



CHANDOS
SUPER AUDIO CD



JANÁČEK

ORCHESTRAL WORKS, VOL. 2

Taras Bulba • Jealousy

The Fiddler's Child

The Ballad of Blaník

Violin Concerto

The Danube

James Ehnes
violin

Bergen Philharmonic Orchestra

EDWARD GARDNER



© T.P. / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Leoš Janáček, 1914

Leoš Janáček (1854 – 1928)

Orchestral Works, Volume 2

- | | |
|-------|--|
| [1] | <p>Jealousy, JW VI / 10 (1895) 5:30
(<i>Žárlivost</i>)
Discarded prelude to <i>Jenůfa</i>, JW I / 4
Allegro – Un poco meno mosso – Più animato –
Molto allegro (quasi Presto) – Meno mosso – Più mosso – Moderato –
Tempo I – Allegro, molto agitato – Moderato (meno) – Allegro</p> |
| [2] | <p>Violin Concerto 'The Wandering of a Little Soul',
JW IX / 10 (1926?, incomplete)* 12:05
(<i>Putování dušičky</i>)
Completed by Leoš Faltus and Miloš Štědroň, 1988
Andante – Tempo di marcia – Adagio – Meno mosso –
Allegro – Con moto – Allegro – [] – Allegro – Grave – Maestoso</p> |
| [3] | <p>The Ballad of Blaník, JW VI / 16 (1919) 7:43
(<i>Ballada blanická</i>)
Symphonic poem for large orchestra after the poem
by Jaroslav Vrchlický (1853–1912)
Con moto – Vivo –
Maestoso – Vivo – Maestoso – Meno – [] –
Presto – Un poco meno mosso – Vivo – Un poco meno mosso –
Con moto – Meno – Più mosso – Allegro (con brio) – Tempo I – [] –
Tempo I – Meno, Maestoso – Adagio – Allegro</p> |

	The Fiddler's Child, JW VI / 14 (1913) [†]	12:48
	<i>(Šumařovo dítě)</i>	
	Ballad (symphonic poem) for orchestra after the poem by Svatopluk Čech (1846 – 1908)	
4	Con moto – Vivo – Adagio – Allegro – Tempo Vivo – Tempo I – Meno mosso – Allegro –	4:57
5	Larghetto – Poco mosso – Tempo I – Con moto – Con moto – Meno mosso – Con moto –	5:48
6	Allegro – Maestoso	2:02
	The Danube, JW IX / 7 (1923 – 25) [†]	16:10
	<i>(Dunaj)</i>	
	Unfinished symphony after the poems <i>Utonulá</i> (The Drowned Woman) by Pavla Křičková (1886 – 1972) and <i>Lola</i> by Alexander Insarov (Sonja Špálová) (1898 – 1994) Completed by Miloš Štědroň and Leoš Faltus, 1985	
7	1 Andante – Un poco più mosso – Con moto	3:33
8	2 [] – Un poco più mosso – Meno mosso – Presto – [] – Adagio –	4:55
9	3 Allegro – Meno – Più mosso – Più mosso – Meno mosso – Tempo I	3:09
10	4 [Allegretto] – [Waltz] – [Più mosso] – Più mosso – [Poco tranquillo] – Presto	4:22

Taras Bulba, JW VI / 15 (1915 – 18) **22:51**
 Rhapsody for orchestra after the tale
 by Nikolay Vasil'yevich Gogol (1809 – 1852)

- | | | |
|------|---|-----------------|
| [11] | I The Death of Andriy. Moderato, quasi recitativo – Più mosso – Andante – Allegro vivo – Più mosso – Adagio – Un poco più mosso – Un poco più mosso – Adagio – Lento – Allegro – L'istesso tempo – Allegro – Adagio – Presto – Adagio | 8:07 |
| [12] | II The Death of Ostap. Moderato – Allegro – Tempo I (Moderato) – Vivo – Moderato – Vivo – Più mosso – Meno mosso | 5:26 |
| [13] | III The Prophecy and the Death of Taras Bulba. Con moto – Maestoso – Presto – L'istesso tempo – Un poco più mosso – Maestoso – Allegro – Tempo I [Con moto] – Allegro – Coda. Andante – Maestoso – Meno mosso – Grave | 9:08 |
| | | TT 77:48 |

Susanna Andersson soprano[‡]
James Ehnes violin^{*}
Melina Mandozzi violin[†]
Bergen Philharmonic Orchestra
 David Stewart • Melina Mandozzi leaders
 Edward Gardner



Susanna Andersson

New D Studio, London

Janáček: Orchestral Works, Volume 2

Jealousy, JW VI / 10

Leoš Janáček (1854 – 1928) originally intended *Jealousy* to preface his third opera, *Jenůfa*, based on Gabriela Preissová's play *Her Stepdaughter*. He began thinking about the opera in March 1894 and, as he noted in his copy of the play, had completed the prelude in piano-duet form by 31 December 1894. A shorter version for orchestra followed (by 16 February 1895), copied into the orchestral parts that were used for the first performance of the opera, in Brno, on 21 January 1904. But, unlike those of the rest of the opera, the original parts for *Jealousy* contain no performance indications such as bowing marks, added dynamics etc. It seems likely that the prelude was abandoned during rehearsals, and instead the opera began, as it has done ever since, with a few orchestral bars leading straight into Jenůfa's first solo. When he had the opera published in piano-vocal score in 1908 Janáček omitted the prelude, which meant that it escaped the extensive re-orchestration foisted on the rest of the opera by the conductor Karel Kovařovic in Prague in 1916. No production of *Jenůfa* during Janáček's lifetime included the

prelude: it was heard for the first time at a concert of the Czech Philharmonic in Prague on 6 November 1906, conducted by František Neumann.

In a programme note for a performance in 1917 Janáček commented that *Jealousy* was 'a motto to *Jenůfa*' and 'without any motivic connection to the opera'. Although there are a few, not easily heard thematic links, its most obvious connection with the opera is the violent mood of the opening, all of a piece with Laca's first solo in the opera. The title 'Jealousy' refers to Laca's jealousy of his well-to-do half-brother Števa with whom Jenůfa has become infatuated. It also refers to a Moravian folksong, 'The Jealous Man', about a dying brigand who wants to kill his sweetheart so that no one else will have her. But, having passed him his sword as requested, she prudently steps aside. This was a song that haunted Janáček: six years before *Jealousy* he had set the words as one of his *Three Male-voice Choruses*, JW IV / 19 and as late as 1916 made an arrangement of the folksong for voice and piano (JW V / 11). The orchestral piece he wrote in 1895 is short and almost monothematic: the arresting

opening rhythmic gesture, rash and violent with prominent brass and timpani, recurs constantly throughout the piece, though sometimes reduced to a background ostinato.

Jealousy is Janáček's first declared piece of programme music. In the two introductions that he wrote for performances of the work, Janáček stressed a number of associations between the text of the folksong and his orchestral prelude. A frequently used motif, the rapid seven-note ascent on the clarinet straight after the initial theme on the basses, was to evoke the wounded brigand, 'full of pain'. A high string tremolo figure (almost two minutes into the piece) was to represent the 'buzzing of flies'. A prominent theme given to the horns once the initial tutti has cleared and the tempo relaxed is a slightly altered musical quotation from the original folksong and fits the words 'byl bych ti hlavu stál' (I would have cut off your head). In the version of *Jealousy* for piano duet, Janáček jotted down eight verbal references to the folksong, all of which fit the relevant music at these points. Janáček's method of writing programme music was thus to take lines from the programmatic source and set them to music to provide the themes from which a piece is developed – and then to discard the words. This is the same method that Janáček's older friend Antonín Dvořák would

use a couple of years later in composing his four Erben symphonic poems (*The Water Goblin*, etc.). It is, however, a method of writing programme music that Janáček soon abandoned: apart from *The Danube* (see below) he would write no texts into the scores of his later orchestral works.

But this was almost twenty years later, by which time Janáček had written one more opera (*Fate*) and abandoned another (*The Excursions of Mr Brouček*) when there seemed no prospect of any of his operas reaching performance in Prague. The three symphonic poems that Janáček wrote between 1913 and 1919 can be seen, like some of his longer male-voice choruses of this period, as an outlet for his frustrated dramatic instincts. All three works have declared programmes, though ones which have given commentators considerable problems when trying to map them against Janáček's music. While the literary texts excited his creative imagination, Janáček then went on to re-imagine the narrative to produce rather different outcomes, just as his initial drafts for his later operas turn into very different works by the end of the creative process. All three works reflect stages in his own life and the changing world around him, in particular the impact of the First World War on the Czech lands.

