



Prokofiev



The Three Suites

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA / ANDREW LITTON

PROKOFIEV, SERGEI SERGEYEVICH (1891-1953)

ROMEO AND JULIET

SUITE No. 1, Op. 64 bis (1936); SUITE No. 2, Op. 64 ter (1936)

SUITE No. 3, Op. 101 (1946)

performed in the order the music appears in the ballet score

1	Romeo at the Fountain (<i>Suite III: 1</i>)	1'44
2	The Street Awakens (<i>I: 2</i>)	1'34
3	Morning Dance (<i>III: 2</i>)	2'21
4	Juliet as a Young Girl (<i>II: 2</i>)	3'43
5	The Nurse (<i>III: 4</i>)	2'09
6	Montagues and Capulets (<i>II: 1</i>)	5'26
7	Juliet (<i>III: 3</i>)	4'11
8	Madrigal (<i>I: 3</i>)	3'33
9	Minuet (The Arrival of the Guests) (<i>I: 4</i>)	3'01
10	Masks (<i>I: 5</i>)	2'08
11	Romeo and Juliet (Balcony Scene) (<i>I: 6</i>)	7'29
12	Folk Dance (<i>I: 1</i>)	4'34

13	Dance (II: 4)	1'57
14	Friar Laurence (II: 3)	2'24
15	Death of Tybalt (I: 7)	4'44
16	Dawn: Romeo and Juliet Part (II: 5)	7'11
17	Aubade (Morning Serenade) (III: 5)	2'38
18	Dance of the Girls with Lilies (II: 6)	2'07
19	Romeo at Juliet's Tomb (II: 7)	5'41
20	The Death of Juliet (III: 6)	3'39

TT: 74'16

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA

ØYVIND BJORÅ and ESPEN LILLESÅTTEN *leaders*

ANDREW LITTON *conductor*

BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER

Maestro Andrew Litton



All works published by Hans Sikorski Musikverlag

The ballet *Romeo and Juliet* was the biggest and most important musical result of Prokofiev's decision to return to his native Russia in the mid-1930s. This was a gradual process. He had left in 1918, expecting to return when the revolutionary turmoil died down, but in the event his exile lasted nearly seventeen years. After periods in the USA and Germany, from 1923 he became one of the huge Russian emigré community in Paris, but still kept in close contact with friends and colleagues in his homeland. He made his first return visit to the USSR in 1927; this was followed by several further, more extended visits, until in 1936 he settled permanently with his family in Moscow.

It was during one of these visits, at the end of 1934, that he was invited to write a major work for the Kirov Ballet in Leningrad. Various subjects were proposed, and after discussing some contemporary themes it was finally decided that he would compose a ballet on a familiar subject, Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The scenario was to be devised by the director and choreographer Sergei Radlov, who had staged the first Leningrad production of Prokofiev's *Love for Three Oranges* in 1926.

Prokofiev drafted the entire ballet in four months in the summer of 1935, at the same time as his *Second Violin Concerto*. By then, the commission had been taken over by the Bolshoi Ballet in Moscow, who scheduled it for the spring of 1936. But then the project ran into difficulties and both the Bolshoi and the Kirov became reluctant to produce it. Although they protested about the music's difficulty, this was unlikely to have been their most important reservation. In January 1936 there appeared the infamous *Pravda* article savaging Shostakovich's opera *Lady Macbeth of Mtsensk*, followed shortly afterwards by a condemnation of his ballet *The Limpid Stream*. It was a clear warning that the State was disciplining its composers, who would now be expected to forget about modernism or experimentation and write clear, simple music for the masses.

As it happened, Prokofiev's new ballet was for the most part clear and simple. Writing consciously for a Soviet Russian audience, he didn't feel the need to be provocative or experimental – he'd done all that in the 1920s, with varying degrees of success or approval. He was now taking the opportunity to focus his finest qualities in a major work which would make the widest popular appeal without in any way compromising his style. There are indeed a number of violent and dissonant passages in the ballet, but these are entirely subject to the demands of the scenario. As long as the music was unknown to the authorities, though, Prokofiev's reputation as a modernist made him an object of suspicion; so too did his years in the West. This was the period of Stalin's most savage purges, and no one was prepared to take any risks. Instead of being treated as Russia's most distinguished composer, Prokofiev now found it difficult to get any of his major works performed. It was only in 1940, after a great deal of haggling and compromise, that the Russian première of *Romeo and Juliet* finally took place. It was given, as originally intended, by the Kirov in Leningrad. Galina Ulanova and Konstantin Sergeyev danced the title roles, and the choreography was by Leonid Lavrovsky. The actual première, unsupervised by the composer, had already been given by the Yugoslav National Ballet of Zagreb in Brno, Czechoslovakia, in December 1938.

