



LSO

LSO Live

Prokofiev

Romeo & Juliet

Valery Gergiev

London Symphony Orchestra

Sergey Prokofiev (1891–1953)

Romeo and Juliet – complete ballet, Op 64

Valery Gergiev conductor

London Symphony Orchestra

Recorded live 21 and 23 November 2008 at the Barbican, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for *Classic Sound Ltd* balance engineers

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* audio editors

Published by Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd.

© 2010 London Symphony Orchestra, London UK

© 2010 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

- 3 Track listing
- 5 English notes
- 10 French notes
- 16 German notes
- 22 Composer biography
- 25 Conductor biography
- 26 Orchestra personnel list
- 27 LSO biography

1	No 1	Introduction	2'32"
Act I			
2	No 2	Romeo	1'22"
3	No 3	The street awakens	2'15"
4	No 4	Morning dance	1'55"
5	No 5	The quarrel	1'38"
6	No 6	The fight	2'36"
7	No 7	The Duke's command	1'12"
8	No 8	Interlude	1'55"
9	No 9	Preparations for the ball	2'05"
10	No 10	Juliet the young girl	3'21"
11	No 11	Arrival of the guests	3'36"
12	No 12	Masks	2'33"
13	No 13	Dance of the Knights	5'11"
14	No 14	Juliet's variation	2'28"
15	No 15	Mercutio	2'17"
16	No 16	Madrigal	3'35"
17	No 17	Tybalt recognises Romeo	1'50"
18	No 18	Gavotte	3'52"
19	No 19	Balcony scene	3'30"
20	No 20	Romeo's variation	1'04"
21	No 21	Romeo and Juliet's love dance	4'59"
Act II			
22	No 22	Folk dance	3'08"
23	No 23	Romeo and Mercutio	1'49"
24	No 24	Dance of the five couples	4'00"
25	No 25	Dance with mandolins	2'23"
26	No 26	The Nurse	1'44"
27	No 27	The Nurse delivers Juliet's letter to Romeo	0'50"
28	No 28	Romeo at Friar Laurence's	2'58"
29	No 29	Juliet at Friar Laurence's	3'06"
30	No 30	The people continue to make merry	3'17"
31	No 31	Further public festivities	2'06"
32	No 32	Meeting of Tybalt and Mercutio	1'57"
33	No 33	Tybalt and Mercutio fight	1'25"
34	No 34	Death of Mercutio	3'14"
35	No 35	Romeo decides to avenge Mercutio's death	2'14"
36	No 36	Finale	2'21"

Act III

37	No 37	Introduction	1'19"
38	No 38	Romeo and Juliet	1'21"
39	No 39	The last farewell	5'04"
40	No 40	The Nurse	1'52"
41	No 41	Juliet refuses to marry Paris	2'23"
42	No 42	Juliet alone	1'17"
43	No 43	Interlude	1'16"
44	No 44	At Friar Laurence's cell	4'52"
45	No 45	Interlude	1'37"
46	No 46	Juliet's bedroom	2'26"
47	No 47	Juliet alone	5'00"
48	No 48	Aubade	2'42"
49	No 49	Dance of the young girls with lilies	2'19"
50	No 50	At Juliet's bedside	2'15"

Act IV: Epilogue

51	No 51	Juliet's funeral	5'44"
52	No 52	Death of Juliet	4'17"

Total Time 138'58"



Sergey Prokofiev (1891–1953) **Romeo and Juliet – complete ballet, Op 64**

‘A ballet for the Bolshoi has to be done “resplendently”, with velvet costumes’, declared Sergey Prokofiev in early 1934 to a colleague who had proposed a bold scenario on a Soviet contemporary theme, ‘otherwise the public won’t come’. Prokofiev’s characteristically clear-sighted assessment of the situation in the more conservative of Russia’s two leading theatres heralded a new turn in his own work for the Soviet stage. The glory days of his experimental one-act ballets for Diaghilev’s Ballets Russes in Paris had come to an end with the death of the impresario in 1929; *On the Dnieper*, a music-first, plot-afterwards concoction for the company of a Diaghilev protégé, Serge Lifar, fell flat three years later.

The homeland which Prokofiev had left behind for the West in 1918, and with which he had begun to make a chequered rapprochement since 1927, began to look more promising. His first Soviet projects in the early 1930s were with a freewheeling film-maker, Alexander Feinzimmer, on the satire *Lieutenant Kijé*, and, with a distinctly unorthodox theatre director, Alexander Tairov, *On Egyptian Nights*, a Cleopatra fantasy drawn from Shaw,

Shakespeare and Pushkin. Ballet was bound to require a more traditional approach, but that did not necessarily exclude high artistic aims. By 1934, the drive towards reinstating western as well as Russian classics was in full swing, and one of its strongest advocates was Sergey Radlov. The Leningrad director had excellent Shakespearean credentials, including a rather outlandish *Othello* as well as his Studio Theatre production of *Romeo and Juliet*. It was a literary friend who brought Radlov together with Prokofiev, his old chess opponent, to work on a ballet version of the star-crossed lovers’ tragic tale, scheduled for Leningrad’s flagship State Academic Theatre (Prokofiev still insisted on calling it by the imperial name of Mariinsky, by which it is now known once again).

Radlov wanted at first to keep too much Shakespeare; an early scenario called for 24 scene-changes. While the literary Prokofiev took his time steering his collaborator towards a workable framework, political events overtook the partnership. On 1 December 1934 the party secretary for Leningrad, Sergey Kirov, was assassinated, the pretext for a ‘crackdown on terrorism’ leading to Stalin’s wholesale purges of the entire Soviet administration later in the 1930s. Artistic enterprises in Leningrad shrivelled, the State Academic Theatre took

the name of Kirov, and the project passed into the hands of Moscow’s Bolshoi Theatre. During the summer of 1935, Prokofiev worked with astonishing speed on *Romeo and Juliet* in the peaceful surroundings of the Bolshoi’s country retreat at Polenovo. His clockwork precision was not to be rewarded so quickly. When he played through the completed score that October, opinions were divided, and the conservatives doubted whether the score was innately danceable.

Another, more curious sticking-point at further auditions in early 1936 was the proposed happy ending to the Prokofiev-Radlov scenario – Juliet stirs in the nick of time so that the dancers might have a movement-filled few minutes together – which, of course, had to be changed; but there were other reasons behind the veto, not least Stalin’s increased control over artistic matters and the rapid gear-shift to a socialist-realist cult of personality.

In November 2008, Prokofiev’s score was performed at the Barbican Theatre (London) as it was originally conceived, alongside Mark Morris’s new choreography, made in tandem with Princeton scholar Simon Morrison’s reconstruction from manuscripts in Moscow archives. The original version includes

several unfamiliar dances forming a kind of divertissement at the drugged Juliet’s bedside and a passage Prokofiev was later to use as the *Scherzo* of the Fifth Symphony for the tumult that rouses Juliet in the Capulet family vault. Curiously, the rather saccharine reconciliation music ends in the same way as the number we hear to mark Juliet’s suicide, allowing Morris an ambiguous ending.

The only public life that Prokofiev’s ballet enjoyed over the few years following 1936 was in the form of the two concert suites he had put together, with the selected numbers rather differently ordered and in some cases differently orchestrated from what we hear in this recording. A barely-noted premiere took place in Brno at the end of 1938; but the big event was the first Soviet performance, back at the Kirov (Mariinsky), in January 1940. After much justified pessimism over the ballet’s future, Prokofiev had been persuaded to work with the choreographer Leonid Lavrovsky and even to provide a few extra numbers, shearing the others mentioned above. Rehearsals had been far from plain sailing; as before, the dancers complained that the orchestration was inaudibly refined in places, and Galina Ulanova, the outstanding creator of the role of Juliet, was among them. She soon changed her tune. The

instant classic that *Romeo and Juliet* became was not without its ‘improvers’; accepted into the Bolshoi repertoire, it was promptly reorchestrated by the percussionist and remained that way for decades. Now, however, with such unassailable classics as Kenneth MacMillan’s choreography for London’s Royal Ballet and a painstaking refreshment of tradition at the Mariinsky Theatre, *Romeo and Juliet* is back in caring hands. Valery Gergiev’s bold step in taking the full-length score out of the theatre and into the concert hall, attempted with dazzling results with his Mariinsky Orchestra in Edinburgh and with the Rotterdam Philharmonic, gives Prokofiev’s music-drama a licence to stand alone which only Tchaikovsky’s *Swan Lake*, *Sleeping Beauty* and *Nutcracker* have enjoyed before it.

No 1 Introduction

Three significant themes insist this is Romeo and Juliet, not Montagues and Capulets. The first one sighs for the ‘misadventur’d piteous overthrows’ Shakespeare has in store for his lovers, artfully taking just a phrase from Tchaikovsky’s celebrated love theme and transforming it. This contrasts with the simple elegance of Juliet the young girl and a preview of requited love floating starry-eyed above muted strings.

Act One

No 2 Romeo

The curtain rises on Romeo, pensive in the dewy freshness of a Veronese early morning, reaching out for his idealised Rosaline in a wide-ranging clarinet theme; only the three magical chords at the end will survive his acquaintance with true love.

No 3 The street awakens; No 4 Morning dance; No 5 The quarrel; No 6 The fight

Civic life stirs to a strutting ditty, memorably transcribed in Prokofiev’s set of piano pieces drawn from the ballet. Its furtive transformation in a lively dance, added in the revision, is vigorously chased by six virile horns. The ensuing dispute between the rival households of Montagues and Capulets is inevitable. Its scoring is edgier, all shrill chords, timpani tattoos and lower strings threatening sul ponticello (near the bridge of the instrument). Anger explodes in a hell-for-leather skirmish with fly-away violins thrice separated by a canon of heavy brass until an alarm bell joins the fray and the Duke of Verona makes an authoritative entry.

No 7 The Duke’s command; No 8 Interlude

His order – no more fighting on pain of death – twice meets aggression with iron resolve (massive dissonances, daring for Soviet ballet in the mid-1930s) and the olive branch of peace (soft

string chords). A pompous Andante introduces a stage band to join the orchestral brass in what sounds like a parody of military might.

No 9 Preparations for the ball

The scene changes to preparations for the ball chez Capulet, and textures lighten. More street bustle meets a new, swaying theme for Juliet’s nurse; just a hint of her charge’s idiom suggests that she was young once, too.

No 10 Juliet the young girl

The 14-year-old Juliet Capulet’s playfulness is captured in skittish violin scales and wayward woodwind harmonies; her gracious theme is varied from its first appearance in the introduction, and her seriousness takes us by surprise in an unaccompanied flute duet followed by a delicate reverie. A brief concluding phrase for cellos and cor anglais hints at heartache ahead.

No 11 Arrival of the guests

Lights blaze on the ballroom as the invitees strut to the strains of a garish, lofty minuet with a placid cornet solo at its heart.

No 12 Masks

Three more wayward visitors parade to the glitter of a percussion battery – Romeo, Benvolio and the sardonic Mercutio (cornet,

clarinet and oboe solos), concealing their Montague identity. Romeo’s dreamy chords dissolve the mockery.

No 13 Dance of the Knights

Pomp and satire give way to violence in the Knights’ Dance, familiar from its title ‘Montagues and Capulets’ in the Second Orchestral Suite. Its striding arpeggios frame the eerie ritual of the suitor Paris’s dance with a reticent Juliet.

No 14 Juliet’s variation

One of the additional numbers for Lavrovsky in 1939–40, removed from the original finale. Juliet shrugs off her reluctance with elegant variations on her themes.

No 15 Mercutio

The joker in the Montague pack diverts attention with a capricious interplay of energetic comedy and grotesquerie (a pawky solo for bassoon, typical of Prokofiev in sarcastic mode).

No 16 Madrigal

Love at first sight between Romeo and Juliet is quick to flare, rising from pure beginnings to the heights of the great love-theme, heard for the first time.

No 17 Tybalt recognises Romeo

Juliet's cousin, Tybalt, angrily taking up the Knights' most brutal gesture, has to be restrained from provoking a quarrel with an unresponsive Romeo.

No 18 Gavotte

The party is over, and the scenery is usually changed to an extended version of the third movement (much more succinct in its original context) from Prokofiev's 1917 masterpiece the 'Classical' Symphony.

No 19 Balcony scene;**No 20 Romeo's variation;****No 21 Romeo and Juliet's love dance**

Romeo's enchanted chords now preface a glowing nocturne. A chamber organ solemnises the music of the Madrigal as Juliet returns for a lost token (no balcony, this, in the original scenario) and is surprised by Romeo lurking in the shadows. Their love-dance begins with amorously sighing horns and is briefly interrupted by a leaping variation on Romeo's ardour – a perhaps unnecessary addition, also taken from the original happy ending in 1939–40, so, of course, nowhere to be found in the number from the First Suite – before passion flows untrammelled in a sequence of richly-scored melodies and sinks back to its muted, magical starting-point.

