

Peter Ilyich Tchaikovsky

Hamlet Op.67a

"Overture & Incidental Music"

Romeo and Juliet

"Fantasy Overture"

(original 1869 version)



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Russian National Orchestra
Vladimir Jurowski

Peter Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893)

Hamlet Op.67a - Overture & Incidental Music

1	Overture	9. 09
	Act 1	
2	No.1 Mélodrame – Moderato assai	1. 13
	Scene 1: First appearance of the Ghost	
3	No.2 Fanfare – Allegro vivo	0. 25
	Scene 4: A Flourish of Trumpets	
4	No.3 Mélodrame – Moderato assai	0. 40
	Scene 4: Appearance of Ghost to Hamlet	
5	No.4 Mélodrame – Allegro giusto ed agitato	3. 26
	Scene 4: The Ghost tells Hamlet of his father's murder	
	Act 2	
6	No.5 Entr'acte – Allegro semplice	2. 55
	Prelude to Scene 1 and first appearance in the play of Ophelia	
7	Fanfare	0. 25
	Scene 2: The Dumb Show enters	
8	No.6 Fanfare	0. 27
	Scene 2: A Room in the Castle – Flourish	
	Act 3	
9	No.7 Entr'acte – Andante quasi allegretto	3. 04
	Prelude to Scene 1 which features Hamlet's soliloquoy	
10	No.8 Mélodrame – Allegro giusto ad agitato	2. 21
	Scene 2: The players enact the Scene of the Poisoning	
	Act 4	
11	No.9 Entr'acte – Andante non troppo	7. 38
	Prelude to Scene 1 – A Room in the Castle	
12	No.10 Scène d'Ophélie – Andantino	2. 19
	Scene 5: Elsinore – Ophélie's Mad Scene	

13	No.11 Deuxième Scène d'Ophélie - Moderato	2. 26
	Scene 5: Re-enter Ophelia, fantastically dressed with straws and flowers Act 5	
14	No.12 Entr'acte – Marcia. Moderato assai	4. 16
	Prelude to Scene 1 – A Churchyard	
15	No.13 Chant du Fossoyeur – Andantino	1. 17
	Scene 1: Gravedigger's Song	
16	No.15 Fanfare – Allegro giusto	0. 27
	Scene 2 : Trumpets sound	
17	No.16 Marche finale – Allegro risiluto ma non troppo	0. 40
	Scene 2	
18	Romeo and Juliet	16. 32
	“Fantasy Overture” (original 1869 version)	

Tatiana Monogarova – soprano (track 12 + 13)

Maxim Mikhailov – bass (track 15)

Russian National Orchestra

conducted by:

Vladimir Jurowski

Recording venue: DZZ Studio 5, Moscow, 25-27 September 2007

Total playing time: 60. 01

Executive Producer: Job Maarse

Recording Producer: Carl Schuurbiers

Balance Engineer: Erdo Groot

Editor: Carl Schuurbiers

The Russian National Orchestra wishes to thank Maria and Maxim Boycko, the Ann and Gordon Getty Foundation, and the Charles Simonyi Fund for Arts and Sciences for their support of this recording

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com

Track 12

Акт 4

Сцена Офелии

Где тот, кем ты так любима;
как бы мне его узнать?
Его лицо покрывать будет шляпа
пилигрима.
Сними ее!
Сбрось ее скорей!

Везде цветы в гробе лежали,
как горный снег был саван бел,
и все кругом рыдали,
и труп земле предали
и он под землей коченел!

Опять наступил святой Валентин
и пришла я к другу.
Он дверь отворил, один на один целовал
подругу.

Жениться на мне ведь ты обещал,
клялся в том когда-то..
Что слова тебе твой друг не сдержал,
ты же виновата!

Act 4

Ophelia's Scene

How then shall I recognize
your lover?
He has sandals, staff and scalloped hat.
Down! Down!
Let him be thrown down!

His hair, white as snow
was as soft as flax.
I saw the black cortège, alas!
May God protect the dead
and the poor orphan!

Here is St Valentine's morning,
and I come quickly to greet you,
to be, in my turn, your Valentine

Good adored angel, I will marry you,
you said not long ago.
Yes, but between ourselves, to change
from lover to husband is too frightening
my dear.

Akt 4

Szene der Ophelia

Woran soll ich denn

Euren Liebhaber erkennen?