This is Prokofiev's first ballet where narrative is all-important. Most of his previous six ballets bear out Tchaikovsky's comment that 'going to the ballet for the story is as pointless as going to the opera for the recitatives'. To be sure, *The Prodigal Son* (1929) was based on the well-known biblical tale, but it was a relatively short one-act piece. With *Romeo and Juliet*, however, he was faced with nothing less than setting Shakespeare's play to music that could be danced. The scenario gave a lot of trouble. At first, it seems, there was to have been a happy ending, with Romeo arriving at the tomb to find Juliet alive. 'The reasons

for this particular bit of barbarism’, commented the composer, ‘were purely choreographic: living people can dance, the dying cannot...’ After reflection, though, it was realised that if Shakespeare’s dying lovers could speak in verse, there was no good reason why they shouldn’t also be capable of dancing. The end result is remarkably successful in compressing Shakespeare’s five acts into around 150 minutes of wordless but highly expressive music.

Prokofiev extracted two orchestral suites of seven movements each from the ballet in 1936, and a third suite consisting of six movements in 1946. This involved a certain amount of cutting and pasting to give the music a satisfactory concert form: the first number of the *Second Suite*, for example, *Montagues and Capulets*, was re-cast to sum up the play’s beginning, with the commanding music of the Duke threatening death to the warring families if they continue their feud. *Dawn: Romeo and Juliet Part* combines music from five sections of the third act. Since the first two suites were devised before the ballet was performed, there are also a number of differences reflecting the many last-minute changes of scoring and structure made to accommodate the staging. While the *Second Suite* follows the story line quite closely, with the love scene (*Dawn: Romeo and Juliet Part*) in the middle and the death of the lovers at the end, the *First* is more a selection of semi-independent dances, the only two narrative sections being the *Balcony Scene* and the concluding *Death of Tybalt*. The *Third Suite* has some of the loveliest music, but bears the least relation to the atmosphere of the complete ballet.

In fact, many people have never been entirely happy with Prokofiev’s selection of music in the three suites – there’s a feeling that he chose too much or too little and that the balance of movements in each suite isn’t perhaps the best reflection of the wealth and variety to be found in the complete score. Conductors who want to play extracts from the ballet have very often compiled their

own sequence of movements, picking from all three of the suites.

This recording goes a long way towards solving the problem: all three suites are played, but the twenty movements (which after all are Prokofiev's choice of his favourite bits) are performed in the order in which they appear in the ballet. Lasting a little over half the duration of the complete *Romeo and Juliet*, they preserve the outline of the narrative and together give a full picture of Prokofiev's gift for bringing the most varied characters, scenes and situations to life in music of vivid, striking power: the sunny atmosphere of Shakespeare's imagined Verona, aggressive energy in the fight music, neo-classical elegance in the courtly dances, quirky humour in the minor roles, and above all great lyrical beauty in the music for the two young lovers and the cruel series of events that leads to their tragic deaths.

© *Andrew Huth 2006*

The **Bergen Philharmonic Orchestra** is one of Norway's two national orchestras. Dating back to 1765, it is also one of the world's oldest orchestras, and enjoyed a close relationship with Edvard Grieg, born in Bergen and the orchestra's artistic director during the years 1880-82. Grieg generously donated his fortune to a foundation with the main purpose of supporting the orchestra, which today numbers 97 members.

The modern orchestra owes much to the artistic directors Harald Heide (1908-1948) and Karsten Andersen (1964-1985). Principal conductors since then have been Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko and Simone Young. In 2003 the American conductor Andrew Litton became principal conductor and artistic advisor of the orchestra, a relationship that was strengthened in 2005 when the contract was renewed and Litton was made music director. Under Litton's direction the

orchestra has been increasing its international activities, as exemplified by a successful European tour in 2005 which included three concerts in the Vienna Konzerthaus.