The Fiddler's Child, JW VI / 14

Janáček's 'ballad for orchestra', *The Fiddler's Child*, is based on a poem (1873) by the Czech writer Svatopluk Čech (the author of the *Brouček* novels) that tells the story of a village fiddler who has died in poverty, leaving only a violin and a child. During the night the ghost of the musician returns and, despite the presence of an old woman left on guard, retrieves both the violin and the soul of the child. More than any other orchestral composition by Janáček, *The Fiddler's Child* depends on the symbolisation of particular instruments – a point he insisted on in an article which he wrote for its planned first performance. According to this, the solo violin, heard at the outset, stands for the fiddler, his life and death, his sorrows and pleasures; violas, subdivided into four parts, represent the poor of the village, the oboe the sick child. The all-powerful mayor is evoked by the cellos and basses; the people's fear of him by the bass clarinet, his harsh rule by the trombones.

The work falls into three sections. The first depicts the life of the fiddler, his death (a funeral march initiated by the oboe), and the intervention of the village in the person of the mayor (a brief aggressive *Allegro* in steady notes). The middle section, introduced by the solo bass clarinet, depicts the ghostly

visitation by the fiddler, tempting the dying child to come with him, and works up to a climax of considerable tension. The short final section is introduced by the mayor's theme. The sorrowful violas are heard again, but not the solo violin.

A surprise for Janáček at a bleak period of his life had been the success in 1912 in Prague of his early cantata *Amarus* (1897). On the strength of it the conductor of the Czech Philharmonic, Vilém Zemánek, asked Janáček to write a piece for the orchestra. Janáček completed *The Fiddler's Child* by 28 April 1913 and Zemánek scheduled it for the next season, on 15 March 1914, Janáček conducting. But at the first rehearsal (the composer naively requested only two) Janáček realised that much more time was needed and cancelled the performance. The piece was not performed until 1917, when Otakar Ostrčil gave the première on 14 November.

It is fitting that a performance of *Amarus* should have prompted *The Fiddler's Child* for it is a work with deeply personal resonances. Both works depict the reconciliation in death of a parent with a child. In the first, Janáček was mourning his own lonely orphan-like childhood; in the second, Janáček, himself from a long line of village musicians, may have had in mind the early deaths of both his

children. What is clear from the music is that he seems to have changed the nature of the work from a balladic ghost story (the poem is ballad-like in its short lines, simple rhyme scheme, and vocabulary) into something darker, bringing into prominence both the plight of those in the poorhouse, and the harshness of the mayor as representative of law and order.

Taras Bulba, JW VI / 15

In its earliest version (1835), *Taras Bulba* was the longest in a collection of four tales by Nikolay Vasil'yevich Gogol, depicting Ukrainian country life (a mixture of humour, folk elements, and history) for a city readership. His much revised version (1842) of what had been a mock-Homeric epic was now stripped of the irony with which he had debunked the exploits of Ukrainian Cossacks, the tale turned into a brutal Russian-nationalist account (outspokenly anti-Polish and anti-Semitic) of how the Ukraine was gained for Russia from the Poles and Lithuanians. This was the version that Janáček knew and from which he selected the most violent and patriotically charged incidents as a basis for his work. It tells of Taras Bulba who takes his two young sons off to the fighting grounds where they are to achieve their manhood. All three are

killed. The younger son, Andriy, seduced by a beautiful Polish woman, goes over to the enemy and dies ignobly at his father's hand. The older son, Ostap, is captured by the Poles and, watched by his father, who has ventured into the hostile crowd, is publicly tortured and executed. Taras himself is also captured. He is nailed to a tree, set on fire, and dies, though not before he has delivered a prophecy that the time will come when the Poles will learn what 'orthodox Russian faith' is, and that a 'tsar will arise from Russian soil, and there shall not be a power in the world which shall not submit to him'.

Janáček's puzzling description of the piece in 1926 as portraying a 'victory of the Slavs' ignores the inconvenient fact that Gogol's story involves two Slav peoples at war. Instead, Janáček seems to have re-framed his hazy memory of the tale on the basis of what was happening in the early months of the First World War, when the Russians (*vice* Ukrainian Cossacks) were pitted against the Germans and Austro-Hungarians (*vice* Poles). The Russians' initially successful offensive in December 1914 against the Austro-Hungarians in Galicia may have stirred his Russophilism (a prominent aspect of his artistic personality) and reminded Janáček of this gruesome tale, which he had read a decade earlier. On 2 July 1915 he completed a

three-movement piece based on it, his most substantial orchestral work to date. But the times were not propitious (the Russians were now losing and Janáček's fortunes were fading) and Janáček put it aside, revising it only in March 1918. By then his luck had dramatically changed, with the triumphant production of *Jenůfa* in Prague, and the war was entering its final phase, which offered intriguing possibilities of an independent future for the Czechs. The piece was first heard, in Brno, on 9 October 1921 conducted by František Neumann, who had given the première of *Jealousy* fifteen years earlier and was now installed as chief of the opera in Brno, where he would conduct the première of *Kát'a Kabanová* and other mature Janáček operas.

Janáček's approach is very different from that in *The Fiddler's Child*. Heroic symphonic poems by Liszt such as *Mazeppa* (which Janáček had conducted many years earlier) or *Hunnenschlacht* (there are several intriguing connections) may have provided models, which Janáček inflected with the appropriate semantic conventions of the time: Polish dances (a Mazurka in the second movement and a Krakowiak in the third), battle music, horse-riding music, music of suffering, and grandiloquent apotheosis. The vivid, almost cinematic

orchestration includes cymbal clashes (for the fighting), bells (for alarms), and an organ (to represent the Poles praying in church and to underscore the apotheosis); Ostap's cries of pain are etched memorably by a shrill E flat clarinet. The first movement is dominated by Andriy's love affair with the Polish girl, a love motif, seductively developed, vying against motifs of apprehension and battle. The centrepiece of the short second movement is a noble death march to the scaffold, while Taras Bulba's prophecy in the third elicits one of Janáček's most grandiose perorations, against the resplendent chiming of harp, organ, and bells.

The Ballad of Blaník, JW VI / 16

While *Taras Bulba* appears to glory in slaughter, *The Ballad of Blaník* conveys a pacifist message. Janáček based it on Jaroslav Vrchlický's poem (1885), a copy of which he pasted into his copy of the manuscript. According to legend, Blaník (the name of a small mountain in Bohemia) is the burial place of Czech knights who will rise up, led by St Wenceslas, to save the Czech nation in times of peril: King Arthur and his knights in Czech guise. Vrchlický's poem shifts away from the triumphalism of the earlier patriotic renditions of the legend, celebrated for instance by Smetana in his symphonic poem

'Blaník' in *Má vlast*. In Vrchlický's version the central character, Jíra, a village chronicler intrigued by the tradition according to which Blaník opens up on Good Friday, ventures into the mountain that day, disregarding the curse that any mortal will then remain there for at least a year. Before falling asleep he sees St Wenceslas with his knights, surrounded by the weapons of war. When he wakes he notices that the knights' weapons have become agricultural implements: swords turned into ploughshares. As he discovers when he finds his way out – as a very old man whom no one recognises – a hundred years have passed. But in the fields everyone is at work and above the smiling countryside the skylarks are singing.

Janáček's version falls into five sections. An introduction with a gentle triplet figure provides a background for a prominent staccato theme perhaps representing Jíra. The sound of Good Friday hymn-singing (soft and mournful clarinets and violas) follows, after which Jíra enters the mountain to wild declamatory gestures on unison strings. The second section begins with a chorale-like motif on harp and horns (music of the knights?), a start-and-stop-affair, each phrase separated by Jíra's declamatory gestures. The third section, a relaxed waltz, suggests the passing of time. After

a general pause Jíra wakes up (startled fragments initially on piccolo against tremolo violas). This is the beginning of a development section that brings together all the earlier themes. Most striking is the more continuous presentation of the knights' music, culminating in a joyous *Allegro* with ringing trumpets: war has turned into a march of peace. After a prominent upward scale a sudden jolt pitches Jíra back into reality, and a doleful tune on a solo clarinet hints at his old age. The final section recapitulates the opening, blending in flashbacks to a wise and reconciled version of the knights' chorale, as Jíra contentedly observes the transformation of the world outside.

Less is known about the beginnings of this piece than about those of any other mature work by Janáček. Uncharacteristically, he did not date the autograph or mention the work in correspondence. The best guess is that he fitted it in between late August and late September 1919, one of several pieces he composed to celebrate the founding of the new Czechoslovak Republic. It was first performed, in Brno, on 21 March 1920 (again under Neumann) in honour of the seventieth birthday of its dedicatee, President Tomáš Garrigue Masaryk. But although the music can (with difficulty) be explained in terms of the poem this is not the whole story.

In notes, which he made in his diary, for a proposed talk about the piece at the first performance, Janáček spent little time on Jára and the Blaník knights (just three lines out of forty) and much more on topics connected with the dedicatee, notably the 'middle way' that Masaryk had proposed in *The Czech Question* (1895). Here Masaryk had attempted to combine the passionate patriotism of the Hussite warrior Jan Žižka with the passive resistance of Petr Chelčický, the spiritual founder of the Bohemian Brethren. Janáček made reference to both Žižka and Chelčický in his notes, where they form a part of his philosophical reflections on the responsibilities of nationhood that seem to have had an impact on the narrative of Vrchlický's poem.