Er hat Sandalen, einen Stab

und Langettenhut.

Nieder! Nieder ! Man werfe ihn nieder!

Sein Haar, weiß wie Schnee,

war weich wie Flachs.

Ich sah den schwarzen Leichenzug, o weh!

Möge Gott den Toten

und das arme Waisenkind beschützen!

Es dämmert der Valentinstag,

und ich komme schelmisch, Euch zu grüßen,

und meinerseits Eure Valentine zu sein.

Schöner Engel, ich würde mich mit Euch
vermählen

sagtet Ihr unlängst.

Ja, aber unter uns, der Schnitt vom

Liebhaber zum Gatten

macht mir zuviel Angst, meine Liebste.

Acte 4

Scène d'Ophélie

Votre amoureux, à quels gages

le reconnaitrai-je donc ?

Il a de sandales bourdon et chapeau

de coquillages.

À bas ! à bas! qu'on le jette à bas !

Les cheveux blancs comme la neige,

égalaient en douceur le lin.

J'ai vu le noir cortège, hélas !

Que Dieu protège le mort

et l'enfant orphelin !

Voici le matin de Saint Valentin,

et je viens, mutine, vous dire bonjour,

pour être à mon tour votre Valentine.

Bel ange adoré je t'épouserai,
disiez-vous naguère.

Oui, mais entre nous, l'amant à l'époux

fait trop peur, ma chère.

Track 13

Вторая сцена Офелии

С открытым он лежал лицом,
мы слезы лили
и в могилу потом его опустили.
Нет! Нет! Не говори!
Я не спрашиваю.
Меня не любят,
я это очень хорошо знаю.

Мне Робин милый друг,
в нем радость вся моя, лишь в нем одном!
Здесь пестрые цветочки не у места;
лишь белых дайте мне: ведь я невеста!

Но я сама теперь не решила:
венчанье ждет меня,
или могила?

Не придет он, не вернется,
на век схоронили его
и от плача моего
холодный труп не проснется!

Ophelia's Second Scene

They took him away on the bier,
all covered with flowers!
Let me bathe his eyelid
with my tears!
No! no! do not tell me.
I do not ask, no;
because I am not loved any more
I know that all to well.

The good little Robin, he gives me
all my joy! All my joy!
I do not want flowers of different colours;
white ones! None but white ones!

I am the bride! Oh! But I do not truly know
what I see any more.
My God! What is that? The wedding!
Or the funeral procession?

His coffin, covered with snow, passed by
all scattered with flowers,
but love with its tears was missing
from the sad cortège!

Ophelias Zweite Szene

Mit Blumen bedeckt trugen sie ihn
auf der Bahre davon!

Laßt mich mit meinen Tränen
sein Augenlid benetzen!

Nein! Nein! Sagt mir nichts.

Nein, ich frage nicht,
denn man liebt mich nicht mehr,
das weiß ich allzu gut.

Der liebe kleine Robin macht mir soviel
Freude!

Soviel Freude!

Ich brauche keine bunten Blumen;
nur weiße! nur weiße!

Ich bin die Braut! Ach, aber ich weiß nicht
mehr,

was ich sehe.

Mein Gott! Was ist das? Die Hochzeit?
Oder der Leichenzug?

Sein Sarg, bedeckt mit Schnee, zog vorüber
mit Blumen übersät,
aber die Liebe mit ihren Tränen
fehlte in dieser traurigen Prozession!

Deuxième Scène d'Ophélie

On l'a porté couvert de fleurs,
sur la civière !

Laissez-moi de mes pleurs
baigner sa paupière !

Non ! non ! ne me dis pas.

Je ne demande pas, non ;
car on ne m'aime plus, moi ;
je le sais trop bien.

Le bon petit Robin, il fait toute ma joie !
toute ma joie !

Je ne faut pas de fleurs de couleur variée;
du blanc ! rien que du blanc !

Je suis la mariée ! Oh ! mais je ne sais plus
vraiment ce que je vois.

Mon Dieu ! qu'est-ce que c'est ? La noce ?
Ou le convoi ?

Son cercueil au drap de neige passait
tout semé de fleurs,
mais l'amour avec ses pleurs
manquait au triste cortège !

Track 15

Акт 5

Песня могильщика

Что я был за славный малый:
волочился во всю мочь -
и как весело бывало
проходили день и ночь,
проходили день и ночь.

