

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Delibes BALLET SUITES

Coppélia

Sylvia

La Source



Royal Scottish
National Orchestra
Neeme Järvi



Léo Delibes, c. 1875

Royal College of Music / ArenapAL

Léo Delibes (1836 – 1891)

Ballet Suites

Suite from ‘Sylvia, ou La Nymphe de Diane’ (1876) 23:48

(*Sylvia, or the Nymph of Diana*)

Ballet in Three Acts

Compiled by Neeme Järvi

Act I

- | | | | |
|-----|----|--|------|
| [1] | 3 | Les Chasseres. Fanfare. Allegretto animato – Un peu retenu –
Tempo I – Plus animé | 3:06 |
| [2] | 4a | Intermezzo. Même mouvement – Moderato – | 1:10 |
| [3] | 4b | Valse lente. Sostenuto – Un peu animé – Un peu animé – Animato –
Tempo I | 3:55 |

Act III

- | | | | |
|-----|-----|---|------|
| [4] | 16a | Divertissement
Pizzicati. Andante – Allegretto ben moderato – Un peu plus animé –
En animant jusqu’à la fin – | 2:13 |
| [5] | 16b | Violon solo. Moderato – Andante – Un peu animé –
Sharon Roffman violin | 4:10 |
| [6] | 16c | Strette. Galop (Danse générale). Allegro vivo – Plus large –
En élargissant davantage – Allegro vivo | 2:23 |
| [7] | 14 | Marche et Cortège de Bacchus. Allegro moderato –
Moderato ben marcato – Un peu plus animé – Large –
Vivace | 6:40 |

Suite from ‘La Source, ou Naila’ (1866) 28:38

(The Spring, or Naila)

Ballet in Three Acts and Four Tableaux

Compiled by Neeme Järvi

Act II

Divertissement

- | | | | |
|--|-----|--|------|
| 8 | 18a | Pas des Voiles. Allegro – Allegretto – | 3:30 |
| 9 | 18c | Variation. Moderato – Allegro moderato | 1:04 |
| 10 | 18d | Final. Danse circassienne. Allegro vivace – Moins vite –
Plus animé | 2:55 |
| 11 | 17 | Scène. Arrivée de Nouredda. Moderato – Un peu animé –
Tempo I – Ben marcato | 2:14 |
| | | Valse de Naila (from ‘Le Pas des fleurs’, Divertissement interpolated
in <i>Le Corsaire</i>) | |
| 12 | | Lent – | 2:28 |
| 13 | | Mouvement de Valse | 4:36 |
| 14 | 20 | Pas de Naila. Scherzo-Polka. Allegretto moderato – Plus vite –
Tempo I – Plus animé | 2:00 |
| 15 | 21 | Scène et Pas d'action. Molto moderato – Andante | 3:55 |
| 16 | 22 | Mazurka. Moderato – Tempo di Mazurka | 2:52 |
| 17 | 24 | Marche dansée et Final. Allegro marcato | 2:34 |

Suite from 'Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail' (1870) 30:28

(Coppélia, or the Girl with Eyes of Enamel)

Ballet in Three Acts

Compiled by Neeme Järvi

Act I

- | | | | |
|------|---|--|----------------|
| [18] | 1 | Prélude. Lent – Allegro marcato –
Tempo di Mazurka. Animé – Andante – | 4:50 |
| [19] | 2 | Valse. Moderato – Plus animé – Plus animé | 2:37 |
| [20] | 6 | Thème slave varié
Allegretto non troppo – | [6:59]
0:45 |
| [21] | | Variation I – | 0:44 |
| [22] | | Variation II – | 0:44 |
| [23] | | Variation III. Un peu retenu – | 0:40 |
| [24] | | Variation IV. Moderato – Moderato –
Josef Pacewicz clarinet | 2:29 |
| [25] | | Variation V. Allegro non troppo | 1:35 |

Act II

- | | | |
|------|---|------|
| [26] | 7 Czardas (Danse hongroise). Allegro marcato – Moderato –
Allegretto – Plus animé – Presto | 3:13 |
| [27] | 11 Musique des automates. Allegro – | 2:13 |
| [28] | 11a Scène. Allegro vivo | 1:22 |
| [29] | 14b Valse de la poupee. Allegro moderato – Mouvement de Valse | 2:14 |

Act III

- | | | |
|------|---|------|
| [30] | Fête de la cloche. Divertissement
20III La Prière (La Nuit). Andante – | 2:19 |
| [31] | 20VIIb Danse de fête. Allegro – Allegretto – | 1:21 |
| [32] | 20VIII Galop final. Moderato – Allegro vivo | 2:59 |

TT 82:55

Royal Scottish National Orchestra
Sharon Roffman leader
Neeme Järvi

Delibes: Ballet Suites

Biographical introduction

Léo Delibes was born on 21 February 1836 at Saint-Germain-du-Val, a village in the department of Sarthe, near La Flèche. He was a musically gifted child and was admitted to the Paris Conservatoire in 1848, when he was twelve years old. As a choirboy he sang in the première of Meyerbeer's *Le Prophète*, in 1849. He went on to study composition with Adolphe Adam (1803 – 1856) who secured his talented pupil work as a *répétiteur* at the Théâtre-Lyrique. Delibes – like Fauré, Messager, and Saint-Saëns – also worked as a church organist, first at Saint-Pierre-de-Chaillot, then as Franck's most distinguished successor at the Cavaillé-Coll organ of Saint-Jean – Saint-François (now the Armenian Rite Cathedral of Sainte-Croix), a post he held from 1862 until 1871. He spent most of his career in the theatre, starting as a composer of operettas for Offenbach's Théâtre des Bouffes-Parisiens, including such delights as *L'Omelette à la Follembuche* (1859) and *Les Musiciens de l'orchestre* (1861, a collaboration with Offenbach and others). From 1864 he worked

as a *répétiteur* at the Paris Opéra, and in due course he composed three more serious operas: *Le Roi l'a dit* in 1873, *Jean de Nivelle* in 1880, and *Lakmé* in 1883. In 1881, he became professor of composition at the Paris Conservatoire where his pupils included Maurice Emmanuel, Émile Jaques-Dalcroze, Zygmunt Stojowski, and the violinist Fritz Kreisler. Delibes died in 1891, aged fifty-four, leaving his opera *Kassyia* unfinished (it was completed by Massenet). Along with *Lakmé*, the two full-length ballets *Coppélia* and *Sylvia* are the stage works for which Delibes is best remembered.

Coppélia

On 2 June 1883, in one of the Saturday Concerts at the Crystal Palace, August Manns conducted a suite from *Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail*. A review in the *Musical Times* praised Delibes for music that is

always rhythmical, and therefore well suited for an accompaniment of dance and pantomimic action; at the same time the treatment of his themes and the

orchestration are never without interest to the musician. To this rule, *Coppélia* is no exception; at the same time, it loses much of its effect by its transference from the theatre to the concert room. This raises an interesting issue: while recognising the inherent quality of the music, the unnamed critic at Mann's concert performance of the suite from *Coppélia* clearly felt that the score was inextricably linked to the stage action. It is a point of view that is somewhat at odds with what other British commentators said about the ballet itself (in 1873, *The Times* described it as 'a ballet in two acts, highly unintelligible, but apparently comic'), and with the very favourable opinions of leading contemporary composers, including Saint-Saëns and – especially – Tchaikovsky, who believed that Delibes was one of the rare composers of the romantic era able to write ballet scores that could happily stand on their own as concert pieces.