Act Two**No 22 Folk dance;****No 23 Romeo and Mercutio;****No 24 Dance of the five couples**

It's time for Prokofiev to give the corps de ballet a lively chance with street festivities: a tarantella folk-dance and a keenly-accented number interrupted by a brass band procession, the two broken up by an exchange between lovestruck Romeo and teasing Mercutio.

No 25 Dance with mandolins

Prokofiev follows Tchaikovsky's genius in selective scoring on his own terms – here there are mandolins and trumpets against pizzicato strings with shrill embroideries from clarinet and piccolo, also taken from the original Act 3 Divertissement. (In an extraordinary television documentary showing a group of inner city children working on a production with dancers of the Royal Ballet, this was the only number to depart from the Kenneth MacMillan choreography and to allow the boys a chance to show off their break-dancing. It worked brilliantly.)

No 26 The Nurse; No 27 The Nurse delivers Juliet's letter to Romeo

The waddling go-between arrives with a letter for Romeo, airily extending her repertoire of bustles and informing us musically of the sender's identity.

No 28 Romeo at Friar Laurence's;**No 29 Juliet at Friar Laurence's**

The goodly friar greets Romeo in his cell, a portrait in dignified lower-range colours with special humanity from the divided violas and cellos. A radiant new flute theme announces Juliet, all in white, and a bittersweet secret wedding follows.

No 30 The people continue to make merry;**No 31 Further public festivities**

Lavrovsky in 1939 wanted to extend the crowd-music – perhaps the only weakness in the revision. Prokofiev resorted to perfectly decent cut-and-paste reprises, perhaps the only unnecessary numbers in the ballet.

No 32 Meeting of Tybalt and Mercutio;**No 33 Tybalt and Mercutio fight;****No 34 Death of Mercutio; No 35 Romeo decides to avenge Mercutio's death;****No 36 Finale**

The street music has put us off our guard for the sudden flaring of now-familiar Capulet aggression as Tybalt goads Mercutio. Romeo pleads for restraint with his themes of new-found grace, but Mercutio's spirit is up as he gives a dangerous reprise of his party-piece, cut short by a sword-thrust from Tybalt. Shuddering and sharing jokey reminiscences,

Mercutio meets a characteristic death. Capulet violence infects Romeo Montague and the next fight is on to a heightened reprise of No 6; this time Tybalt falls, to 15 massive orchestral thuds. His body is raised aloft to the strains of an orchestral funeral march, searing in the unrelieved intensity of the brass counterpoint.

Act Three**No 37 Introduction;****No 38 Romeo and Juliet;****No 39 The last farewell**

Despite the strategic return of the Duke's discordant command, warning us that Romeo now faces the death penalty, most of Act Three is chamber-like in its delicacy. Romeo has passed the night in Juliet's bedroom. The dignified flute theme from Friar Laurence's cell now heralds the morning lark as the lovers face their sweetly sorrowful parting. Horn and clarinet share a new idea as they mourn the passing of time before first raptures are poetically remembered by the fragile tones of the viola d'amore. Passion flares up again and dies with Romeo's departure.

No 40 The Nurse;**No 41 Juliet refuses to marry Paris**

Juliet sees the new arrivals in the room through a mist – the nurse, her parents, Paris with his offer of marriage (solo-string echoes of the

Minuet). Her protests mix her old impetuousness with a new, lamenting cello phrase and a tragic version of the once-radiant flute duet; but her father insists, with the usual Capulet threats.

**No 42 Juliet alone; No 43 Interlude;
No 44 At Friar Laurence's cell;
No 45 Interlude; No 46 Juliet's bedroom;
No 47 Juliet alone**

Left to cool down in her bedroom, Juliet can think only of Romeo and a massive orchestral development of the 'parting' music marks her decision that she cannot live without him. She visits Friar Laurence, who darkly accepts her predicament and offers her a death-simulating potion. Four constantly repeated rising notes convey its creeping effect and the lowest instruments of the orchestra rear up in a prophecy of Juliet's death. Tragedy and threats carry another interlude and back in her room, Juliet goes through the motions of accepting Paris (more reprises). Once alone, she takes the potion; the same two chords which followed Mercutio's death suggest the fatal effect its discovery will have on Romeo.

No 48 Aubade; No 49 Dance of the young girls with lilies

Two numbers – four in the original 1935 version – divert but sustain the intimate mood. This is a

more restrained dance with mandolins and violin obbligato, and a graceful but oddly sad number for girls bringing lilies to the bride-to-be (originally exotic dancers from the Antilles).

No 50 At Juliet's bedside

The Nurse enters to waken Juliet, trumpets introduce a note of doubt and the 'death' is discovered. High violins play a requiem version of Juliet's most solemn and transfigured melody.

Act Four: Epilogue

No 51 Juliet's funeral; No 52 Death of Juliet
Prokofiev's Epilogue in his extensive revision sheds Shakespeare's multiple incidents at the Capulet vault and brings a harrowing focus to the lovers' endgame. Juliet's death-motif, subjected to an ever more forceful, heavily-scored funeral procession, brings with it Romeo's suicide, and her transfigured theme, sorrowful as she wakes, soars in an accepting apotheosis before she stabs herself and dies in his arms. A lone cor anglais announces that 'never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo' before the last, transfigured chord brings down the curtain.

Programme note and synopsis © David Nice

David Nice writes, lectures and broadcasts on music, notably for BBC Radio 3 and *BBC Music*

Magazine. His books include short studies of Richard Strauss, Elgar, Tchaikovsky and Stravinsky, and the first volume of his Prokofiev biography, *From Russia to the West 1891–1935*, was published in 2003 by Yale University Press; he is currently working on the second volume.

Gergiev's Prokofiev

To the world at large, Prokofiev will always be the composer of the 'Classical' Symphony, *Peter and the Wolf* and *Romeo and Juliet*, and with good reason: these are the works in which he used his gift for melody to captivate a wider public. Yet there has been no shortage of conductors to champion the extraordinary depth and breadth of Prokofiev's enormous output as a whole: Gennady Rozhdestvensky and Neeme Järvi with their extraordinary legacy on disc, Sir Edward Downes to make sure that Britain came to hear as much little-known Prokofiev as possible, and the composer's friend and inspiration, the late, lamented Mstislav Rostropovich, in his far-reaching LSO series to mark the 1991 centenary of Prokofiev's birth.

The baton has now passed to Valery Gergiev, and in sheer statistical terms, he has probably

covered more ground than any of his predecessors. You can be sure that Gergiev is the only conductor in the world who has not only conducted both the original Fourth Symphony as well as its huge revised version, but has also been there in the pit for staged performances of its parent work, the ballet *The Prodigal Son*. He is a pioneer in Russia of the works which Prokofiev composed in unintended exile in the West, and which had long been discredited as a musical dead-end by the Soviet establishment. In 2004 he showed the world the LSO's now legendary cycle of all seven Prokofiev symphonies.

Gergiev had already taken the musical world by storm as Music Director of what was then Leningrad's Kirov Opera (now known as the State Academic Mariinsky Theatre) when he announced four new productions of Prokofiev operas for the 1991–2 season. While the epic *War and Peace* was to be more successfully repeated a decade later, David Freeman's staging of the still-shocking *Fiery Angel* jolted Russian audiences into an awareness of late-20th-century style in operatic production. Gergiev, who later remarked 'what makes me incredibly proud is that I announced these things and they happened', was convinced that his previously conservative singers' approach

to Prokofiev had 'opened their fantasy and improved their dramatic quality'.

Gergiev has always been convinced that there was little in the composer's later output where you lose the original Prokofiev language because of the political system under which he lived. The most obvious examples are the Fifth and Sixth symphonies, composed by a phenomenal artist who was at the height of his artistic and creative powers. But Gergiev also went on in the late 1990s to lead the Mariinsky company in such Stalin-era works as the Soviet operas *Semyon Kotko* and *The Story of a Real Man*, and the astonishing *October Cantata* of 1937. Its LSO performance at the Barbican (London), with Mariinsky singers among the London Symphony Chorus, was screened live in the City of London and subsequently televised; the same series also alerted an astonished public to the outlandish 'incantation' of 1917–18, *Seven, they are seven* (which Rostropovich had also featured with the LSO in 1991 – these are surely the work's only UK performances).

In Rotterdam in 1993, Gergiev devoted 11 days of concerts to music from two decades of Prokofiev's life, mostly covering the Stalin years. It is safe to say that no other living conductor could have pulled off such a feat; and the

audiences flocked. A Rotterdam Philharmonic Orchestra performance of the complete *Romeo and Juliet* in the Royal Festival Hall received great critical acclaim and proved, as had an Edinburgh performance, that this is a Wagnerian narrative that works in the concert hall – an opera without words.

Gergiev's performances may be charismatic in the extreme, but Prokofiev still comes first: 'I still learn a lot about this composer, a lot. I never stop enjoying his fine sense of detail, his incredible harmonies and enjoyable melodies. It's an endless wealth of musical ideas which we call today the music of Sergey Sergeyevich Prokofiev. And it's my duty to serve him well'.

Programme note and synopsis © David Nice



Sergueï Prokofiev (1891–1953) Roméo et Juliette – ballet complet, op. 64

« Un ballet pour le Bolchoï doit être réalisé fastueusement, avec des costumes de velours », déclara Sergueï Prokofiev au début de l'année 1934 à un collègue qui lui avait proposé un scénario hardi sur un sujet soviétique contemporain, « sinon, le public ne viendra pas ». Prokofiev analyse avec sa clarté de vue habituelle la situation régnant dans le plus conservateur des deux principaux théâtres russes ; et cela entraînera un tournant dans son propre travail pour la scène soviétique. Les jours glorieux des ballets en un acte qu'il avait composés pour les Ballets russes de Diaghilev à Paris s'étaient refermés avec la mort de l'impresario en 1929 ; *Sur le Dniepr*, dont il avait concocté la musique, puis l'argument pour la compagnie d'un protégé de Diaghilev, Serge Lifar, avait chuté trois ans plus tard.

La patrie que Prokofiev avait quittée en 1918 pour l'Ouest, et avec laquelle il avait mené des tentatives de rapprochement plus ou moins couronnées de succès depuis 1927, commençait à se montrer plus prometteuse. Ses premiers projets soviétiques, au début des années 1930, furent la satire *Lieutenant Kijé*, réalisée avec un cinéaste indépendant,

Alexander Feinzimmer, et *Nuits égyptiennes*, une fantaisie sur le sujet de Cléopâtre inspirée par Shaw, Shakespeare et Pouchkine, en collaboration avec un directeur clairement hors de la ligne du parti, Alexander Tairov. Le ballet se devait de revenir à une conception plus conventionnelle, mais cela n'excluait nullement des desseins artistiques élevés. En 1934, la tendance à réinscrire les classiques occidentaux et russes au répertoire était à son maximum, et l'un de leurs plus fervents défenseurs était Sergueï Radlov. Le metteur en scène léningradois avait d'excellentes références shakespeariennes, notamment un *Othello* assez singulier, ainsi qu'une production de *Roméo et Juliette* dans son Théâtre Studio. C'est un ami homme de lettres qui mit Radlov en relation avec Prokofiev, son ancien adversaire aux échecs, afin qu'ils collaborent à un ballet sur la tragique histoire des amants maudits, programmée dans le vaisseau amiral de Leningrad, le Théâtre académique d'Etat (Prokofiev continuait d'insister pour l'appeler de son nom impérial, Mariinski, sous lequel on le connaît à nouveau).

Au départ, Radlov voulut rester trop fidèle à Shakespeare ; le premier scénario nécessitait vingt-quatre changements de décor. Tandis qu'en homme lettré Prokofiev prenait son temps pour amener Radlov à un cadre

plus exploitable, les événements politiques prirent les deux collaborateurs de cours. Le 1er décembre 1934, le secrétaire du parti à Leningrad, Sergueï Kirov, était assassiné, ce qui offrait le prétexte à des « mesures sévères contre le terrorisme », qui engendreraient, plus tard dans les années 1930, les purges massives menées par Staline dans toute l'administration soviétique. Les entreprises artistiques se réduisirent comme peau de chagrin à Leningrad, le Théâtre académique d'Etat prit le nom de Kirov, et le projet passa aux mains du Théâtre Bolchoï de Moscou. Au cours de l'été 1935, Prokofiev avança *Roméo et Juliette* à une vitesse étonnante, dans l'environnement paisible d'une retraite campagnarde du Bolchoï, à Polenovo. Sa précision d'horloger ne serait pas récompensée avec la même rapidité. Lorsqu'il joua la partition complète, au mois d'octobre suivant, il divisa les opinions, et les conservateurs émirent des doutes sur la capacité du ballet à être dansé.

Un autre point de désaccord, plus inattendu, surgit lors d'auditions ultérieures, au début de 1936 ; il s'agissait de la fin heureuse ménagée par le scénario de Prokofiev et Radlov (Juliette remue juste à temps pour que les danseurs puissent avoir ensemble quelques minutes de mouvement), qui dut bien sûr être modifiée. Mais il y avait d'autres raisons derrière le veto

qui frappa l'œuvre, en particulier le contrôle croissant exercé par Staline sur les affaires artistiques et la rapide montée en puissance du culte réaliste-socialiste de la personnalité.