Но пришла колдунья старость,
заморозила всю кровь:
прочь прогнавши смех и шалость
как рукой сняла любовь,
как рукой сняла любовь.

Что же? Факел погребальный,
из шести досок ларец,
саван, крест, да хор печальный
вот и песенки конец,
вот и песенки конец.

Act 5

The Gravedigger's Song

Mad with love, I cried out my drunkenness
when twenty years old:
Let us live twice over, my mistress,
hasten the heavy steps of time,
hasten the heavy steps of time.

And then I forgot; but age, without
awakening me
took me away ---
And suddenly on the dismal beach
threw me,
threw me.

And now a bier, a shroud,
a thin coat.
A hole which hides a stone,
that is all I need,
that is all I need.

Akt 5

Lied des Totengräbers

Verrückt vor Liebe, rief ich als Zwanzigjähriger
in meiner Trunkenheit aus:

Laß uns doppelt leben, meine Geliebte,
die schweren Schritte der Zeit vorantreiben,
die schweren Schritte der Zeit vorantreiben.

So vergaß ich; doch ohne mich aufzuwecken,
holte mich das Alter auf ---
und an dies finstere Gestade
warf es mich plötzlich,
warf es mich plötzlich.

Und jetzt ... eine Bahre, ein Leichentuch,
ein dünner Mantel,
Ein Loch, das einen Stein verbirgt,
ist alles, was ich brauche,
ist alles, was ich brauche.

Acte 5

Chant du Fossoyeur

Fou d'amour, dans mon ivresse je
m'écriais à vingt ans :

vivons double, ô ma maîtresse
hâtons les pas lourds du temps,
hâtons les pas lourds du temps.

Ainsi j'oubliais, mais l'âge sans
m'éveiller m'importait ---
Et sur la funèbre plage tout à coup
il me jetait,
tout à coup il me jetait.

Et maintenant une bière, un linceul,
habit peu chaud,
Un trou que cache une pierre,
voilà tout ce qu'il me faut,
voilà tout ce qu'il me faut.

"But love with its tears ..."

There were not many composers of standing, who worked equally hard on absolute and programme music. And of those composers, only few were destined to achieve extraordinary results in both genres. One of them was Peter Tchaikovsky. Probably his passion for reading stood him in good stead when inspired by high literature; after all, Tchaikovsky considered "*reading as ranking amongst the greatest moments of happiness*". In his programmatic works, he did not try to elaborate on a literary programme or the detailed portrayal of a plot; rather, he was attracted to the psyche of the figures depicted, to the development of their characters, or, for instance, to the emotional impasses and whirlpools, into which they manoeuvred themselves, or into which they were drawn. Anyhow, Tchaikovsky used three plays by the great Shakespeare on which to model various works: *The Tempest*, *Romeo and Juliet* and *Hamlet*. He turned them into a symphonic fantasy (*The Tempest*, Op. 18), two fantasy-overtures (*Romeo and Juliet*, and *Hamlet*, Op. 67) and incident-

tal music (*Hamlet*, Op. 67 ^{bis}). Just like many other composers, Tchaikovsky was inspired by a disastrous love, which led him to ruin. It is interesting to note that the young composer was truly encouraged to compose by Mili Balakirev. Balakirev suggested that Tchaikovsky use Shakespeare's *Romeo and Juliet* as a model for his following work – he probably knew about Tchaikovsky's unrequited love for the Belgian soprano Désirée Artôt and assumed that the story of the famous Shakespearean lovers would encourage him to get down to the composition.

Tchaikovsky began work without any huge enthusiasm, following Balakirev's detailed composition instructions: "*Begin with the music portraying Friar Lawrence, then interrupt it with the quarrel between the sparring families, and then depict the young lovers.*" In November 1869, Tchaikovsky completed the first version (which is the one recorded here) of his Fantasy-Overture *Romeo and Juliet*. At Balakirev's advice, two further versions then followed (1870, 1880); and it was to take over another ten years,

until Tchaikovsky was completely satisfied with his work. When planning the music, Tchaikovsky concentrated on the three main elements of the drama, which he translated into sonata movement form.