First performed at the Paris Opéra on 25 May 1870 (in the presence of Napoléon III), *Coppélia* was an immediate success, not least because of the dazzling performance of the principal female role (Swanilda) by the sixteen-year-old Giuseppina Bozzacchi, a brilliant Italian-born dancer. By August 1870, she had danced the role eighteen times, but at

the end of that month, the Opéra was forced to close as a result of the Franco-Prussian War. Not only did the theatre shut its doors, but paid no salaries either. Consequently, Bozzacchi suffered malnutrition, contracted smallpox, and died on 23 November 1870, her seventeenth birthday. Another tragedy struck just three days after the theatre had closed: *Coppélia* had been devised and choreographed by Arthur Saint-Léon (1821 – 1870), and he died suddenly as a result of a heart attack on 2 September.

In spite of these awful early misfortunes, *Coppélia* went on to become the most frequently performed ballet at the Paris Opéra, particularly after the inauguration of the Opéra's new home, at the Palais Garnier, in 1875 (the première had taken place in the Salle Le Peletier, but this burned down in 1873). The orchestral suite from *Coppélia* was first published in about 1883, and it is likely that Delibes himself had a hand in compiling it. The 'Prélude' evokes the enchanted mood of fairy tales before launching into a swashbuckling Mazurka. The gentler strains of Swanilda's 'Valse' insinuate themselves effortlessly into the memory, explaining why this is perhaps the best-known moment from the whole ballet. The 'Thème slave varié' (Variations on a Slav

melody) borrows a theme from a duet for two voices and piano by Stanislaw Moniuszko (1819–1872), published by Flaxland in Paris as one of his *Échos de Pologne* (1863), in which it appears with the title ‘Crakowiak’. As there is no mention of Moniuszko (who was still alive when *Coppélia* was first performed and published), Delibes presumably thought the ‘Slav theme’ was a folksong. The ‘Czardas’ contrasts slow and fast sections and takes its inspiration – in terms of its melodies and its form – from the traditional Hungarian dance. The ‘Musique des automates’ demonstrates Delibes’s sparkling orchestration at its most colourful, and, after a brief ‘Scène’, this is followed by the ‘Valse de la poupee’. *Coppélia* ends with a *Divertissement*, the ‘Fête de la cloche’, from which the last three numbers are taken: the hushed ‘La Prière’ (Prayer), the ‘Danse de fête’, and the effervescent ‘Galop final’.

Sylvia

In 1877, Camille Saint-Saëns wrote to the *Revue et Gazette musicale* about the frequent attacks on young French composers for their Wagnerian inclinations, particularly a recent tirade in the magazine *Le Ménestrel*. As reported in the *Musical Times* (September 1877), Saint-Saëns claimed that

If certain critics... are to be believed, our young school would seem to be the prey of a lamentable Wagnerism in the production of works absolutely anti-musical and anti-French. Let us examine these words by the light of facts. Who are the members of this anti-musical school? What are these Wagnerised works?... Is it perchance Delibes, with *Le Roi l'a dit*, *Sylvia* and *Coppélia*?... *Le Ménestrel* has itself confessed to the charm of their melodies, and has bestowed praise upon the lucidity and essentially French character of their music.

Saint-Saëns surely has a point about the ‘essentially French character’ of Delibes’s music, though Delibes himself was an enthusiastic Wagnerite (and – like Saint-Saëns – a visitor to Bayreuth). But Saint-Saëns was not the only composer to be struck by the music of *Sylvia*, or *La Nymphe de Diane*. In a letter to Nadezhda von Meck from Vienna in 1877, Tchaikovsky wrote:

Recently I heard Delibes's ballet *Sylvia* – music which in its own way really is touched by genius. Thanks to a piano transcription I had familiarised myself with this wonderful music before, but in the splendid performance I heard

from the Viennese orchestra it has quite simply enchanted me, especially in the first part. *Swan Lake* is mere rubbish in comparison with *Sylvia*. Indeed, over the last few years I cannot think of anything apart from [Bizet's] *Carmen* and Delibes's ballet that has so seriously enchanted me.

A few days later Tchaikovsky wrote to his friend and fellow-composer Sergei Taneyev:

I also heard in Vienna the ballet *Sylvia* by Léo Delibes – yes, I mean *heard* because this is the first ballet in which the music constitutes not just the principal, but also the sole interest. What charm, what gracefulness, what melodic, rhythmic, and harmonic richness! I was ashamed of myself. If I had known this music before, I wouldn't have written *Swan Lake*.

It was also Delibes's suite from *Sylvia* that gave Tchaikovsky the idea of salvaging some of his own music from *Swan Lake*, as he wrote to his publisher Jurgenson:

Since ballet is a thing without firm foundations, [Delibes] made a concert suite from it. The other day I thought about my own *Swan Lake*, and I wanted very much to save this music from oblivion, since it contains some good things.

In the end, Tchaikovsky probably had no hand in the *Swan Lake* and *Sleeping Beauty* suites (both published after his death), but Delibes's concert arrangement of *Sylvia* may well have given Tchaikovsky the idea for his suite from *The Nutcracker*. Moreover, though Tchaikovsky only discovered *Coppélia* after *Sylvia*, its story – loosely based on E.T.A. Hoffmann – of an encounter between human emotions and automata – was a direct inspiration for Marius Petipa's scenario for *The Nutcracker*.

Tchaikovsky's admiration for Delibes was unstinting and on a visit to Paris in 1886, Tchaikovsky tried to arrange a meeting, but it proved impossible. As he wrote to von Meck,

[Delibes] went to my hotel one day, but I wasn't in, so he left his card with a most flattering inscription. The next day I went to call on him, but he wasn't at home either. Then we were supposed to see each other at the Conservatoire, where I had been invited by Ambroise Thomas to attend a piano examination, but some meeting at the Academy meant he couldn't come. Thus, Delibes bowed me over with his kindness (which I value especially, since after Bizet I consider him to be the most talented French composer) without ever having set eyes on me.

They did finally meet, in 1888, when Tchaikovsky was in Paris to conduct his own music. He was not disappointed: of all the composers he met on this visit, 'Delibes was the nicest of them all'. On hearing of Delibes's death in 1891, Tchaikovsky wrote to his friend Félix Mackar:

What a tragedy the death of Delibes is!!!
He was my great favourite among French
composers.

Sylvia was first performed at the Palais Garnier on 14 June 1876 with Rita Sangalli in the title role. The shepherd Aminta was danced by Louis Mérante – the work's choreographer and the first Ballet Master of the Paris Opéra at the company's new home. Subsequently Delibes himself devised a short four-movement 'suite d'orchestre' which was published by Heugel in 1880. This recording offers a slightly altered and expanded selection. 'Les Chasseresses' is one of the most exhilarating passages in any nineteenth-century ballet score (on stage, it marks the arrival of the huntress Sylvia and her posse of companions). The 'Intermezzo et Valse lente' follows after 'Les Chasseresses' in the ballet. At this point in the action, Sylvia and her companions bathe in a pool and she dances in the moonlight. To evoke this, Delibes produced a gentle and deliciously

seductive waltz. The 'Pizzicati' marks the start of the *Divertissement* in Act III of the ballet, where the stage directions indicate that it is danced by a slave for Aminta. This movement was an immediate success and it has remained the most popular number in *Sylvia*. The *Divertissement* continues with a lyrical violin solo. In the original scenario, this is the moment at which the dancing slave is revealed to be Sylvia herself, disguised by a veil. An energetic 'Galop' follows. For the finale of his own suite, Delibes turned to the magnificent scene that opens Act III, set on a vast meadow by the sea, and the present suite ends in the same way. The stage directions describe the arrival of peasants celebrating the harvest, of javelin-wielding Bacchantes, of flower maidens dressed in white, of mimes and jesters and – with the first recollection of the opening music from the 'Prélude' – of Terpsichore and a group of girls dancing to a lyre. Finally, the bacchanale proper begins, and Bacchus himself arrives accompanied by a grandiose reprise of the 'Prélude', before the bacchanale drives to a thrilling conclusion. Delibes's instincts in placing this number at the close of the suite are absolutely right: while the ballet ends with a brief 'Apothéose' of love, the concert hall requires something more substantial for a satisfying conclusion,

and that is exactly what Delibes provides here, in music that is also orchestrated with flamboyant brilliance (his score calls for two cornets as well as two trumpets to announce the revels). An incidental observation: it is interesting – and possibly no coincidence – that Tchaikovsky did something similar with the movement order in his *Nutcracker* suite, placing the ‘Waltz of the Flowers’ at the end, when in the ballet it comes before the ‘Dance of the Sugar-Plum Fairy’.

