei Mondlicht – gedämpfte Streicher mit lichterem, impressionistischen Akzenten der Holzbläser und der Harfe – kommt Clara zurück, um ihr geliebtes, krankes Spielzeug zu suchen. Das wunderliche Licht, das dem Nussknacker entströmt (Klarinette und Fagotti im *staccato*), macht ihr Angst, sie zittert, als das Gesicht Drosselmeyers in der Eule der Uhr erscheint, als diese Mitternacht schlägt und hört das Kratzen und Quieken der Mäuse (hohe und tiefe Holzbläser in der Art und Weise wie Carabosses Gefolge in *Dornröschen*). Dann legt die Musik ihre erfinderische Abfolge von bisher kurzen Sätzen ab und nimmt eher sinfonische Züge an. Die Partitur gibt nur an, dass „der Weihnachtsbaum wächst und nach und nach riesig wird“, doch die Musik, bei der es sich um ein langes, langsames, nur auf ansteigenden Abschnitten der Tonleiter basierendes *crescendo* handelt, ist von einer Schwere, wie sie bisher in diesem Ballett noch nicht zu hören war.

Nr. 7. Scène (Die Schlacht) (*Allegro vivo*)
Der Glanz vergeht, und ein Gefecht zwischen den quiekenden Mäusen und den

vom inzwischen zum Leben erwachten Nussknacker angeführten Spielsachen beginnt. Der Kampf eröffnet mit Miniatur-Fanfaren in den Holzbläsern allein – und laut Libretto mit dem Verzehr von Lebkuchensoldaten –, steigert sich jedoch in seiner Dringlichkeit bald zu an „1812“ erinnernden Proportionen; in der ursprünglichen Inszenierung standen den Ballettschülern Kadetten der Schule der Finnischen Garde in St. Petersburg zur Seite. Als die Spielzeugsoldaten kurz vor der Niederlage stehen, wirft Clara ihren Pantoffel nach dem Mäusekönig, der Nussknacker verwandelt sich in einen ansehnlichen Prinzen (diese Episode dauert bei Hoffmann viel länger und wird natürlich von einer Erklärung begleitet), und das Zimmer verschwindet.

Tableau II

Nr. 8. Scène (Ein Tannenwald im Winter)
(*Andante*)

Ein weiteres gleichmäßiges *crescendo*, welches sich mit ebenso magischem Effekt der gleichen einfachen Komponenten der musikalischen Sprache bedient wie das erste, begleitet die Verwandlung.

Nr. 9. Valse des Flocons de neige
(Schneeflocken-Walzer) (*Tempo di Valse, ma con moto*)

In Hoffmanns Originalerzählung gibt es einen "Weihnachtswald" und sogar ein Ballett, welches allerdings von Schäfer- und Schäferinnen-Marionetten getanzt wird und nicht von Schneeflocken. Tschaikowsky vertraut deren Gestöber geschickt zwei Flöten an, die auf der unbetonten Zählzeit spielen – was allerdings in dem vorgeschriebenen Tempo nicht leicht ist. Eine ruhigere, sanfte Melodie im Herzen des Walzers wird von einem Frauen- oder Kinderchor (mit vierundzwanzig Stimmen angegeben) hinter der Bühne gesungen und triumphiert nach einer einen dramatischen Schneesturm darstellenden Variation auf das Hauptthema. Was die kunstvollen Muster für die Damen des *corps de ballet* angeht, war Iwanow anscheinend ganz in seinem Element, und in den richtigen Händen können diese Ballerinen einen ähnlichen Effekt hervorrufen wie die Frauen in Weiß in *Schwanensee*.

2. Akt

Nr. 10. Scène (Das Zauberschloss von Zuckerburg) (*Andante*)

Die funkelnde Einleitungsmusik zum 2. Akt wird oft benutzt, um die Weiterreise von Clara und ihrem Prinzen zu begleiten.

Petipa wollte das Königreich der Süßigkeiten heraufbeschwören:

der Hintergrund und die Seitenbühne stellen Palmen aus goldenen und silbernen Pailletten auf Stoff dar. Hinten auf der Bühne sind Springbrunnen, aus denen Zitronen- und Orangen-Limonade, Orgeat und Korinthen sirup hervorsprudeln

– dies war Dumas' Erfindung, die er der bereits übersüßen Beschreibung Hoffmanns hinzufügte. Ein neuer Klang, der schließlich zu den beiden wirbelnden Harfen hinzukommt, kündigt an, dass die Herrin des Zuckerschlosses von Zuckerburg gekommen ist, um die Neuankömmlinge zu begrüßen: die Zuckerfee. Die klingelnden Töne entstammen der Celesta Mustel, die Tschaikowsky in Paris entdeckt hatte. Sie ist "etwas zwischen einem kleinen Klavier und einem Glockenspiel", schrieb er im Juni 1891 an seinen Verleger und fügte hinzu, man solle das Instrument "niemandem zeigen, denn ich fürchte, dass Rimsky-Korsakow und Glasunow davon erfahren und ihre ungewöhnlichen Effekte eher benutzen werden als ich". Tatsächlich setzte Tschaikowsky die Celesta zum ersten Mal im gleichen Jahr in seiner Sinfonischen Ballade *Der Wojewode* ein, die jedoch erst nach seinem Tod aufgeführt wurde.