Thanks to its chorale-like character, the lengthy Adagio introduction conveys a sense of devout spirituality, as portrayed by the figure of Friar Lawrence. This is followed in the Allegro giusto by a brutal episode, with the rhythmical-energetic main theme symbolizing the battle between the Montagues and the Capulets (percussion!). Finally, the second theme enters, a lyrically flowing wood-wind melody, representing the love between Romeo and Juliet. During the 1870 première in Moscow, the fantasy-overture was given a cool reception, with the same fate befalling the music during its first performances in the West. But Tchaikovsky lived to see opinions change, and nowadays *Romeo and Juliet* is ranked among the most famous musical settings of Shakespearean plays in the entire orchestral repertoire.

However, one cannot necessarily say the same of his stage music writ-

ten to the Shakespeare tragedy *Hamlet*. Of course, this is due primarily to its belonging to the stage music genre, which nowadays fulfils only a secondary, if not totally subordinate role in the theatre. In 1888, a French-speaking theatre group led by the actor Lucien Guitry gave a guest performance in St. Petersburg. Guitry wanted to raise some money performing some scenes from *Hamlet* for a charity event, so he called on Tchaikovsky to commission a musical introduction. Thus Tchaikovsky wrote his third programmatic work to a Shakespeare text while working on the instrumentation of the Symphony No. 5: his Fantasy-Overture *Hamlet*, Op. 67, which he dedicated to Edvard Grieg. Here, too – as was the case with *Romeo and Juliet* – he designed a musical character portrait, rather than keeping to a narration of the action. Here too, he subjected the sonata form to a free new formulation.

In 1891, a performance of the complete *Hamlet* took place in Petersburg, for which Tchaikovsky provided the incidental music. He clearly reduced the Fantasy-Overture on this occasion, and created a tailor-made version for small orchestra. (Orchestras perform-

ing in theatres were not of symphonic strength.) Altogether, this contained four pieces of music as interludes, five very short fanfares, a finale-march, four melodramas and three vocal pieces. The melodramas for the appearance of the ghost (scenes 1 and 4) are not necessarily of the same quality of comparable settings, such as in *Der Freischütz* (wolf ravine scene), however, they significantly increase the expression of the text which they accompany. The rather robust song of the grave-diggers in the 5th act and the two dramatic scenes with Ophelia in the 4th act – here, Ophelia lapses into madness – are sung in French.

By the way, Tchaikovsky did not write all these pieces afresh: some of the musical material he borrowed from earlier works. It is astonishing how the borrowed themes from, for instance, his Symphony No. 3 (interlude for the 2nd act) and the Elegy “A Grateful Greeting” (interlude for the 4th act) fit in seamlessly with the musical design. An unquestionable sign of the sheer dramatic and emotional quality of Tchaikovsky’s music. The highlights certainly include the funeral march, which can be heard in the interlude for the

5th act and in the 1st scene, and provides a musical portrayal of Ophelia’s burial procession.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Vladimir Jurowski

„ Jurowski is more than a cut above the rest. His clarity, subtlety, intelligence and well-preparedness - added to uncommon maturity - turn the Prokofiev into a balletic tour de force...” Andrew Clarke, Financial Times

“Thursday night was clearly among the most magnificent musical achievements of the orchestra’s last dozen years - right up there with Rattle’s Gurrelieder, Muti’s Respighi, and Sawallisch’s Bruckner.” Peter Dobrin, Philadelphia Inquirer

Born in Moscow as a son of conductor Mikhail Jurowski, Vladimir Jurowski completed the first part of his musical studies in his native town at the Music College of the Moscow Conservatory. In 1990 he moved with

his family to Germany where he continued his studies at High Schools of Music in Dresden and in Berlin, studying conducting with Rolf Reuter and vocal coaching with Semion Skigin.

In 1995 he made his international debut at the Wexford Festival, where he conducted Rimsky-Korsakov's May Night. The same year saw his brilliant debut at the Royal Opera House Covent Garden in Nabucco.

In the season 1996/97 Jurowski has joined the ensemble of Komische Oper Berlin. A season later he has been given the title of First Kapellmeister of this theatre. He continued working at the Komische Oper on a permanent basis until 2001. Since 1997 Vladimir Jurowski has been a guest at some of the world's leading musical institutions such as the Royal Opera House Covent Garden, Teatro La Fenice di Venezia, Opera Bastille de Paris, Theatre de la Monnaie Bruxelles, Maggio Musicale Festival Florence, Rossini Opera Festival Pesaro, Edinburgh Festival, Semperoper Dresden, Teatro Comunale di Bologna (where he has served as Principal Guest Conductor between 2000 and 2003). In 1999 he debuted at the Metropolitan Opera New York with

Rigoletto and has returned on numerous occasions since.