La Source

La Source, ou Naila predates both *Sylvia* and *Coppélia*. Delibes – already the composer of a dozen operettas – was working as a chorus master at the Paris Opéra when he was asked, in 1866, to help complete the score for a new ballet that was to have been composed by Ludwig Minkus (1826–1917) (whose most celebrated works, *Don Quixote* and *La Bayadère*, would follow in 1869 and 1877). Originally, Delibes was asked to write music for the two central scenes, but it is clear from studies of the manuscript sources that he was required to do rather more. Thomas D. Dunn’s illuminating article ‘Delibes and *La Source*’ (*Dance Chronicle*, Vol. 4, No. 1, 1981) provides details of this tangled project and indicates the extent to which Delibes

became involved; his portions of the score demonstrate not only his skill as a ballet composer, but also his gift for melodic and harmonic invention – and it brought him his first significant public recognition as a composer. The première was given at the Salle Le Peletier on 12 November 1866 and a year or so later the ballet achieved an unusual kind of immortality when Edgar Degas painted his *Portrait of Mlle [Eugénie] Fiocre in the Ballet ‘La Source’* (now in the Brooklyn Museum, New York) – apparently sketching it during a rehearsal in 1867–68 (and seeming to indicate that the cast included a real horse). Crucially, the choreographer of *La Source* was Arthur Saint-Léon and he was delighted with Delibes’s contribution. It led directly to their collaboration on *Coppélia* four years later.

In 1922, Carl Van Vechten wrote an article for *Musical Quarterly* called ‘Back to Delibes’ in which he summarised Delibes’s achievement in the field of ballet. While curiously omitting to mention Delibes’s important influence on Tchaikovsky, Van Vechten attempted to explain the legacy of Delibes’s ballet scores. He argued that it was Delibes who revolutionised ballet composition,

introducing in his scores a symphonic element, a wealth of graceful melody

and a richness of harmonic fibre, based, it is safe to hazard, on a healthy distaste for routine. *Coppélia* and *Sylvia*, then, are the forerunners of such elaborate contemporary scores as... Debussy's *Jeux*, Ravel's *Daphnis et Chloé*, Strauss's *The Legend of Joseph* and Stravinsky's *Pétrouchka*. Beyond any manner of doubt, Delibes is the father of the modern ballet.

© 2020 Nigel Simeone

One of Europe's leading symphony orchestras, the Royal Scottish National Orchestra was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1977. The Orchestra's artistic team is led by the Danish conductor Thomas Sondergård, who was appointed Music Director in October 2018, having previously held the position of Principal Guest Conductor. He was succeeded in that position by the Hong Kong-born conductor Elim Chan. They are joined by Junping Qian as the Orchestra's Assistant Conductor. The Orchestra performs across Scotland, giving concerts in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth, and Inverness, appears regularly at the Edinburgh

International Festival, BBC Proms at the Royal Albert Hall in London, and St Magnus Festival in Orkney, and has undertaken recent tours to the USA, Spain, France, China, and Germany. It has earned a worldwide reputation for the quality of its recordings, having twice received the Diapason d'Or de l'année for Symphonic Music, for its recordings of works by Roussel (Denève) in 2007 and Debussy (Denève) in 2012, as well as eight Grammy Award nominations. More than 200 releases are available, the Orchestra's discography including recordings of the complete symphonies of Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Glazunov (Serebrier), Nielsen and Martinů (Thomson), and Roussel (Denève), and the major orchestral works of Debussy (Denève). The Royal Scottish National Orchestra is one of Scotland's National Performing Companies, supported by the Scottish Government. www.rsno.org.uk

The head of a musical dynasty, Neeme Järvi is one of today's most esteemed maestros. He conducts the world's most prominent orchestras and works alongside soloists of the highest calibre. Over his long and highly successful career he has held chief conductor positions across the world with orchestras such as the Orchestre de la Suisse

Romande, Detroit Symphony Orchestra, and Gothenburg Symphony Orchestra, among others. He is Honorary Artistic Director for Life of the Estonian National Symphony Orchestra and Music Director Emeritus of both the Residentie Orchestra The Hague and Detroit Symphony Orchestra. He also holds the titles of Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He spent three summers between 2013 and 2016 as Head of Conducting and Artistic Advisor of the Gstaad Conducting Academy. He has enjoyed recent engagements with European orchestras such as the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, and Orchestre national de France, as well as major orchestras in the USA and throughout Asia.

A prolific recording artist, Neeme Järvi has amassed a discography of nearly 500 recordings. He has been a star recording artist with Chandos Records for over thirty years, his most recent releases, with orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Royal Scottish National Orchestra, Estonian National Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and

Bergen Philharmonic Orchestra, including discs of the three full-length ballets of Tchaikovsky, French music for ballet, and works by Joachim Raff, Kurt Atterberg, Saint-Saëns, and Martinů. Whilst highlights of his extensive discography for international record companies include critically acclaimed complete cycles of works by many of the great composers, he has also championed less widely known composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, as well as composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Artur Kapp, Artur Lemba, Mihkel Lüdig, and Arvo Pärt. In September 2018 he received the Lifetime Achievement Award of the magazine *Gramophone*.

Neeme Järvi has been honoured with many international prizes and accolades. Named as one of the 'Estonians of the Century', he holds various awards from his native country, including an honorary doctorate from the Estonian Academy of Music and Theatre in Tallinn, and honorary doctorates from Wayne State University in Detroit, the universities of Michigan and Aberdeen, and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Karl XVI Gustaf of Sweden.



Royal Scottish National Orchestra

Delibes: Ballettsuiten

Biographische Einleitung

Léo Delibes wurde am 21. Februar 1836 in Saint-Germain-du-Val geboren, einem Dorf in der Nähe des Städtchens La Flèche im Département Sarthe. Er war ein musikalisch begabtes Kind – schon als Zwölfjähriger wurde er im Jahr 1848 ins Pariser Conservatoire aufgenommen. 1849 sang er als Chorknabe in der Premiere von Meyerbeers *Le Prophète*. Später studierte er Komposition bei Adolphe Adam (1803–1856), der seinem talentierten Schüler am Théâtre-Lyrique eine Anstellung als Korrepetitor sicherte. Wie Fauré, Messager und Saint-Saëns arbeitete auch Delibes als Kirchenorganist, zunächst an der Kirche Saint-Pierre-de-Chaillot und später als Francks berühmtester Nachfolger an der Cavaillé-Coll-Orgel von Saint-Jean – Saint-François (heute die dem armenischen Ritus folgende Kathedrale von Sainte-Croix). Diese Stellung hatte er von 1862 bis 1871 inne. Den größten Teil seiner Laufbahn verbrachte er am Theater – er begann als Komponist von Operetten für Offenbachs Théâtre des Bouffes-Parisiens und schuf solche Perlen wie *L’Omelette à la Follembuche* (1859) und *Les Musiciens de*

l’orchestre (1861, eine Gemeinschaftsarbeit mit Offenbach und anderen). Ab 1864 arbeitete er als Korrepetitor an der Pariser Opéra und in der Folge verfasste er drei weitere ernste Opern – 1873 *Le Roi l’a dit*, 1880 *Jean de Nivelle* und 1883 *Lakmé*. Im Jahr 1881 erhielt er einen Ruf als Professor für Komposition ans Pariser Conservatoire, wo Maurice Emmanuel, Émile Jaques-Dalcroze, Zygmunt Stojowski und der Geiger Fritz Kreisler zu seinen Schülern zählten. Delibes starb 1891 im Alter von vierundfünfzig Jahren; seine Oper *Kassyá* blieb Fragment (sie wurde später von Massenet vollendet). Neben *Lakmé* hinterließ er der Nachwelt vor allem die beiden abendfüllenden Ballettmusiken *Coppélia* und *Sylvia*.