En novembre 2008, la partition de Prokofiev fut exécutée, dans sa conception originale, au Barbican Theatre, à Londres. Mark Morris en régla la chorégraphie, en même temps que Simon Morrison, spécialiste exerçant à l'université Princeton, reconstruisait la partition d'après les manuscrits des archives moscovites. La version originale comporte plusieurs danses peu connues, formant une sorte de divertissement au chevet de Juliette droguée, et un passage illustrant le tumulte qui réveille Juliette dans le caveau familial des Capulets, que Prokofiev reprendrait plus tard comme *Scherzo* de la *Cinquième Symphonie*. Curieusement, cette réconciliation passablement à l'eau de rose se termine musicalement de la même manière que le numéro accompagnant le suicide de Juliette, ce qui a autorisé Morris à ménager une fin ambiguë.

Dans les années qui suivirent 1936, le ballet de Prokofiev ne rencontra le public qu'au travers des deux suites d'orchestre qu'il avait constituées, sélectionnant des numéros replacés dans un ordre assez différent et, pour certains d'entre eux, orchestrés d'une manière

assez éloignée de ce l'on peut entendre dans cet enregistrement. Une création confidentielle du ballet eut lieu à Brno fin 1938 ; mais le grand événement fut la première représentation en Union soviétique, dans le Kirov (Mariinski) retrouvé, en janvier 1940. Après un pessimisme tout à fait justifié quant à l'avenir de l'ouvrage, Prokofiev s'était laissé persuader de collaborer avec le chorégraphe Léonid Lavrovski et même de composer quelques numéros supplémentaires, tout en coupant ceux mentionnés plus haut. Les répétitions ne furent pas un long fleuve tranquille, loin de là ; comme auparavant, certains danseurs se plaignirent que l'orchestration de certains passages soit raffinée jusqu'à l'inaudible, et Galina Oulanova, l'extraordinaire créatrice du rôle de Juliette, figurait à leur nombre. Elle changea bientôt de discours. En devenant instantanément un classique, *Roméo et Juliette* n'échappa pas à quelques « améliorations » ; inscrit au répertoire du Bolchoï, le ballet fut réorchestré par le percussionniste et présenté sous cette forme pendant des décennies.

Aujourd'hui, toutefois, avec des classiques aussi irréfutables que la chorégraphie de Kenneth MacMillan pour le Ballet royal de Londres et un rafraîchissement méticuleux de la tradition au Théâtre Mariinski, *Roméo et Juliette* est repassé entre des mains bienveillantes. Valery Gergiev a fait une démarche courageuse en sortant la

partition intégrale de la scène pour la faire entrer dans la salle de concert, obtenant un succès foudroyant avec son Orchestre du Mariinski à Edimbourg et avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. Il offre ainsi au drame musical de Prokofiev la possibilité d'exister par lui-même, honneur auquel seuls *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant* et *Casse-Noisette* de Tchaïkovski avaient eu droit jusqu'alors.

N° 1 Introduction

Trois thèmes importants expriment avec insistance qu'il s'agit de Roméo et Juliette, et non des Capulets et des Montaigus. Le premier soupire à l'idée du « malheureux et pitoyable écroulement » que Shakespeare prépare à ses amants, reprenant habilement une phrase du célèbre thème d'amour de Tchaïkovski et la transformant. Cela contraste avec l'élégance simple de la jeune Juliette et la préfiguration de l'amour récompensé flottant, dans un éblouissement, sur des cordes avec sourdine.

Acte I

N° 2 Roméo

Le rideau se lève sur Roméo, pensif dans la fraîcheur baignée de rosée d'un petit matin véronais, qui cherche à atteindre la figure idéalisée de Rosaline au son d'un ample thème de clarinette ; seuls les trois accords magiques

de la fin survivront à sa rencontre avec le véritable amour.

N° 3 La rue s'éveille ;

N° 4 Danse du matin ;

N° 5 La Dispute ; N° 6 La Bataille

La vie urbaine s'anime au son d'une fière comptine, dont Prokofiev a fait une transcription mémorable dans le recueil de pièces pour piano tirées du ballet. Sa transformation furtive en une danse vive, ajoutée lors de la révision, est chassée vigoureusement par six cors virils. La dispute qui s'ensuit entre les deux familles rivales des Montaigus et des Capulets est inévitable. L'orchestration est plus angoissée, toute en accords stridents, en battements de timbales et en sonorités de cordes menaçantes *sul ponticello* (près du chevalet de l'instrument). La colère explose en une bataille échevelée avec des échappées de violon séparées à trois reprises par un lourd canon de cuivres, jusqu'à ce que le tocsin s'ajoute à la mêlée et que le Duc de Vérone fasse une entée autoritaire.

N° 7 Le Prince prononce son arrêt ;

N° 8 Interlude

L'arrêt – plus de combat sous peine de mort – débouche à deux reprises sur une agression résolue par les armes (dissonances massives, audacieuses pour un ballet soviétique au milieu

des années 1930) et le rameau d'olivier de la paix (doux accords de cordes). Un Andante pompeux invite une fanfare à se joindre sur scène aux cuivres de l'orchestre, dans ce qui sonne comme une parodie de la puissance militaire.

N° 9 On se prépare au bal

Le décor change et l'on découvre les préparatifs du bal chez les Capulets, tandis que la musique se fait plus lumineuse. L'animation de la rue s'ajoute à un nouveau thème berçant, celui de la nourrice de Juliette ; cette légère touche idiomatique évoquant sa profession suggère qu'elle fut jeune elle aussi, autrefois.

N° 10 Juliette jeune fille

L'espièglerie de Juliette, jeune fille de quatorze ans, est traduite par des gammes malicieuses aux violons et des harmonies capricieuses aux vents ; son thème gracieux est varié dès sa première apparition dans l'introduction, et son sérieux nous prend par surprise sous la forme d'un duo de flûtes non accompagnées, suivi d'une rêverie délicate. Une brève phrase conclusive aux violoncelles et au cor anglais fait allusion à ses chagrins futurs.

N° 11 Arrivée des invités

La lumière inonde la salle de bal tandis que les invités se pavanent au son d'un menuet tape-

à-l'œil, hautain, avec en son milieu un solo de cornet placide.

N° 12 Masques

Trois nouveaux invités imprévus parquent dans le scintillement de la batterie de percussions – Roméo, Benvolio et le sardonique Mercutio (cornet, clarinette et hautbois solos) – qui dissimulent leur identité de Montaigus. Les accords rêveurs de Roméo dissipent la moquerie.

N° 13 Danse des Chevaliers

La pompe et la satire laissent place à la violence dans la « Danse des Chevaliers », plus connue sous le titre qu'elle prend dans la *Suite d'orchestre n° 2* : « Les Montaigus et les Capulets ». Les vastes arpèges entourent le rituel sinistre de Paris, qui tente de séduire par la danse une Juliette réticente.

N° 14 Variation de Juliette

C'est l'un des numéros ajoutés pour Lavrovski en 1939-1940, écarté du finale original. Juliette évacue sa répugnance au son d'élégantes variations sur son propre thème.

N° 15 Mercutio

Le plaisantin de la bande des Montaigus détourne l'attention avec un intermède capricieux, d'une drôlerie et d'un grotesque

vivifiants (un piquant solo de basson, typique de la veine sarcastique de Prokofiev).

N° 16 Madrigal

Le coup de foudre entre Roméo et Juliette se développe rapidement, croissant de sa pureté initiale jusqu'au grand thème d'amour, que l'on entend pour la première fois.

N° 17 Tybalt reconnaît Roméo

Le cousin de Juliette, Tybalt, adoptant la manière la plus brutale des Chevaliers, doit être retenu lorsqu'il tente de provoquer une bagarre avec Roméo, impassible.

N° 18 Gavotte

La fête est terminée, et le décor change traditionnellement pour cette version développée du troisième mouvement (beaucoup plus succinct dans son contexte original) de la Symphonie « Classique », chef-d'œuvre composé par Prokofiev en 1917.

N° 19 Scène du balcon ;

N° 20 Variation de Roméo ;

N° 21 Danse d'amour de Roméo et Juliette

Les accords magiques de Roméo préludent à un nocturne radieux. L'orgue positif donne un air solennel à la musique du « Madrigal », tandis que Juliette revient chercher un jeton perdu (pas

de scène du balcon, donc, dans le scénario original) et qu'elle est surprise par Roméo tapi dans l'ombre. Leur « Danse d'amour » commence avec des cors soupirant amoureuxment. Elle est brièvement interrompue par une variation bondissante sur l'ardeur de Roméo – un ajout peut-être inutile, lui aussi issu du dénouement original heureux de 1939-1940, et absent bien sûr dans le numéro équivalent de la Première Suite ; puis la passion se déploie sans barrières dans une succession de mélodies richement orchestrée et s'évanouit pour retourner à la magie du murmure initial.

Acte II

N° 22 Danse populaire ;

N° 23 Roméo et Mercutio :

N° 24 Danse des cinq couples

Il est temps, pour Prokofiev, d'offrir au corps de ballet l'occasion de danses joyeuses, sous la forme de réjouissances de rue : une danse populaire en forme de tarentelle et un numéro aux accents vigoureux, interrompu par la procession d'une fanfare ; ces deux morceaux sont entrecoupés par l'échange entre Roméo, transi d'amour, et Mercutio qui le taquine.

N° 25 Danse aux mandolines

Prokofiev marche sur les brisées du génie de Tchaïkovski avec une orchestration sélective

et originale – ici, les mandolines et trompettes s'opposent aux pizzicatos de cordes avec des broderies stridentes de clarinette et de piccolo, eux aussi empruntés au divertissement original de l'acte III. (Dans un documentaire télévisé extraordinaire, où l'on voyait un groupe d'enfants issus de quartiers défavorisés du centre-ville collaborer à une production avec les danseurs du Ballet royal, c'était l'unique numéro qui s'éloignait de la chorégraphie de Kenneth MacMillan, offrant aux jeunes garçons l'occasion de faire une démonstration de leur breakdance. Cela fonctionnait magnifiquement.)

N° 26 La Nourrice ; N° 27 La Nourrice remet à Roméo le billet de Juliette

L'entremetteuse arrive en se dandinant, porteuse d'une lettre pour Roméo ; cette manière inédite de se déplacer, plus légère, nous informe en musique sur l'identité de l'expéditrice.

N° 28 Roméo chez Frère Laurent ;

N° 29 Juliette chez Frère Laurent

Le bon frère accueille Roméo dans sa cellule ; son portrait est brossé dans des couleurs nobles et un registre grave, et les altos et violoncelles divisés y apportent une touche particulière d'humanité. Un nouveau thème radieux, à la flûte, annonce l'entrée de Juliette, toute de

blanc vêtue, et on célèbre bientôt un mariage secret au goût doux-amer.

N° 30 Les réjouissances populaires continuent ;

N° 31 Nouvelles réjouissances populaires

En 1939, Lavrovski voulut développer la musique dédiée à la foule – peut-être est-ce la seule faiblesse de la révision. Prokofiev eut recours à des couper-coller tout à fait habiles, mais ces morceaux sont peut-être les seuls du ballet sans véritable nécessité.

N° 32 Tybalt rencontre Mercutio ;

N° 33 Combat de Tybalt et Mercutio ;

N° 34 Mort de Mercutio ;

N° 35 Roméo décide de venger la mort de Mercutio ; N° 36 Finale

Après cette musique de la rue, le déploiement soudain du motif agressif des Capulets, désormais familier, nous prend au dépourvu : Tybalt titille Mercutio. Roméo appelle au calme, et ses thèmes ont une grâce nouvelle ; mais l'esprit de Mercutio est échauffé, et le danger de la situation s'exprime au travers d'une reprise dangereuse de sa musique de la fête, interrompue par un coup d'épée de Tybalt. Tressaillant et partageant des souvenirs comiques, Mercutio trouve la mort de manière caractéristique. La violence des Capulets finit par contaminer Roméo Montaigu,

et la bagarre suivante se déroule au son d'une reprise intensifiée du N° 6 ; cette fois, c'est Tybalt qui tombe, tandis que retentissent quinze accords sourds et massifs dans l'orchestre. La dépouille est portée aux accents d'une marche funèbre orchestrale, marquée par l'intensité continue d'une contrepoint de cuivres.

Acte III

N° 37 Introduction ; N° 38 Roméo et Juliette ; N° 39 Les Derniers Adieux

Malgré le retour stratégique de l'ordre discordant du Duc, nous informant que Roméo doit maintenant affronter la peine de mort, l'acte III a généralement la délicatesse de la musique de chambre. Roméo a passé la nuit auprès de Juliette. Le noble thème de la cellule de Frère Laurent annonce à présent l'alouette du matin, tandis que les amants doivent à présent se dire tristement et tendrement adieu. Le cor et la clarinette partagent une nouvelle idée musicale, regret du temps qui passe, avant que les sonorités délicates de la viole d'amour ne rappellent avec poésie les premiers ravissements. La passion s'épanouit une fois encore, puis s'éteint avec le départ de Roméo.

