



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

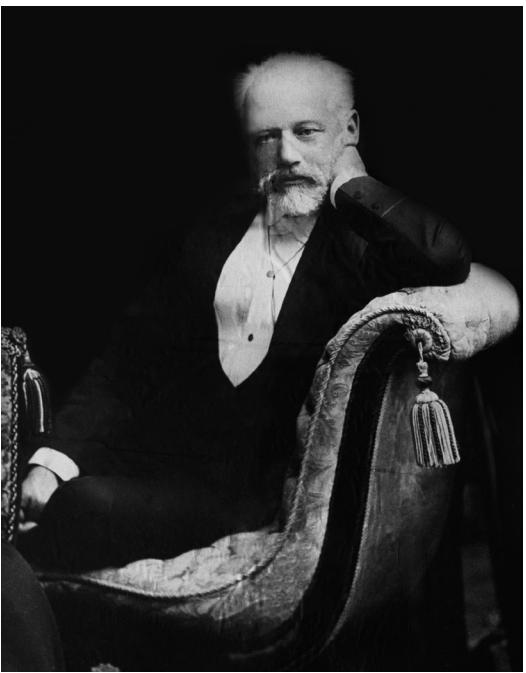
Tchaikovsky
THE SLEEPING BEAUTY
(complete)



James Ehnes violin

Robert deMaine cello

Bergen Philharmonic Orchestra
Neeme Järvi



Pyotr Il'yich Tchaikovsky, c. 1890

© Haga Library / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 – 1893)

The Sleeping Beauty, Op. 66

Ballet in a Prologue and Three Acts

À Mr Jean Wséwolosky

COMPACT DISC ONE

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

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

- [21]** 9 Finale. Allegro giusto – Allegro vivo – Presto – Andante con moto – Grave –
 Allegro vivo – Poco più vivace – Andantino (come sopra in Andantino I) –
 Andante sostenuto 7:40

Act II

- | | |
|---|---|
| First Tableau (beginning)
[22] 10 Entr'acte et Scène. Allegro con spirito – Un poco più tranquillo
[23] 11 Colin-maillard. Allegro vivo
12 Scène et Danses
[24] a) Scène. Moderato
[25] b) Danse des duchesses. Moderato con moto (Tempo di Minuetto)
[26] c) Danse des baronnes. Allegro moderato (Tempo di Gavotte)
[27] d) Danse des comtesses. Allegro non troppo
[28] e) Danse des marquises. Allegro non troppo
13 Farandole (Scène et Danse)
[29] a) Scène. Poco più vivo
[30] b) Danse. Allegro non troppo (Tempo di Mazurka) – Presto | 9:55
2:44
1:47
0:53
0:55
0:42
0:33
0:50
0:15
1:13 |
|---|---|

TT 77:14

COMPACT DISC TWO

Act II

First Tableau (conclusion)

1	14 Scène. Allegro con spirto – Andantino – Allegro vivace Johannes Wik harp	22:16 5:28
2	15 a) Pas d'Action (Scène d'Aurore et de Désiré). Andante cantabile – Pochissimo più animato – Tempo I – Più mosso – Allegro [†]	4:45
3	b) Variation d'Aurore. Allegro con moto	1:36
4	c) Coda. Presto	1:33
5	16 Scène. Allegro agitato	0:45
6	17 Panorama. Andantino	2:01
7	18 Entr'acte. Andante sostenuto*	6:06

Second Tableau

8	19 Entr'acte symphonique (le Sommeil) et Scène. Andante misterioso – Allegro vivace	8:01 5:42
9	20 Finale. Allegro agitato – Un pochettino più tranquillo – Tempo I	2:18

Act III

10	21 Marche. Allegro non troppo	47:33 3:09
11	22 Polacca (Cortège des Contes de Fées). Allegro moderato e brillante	4:22

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

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

James Ehnes violin*

Robert deMaine cello†

Bergen Philharmonic Orchestra

Melina Mandozzi leader

Neeme Järvi

Tchaikovsky: The Sleeping Beauty

Introduction

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

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

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

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

Tchaikovsky wrote back excitedly:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The score and the plot