Coppélia

Am 2. Juni 1883 dirigierte August Manns in einem der Samstagskonzerte im Crystal Palace eine Suite aus *Coppélia, ou La Fille aux yeux d’émail*. Eine Kritik in der *Musical Times* pries Delibes für seine stets ausgesprochen rhythmische [Musik], die sich daher immer

besonders zur Begleitung von Tanz und Pantomime eignet; zugleich sind auch seine Behandlung der Themen und die Orchestrierung für den Musiker stets von besonderem Interesse. Auch *Coppélia* bildet hier keine Ausnahme; zugleich aber verliert das Stück durch die Übertragung vom Theater auf das Konzertpodium Einiges von seiner Wirkung.

Hier wird ein interessantes Thema angesprochen: Während er die der Musik innenwohnende Qualität grundsätzlich anerkannte, spürte der ungenannte Kritiker von Manns' konzertanter Aufführung der Suite aus *Coppélia* deutlich, dass die Komposition untrennbar mit der Bühnenhandlung verbunden war. Diese Ansicht deckt sich nicht völlig mit dem, was andere britische Kommentatoren zu der Ballettmusik zu sagen hatten (*The Times* beschrieb das Werk 1873 als "ein Ballett in zwei Akten, weitgehend unverständlich, doch anscheinend komisch") und widerspricht auch der sehr positiven Beurteilung durch führende Komponisten der Zeit, darunter Saint-Saëns und vor allem auch Tschaikowsky, der Delibes für einen der wenigen Komponisten der romantischen Epoche hielt, die in der Lage waren,

Ballettmusiken zu schreiben, welche sich auch als eigenständige Konzertstücke behaupten konnten.

Coppélia wurde am 25. Mai 1870 an der Pariser Opéra uraufgeführt (in Anwesenheit von Napoléon III.) und war ein unmittelbarer Erfolg, nicht zuletzt auch wegen der betörenden Darbietung der weiblichen Hauptrolle (Swanhilda) durch die sechzehnjährige Giuseppina Bozzacchi, eine brillante Tänzerin italienischer Herkunft. Bis zum August des Jahres tanzte sie die Rolle insgesamt achtzehn Mal, am Ende dieses Monats musste das Opernhaus jedoch infolge des deutsch-französischen Krieges von 1870 die Spielzeit abbrechen. Doch das Theater schloss nicht nur seine Tore, es zahlte auch keine Honorare mehr. Als Konsequenz litt Bozzacchi an Unterernährung und erkrankte an den Pocken; sie starb am 23. November 1870, ihrem siebzehnten Geburtstag. Noch eine weitere Tragödie ereignete sich nur drei Tage nachdem das Theater schloss: Arthur Saint-Léon (1821 – 1870), der *Coppélia* entworfen und choreographiert hatte, verstarb am 2. September plötzlich an den Folgen eines Herzinfarkts.

Trotz dieser schrecklichen frühen Unglücksfälle avancierte *Coppélia* zu der am häufigsten aufgeführten Ballettmusik

an der Pariser Opéra, vor allem nachdem im Jahr 1875 die neue Spielstätte der Oper im Palais Garnier eingeweiht worden war (die Premiere hatte noch in der Salle Le Peletier stattgefunden, die aber 1873 abgebrannt war). Die Orchestersuite aus *Coppélia* wurde um das Jahr 1883 erstveröffentlicht und es ist durchaus möglich, dass Delibes an der Bearbeitung mitwirkte. Das „Prélude“ beschwört zunächst eine märchenhaft verzauberte Stimmung, bevor es in eine verwegene Mazurka übergeht. Die sanfteren Klänge von Swanildas „Valse“ prägen sich dem Hörer mühelos ins Gedächtnis ein, was auch erklären mag, warum dies die wohl bekannteste Passage des gesamten Balletts ist. Das „Thème slave varié“ (Variationen über ein slawisches Thema) entlehnt eine Melodie aus einem Duett für zwei Singstimmen und Klavier von Stanisław Moniuszko (1819 – 1872), das 1863 bei Flaxland in Paris als eines seiner *Échos de Pologne* veröffentlicht worden war, wo es unter dem Titel „Crakowiak“ erscheint. Da Moniuszko (der zur Zeit der Uraufführung und Veröffentlichung von *Coppélia* noch lebte) keine Erwähnung findet, ist anzunehmen, dass Delibes das „slawische Thema“ für ein Volkslied hielt. Der „Czardas“ stellt langsame und schnelle Abschnitte einander gegenüber

und ist in Melodik und Form von dem traditionellen ungarischen Tanz inspiriert. Die „Musique des automates“ zeigt Delibes‘ funkelnende Orchestrierungskunst in ihrer größten klanglichen Farbenpracht, und nach einer kurzen „Scène“ folgt die „Valse de la poupee“. *Coppélia* endet mit einem *Divertissement*, der „Fête de la cloche“, der die letzten drei Nummern entnommen sind: das gedämpfte „La Prière“ (Gebet), die „Danse de fête“ und der überschäumende „Galop final“.

Sylvia

Im Jahr 1877 schrieb Camille Saint-Saëns an die *Revue et Gazette musicale* über die häufigen Angriffe auf junge französische Komponisten wegen deren Vorliebe für den Stil Wagners; dabei bezog er sich speziell auf eine kurz zuvor in der Zeitschrift *Le Ménestrel* veröffentlichte Tirade. Wie in der *Musical Times* (September 1877) berichtet, behauptete Saint-Saëns:

Wenn man gewissen Kritikern ...
Glauben schenkt, scheint unsere
junge Schule einem bedauerlichen
Wagnerismus zum Opfer gefallen zu sein
und Werke zu produzieren, die absolut
antimusikalisch und antifranzösisch
sind. Lassen Sie uns diese Worte an
der Realität prüfen. Wer gehört dieser
antimusikalischen Schule an? Was sind

diese wagnerisierten Werke? ... Ist es vielleicht Delibes mit *Le Roi l'a dit*, *Sylvia* und *Coppelia*? ... *Le Ménestrel* hat selbst den Charme der Melodien in diesen Stücken hervorgehoben und speziell die Klarheit und den zutiefst französischen Charakter ihrer Musik gepriesen.

Mit seiner Betonung des "zutiefst französischen Charakters" von Delibes' Musik liegt Saint-Saëns absolut richtig, doch Delibes selbst war in der Tat ein enthusiastischer Wagnerianer (und reiste – wie auch Saint-Saëns – regelmäßig nach Bayreuth). Doch Saint-Saëns war nicht der einzige Komponist, der von der Musik von *Sylvia*, *ou La Nymphe de Diane* überrascht war. Tschaikowsky schrieb in einem 1877 in Wien verfassten Brief an Nadeschda von Meck:

Kürzlich hörte ich Delibes' Ballett *Sylvia* – Musik, die auf ihre ganz eigene Weise wirklich genial ist. Dank einer Klavierbearbeitung hatte ich mich schon zuvor mit dieser wundervollen Musik vertraut gemacht, doch in der ausgezeichneten Aufführung des Wiener Orchesters hat sie mich schlicht verzaubert, vor allem im ersten Teil. *Schwanensee* ist bloßer Schund im Vergleich mit *Sylvia*. In der Tat fällt

mir aus den letzten paar Jahren außer [Bizets] *Carmen* und Delibes' Ballett nichts ein, was mich derart verzaubert hat.