N° 40 La Nourrice ;

N° 41 Juliette refuse d'épouser Paris

Dans un brouillard, Juliette voit de nouveaux

arrivants dans sa chambre – ses parents, la nourrice, Paris qui la demande en mariage (échos du Menuet aux cordes solistes). Ses protestations sont un mélange de son ancienne impétuosité avec une nouvelle phrase plaintive de violoncelle et une version tragique du duo de flûtes jadis radieux ; mais son père insiste, au son des menaces usuelles des Capulets.

N° 42 Juliette seule ; N° 43 Interlude ;

N° 44 Chez Frère Laurent ; N° 45 Interlude ;

N° 46 La Chambre de Juliette ;

N° 47 Juliette seule

On laisse Juliette se calmer dans sa chambre, mais elle ne peut détourner ses pensées de Roméo. Un développement orchestral massif de la musique de la « séparation » marque sa décision : elle ne peut vivre sans lui. Elle rend visite à Frère Laurent, qui se résigne sombrement à une décision difficile et lui offre une potion simulant la mort. Quatre notes ascendantes répétées avec obstination traduisent l'effet insidieux du philtre, et les instruments les plus graves de l'orchestre se cabrent dans une prémonition de la mort de Juliette. La tragédie et les menaces amènent un nouvel interlude et, de retour dans sa chambre, Juliette accepte comme un automate la demande Paris (nouvelles répétitions). Une fois seule, elle avale le breuvage ; le retour des deux accords qui suivaient la mort

de Mercutio suggère l'effet fatal que la découverte de cette potion produira sur Roméo.

N° 48 Aubade ;

N° 49 Danse des jeunes filles aux lys

Deux numéros – quatre dans la version originale de 1935 – font diversion tout en restant dans le climat intimiste. Il s'agit d'une danse très contenue avec mandolines et violon obligé, et d'un numéro gracieux mais singulièrement triste où des jeunes filles apportent des lys à la future mariée (il s'agissait à l'origine de danseurs exotiques venus des Antilles).

N° 50 Au chevet de Juliette

La Nourrice entre pour éveiller Juliette, des trompettes introduisent une pointe de doute et la « mort » est découverte. Des violons jouent dans l'aigu une version funèbre de la mélodie très solennelle et transfigurée de Juliette.

Acte IV : Epilogue

N° 51 Funérailles de Juliette ;

N° 52 Mort de Juliette

Dans son ample version révisée, l'Epilogue de Prokofiev élimine les multiples péripéties placées par Shakespeare au caveau des Capulets et braque les projecteurs sur la fin déchirante des deux amants. Le motif de la mort de Juliette, transformé en une procession

funèbre encore plus puissante et pesante dans son orchestration, conduit au suicide de Roméo ; et le thème transfiguré de la jeune fille, rempli de chagrin à son éveil, jaillit en une apothéose résignée, avant qu'elle se poignarde et meure dans ses bras. Un cor anglais solitaire proclame que « Jamais il ne fut histoire plus malheureuse / Que celle de Juliette et de son Roméo » ; puis le dernier accord, transfiguré, accompagne la chute du rideau.

Notes de programme et synopsis

© David Nice

David Nice écrit, donne des conférences et réalise des émissions radiophoniques sur la musique, notamment à la BBC Radio 3 et au *BBC Music Magazine*. Parmi ses ouvrages, citons de brèves études sur Richard Strauss, Elgar, Tchaïkovski et Stravinsky. Le premier volume de sa biographie de Prokofiev, *From Russia to the West 1891-1935 (De la Russie à l'Ouest, 1891-1935)*, a été publié en 2003 par Yale University Press ; il travaille actuellement au second volume.

Prokofiev selon Gergiev

Pour la plupart des gens, Prokofiev restera éternellement le compositeur de la *Symphonie « Classique »*, de *Pierre et le Loup* et de *Roméo et Juliette*, et c'est mérité : c'est dans ces œuvres qu'il déploie ses dons mélodiques pour séduire le plus large public. Toutefois, les chefs n'ont pas manqué pour défendre la profondeur et l'étendue extraordinaires de la gigantesque production de Prokofiev : Guennadi Rojdestvenski et Neeme Järvi avec leur formidable héritage au disque, Sir Edward Downes qui œuvra pour que la Grande-Bretagne entende le maximum possible de partitions méconnues de Prokofiev, le regretté Mstislav Rostropovitch, ami et source d'inspiration du compositeur, dans une série à la portée considérable, réalisée avec le LSO en 1991 pour marquer le centenaire de sa naissance.

Valery Gergiev a repris le flambeau et, en purs termes statistiques, il a certainement couvert plus de terrain qu'aucun de ses prédécesseurs. A coup sûr, Gergiev est le seul chef au monde à avoir non seulement dirigé à la fois la version originale de la *Quatrième Symphonie* et sa gigantesque version révisée, mais à être également descendu dans la fosse d'orchestre pour mener les représentations de l'œuvre qui en est à l'origine, le ballet *Le Fils prodigue*. Il est

un des pionniers, en Russie, dans la défense des œuvres que Prokofiev composa lors de son exil involontaire à l'Ouest, et qui furent longtemps discréditées, en tant qu'impasses musicales, par la classe dirigeante soviétique ; en 2004, il offrit également au monde, à la tête du LSO, une intégrale des sept symphonies désormais légendaire.

Il avait déjà fait forte impression sur le monde musical, en tant que directeur musical de ce qui était alors l'Opéra Kirov de Leningrad (connu aujourd'hui sous le nom Théâtre académique d'Etat Mariinski), lorsqu'il annonça quatre nouvelles productions d'opéras de Prokofiev pour la saison 1991-1992. Alors que l'épique *Guerre et Paix* devait être repris avec un succès accru une décennie plus tard, la mise en scène réalisée par David Freeman dans *L'Ange de feu*, ouvrage qui continuait de choquer, secoua le public russe et lui fit prendre conscience de ce qu'était la manière de faire de la fin du XXe siècle en matière de production d'opéra. Gergiev, qui remarquerait plus tard que « ce qui [le] rendait particulièrement fier était qu'[il] avait[t] annoncé ces choses et qu'elles étaient survenues », était convaincu que la manière dont ses chanteurs, jusque-là conservateurs, abordaient Prokofiev avait « développé leur imagination et augmenté leurs qualités dramatiques ».

Gergiev a toujours été convaincu que, dans les œuvres ultérieures de Prokofiev, rares étaient les partitions où le système politique dans lequel il vivait entravait son langage original. Les exemples les plus évidents sont les *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, écrites par un artiste extraordinaire et témoignant de ses moyens artistiques et créatifs dans ce qu'ils ont de plus essentiel. Mais, à la fin des années 1990, Gergiev fut également amené à diriger la compagnie du Mariinski dans des ouvrages de l'époque stalinienne comme les opéras soviétiques *Siméon Kotko* et *L'Histoire d'un homme véritable*, et l'étonnante *Cantate pour le 20e anniversaire de la révolution d'octobre*, de 1937. L'interprétation qu'il en a donnée avec le LSO au Barbican Centre (Londres), avec des chanteurs du Mariinski mêlés au London Symphony Chorus, fut diffusée sur écran en direct à la City of London puis retransmise à la télévision ; la même série attira également l'attention d'un public étonné sur la bizarre « incantation » de 1917-1918 Sept, *ils sont sept* (que Rostropovitch présenta lui aussi avec le LSO en 1991 – il s'agit certainement de l'unique exécution de l'œuvre au Royaume-Uni).

En 1993, Gergiev fit étape à Rotterdam et organisa onze jours de concerts consacrés à la musique de Prokofiev sur deux décennies, couvrant principalement les années staliniennes.

On peut affirmer sans crainte qu'aucun autre chef vivant n'aurait pu réaliser un tel exploit ; et le public vint en masse. Une exécution intégrale de Roméo et Juliette par l'Orchestre philharmonique de Rotterdam au Royal Festival Hall laissa la critique à cours de superlatifs et prouva, comme l'avait fait une exécution à Edimbourg, qu'il s'agit d'un récit wagnérien apte à séduire les salles de concert – un opéra sans paroles.

Si les interprétations de Gergiev sont charismatiques à l'extrême, Prokofiev conserve toujours le premier rôle. « Je continue de beaucoup apprendre sur ce compositeur, beaucoup. Son sens du détail, ses harmonies incroyables et ses mélodies agréables me procurent toujours le même plaisir. Ce que nous appelons aujourd'hui la musique de Sergueï Sergueïévitch Prokofiev est une mine inépuisable d'idées musicales. Et mon devoir est de le servir au mieux. »

Notes de programme et synopsis

© David Nice



Sergej Prokofjew (1891-1953) Romeo und Julia – vollständiges Ballett, op. 64

„Ein Ballett für das Bolschoitheater muss ‚prächtig‘ inszeniert sein, mit Samtkostümen“, erklärte Sergej Prokofjew zu Beginn des Jahres 1934 einem Kollegen, der ein gewagtes Ballettlibretto über ein zeitgenössisches sowjetisches Thema vorgeschlagen hatte, „sonst kommt das Publikum nicht“. Prokofjews typisch scharfsichtige Einschätzung der Situation im konservativeren Haus der beiden führenden Theater Russlands kündigte einen Wendepunkt in der Arbeit des Komponisten für die sowjetischen Bühnen an. Die glorreichen Tage seiner experimentellen einaktigen Werke für Djaghilews Ballets Russes in Paris waren 1929 mit dem Tod des Impresarios zu einem Abschluss gekommen. *Am Dnepr*, ein Gebräu im Stile von zuerst-Musik-dann-Handlung für das Ensemble des Djaghilewprotégés Serge Lifar, fiel drei Jahre später durch.

Das Heimatland, das der ab 1918 im Westen lebende Prokofjew hinter sich gelassen hatte und dem er sich seit 1927 wieder mit gemischten Gefühlen näherte, sah zunehmend vielversprechend aus. Seine ersten sowjetischen Projekte in den frühen 1930er Jahren waren mit dem ungezwungenen Filmemacher Alexander

Feinzimmer (über die Satire *Leutnant Kische*) und dem eindeutig unorthodoxen Theaterdirektor Alexander Tairow (*Ägyptische Nächte*, eine sich an Shaw, Shakespeare und Puschkina orientierende Fantasie über das Cleopatrathema). Ein Ballett forderte wohl einen traditionelleren Ansatz, was nicht unbedingt hohe künstlerische Ambitionen ausschloss. 1934 war der Trend zur Wiederbelebung westlicher und russischer Klassiker in vollem Gange, und einer der stärksten Aktöre war Sergej Radlow. Der Leningrader Theaterdirektor konnte auf ausgezeichnete Erfahrungen mit Shakespeare verweisen, wie zum Beispiel auf einen ziemlich ausgefallenen *Othello* und eine Kammertheaterinszenierung von *Romeo und Julia*. Ein Freund aus Literaturkreisen, der mit Prokofjew Schach gespielt hatte, stellte Radlow den Komponisten vor und initiierte eine Zusammenarbeit der beiden an einer Ballettfassung der tragischen Geschichte über die unglückseligen Liebenden. Die Aufführung des Balletts plante man für das Leningrader Vorzeigetheater, das Staatliche Akademische Opern- und Ballettheater (Prokofjew bestand immer noch darauf, das Haus bei seinem im Zarenreich geläufigen Namen, Mariinskietheater, zu nennen, unter dem es auch jetzt wieder bekannt ist).

Radlow wollte zuerst zu viel Shakespeare beibehalten. Ein frühes Ballettlibretto forderte

24 Szenenwechsel. Während sich der belesene Prokofjew Zeit ließ, seinen Mitarbeiter von einem praktischeren Handlungsaufbau zu überzeugen, wurde die Zusammenarbeit von den politischen Ereignissen überrollt. Am 1. Dezember 1934 fiel der Parteisekretär für Leningrad, Sergej Kirow, einem Mordanschlag zum Opfer und lieferte damit den Vorwand für eine „Bekämpfung des Terrorismus“, die in den späten 1930er Jahren zu Stalins umfassender Purgierung der gesamten sowjetischen Verwaltung führte. Künstlerische Pläne in Leningrad schrumpften drastisch, das Staatliche Akademische Opern- und Ballettheater nahm den Namen Kirow an, und das Projekt landete in den Händen des Moskauer Bolschoitheaters. Im Sommer 1935 komponierte Prokofjew in der friedlichen Umgebung des zum Bolschoitheater gehörenden Gästehauses in Polenowo *Romeo und Julia* mit erstaunlicher Geschwindigkeit. Die Arbeitsdisziplin des Komponisten sollte bei der Umsetzung im Theater nicht so schnell belohnt werden. Als er in jenem Oktober die komplette Partitur vorstellte, schieden sich die Geister, und die Konservativen zweifelten, ob man zur Music überhaupt tanzen könne.