Nr. 11. Scène (Die Ankunft des Nussknackers und Claras) (*Andante con moto*)

Der Rosenfluss, der sich erhebt, um den Blick auf die Reisenden in einem von zwei goldenen Delphinen gezogenen Boot aus Muscheln freizugeben, inspirierte Tschaikowsky zu einem weiteren besonderen Effekt, nämlich der Flatterzunge (oder *frullato*) für die Flöten, einer Technik, die normalerweise als Erfindung von Mahler oder Richard Strauss gilt. Zu musikalischen Erinnerungen an die Schlacht, die von einer schreitenden, zuversichtlichen Melodie umrahmt werden, erzählt der Nussknacker-Prinz, wie Clara ihm das Leben gerettet hat. Der Hof ehrt ihre Tat, die Zuckerfee deckt zu den Fanfaren kleiner Silbersoldaten eine wunderbare Tafel, und das Fest kann beginnen.

Nr. 12. Divertissement

a) Le Choclat (Spanischer Tanz) (*Allegro brillante*)

Eine Trompete, die im Stile eines Nationaltanzes aus *Schwanensee* eher neapolitanisch als spanisch klingt, spielt im Duett mit einer ekstatischen Klarinette. Bald erklingen Kastagnetten zur Begleitung der anmutigen Violinen in Terzen, um den Zuhörer daran zu erinnern, wo er sich befindet.

b) Le Café (Arabischer Tanz) (*Commodo*)
Für seinen besten Versuch auf dem Gebiet der

orientalia, wo sonst eher Mitkomponisten wie Balakirew, Borodin und Rimsky-Korsakow zu Hause waren, wählt Tschaikowsky tatsächlich ein georgisches Wiegenlied, welches von einem ihrer besten Mentoren stammt, nämlich Alexander Dargomyschsky. Die Melodie erklingt zunächst in den gedämpften Streichern zwischen Holzbläser-Arabesken und diskreten Tamburin-Schlägen.
c) Le Thé (Chinesischer Tanz) (*Allegro moderato*)

Nachdem dieses umnebelte Geheimnis im *ppppp* verklungen ist, bringt Tschaikowsky ein brillantes Beispiel heller Klangwelten auf den Weg, eine sehr individuelles Stück *chinoiserie*, auf dessen hohe trillernde Flöten und Piccolo *pizzicato* Streicher antworten.

d) Trépak (Russischer Tanz) (*Tempo di Trepak, molto vivace*)

Etwa zur gleichen Zeit als *Der Nussknacker* entstand, beschäftigte sich Sibelius in seiner Sinfonie *Kullervo* mit einer metrisch komplexeren Variante des Trepak.

Tschaikowskys Version ist unkompliziert und ganz in der Art des Finales seines Violinkonzerts, auf ein abschließendes *Prestissimo* hin wirbelnd, instrumentiert.

e) Les Mirlitons (*Moderato assai*; in manchen Partituren *Andantino*)

Der nächste Tanz beschwört sanft auf

Miniaturflöten spielende Schäferinnen herauf, die von den in engen Harmonien gesetzten drei Orchesterflöten, mit zwei kontrastierenden Trompeten im Mittelteil, dargestellt werden.

f) La Mère Gigogne et les polichinelles (Mutter Gigogne und die Polichinelles) (*Allegro giocoso*)

Mit diesem Stück, welches leider in den meisten Inszenierungen gestrichen wird, rundet mehr Ausgelassenheit die Charaktertänze ab. In der ersten *Nussknacker*-Produktion, die ich je gesehen habe, mit dem London Festival Ballet, war es nicht gestrichen und stellte den englischen Kinderreim von "The Old Woman Who Lived in a Shoe" dar, deren Kinder unter ihrem riesigen Rock hervor purzelten (Teil dieser Produktion war auch eine Bearbeitung John Lanchberys von Tschaikowskys Entwurf eines englischen Matrosen-Jigs, der ursprünglich für das Divertissement vorgesehen war, als dies noch im ersten Akt stattfinden sollte). Hier tauchen auch die anderen beiden französischen Kinderlieder Tschaikowskys auf: "Giroflé, Girofla" und "Cadet Rousselle" – beide in Karaoke-Versionen auf YouTube zu finden. Die Instrumentierung ist brillant und nimmt die Jahrmarktsfarben von Strawinskys *Pétrouchka* vorweg.