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

Introduction

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

Prologue

No. 1. Marche

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

No. 2. Scène dansante

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

No. 3. Pas de Six

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

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

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

No. 4. Finale

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

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

Act I

No. 5. Scène

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

No. 6. Valse

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

No. 7. Scène

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

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

No. 8. Pas d’Action

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

No. 9. Finale

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

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

Act II

No. 10. Entr'acte et Scène
One hundred years later: the first Tableau of the second Act shows a woodland scene with a river flowing in the background. Four horns announce the hunting retinue of Prince Désiré. He enters with his tutor, Gallifron, who proposes a game of:

No. 11. Colin-maillard
The blind man's buff is danced with nimble semiquaver figurations against a drone bass.

No. 12. Scène et Danses
Mozart and the eighteenth century now make their most extended appearance in Tchaikovsky's music since the *Rococo* Variations – a neoclassical vein which would reappear in *The Queen of Spades*, and which anticipates Prokofiev's *Classical Symphony* by nearly three decades. The dances of the aristocratic ladies from among whom the Prince must choose a wife are often cut in performance, as they were at the premiere: a shame, because there is much piquancy in the strings' minuet for the Duchesses and the woodwind gavotte for the Baronesses. The Countesses stomp their way into the nineteenth century; the Marquises remind us rather of the variations of the fairies in the Prologue. This succinct divertissement is rounded off by:

No. 13. Farandole (Scène et Danse)
A rustic French mazurka involves local fruit-bearing peasants, and is far removed from the speedy romp of the more celebrated example supplied by Bizet in his music for *L'Arlésienne* (1872).

No. 14. Scène
The hunt moves off and a pensive Prince is visited by the Lilac Fairy, arriving in a boat made of mother-of-pearl, her theme now having

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

No. 15. Pas d'Action

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

No. 16. Scène

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

No. 17. Panorama

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

No. 18. Entr'acte

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

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

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

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

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

No. 20. Finale

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

Act III

No. 21. Marche

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

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

No. 22. Polacca

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

No. 23. Pas de Quatre

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

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

No. 24. Pas de Caractère

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

No. 25. Pas de Quatre

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

No. 26. Pas de Caractère

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

Supplementary number

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

No. 27. Pas Berrichon

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

No. 28. Pas de Deux

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

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

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

No. 29. Sarabande

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

No. 30. Finale

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

No. 31. Apothéose

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

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

© 2012 David Nice

Hailed as ‘the Jascha Heifetz of our day’ (*The Globe and Mail*) and a ‘visionary’ whose ‘playing glows’ (*Gramophone*), the violinist

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



James Ehnes

© Benjamin Falovega

Tschaikowski: Dornröschen

Einführung

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

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

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

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

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

Tschaikowski schrieb aufgereggt zurück:

Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr ich bezaubert und gefesselt bin. Von dem obligatorischen Lippenbekenntnis zu einem bedeutenden zaristischen Kompositionsauftrag einmal ganz abgesehen, muss auch das zentrale Element des Märchens – die packende Umwandlung eines verhängnisvollen Fluchs in einen wundervollen Zauber – einen Komponisten angesprochen haben, der von unerwiderter Liebe und unsagbarer Sehnsucht inspiriert den großen Lebensthemen zugeneigt war. Er verlieh der Fliederfee in ihrem musikalischen Gestalt die gleiche Bittersüße, die auch bereits die großen Liebesthemen von *Romeo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partitur und Handlung

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

Einleitung

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

Prolog

Nr. 1. Marche

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

Nr. 2. Scène dansante

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

Nr. 3. Pas de Six

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

Die sechs Variationen sind

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

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

Nr. 4. Finale

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

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

1. Akt

Nr. 5. Scène

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

Nr. 6. Valse

Diese Nummer ist auch als "Girlandenwalzer"

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

Nr. 7. Scène

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

Nr. 8. Pas d’Action

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

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

Nr. 9. Finale

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

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

2. Akt

Nr. 10. Entr'acte et Scène
Hundert Jahre sind vergangen: Das erste Tableau des zweiten Akts zeigt uns eine Waldszene am Fluss. Vier Hörner kündigen die Jagdgesellschaft von Prinz Désiré an. Sein Lehrmeister Gallifron schlägt ihm ein Spiel vor:

Nr. 11. Colin-maillard
Der Blindekuh-Tanz wird zu flinken Sechzehntelnoten-Figuren über einem Bordun getanzt.