Ein weiterer Stopperstein bei den darauf folgenden Vorspielen zu Beginn des Jahres 1936 war das vorgeschlagene merkwürdige Happyend im Prokofjew-Radlow-Libretto – dort bewegt

sich Julia im letzten Moment, damit die Tänzer ein paar Minuten zum gemeinsamen Tanzen haben mögen – was natürlich geändert werden musste. Aber es gab auch andere Gründe für das Veto, nicht zuletzt Stalins verstärkte Überwachung künstlerischer Angelegenheiten und die rasante Umschaltung auf einen sozialistisch-realistischen Personenkult.

Im November 2008 wurde Prokofjews Partitur im Barbican Theatre, London aufgeführt, wie sie ursprünglich konzipiert war, zusammen mit Mark Morris' neuer Choreographie, erstellt unter Bezugnahme auf eine von Manuskripten aus Moskauer Archiven gespeisten Rekonstruktion durch den Princetongelehrten Simon Morrison. Die Originalfassung enthält einige unbekannt Tänze, die eine Art Divertissement am Bett der betäubten Julia sowie eine Passage bilden, die für die Aufregung sorgt, damit Julia in der Familiengruft aufwacht (und die Prokofjew später als Scherzo seiner 5. Sinfonie wiederverwenden sollte). Merkwürdigerweise endet die ziemlich zuckersüße Versöhnungsmusik auf die gleiche Weise wie die Nummer, die man zur Darstellung von Julias Selbstmord hört, was Morris ein ambivalentes Ende gestattete.

Die einzigen öffentlichen Darbietungen von Prokofjews Ballett in den Jahren unmittelbar

nach 1936 geschahen in Form zweier vom Komponisten zusammengestellter Konzertsuiten, in denen ein paar Nummern ausgewählt, in neuer Reihenfolge zusammengestellt und in manchen Fällen anders orchestriert wurden, als man sie auf dieser Einspielung hört. Die kaum wahrgenommene Uraufführung fand gegen Ende des Jahres 1938 in Brünn statt. Der eigentliche Durchbruch erfolgte mit der ersten sowjetischen Aufführung, wieder daheim am Kirowtheater (Mariinskitheater), im Januar 1940. Nach dem sehr gerechtfertigten Pessimismus über die Zukunft des Balletts wurde Prokofjew überredet, mit dem Choreographen Leonid Lawrowski zusammenzuarbeiten und sogar ein paar zusätzliche Nummern zu schaffen sowie die oben genannten zu streichen. Die Proben verliefen bei weitem nicht wie am Schnürchen. Wie schon in den früheren Klagen laut geworden war, beschwerten sich die Tänzer, die Orchestrierung sei an manchen Stellen unhörbar subtil. Unter den Beschwerdeführern befand sich auch Galina Ulanowa, die ausgezeichnete erste Darstellerin der Julia. Sie überlegte es sich aber bald anders. Das Ballett *Romeo und Julia* wurde zwar nun sofort zu einem Klassiker, rief aber auch seine „Verbesserer“ auf den Plan. Ins Repertoire des Bolschoiensembles eingehend wurde es

sofort vom Schlagzeuger umorchestriert und verblieb jahrzehntelang so in dieser Fassung. Dank solcher unanfechtbaren Klassiker wie z. B. Kenneth MacMillans Choreographie für Londons Royal Ballet und dank einer sorgfältigen Belebung der Tradition am Mariinskitheater befindet sich *Romeo und Julia* wieder in engagierten Händen. Waleri Gergijews mutiger Schritt, die vollständige Partitur aus dem Theater in den Konzertsaal zu holen, mit strahlendem Erfolg gewagt sowohl von seinem Mariinskiorchester in Edinburgh als auch vom Rotterdams Philharmonisch Orkest, stellt dem Musikdrama Prokofjews ein Zeugnis der Eigenständigkeit aus, mit dem sich bisher nur Tschaikowskis *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nußknacker* schmücken konnten.

Nr. 1 Ouvertüre

Drei wichtige Themen bestehen darauf, dass es sich hier um Romeo und Julia handelt und nicht um die Montagues und Capulets. Das erste seufzt über das von Shakespeare für seine Liebenden auserkorene „unglückselige Ende“, wobei sich Prokofiew hier geschickt einer Passage aus Tschaikowskis berühmtem Liebesthema bedient und sie umwandelt. Das steht im Gegensatz zur einfachen Eleganz des jungen Mädchens Julia, und eine Vorwegnahme der erwiderten Liebe schwebt verträumt über den gedämpften Streichern.

Erster Akt

Nr. 2 Romeo

Der Vorhang öffnet sich und auf der Bühne steht Romeo, der sich an einem frühen, taufrischen Morgen in Verona in Gedanken versunken und begleitet von einem weit ausholenden Klarinetten Thema nach seiner idealisierten Rosaline streckt. Nur die drei magischen Akkorde am Ende werden seine Bekanntschaft mit echter Liebe überstehen.

Nr. 3 Die Straße erwacht; Nr. 4 Morgentanz; Nr. 5 Der Streit; Nr. 6 Der Kampf

Das Stadtleben erwacht zum Klang einer großtuerischen Melodie, die in den aus dem Ballett zusammengestellten Klavierstücken Prokofjews unvergesslich bearbeitet wurde. Ihrer kaschierten Umwandlung zu einem lebendigen Tanz, in der Bearbeitung hinzugefügt, folgen sechs virile Hörner auf den Fersen. Der sich ergebende Konflikt zwischen den rivalisierenden Familien Montague und Capulet ist unvermeidlich. Seine Orchestrierung ist hitziger, voller schriller Akkorde, Paukenwirbel und tiefer Streicher, die *sul ponticello* (nahe am Steg des Instruments) drohen. Der Ärger entlädt sich in einer rückhaltlosen Schlägerei mit davonfliegenden Violinen, die dreimal von einem Kanon schwerer Blechbläser unterbrochen werden, bis sich auch eine Alarmglocke ins Kampfgetümmel

stürzt und der Herzog von Verona autoritär in Erscheinung tritt.

Nr. 7 Der Herzog gebietet Einhalt; Nr. 8 Zwischenspiel

Sein Gebot – weiterer Unfrieden sei unter Androhung der Todesstrafe verboten – wird zweimal von Streitereien auf die Probe gestellt. Der Herzog reagiert mit eiserner Hand (massive Dissonanzen, die für das sowjetische Ballett in der Mitte der 1930er Jahre gewagt waren) und dem Olivenzweig des Friedens (weiche Streicherakkorde). Ein pompöses Andante stellt eine Bühnenband vor, die sich den Blechbläsern des Orchesters zu etwas anschließt, das wie eine Parodie militärischer Macht klingt.

Nr. 9 Vorbereitungen auf den Ball

Das Bühnenbild wechselt zu Vorbereitungen auf den Ball der Capulets, und die Texturen hellen sich auf. Mehr Straßenleben trifft auf ein neues, schaukelndes Thema für Julias Amme. In der Musik ihres Schützlings hört man kurz, wie Julia versteht, dass auch ihre Amme einmal jung war.

Nr. 10 Julia als junges Mädchen

Die Verspieltheit der vierzehnjährigen Julia Capulet wird von den kapriziösen Violinläufen und unbeständigen Holzbläserharmonien dargestellt. Julias grazioses Thema erfährt eine Abwandlung

von seiner ersten Erscheinung in der Ouvertüre, und ihre Ernsthaftigkeit überrascht uns in einem unbegleiteten Flötenduett, dem sich eine zarte Träumerei anschließt. Eine kurze abschließende Passage für Violoncelli und Englischhorn lässt die kommenden Probleme erahnen.

Nr. 11 Ankunft der Gäste

Strahlend leuchtet der Ballsaal, in dem die Gäste zum schweren Takt eines protzigen, hochmütigen Menuetts mit einem gelassenen Kornetsolo in der Mitte daher schreiten.

Nr. 12 Masken

Begleitet vom Feuerwerk einer Schlagzeugbatterie marschieren drei fremd wirkende Gäste umher – Romeo, Benvolio und der sardonische Mercutio (Kornett-, Klarinetten- und Oboensolos), die ihre Identität als Montagues geheimhalten. Romeos verträumte Akkorde lenken von den Sticheleien ab.

Nr. 13 Tanz der Ritter

Prunk und Satire räumen der Gewalt das Feld im Tanz der Ritter, der unter dem Titel „Montagues und Capulets“ aus der zweiten Orchestersuite bekannt ist. Seine weit ausholenden Arpeggios bilden einen Rahmen für die schaurige Szene, in der der Freier Paris mit der zurückhaltenden Julia tanzt.

Nr. 14 Julias Variation

Eine der zusätzlichen Nummern für Lawrowski 1939-40, übernommen aus den gestrichenen Nummern des ursprünglichen Finales. Julia schüttelt ihre Befangenheit einfach mit eleganten Variationen über ihre Themen ab.

Nr. 15 Mercutio

Der Spaßvogel in der Montaguetruppe lenkt die Aufmerksamkeit mit einem kapriziösen Zwischenspiel aus energischem Humor und grotesken Spielereien ab (ein trockenes Fagottsolo typisch für Prokofjew in sarkastischer Laune).

Nr. 16 Madrigal

Zwischen Romeo und Julia entfacht eine Liebe auf den ersten Blick, die sich von unschuldigen Anfängen zu einem großen, voll ausgeprägten Liebesthema steigert, das hier nun zum ersten Mal erklingt.

Nr. 17 Tybalt erkennt Romeo

Julias Cousin Tybalt, wütend die brutalste Geste der Ritter nachahmend, muss zurückgehalten werden, um keine Schlägerei mit dem teilnahmslosen Romeo vom Zaun zu brechen.

Nr. 18 Gavotte

Das Fest ist vorüber. Der Bühnenumbau erfolgt gewöhnlich zu einer ausgedehnten Version

des dritten Satzes (viel gestraffter in seinem ursprünglichen Kontext) aus Prokofjews Meisterwerk von 1917, der *Symphonie classique*.

Nr. 19 Balkonszene;

Nr. 20 Romeos Variation;

Nr. 21 Romeos und Julias Liebestanz

Romeos magische Akkorde bilden jetzt das Vorspiel zu einem glühenden Nocturne. Eine Hausorgel verwandelt die Musik des Madrigals in etwas Feierliches, als Julia zurückkehrt, um nach einem verlorenen Andenken zu schauen (kein Balkon hier in der ursprünglichen Handlung) und dabei von dem im Schatten versteckten Romeo überrascht wird. Ihr Liebestanz beginnt mit amorös seufzenden Hörnern und hält kurz für eine Romeos Erregung darstellende stürmische Variation inne – womöglich ein unnötiger Zusatz, auch dem originalen Happyend von 1939-40 entnommen und damit natürlich nirgends in der Nummer aus der 1. Suite zu finden – bis die Leidenschaft in einer Reihe satt orchestrierter Melodien ungehemmt auflodert und dann wieder zu ihrem gedämpften, magischen Ausgangspunkt zurückkehrt.

Zweiter Akt

Nr. 22 Volkstanz; Nr. 23 Romeo und Mercutio; Nr. 24 Tanz der fünf Capulets

Es wird Zeit für Prokofjew, dem Corps

de Ballet eine Gelegenheit für lebhaftere Straßenschilderungen zu geben: ein Volkstanz im Stile einer Tarantella und eine scharf akzentuierte, von einer Blechbläserparade unterbrochene Nummer; zwischen beiden ein Austausch zwischen dem liebestrunkenen Romeo und dem stichelnden Mercutio.

Nr. 25 Tanz mit Mandolinen

Prokofjew lässt sich von Tschaikowskis Genie inspirieren und wählt eine höchst originelle Orchesteraufstellung – hier hört man Mandolinen und Trompeten gegen pizzicato spielende Streicher mit schrillen Verzerrungen von Klarinette und Pikkoloflöte. Auch dieser Tanz wurde aus den später gestrichenen Divertissements des originalen dritten Aktes übernommen. (In einem außergewöhnlichen Dokumentarfilm für das Fernsehen, der eine Gruppe von Kindern aus heruntergekommenen Stadtteilen zeigt, die zusammen mit Tänzern des Royal Ballets an einer Inszenierung des Balletts arbeiteten, war diese Nummer die einzige, die sich von Kenneth MacMillans Choreographie unterschied und den Jungs die Gelegenheit gab, mit ihrem Breakdance zu glänzen. Es funktionierte hervorragend.)

Nr. 26 Die Amme;

Nr. 27 Die Amme gibt Romeo Julias Brief

Die watschelnde Vermittlerin kommt mit einem

Brief für Romeo, wobei sie ihr Repertoire der Geschäftigkeit lässig erweitert und uns musikalisch wissen lässt, wer der Absender ist.

Nr. 28 Romeo bei Bruder Lorenzo;

Nr. 29 Julia bei Bruder Lorenzo

Der stattliche Mönch heißt Romeo in seiner Klosterzelle willkommen, ein Porträt in würdevoll gedämpften Farben mit besonderer Menschlichkeit von den geteilten Bratschen und Violoncelli. Ein leuchtendes neues Flöten-thema kündigt Julia an, die ganz in Weiß auftritt, und eine bittersüße heimliche Trauung folgt.