Nr. 13. Valse des Fleurs (Blumenwalzer) (*Tempo di Valse*)

Die Blumengirlanden, die in der Geschichte das Zuckerschloss umgeben, erwachen nach einer Einleitung durch aristokratisch anmutende Holzbläser ganz im Stile von Auroras Auftritt im ersten Akt von *Dornröschen* und einer üppigen Harfenkadenz zum Leben. (Diese lässt auch noch Raum für Improvisation wie Johannes Wiks wunderbare Soli in den früheren Ausgaben von Chandos' Reihe der drei großen Ballettmusiken Tschaikowskys – CHSA 5113(2) und CHSA 5124(2).) Der Walzer selbst, eine Reihe von kurzen aber perfekten Motiven für verschiedene Instrumentengruppen (besonders bleiben die vier Hörner in eng gesetzten Harmonien in Erinnerung) mit einem ausführlicheren, leidenschaftlichen Lied für tiefe Streicher in seinem Zentrum, stellt den Inbegriff des späten Stils des Komponisten dar.

Nr. 14. Pas de Deux (Die Zuckerfee und Prinz Coqueluche) (*Andante maestoso*)

Ein Charakter, der erst zu Beginn des zweiten Akts aufgetaucht ist, tanzt diese große Nummer mit einem Begleiter, der nur auftritt, um sie jetzt zu unterstützen. "Coqueluche" bedeutet "Keuchhusten", ist aber auch ein

französischer umgangssprachlicher Ausdruck für "das Tollste". Tschaikowsky schreibt hier den perfekten "kolossalen" Satz, den Petipa verlangt hatte – wahrscheinlich als symmetrisches Gegenstück zur Pracht der Verwandlungsszene im ersten Akt. Dort erklangen Teile einer aufsteigenden Tonleiter, hier führen ganze Dur- und Molltonleitern abwärts, wobei es sich um ein weiteres Beispiel für die Fähigkeit eines Genies handelt, mit den kleinsten Mitteln den größten Effekt zu erzielen. Benjamin Britten war besonders davon beeindruckt, was Tschaikowsky mit einer einfachen Tonleiter erreichen konnte. Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*) Eine Tarantella, dieser wirbelnde süd-italienische Tanz, der seinen Namen der Tatsache verdankt, dass er einen Menschen nachahmt, der vom Biss einer Tarantel fuchsteufelswild geworden ist, ist ein skurril besetztes Solo für "den Tollsten". Variation II (Pour la danseuse) Danse de la Fée-Dragée (*Andante non troppo*) Das Solo der Zuckerfee ist so bekannt, dass man leicht übersieht, was für einen meisterlichen Zug die Bassklarinetten-Figur darstellt, welche auf den seltsamen Gesang der Celesta antwortet. Der wirbelnde *Presto-*

Abschluss wurde in der berühmteren aus der Konzert-Suite bekannten Version ausgespart. Coda (*Vivace assai*) Diese letzte Darbietung für beide Tänzer tut sich durch lebhaft Akzente und Synkopierungen hervor, die in eine beschwingte Melodie eingehüllt sind.

Nr. 15. Valse finale et Apothéose (*Tempo di Valse*)

Bei diesem letzten, opulenten Tanz für die gesamte Kompanie, mit den üblichen Soli für die Hauptdarsteller, handelt es sich um einen weiteren, prachtvolleren Walzer in jenem kaiserlichen Stil, welchen Tschaikowsky bereits für die Mazurka in *Dornröschen* gewählt hatte. Dieser glanzvolle Abschluss wird meist dazu benutzt, die überwältigte Clara schnell wieder in ihre normale Umwelt zurückzubefördern, doch mit der von der Celesta geschmückten Reprise des Anfangs des Akts besteht diese Musik geradezu darauf, dass die Einwohner des Königreichs der Süßigkeiten und ihre vielfarbigen Springbrunnen bis ganz zum Ende perlen und funkeln.

© 2014 David Nice

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Oddleiv Apneseth

Bergen Philharmonic Orchestra at Skoltegrunnskaien,
Bergen harbour, August 2013

Tchaïkovski: Casse-Noisette

Introduction

Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840 – 1893) était un vrai Européen – ou peut-être devrions-nous utiliser le terme inventé par le philosophe et écrivain, Pierre Souvtchinsky, après le décès du compositeur, c'est-à-dire "Eurasien", car la nature de son génie était en grande partie authentiquement slave. Cependant, dans son premier ballet, *Le Lac des cygnes* (1877), Tchaïkovski avait repris des éléments d'une légende romantique allemande à propos d'une créature à demi surnaturelle désastreusement empiétrée dans les tracas du monde des humains, les relevant seulement de musique populaire russe et de drame intense. *La Belle au bois dormant* révélait un amour de tout ce qui était français, le conte de fées du maître du dix-septième siècle Charles Perrault servant de source d'inspiration et étant agrémenté de personnages de ses autres contes pour le plus grand divertissement qui soit, musicalement parlant, dans tout le ballet. En se tournant, ou plutôt en étant forcé de se tourner, vers le sujet de *Casse-Noisette* après le modeste succès de *La Belle au bois dormant* lors de sa création en 1890, Tchaïkovski fut

capable de rassembler des éléments à la fois français et allemands.