During recent seasons he made highly successful debuts with such orchestras as the Los Angeles Philharmonic, Berlin Philharmonic, Oslo Philharmonic and the Russian National Orchestra, as well as with the Pittsburgh Symphony and the Philadelphia Orchestra.

His operatic highlights have included The Queen of Spades at the Metropolitan Opera, Parsifal and Wozzeck at the Welsh National Opera, War and Peace at the Opera National de Paris as well as Die Zauberflöte, La Cenerentola and Otello at Glyndebourne Opera. Last season Vladimir Jurowski made his debut at La Scala conducting Eugene Onegin. He will conduct Rossini's La Cenerentola and a new production of Verdi's Macbeth in this year's Glyndebourne Festival Opera.

Recent and future symphonic engagements include concerts with the London Philharmonic Orchestra, Philadelphia Orchestra, Dresden Staatskapelle, the Royal Concertgebouw, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Chamber Orchestra of Europe.

Jurowski's discography includes the first ever recording of the cantata *Exile* by Giya Kancheli for ECM (1994), *L'étoile du Nord* by Meyerbeer for Naxos-Marco Polo (1996), *Werther* by Massenet for BMG (1999), and recently released live recordings of works by Rachmaninov, M.A. Turnage and Tchaikovsky on London Philharmonic Orchestra's own label. His first of a series of recordings with the Russian National Orchestra, featuring Tchaikovsky's Suite No. 3 and Stravinsky's *Divertimento from Le baiser de la fée*, was released on PentaTone Classics last year and was followed by the recording of Shostakovich Symphonies No 1 & 6 released earlier this year.

In January 2001 Vladimir Jurowski commenced his position as Music Director of the Glyndebourne Festival Opera and in 2003 was appointed Principal Guest Conductor of the London Philharmonic Orchestra and a member of the Russian National Orchestra Conductor Collegium. In 2005 he was appointed Principal Guest Conductor of the Russian National Orchestra, and last year he was also announced as a Principal Artist of the

Orchestra of the Age of Enlightenment. Vladimir Jurowski will become London Philharmonic Orchestra's twelfth Principal Conductor in September 2007.

Russian National Orchestra

The Russian National Orchestra has been in demand throughout the music world ever since its 1990 Moscow premiere. Of the orchestra's 1996 debut at the BBC Proms in London, the *Evening Standard* wrote, "They played with such captivating beauty that the audience gave an involuntary sigh of pleasure." More recently, they were described as "a living symbol of the best in Russian art" (*Miami Herald*) and "as close to perfect as one could hope for" (*Trinity Mirror*).

The first Russian orchestra to perform at the Vatican and in Israel, the RNO maintains an active international tour schedule, appearing in Europe, Asia and the Americas. Guest artists performing with the RNO on tour include conductors Vladimir Jurowski, Nicola Luisotti, Antonio Pappano, Alan Gilbert, Carlo Ponti and Patrick Summers, and soloists Martha

Argerich, Yefim Bronfman, Lang Lang, Pinchas Zukerman, Sir James Galway, Joshua Bell, Itzhak Perlman, Steven Isserlis, Dmitri Hvorostovsky, Simone Kermes and Renée Fleming, among many others. Popular with radio audiences worldwide, RNO concerts are regularly aired by National Public Radio in the United States and by the European Broadcasting Union.

Gramophone magazine called the first RNO CD (1991) "an awe-inspiring experience; should human beings be able to play like this?" and listed it as the best recording of Tchaikovsky's *Pathétique* in history. Since then, the orchestra has made more than 60 recordings for Deutsche Grammophon and PentaTone Classics, distinguishing the RNO as the only Russian ensemble with long-standing relationships with these prestigious labels, as well as additional discs with many other record companies. Conductors represented in the RNO discography include Founder and Music Director Mikhail Pletnev, Principal Guest Conductor Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Alexander Vedernikov and Paavo Berglund.