Nr. 30 Das Volksfest geht weiter;

Nr. 31 Ein weiterer Volkstanz

Lawrowski wollte 1939 mehr Musik für Massenszenen haben – vielleicht die einzige Schwäche der Bearbeitung. Prokofjew griff auf die völlig seriöse Technik des Ausschneidens und Einfügens von Wiederholungen zurück, womöglich die einzigen unnötigen Nummern im Ballett.

Nr. 32 Tybalt stößt auf Mercutio;

Nr. 33 Tybalt und Mercutios Kampf;

Nr. 34 Mercutio stirbt;

Nr. 35 Romeo entscheidet sich, Mercutios Tod zu rächen; Nr. 36 Finale

Die Straßenmusik hat uns schlecht für das plötzliche Aufbrausen der für die Capulets

mittlerweile bekannten Aggressivität vorbereitet, als Tybalt Mercutio anstachelt. Romeo versucht mit Themen seines neu gefundenen Wohlwollens zu beschwichtigen, aber Mercutios Kampfgeist läuft auf vollen Touren. Eine gefährliche Wiederholung seines Kabinettstückchens wird von einem Schwerthieb Tybalts abgebrochen. Zuckend und mit für ihn so typischen scherzenden Erinnerung stirbt Mercutio. Die Aggressivität der Capulets überträgt sich auf Romeo Montague, und der nächste Kampf erfolgt zu einer gesteigerten Wiederholung von Nr. 6. Diesmal fällt Tybalt, begleitet von 15 massiven Orchesterschlägen. Sein Körper wird zum schweren Takt eines orchestralen Trauermarsches angehoben und schwebt in der ungeminderten Intensität des Bleckbläserkontrapunkts.

Dritter Akt

Nr. 37 Introduction; Nr. 38 Romeo und Julia;

Nr. 39 Romeo trennt sich von Julia

Auch wenn das Gebot des Prinzen auf dissonanten Akorden an strategischer Stelle wiederkehrt und uns warnt, dass Romeo nun die Todesstrafe erwartet, ist der Großteil des dritten Aktes mit seinen zarten Texturen kammermusikalisch gehalten. Romeo hat die Nacht in Julias Schlafgemach verbracht. Das würdevolle Flöten-thema aus Bruder Lorenzos Zelle kündigt nun die Morgenlerche an, und die

Liebenden stehen ihrer bittersüßen Trennung gegenüber. Horn und Klarinette teilen sich bei ihrem Bedauern über das Verfließen der Zeit in einen neuen musikalischen Gedanken. Dann erinnert sich die Viola d'amore mit zarten Tönen poetisch an die ersten Momente des Entzückens. Erneut wird es leidenschaftlich und beruhigt sich bei Romeos Abschied wieder.

Nr. 40 Die Amme;

Nr. 41 Julia weigert sich, Paris zu heiraten

Julia sieht die Neuankömmlinge im Raum wie im Nebel – die Amme, Julias Eltern, Paris mit dem Angebot der Ehe (Anklänge der Solostreicher aus dem Menuett). In Julias Protesten verbindet sich ihre bekannte Impulsivität mit einer neuen, klagenden Cello-passage und einer tragischen Version des einst leuchtenden Flöten-duetts. Julias Vater besteht jedoch auf der Eheschließung, mit der für die Capulets üblichen Aggressivität.

Nr. 42 Julia allein; Nr. 43 Zwischenspiel;

Nr. 44 In der Zelle von Bruder Lorenzo;

Nr. 45 Zwischenspiel; Nr. 46 Erneut in

Julias Kammer; Nr. 47 Julia allein

Zur Beruhigung in ihrer Kammer zurückgelassen kann Julia nur an Romeo denken, und eine massive motivisch-thematische Bearbeitung der „Abschiedsmusik“ kennzeichnet ihre Entscheidung, dass sie ohne ihn nicht

leben kann. Sie besucht Bruder Lorenzo, der niedergeschlagen erkennt, in welcher misslichen Lage sich Julia befindet. Er bietet ihr einen Trunk an, der sie in Scheintod versetzen soll. Vier ständig wiederholte aufsteigende Noten zeitigen ihre beklemmende Wirkung, und die tiefsten Orchesterinstrumente bäumten sich in einer Voraussage von Julias Tod auf. Unheil und Drohungen charakterisieren ein weiteres Zwischenspiel. Zurück in ihrer Kammer übt Julia ihre Rolle, Paris' Angebot anzunehmen (weitere Wiederholungen). Wenn sie allein ist, schluckt sie den Trunk. Die gleichen zwei Akkorde, die auf Mercutios Tod folgten, lassen die fatale Folge der Ereignisse erahnen, die sich bei Romeos Entdeckung von Julia abspielen wird.

Nr. 48 Morgenständchen;

Nr. 49 Tanz der Brautjungfern

Zwei Nummern – in der originalen Fassung von 1935 waren es vier – dienen der Unterhaltung, erhalten aber die intime Stimmung aufrecht. Der eine Tanz ist zurückhaltender, mit Mandolinen und einer solistischen Violine, der andere ist eine graziöse, wenn auch merkwürdig traurige Nummer für Mädchen (ursprünglich exotische Tänzerinnen von den Antillen), die der zukünftigen Braut Lilien bringen.

Nr. 50 An Julias Bett

Die Amme tritt auf, um Julia zu wecken. Trompeten führen einen Moment des Zweifels ein, und der „Tod“ wird entdeckt. Hohe Violinen spielen eine Trauerversion von Julias feierlichster und verklärtester Melodie.

Vierter Akt – Epilog

Nr. 51 Julias Begräbnis; Nr. 52 Julias Tod

In seiner erweiterten Bearbeitung berücksichtigt Prokofjews Epilog nicht Shakespeares zahlreiche Ereignisse in der Familiengruft der Capulets, sondern konzentriert sich auf das schmerzhafteste Schlussspiel der Liebenden. Julias Todesmotiv, das einem zunehmend forcierten und schwer orchestrierten Trauermarsch ausgesetzt wird, führt zu Romeos Selbstmord, und ihr verklärtes Thema, bei ihrem Erwachen klagend, erhebt sich in einer abfindenden Apotheose. Dann ersticht sich Julia und stirbt in Romeos Armen. Ein einsames Englischhorn verkündet: „Denn niemals gab es ein so herbes Los / als Juliens und ihres Romeos“, dann fällt der Verhang auf dem letzten, verklärten Akkord.

Einführungstext und Handlung

© David Nice

David Nice schreibt, hält Vorträge und gestaltet Musikprogramme, besonders für den Radiosender BBC Radio 3 und das *BBC Music*

Magazine. Zu seinen Büchern gehören kurze Abhandlungen über Richard Strauss, Elgar, Tschaikowski und Strawinski sowie der erste Band seiner 2003 bei Yale University Press erschienenen Prokofjewbiographie *From Russia to the West 1891-1935* [Aus Russland in den Westen 1891-1935]. David Nice arbeitet zurzeit am zweiten Band.

Gergijews Prokofjew

Die Welt wird Prokofjew immer als den Komponisten der *Symphonie classique*, *Peter und der Wolf* und *Romeo und Julia* kennen, und das aus gutem Grund: Das sind die Werke, in denen Prokofjew sein Talent für Melodien richtig zum Tragen brachte und sich damit ein breites Publikum eroberte. Es gab aber auch keinen Mangel an Dirigenten, die sich der außergewöhnlichen Tiefe und Breite von Prokofjews enormem Gesamtwerk annahmen: Gennadi Roschdestwenski und Neeme Järvi mit ihren außergewöhnlichen legendären Einspielungen, Sir Edward Downes, der sicherstellte, dass Großbritannien so viel unbekanntes Prokofjew zu hören bekam wie möglich, sowie der Freund und die Inspiration des Komponisten, der jüngst verstorbene Mstislaw

Rostropowitsch mit seiner weitreichenden Konzertreihe des London Symphony Orchestra zur Feier von Prokofjews 100. Geburtstag 1991.

Die Orchesterleitung liegt nun in den Händen von Waleri Gergijew, und rein statistisch gesehen sind seine Bemühungen wahrscheinlich umfassender als die seiner Vorgänger. Mit Sicherheit ist Gergijew der einzige Dirigent in der Welt, der nicht nur die originale 4. Sinfonie und ihre riesige bearbeitete Fassung dirigierte, sondern auch im Orchestergraben für die Inszenierung ihres verwandten Ursprungswerkes, des Balletts *L'enfant prodigue*, stand. In Russland ist Gergijew ein Pionier für die Werke, die Prokofjew, ungewollt exiliert, im Westen komponierte und vom sowjetischen Establishment lange als eine musikalische Sackgasse abgewertet wurden. 2004 präsentierte Gergijew der Welt den nunmehr legendären Konzertzyklus des LSO mit allen sieben Sinfonien Prokofjews.

Schon als künstlerischer Leiter der damaligen Leningrader Kirowoper (jetzt als Staatliches Akademisches Mariinskietheater bekannt) hatte er die Musikwelt in der Spielzeit 1991–92 mit vier neuen Inszenierungen von Prokofjews Opern im Sturm erobert. Der Epos *Krieg und Frieden* sollte ein Jahrzehnt später noch erfolgreicher wieder aufgenommen werden,

und David Freemans Inszenierung der immer noch provozierenden Oper *Der feurige Engel* weckte in den russischen Zuhörern ein Bewusstsein für einen Operninszenierungsstil des späten 20. Jahrhunderts. Gergijew, der später sagte: „Ich bin unglaublich stolz, dass ich es wagte, diese Sachen auf den Spielplan zu setzen und dass sie realisiert wurden“, war überzeugt, die Auseinandersetzung seiner bisher konservativen Sänger mit Prokofjew hätte „ihre Fantasie angestachelt und ihre Bühnenpräsenz verbessert“.

Gergijew war immer der Meinung, dass im späteren Œuvre Prokofjews kaum etwas von dessen ursprünglicher Sprache aufgrund des politischen Systems verloren gegangen sei, in dem der Komponist lebte. Die auffälligsten Beispiele dafür sind die 5. und die 6. Sinfonie, komponiert von einem phänomenalen Musiker auf der Höhe seiner künstlerischen und kreativen Kraft. Gergijew setzte auch in den späten 1990er Jahren mit seinen Prokofjewprojekten fort und leitete das Ensemble des Mariinskietheaters in solchen Werken aus der Stalinära wie zum Beispiel die sowjetischen Opern *Semen Kotko* und *Die Erzählung vom wahren Menschen* sowie die erstaunliche *Oktoberkantate* von 1937. Ihre Aufführung im Barbican (London) mit Sängern des Mariinskietheaters verteilt im

London Symphony Chorus wurde live in der City of London und später im Fernsehen übertragen. Die gleiche Konzertreihe richtete auch die Aufmerksamkeit eines erstaunten Publikums auf die seltsame „Beschwörung“ von 1917–18 *Es sind ihrer Sieben* (die auch Rostropowitsch vorgestellt hatte – 1991 mit dem LSO – das müssen wohl die einzigen zwei Aufführungen in Großbritannien gewesen sein).

1993 begann Gergijews Arbeit in Rotterdam, und er leitete 11 Konzerttage, die der Musik aus zwei Lebensjahrzehnten Prokofjews gewidmet waren, hauptsächlich aus den Stalinjahren. Mit Sicherheit hätte kein anderer lebender Dirigent solch ein Projekt erfolgreich durchziehen können, und das Publikum kam in Strömen. Eine Aufführung des vollständigen Balletts *Romeo und Julia* durch das Rotterdams Philharmonisch Orkest in der Royal Festival Hall (London) ließ die Rezensenten nach Superlativen suchen und bewies, wie schon zuvor die Aufführung in Edinburgh, dass man es hier mit einer Wagner'sche Erzählform zu tun hat, die im Konzertsaal funktioniert – eine Oper ohne Worte.

Gergijews Interpretationen mögen äußerst charismatisch sein, zuerst kommt aber immer noch Prokofjew. „Ich lerne immer noch eine Menge von diesem Komponisten, eine Menge.

Ich werde nie aufhören, seinen feinen Sinn für Details, seine unglaublichen Harmonien und angenehmen Melodien zu genießen. Die Musik von Sergej Sergejewitsch Prokofjew bezeichnet heute einen endlosen Reichtum musikalischer Einfälle. Und es ist meine Pflicht, ihm hinreichend gerecht zu werden.“

Einführungstext und Handlung

© David Nice

Prokofiev – The Man

'You never knew what to expect of Prokofiev. He was friendly, but not an easy guy to talk to. I don't remember ever talking with him about anything serious. He tended to play a light, bouncy game; he was boyish, easily bored, and even impolite at times. He enjoyed teasing people and loved to make witty remarks and tell stories. He was very bright and outspoken, and I can't imagine that he would ever hide how he felt about anything.' That's how, in 1982, the American composer Aaron Copland recalled his meetings with Prokofiev half a century earlier. Although Prokofiev was well aware of the various artistic movements of the day, they rarely had more than a superficial effect on his music. Never seriously associated with any group or '-ism', his self-assurance insulated him from much that might have been distracting. It also gave him a self-centred view of life and art that was both a strength and – in later years – the source of enormous personal problems. He never taught, and never theorised about what he was doing; but he reacted quickly and with imagination to the world around him – and what a world it was, beginning with the cloudy and exciting experiments of pre-revolutionary Russia, followed by the years of exile in Europe and America in the 1920s and 30s, and finally the grim years of Stalin's Russia and the Nazi invasion.

