



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Tchaikovsky

THE NUTCRACKER

(complete)



Bergen Philharmonic Orchestra
Neeme Järvi



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

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

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

The Nutcracker, Op. 71

Ballet féerique in Two Acts

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

⁷	6 Scène. Allegro semplice – Moderato con moto – Allegro giusto – Più allegro – Moderato assai –	6:47
⁸	7 Scène. Allegro vivo – Pochissimo più mosso – La Bataille – La Seconde Bataille	3:23

Tableau II

⁹	8 Scène. Andante	3:18
¹⁰	9 Valse des Flocons de neige. Tempo di Valse, ma con moto – Presto – Poco meno Bergen Pikekor Bergen Guttekor	6:19

Act II

¹¹	10 Scène. Andante –	4:28
¹²	11 Scène. Andante con moto – Un poco animando – Moderato – Allegro agitato – Poco più allegro – Tempo precedente [Allegro agitato]	4:45
12	Divertissement	
¹³	a) Le Chocolat. Allegro brillante – Più mosso	1:09
¹⁴	b) Le Café. Commodo	3:15
¹⁵	c) Le Thé. Allegro moderato	1:02
¹⁶	d) Trépák. Tempo di Trepak, molto vivace – Stringendo – Prestissimo	1:06

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

Bergen Philharmonic Orchestra
 Melina Mandozzi leader
 Neeme Järvi

Tchaikovsky: The Nutcracker

Introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Synopsis

It is Christmas Eve in the home of the

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

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

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

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

Details of the individual Numbers

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

Ouverture (Allegro giusto)

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

Act I

Tableau I

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

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

No. 2. Marche (Tempo di Marcia viva)

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

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

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

Interrupting the merriment is the arrival of Godfather Drosselmeyer in

No.

4. Scène dansante (*Andantino*)
Hoffmann's small, thin, and wrinkled Supreme Court Justice finds his musical equivalent in astonishing harmonies and lugubrious orchestration (at first, only violas with two trombones and tubas, with muted blasts from two of the horns). Initially, the children are frightened, but they rally to receive his mechanical wonders. Out of Clara's gift, a giant cauliflower, comes a doll; out of Fritz's unpromising pie steps a soldier. The pair dance a graceful waltz, reassuring violins playing on the most sonorous of the four strings. There are two more dolls, a Harlequin and a Columbine. Originally they were to have been a he-devil and a she-devil – hence the darkly orchestrated whirl of what the score still calls a 'Pas diabolique': its syncopations evidently gave Stravinsky the cue for his 'Danse infernale' in *L'Oiseau de feu*.

No.

5. Scène et Danse du Gross-Vater (*Andante. Tempo di Valse*)
To a flowing, expressive 6/8 melody, the children are weaned off these untouchable marvels with a nutcracker. Clara expresses her

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

No.

6. Scène (Departure of the Guests. Night) (*Allegro semplice*)
The party breaks up to further, more glittering strains of Clara's lullaby. The stage is left empty. By the light of the moon – muted strings with more luminous, impressionistic touches from woodwind and harp – Clara comes to look for her sick beloved toy. She is frightened by the fantastical light coming off the nutcracker (*staccato* clarinet and bassoons), shivers as the face of Drosselmeyer appears in the owl of the clock when this strikes midnight, and

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

No. 7. Scène (The Battle) (*Allegro vivo*)
The radiance fades, and a combat begins between the squeaking mice and the toys led by the Nutcracker which has now come to life. Starting with miniature fanfares on woodwind only – and the consumption of gingerbread soldiers, according to the scenario – the battle increases in urgency to '1812' proportions; in the original production, the ballet students were joined by boys from the school of the Finnish guards in St Petersburg. As the toy soldiers are about to be overwhelmed, Clara throws her slipper at the Mouse King, the Nutcracker is transformed into a handsome Prince – the episode takes much longer, and of course comes with explanation, in Hoffmann's original story – and the room vanishes.

Tableau II

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

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

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

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

Act II

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

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

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

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

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

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

No. 12. Divertissement

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

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

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

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

woodwind arabesques and discreet taps on the tambourine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*)
A tarantella, the whirling southern Italian dance form, so called because it emulated a human hopping mad from the bite of a tarantula, makes a quirky solo for 'the bee's knees'.