The Danube, JW IX / 7

Janáček's additions to the original programme for *The Ballad of Blaník* resulted in a piece that has confused unwary commentators, but the additions that Janáček made to his programmatic symphony about the river Danube resulted in his never finishing the piece. He began, full of enthusiasm, soon after a trip to Bratislava for the Slovak première of *Kát'a Kabanová* – the first thoughts of the work came to him 'in a misty picture of the Bratislava embankment':

what is now the second movement is dated 18 June 1923. There was further work during a stay at his holiday home at Hukvaldy over Christmas 1924; by May 1925, according to his pupil Osvald Chlubna, he had completed the draft of 'a symphonic cycle *The Danube* in four movements', intending to finish it off after a trip down the Danube:

And so sometime in the summer I will sail
right up to where [the Danube] meets
the sea, and then I will get to work on my
symphony.

But the summer cruise did not work out, despite extensive research on steamship timetables. Janáček was much preoccupied in 1925 with revising his eighth opera, *The Makropulos Affair*, and by 1926, when he was free of *Makropulos*, all sorts of further projects began to occupy him: the Sinfonietta, a trip to England, the *Glagolitic Mass*, and the piano Capriccio. When in August 1926 the Prague conductor Otakar Ostrčil, who had premièred *The Fiddler's Child*, made a bid to perform the work (described by Janáček at some length in his autobiography in 1924), Janáček wrote back discouragingly that

Our 'Danube' is not so tempting that I'm in a
hurry to finish my own *Danube*.

Perhaps the rapid composition of the Sinfonietta (written with a 'hot pen' in a few

weeks during 1926) brought home to him that *The Danube* was not going very well in comparison: there was some sort of block. There is no evidence that Janáček looked at the work again until his final trip to Hukvaldy, in August 1928, where, together with other works in progress, the sketches lay on his desk at the time of his death.

What Janáček left was four movements, seemingly continuous drafts with much crossing out (about a third of the material is deleted) and some uncertainty surrounding the positioning of the movements: the central two movements were originally reversed, as were the outer two. Osvald Chlubna prepared a realisation (which was premièred in 1948) but, like his overblown re-orchestration of *From the House of the Dead*, it assumed that Janáček's orchestration was still at an early stage. The version by Leoš Faltus and Miloš Štědroň (1985), recorded here, is more modest in its ambitions, confining itself to presenting an accurate picture of what Janáček left and deciphering the often ambiguous notation. Their few additions are confined to details such as the wind chords that bring the first movement to an end, and to reinforcing the notes of the timpani chords in the second movement.

Where neither Chlubna nor Faltus and Štědroň have intervened is in the structure

of the piece. More than any other, this aspect is the one which suggests that the work was still at an improvisatory stage, waiting to be drawn together in a final revision. Although much of Janáček's music depends upon juxtaposition of ideas rather than continuous development, the first movement, the most fully orchestrated in the original, gives the impression of being fragments that do not completely add up. The second movement is more continuous, but the material is sometimes dull and undistinguished in comparison with that of the lively third and fourth movements.

Much effort has been made by commentators to make sense of the programmatic information that Janáček supplied in his autobiography, his spoken comments to Chlubna, and the two poems which he took from the Brno newspaper *Lidové noviny* and kept with the manuscript. But here the problems proliferate. Is the second movement to be associated, as Janáček suggested in his autobiography, with 'Lola'? (This is a reference to Alexander Insarov's poem *Lola* about a prostitute fallen on hard times – it was Janáček's idea that she drowns herself in the Danube.) If so, why, into the score of this movement, did he write sections of text from a second poem, *The Drowned Woman* by Pavla Kříčková,

about a young woman who, bathing in a pool, finds herself being spied on by a young man and, in her shame, drowns herself? What is the significance of the Danube itself, and of Janáček's wish to take a trip from Bratislava to Belgrade?

There is in fact rather too much information for the work's own good, so much so that the piece became 'drowned' (Janáček's word) by the weight of its programmatic burden. For all this, there is much to enjoy. *The Danube* can be heard as a reflection 'in progress' of his sound world at the time when Janáček was composing *The Cunning Little Vixen* and *The Makropulos Affair*. In this context the unexpected vocalise in the third movement may be taken not as an exuberant evocation of Vienna, as Jaroslav Vogel suggested, but as a 'voice of nature', such as the offstage wordless choruses in *Kát'a Kabanová* and *The Cunning Little Vixen*. The most striking aspect of *The Danube* is its orchestration. A group of four divided violins magically opens the work. Trumpets are omitted altogether and, as a whole, the score is even more typical of the top-and-bottom, chamber textures of Janáček's later works. In addition to the viola d'amore, prominently imitating the vocalise in the third movement, it contains another device which would crop up in Janáček's Violin Concerto: the mysterious

timpani chords that Janáček quotes in his autobiography and which are heard several times in the second movement.

Violin Concerto 'The Wandering of a Little Soul', JW IX/10

The existence of a 'violin concerto' as a draft version of the overture to *From the House of the Dead* has long been known, and after the success of their reconstruction of *The Danube*, Miloš Štědroň and Leoš Faltus produced a realisation of the work from Janáček's sketches, which was first performed, in Brno, in 1988. Here, however, they were on more dubious ground. Although Janáček had completed two continuous drafts of this one-movement concerto (the date is uncertain, though he seems to have begun it on his return from the visit to London in May 1926), the work was not left, as was *The Danube*, as a piece the completion of which was forestalled by the composer's death, but as a piece that Janáček had himself turned into something else. The earliest sketches carry the subtitle 'Duše' (Soul), which could refer to the play by the Swiss writer William Ritter, *L'Âme et la chair* (The Soul and the Flesh), which Janáček briefly considered setting as an opera before turning to *From the House of the Dead*. However, the fact that a concerto was

raided to become the overture to *From the House of the Dead* does suggest that the final subtitle of the concerto, 'Putování dušičky' (The Wandering / Pilgrimage of a Little Soul), points more towards the spiritual aspects of his next opera – as indeed do the prisoners' chains, specified in both the concerto and the opera. 'The Wandering of a Little Soul' is a title that has never been satisfactorily explained, though a letter which Janáček had written to his wife ten years earlier (recording a conversation with the author of the play on which *Jenůfa* was based) may hold the key:

[Gabriela] Preissová believes in the soul
and in its wandering [my emphases] and
I know that all is just a process of life
which ends so quickly – and there is no
continuation.

In other words, the concerto could be a musing on death and the afterlife by the seventy-two-year-old composer, shaken by his experiences in the big metropolis of London in the fraught atmosphere of the General Strike in which a striker had lost his life.

The work, scored for exposed, chamber-like forces, is in one continuous movement with several tempo changes. A magical, rhapsodic opening for the violin over timpani chords moves into a march-like section – one of several themes picked up and soon

discarded, a gambit typical of Janáček's improvisational early drafts. After a brief waltz (some five minutes into the piece), solo violin figuration similar to that in the overture to *From the House of the Dead* is heard as the piece progresses towards what becomes the main, opening theme of the overture. From here on one encounters more of the material familiar from the overture, including its triumphant fanfare-like major-key second theme. Both concerto and overture end with a typically *Maestoso* apotheosis based on the theme that opens the overture.

© 2015 John Tyrrell

The Swedish soprano **Susanna Andersson** has received considerable praise for her flexible and lyric coloratura voice and enjoys a successful career on both the concert and operatic stages. A graduate of the Guildhall School of Music and Drama in London, she won the GSMD Gold Medal in 2003 and the Kathleen Ferrier Song prize the following year. Having been nominated as a Rising Star in the programme of the European Concert Hall Organisation in 2006/07, she appeared with the pianist Eugene Asti in venues from Carnegie Hall, New York to the Musikverein, Vienna and Concertgebouw, Amsterdam. She made her professional

operatic debut as Zerlina at Grange Park Opera and developed her career with roles such as Blondchen, Valencienne (*Die lustige Witwe*), Servilia, Zerbinetta, Lisette (*La rondine*), Gretel, Musetta, Oscar, Susanna, Violetta, Pamina, Venus and Gepopo (*Le Grand Macabre*), and Queen of the Night in opera houses in Europe (English National Opera, Opera North, Garsington Opera, Oper Leipzig, Oper Nürnberg, Deutsches Nationaltheater Weimar, Folkoperan, Åbo Svenska Teater, Danish National Opera) and South America (Teatro Colón). She has appeared at the BBC Proms, the Salzburg, Adelaide, Holland, Turku, Ruhrtriennale, and Aldeburgh festivals and with orchestras throughout Europe under conductors such as Christopher Hogwood, Lawrence Foster, Roy Goodman, Andrew Manze, Ingo Metzmacher, Edward Gardner, George Benjamin, John Storgårds, and Sian Edwards. Susanna Andersson has given world premieres of works by Stuart MacRae and Albert Schnelzer alongside contemporary works for high soprano by Julian Anderson, Oliver Knussen, George Benjamin, Luigi Nono, Siegfried Matthus, and Wolfgang Rihm.