Through various schemes the orchestra contributes to the development of young musicians, for instance by organizing masterclasses by its visiting soloists, and by its annual concert featuring young soloists, selected through an audition procedure. As the first Norwegian orchestra, the Bergen Philharmonic Orchestra, conducted by Ole Kristian Ruud, has recently recorded the complete orchestral music by Grieg. Released on BIS, the series consists of seven highly acclaimed titles, including a two-disc concert version of Grieg's and Henrik Ibsen's *Peer Gynt*.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005. During his time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, taking in Italy and Austria and including three concerts at the Vienna Konzerthaus. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra are also participating in the creation of a new Norwegian opera company and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons including several international tours and nationwide television broadcasts. Litton continues as music director emeritus of the Dallas Symphony Orchestra and also remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, including the Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Vienna Tonkünstler Orchestra, the symphony

orchestras of NHK and the BBC, the City of Birmingham Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra and English National Opera, performing at prestigious venues and festivals such as Ravinia and the BBC Proms. Andrew Litton is also a frequent guest at the Minnesota Orchestra, of whose summer festival, the Sommerfest, he has been artistic director since 2003.

Das Ballett *Romeo und Julia* stellt das größte und bedeutendste musikalische Resultat von Prokofjews Entscheidung dar, Mitte der 1930er Jahre in seine russische Heimat zurückzukehren. 1918 war er mit der Absicht ausgewandert zurückzukehren, sobald die revolutionären Unruhen nachließen, doch sein Exil währte schließlich 17 Jahre. Nach Aufhalten in den USA und in Deutschland gehörte er ab 1923 zu der großen Gruppe russischer Emigranten in Paris, hielt aber engen Kontakt mit seinen Freunden und Kollegen in seinem Heimatland. Seinen ersten Besuch in der UdSSR machte er 1927; es folgten weitere, ausgedehntere Besuche, bis er sich 1936 mit seiner Familie in Moskau niederließ.

Ende 1934 wurde er bei einem dieser Besuche eingeladen, ein umfangreiches Werk für das Kirow-Ballett in Leningrad zu komponieren. Mehrere Sujets waren im Gespräch; nachdem man einige zeitgenössische Themen erwogen hatte, verständigte man sich am Ende auf ein Ballett über ein bekanntes Sujet: Shakespeares *Romeo und Julia*. Die Choreographie sollte in den Händen des Regisseurs und Choreographen Sergej Radlow liegen, der die erste Leningrader Produktion von Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* im Jahr 1926 verantwortet hatte.

Im Sommer 1935 entwarf Prokofjew das gesamte Ballett innerhalb von vier Monaten, parallel zu seinem *Zweiten Violinkonzert*. Zu jener Zeit war der Auftrag an das Moskauer Bolschoi-Ballett abgetreten und die Premiere für das Frühjahr 1936 angesetzt worden. Aber es ergaben sich Probleme, die sowohl das Bolschoi- wie das Kirow-Ballett zögern ließen. Daß man die Musik als zu schwierig beklagte, war wohl kaum der Hauptgrund für die Vorbehalte. Vielmehr war im Januar 1936 der berühmte *Prawda*-Artikel erschienen, der Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* angriff; kurz darauf wurde dessen Ballett *Der klare Bach* verurteilt. Das war eine deutliche Warnung: Der Staat regle-

mentierte seine Komponisten und erwartete von ihnen, zugunsten von klarer, einfacher Musik für die Massen auf Modernes und Experimentelles zu verzichten.

Prokofjews neues Ballett freilich war tatsächlich in weiten Teilen klar und einfach. Das sowjetrussische Publikum vor Augen, hatte er keine Notwendigkeit gesehen, zu provozieren oder experimentieren – das hatte er bereits in den 1920er Jahren mit unterschiedlichem Erfolg und Beifall getan. Jetzt nutzte er die Gelegenheit, seine besten Qualitäten in einem großen Werk zu konzentrieren, das weite Kreise ansprechen sollte, ohne seinen persönlichen Stil irgend zu kompromittieren. In der Tat gibt es in diesem Ballett eine Reihe von gewaltvollen und dissonanten Passagen, doch gehorchen sie allesamt den Erfordernissen der Handlung. Aber solange die Musik den Machthabern unbekannt war, sorgte Prokofjews Ruf, ein „Moderner“ zu sein, dafür, daß man ihn argwöhnisch beobachtete; mißtrauisch stimmten auch seine Jahre im Westen. Es war die Zeit von Stalins grausamsten Säuberungsaktionen, und niemand wollte ein Risiko eingehen. Anstatt als Rußlands bedeutendster Komponist behandelt zu werden, wurde es für Prokofjew schwierig, überhaupt eines seiner größeren Werke aufzuführen. Nach allerlei Hin und Her fand erst 1940 die russische Premiere von *Romeo und Julia* statt – am ursprünglich dafür vorgesehenen Kirow-Theater. Galina Ulanowa und Konstantin Sergejew tanzten die Titelrollen; die Choreographie stammte von Leonid Lawrowsky. Die eigentliche Premiere indes hatte im Dezember 1938 ohne Betreuung durch den Komponisten mit dem Jugoslawischen Nationalballett Zagreb im tschechischen Brünn stattgefunden.