The RNO's recording of Prokofiev's *Peter and the Wolf* and Beintus's *Wolf*

Tracks, conducted by Kent Nagano and narrated by Sophia Loren, Bill Clinton and Mikhail Gorbachev, received a 2004 Grammy Award, making the RNO the first Russian orchestra to win the recording industry's highest honor. A Spanish language version narrated by Antonio Banderas was released in 2007, following a Russian version narrated by actors Oleg Tabakov and Sergei Bezrukov, with Mandarin and other editions to follow.

The orchestra's Shostakovich cycle on PentaTone Classics is widely acclaimed as "the most exciting cycle of the Shostakovich symphonies to be put down on disc, and easily the best recorded." (*SACD.net*)

A regular visitor to the Schleswig-Holstein, Gstaad and Rheingau festivals, the RNO is also the founding orchestra of Napa Valley Festival del Sole, Festival of the Arts BOCA in Florida, and the Singapore Sun Festival, and resident orchestra for multiple seasons of the Tuscan Sun Festival in Cortona, Italy. The RNO will launch its own annual festival in 2009, which will be held at Moscow's Bolshoi Theater.

The RNO is unique among the principal Russian ensembles as a private

institution funded with the support of individuals, corporations and foundations in Russia and throughout the world. In recognition of both its art-

istry and path-breaking structure, the Russian Federation recently awarded the RNO the first ever grant to a non-government orchestra.

„Aber die Liebe mit ihren Tränen ...“

Es gab nicht viele Komponisten von Rang, die sich gleichermaßen mit absoluter wie mit programmatischer Musik auseinandergesetzt haben. Und von denen waren nur wenige bestimmt, in beiden Gattungssträngen Außergewöhnliches zu leisten. Einer von ihnen war Peter Tschaikowsky. Wahrscheinlich kam ihm bei der Inspiration durch hohe Literatur seine Leseleidenschaft zugute, schließlich zählte Tschaikowsky „das Lesen zu den größten Glücksmomenten“. Bei seinen programmatischen Werken ging es ihm nicht um das Ausarbeiten eines literarischen Programms oder um die detaillierte Darstellung von Handlung; vielmehr reizte ihn die Psyche der dargestellten Figuren, deren charakterliche Entwicklung oder auch die emotionalen Sackgassen und Verwirbelungen, in die sie sich manövrierten oder in die sie hineingezogen wurden. Immerhin drei Bühnenwerke des großen

Shakespeare dienten Tschaikowsky als Vorlage: *Der Sturm*, *Romeo und Julia* und *Hamlet*. Umgesetzt wurden sie als Orchesterfantasie (*Der Sturm* op. 18), als Fantasie-Ouvertüre (*Romeo und Julia* o. Op., *Hamlet* op. 67) und als Singspielmusik (*Hamlet* op. 67^{bis}).

Wie zahlreiche andere Komponisten auch, so ließ sich Tschaikowsky von einer verhängnisvollen, ins Verderben führenden Liebe inspirieren. Interessant ist dabei, dass der junge Komponist von Mili Balakirew zur Komposition regelrecht animiert wurde. Balakirew schlug Tschaikowsky vor, Shakespeares *Romeo und Julia* als Vorlage für sein nächstes Werk zu nutzen – wahrscheinlich wusste Balakirew von Tschaikowskys unerwideter Liebe zu der belgischen Sopranistin Désirée Artôt und nahm an, dass sich der Komponist durch das berühmte shakespeare'sche Liebespaar zur Komposition ermutigen lassen würde.

Tschaikowsky machte sich ohne große Begeisterung an die Arbeit und befolgte die detaillierten Kompositionsanweisungen von Balakirew: „*Beginne mit der Musik, die Bruder Lorenzo repräsentiert, unterbrich diese dann durch den Streit der verfeindeten Familien und porträtiere dann die jungen Geliebten.*“ Im November 1869 vollendete Tschaikowsky (die hier auch erklingende) erste Fassung seiner Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*. Auf Ratschlag Balakirews folgten zwei weitere Fassungen (1870, 1880); und es sollte noch mehr als zehn Jahre dauern, bis Tschaikowsky mit seinem Werk voll auf zufrieden war. Bei der Planung der Musik konzentrierte sich Tschaikowsky auf drei primäre Elemente des Dramas, die in Sonatensatzform umgesetzt wurde.