Known for his virtuosity and probing musicianship, the violinist and violist **James Ehnes** is widely considered one of the most dynamic and exciting performers in

classical music. He has performed in more than thirty-five countries on five continents, appearing regularly with the world's foremost orchestras and conductors. His many recordings, featuring repertoire ranging from Bach's Sonatas and Partitas to John Adams's *Road Movies*, have received numerous international awards, including a Grammy, a *Gramophone* Award, and nine Junos.

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

James Ehnes plays the 'Marsick' Stradivarius of 1715. www.jamesehnes.com

Melina Mandozzi, leader of the Bergen Philharmonic Orchestra since 2007, was born in Locarno in Switzerland. She started playing the violin at the age of four, and was soon after accepted at the prestigious Yehudi Menuhin School in London. She undertook

further intensive studies with Professor Zakhar Bron at the Musikhochschule in Lübeck, and Professor Boris Kuschner at the University of Graz. Since her debut with the Royal Philharmonic Orchestra in the Royal Festival Hall at the age of twelve, she has won numerous competitions, including the International Chamber Music Competition in Osaka, and performed throughout Europe, the USA, South America, and Japan, praised by the *Wiener Zeitung* for a 'big intensive sound that fills the whole concert hall and reaches straight through to the listener's heart'. Since 2003 she has served as leader or guest leader of the Vienna Radio Symphony Orchestra, Netherlands Radio Symphony Orchestra, and Tonhalle-Orchester in Zürich, as well as the major orchestras in London. Much sought-after as a soloist and chamber musician, Melina Mandozzi plays a violin made by Giovanni Battista Guadagnini in Piacenza in 1742.

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

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

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

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

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

Having recently recorded Tchaikovsky's three great ballets with Neeme Järvi, for Chandos, the Orchestra has also recorded orchestral works, including the symphonies, by Rimsky-Korsakov and four critically acclaimed volumes of works by Johan Halvorsen. A series of the orchestral music of Johan Svendsen has met with similar enthusiasm. With Sir Andrew Davis the Orchestra has recorded music by Berlioz, Delius, Elgar, and Sibelius, and other projects will follow.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was

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

Recognised as one of the most talented conductors of his generation, **Edward Gardner** OBE was born in Gloucester in 1974 and educated at the University of Cambridge and the Royal Academy of Music where he studied under Colin Metters. After graduating in 2000 he assisted Sir Mark Elder at The Hallé Orchestra for three years before serving as Musical Director of Glyndebourne Touring Opera for three years from 2004. He began his tenure as Music Director of English National Opera in May 2007 with a critically acclaimed new production of Britten's *Death in Venice*. Since then he has conducted stellar productions of *The Damnation of Faust*, *Boris Godunov*, *Punch and Judy*, and *Wozzeck*, among others, followed by performances of *Fidelio*, *Peter Grimes*, Julian Anderson's *Thebans*, and *Benvenuto Cellini* during the 2013 / 2014 season. He received the Royal Philharmonic Society Award for Best Conductor in 2008, the Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and in the Queen's Birthday Honours in June

2012 was made an OBE for his Services to Music.

Since 2011 he has been Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra, with which he has given the UK premiere of *Weltethos* by Jonathan Harvey, and conducted Britten's *Spring Symphony* in Birmingham and *War Requiem* in St Paul's Cathedral, London to celebrate Britten's centenary year. Its Principal Guest Conductor since August 2013, Edward Gardner will take up his appointment as Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra in October 2015, leading its 250th anniversary gala concert, and undertaking many exciting projects, including international tours, and recordings for Chandos. He enjoys a flourishing relationship with the BBC Symphony Orchestra and the BBC Proms and also works closely with the Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, and Orchestra of the Age of Enlightenment.

Internationally, he has had prestigious conducting appointments with the Royal Concertgebouw Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,

Gewandhausorchester Leipzig, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Orchestra Filarmonica della Scala, Toronto Symphony Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra, among others. He has also worked with the NHK Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Houston Symphony, Saint Louis Symphony, National Arts Centre Orchestra, Ottawa, Mahler Chamber Orchestra, Rotterdams Philharmonisch, Orchestre philharmonique de Radio France, and Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Edward Gardner engages regularly with young musicians, including the CBSO and Barbican Youth orchestras, and in 2002 founded the Hallé Youth Orchestra. He conducts at the major music colleges in London every season and in September 2013 led the opening concert of the new Milton Court Concert Hall for the Guildhall School of Music and Drama. An exclusive recording artist for Chandos, he has most recently released critically acclaimed discs of works by Lutosławski, Szymanowski, Bartók, Britten, Verdi, Walton, Janáček, and Berio.



© Benjamin Ealovega Photography

James Ehnes



© Miko Photo

Melina Mandozzi

Janáček: Œuvres pour orchestre, volume 2

Jalousie, JW VI / 10

Leoš Janáček (1854 – 1928) avait eu au départ l'intention d'utiliser *Jalousie* comme prélude de son troisième opéra, *Jenůfa*, d'après la pièce de Gabriela Preissová *Sa Fille adoptive*. Il commença à réfléchir à l'opéra en mars 1894 et, comme il le nota dans son exemplaire de la pièce, il avait fini le prélude sous forme de piano duo le 31 décembre 1894. Une version plus courte pour orchestre suivit (achevée le 16 février 1895), copiée dans les parties d'orchestre qui allaient être utilisées lors de la première représentation de *Jenůfa* à Brno le 21 janvier 1904. Mais contrairement à celles du reste de l'opéra, les parties originales de *Jalousie* ne possèdent aucune indications d'exécution tels que coups d'archet, nuances dynamiques, etc. Il semble que le prélude ait été abandonné pendant les répétitions, et l'opéra commença directement, comme c'est le cas depuis, par quelques mesures d'orchestre conduisant directement au premier solo de Jenůfa. Quand l'opéra fut publié sous forme de partition vocale en 1908, Janáček omit le prélude, ce qui lui valu d'échapper à la profonde réorchestration imposée au reste de l'ouvrage par le chef

d'orchestre Karel Kovařovic à Prague en 1916.

Aucune représentation de *Jenůfa* donnée du vivant du compositeur ne fit usage du prélude: il fut entendu pour la première fois au cours d'un concert de la Philharmonie tchèque placée sous la direction de František Neumann le 6 novembre 1906 à Prague.

Dans le texte du programme d'un concert donné en 1917, Janáček écrivit que *Jalousie* était une "devise pour *Jenůfa*" et "sans aucun lien motivique avec l'opéra". Quoiqu'il existe un certain nombre de liens thématiques difficiles à entendre, son lien le plus manifeste avec *Jenůfa* est l'humeur violente de son début, tout d'une pièce avec le premier solo de Laca dans l'opéra. Le titre "Jalousie" se réfère à la jalousie que Laca porte envers son demi-frère aisé Števa dont Jenůfa s'est entiché. Il se réfère également à une chanson folklorique morave intitulée "L'Homme jaloux" qui parle d'un brigand en train de mourir et qui veut tuer sa bien-aimée pour que personne d'autre ne puisse la posséder. Mais après lui avoir passé son épée comme il le lui a demandé, elle se place prudemment sur le côté. Cette chanson hanta Janáček: six ans avant *Jalousie*, il

avait mis les paroles en musique dans l'un de ses *Trois Chœurs pour voix d'hommes*, JW IV / 19, et aussi tardivement que 1916, il fit un arrangement de la chanson folklorique pour voix et piano (JW V / 11). La pièce pour orchestre qu'il composa en 1895 est brève et presque monothématique: le saisissant geste rythmique du début, éruptif et violent avec en premier plan les cuivres et les timbales, revient constamment tout au long de la pièce, bien que parfois réduit à un ostinato à l'arrière-plan.

Jalousie est la première pièce de musique à programme avouée de Janáček. Dans les deux introductions qu'il écrivit pour des exécutions de l'œuvre, Janáček souligna un nombre d'associations entre le texte de la chanson folklorique et son prélude pour orchestre. Un motif fréquemment utilisé, une rapide montée de sept notes à la clarinette entendue immédiatement après le thème initial aux contrebasses, devait évoquer le brigand blessé, "plein de douleur". Un trémolo joué par les cordes dans le registre aigu (presque deux minutes après le début de la pièce) devait représenter le "bourdonnement des mouches". Après que le premier tutti s'est apaisé et que le tempo s'est détendu, le thème dominant confié aux cors est une citation musicale légèrement modifiée provenant de la chanson folklorique originale

et qui s'accorde aux paroles "byl bych ti hlavu stál" (je t'aurais coupé la tête). Dans la version pour piano à quatre mains de *Jalousie*, Janáček nota huit références verbales à la chanson folklorique qui s'accordent toutes à la musique correspondante à ces endroits. La méthode de Janáček dans la composition de musique à programme était ainsi de prendre des phrases dans la source programmatique, et de les mettre en musique pour fournir des thèmes à partir desquels une pièce pouvait se développer – et ensuite d'éliminer les paroles. C'est le même procédé utilisé par son ami plus âgé Antonín Dvořák deux ans plus tard quand il composera ses quatre poèmes symphoniques inspirés par Karel Erben (*L'Ondin*, etc.). Cependant, c'est une méthode de composition de musique à programme que Janáček allait rapidement abandonner: en dehors de *Le Danube* (voir plus bas), il ne nota aucun texte dans les partitions de ses œuvres pour orchestre plus tardives.