In keinem seiner bis dato komponierten sechs Ballette spielt die Handlung eine derart zentrale Rolle wie in *Romeo und Julia*; die meisten der Vorgänger bekräftigen eher Tschaikowskys Bemerkung, daß es genauso witzlos sei, ein Ballett wegen der Handlung zu besuchen wie eine Oper wegen der Rezitative. Zwar basierte *Der verlorene Sohn* (1929) auf der bekannten biblischen Erzäh-

lung, doch handelte es sich um ein relativ kurzes, einaktiges Stück. Bei *Romeo und Julia* hingegen sah er sich der nicht unbeträchtlichen Aufgabe gegenüber, Shakespeares Drama mit tanzbarer Musik zu vertonen. Zuerst scheint ein Happy End geplant gewesen zu sein: Romeo erreicht die Gruft und findet Julia lebend. „Die Gründe für diesen Akt der Barbarei“, so der Komponist, „waren rein choreographischer Natur: Lebende Menschen können tanzen, sterbende nicht ...“ Nach einiger Überlegung jedoch erkannte man, daß, wenn Shakespeares sterbende Liebende in Versform sprechen konnten, es eigentlich keinen Grund gab, warum sie nicht genausogut auch tanzen konnten. Dem Endergebnis gelingt es bemerkenswert gut, Shakespeares fünf Akte zu rund 150 Minuten wortloser, aber hochexpressiver Musik zu komprimieren.

1936 entnahm Prokofjew dem Ballett zwei siebensätzliche Orchestersuiten; 1946 folgte eine dritte, sechssätzliche Suite. Die Anpassung an den Konzertsaal brachte einige Änderungen mit sich; der erste Satz der zweiten Suite beispielsweise, *Montagues und Capulets*, wurde umgeformt, um den Anfang des Stücks zusammenzufassen – die gebieterische Musik des Fürsten, der den verfeindeten Familien mit der Todesstrafe droht, sollten sie ihre Fehde fortsetzen. *Romeo und Julia vor dem Abschied* verbindet Musik aus fünf Teilen des dritten Akts. Da die beiden ersten Suiten vor der Uraufführung des Balletts entworfen wurden, gibt es auch eine Reihe von Unterschieden, die die zahlreichen Änderungen in Instrumentation und Struktur widerspiegeln, welche bei der Anpassung an die Bühne erforderlich wurden. Während die zweite Suite der Handlung recht eng folgt – mit der Liebesszene (*Romeo und Julia vor dem Abschied*) in der Mitte und der Sterbeszene am Schluß –, ist die erste eher eine Auswahl mehr oder weniger selbständiger Tänze; die einzigen Handlungsnummern sind die *Balkonszene* und *Tybalts Tod*. Die dritte Suite enthält einige der schönsten Momente des Balletts, wird dessen gesamter Atmosphäre aber am wenigsten gerecht.

Und so waren viele Hörer nie so recht glücklich mit Prokofjews Musikauswahl in den drei Suiten – man hat das Gefühl, daß er zuviel oder zuwenig auswählte und daß sich in der Satzfolge der einzelnen Suiten der Reichtum und die Vielfalt der gesamten Partitur nicht unbedingt auf beste Weise widerspiegeln. Dirigenten, die Auszüge aus dem Ballett aufführen, stellen hierfür oftmals aus allen drei Sätzen eigene Satzfolgen zusammen.

