

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

[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 simple – 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		
[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 simplice – 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 simplice – 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			
^[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 Bjørå 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, Yury, 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 heartbreakingly 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. Heli 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-swan's 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 simple*, 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 simplice*, 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 (*fris*).

No. 20a (Numéro supplémentaire). Danse Russe (*Moderato – Andante simple – 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 dashingly 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 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.



© Benjamin Falovega

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 sehnsgesuchtvollen, von der Oboe geführten Thema ihren Platz unter all den Helden und Heldeninnen 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 Gönerin Nadeschda von Meck, ob er je eine „nicht-platonische Liebe“ erlebt hätte, erwiederte 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 Introduktion zu *Schwanensee* (womit natürlich nicht das berühmte Schwanenthema gemeint ist), was auf eindeutige Parallelen zwischen Tschaikowski und seiner dem Schicksal verfallenen Helden 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 herzzerreißender 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 Introduktion 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 diente 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

Choreographic-freundlichen Elementen bezeugt es hingegen näherte 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 bewirkt 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 Rhythmisik. 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*)
Gebieterische 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, unbeschwertes 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 simple* und steigert sich zu einem wirbelnden *Presto*. Eine sprungkräftige männliche Variation (*Moderato*), eine weitere zarte bukolische Nummer (*Allegro*) und eine energische 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 coupes (*Tempo di polacca*)
Eine dämmrige 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 Introduktion (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 lebhafte, 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 Rorbart 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 Längerem 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 verschrankten Armen und nickenden Köpfen der Choreographic 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 Zeremonielle 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*)
Fanfare 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 prachtvolle 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 Fanfare: 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 verblässt 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 simplice*, 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

langsam Abschnitts (*lassú*) mit einem brillanten schnellen Abschluss (*friss*).

Nr. 20a (Numéro supplémentaire). Danse russe (*Moderato – Andante simple – 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-Erweiterungen, 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 Rostbort 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 (Holzblässersoli, dann Streicher *con passione*). Ein wilder Sturm

bricht aus, auf dessen Höhepunkt der Prinz erscheint; Unisono-Streicher bringen sein verzweifeltes 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 Rotbars 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 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 Zyklus 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.



Neeme Järvi

H. Frederick Stucker

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, commandée 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 inspireront 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 Valts (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-Pétersbourg, 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-Pétersbourg, 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 triolts 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 insouciante, 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 simple*, 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" appéau; 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 élloquent 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 polonoise 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 cérémonials 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 valses, 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*) évolutant 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 rustaud 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 unisons de cors (*Allegro*),

tandis que la sixième, comme la troisième, semble venue d'Orient (*Allegro simple*, 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-Pétersbourg, 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 *Cappélia* 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 simple – 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 préférant 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 tarantelle tourbillonante.

No 23. Mazurka (*Tempo di mazurka*)

C'est un spécimen beaucoup plus long de la danse polonoise 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*

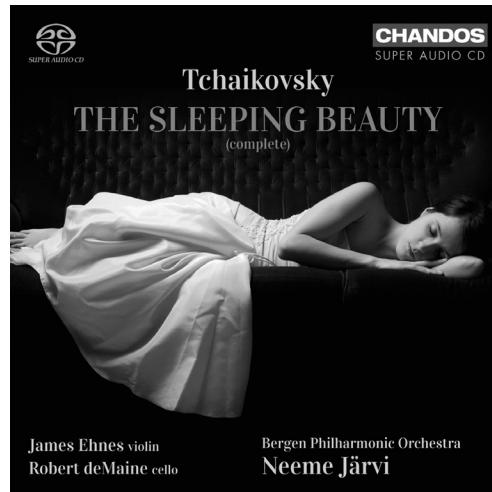
causa de l'université d'Aberdeen et de l'Académie royale de musique de Suède. Il a aussi été fait commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.



Henning Målsnes

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

Also available

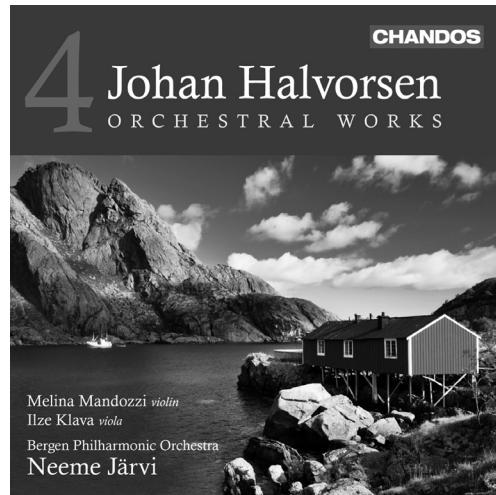


CHSA 5113(2)

Tchaikovsky
The Sleeping Beauty (complete)
~~~

Also available

---



Halvorsen  
Orchestral Works, Volume 4



Also available

---



Svendsen  
Orchestral Works, Volume 3

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:srevill@chandos.net).

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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.

#### **Micropohones**

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

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



This recording was made with support from



**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 June and 3–6 December 2012  
**Front cover** 'Female ballet dancer performing under water, floating elegantly',  
photograph © Henrik Sørensen, Copenhagen ([www.henriksorensen.com](http://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](http://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**

Bergen Philharmonic Orchestra / Järvi

**CHANDOS**

**CHANDOS** DIGITAL      2-disc set **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      James Ehnes violin

COMPACT DISC TWO

|             |         |       |
|-------------|---------|-------|
| [1] - [21]  | Act III | 55:13 |
| [22] - [26] | Act IV  | 18:02 |

TT 73:24      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

GRIEG FOUNDATION

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

**SA-CD**   **DSD**   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.

**TCHAIKOVSKY: SWAN LAKE**

**CHANDOS**

**CHSA 5124(2)**