Nr. 12. Scène et Danses
Nun feiern Mozart und das achtzehnte Jahrhundert ihre größte Blüte in der Musik Tschaikowskis seit den *Rokoko*-Variationen – ein neoklassischer Zug, der sich später auch in *Pique Dame* bemerkbar machte und der “Klassischen” Sinfonie Prokofjews um fast drei Jahrzehnte vorausging. Die Tänze der

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

Nr. 13. Farandole (Scène et Danse)
Diese rustikale französische Maserka mit obstragenden Bauern ist weit entfernt von dem lebhaften Reigen, den uns Bizet in seiner Musik für *L'Arlesienne* (1872) gegeben hat.

Nr. 14. Scène
Als die Jagdgesellschaft aufbricht, bleibt der Prinz in nachdenklicher Stimmung zurück. Die Fliederfee erscheint in einem Boot aus Perlmutt, ihr Thema nun um anderthalb Töne tiefer in Des-Dur; nach einem eindringlichen, seltsam schicksalsträchtigen Höhepunkt gibt sie dem Prinzen eine Vision der schlafenden Aurora. Mit einer weiteren Bewegung ihres Zauberstabs lässt sie Aurora lebendig werden. Aus der Vision entwickelt sich ein Traum des Prinzen – schließlich kann

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

Nr. 15. Pas d'Action

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

Nr. 16. Scène

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

Nr. 17. Panorama

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

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

Nr. 18. Entr'acte

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

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

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

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

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

Nr. 20. Finale

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

3. Akt

Nr. 21. Marche

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

Nr. 22. Polacca

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

Nr. 23. Pas de Quatre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nr. 28. Pas de Deux
Zwei Tusche und ein großherziger Walzer erschließen den besinnlichen Kern des Divertissements im dritten Akt, einen zärtlichen Hochzeitstanz für Aurora und Désiré, in dem das Oboensolo die erste bittersüße Melodie seit dem Abschied der Fliederfee vorträgt. Große Gesten für Petipas gefeierte Poisson-Sprünge, bei denen die Primaballerina, von ihrem Partner gehalten, in die Tiefe zu tauchen scheint, werden wie im Rosen-*Adagio* mit vollem Blechgeschmetter gekrönt.

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

Nr. 29. Sarabande
Dies ist die Nummer, in der sich der Wunsch

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

Nr. 30. Finale

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

Nr. 31. Apothéose

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

© 2012 David Nice
Übersetzung: Andreas Klatt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

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

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



Neeme Järvi

H. Frederick Stucker

Tchaïkovski: La Belle au bois dormant

Introduction

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

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

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

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

Tchaïkovski lui répondit tout excité: Je ne saurais vous dire à quel point je suis enchanté et captivé.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La partition et l'intrigue

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

Introduction

Comme il ne l'avait jamais fait auparavant,

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

Prologue

No 1. Marche

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

No 2. Scène dansante

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

No 3. Pas de Six

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

Les six variations sont des études miniatures dans des tonalités, des tempos et des sonorités contrastés. Candide, fée de la pureté, exprime sa sincérité avec un solo de hautbois mêlé à d’autres instruments de la famille des bois; Coulais, fée de la vitalité, ou “Fleur de Farine”, “une mystérieuse fleur en forme de spirale”, arrive d’un bond sur un *Allegro* en sol mineur, tandis que la “Fée aux Miettes” “qui tombent”, la fée de la générosité, laisse les miettes de pain du titre tomber *pizzicato* sur les accords graves des trombones et du tuba, élaborés par les violoncelles et les trilles des vents.