Diese Einspielung will zu einer Lösung dieses Problems beitragen: Alle drei Suiten werden gespielt, aber ihre zwanzig Sätze (die immerhin Prokofjews höchsteigene Auswahl darstellen) erklingen in der Reihenfolge, in der sie im Ballett erscheinen. Etwa halb so lang wie das gesamte Ballett, folgen sie dem Handlungsstrang und ergeben zusammen ein umfassendes Bild von Prokofjews Gabe, die unterschiedlichsten Charaktere, Szenen und Situationen in Musik von lebenspraller, frappierender Kraft darzustellen: die sonnige Atmosphäre von Shakespeares imaginiertem Verona, die aggressive Energie der Kampfmusik, die neoklassizistische Eleganz der höfischen Tänze, der schrullige Humor der Nebenrollen und, vor allem, die große lyrische Schönheit der Musik für die beiden jungen Liebenden und die grausame Verkettung von Ereignissen, die zu ihrem tragischen Tod führt.

© *Andrew Huth 2006*

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** ist eines von Norwegens zwei Nationalorchestern; 1765 gegründet, ist es außerdem eines der ältesten Orchester der Welt. Der in Bergen geborene Edvard Grieg hatte eine enge Beziehung zu diesem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er in den Jahren 1880-82 war. Großzügig vermachte er sein Vermögen einer Stiftung, deren Hauptzweck die Unterstützung des Orchester darstellt, das heute aus 97 Musikern besteht.

Darüber hinaus hat das Orchester den Künstlerischen Leitern Harald Heide (1908-48) und Karsten Andersen (1964-85) viel zu verdanken. Zu den darauf folgenden Chefdirigenten gehören u.a. Aldo Ceccato, Dmitri Kitajenko und Simone Young. 2003 wurde der amerikanische Dirigent Andrew Litton Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Orchesters, eine Beziehung, die 2005 intensiviert wurde, als der Vertrag verlängert und Litton zum Musikalischen Leiter ernannt wurde. Unter Littons Leitung hat das Orchester seine internationalen Aktivitäten erweitert, zu denen etwa eine erfolgreiche Europatournee im Jahr 2005 mit drei Konzerten im Wiener Konzerthaus gehört.

Mit verschiedenen Maßnahmen fördert das Orchester die Ausbildung junger Musiker, u.a. indem es Meisterklassen mit gastierenden Solisten durchführt oder jedes Jahr ein Konzert mit jungen, in Probespielen ausgewählten Solisten veranstaltet. Als erstes Orchester Norwegens hat das Bergen Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Ole Kristian Ruud soeben Griegs Gesamtwerk für Orchester aufgenommen. Die bei BIS erschienene Reihe besteht aus sieben hoch gelobten Folgen, darunter eine Doppel-CD mit der Konzertifassung von Griegs und Henrik Ibsens *Peer Gynt*.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt, darunter zu drei Konzerten im Wiener Konzerthaus. Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra sind auch an der Etablierung eines neuen norwegischen Opernensembles beteiligt, als dessen Eröffnungsproduktion sie 2006 *Tosca* spielten. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren mit zahlreichen internatio-

nalen Tourneen und landesweiten Fernsehübertragungen nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen wie dem Philadelphia Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Wiener Tonkünstler-Orchester, dem NHK Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra und der English National Opera, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Ravinia, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

Le ballet *Roméo et Juliette* fut le plus grand et le plus important résultat musical de la décision de Prokofiev de retourner dans sa Russie natale vers 1935. Ce fut un processus progressif. Il l'avait quittée en 1918, pensant revenir quand le bouleversement de la révolution se serait calmé mais, en fait, son exil dura près de 17 ans. Après des séjours aux Etats-Unis et en Allemagne, il devint, à partir de 1923, l'un des membres de l'immense communauté d'émigrés russe à Paris mais il restait toujours en contact étroit avec ses amis et collègues en Russie. Sa première visite de retour en URSS en 1927 fut suivie de plusieurs autres, plus longues, jusqu'à ce que Prokofiev s'établisse en permanence avec sa famille à Moscou en 1936.

C'est au cours de l'une de ces visites, à la fin de 1934, qu'il fut invité à écrire une œuvre majeure pour le Ballet Kirov à Leningrad. Plusieurs sujets furent proposés et, après avoir discuté de quelques thèmes contemporains, il fut finalement décidé qu'il composerait un ballet sur un sujet familier, *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le scénario devait être conçu par le directeur et chorégraphe Sergheï Radlov qui avait mis en scène la première production de *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev à Leningrad en 1926.