La source de l'œuvre était résolument teutonique-fantastique. Les dimensions surnaturelles étranges des contes de l'auteur, compositeur et fonctionnaire d'État du début du dix-neuvième siècle, E.T.A. Hoffmann – se métamorphosant aussi rapidement que dans le plus insaisissable des rêves –, exigeaient inévitablement des compromis dans leur adaptation pour la scène. Le ballet *Coppélia* sur de la musique de Léo Delibes en est un exemple. Tchaïkovski adorait la fantaisie mythologique *Sylvia* de Delibes et déclara de manière mémorable que s'il avait connu plus tôt cette musique qu'il considérait comme supérieure à celle de *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, il n'aurait jamais composé *Le Lac des cygnes*. *Coppélia*, une partition qui lui était légèrement antérieure, arriva à Saint-Petersbourg au cours de la saison 1883 – 1884. Pour Tchaïkovski, c'était la preuve que ce qu'il appelait "le joli" en musique – des thèmes vifs agrémentés d'une orchestration ingénieuse – pouvait triompher d'une intrigue sommaire. Tout

ce qui subsistait dans *Coppélia* de l'un des contes les plus obsédants de Hoffmann était l'engouement du héros pour une poupée mécanique (Offenbach captura un peu plus de sa singularité dans l'acte intitulé Olympia de son opéra *Les Contes d'Hoffmann*).

Avant cela déjà Tchaïkovski avait reçu le conte pour enfants intitulé *Casse-Noisette et le Roi des souris* dans la version élaborée d'Alexandre Dumas père. Mais peut-être est-ce sous l'influence de l'expérience de *Coppélia* qu'il céda aux supplications répétées d'Ivan Vsevolozhsky, l'imprésario des Théâtres impériaux, et accepta de composer *Casse-Noisette*, en tant que seconde partie, plus substantielle, d'une affiche double comportant en première partie un opéra féerique à propos d'une princesse aveugle guérie par l'amour, *Iolanta* (cet ordre révèle que le ballet était considéré comme plus prestigieux que l'opéra à Saint-Petersbourg).

Comme dans *Coppélia*, la partie la plus significative et grotesque du conte d'Hoffmann manquait dans le scénario. Le ballet *Casse-Noisette* n'a pas la motivation de son œuvre mère, un récit dans le récit de la manière dont le neveu du mystérieux parrain Drosselmeyer se vit transformé en cet objet de bois utilitaire qui reçut un jour la mission de sauver la princesse Pirlipat, victime d'un sort affreux

jeté par la vindicative Dame Sourigonne. Cependant, il y avait pour Tchaïkovski assez de fantaisie dont tirer parti en la personne de Drosselmeyer lui-même, avec son cache sur l'œil et sa perruque de verre – Dumas nous dit qu'il perdit un œil au combat et que ses cheveux furent brûlés par le soleil lorsqu'il partit en quête, pendant quatorze ans, de la noix magique Krakatuk. Il y avait aussi la bataille comique quoiqu'un peu sinistre entre les jouets de Casse-Noisette et les souris, menée par le fils à sept têtes de l'ensorceleuse Dame Sourigonne.

Tchaïkovski parvint également à créer une magie musicale particulière en mettant à profit le sens du merveilleux d'un enfant face aux préparatifs d'un Noël joyeux. Il avait déjà tiré parti de ceci dans le mouvement "Rêves d'enfant" de sa Suite no 2 pour orchestre (1883), et les sonorités inhabituelles de ce mouvement et des mouvements qui l'accompagnent servirent d'entraînement pour les prodiges d'orchestration qu'il accomplit ensuite dans *La Belle au bois dormant*, et ici, l'œuvre plus expérimentale encore qui lui succéda.

Comme Tchaïkovski travaillait sur *Casse-Noisette* et *Iolanta* à peu près en même temps, son attitude était, de manière caractéristique, capricieuse: un jour il écrivait que le ballet

marquait un déclin de sa puissance créatrice – et il est vrai que le désespoir qui marque le scénario le déprima profondément dans les premiers temps –, puis un autre jour il pensait qu’il était infiniment meilleur que l’opéra, qui a récemment fait un comeback en tant que suite, en fondus, de pièces mises en musique sous forme opératique. La preuve que le public aimait *Casse-Noisette* fut faite avec la réaction extasiée à la suite en huit mouvements, jouée dans la salle de concert neuf mois avant la création des œuvres de la double affiche en décembre 1892.

La mise en scène ne fut pas tout à fait réussie, car le maître de ballet, le grand Marius Petipa, dont la demande détaillée de musique appropriée à l’action existe encore sous forme manuscrite, tomba malade pendant les répétitions et une grande partie de la chorégraphie dut être assurée par le second maître de ballet, Lev Ivanov (connu surtout pour avoir travaillé ultérieurement sur les scènes au bord du lac dans la version remaniée, très réussie du *Lac des cygnes*). Ivanov avait l’expérience des danses évoluant selon une structure spécifique, mais pas du mime, et comme la majeure partie du premier acte – privé du divertissement national qui originellement aurait dû être dansé par les enfants participant à la fête, mais fut remanié

pour l’Acte II – était narrative, sans même un Pas de deux, cela tomba un peu à plat (la pression se faisait ressentir, aussi, pour le corps de ballet junior).