Le “Canari qui chante”, fée de l’éloquence, babille au piccolo et dans d’autres fréquences aiguës, tandis que la vigueur de Violente, au tempérament vif, comporte des échos excentriques de clarinette. La “Fée des Lilas” se voit confier le numéro instrumenté le plus simplement, une valse épanouie répondant au désir de Petipa d’une “variation voluptueuse”; vient ensuite une Coda à la vigueur conventionnelle.

No 4. Finale

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

Acte I

No 5. Scène

On observe des préparatifs pleins de

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

No 6. Valse

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

No 7. Scène

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

No 8. Pas d'Action

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

No 9. Finale

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

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

Acte II

No 10. Entr'acte et Scène

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

No 11. Colin-maillard

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

No 12. Scène et Danses

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

No 13. Farandole (Scène et Danse)

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

No 14. Scène

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

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

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

No 15. Pas d'Action

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

No 16. Scène

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

reviendra au moment où Aurore sera réveillée par son baiser.

No 17. Panorama

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

No 18. Entr'acte

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

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

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

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

No 20. Finale

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

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

Acte III

No 21. Marche

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

No 22. Polacca

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

No 23. Pas de Quatre

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

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

No 24. Pas de Caractère

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

No 25. Pas de Quatre

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

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

No 26. Pas de Caractère

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

Numéro supplémentaire

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

No 27. Pas Berrichon

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

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

No 28. Pas de Deux

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

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

No 29. Sarabande

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

No 30. Finale

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

No 31. Apothéose

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

© 2012 David Nice

Traduction: Marie-Stella Pâris

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

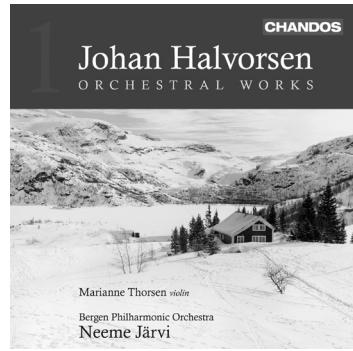
cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de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

Daniel Lippitt



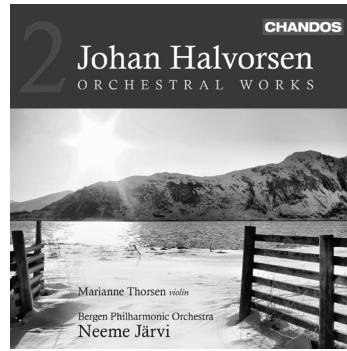
Robert deMaine

Also available



Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 1

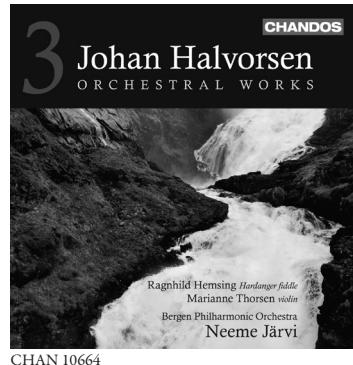
ℳℳℳℳ



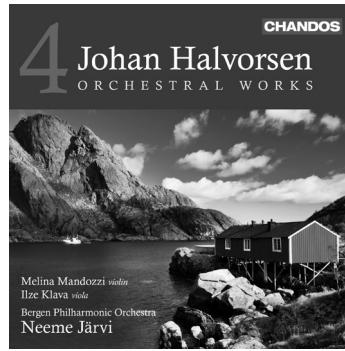
Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 2

ℳℳℳℳ

Also available



Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 3



Halvorsen
Orchestral Works, Vol. 4



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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Micropohones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

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

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

This recording was made with support from



GRIEG FOUNDATION

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

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

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

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

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

Back cover Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

Bergen Philharmonic Orchestra, with its Music Director, Andrew Litton

Steve J. Sherman



CHANDOS

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

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840 - 1893)

The Sleeping Beauty, Op. 66

Ballet in a Prologue and Three Acts
À Mr Jean Wséwolosky

COMPACT DISC ONE

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

COMPACT DISC TWO

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

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

This recording was made with support from

GRIEG FOUNDATION

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

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

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

Multi-ch Stereo All tracks available in stereo and multi-channel

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

CHANDOS

TCHAIKOVSKY: THE SLEEPING BEAUTY

CHSA 5113(2)