Wenige Tage später schrieb Tschaikowsky an seinen Freund und Komponistenkollegen Sergej Tanejew:

In Wien hörte ich auch das Ballett *Sylvia* von Léo Delibes – ja, ich meine börte, denn das ist das erste Ballett, bei dem die Musik nicht das Haupt-, sondern auch das einzige Interesse darstellt. Welch ein Charme, welche Eleganz, Melodik und Rhythmis und welch ein harmonischer Reichtum! Ich schämte mich. Wenn ich diese Musik früher gekannt hätte, hätte ich *Schwanensee* nie geschrieben.

Delibes' Suite aus *Sylvia* war es auch, die Tschaikowsky dazu inspirierte, etwas von seiner eigenen Musik zu *Schwanensee* erneut zu verwenden, wie er seinem Verleger Jurgenson schrieb:

Da es sich beim Ballett um eine Sache ohne festes Fundament handelt, machte [Delibes] eine Konzertsuite daraus. Neulich dachte ich noch einmal über meinen eigenen *Schwanensee* nach und ich wollte diese Musik wirklich vor dem Vergessen

retten, da sie einige gute Einfälle enthält.

Letztlich war Tschaikowsky wohl nicht selbst an den Suiten aus *Schwanensee* und *Dornröschen* beteiligt (beide wurden erst nach seinem Tod veröffentlicht), es ist jedoch gut möglich, dass Delibes' Konzertbearbeitung von *Sylvia* ihn dazu inspirierte, aus dem *Nussknacker* eine Suite zu extrahieren. Und obwohl Tschaikowsky *Coppélia* erst nach *Sylvia* entdeckte, inspirierte die hier umgesetzte – lose auf E.T.A. Hoffmann basierende – Geschichte einer Begegnung zwischen menschlichen Emotionen und Automaten Marius Petipa zu seinem Szenarium für den *Nussknacker*.

Tschaikowsky hegte größte Bewunderung für Delibes, und bei einem Besuch in Paris im Jahr 1886 versuchte er, ein Treffen zu arrangieren; dieses kam jedoch nicht zustande. An Frau von Meck schrieb er:

[Delibes] kam eines Tages in mein Hotel, doch ich war nicht anwesend, also hinterließ er seine Visitenkarte mit einer überaus schmeichelhaften Notiz. Am nächsten Tag ging ich zu ihm, doch auch er war nicht zu Hause. Dann sollten wir einander im Conservatoire sehen – Ambroise Thomas hatte mich eingeladen, einem Klavierexamens

beizuhören –, doch er konnte wegen einer Sitzung an der Akademie nicht kommen. Somit hat Delibes mich mit seiner Freundlichkeit überschüttet (was ich ganz besonders schätze, da ich ihn nach Bizet für den begabtesten Komponisten Frankreichs halte), ohne dass er mir jemals begegnet wäre.

1888 kam es dann schließlich zu einem persönlichen Zusammentreffen. Tschaikowsky hielt sich in Paris auf, um seine eigene Musik zu dirigieren, und wurde nicht enttäuscht: Von allen Komponisten, die er während dieses Aufenthalts traf, „war Delibes der netteste“. Als er 1891 von Delibes' Tod hörte, schrieb Tschaikowsky an seinen Freund Félix Mackar:

Welch eine Tragödie der Tod von Delibes ist!!! Er war mein absoluter Favorit unter den französischen Komponisten.

Die Uraufführung von *Sylvia* fand am 14. Juni 1876 im Palais Garnier statt, mit Rita Sangalli in der Titelrolle. Der Hirtenjunge Aminta wurde von Louis Mérante getanzt, dem Choreographen der ersten Inszenierung und ersten Ballettmeister der Pariser Opéra im neuen Domizil des Ensembles. Im Anschluss entwarf Delibes eine kurze viersätzige „Suite d'orchestre“, die 1880 bei

Heugel erschien. Die vorliegende Aufnahme präsentiert eine geringfügig geänderte und erweiterte Auswahl. „Les Chassereses“ ist eine der berauschendsten Passagen des gesamten Ballettrepertoires des neunzehnten Jahrhunderts (auf der Bühne untermalt sie das Eintreffen der Jägerin Sylvia und der Schar ihrer Begleiter). Als nächstes schließen sich in dem Ballett „Intermezzo et Valse lente“ an – Sylvia und ihre Gefährten baden in einem Teich und sie tanzt im Mondschein. Um hier die angemessene Stimmung heraufzubeschwören, entwarf Delibes einen sanften und wunderbar verführerischen Walzer. Die „Pizzicati“ markieren den Beginn des *Divertissement* im Dritten Akt des Balletts, wo die Bühnenanweisungen besagen, dass das Stück Aminta von einer Sklavin vorgetanzt wird. Dieser Satz war ein unmittelbarer Erfolg und ist bis heute der populärste des ganzen Werks. Das *Divertissement* fährt mit einem lyrischen Violinsolo fort. In der ursprünglichen Szenenfolge ist dies der Augenblick, in dem sich herausstellt, dass es sich bei der tanzenden Sklavin um Sylvia selbst handelt, die sich hinter einem Schleier verborgen hat. Nun folgt ein dynamischer „Galop“. Für das Finale seiner Suite griff Delibes die großartige auf einer weiträumigen Wiese

am Meer spielende Szene auf, mit der der Dritte Akt beginnt. So endet auch die hier präsentierte Suite. Die Bühnenanweisungen beschreiben die Ankunft von Bauern, die die Ernte feiern, von speerschleudernden Bacchanten, von ganz in weiß gekleideten Blumenmädchen, von Mimen und Narren und – zu einer ersten Wiederholung der Eröffnungsmusik aus dem „Prélude“ – von Terpsichore und einer Gruppe von Mädchen, die zur Musik einer Lyra tanzen. Nun beginnt das eigentliche Bacchanal und Bacchus selbst trifft ein, untermalt von einer grandiosen Wiederholung des „Prélude“, bevor das Fest zu einem erregenden Abschluss kommt. Delibes‘ instinktives Gespür dafür, dass diese Nummer am Ende der Suite ihre größte Wirkung entfalten würde, war absolut richtig: Während das Ballett mit einer kurzen „Apothéose“ der Liebe schließt, verlangt der Konzertsaal hier nach etwas Gewichtigerem als befriedigendem Abschluss, und genau das liefert Delibes hier mit einer Musik, die zudem mit flamboyanter Brillanz orchestriert ist (die Partitur sieht zur Ankündigung der Festlichkeiten an dieser Stelle zwei Kornette sowie zwei Trompeten vor). Eine Beobachtung am Rande: Interessanterweise – und dies ist sicherlich kein Zufall – verfuhr Tschaikowsky auf recht ähnliche Weise mit der Anordnung

der Sätze in seiner *Nussknacker*-Suite, wo er den „Blumenwalzer“ ans Ende setzte, während dieser im Ballett vor dem „Tanz der Zuckerfee“ steht.

La Source

La Source, ou Naila entstand noch vor *Sylvia* und *Coppélia*. Delibes – der bereits ein Dutzend Operetten komponiert hatte – arbeitete als Chorleiter an der Pariser Opéra, als er 1866 gebeten wurde, an der Vollendung der Musik für ein neues Ballett mitzuwirken, die eigentlich Ludwig Minkus (1826–1917) hatte komponieren sollen (seine bekanntesten Werke, *Don Quixote* und *La Bayadère*, folgten 1869 und 1877). Zunächst sollte Delibes nur die Musik zu den beiden zentralen Szenen beisteuern, eine Untersuchung des handschriftlichen Quellenmaterials ergibt aber eindeutig, dass man doch wesentlich mehr von ihm forderte. Thomas D. Dunns informativer Artikel „Delibes and *La Source*“ (*Dance Chronicle*, Bd. 4 / 1, 1981) liefert erhellende Details zu diesem verworrenen Projekt und erwähnt auch das Ausmaß von Delibes’ Beteiligung; die von ihm komponierten Teile des Werks stellen nicht nur seine Eignung als Komponist von Ballettmusiken unter Beweis, sondern illustrieren auch seine bemerkenswerte melodische und harmonische

Erfindungsgabe – außerdem gewann er mit diesem Projekt erstmals signifikante öffentliche Anerkennung als Komponist. Die Premiere wurde am 12. November 1866 in der Salle Peletier gegeben. Etwa ein Jahr später wurde dem Ballett eine ungewöhnliche Art von Unsterblichkeit zuteil, als Edgar Degas sein *Portrait de Mlle Eugénie Fiocre à propos du ballet „La Source“* (heute im Brooklyn Museum, New York) schuf; er hatte das Bild wohl 1867 / 68 während einer Probe skizziert (bei der anscheinend auch ein echtes Pferd zum Ensemble gehörte). Wichtig ist noch, dass der Choreograph von *La Source* Arthur Saint-Léon war – er war von Delibes’ musikalischer Zuarbeit begeistert und dies führte vier Jahre später zu ihrer Zusammenarbeit an *Coppélia*.