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

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

Coda (*Vivace assai*)

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

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

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

© 2014 David Nice

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



H. Frederick Stucker

Neeme Järvi

Tschaikowsky: Der Nussknacker

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zusammenfassung

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

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

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

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

Angaben zu den einzelnen Nummern

Hinweise in Anführungszeichen beziehen sich auf die ursprünglichen Bühnenanweisungen

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

Ouverture (*Allegro giusto*)

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

1. Akt

Tableau I

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

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

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

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

Nr. 3. Petit galop des enfants et Entrée des parents (Kleiner Galopp der Kinder und

Auftritt der Eltern) (*Presto*)

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

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

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

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

Nr. 6. Scène (Abschied der Gäste. Nacht)
(*Allegro semplice*)
Zu weiteren, funkelnnderen Klängen von
Claras Wiegenlied löst sich die Gesellschaft
auf. Die Bühne bleibt leer zurück. Bei
Mondlicht – gedämpfte Streicher mit lichteren,
impressionistischen Akzenten der Holzbläser
und der Harfe – kommt Clara zurück, um
ihr geliebtes, krankes Spielzeug zu suchen.
Das wunderliche Licht, das dem Nussknacker
entströmt (Klarinette und Fagotti im *staccato*),
macht ihr Angst, sie zittert, als das Gesicht
Drosselmeyers in der Eule der Uhr erscheint,
als diese Mitternacht schlägt und hört das
Kratzen und Quicken der Mäuse (hohe und
tiefe Holzbläser in der Art und Weise wie
Carabosses Gefolge in *Dornröschen*). Dann legt
die Musik ihre erforderische Abfolge von bisher
kurzen Sätzen ab und nimmt eher sinfonische
Züge an. Die Partitur gibt nur an, dass “der
Weihnachtsbaum wächst und nach und nach
riesig wird”, doch die Musik, bei der es sich um
ein langes, langsames, nur auf ansteigenden
Abschnitten der Tonleiter basierendes *crescendo*
handelt, ist von einer Schwere, wie sie bisher in
diesem Ballett noch nicht zu hören war.

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

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

Tableau II

Nr. 8. Scène (Ein Tannenwald im Winter)
(*Andante*)
Ein weiteres gleichmäßiges *crescendo*, welches
sich mit ebenso magischem Effekt der gleichen
einfachen Komponenten der musikalischen
Sprache bedient wie das erste, begleitet die
Verwandlung.

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

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

2. Akt

Nr. 10. Scène (Das Zauberschloss von Zuckerburg) (*Andante*)
Die funkelnende Einleitungsmusik zum 2. Akt wird oft benutzt, um die Weiterreise von Clara und ihrem Prinzen zu begleiten. Petipa wollte das Königreich der Süßigkeiten heraufbeschwören:

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

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

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

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

Nr. 12. Divertissement

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

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

b) Le Café (Arabischer Tanz) (*Commodo*)

Für seinen besten Versuch auf dem Gebiet der

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

c) Le Thé (Chinesischer Tanz) (*Allegro moderato*)

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

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

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

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

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

Der nächste Tanz beschwört sanft auf

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

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

Nr. 13. Valse des Fleur (Blumenwalzer) (*Tempo di Valse*)
Die Blumengirlanden, die in der Geschichte das Zuckerschloss umgeben, erwachen nach einer Einleitung durch aristokratisch anmutende Holzbläser ganz im Stile von Auroras Auftritt im ersten Akt von *Dornröschen* und einer üppigen Harfenkadenz zum Leben. (Diese lässt auch noch Raum für Improvisation wie Johannes Wiks wunderbare Soli in den früheren Ausgaben von Chandom' Reihe der drei großen Ballettmusiken Tschaikowskys – CHSA 5113(2) und CHSA 5124(2).)
Der Walzer selbst, eine Reihe von kurzen aber perfekten Motiven für verschiedene Instrumentengruppen (besonders bleiben die vier Hörner in eng gesetzten Harmonien in Erinnerung) mit einem ausführlicheren, leidenschaftlichen Lied für tiefe Streicher in seinem Zentrum, stellt den Inbegriff des späten Stils des Komponisten dar.