Mais cela ce passait presque vingt ans plus tard, à une époque où Janáček avait composé un autre opéra (*Le Destin*) et abandonné un autre (*Les Excursions de Monsieur Brouček*) puisqu'il semblait qu'aucun de ses ouvrages lyriques ne serait représenté à Prague. Les trois poèmes symphoniques que Janáček composa entre 1913 et 1919 peuvent être considérés,

de même que plusieurs de ses chœurs d'hommes plus longs de cette période, comme un exutoire à ses instincts dramatiques frustrés. Ces trois partitions possèdent des programmes avoués, mais qui ont posé des problèmes considérables aux commentateurs quand ils ont tentés de les faire coïncider avec la musique de Janáček. Si les textes littéraires enflammaient son imagination créatrice, Janáček ré-imaginait ensuite la narration pour produire des résultats assez différents, tout comme les premières esquisses de ses opéras ultérieurs allaient se transformer en des œuvres très différentes à la fin du processus de création. Ces trois œuvres reflètent des étapes de son existence ainsi que le monde en train de changer autour de lui, en particulier l'impact de la Première Guerre mondiale sur les territoires tchèques.

L'Enfant du violoneux, JW VI / 14

La "ballade pour orchestre" de Janáček *L'Enfant du violoneux* s'inspire d'un poème (1873) de l'écrivain tchèque Svatopluk Čech (l'auteur des romans *Les Voyages de Monsieur Brouček*) qui raconte l'histoire d'un pauvre violoneux de village qui après sa mort ne laisse qu'un violon et un enfant. Pendant la nuit, le fantôme du musicien revient et, malgré la présence d'une vieille femme chargée de veiller, il prend le violon

et l'âme de l'enfant. Plus que pour tout autre composition pour orchestre de Janáček, *L'Enfant du violoneux* dépend de la symbolisation d'instruments spécifiques – un point sur lequel il insista dans un article qu'il écrivit pour la première exécution prévue de l'ouvrage. Selon ce texte, le violon solo entendu au début représente le violoneux, sa vie et sa mort, ses chagrins et ses joies; les altos, divisés en quatre parties, représentent les pauvres du village, et le hautbois l'enfant malade. Le maire tout-puissant est évoqué par les violoncelles et les contrebasses; la peur qu'il inspire au villageois est dépeinte par la clarinette basse, et sa dure domination par les trombones.

L'œuvre est en trois sections. La première représente la vie du violoneux, sa mort (une marche funèbre introduite par le hautbois), et l'intervention du village en la personne du maire (un *Allegro* bref et agressif en notes régulières). La section centrale, introduite par la clarinette basse solo, dépeint la visite du fantôme du violoneux qui tente l'enfant mourant à venir avec lui, et parvient à un point culminant d'une tension considérable. La courte section finale commence par le thème du maire; les altos tristes sont de nouveaux entendus, mais pas le violon solo.

Le succès remporté en 1912 à Prague par sa cantate *Amarus* (datant de 1897) fut une

surprise pour Janáček qui traversait alors une période sombre de son existence. Fort de ce succès, Vilém Zemánek, le chef de la Philharmonie tchèque, demanda à Janáček une pièce pour l'orchestre. Janáček termina *L'Enfant du violoneux* le 28 avril 1913, et Zemánek l'inscrivit pour la prochaine saison, le 15 mars 1914, avec Janáček à la direction. Mais pendant la première répétition (le compositeur n'avait naïvement demandé que deux répétitions), Janáček comprit qu'il lui faudrait beaucoup plus temps, et annula l'exécution de l'œuvre. Elle ne fut pas jouée avant 1917 quand Otakar Ostrčil dirigea la création le 14 novembre.

Il est juste qu'une exécution de *Amarus* ait provoqué la composition de *L'Enfant du violoneux* car c'est une œuvre qui possède de profondes résonances personnelles. Ces deux partitions dépeignent la réconciliation dans la mort d'un parent avec son enfant. Dans la première, Janáček pleurait sa propre enfance solitaire quasi orpheline; dans la seconde, le compositeur, lui-même issu d'une longue lignée de musiciens de village, avait peut-être à l'esprit la mort prématurée de ses deux enfants. Ce qui est clair d'après la musique est qu'il semble avoir changé la nature de l'œuvre à partir d'une histoire de fantôme en forme de ballade (le poème s'apparente au genre de la ballade en raison

de ses vers brefs, de ses rimes simples, et de son vocabulaire) pour en faire quelque chose de plus sombre, mettant en avant à la fois le sort des occupants de l'asile des pauvres, et la dureté du maire en tant que représentant de la loi et de l'ordre.

Taras Bulba, JW VI / 15

Dans sa première version (1835), *Taras Bulba* est le plus long d'une collection de quatre contes de Nicolas Vassilievitch Gogol traitant de la vie à la campagne en Ukraine (un mélange d'humour, d'éléments folkloriques et d'histoire) destiné à un public de lecteurs citadins. La version très révisée (1842) de ce qui avait été une épopée de style homérique se trouvait maintenant dépouillée de l'ironie avec laquelle il avait démystifié les exploits des Cosaques ukrainiens, le conte se transforma en un brutal compte rendu nationaliste russe (ouvertement anti-polonais et antisémite) expliquant comment l'Ukraine fut arrachée par la Russie aux Polonais et aux Lituaniens. C'est cette version que Janáček connaissait et dont il sélectionna les incidents les plus violents et les plus patriotiques pour en faire la base de son œuvre. Elle raconte l'histoire de Taras Bulba qui emmène ses deux jeunes fils au champ de bataille pour qu'ils puissent prouver leur masculinité. Ils sont tués tous

les trois. Le plus jeune fils, Andriy, séduit par une belle Polonaise, passe à l'ennemi et périt ignoblement sous les mains de son père. Le fils plus âgé, Ostap, est capturé par les Polonais et, regardé par son père qui s'est aventuré dans la foule hostile, est publiquement torturé et exécuté. Taras Bulba est également capturé. Après avoir été cloué à un arbre, il meurt brûlé vif, mais non sans avoir proclamé la prophétie selon laquelle le jour viendra où les Polonais apprendront ce que la "foi orthodoxe russe" veut dire, et qu'un "tsar se lèvera de la terre de Russie, et que nulle puissance en ce monde ne pourra lui résister".

La curieuse description de Janáček de la pièce en 1926 comme représentant une "victoire des Slaves" ignore le fait gênant que l'histoire de Gogol montre deux peuples slaves en guerre. Au lieu de cela, Janáček semble avoir recadré sa mémoire vague du conte sur la base de ce qui se passait pendant les premiers mois de la Première Guerre mondiale, quand les Russes (l'équivalent des Cosaques ukrainiens) se confrontèrent aux Allemands et aux Austro-Hongrois (l'équivalent des Polonais). Le succès initial de l'offensive russe en décembre 1914 contre les Austro-Hongrois en Galicie avait peut-être excité son russophilisme (un aspect dominant de sa personnalité artistique) et rappelé à Janáček

ce conte macabre qu'il avait lu une décennie plus tôt. Le 2 juillet 1915, il termina une pièce en trois mouvements d'après ce conte, sa plus importante partition pour orchestre à cette date. Cependant, l'époque n'était pas propice (les Russes étaient en train de perdre et la bonne fortune de Janáček était sur le déclin) et Janáček mit la partition de côté pour ne la réviser qu'en mars 1918. Mais alors sa situation s'était dramatiquement transformée grâce à la production triomphale de *Jenůfa* à Prague, et la guerre était en train d'entrer dans sa phase finale, ce qui offrait des possibilités intéressantes pour un avenir indépendant pour les Tchèques. La création de *Taras Bulba* eut lieu à Brno le 9 octobre 1921 sous la direction de František Neumann, qui avait donné la première de *Jalousie* quinze ans plus tôt et qui occupait maintenant le poste de chef d'orchestre de l'Opéra de Brno où il allait diriger la création de *Katja Kabanová* et d'autres opéras de la maturité de Janáček.