Carl Van Vechten schrieb 1922 einen Artikel für die Zeitschrift *Musical Quarterly* mit dem Titel „Back to Delibes“, in dem er die Verdienste des Komponisten auf dem Gebiet der Ballettmusik zusammenfasst. Während er merkwürdigerweise dessen zentralen Einfluss auf Tschaikowsky zu erwähnen versäumt, versucht Van Vechten das Vermächtnis von Delibes’ Ballettschaffen insgesamt einzuschätzen. Seiner Meinung nach hat Delibes die Ballettkomposition revolutioniert, indem er

in seine Musik ein sinfonisches Element einführte, eine Fülle anmutiger Melodien und einen Reichtum an harmonischem Material, die, so könnte man zu behaupten wagen, aus einer gesunden Abscheu vor Routine erwuchsen. *Coppelia* und *Sylvia* sind mithin die Vorläufer solch kunstvoller

zeitgenössischer Werke wie ... Debussys *Jeux*, Ravel's *Daphnis et Chloé*, Strauss' *La Légende de Joseph* und Strawinskys *Pétrouchka*. Es besteht kein Zweifel – Delibes ist der Vater des modernen Balletts.

© 2020 Nigel Simeone
Übersetzung: Stephanie Wollny



Neeme Järvi and the Royal Scottish National Orchestra during the recording sessions



Kaupo Kikkas

Neeme Järvi

Delibes: Suites de ballets

Introduction biographique

Léo Delibes naquit le 21 février 1836 à Saint-Germain-du-Val, un village dans le département de la Sarthe proche de La Flèche. C'était un enfant très doué pour la musique; il fut admis au conservatoire de Paris en 1848, à l'âge de douze ans. Comme choriste, il chanta dans la création de *Le Prophète* de Meyerbeer en 1849. Il étudia ensuite la composition avec Adolphe Adam (1803 – 1856) qui assura du travail à son talentueux élève en tant que répétiteur au Théâtre-Lyrique. Delibes – comme Fauré, Messager et Saint-Saëns – fut aussi organiste, d'abord à Saint-Pierre-de-Chaillot, puis, comme éminent successeur de Franck, à l'orgue Cavaillé-Coll de Saint-Jean – Saint-François (actuellement la cathédrale Sainte-Croix de rite arménien), un poste qu'il occupa de 1862 à 1871. Il passa l'essentiel de sa carrière dans le théâtre où il commença comme compositeur d'opérettes pour le Théâtre des Bouffes-Parisiens d'Offenbach, écrivant des merveilles comme *L'Omelette à la Follembuche* (1859) et *Les Musiciens de l'orchestre* (1861, une collaboration avec Offenbach et d'autres).

À partir de 1864, il travailla comme répétiteur à l'Opéra de Paris, puis il composa trois opéras plus sérieux: *Le Roi l'a dit* en 1873, *Jean de Nivelle* en 1880 et *Lakmé* en 1883. En 1881, Delibes devint professeur de composition au conservatoire de Paris où il eut comme élèves Maurice Emmanuel, Émile Jacques-Dalcroze, Zygmunt Stojowski et le violoniste Fritz Kreisler. Delibes décéda en 1891, à l'âge de cinquante-quatre ans, laissant son opéra *Kassy* inachevé (c'est Massenet qui y mit la dernière main). Avec *Lakmé*, les deux ballets de grande envergure, *Coppélia* et *Sylvia*, sont les œuvres scéniques les plus connues de Delibes.

Coppélia

Le 2 juin 1883, lors d'un des Saturday Concerts au Crystal Palace à Londres, August Manns dirigea une suite de *Coppélia*, ou *La Fille aux yeux d'émail*. Le *Musical Times* fit l'éloge de la musique de Delibes en ces termes:

toujours rythmée, et convenant dès lors parfaitement pour accompagner danses et pantomimes; en même temps, le traitement de ses thèmes et

l'orchestration ne sont jamais sans intérêt pour le musicien. À cette règle, *Coppélia* ne fait pas exception; cependant, l'œuvre perd beaucoup de son effet lors de son transfert de la scène de théâtre à la salle concert.

Ces lignes soulèvent une question intéressante: tout en reconnaissant la qualité intrinsèque de la musique, le critique anonyme qui entendit en concert l'interprétation de la suite de *Coppélia* par Manns sentit clairement que la partition était inextricablement liée à l'action scénique. C'est un point de vue qui ne cadre pas tout à fait avec ce que d'autres commentateurs anglais ont dit du ballet lui-même (en 1873, *The Times* le décrit comme "un ballet en deux actes, extrêmement inintelligible, mais apparemment comique") et avec les opinions très favorables de compositeurs contemporains en vue, notamment Saint-Saëns et – surtout – Tchaïkovski, qui pensait que Delibes était l'un des rares compositeurs de l'ère romantique capable d'écrire des partitions de ballet qui pouvaient heureusement rester cohérentes en tant que pièces de concert.

Créé à l'Opéra de Paris le 25 mai 1870 (en présence de Napoléon III), *Coppélia* fut un succès immédiat, en particulier du fait de

l'étonnante interprétation du rôle principal féminin (Swanilda) par Giuseppina Bozzacchi alors âgée de seize ans, une danseuse italienne brillante. En août 1870, elle avait déjà dansé le rôle dix-huit fois, mais à la fin de ce mois, l'Opéra fut obligé de fermer ses portes en raison de la Guerre franco-prussienne et le paiement des salaires fut dès lors suspendu. Victime de cette situation, Bozzacchi souffrit de malnutrition et contracta la variole; elle s'éteignit le 23 novembre 1870, le jour de son dix-septième anniversaire. Une autre tragédie se produisit trois jours après la fermeture du théâtre: Arthur Saint-Léon (1821 – 1870) qui avait conçu et chorégraphié *Coppélia* mourut subitement d'une crise cardiaque le 2 septembre.

Malgré les tristes circonstances qui marquèrent ses débuts, *Coppélia* devint le ballet le plus représenté à l'Opéra de Paris, particulièrement après l'inauguration, en 1875, du Palais Garnier qui allait désormais l'abriter (la première avait eu lieu à la Salle Le Peletier qui brûla en 1873). La suite orchestrale de *Coppélia* fut publiée vers 1883 pour la première fois, et il est possible que Delibes lui-même ait mis la main à sa compilation. Le "Prélude" évoque l'atmosphère enchanteresse des contes de fées avant de mener à une impétueuse Mazurka.