Fidèle de plus au style impérial de *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette* était visuellement assez spectaculaire: “l’œil se fatigue d’une telle opulence”, écrivit le compositeur. Les productions au cours du siècle suivant, et après, ont montré que la partition peut se parer de sobriété ou d’extravagance: la chorégraphie maintenant classique de Matthew Bourne, par exemple, rompt le charme “Biedermeier” de la maison de Nuremberg en plaçant l’action dans un orphelinat, bien que la magie soit au rendez-vous – et, comme dans de nombreuses autres versions, des personnages du monde réel infiltrent le rêve. Sans le support visuel, la partition tout entière telle que nous l’entendons ici se révèle dans toute sa précision imaginative et sa merveilleuse symétrie.

Synopsis

C’est la veille de Noël chez les Silberhaus (dont le nom d’origine était Stahlbaum – Dumas changea l’acier de Hoffmann en argent). Les adultes décorent l’arbre de Noël, y ajoutant avec admiration la touche finale; les enfants entrent et s’émerveillent de sa splendeur. Un invité mystérieux, M. Drosselmeyer, parrain

des enfants Silberhaus, Claire (Marie chez Hoffmann et Dumas) et Fritz, arrive avec des cadeaux – des poupées mécaniques qui dansent à la grande joie de tous. Elles sont trop précieuses pour les confier aux enfants, qui reçoivent à la place un casse-noisette. Claire est ravie, mais son frère brise le jouet en cassant une grosse noix. Après une danse formelle, les invités s'en vont.

Le clair de lune éclaire une scène vide. Claire descend pour s'occuper de son casse-noisette en souffrance. L'horloge sonne minuit, des souris apparaissent, l'arbre de Noël devient gigantesque et le Casse-Noisette prend vie. Les forces du Casse-Noisette combattent les souris et quand leur défaite est imminente, Claire jette sa pantoufle sur le Roi des Souris qui perd conscience tandis que Casse-Noisette se métamorphose en un prince magnifique.

Le prince emmène Claire en voyage et la conduit, en passant par une forêt enneigée, à son royaume de Confiturembourg. Les habitants dansent pour le salut de leur prince – d'abord les confiseries, puis les fleurs et ensuite la Fée Dragée et son cavalier, un prince – avant la grande apothéose (lors de laquelle, dans la plupart des productions, Claire est ramenée dans son lit pour découvrir que tout cela n'était qu'un rêve;

toutefois, dans le conte d'Hoffmann, le rêve se réalise et elle épouse finalement son Casse-Noisette, le neveu de Drosselmeyer).

Détails des différents numéros

Les références entre guillemets renvoient aux indications scéniques originales et à des instructions de Petipa sur le genre de musique qu'il souhaitait.

Ouverture (*Allegro giusto*)

L'Ouverture est résolument miniature – et est ainsi qualifiée dans la suite de concert; elle est de forme sonatine classique avec une orchestration délicate n'incluant que des violons et des altos divisés pour les cordes. Lors de la création, elle contrastait nettement avec l'introduction de *Iolanta*, un tâtonnement dans les ténèbres, jouée par les bois seulement.

Acte I

Tableau I

No 1. Scène (La Décoration et l'illumination de l'arbre de Noël) (*Allegro non troppo*)

“Une musique tendre, mystérieuse” accompagne la décoration par les adultes de l'arbre de Noël dans la maison du conseiller Silberhaus et de son épouse. Sur les premières envolées et tours des bois, en style

fantastique – ils ponctueront tout le ballet et contribuent à démarquer son territoire musical particulier – “l’arbre s’illumine comme par magie”, juste avant que les enfants entrent en trottinant dans la pièce au son des clarinettes et des bassons qui illustrent joyeusement le bruit de leurs petits pas frappant le sol. La compréhension par Tchaïkovski de leur crainte mêlée d’admiration est évidente et ressort de l’étrange méditation dans laquelle interviennent hautbois, harpe *glissando* et cordes *tremolo*. Trois accords *pizzicato* mènent directement à la

No 2. Marche (*Tempo di Marcia viva*)

Des fanfares pour clarinettes, cors et trompettes donnent le coup d’envoi de cette marche célèbre, une autre miniature, et ces épisodes sont développés dans la reprise en un rapide mouvement ascendant des cordes.

No 3. Petit galop des enfants et Entrée des parents (*Presto*)

Une touche vieille France fait son entrée dans le salon de Nuremberg: au galop vif et à la polonaise majestueuse des adultes déguisés succède un menuet vif qui accompagne l’air de la mélodie enfantine “Bon voyage, Monsieur Dumollet”, le premier de trois arrangements de ce type dans le ballet.