L'approche de Janáček est très différente de celle employée pour *L'Enfant du violoneux*. Des poèmes symphoniques héroïques de Liszt tels que *Mazeppa* (que Janáček avait dirigé de nombreuses années auparavant) ou *Hunnenschlacht* (il existe plusieurs liens intéressants) ont peut-être servi de modèles, que Janáček modifia avec les conventions sémantiques appropriées de l'époque:

danses polonaises (une Mazurka dans le deuxième mouvement et une Krakowiak dans le troisième), de la musique de bataille, de la musique de chevauchée, de la musique de souffrance, et une apothéose grandiloquente. L'orchestration haute en couleurs et presque cinématographique inclut des coups de cymbales (pour le combat), des cloches (pour les alarmes), et un orgue (pour représenter les Polonais en train de prier à l'église et pour souligner l'apothéose); les hurlements de douleurs d'Ostap sont évoqués de manière mémorable par une stridente clarinette en mi bémol. Le premier mouvement est dominé par l'histoire d'amour entre Andriy et la Polonaise, un motif d'amour, développé de manière séduisante, rivalisant avec des motifs d'appréhension et de bataille. Le passage central du bref deuxième mouvement est une noble marche à l'échafaud, tandis que la prophétie de Taras Bulba dans le troisième provoque l'une des plus grandioses péroraïsons de Janáček, en contrepoint du carillon resplendissant de la harpe, de l'orgue et des cloches.

La Ballade de Blaník, JW VI / 16

Alors que *Taras Bulba* semble se glorifier dans le carnage, *La Ballade de Blaník* est porteuse d'un message de paix. Janáček prit pour base le poème de Jaroslav Vrchlický (1885) – il colla

une copie de ce poème dans l'exemplaire de son manuscrit. Selon la légende, Blaník (le nom d'une petite montagne de Bohême) est le lieu de sépulture des chevaliers tchèques qui se lèveront, sous la conduite de Saint Wenceslas, pour venir sauver la nation tchèque en temps de péril: le roi Arthur et ses chevaliers à la mode tchèque. Le poème de Vrchlický s'éloigne du triomphalisme des premières interprétations patriotiques de la légende, célébrée par exemple par Smetana dans le poème symphonique "Blaník" dans *Má vlast*. Dans la version de Vrchlický, le personnage central, Jíra, un chroniqueur de village intrigué par la tradition selon laquelle Blaník s'ouvre le Vendredi saint, s'aventure dans la montagne ce jour-là, et ce au mépris de la malédiction qui prévient que tout mortel sera contraint d'y rester au moins pendant une année. Avant de s'endormir, il voit Saint Wenceslas avec ses chevaliers, entourés par les armes de la guerre. Quand il se réveille, il remarque que les armes des chevaliers se sont transformées en outils d'agriculture: les épées sont maintenant des socs de charrue. Quand il parvient à trouver une sortie il découvre – comme un très vieux homme que personne ne reconnaît – que cent ans se sont écoulés. Mais dans les champs, tout le monde travaille et au-dessus du paysage souriant, les alouettes chantent.

La version de Janáček est en cinq volets. L'introduction avec un doux motif en triolets fournit un arrière-plan sur lequel se déploie un saillant thème staccato qui est peut-être une représentation de Jíra. Les sonorités du chant d'un hymne du Vendredi saint (clarinettes et altos doux et tristes) suivent, puis Jíra pénètre dans la montagne accompagné par des traits sauvages et déclamatoires aux cordes à l'unisson. Le deuxième volet débute avec un motif en forme de choral à la harpe et aux cors (la musique des chevaliers?) en une progression parsemée d'interruptions dont chaque phrase est séparée par les déclamations de Jíra. Le troisième volet est une valse détendue qui suggère le passage du temps. Après une pause générale, Jíra se réveille (des fragments surpris sont d'abord entendus au piccolo contre les trémolos des altos). C'est le début d'une section de développement qui réunit tous les thèmes précédents. Le fait le plus frappant est la constante présentation de la musique des chevaliers qui culmine par un joyeux *Allegro* avec des sonneries de trompettes: la guerre s'est métamorphosée en une marche de paix. Après une gamme ascendante très marquée, une forte secousse ramène soudainement Jíra à la réalité, et un air triste joué par une clarinette solo fait allusion à son vieil âge. Le volet final

reprend l'ouverture et mélange des retours en arrière en une version sage et réconciliée du choral des chevaliers, tandis que Jíra observe avec contentement la transformation du monde au dehors.

Les informations concernant la genèse de cette pièce sont moins nombreuses que celles de toutes les autres œuvres de la maturité de Janáček. Fait inhabituel, il ne data pas l'autographe, ni ne mentionna l'œuvre dans sa correspondance. La meilleure hypothèse est qu'il la conçut entre la fin août et la fin septembre 1919, comme l'une de plusieurs pièces qu'il composa pour célébrer la fondation de la République tchécoslovaque. Elle fut créée à Brno le 21 mars 1920 (de nouveau sous la direction de Neumann) en l'honneur des soixante-dix ans de son dédicataire, le président Tomáš Garrigue Masaryk. Mais bien que la musique puisse (avec difficulté) s'expliquer selon les termes du poème, ce n'est pas toute l'histoire. Dans des notes qu'il inscrivit dans son journal intime pour la proposition d'un exposé autour de la pièce lors de la première, Janáček passe peu de temps sur Jíra et les chevaliers Blaník (juste trois lignes sur quarante) et bien davantage sur des sujets liés au dédicataire, notamment la "voie du milieu" que Masaryk avait proposée dans *La Question tchèque* (1895). Dans cet

texte, Masaryk avait tenté de combiner le patriotisme passionné du guerrier hussite Jan Žižka avec la résistance passive de Petr Chelčický, le fondateur spirituel de l'ordre des Frères de Bohême. Janáček fait référence à Žižka ainsi qu'à Chelčický dans ses notes, qui forment une partie de ses réflexions philosophiques sur les responsabilités du statut national qui semblent avoir eu un impact sur le récit du poème de Vrchlický.

Le Danube, JW IX / 7

Les ajouts de Janáček au programme original de *La Ballade de Blaník* ont donné une pièce qui a plongé les commentateurs imprudents dans la perplexité, mais ceux qu'il fit à sa symphonie à programme traitant du Danube eut pour résultat qu'il ne termina jamais la pièce. Il commença, plein d'enthousiasme, peu après un voyage à Bratislava pour la création slovaque de *Katia Kabanová* – les premières idées de l'œuvre lui vinrent "à travers l'image brumeuse des quais de Bratislava": ce qui est aujourd'hui le deuxième mouvement est daté du 18 juin 1923. Il continua à travailler à ce projet dans sa maison de vacances à Hukvaldy pendant la période de Noël en 1924; selon son élève Osvald Chlubna, il avait terminé en mai 1925 l'esquisse d'un "cycle symphonique *Le Danube* en quatre mouvements", avec

l'intention de le finir après une croisière sur le Danube:

Et donc dans le courant de l'été je vais
naviguer jusqu'à l'endroit où [le Danube]
rencontre la mer, et ensuite je vais
travailler à ma symphonie.

Mais la croisière estivale ne se matérialisa pas, malgré de nombreuses recherches sur les horaires des bateaux à vapeur. Janáček était très absorbé en 1925 par le travail de révision de son huitième opéra, *L'Affaire Makropoulos*, et en 1926, maintenant libéré de cet ouvrage, divers projets commencèrent à le solliciter: la Sinfonietta, un voyage en Angleterre, la *Messe glagolitique* et le Capriccio avec piano. Quand le chef d'orchestre de Prague Otakar Ostrčil, qui avait assuré la création de *L'Enfant du violoneux*, lui fit l'offre en août 1926 de diriger l'œuvre (assez longuement décrite par Janáček dans son autobiographie de 1924), le compositeur répondit de manière décourageante en disant que

Notre "Danube" n'est pas tentant au point
que je me sente pressé de terminer mon
propre *Danube*.

La composition rapide de la Sinfonietta (écrite avec un "crayon brûlant" en quelques semaines pendant l'année 1926) lui fit peut-être comprendre que *Le Danube* n'avancait pas très bien en comparaison: il souffrait d'un certain blocage. Il n'existe aucune preuve

qu'il regarda de nouveau l'œuvre jusqu'à son dernier séjour à Hukvaldy en août 1928 où, avec d'autres partitions en cours, les esquisses restèrent en plan sur son bureau au moment de sa mort.

Janáček laissa quatre mouvements qui se présentent sous la forme d'esquisses apparemment continues avec beaucoup de ratures (près d'un tiers est effacé) et une certaine hésitation entourant la position des mouvements: les deux mouvements centraux étaient à l'origine inversés, de même que les deux mouvements qui les encadrent. Osvald Chlubna prépara une réalisation (qui fut créée en 1948), mais, tout comme sa réorchestration ampoulée de *De la maison des morts*, sa supposition était que l'orchestration de Janáček se trouvait encore à un stade premier. La version de Leoš Faltus et Miloš Štědroň (1985) enregistrée ici est plus modeste dans ses ambitions, et se borne à présenter une image précise de ce qu'a laissé Janáček et de déchiffrer la notation souvent ambiguë. Leurs quelques additions se limitent à des détails tels que les accords des vents qui concluent le premier mouvement, et de renforcer les notes des accords des timbales dans le deuxième mouvement.