Les accents plus délicats de la “Valse” de Swanilda s’insinuent tout naturellement dans la mémoire, expliquant pourquoi il s’agit sans doute du moment le plus célèbre de tout le ballet. Le “Thème slave varié” emprunte un thème d’un duo pour deux voix et piano de Stanisław Moniuszko (1819 – 1872), publié par Flaxland à Paris comme l’un de ses *Échos de Pologne* (1863), où il apparaît sous le titre “Crakowiak”. Comme le nom de Moniuszko (qui était encore en vie quand *Coppélia* fut créé et publié) n’est pas cité, Delibes pensa sans doute que le “thème slave” était une mélodie folklorique. La “Czardas” contraste les sections lentes et rapides et s’inspire – pour ce qui est de ses mélodies et de sa forme – de la danse traditionnelle hongroise. La “Musique des automates” témoigne de l’orchestration étincelante et extraordinairement colorée de Delibes et à une brève “Scène” succède la “Valse de la poupée”. *Coppélia* se termine par un *Divertissement*, la “Fête de la cloche”, dont sont issus les trois derniers numéros: “La Prière” feutrée, la “Danse de fête” et l’effervescent “Galop final”.

Sylvia

En 1877, Camille Saint-Saëns écrivit à la *Revue et Gazette musicale* au sujet des fréquents reproches adressés à certains

jeunes compositeurs français en raison de leur inclination wagnérienne, faisant particulièrement allusion à une récente tirade dans le magazine *Le Ménestrel*. Comme le rapporte le *Musical Times* (septembre 1877), Saint-Saëns nous dit:

Si l’on en croit certains critiques..., notre jeune école semble être la proie d’un déplorable wagnérisme produisant des œuvres de caractère absolument anti-musical et anti-français. Examinons ces termes à la lumière des faits. Qui sont les membres de cette école anti-musicale? Quelles sont ces œuvres wagnériennes?... S’agit-il par hasard de Delibes avec *Le Roi l'a dit, Sylvia et Coppélia?*... *Le Ménestrel* a reconnu lui-même le charme de leurs mélodies, et a fait l’éloge de la limpidité et du caractère essentiellement français de leur musique. Saint-Saëns a certes raison de souligner le “caractère essentiellement français” de la musique de Delibes, bien que Delibes lui-même soit un wagnérien enthousiaste (qui avait – comme Saint-Saëns – visité Bayreuth). Saint-Saëns ne fut pas le seul compositeur à être frappé par la musique de *Sylvia, ou la Nymphe de Diane*. Dans une lettre à Nadezhda von Meck envoyée de Vienne en 1877, Tchaïkovski écrit:

Récemment j'ai entendu le ballet *Sylvia* de Delibes – une musique qui, à sa manière, est vraiment touchée par le génie. Grâce à une transcription pour piano, je m'étais familiarisé déjà avec cette œuvre merveilleuse, mais la splendide interprétation de l'orchestre de Vienne que j'ai entendue m'a tout simplement enchanté, surtout la première partie. *Le Lac des cygnes* n'est rien du tout en comparaison de *Sylvia*. Vraiment, je ne vois rien qui m'ait aussi profondément émerveillé ces quelques dernières années, à part *Carmen* [de Bizet] et le ballet de Delibes.

Quelques jours plus tard, Tchaïkovski écrivit à son ami, le compositeur Sergeï Taneyev:

J'ai aussi entendu à Vienne le ballet *Sylvia* de Léo Delibes – oui, j'ai bien dit *entendu* parce que c'est le premier ballet dont la musique représente non seulement le principal intérêt, mais aussi le seul. Quel charme, quelle grâce, quelle richesse mélodique, rythmique et harmonique! J'étais honteux. Si j'avais découvert cette musique plus tôt, je n'aurais pas écrit *Le Lac des cygnes*.

C'est aussi la suite de *Sylvia* de Delibes qui donna à Tchaïkovski l'idée de sauver

quelques pages du *Lac des cygnes*, comme il l'expliqua dans une lettre à son éditeur Jurgenson:

Le ballet étant une chose sans fondations fermes, [Delibes] en fit une suite de concert. Il y a quelques jours, j'ai pensé à mon *Lac des cygnes* avec une grande envie de sauver cette musique de l'oubli, car elle contient quelques belles pages.

Mais finalement, Tchaïkovski n'intervint pas dans la compilation des suites du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant* (éditées toutes deux après son décès), mais l'arrangement de concert de *Sylvia* peut avoir inspiré à Tchaïkovski la suite de *Casse-Noisette*. De plus, comme Tchaïkovski ne découvrit *Coppélia* qu'après *Sylvia*, son histoire – quelque peu inspirée de E.T.A. Hoffmann – d'une mise en présence des émotions humaines et d'un automate – fut une source d'inspiration directe pour le scénario de *Casse-Noisette* de Marius Petipa.

L'admiration de Tchaïkovski pour Delibes était indéfectible, et lors d'une visite à Paris en 1886, il essaya de le rencontrer, sans succès. Il écrivit à von Meck:

[Delibes] vint un jour à mon hôtel, mais j'étais sorti; il me laissa donc sa carte avec quelques mots très élogieux. Le lendemain je me rendis chez lui, mais il

était absent à son tour. Puis nous fûmes censés nous rencontrer au Conservatoire, où j'avais été invité par Ambroise Thomas à assister à un examen de piano, mais le compositeur ne put venir, empêché par une réunion à l'Académie. Delibes me surprit donc par sa gentillesse (que j'apprécie tout particulièrement, car après Bizet, je le considère comme le compositeur français le plus talentueux), alors qu'il n'avait jamais posé son regard sur moi.

Mais leurs routes finirent par se croiser, en 1888, quand Tchaïkovski était à Paris pour diriger sa propre musique. Il ne fut pas déçu: de tous les compositeurs qu'il rencontra lors de cette visite "Delibes était le plus aimable". En apprenant le décès de Delibes en 1891, Tchaïkovski écrivit à son ami Félix Mackar:

Quelle tragédie que le décès de Delibes!!! Il était mon grand favori parmi les compositeurs français.

Sylvia fut créé au Palais Garnier le 14 juin 1876 avec Rita Sangalli dans le rôle-titre. Le rôle du berger Aminta était dansé par Louis Mérante – le chorégraphe de l'œuvre et le premier maître de ballet de l'Opéra de Paris, dans les nouveaux murs de la compagnie. Ensuite, Delibes lui-même composa une courte "suite d'orchestre" en quatre

mouvements qui fut publiée par Heugel en 1880. Cet enregistrement offre une sélection légèrement modifiée et enrichie. "Les Chasseresses" est l'un des épisodes les plus enthousiasmants parmi toutes les partitions de ballet du dix-neuvième siècle (sur scène, ceci marque l'arrivée de la chasseresse Sylvia et de ses nombreux compagnons). L'"Intermezzo et Valse lente" suit "Les Chasseresses" dans le ballet. À ce moment de l'action, Sylvia et ses compagnons se baignent dans un étang et elle danse au clair de lune. Pour illustrer ceci, Delibes écrit une valse douce et délicieusement séduisante. "Pizzicati" marque le début du *Divertissement* dans l'Acte III du ballet, où selon les indications scéniques, il est dansé par un esclave pour Aminta. Ce mouvement connaît un succès immédiat et reste le numéro le plus populaire de *Sylvia*. Le *Divertissement* se poursuit avec un solo de violon lyrique. Dans le scénario original, c'est le moment où l'on découvre que l'esclave qui danse n'est autre que Sylvia elle-même dissimulée par un voile. Un "Galop" dynamique suit. Pour le finale de sa propre suite, Delibes se tourna vers la superbe scène de l'Acte III qui se déroule sur une grande prairie le long de la mer, et la suite présentée ici se termine de la même manière. Les indications scéniques décrivent l'arrivée

de paysans fêtant la moisson, de bacchantes lanceuses de javelot, de filles-fleurs vêtues de blanc, de mimes et de bouffons, et – avec un premier rappel de la musique introductory du “Prélude” – de Terpsichore et d’un groupe de jeunes filles dansant au son d’une lyre. Finalement, la bacchanale proprement dite commence et Bacchus lui-même arrive, accompagné par une grandiose reprise du “Prélude”; puis elle s’oriente vers une captivante conclusion. Delibes a eu raison de placer ce numéro à la fin de la suite, car comme le ballet se termine sur une brève “Apothéose” amoureuse, l’auditoire demande quelque chose de plus substantiel pour se conclure adéquatement, et c’est exactement ce qu’offre Delibes ici, avec une musique qui a aussi le mérite d’être brillamment orchestrée (sa partition fait appel à deux cornets et à deux trompettes pour annoncer les réjouissances). Il est intéressant de noter ici – et ce n’est sans doute pas une coïncidence – que Tchaïkovski fit un choix similaire pour la succession des mouvements de sa suite *Casse-Noisette*, plaçant la “Valse des fleurs” à la fin, quand dans le ballet elle précède la “Danse de la Fée Dragée”.