Nr. 14. Pas de Deux (Die Zuckerfee und Prinz Coqueluche) (*Andante maestoso*)
Ein Charakter, der erst zu Beginn des zweiten Akts aufgetaucht ist, tanzt diese große Nummer mit einem Begleiter, der nur auftritt, um sie jetzt zu unterstützen. "Coqueluche" bedeutet "Keuchhusten", ist aber auch ein

französischer umgangssprachlicher Ausdruck für "das Tollste". Tschaikowsky schreibt hier den perfekten "kolossalen" Satz, den Petipa verlangt hatte – wahrscheinlich als symmetrisches Gegenstück zur Pracht der Verwandlungsszene im ersten Akt. Dort erklangen Teile einer aufsteigenden Tonleiter, hier führen ganze Dur- und Molltonleitern abwärts, wobei es sich um ein weiteres Beispiel für die Fähigkeit eines Genies handelt, mit den kleinsten Mitteln den größten Effekt zu erzielen. Benjamin Britten war besonders davon beeindruckt, was Tschaikowsky mit einer einfachen Tonleiter erreichen konnte.

Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*)
Eine Tarantella, dieser wirbelnde süd-italienische Tanz, der seinen Namen der Tatsache verdankt, dass er einen Menschen nachahmt, der vom Biss einer Tarantel fuchsteufelswild geworden ist, ist ein skurril besetztes Solo für "den Tollsten".

Variation II (Pour la danseuse) Danse de la Fée-Dragée (*Andante non troppo*)
Das Solo der Zuckerfee ist so bekannt, dass man leicht übersieht, was für einen meisterlichen Zug die Bassklarinetten-Figur darstellt, welche auf den seltsamen Gesang der Celesta antwortet. Der wirbelnde *Presto*-

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

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

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

© 2014 David Nice
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Bergen Philharmonic Orchestra at Skoltegrunnskaien,
Bergen harbour, August 2013

Tchaïkovski: Casse-Noisette

Introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Synopsis

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

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

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

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

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

Détails des différents numéros

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

Ouverture (*Allegro giusto*)

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

Acte I

Tableau I

No 1. Scène (La Décoration et l'illumination de l'arbre de Noël) (*Allegro non troppo*)
“Une musique tendre, mystérieuse” accompagne la décoration par les adultes de l'arbre de Noël dans la maison du conseiller Silberhaus et de son épouse. Sur les premières envolées et tours des bois, en style

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

No 2. Marche (*Tempo di Marcia viva*)
Des fanfares pour clarinettes, cors et trompettes donnent le coup d’envoi de cette marche célèbre, une autre miniature, et ces épisodes sont développés dans la reprise en un rapide mouvement ascendant des cordes.

No 3. Petit galop des enfants et Entrée des parents (*Presto*)
Une touche vieille France fait son entrée dans le salon de Nuremberg: au galop vif et à la polonaise majestueuse des adultes déguisés succède un menuet vif qui accompagne l’air de la mélodie enfantine “Bon voyage, Monsieur Dumollet”, le premier de trois arrangements de ce type dans le ballet.

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

No 4. Scène dansante (*Andantino*)
Le juge de la Cour suprême d’Hoffmann, petit, mince et ridé, trouve son pendant musical dans d’étonnantes harmonies et une orchestration lugubre (au début, seuls des altos avec deux trombones et tubas, et des sonneries assourdis de deux des cors). D’abord effrayés, les enfants se rassemblent ensuite pour recevoir ses merveilleux jouets mécaniques. Du cadeau de Claire, un chou-fleur géant, sort une poupée, et du gâteau peu prometteur de Fritz, un soldat. Ils dansent tous deux une valse gracieuse, des violons rassurants jouant sur les plus sonores des quatre cordes. Il y a deux autres poupées encore, Arlequin et Colombine. Originellement ils auraient été des démons, mâle et femelle – d’où l’orchestration sombre de ce qui est encore appelé un “Pas diabolique”: ses syncopes furent, de toute évidence, un signal pour Stravinsky quand il composa la “Danse infernale” de *L’Oiseau de feu*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Tableau II