Free of political ideology or any philosophical, religious or cultural preconceptions, he was generally prepared to adapt to the circumstances in which he found himself. He was, after all, capable of writing wonderful music to order, whether for the capricious Diaghilev, for chic Parisians in search of novelty, for children, for the Soviet masses or even to glorify Josef Stalin. He was the very opposite of the confessional artist who needs to bare his soul. If he had an artistic credo, it was simply to work hard and make it new. 'I loath imitation. I hate ordinary methods. Originality is my goal and I want to be myself always.'

Some reminiscences of people who worked with him give a picture of an intimidating, rather cold figure. At rehearsals he was severe, brisk, unsparing of personal feelings. This was the outward persona of the hard-working professional who always had to be occupied, who could never bear to waste valuable time, who insisted on strict organisation and relentless punctuality.

But we also know how funny and kind he could be with his friends and family. Prokofiev remembered his childhood in the Ukrainian countryside as idyllically happy, and never lost a fresh, uncomplicated vision of the world. When fairy tales, animals and children are featured in his music they are never sentimentalised, but treated with irony, enjoyment and a delightful sense of the ridiculous. He liked to wear bright clothes (particularly ties and socks). Rather endearingly, his acute rhythmic sense did not extend to his own body when he was away from a keyboard:

he was a clumsy dancer and an enthusiastic but erratic driver. A passionate chess player, he was delighted when in 1914 he managed to beat (just once) the reigning world champion Raul Capablanca. He loved word games and was at home in several languages. An accomplished traveller, he enjoyed good food, but was not interested in historical monuments and soon got bored with sightseeing. His friend the émigré composer Nicolas Nabokov recalled that all he could find to say when visiting Chartres Cathedral was, 'I wonder how they got those statues up so high without dropping them'. He found it hard to take anything too seriously, often to his own disadvantage.

As a boy he was simply bursting with energy and talent, very sure of himself, and something of a spoiled brat. His student career followed the usual stages: precocious talent – golden boy – impatient radical – confounded nuisance. He came to wide public attention with two piano concertos, the first of which appeared in 1912, the same year as Vladimir Mayakovsky's Futurist manifesto 'A Slap in the Face of Public Taste'. Hostile critics, offended by Prokofiev's high level of dissonance and his percussive treatment of the piano, thought that he, too, was slapping the public's face. True, his music was often brash and provocative, and he certainly enjoyed being naughty, but there was much more to it than that: a tremendous vitality, a strong lyrical impulse and a rare prodigality of ideas.

Whatever compromises he had to make through the changing circumstances of his life, Prokofiev remained true to a musical character which was essentially formed by the time he was 20, a character that has proved both unique and widely appealing. In all his music we find striking images of contrast and confrontation, strange juxtapositions of mood, and powerful rhetoric followed by sudden moments of shy or tender reflection. Despite his generally cheerful nature there is plenty of darkness, even sometimes tragedy, but it is expressed with clear objectivity and never confused with self-indulgence or sentimentality.

Profile © Andrew Huth

Andrew Huth is a musician, writer and translator who writes extensively on French, Russian and Eastern European music.

Prokofiev – Portrait de l'homme

« Avec Prokofiev, vous ne saviez jamais à quoi vous attendre. Il était amical, mais ce n'était pas quelqu'un à qui on parlait facilement. Je ne me rappelle même pas avoir jamais parlé avec lui de sujets sérieux. Il avait un comportement léger, primesautier, avec un côté enfantin ; il s'ennuyait vite et se montrait parfois même impoli. Il aimait taquiner les gens, faire des traits d'esprit

et raconter des histoires. Il était très brillant et direct, et je pense qu'il ne cachait jamais sa pensée sur quelque sujet que ce soit. » Voilà comment, en 1982, le compositeur américain Aaron Copland évoquait ses rencontres avec Prokofiev un demi-siècle plus tôt.

Même si Prokofiev était tout à fait au courant des différents courants artistiques de son époque, ils ont rarement dépassé un effet superficiel sur sa musique. Jamais il ne s'associa sérieusement à aucun groupe ni aucun « -isme », et sa confiance en lui le préservait largement de tout ce qui aurait pu le détourner de son chemin. Cela engendra aussi une vision de la vie et de l'art centrée sur lui-même, ce qui constitua à la fois une force et – dans les dernières années de sa vie – la source d'énormes problèmes personnels. Il n'enseigna jamais, et n'élabora jamais de théories sur son travail ; mais il réagissait rapidement et avec imagination au monde qui l'entourait – et quel monde, avec tout d'abord les expériences obscures et excitantes de la Russie prérévolutionnaire, puis les années d'exil en Europe et en Amérique dans les années 1920 et 1930, et enfin les années sombres de la Russie stalinienne et de l'invasion nazie.

Etranger à toute idéologie politique, à tout préconçu philosophique, religieux ou culturel, il était dans l'ensemble prêt à s'adapter aux circonstances dans lesquelles il se retrouvait. Il était, de surcroît, capable d'écrire sur commande de la musique magnifique, que ce fût pour le capricieux Diaghilev, pour des Parisiens chics en quête de nouveauté, pour les masses soviétiques ou même à la gloire de Joseph Staline. Il était l'opposé exact de l'artiste confessionnaliste qui a besoin de dévoiler son âme. S'il avait un credo artistique, c'était tout simplement de travailler dur et de faire du neuf : « Je déteste l'imitation. Je hais les méthodes ordinaires. L'originalité est mon but et je veux être moi-même en toute circonstance. »

Certains souvenirs de personnes qui ont travaillé à ses côtés donnent l'image d'un personnage intimidant, plutôt froid. Durant les répétitions, il se montrait sévère, brusque, indifférent aux sentiments personnels. Telle était la personnalité apparente de ce professionnel travaillant durement, qui avait toujours du pain sur la planche, ne supportait pas de perdre un temps précieux et insistait pour obtenir une organisation rigoureuse et une ponctualité impitoyable.

Mais nous savons également combien il pouvait se montrer drôle et gentil avec ses amis et sa famille. A en croire ses souvenirs, il avait passé une enfance idyllique dans la campagne ukrainienne, et il ne se départit jamais d'une vision du monde fraîche, sans complication. Lorsque les contes de fées, les animaux et les enfants apparaissent dans sa musique, il ne tombe jamais dans le sentimentalisme, mais les traite avec ironie, enjouement et un sens délicieux du ridicule. Il aimait

porter des vêtements aux couleurs vives (en particulier les cravates et les chaussettes). D'une manière plutôt attachante, son sens aigu du rythme ne s'étendait pas jusqu'à son propre corps dès lors qu'il s'écartait du clavier : c'était un danseur pataud doublé d'un conducteur enthousiaste mais imprévisible. Passionné d'échecs, il fut enchanté de réussir à battre en 1914 (une seule fois) le champion du monde en titre, Raul Capablanca. Il aimait les jeux de lettres et était à l'aise dans plusieurs langues. Voyageur accompli, il aimait la bonne chère mais ne s'intéressait pas aux monuments historiques et se lassa rapidement du tourisme. Son ami le compositeur émigré Nicolas Nabokov rappelle que le seul commentaire qu'il fut capable d'émettre lors de sa visite de la cathédrale de Chartres fut : « Je me demande comment ils ont réussi à mettre ces statues aussi haut sans les faire tomber. » Il avait du mal à prendre quoi que ce soit trop au sérieux, ce qui lui joua des tours.

Dans son enfance, il débordait d'énergie et de talent, était très sûr de lui, et avait quelque chose de l'enfant gâté. Son apprentissage suivit les étapes habituelles : talent précoce – enfant chéri – radicalisme impatient – sacré casse-pieds. Il se fit remarquer du grand public avec deux concertos pour piano, dont le premier naquit en 1912, l'année même du manifeste futuriste de Vladimir Maïakovski Gifle au goût public. Des critiques hostiles, offensés par les nombreuses dissonances de Prokofiev et par son traitement percussif du piano, pensaient que lui aussi envoyait des gifles au visage du public. Certes, sa musique était souvent effrontée et provocatrice, et il prenait certainement plaisir à jouer au mauvais garçon, mais il y a dans son œuvre bien plus que cela : une vitalité incroyable, un élan lyrique puissant et une rare prodigalité des idées.

Quels que soient les compromis qu'il eut à faire au fil des circonstances changeantes de son existence, Prokofiev resta fidèle à un caractère musical forgé, pour l'essentiel, lorsqu'il avait vingt ans, un caractère qui avait fait la preuve de son unicité et de son large pouvoir de séduction. Dans toute sa musique, on trouve des images de contraste et de confrontation saisissantes, d'étranges juxtapositions d'humeurs, et une rhétorique puissante suivie de moments soudains de réflexion timide ou tendre. En dépit d'une nature globalement enjouée, on trouve de nombreux exemples de climats sombres, voire de tragédie, mais ils sont traduits avec clarté et objectivité et ne se teintent jamais de la complaisance ni de sentimentalité.

Portrait © Andrew Huth

Musicien, écrivain et traducteur, Andrew Huth écrit abondamment sur la musique française, russe et d'Europe de l'Est.

Traduction: Claire Delamarche

Prokofjew – Der Mensch

„Man wusste nie, was man von Prokofjew halten sollte. Er war freundlich, aber ein bisschen unnahbar. Ich kann mich nicht erinnern, mich jemals mit ihm über etwas Ernsthaftes unterhalten zu haben. Er hielt die Konversation gewöhnlich leicht und wechselte rasch das Thema; er war jungenhaft, schnell gelangweilt und gelegentlich sogar unhöflich. Es machte ihm Spaß, andere Menschen aufzuziehen, und er liebte es, witzige Bemerkungen fallen zu lassen und Geschichten zu erzählen. Er war sehr klug und artikuliert, und ich kann mir nicht vorstellen, dass er jemals verborgen hätte, was er über eine Sache dachte.“ So erinnerte sich der amerikanische Komponist Aaron Copland 1982 an seine Begegnungen mit Prokofjew ein halbes Jahrhundert zuvor.

Zwar war sich Prokofjew der verschiedenen künstlerischen Bewegungen seiner Zeit sehr bewusst, sie übten aber selten mehr als einen oberflächlichen Einfluss auf seine Musik aus. Sich niemals ernsthaft einer Gruppe oder einem Ismus verschreibend schützte ihn seine Selbstsicherheit gegen vieles, das ihn hätte ablenken können. Sie schuf in ihm auch eine egozentrische Lebens- und Kunstanschauung, die sowohl eine Stärke als auch – in den späteren Jahren – eine Ursache enormer persönlicher Probleme darstellte. Er unterrichtete nie und entwickelte keine Theorien über das, was er tat: Aber er reagierte schnell und mit Einfallsreichtum auf die ihn umgebende Welt – und was für eine Welt das war, angefangen bei den nebulösen und aufregenden Experimenten in Russland vor der Revolution, gefolgt vom Exil in Europa und Amerika in den 1920er und 1930er Jahren und schließlich die bittere Zeit in Stalins Russland und der Einmarsch der Nazis.

Frei von politischer Ideologie und jeglichen philosophischen, religiösen oder kulturellen Vorurteilen war Prokofjew gewöhnlich bereit, sich an die Umstände anzupassen, in die er geraten war. Er hatte im Grunde die Fähigkeit, auf Bestellung wunderbare Musik zu schreiben, sei das nun für den kapriziösen Djaghilew, für die schicken Pariser auf der Suche nach Neuigkeiten, für Kinder, für die sowjetischen Massen oder selbst zur Verherrlichung Josef Stalins. Er war genau das Gegenteil von einem bekennenden Künstler, der seine Seele entblößen musste. Sollte er ein künstlerisches Credo gehabt haben, dann bestand das einfach aus harter Arbeit und dem Ziel, etwas Neues zu schaffen. „Ich hasse Nachahmung. Ich hasse gewöhnliche Mittel. Originalität ist mein Ziel, und ich möchte mir immer selbst treu bleiben.“

Einige Erinnerungen von Menschen, die mit ihm zusammengearbeitet haben, vermitteln das Bild eines einschüchternden, ziemlich kalten Menschen. Auf Proben war er ernst, energisch, Gefühle anderer nicht schonend. So stellte er sich nach außen hin dar: als den hart arbeitenden Profi, der immer beschäftigt zu sein hatte, der es niemals ertragen konnte,

wertvolle Zeit zu verschwenden, der auf strenger Organisation und kompromissloser Pünktlichkeit bestand.