La Source

La Source, ou *Naiïla* est antérieure à *Sylvia* et

à *Coppélia*. Delibes – qui avait déjà composé une douzaine d’opérettes – était chef de chœur à l’Opéra de Paris quand on lui demanda, en 1866, d’aider à compléter la partition d’un nouveau ballet qu’aurait dû composer Ludwig Minkus (1826 – 1917) – dont les œuvres les plus renommées, *Don Quixote* et *La Bayadère* allaient suivre en 1869 et 1877. Originellement, Delibes ne fut invité à écrire que la musique des deux scènes centrales, mais l’étude de certaines sources manuscrites montre clairement qu’il dut faire bien davantage. L’article très révélateur de Thomas D. Dunn “Delibes and *La Source*” (*Dance Chronicle*, vol. 4, no 1, 1981) fournit des détails sur ce projet confus et indique dans quelle mesure Delibes s’y vit mêlé. Ses contributions témoignent non seulement de ses talents de compositeur de ballet, mais aussi de ses dons pour l’invention mélodique et harmonique – et elles lui valurent pour la première fois de significatives marques de reconnaissance publiques comme compositeur. La création de l’œuvre eut lieu à la Salle Le Peletier le 12 novembre 1866 et, environ un an plus tard, le ballet fut en quelque sorte immortalisé quand Edgar Degas peignit son *Portrait de Mlle [Eugénie] Fiocre dans le ballet “La Source”* (maintenant au Brooklyn Museum à New York) – qu’il

esquissa apparemment pendant une répétition en 1867 – 1868 (le tableau semblant indiquer qu'il y avait un cheval en chair et en os sur scène). Le fait que le chorégraphe de *La Source* soit précisément Arthur Saint-Léon, qui fut enchanté de la contribution de Delibes, fut crucial pour le compositeur. Et cela les amena à collaborer pour *Coppélia* quatre ans plus tard.

En 1922, Carl Van Vechten écrivit un article pour le *Musical Quarterly* intitulé “Back to Delibes” dans lequel il résuma les réalisations de Delibes dans le domaine du ballet. Si, curieusement, il omît de souligner son influence importante sur Tchaïkovski, Van Vechten tenta d'expliquer ce que nous ont transmis les partitions de ballet de Delibes qui

selon lui révolutionna l'art de la composition du ballet,

introduisant dans ses partitions un élément symphonique, une profusion de mélodies gracieuses et un riche tissu harmonique, avec à la base, on peut l'affirmer, une saine aversion pour la routine. *Coppélia* et *Sylvia*, dès lors, annoncent des partitions contemporaines aussi élaborées que... *Jeux* de Debussy, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *La Légende de Joseph* de Strauss et *Pétrouchka* de Stravinski. Delibes est sans nul doute le père du ballet moderne.

© 2020 Nigel Simeone
Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Ralph Couzens



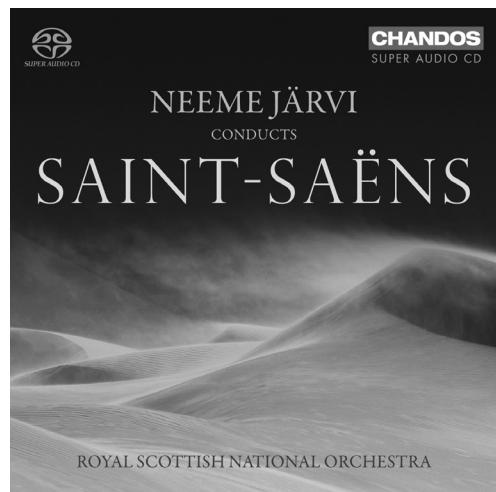
Ralph Couzens, the sound engineer, and Neeme Järvi during the recording sessions

Ralph Couzens



Neeme Järvi and Katherine Bryan, the Orchestra's Principal Flute, during
the recording sessions

Also available



CHSA 5104

Saint-Saëns
Orchestral Works
~~~~~

Also available

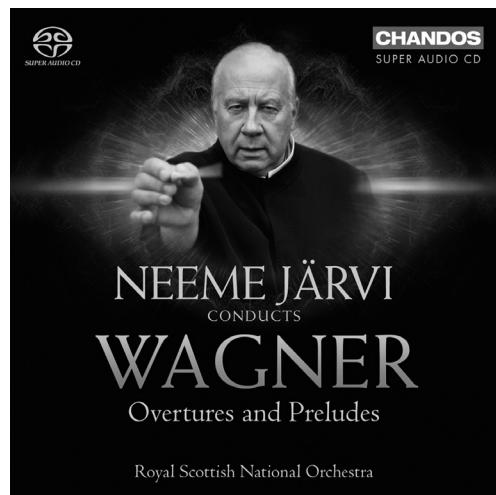
---



Suppé  
Overtures and Marches

Also available

---



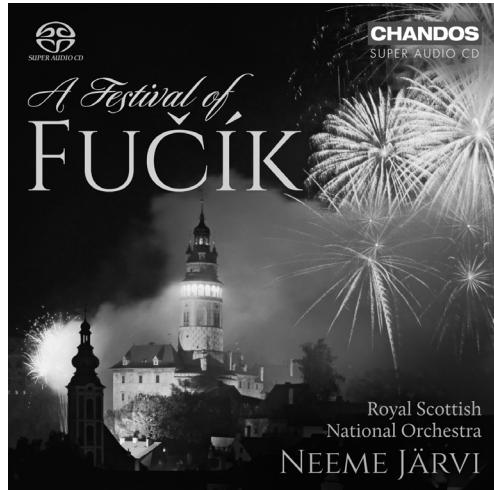
CHSA 5126

Wagner  
Overtures and Preludes



Also available

---



Fučík  
A Festival of Fučík  
~~~~~

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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones
Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



Special thanks to Lars Payne Music Services for his work on the preparation and supply of all the performing materials

Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Alex James and Jonathan Cooper
Editor Alex James
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Royal Concert Hall, Glasgow; 4 and 5 November 2019
Front cover 'Young graceful female ballet dancer dancing in mixed light', photograph © master1305 / iStock / Getty Images
Back cover Photograph of Neeme Järvi by Kaupo Kikkas
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5257

CHANDOS

DELIBES: BALLET SUITES

CHSA 5257

Léo Delibes (1836–1891)

BALLET SUITES

Compiled by Neeme Järvi

1–7 Suite from 'Sylvia, ou La Nymphe de Diane' (1876) 23:48
 (Sylvia, or the Nymph of Diana)
 Ballet in Three Acts
 Sharon Roffman violin

8–17 Suite from 'La Source, ou Naïla' (1866) 28:38
 (The Spring, or Naïla)
 Ballet in Three Acts and Four Tableaux

18–32 Suite from 'Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail' (1870) 30:28
 (Coppélia, or the Girl with Eyes of Enamel)
 Ballet in Three Acts
 Josef Pacewicz clarinet

TT 82:55

Royal Scottish National Orchestra

Sharon Roffman leader

Neeme Järvi

Glasgow's Concert Halls
 Glasgow Royal Concert Hall
 City Halls
 Old Fruitmarket

RSNO
 SCOTLAND'S NATIONAL ORCHESTRA

© 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

 SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on standard CD players.