Prokofiev esquissa le ballet en entier en quatre mois à l'été de 1935, en même temps que son *Concerto pour violon no 2*. La commande avait alors été reprise par le Ballet du Bolshoï à Moscou qui la mit à son programme du printemps 1936. Mais le projet rencontra des difficultés de sorte que le Bolshoï et Kirov hésitèrent à le produire. Même s'ils se plaignirent de la difficulté de la musique, cette dernière peut difficilement avoir été leur plus important souci. En janvier 1936, la *Pravda* publia l'infâme article attaquant violemment l'opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch, suivi peu après d'une condamnation de son ballet *Le clair courant*. C'était un net avertissement que l'Etat punissait ses compositeurs dont on s'attendait alors qu'ils oublient le modernisme

et l'expérimentation et écrivent de la musique claire et simple pour les masses.

Or, le nouveau ballet de Prokofiev était en majeure partie clair et simple. Écrivant consciemment pour un public russe soviétique, il ne sentait pas le besoin d'être provocateur ni expérimental – il avait fait tout cela dans les années 1920 avec plus ou moins de succès et d'approbation. Il saisissait maintenant l'occasion de concentrer ses meilleures qualités dans une œuvre majeure qui devait plaire le plus possible sans faire aucune sorte de compromis dans son style. Le ballet renferme assurément certains passages violents et dissonants mais ces derniers sont entièrement soumis aux demandes du scénario. Mais tant que la musique resta inconnue des autorités, la réputation de Prokofiev comme moderniste en fit un personnage suspect ; ses années à l'Ouest n'aidaient en rien non plus. C'était la période des purges les plus féroces de Staline et personne ne voulait prendre de risques. Au lieu d'être traité comme le compositeur le plus distingué de la Russie, Prokofiev trouva difficile de faire jouer toute œuvre majeure. Ce n'est qu'en 1940, après beaucoup de marchandage et de compromis, que la première russe de *Roméo et Juliette* eut enfin lieu. Elle fut donnée, tel que prévu d'abord, par le Ballet Kirov à Leningrad. Galina Ulanova et Konstantin Sergejev dancèrent les rôles principaux et Leonid Lavrovsky prépara la chorégraphie. La vraie première, non-surveillée par le compositeur, avait déjà été donnée par le Ballet national yougoslave de Zagreb à Brno en Tchécoslovaquie en décembre 1938.

C'est le premier ballet de Prokofiev où la narration est d'importance primordiale. La plupart de ses six ballets antérieurs confirment le commentaire de Tchaïkovski que « d'aller au ballet pour l'histoire est aussi futile que d'aller à l'opéra pour les récitatifs ». Chose sûre, *Le Fils prodigue* (1929) repose sur le récit biblique bien connu mais c'est une pièce relativement brève en un acte. Avec *Roméo et Juliette* cependant, Prokofiev fit face à rien de moins que de

mettre la pièce de Shakespeare en musique pour qu'elle soit dansée. Le scénario lui donna beaucoup de fil à retordre. Apparemment, la fin devait d'abord être heureuse, quand Roméo arrive à la tombe et trouve Juliette en vie. « Les raisons pour ce barbarisme », commenta le compositeur, « étaient purement chorégraphiques : les gens en vie peuvent danser, les mourants ne le peuvent pas... » Après réflexion cependant, on comprit que si les amants mourants de Shakespeare pouvaient parler en rimes, il n'y avait pas de bonne raison pour qu'ils ne puissent pas aussi danser. Le résultat final a remarquablement réussi à compresser les cinq actes de Shakespeare en 150 minutes de musique sans paroles mais néanmoins très expressive.

Prokofiev extraya deux suites orchestrales en sept mouvements chacune du ballet en 1936 et une troisième suite en six mouvements en 1946. Ce travail supposa une bonne partie de coupures et de collage afin de donner à la musique une forme de concert satisfaisante : le premier numéro de la *Suite no 2*, par exemple, *Montaguës et Capulets*, fut reformée pour résumer le début de la pièce avec la musique autoritaire du duc menaçant de mort les familles en guerre si elles continuaient leur adversité. *Roméo chez Juliette avant la séparation* allie de la musique de cinq sections du troisième acte. Puisque les deux premières suites ont été révisées avant l'exécution du ballet, on y trouve aussi des différences reflétant les nombreux changements de dernière minute dans l'orchestration et la structure faits pour accommoder la mise en scène. Tandis que la *Suite no 2* suit l'histoire assez fidèlement, avec la scène d'amour (*Roméo chez Juliette avant la séparation*) au milieu et la mort des amants à la fin, la *Suite no 1* est plus un choix de danses semi-indépendantes où seulement les deux sections narratives sont la *Scène du balcon* et la scène finale *Mort de Tybalt*. La *Suite no 3* renferme de la musique absolument charmante mais c'est elle qui garde le moins de lien avec l'atmosphère du ballet au complet.