Tchaïkovski voulut-il trouver l’équivalent du contexte français de Dumas, ou a-t-il peut-être fait référence à des comptines que lui aurait apprises sa chère gouvernante, Fanny Dürbach? Les réjouissances sont interrompues avec l’arrivée du Parrain Drosselmeyer dans la

No 4. Scène dansante (*Andantino*)

Le juge de la Cour suprême d’Hoffmann, petit, mince et ridé, trouve son pendant musical dans d’étonnantes harmonies et une orchestration lugubre (au début, seuls des altos avec deux trombones et tubas, et des sonneries assourdies de deux des cors). D’abord effrayés, les enfants se rassemblent ensuite pour recevoir ses merveilleux jouets mécaniques. Du cadeau de Claire, un chou-fleur géant, sort une poupée, et du gâteau peu prometteur de Fritz, un soldat. Ils dansent tous deux une valse gracieuse, des violons rassurants jouant sur les plus sonores des quatre cordes. Il y a deux autres poupées encore, Arlequin et Colombine. Originellement ils auraient été des démons, mâle et femelle – d’où l’orchestration sombre de ce qui est encore appelé un “Pas diabolique”: ses syncopes furent, de toute évidence, un signal pour Stravinsky quand il composa la “Danse infernale” de *L’Oiseau de feu*.

No 5. Scène et Danse du Gross-Vater
(*Andante. Tempo di Valse*)

Sur une mélodie en 6 / 8 fluide, expressive, les enfants ont leur attention détournée de ces merveilles intouchables par un casse-noisette. Claire exprime sa joie en dansant une polka gracieuse et élégante, cassant des noix entre les dents de son nouveau jouet sur un bruit de crécelle, mais quand Fritz prend le relais, le jouet se casse sur une grosse noix. Fritz le jette sur le sol en riant; Claire cajole son casse-noisette blessé aux accents d'une simple berceuse, délicatement présentée à la flûte, mais interrompue deux fois par Fritz et des amis turbulents maltraitant les instruments de la Symphonie des jouets de Michael Haydn (l'orchestration est prévue pour trompette et caisse claire, mais il y a aussi des parties *ad libitum* que les enfants peuvent jouer sur un appeau-coucou, un appeau-caille et de petites cymbales). Le Conseiller Silberhaus met fin à l'agitation en proposant que l'on danse la traditionnelle Danse du Gross-Vater, connue par ses citations dans Schumann, et deux fois reprise dans la partition originale.

No 6. Scène (Départ des invités. Nuit)
(*Allegro semplice*)

La fête se termine au son d'autres accents, plus éclatants, de la berceuse de Claire. La

scène s'est vidée. Éclairée par la lune – cordes en sourdine agrémentées de touches plus lumineuses et impressionnistes aux bois et à la harpe –, Claire revient chercher son cher jouet malade. Elle est effrayée par l'éclat extraordinaire du casse-noisette (clarinette *staccato* et bassons), frissonne quand en regardant l'horloge elle voit que la chouette s'est transformée en Drosselmeyer aux douze coups de minuit et entend gratter et couiner des souris (bois graves et aigus rappelant le train de Carabosse dans *La Belle au bois dormant*). Puis la musique se dépouille de sa série ingénieuse de mouvements jusque-là brefs et prend une ampleur symphonique. La partition dit seulement: "l'arbre de Noël grandit et peu à peu devient immense", mais la musique, un long et lent *crescendo* fondé seulement sur des portions ascendantes de la gamme, se pare d'un sérieux sans précédent dans le ballet.

No 7. Scène (La Bataille) (*Allegro vivo*)

La splendeur ambiante s'estompe et une bataille s'engage entre les souris qui couinent et les jouets menés par Casse-Noisette, maintenant animé de vie. Commenant avec des fanfares miniatures aux bois seulement – et la consommation de soldats de pain d'épice, selon le scénario –, le combat fait

rage jusqu'à atteindre des proportions "1812"; dans la production originale, les étudiants, futurs danseurs, étaient rejoints par les jeunes de l'école des gardes finlandais à Saint-Petersbourg. Alors que les petits soldats sont sur le point de se faire écraser, Claire jette sa pantoufle sur le Roi des Souris et Casse-Noisette est métamorphosé en Prince charmant – l'épisode est beaucoup plus long, et est évidemment commenté, dans le conte original d'Hoffmann – et la pièce est plongée dans l'obscurité.

Tableau II

No 8. Scène (Une forêt de pins en hiver)
(*Andante*)

Un deuxième *crescendo* régulier – utilisant comme le premier un langage musical très simple, et avec autant de magie – accompagne cette transition.

No 9. Valse des Flocons de neige (*Tempo di Valse, ma con moto*)

Le conte original d'Hoffmann comprend bien une "Forêt de Noël" et même un ballet, mais dansé par des bergers et des bergères représentés par des marionnettes, et pas par des flocons de neige. Tchaïkovski confie habilement leurs envolées à deux flûtes jouant – avec quelque difficulté, si le tempo suggéré est adopté – sur

le contretemps. Un épisode aux accents plus calmes, plus placides au cœur de la valse est chanté par un chœur de vingt-quatre femmes ou enfants hors scène, une mélodie qui triomphe après une variation dramatique, comme un blizzard, sur le thème principal. Ivanov était apparemment dans son élément en imaginant les schémas chorégraphiques élaborés pour le corps de ballet féminin, et, avec l'ingéniosité et le talent requis, les ballerines peuvent produire un effet comparable à celui des femmes en blanc dans *Le Lac des cygnes*.