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

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

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

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

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

Acte II

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

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

la toile de fond et les coulisses sont décorées de rameaux en paillettes d'or et d'argent. À l'arrière de la scène, des fontaines dont jaillissent limonade, orangeade, orgeat et sirop (ceci fut une invention de Dumas, renforçant la description déjà écoeurante d'Hoffmann). Une nouvelle sonorité vient s'ajouter enfin aux tourbillons des deux harpes et nous informe que dans la Maison de massepain à

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

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

No 12. Divertissement

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

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

b) Le Café (Danse arabe) (*Commodo*)

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

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

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

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

À peu près au moment où *Casse-Noisette*

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

e) Les Mirlitons (*Moderato assai*; certaines partitions portent l'annotation *Andantino*)
Cette danse-ci est une douce évocation de bergères jouant sur des flûtes miniatures, qu'illustrent les trois flûtes de l'orchestre jouant en position serrée, contrastant avec deux trompettes dans la section centrale.
f) La Mère Gigogne et les polichinelles (*Allegro giocoso*)
C'est avec plus d'exubérance que se terminent les danses de caractère; c'est une pièce malheureusement omise dans la plupart des productions. Le premier *Casse-Noisette* que j'ai vu, exécuté par le London Festival Ballet, l'avait incluse pour illustrer la comptine "The Old Woman Who Lived in a Shoe", ses enfants tombant par grappes de sa gigantesque jupe (la production reprenait aussi l'arrangement par John Lanchbery de la saynète de Tchaïkovski pour la gigue du marin anglais, à l'origine destinée au Divertissement quand il fut prévu pour l'Acte I). Voici les deux autres chansons françaises enfantines

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

No 13. Valse des Fleurs (*Tempo di Valse*)
Les guirlandes de fleurs qui décorent la Maison de masepain dans le récit prennent vie sur une musique introductory raffinée aux bois dans le style de celle qui accompagne l'entrée d'Aurore dans l'Acte I de *La Belle au bois dormant* et une cadence profuse à la harpe (qui laisse de la place à l'improvisation comme dans les magnifiques solos de Johannes Wik dans des épisodes antérieurs de la série de Chandos sur les trois grands ballets de Tchaïkovski – CHSA 5113(2) et CHSA 5124(2)). La valse elle-même représente la quintessence du style tardif du compositeur, une série de motifs courts, mais parfaits, pour différents groupes instrumentaux – et surtout les mémorables quatre cors en position serrée – avec une mélodie plus longue, passionnée pour les cordes graves en son centre.

No 14. Pas de Deux (La Fée Dragée et le Prince Coqueluche) (*Andante maestoso*)
Un personnage apparu au début de l'Acte II

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

Variation I (Pour le danseur) (*Tempo di Tarantella*)
Une tarentelle, cette forme de danse napolitaine tournoyante ainsi appelée parce qu'elle imitait les bonds des humains rendus fous par la piqûre d'une tarentule, fait office de solo à l'orchestration capricieuse pour “la coqueluche”.

Variation II (Pour la danseuse) Danse de la Fée Dragée (*Andante non troppo*)
Le solo de la Fée Dragée est tellement

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

Coda (*Vivace assai*)

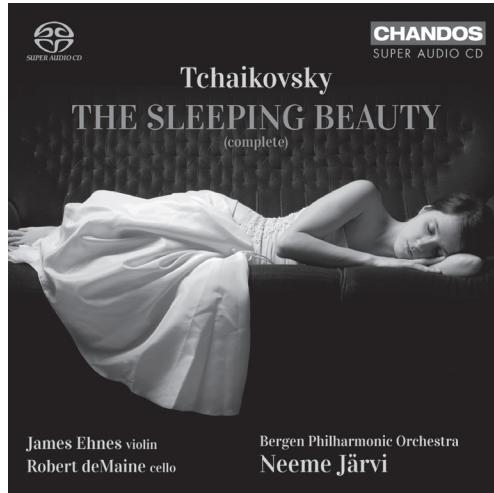
La parade finale des deux danseurs se distingue par des syncopes et des accents vifs qu'enveloppe une mélodie enjouée.

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

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

© 2014 David Nice
Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Also available



Tchaikovsky
The Sleeping Beauty
~~~~~

**Also available**

---



CHSA 5124(2)

Tchaikovsky  
Swan Lake  
~~~~~

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones

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 GRIEG FOUNDATION

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

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

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

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

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

Back cover Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