En fait, beaucoup de gens n'ont jamais été entièrement satisfaits du choix de la musique fait par Prokofiev dans les trois suites – on sent qu'il a choisi trop ou trop peu de matériel et que l'équilibre des mouvements dans chaque suite n'est peut-être pas le meilleur reflet de la richesse et de la variété trouvées dans la partition au complet. Des chefs qui ont voulu jouer des extraits du ballet ont très souvent compilé leur propre suite de mouvements, pigeant ici et là dans les trois suites.

Cet enregistrement va loin dans la solution du problème : toutes les trois suites sont jouées mais les vingt mouvements (qui, après tout, sont le choix de Prokofiev de ses morceaux préférés) sont exécutés suivant l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le ballet. D'une durée d'un peu plus de la moitié de celle de *Roméo et Juliette* au complet, elles préservent le profil de la narration et donnent ensemble une image complète du don de Prokofiev pour donner vie aux personnages, scènes et situations les plus variés dans une musique d'une puissance vivante étonnante : l'atmosphère ensoleillée de Verona dans l'imagination de Shakespeare, l'énergie agressive dans la musique de combat, l'élégance néo-classique dans les danses de cour, l'humour primesautier dans les rôles mineurs et, surtout, la grande beauté lyrique dans la musique pour les deux jeunes amants et la cruelle série d'événements qui menèrent à leur mort tragique.

© *Andrew Huth* 2006

L'Orchestre philharmonique de Bergen est l'un des deux orchestres nationaux de la Norvège. Remontant à 1765, il est l'un des plus vieux orchestres du monde et il a joui d'une collaboration étroite avec Edvard Grieg, né à Bergen et directeur artistique de l'orchestre de 1880 à 1882. Grieg fit généreusement don de sa fortune à une fondation dont le but principal était de subvenir aux besoins de l'orchestre qui compte aujourd'hui 97 membres.

L'orchestre moderne doit beaucoup à ses directeurs artistiques Harald Heide (1908-1948) et Karsten Andersen (1964-1985). Les chefs principaux ont été depuis Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko et Simone Young. En 2003, le chef américain Andrew Litton devint chef principal et conseiller artistique de l'orchestre, une relation qui fut renforcée en 2005 quand le contrat fut renouvelé et que Litton en devint directeur musical. Sous la direction de Litton, la formation a multiplié ses activités internationales dont une tournée européenne réussie en 2005 qui se termina par trois concerts au Konzerthaus de Vienne.

Au moyen de différents projets, l'orchestre contribue au développement de jeunes musiciens, par exemple en organisant des classes de maître données par ses solistes invités et par son concert annuel mettant en vedette de jeunes solistes choisis en audition. L'Orchestre philharmonique de Bergen fut le premier orchestre norvégien, dirigé par Ole Kristian Ruud, à avoir récemment enregistré l'intégrale de la musique pour orchestre de Grieg. Sur étiquette BIS, la série consiste en sept disques chaudement salués dont une version de concert sur deux disques de *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen avec musique de Grieg

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, dont en Italie et Autriche où la formation a donné trois concerts au Konzerthaus de Vienne. Litton et l'Orchestre philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne et, en 2006, jouent à sa première de débuts, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès comprenant plusieurs tournées inter-

nationales et télédiffusions nationales. Litton en reste le directeur musical émérite ; il reste aussi chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout au monde dont l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre Tonkünstler de Vienne, les orchestres symphoniques de la NHK et de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre de chambre écossais et l'English National Opera dans des salles et lors de festivals aussi prestigieux que celui de Ravinia et les Proms de la BBC. Andrew Litton est également fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

The BIS Hybrid SACD catalogue consists of more than 50 titles (December 2006), among which can be found highly praised cycles of orchestral works by Beethoven, Grieg, Shostakovich and Tchaikovsky, cantatas by Bach and other vocal music, as well as chamber works and solo recitals. For further updates, please visit www.bis.se.

This record has received support from the Grieg Foundation.

RECORDING DATA

Recorded in June 2005 at the Grieg Hall, Bergen, Norway

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Martin Nagorni

Digital editing: Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone pre-amplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM 1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Huth 2006

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Esa Tanttu

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1301 © 2006 & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