La structure de la pièce est ce que Chlubna, Leoš Faltus et Miloš Štědroň n'ont

pas modifiée. Plus que tout autre, cet aspect donne à penser que la partition se trouvait encore à un stage d'improvisation et dans l'attente d'être parachevée en une révision finale. Bien que maintes œuvres de Janáček dépendent de la juxtaposition d'idées plutôt que d'un développement continu, le premier mouvement – le plus complètement orchestré dans l'original – donne l'impression d'être une suite de fragments qui ne s'additionnent pas véritablement. Le deuxième mouvement se présente de manière plus continue, mais son matériau est parfois terne et médiocre en comparaison de celui plein de vie du troisième et du quatrième mouvement.

Certains commentateurs ont fait beaucoup d'efforts pour donner un sens à l'ensemble des informations du programme que Janáček fournit dans son autobiographie, de ses commentaires oraux à Chlubna, et de ses deux poèmes qu'il prit dans le journal de Brno *Lidové noviny* et qu'il conserva dans le manuscrit. Mais ici les problèmes se multiplient. Faut-il associer le deuxième mouvement, comme Janáček le suggère dans son autobiographie, avec "Lola"? (C'est une référence au poème d'Alexandre Insarov, *Lola*, qui parle d'une prostituée qui connaît des temps difficiles – c'était l'idée de Janáček qu'elle se noie dans le Danube.) Si tel est le cas, pourquoi a-t-il alors écrit dans la

partition de ce mouvement des fragments du texte d'un second poème, *La Noyée* de Pavla Křičková, dans lequel une jeune femme en train de se baigner dans un étang est épiée par un jeune homme et, prise de honte, se noie? Quelle est la signification du Danube lui-même, et du désir de Janáček de faire un voyage de Bratislava à Belgrade?

Toutes ces informations sont en fait un peu trop nombreuses pour le bien de l'œuvre, ce qui a pour effet que la pièce se trouve "noyée" (le mot est de Janáček) par le poids de son programme. Malgré tout cela, il y a beaucoup à apprécier. *Le Danube* peut s'écouter comme une réflexion "en progrès" de son univers sonore à une époque où Janáček était en train de composer *La Petite Renarde rusée* et *L'Affaire Makropoulos*. Dans ce contexte, la vocalise inattendue dans le troisième mouvement peut s'interpréter non pas comme une évocation exubérante de Vienne – comme l'a suggéré Jaroslav Vogel –, mais comme une "voix de la nature", tels que les chœurs sans paroles hors scène dans *Katja Kabanová* et dans *La Petite Renarde rusée*. L'aspect le plus frappant dans *Le Danube* est son orchestration. Un groupe de quatre violons divisés ouvre magiquement l'œuvre. Les trompettes sont totalement omises, et dans l'ensemble, la partition est encore plus typique de l'écriture aiguë-grave de style musique de

chambre rencontrée dans les œuvres plus tardives de Janáček. Outre la viole d'amour qui imite de manière marquée la vocalise dans le troisième mouvement, l'œuvre présente un autre élément qui allait surgir dans le Concerto pour violon de Janáček: les mystérieux accords de timbales que le compositeur cite dans son autobiographie, et que l'on entend ici à plusieurs reprises dans le deuxième mouvement.

Concerto pour violon "L'Errance d'une Âme", JW IX / 10

L'existence d'un "concerto pour violon" comme version préliminaire de l'ouverture destinée à *De la maison des morts* est connue depuis longtemps, et après le succès de leur restitution de *Le Danube*, Miloš Štědroň et Leoš Faltus ont produit une réalisation de l'œuvre à partir des esquisses de Janáček, qui fut créée à Brno en 1988. Ici, cependant, ils se trouvèrent sur un terrain plus douteux. Bien que Janáček ait complété deux ébauches continues de ce concerto en un mouvement (la date est incertaine, mais il semblerait l'avoir commencé à son retour de sa visite à Londres en mai 1926), l'œuvre ne fut pas laissée, comme c'est le cas pour *Le Danube*, sous la forme d'une pièce dont la réalisation avait été empêchée par la mort du compositeur, mais comme une pièce qu'il avait lui-même transformée en

quelque chose d'autre. Les plus anciennes esquisses portent le sous-titre "Duše" (Âme), qui pourrait se référer à la pièce de l'écrivain suisse William Ritter, *L'Âme et la chair*, que Janáček avait brièvement songé utiliser comme sujet d'opéra avant de se tourner vers *De la maison des morts*. Cependant, le fait qu'un concerto ait été pillé pour devenir l'ouverture de *De la maison des morts* donne à penser que le sous-titre définitif de la partition, "Putování dušičky" (L'Errance / Le Pèlerinage d'une Âme), pointe davantage en direction des aspects spirituels de son prochain opéra – comme le font d'ailleurs les chaînes des prisonniers, spécifiées dans le concerto et dans l'opéra. "L'Errance d'une Âme" est un titre qui n'a jamais été expliqué de manière satisfaisante, même si une lettre de Janáček écrite à sa femme dix ans plus tôt (notant une conversation avec l'auteur de la pièce qui servit de base à *Jenůfa*) en tient peut-être la clé:

[Gabriela] Preissová croit à l'âme et à son errance [italiques du présent auteur] et je sais que tout n'est qu'un processus de vie qui se termine si rapidement – et qu'il n'y a pas de continuation.

En d'autres termes, le concerto pourrait être une rêverie sur la mort et l'au-delà par un compositeur âgé de soixante-douze ans, ébranlé par ses expériences dans la grande

métropole de Londres plongée dans le climat tendu de la Grève générale au Royaume-Uni pendant laquelle un gréviste perdit la vie.

Écrit pour un ensemble de chambre dont les instruments se trouvent exposés, le concerto est en un mouvement continu avec plusieurs changements de tempos. Il s'ouvre par une rhapsodie magique au violon au-dessus des accords des timbales qui se transforme en une sorte de marche – c'est l'un de plusieurs thèmes ramassés et aussitôt abandonnés, une pratique typique des premiers brouillons improvisés de Janáček. Après une valse brève (entendue au bout de cinq minutes dans la pièce), un motif au violon solo semblable à celui de l'ouverture de *De la maison des morts* est entendu tandis que la pièce progresse vers ce qui devient le thème principal au commencement de l'ouverture. À partir de là, on rencontre davantage de matériau familier de l'ouverture, incluant son second thème en forme de fanfare triomphale en majeur. Le concerto et l'ouverture se terminent typiquement par une apothéose *Maestoso* fondée sur le thème qui ouvre l'ouverture.

© 2015 John Tyrrell

Traduction: Francis Marchal

La soprano suédoise **Susanna Andersson** a reçu de très nombreux éloges pour

la flexibilité et le lyrisme de sa voix de colorature, et connaît une brillante carrière au concert et à l'opéra. Diplômée de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, elle a remporté la GSMD Gold Medal en 2003 et le Prix Kathleen Ferrier l'année suivante. Sélectionnée comme "Rising Star" du programme de l'European Concert Hall Organisation en 2006 – 2007, elle s'est produite avec le pianiste Eugene Asti dans des salles telles que le Carnegie Hall de New York, le Musikverein de Vienne et le Concertgebouw d'Amsterdam. Elle a fait ses débuts lyriques professionnels dans le rôle de Zerlina avec le Grange Park Opera, et a développé sa carrière avec des rôles tels que Blondchen, Valencienne (*Die lustige Witwe*), Servilia, Zerbinetta, Lisette (*La rondine*), Gretel, Musetta, Oscar, Susanna, Violetta, Pamina, Venus et Gepopo (*Le Grand Macabre*), et la Reine de la Nuit dans les salles d'opéra d'Europe (English National Opera, Opera North, Garsington Opera, Oper Leipzig, Oper Nürnberg, Deutsches Nationaltheater Weimar, Folkoperan, Åbo Svenska Teater, Opéra national du Danemark) et en Amérique du Sud (Teatro Colón). Elle s'est produite aux Proms de la BBC de Londres, dans les festivals de Salzbourg, Adelaide, Hollande, Turku, Ruhrtriennale, Aldeburgh, et avec des orchestres à travers toute l'Europe sous la direction de chefs tels que Christopher

Hogwood, Lawrence Foster, Roy Goodman, Andrew Manze, Ingo Metzmacher, Edward Gardner, George Benjamin, John Storgårds, Sian Edwards. Susanna Andersson a donné les créations mondiales d'œuvres de Stuart MacRae et Albert Schnelzer, et a également chanté des pièces contemporaines pour soprano colorature de Julian Anderson, Oliver Knussen, George Benjamin, Luigi Nono, Siegfried Matthus et Wolfgang Rihm.

Célèbre pour sa virtuosité et sa sensibilité musicale pénétrante, le violoniste et altiste **James Ehnes** est considéré de par le monde comme l'un des interprètes les plus dynamiques et saisissants en musique classique. Il s'est produit dans plus de trente-cinq pays sur cinq continents, apparaissant régulièrement avec les orchestres et les chefs les plus réputés. Ses nombreux enregistrements, couvrant un répertoire allant des sonates et partitas de Bach à *Road Movies* de John Adams se sont vus décerner de nombreuses récompenses à l'échelle internationale, notamment un Grammy, un *Gramophone Award* et neuf Juno Awards.