Acte II

No 10. Scène (Le Palais enchanté de Confiturembourg) (*Andante*)

L'étincelante musique introductive de l'Acte II est souvent utilisée pour accompagner Claire et son Prince au cours de leur long voyage. Petipa voulait qu'elle évoque le royaume des bonbons:

la toile de fond et les coulisses sont
décorées de rameaux en paillettes d'or
et d'argent. À l'arrière de la scène, des
fontaines dont jaillissent limonade,
orangeade, orgeat et sirop

(ceci fut une invention de Dumas, renforçant la description déjà écœurante d'Hoffmann). Une nouvelle sonorité vient s'ajouter enfin aux tourbillons des deux harpes et nous informe que dans la Maison de massepain à

Confiturembourg, la maîtresse des lieux vient à la rencontre des nouveaux arrivants: ici, la Fée Dragée. Le tintement est celui du célesta Mustel que Tchaïkovski avait découvert à Paris – “quelque chose entre un petit piano et un glockenspiel”, écrivit-il à son éditeur en juin 1891, ajoutant qu’il ne fallait “le montrer à personne, car je crains que Rimski-Korsakov et Glazounov en aient vent et emploient ses effets spéciaux avant moi”. En fait, il introduisit le célesta d’abord dans la ballade symphonique *Le Voïevode*, composée la même année, mais cette œuvre ne fut exécutée qu’après son décès.

No 11. Scène (L’Arrivée de Casse-Noisette et de Claire) (*Andante con moto*)
La rivière d’essence de rose qui apparaît pour dévoiler les voyageurs dans un bateau en coquillages tiré par deux dauphins en or est à l’origine d’un autre effet particulier: des flûtes “*flatterzunge*” ou *frullato*, invention généralement attribuée à Mahler ou à Richard Strauss. Sur des réminiscences de la bataille, encadrées par une mélodie assurée, cadencée, le prince Casse-Noisette explique comment Claire lui a sauvé la vie. La cour la salue, une table splendide est dressée par la Fée Dragée sur des fanfares de petits soldats d’argent et la fête est prête à commencer.

No 12. Divertissement

a) Le Chocolat (Danse espagnole) (*Allegro brillante*)

Une trompette dont la sonorité est plus napolitaine – dans le style d’une danse nationale du *Lac des cygnes* – qu’espagnole, joue en duo avec une clarinette radieuse; des castagnettes se font bientôt entendre pour accompagner le jeu gracieux des violons en tierces afin de nous dire où nous sommes.

b) Le Café (Danse arabe) (*Commodo*)

L’essai le plus raffiné de Tchaïkovski dans le genre *orientalia*, plus souvent le territoire de compositeurs de son cercle comme Balakirev, Borodine et Rimski-Korsakov, met en réalité à profit une berceuse géorgienne d’un de leurs meilleurs mentors, Dargomyzhski. La mélodie est perçue d’abord aux cordes en sourdine entre des arabesques aux bois et des frappes discrètes sur le tambourin.

c) Le Thé (Danse chinoise) (*Allegro moderato*)

Quand cet épisode enveloppé de mystère s’est fondu en un *ppppp*, Tchaïkovski entame un brillant exercice tout en sonorités lumineuses, une “chinoiserie” très personnelle, des cordes *pizzicato* faisant écho aux trilles aiguës des flûtes et piccolo.

d) Trépak (Danse russe) (*Tempo di Trepak, molto vivace*)

À peu près au moment où *Casse-Noisette*

fut composé, Sibelius explora une version plus complexe, métriquement parlant, du trépak dans la symphonie *Kullervo*; la version de Tchaïkovski est simple et entièrement orchestrée dans la veine du finale de son Concerto pour violon, tourbillonnant en un ultime *Prestissimo*.

e) Les Mirlitons (*Moderato assai*; certaines partitions portent l'annotation *Andantino*) Cette danse-ci est une douce évocation de bergères jouant sur des flûtes miniatures, qu'illustrent les trois flûtes de l'orchestre jouant en position serrée, contrastant avec deux trompettes dans la section centrale.

f) La Mère Gigogne et les polichinelles (*Allegro giocoso*)

C'est avec plus d'exubérance que se terminent les danses de caractère; c'est une pièce malheureusement omise dans la plupart des productions. Le premier *Casse-Noisette* que j'ai vu, exécuté par le London Festival Ballet, l'avait incluse pour illustrer la comptine "The Old Woman Who Lived in a Shoe", ses enfants tombant par grappes de sa gigantesque jupe (la production reprenait aussi l'arrangement par John Lanchbery de la saynète de Tchaïkovski pour la gigue du marin anglais, à l'origine destinée au Divertissement quand il fut prévu pour l'Acte I). Voici les deux autres chansons françaises enfantines

reprises par Tchaïkovski: "Giroflé, Girofla" et "Cadet Rousselle" – qui toutes deux peuvent être trouvées dans des versions karaoké sur YouTube. L'orchestration est brillante et annonce les coloris de champ de foire de *Pétrouchka* de Stravinsky.