Aber wir wissen auch, dass er mit seinen Freunden und seiner Familie lustig und liebenswürdig sein konnte. Prokofjew erinnerte sich an seine Kindheit auf dem ukrainischen Land als eine idyllisch glückliche Zeit und erhielt sich bis zum Schluss eine frische, unkomplizierte Weltanschauung. Wenn in seiner Musik Märchen, Tiere und Kinder dargestellt werden, erscheinen sie nie im sentimental Licht, sondern werden mit Ironie, Vergnügen und einem köstlichen Sinn für das Lächerliche behandelt. Prokofjew liebte es, leuchtend farbige Kleidung zu tragen (besonders Schlipse und Socken). Wie reizend zu wissen, dass ihn sein feines rhythmisches Gefühl verließ, wenn er nicht am Klavier saß: Er war ein ungeschickter Tänzer und ein begeisterter, wenn auch unberechenbarer Autofahrer. Als leidenschaftlicher Schachspieler freute er sich sehr, dass es ihm 1914 gelang (nur einmal), den damaligen Weltmeister Raul Capablanca zu schlagen. Prokofjew liebte Wortspiele und fühlte sich in diversen Sprachen zu Hause. Er war weit gereist, liebte gutes Essen, war aber nicht an historischen Denkmälern interessiert und schnell von Besichtigungstouren gelangweilt. Sein Freund, der Emigrant und Komponist Nicolas Nabokov erinnerte sich, wie Prokofjew bei einem Besuch der Kathedrale in Chartres nur den einzigen Kommentar herausbrachte: „Ich frage mich, wie sie diese Statuen so hoch bringen konnten, ohne sie fallen zu lassen.“ Er fand es schwer, irgendetwas ernst zu nehmen, häufig zu seinem eigenen Nachteil.

Als Junge sprudelte er vor Energie und Talent geradezu über, war sich seiner sehr sicher und schon so etwas wie ein verwöhnter Bengel. Seine Studentenzei folgte dem üblichen Muster: frühreifes Talent – Goldkind – ungeduldiger Radikalist – verflixtes Ärgernis. Der öffentliche Durchbruch im großen Stil gelang ihm durch zwei Klavierkonzerte, von denen das erste 1912 erschien, im gleichen Jahr wie Wladimir Majakowskis futuristisches Manifest „Eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack“. Feindliche Kritiker, die sich von Prokofjews großzügigem Einsatz der Dissonanzen und seiner perkussiven Behandlung des Klaviers beleidigt fühlten, dachten, auch er verabreichte dem öffentlichen Geschmack eine Ohrfeige. Es ist wahr, dass seine Musik häufig ungestüm und provokativ war, und sicherlich genoss es Prokofjew, aufsässig zu sein. Aber seine Musik verkörperte so viel mehr als das: eine ungeheure Vitalität, einen starken lyrischen Impuls und eine seltene Frühreife der Einfälle.

Zu welchen Kompromissen Prokofjew unter den wechselnden Umständen seines Lebens auch immer gezwungen war, blieb er doch immer einem musikalischen Charakter treu, den er im Wesentlichen bis zu seinem 20. Lebensjahr ausgeprägt hatte, einem Charakter, der sich als einzigartig und weithin

attraktiv erwies. In der gesamten Musik Prokofjews finden wir hervorstechende Bilder mit Kontrast und Konfrontation, merkwürdige Nebeneinanderstellungen von Stimmungen sowie eine überwältigende Rhetorik, der sich plötzlich schüchterne oder zarte Reflektion anschließt. Trotz der im Allgemeinen freundlichen Natur des Komponisten gibt es auch reichlich Dunkelheit, manchmal sogar Unheil. Das wird jedoch mit klarer Objektivität dargestellt und niemals mit Maßlosigkeit oder Sentimentalität verwechselt.

Kurzportät © Andrew Huth

Andrew Huth ist Musiker, Autor und Übersetzer und schreibt viel über französische, russische und osteuropäische Musik.

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Valery Gergiev conductor

Valery Gergiev is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra, Principal Conductor of the Rotterdam Philharmonic and Principal Guest Conductor of the Metropolitan Opera. He is Founder and Artistic Director of the Gergiev Rotterdam Festival, the Mikkeli International Festival, the Moscow Easter Festival, and the Stars of the White Nights Festival in St Petersburg. Valery Gergiev's inspired leadership as Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre has brought universal acclaim to this legendary institution. With the Kirov Opera, Ballet and Orchestra, Valery Gergiev has toured in 45 countries including extensive tours throughout North America, South America, Europe, China, Japan, Australia, Turkey, Jordan and Israel. In 2003 he celebrated his 25th anniversary with the Mariinsky Theatre, planned and led a considerable portion of St Petersburg's 300th anniversary celebration, conducted the globally televised anniversary gala attended by 50 heads of state, and opened the Carnegie Hall season with the Kirov Orchestra, the first Russian conductor to do so since Tchaikovsky conducted the first-ever concert in Carnegie Hall. That same autumn *The Wall Street Journal* observed, 'The Mariinsky Theatre's artistic agenda under Mr Gergiev's leadership has burgeoned into a diplomatic and ultimately a broadly humanistic one, on a global scale not even the few classical musicians of comparable vision approach'.

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra, chef principal de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et premier chef invité du Metropolitan Opéra de New York. Il est le fondateur et le directeur artistique du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikkeli (Finlande), du Festival de Pâques de Moscou et du festival Les Etoiles des Nuits blanches à Saint-Petersbourg. Le travail inspiré accompli par Valery Gergiev comme directeur artistique et général du Théâtre Mariinski à apporté une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Avec l'Opéra, le Ballet et l'Orchestre Kirov, Valery Gergiev a fait des tournées dans quarante-cinq pays, notamment des tournées développées en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Europe, en Chine, au Japon, en Australie, en Turquie, en Jordanie et en Israël. En 2003, il a célébré ses vingt-cinq ans de collaboration avec le Théâtre Mariinski, organisé et dirigé une part considérable des festivités pour le trois centième anniversaire de Saint-Petersbourg, dirigé en présence de cinquante chefs d'Etat un concert de gala anniversaire télédiffusé dans le monde entier et ouvert la saison du Carnegie Hall avec l'Orchestre Kirov, premier chef d'orchestre russe à s'y produire depuis le concert inaugural de la prestigieuse salle new-yorkaise, dirigé par Tchaïkovski. Le même automne, le *Wall Street Journal* observait que « sous la direction de M. Gergiev, l'agenda artistique du Théâtre Mariinski s'est transformé en agenda diplomatique et, finalement, humaniste, et ce sur une échelle que même les rares musiciens possédant une vision des choses comparable n'ont pu approcher ».

Valery Gergiev ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und Rotterdams Philharmonisch Orkest sowie erster Gastdirigent der Metropolitan Opera. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter des Gergiev Festival Rotterdam, Musiikkijuhlat in Mikkeli, Moskauer Osterfestivals und Festivals „Sterne der Weißen Nächte“ in St. Petersburg. Valery Gergievs engagierte Direktion als künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters brachte dieser legendären Institution allseitiges Lob ein. Mit dem Opernensemble, Ballett und Orchester des Kirov-Theaters [alter Name des Mariinski-Theaters] unternahm Valery Gergiev Tourneen in 45 Ländern, wie zum Beispiel umfangreiche Reisen durch Nordamerika, Südamerika, Europa, China, Japan, Australien, die Türkei, Jordanien und Israel. 2003 feierte er 25 Jahre am Mariinski-Theater, plante und leitete einen beachtlichen Teil der Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag von St. Petersburg, dirigierte die in der ganzen Welt im Fernsehen übertragene und von 50 Staatsoberhäuptern besuchte Jubiläumsgala und eröffnete mit dem Kirov-Orchester die Spielzeit an der Carnegie Hall und war damit nach Tschaikowski, der dort das allererste Konzert geleitet hatte, der zweite russische Dirigent, der in diesem Konzertsaal auftrat. Im Herbst jenes Jahres schrieb man im *Wall Street Journal*: „Das künstlerische Konzept des Mariinski-Theaters unter der Leitung Valery Gergievs hat sich zu einem diplomatischen und letztlich humanistischen Konzept ausgeweitet, und das in einer globalen Größenordnung, der selbst die paar klassischen Musiker mit vergleichbaren Visionen nicht das Wasser reichen“.

London Symphony Orchestra

First Violins

Andrew Haveron GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Carmine Lauri
Nicholas Wright
Sylvain Vasseur
Ginette Decuyper
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Laurent Quenelle
Colin Renwick
Eleanor Fagg
Gabrielle Painter
Julia Rumley
Helena Smart

Second Violins

Evgeny Grach *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Ichinose
David Ballesteros
Richard Blayden
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Phillip Nolte
Paul Robson
Stephen Rowlinson
David Worswick

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Lander Echevarria
Richard Holttum
Robert Turner
Jonathan Welch
Michelle Bruil
Duff Burns
Nancy Johnson
Caroline O'Neill
Fiona Opie

Cellos

Tim Hugh *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Hilary Jones
Minat Lyons
Amanda Truelove
Andrew Joyce
Alexandra Mackenzie
Kim Mackrell

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Michael Francis
Thomas Goodman
Gerald Newson
Jani Pensola

Flutes

Michael Cox **
Siobhan Grealy

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl *
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

E Flat Clarinet

Chi-Yu Mo *

Bass Clarinet

Katherine Lacy **

Tenor Saxophone

Shaun Thompson **

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

David Pyatt *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Jonathan Bareham
David McQueen
Alastair Rycroft
Richard Clews #
Tim Ball #
Neil Mitchell #
Meredith Moore #

Trumpets

Martin Hurrell **
Gerald Ruddock
Nigel Gomm
Niall Keatley #
Paul Mayes #
David Archer #
Joe Sharp #
Thomas Watson #
Philip Cobb #

Cornet

Roderick Franks *

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Euphoniums

Stephen Saunders #
Simon Gunton #

Tubas

Patrick Harrild *
David Kendall #
Sasha Koushk-Jalali #

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Tom Edwards
Benedict Hoffnung
Helen Yates
Stephen Henderson #
Sam Walton #
Scott Bywater #
Scott Lumsdaine #

* Principal

** Guest Principal

Off-stage players

London Symphony Orchestra

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit iso.co.uk

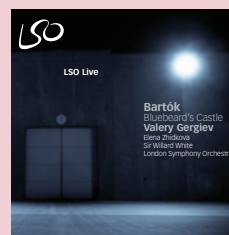
Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: iso.co.uk

LSO Live
London Symphony Orchestra
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
T 44 (0)20 7588 1116
E lsolive@iso.co.uk

For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit iso.co.uk

Also available on LSO Live



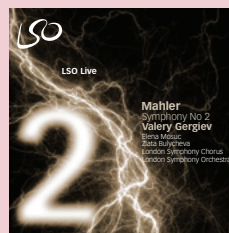
Bartók Bluebeard's Castle
Valery Gergiev conductor
SACD (LSO0685) or download

Disc of the Month *Opera Magazine* (UK)

Opera Choice of the Month *BBC Music Magazine* (UK)

ffff *Télérama* (France)

La Clef *Resmusica* (France)



Mahler Symphony No 2
Valery Gergiev conductor
2SACD (LSO0666) or download

Disc of the Month 'powerfully presented by Gergiev and the LSO, with excellent playing from all sections' *Audiophile Audition* (UK)

'restlessly probing and adrenally free-flowing, pointing up the music's soul-searching and daring musical juxtapositions. With Gergiev the music's emotional subtext comes bubbling to the surface' *Classic FM Magazine* (UK)



Mahler Symphony No 6
Valery Gergiev conductor
SACD (LSO0661) or download

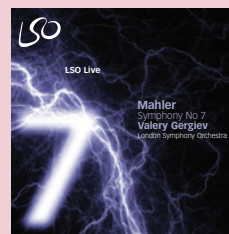
Disc of the Month *** / ******* *Fono Forum* (Germany)

Disc of the Month – R10 *Classica-Repertoire* (France)

Editor's Choice *Gramophone* (UK)

Choc *Le Monde de la Musique* (France)

'this is a stunning performance ... I urge you to savour this outstandingly well-played and well-recorded SACD' *International Record Review* (UK)



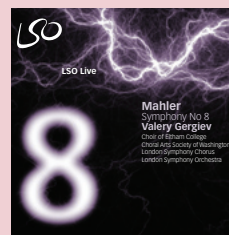
Mahler Symphony No 7
Valery Gergiev conductor
SACD (LSO0665) or download

Discs of the Year *BBC Radio 3 CD Review* (UK)

'Hand on heart, I can't think of another recording of this symphony that not only brings so many of its extraordinary features to life, but also balances them'

Disc of the Month *BBC Music Magazine* (UK)

'there is no denying the brilliance of sound and execution he obtains from the LSO' *Sunday Telegraph* (UK)



Mahler Symphony No 8
Valery Gergiev conductor
SACD (LSO0669) or download

IRR Outstanding *International Record Review* (UK)

Gramophone Recommended *Gramophone* (UK)

Clef de Resmusica *Resmusica* (France)

'magnetic and compelling in its momentous unity ... the anticipation of something very special is achingly palpable. Gergiev doesn't disappoint. Brilliantly and subtly animated choral singing injects a sense of bleak mystery and awe. It's the kind of performance you instantly wish you had witnessed in person' *The Scotsman* (UK)