Né au Canada en 1976, James Ehnes commença à étudier le violon à l'âge de quatre ans, et à neuf ans il devint le protégé de l'illustre violoniste Francis Chaplin. Il poursuivit ses études avec Sally Thomas à la

Meadowmount School of Music et, de 1993 à 1997, à la Juilliard School où il remporta le Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music lors de la réception de son diplôme. Il est Member of the Order of Canada, a été nommé Doctor of Music (*honoris causa*) par la Brandon University et fut la plus jeune personnalité à se voir élire à la Royal Society of Canada.

James Ehnes se produit avec un Stradivarius "Marsick" de 1715. www.jamesehnes.com

Née à Locarno en Suisse, **Melina Mandozzi** est premier violon de l'Orchestre philharmonique de Bergen depuis 2007. Elle a commencé l'étude du violon à l'âge de quatre ans et peu après a été admise à la prestigieuse Yehudi Menuhin School à Londres. Elle a ensuite poursuivi des études intensives auprès de Zakhar Bron à la Musikhochschule de Lübeck, et avec Boris Kuschnir à l'Université de Graz. Depuis ses débuts avec le Royal Philharmonic Orchestra au Royal Festival Hall de Londres à l'âge de douze ans, elle a remporté de nombreux concours internationaux parmi lesquels le Concours international de musique de chambre d'Osaka. Elle s'est produite à travers toute l'Europe, aux États-Unis, en Amérique du Sud et au Japon, et a été acclamée par le *Wiener Zeitung* pour sa "puissante sonorité qui remplit toute la salle de concert et touche

directement le cœur de l'auditeur". Depuis 2003 elle est premier violon ou premier violon invité de l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne, de l'Orchestre symphonique de la Radio des Pays-Bas, du Tonhalle-Orchester de Zurich, ainsi que des grands orchestres de Londres. Très recherchée comme soliste et chambriste, Melina Mandozzi joue un violon de Giovanni Battista Guadagnini de Piacenza datant de 1742.

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.

Un orchestre norvégien national, l'Orchestre philharmonique de Bergen est composé de cent-un 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. Il a effectué des tournées en Suède, en Autriche et en Allemagne en 2011, et s'est produit en 2012 au Festival de Rheingau et de nouveau au Concertgebouw d'Amsterdam. En 2013, l'orchestre s'est rendu en Angleterre et en Écosse, et prochainement des tournées incluront des retours dans plusieurs de ces salles prestigieuses.

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 *Turangallila-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, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne et Lawrence Power.

Après avoir récemment enregistré les trois grands ballets de Tchaïkovski sous la direction de Neeme Järvi pour Chandos, l'orchestre a enregistré entre autres 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. Avec Sir Andrew Davis, l'orchestre a enregistré des œuvres de Berlioz, Delius, Elgar et Sibelius, et d'autres projets vont suivre.

La première collaboration au disque de l'Orchestre philharmonique de Bergen avec Edward Gardner a été l'enregistrement de réalisations orchestrales de Luciano Berio publié en 2011. De nombreux autres enregistrements sont prévus avec Gardner à Bergen, et commencent avec les premiers disques d'une série consacrée à des œuvres pour orchestre de Janáček. www.harmonien.no

Reconnu comme un des chefs d'orchestre les plus talentueux de sa génération, **Edward Gardner** OBE naît à Gloucester en 1974 et fait ses études à l'université de Cambridge et à la Royal Academy of Music où il étudie sous Colin Metters. Après l'obtention de son diplôme en 2000, il devient l'assistant de Sir Mark Elder au Hallé Orchestra pendant trois ans, avant d'occuper le poste de directeur musical du Glyndebourne Touring Opera pendant trois ans, à compter de 2004. Il entame son mandat de Directeur musical de l'English National Opera en mai 2007 avec une nouvelle production saluée par la critique de *Death in Venice* de Britten. Il a depuis dirigé de brillantes productions de *La Damnation de Faust*, *Boris Godounov*, *Punch and Judy* et *Wozzeck*, entre autres, qui sont suivies par *Fidelio*, *Peter Grimes*, *Theban*s de Julian Anderson, et *Benvenuto Cellini* au cours de la saison 2013 – 2014. Il reçoit en 2008 le Royal Philharmonic Society Award récompensant le meilleur chef d'orchestre, puis en 2009, le Laurence Olivier Award récompensant la meilleure performance à l'opéra. En juin 2012, il se voit décerner un OBE (Officer of the Order of the British Empire), en récompense de services rendus à la musique, sur la liste d'honneurs publiée pour l'anniversaire de la reine d'Angleterre.

Depuis 2011, il est principal chef invité du City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO),

avec qui il a donné la première au Royaume-Uni de *Weltethos* de Jonathan Harvey et dirigé la *Spring Symphony* de Britten à Birmingham et *War Requiem* à la cathédrale St Paul de Londres pour célébrer l'année du centenaire de Britten. Principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de Bergen depuis août 2013, Edward Gardner prendra ses fonctions de chef permanent de la formation en octobre 2015, pour diriger le concert de gala célébrant son 250ème anniversaire et entreprendre de nombreux projets passionnants, dont des tournées internationales et des gravures pour Chandos. Il entretient des relations florissantes avec le BBC Symphony Orchestra et les Proms de la BBC de Londres, et travaille également en étroite collaboration avec le Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic Orchestra et l'Orchestra of the Age of Enlightenment.

Sur le plan international il a eu de prestigieux engagements de chef d'orchestre avec, entre autres, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le Gewandhausorchester Leipzig, l'Orchestre radio-symphonique de Francfort, l'Orchestra Filarmonica della Scala, le Toronto Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre philharmonique tchèque, l'Orchestre symphonique de la Radio

suédoise et l'Orchestre symphonique national danois. Il a aussi travaillé avec l'Orchestre symphonique de la NHK, le Melbourne Symphony Orchestra, le Houston Symphony, le Saint Louis Symphony, l'Orchestre du CNA (Ottawa), l'Orchestre de chambre Mahler, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre philharmonique de Radio France et l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Edward Gardner travaille régulièrement avec les jeunes musiciens, dont l'orchestre

de jeunes du CBSO et celui du Barbican, et a fondé le Hallé Youth Orchestra en 2002. Il vient diriger dans les plus grands conservatoires de musique de Londres à chaque saison, et a dirigé en septembre 2013 le concert d'inauguration du Milton Court Concert Hall, nouvelle salle de concert de la Guildhall School of Music and Drama. Artiste qui enregistre exclusivement chez Chandos, il a tout récemment sorti des gravures très saluées d'œuvres de Lutoslawski, Szymanowski, Bartók, Britten, Verdi, Walton, Janáček et Berio.



Oddleiv Apneseth

Bergen Philharmonic Orchestra at Skoltegrunnskaien, Bergen harbour,
August 2013

Also available



Janáček
Orchestral Works, Volume 1
CHSA 5142

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones

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.

BERGEN FILHARMONISKE  ORKESTER

This recording was made with support from



GRIEG FOUNDATION

Many thanks also to the Assistant Conductor, Kai Grinde Myrann

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

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

Editors Rosanna Fish and Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 10 and 11 March 2014 (*The Danube*, Movements 1 and 3) and 24–27 November 2014 (*The Danube*, Movements 2 and 4, other works)

Front cover Caricature of Leoš Janáček (1927) by Ondřej Sekora (1899–1967) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Editio Bärenreiter, Prague (*The Danube*), Editio Supraphon, Prague (Violin Concerto)

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner

CHANDOS

Bergen Philharmonic Orchestra/ Gardner

CHSA 5156

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5156

CHANDOS

JANÁČEK: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 2

CHSA 5156

LEOŠ JANÁČEK (1854 – 1928)

ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 2

- | | | |
|-------|---|----------|
| 1 | Jealousy, JW VI/ 10 (1895)
(Žárlivost) | 5:30 |
| 2 | Violin Concerto 'The Wandering of a
Little Soul', JW IX/ 10 (1926?, incomplete)*
(Putování dušičky)
Completed by Leoš Faltus and Miloš Štědroň, 1988 | 12:05 |
| 3 | The Ballad of Blaník, JW VI/ 16 (1919)
(Ballada blanická) | 7:43 |
| 4-6 | The Fiddler's Child, JW VI/ 14 (1913)†
(Šumařovo dítě) | 12:48 |
| 7-10 | The Danube, JW IX/ 7 (1923-25)‡
(Dunaj)
Unfinished symphony
Completed by Miloš Štědroň and Leoš Faltus, 1985 | 16:10 |
| 11-13 | Taras Bulba, JW VI/ 15 (1915-18) | 22:51 |
| | | TT 77:48 |

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

This recording was made
with support from

GRIEG FOUNDATION

Susanna Andersson soprano†
James Ehnes violin*
Melina Mandozzi violin†
Bergen Philharmonic
Orchestra
David Stewart leader
Melina Mandozzi leader

EDWARD GARDNER

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.All tracks available
in stereo and
multi-channelThis Hybrid SA-CD
can be played on any
standard CD player.