No 13. Valse des Fleurs (*Tempo di Valse*)

Les guirlandes de fleurs qui décorent la Maison de massepain dans le récit prennent vie sur une musique introductive raffinée aux bois dans le style de celle qui accompagne l'entrée d'Aurore dans l'Acte I de *La Belle au bois dormant* et une cadence profuse à la harpe (qui laisse de la place à l'improvisation comme dans les magnifiques solos de Johannes Wik dans des épisodes antérieurs de la série de Chandos sur les trois grands ballets de Tchaïkovski – CHSA 5113(2) et CHSA 5124(2)). La valse elle-même représente la quintessence du style tardif du compositeur, une série de motifs courts, mais parfaits, pour différents groupes instrumentaux – et surtout les mémorables quatre cors en position serrée – avec une mélodie plus longue, passionnée pour les cordes graves en son centre.

No 14. Pas de Deux (La Fée Dragée et le Prince Coqueluche) (*Andante maestoso*)

Un personnage apparu au début de l'Acte II

seulement danse le grand numéro avec un cavalier qui ne vient la soutenir que maintenant. Le terme français “coqueluche”, qui désigne une maladie caractérisée par une toux évoquant le chant du coq, est aussi une expression familière pour quelqu’un qui suscite l’engouement général. Tchaïkovski produit le mouvement “colossal” demandé par Petipa – contrebalançant vraisemblablement symétriquement la grandeur de la scène de la transformation dans l’Acte I. Là nous avons des portions de gamme ascendante, et ici des gammes majeures et mineures entières descendantes – un autre exemple de l’ingénieuse habileté à produire un effet maximum avec un minimum de moyens. Benjamin Britten était particulièrement impressionné par ce que Tchaïkovski pouvait extraire d’une simple gamme.

Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*)

Une tarentelle, cette forme de danse napolitaine tournoyante ainsi appelée parce qu’elle imitait les bonds des humains rendus fous par la piqûre d’une tarentule, fait office de solo à l’orchestration capricieuse pour “la coqueluche”.

Variation II (Pour la danseuse) Danse de la Fée Dragée (*Andante non troppo*)

Le solo de la Fée Dragée est tellement

connu que le motif magistral de la clarinette basse qui répond à la mélodie étrange du célesta peut facilement passer inaperçue. La conclusion *Presto* tourbillonnante fut omise dans la version la plus célèbre qui nous est familière par la suite de concert.

Coda (*Vivace assai*)

La parade finale des deux danseurs se distingue par des syncopes et des accents vifs qu’enveloppe une mélodie enjouée.

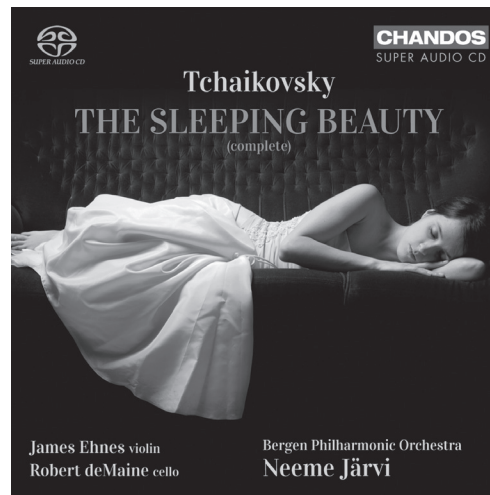
No 15. Valse finale et Apothéose (*Tempo di Valse*)

Une dernière danse exubérante pour toute la compagnie, avec les solos habituels pour les rôles principaux, est, elle aussi, une valse, plus grandiose encore, dans le style impérial adopté aussi pour la Mazurka de *La Belle au bois dormant*. La dernière flambée de magnificence est généralement réservée au renvoi de Claire, submergée d’émotions, à son environnement ordinaire, mais sa reprise de l’introduction de l’acte, pailletée par le célesta, affirme que les habitants du royaume des bonbons, avec ses fontaines multicolores, sont jusqu’à la toute fin dans le pétilllement de la fête.

© 2014 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Also available



CHSA 5113(2)

Tchaikovsky
The Sleeping Beauty


Also available



CHSA 5124(2)

Tchaikovsky
Swan Lake


You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



This recording was made with support from GRIEG FOUNDATION

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 9 – 12 December 2013

Front cover 'Beauty ballerina, asleep with nutcracker', photograph © Louis-Paul St-Onge / Getty Images

Back cover Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5144

CHANDOS

CHANDOS

Bergen Philharmonic Orchestra / Järvi

TCHAIKOVSKY: THE NUTCRACKER

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840-1893)

The Nutcracker, Op. 71

Ballet féerique in Two Acts

1	Overture	2:59
2 - 10	Act I Bergen Pikekor Bergen Guttekor	40:27
11 - 24	Act II Johannes Wik harp	40:58

TT 84:35

Bergen Philharmonic Orchestra
Melina Mandozzi leader

Neeme Järvi



© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.



All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD
can be played on any
standard CD player.

CHSA 5144

CHSA 5144