Die lange Adagio-Einleitung vermittelt durch ihren choralartigen Charakter ein Gefühl ergebener Spiritualität, wie sich in der Figur des Bruder Lorenzo darstellt. Es schließt sich im Allegro giusto eine brutale Episode an, mit dem rhythmisch energischen Hauptthema, das den Kampf zwischen Montagues und Capulets symbolisiert (Schlagwerk!). Schließlich tritt das

Seitenthema ein, ein lyrisch strömender Holzbläser-Gesang, der für die Liebe zwischen Romeo und Julia steht. Bei der Uraufführung in Moskau 1870 wurde die Ouvertüre kühl aufgenommen und bei den ersten Aufführungen im Westen erging es dem Stück nicht besser. Aber Tschaikowsky erlebte es, dass sich die Meinungen änderten und heute zählt *Romeo und Julia* zu den berühmtesten Shakespeare-Vertonungen in der Orchesterliteratur überhaupt.

Das kann man von seiner Schauspielmusik zur Shakespeare-Tragödie *Hamlet* nicht unbedingt behaupten. Was sich natürlich primär aus der Gattung Schauspielmusik ableitet, die heute in den Theatern nur noch eine neben-, wenn nicht gar untergeordnete Reihe spielt. 1888 gastierte eine französischsprachige Schauspielerguppe unter Leitung des Schauspielers Lucien Guitry in St. Petersburg. Dieser wollte mit Szenen aus *Hamlet* auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung Geld einspielen und so sprach Guitry bei Tschaikowsky vor, um eine musikalische Einleitung zu bestellen. Parallel zu den Instrumentierungsarbeiten an

der Fünften Symphonie entstand dann Tschaikowskys drittes programmatisches Werk auf einen Shakespeare-Text. Die Fantasie-Ouvertüre *Hamlet* op. 67, die Edvard Grieg gewidmet ist. Auch hier wird – wie schon in *Romeo und Julia* – keine Handlung nacherzählt, sondern eher ein musikalisches Charakterporträt entworfen. Auch hier wird die Sonatenform einer freien Neuformulierung unterworfen. 1891 fand dann eine Aufführung des gesamten *Hamlet* in Petersburg statt und Tschaikowsky lieferte die Schauspielmusik dazu. Dafür unterzog er die Fantasie-Ouvertüre einer deutlichen Kürzung und entwarf eine maßgeschneiderte Fassung für kleine Besetzung. (An den Theatern wurde nicht mit symphonischer Orchesterstärke musiziert.) Insgesamt entstanden vier Musiken als Zwischenakt, fünf sehr kurze Fanfaren, ein Final-Marsch, vier Melodramen und drei Vokalnummern. Die Melodramen zum Auftritt des Geistes (Szenen 1 und 4) erreichen nicht unbedingt die Qualität vergleichbarer Vertonungen etwa aus „Der Freischütz“ (Wolfsschlucht-Szene), steigern aber sehr wohl den Ausdruck des

Textes, dem sie unterlegt sind. Das eher handfeste Lied des Totengräbers aus dem 5. Akt und die zwei dramatischen Szenen der Ophelia aus dem 4. Akt – Ophelia verfällt hier dem Wahnsinn – werden auf Französisch gesungen. Tschaikowsky schrieb übrigens nicht alle Nummern neu, sondern entlehnte einiges musikalisches Material aus früheren Werken. Erstaunlich, dass die thematischen Anleihen etwa aus der Dritten Symphonie (Entr’acte zum 2. Akt) und der Elegie „Ein Dankesgruß“ (Entr’acte zum 4. Akt) sich bruchlos in die musikalische Gestaltung einfügen. Ein unzweifelhaftes Indiz für die durchaus dramatische und emotionale Qualität der Musik Tschaikowskys. Zu den Höhepunkten zählt sicherlich der Trauermarsch, der im Entr’acte zum 5. Akt und in der 1. Szene erklingt, und musikalisch den Begräbniszug der Ophelia untermalt.

Franz Steiger

« Mais l'amour et ses larmes... »

Peu de compositeurs réputés s'attelèrent avec tant d'ardeur à la musique absolue et programmatique. Et seul un petit nombre d'entre eux étaient destinés à réussir aussi brillamment dans les deux genres. L'un de ces compositeurs était Peter Tchaïkovski. Passionné de lecture, il tirait vraisemblablement son inspiration de la haute littérature. Il considérait en effet « *la lecture comme l'un des plus grands moments de bonheur.* » Dans ses œuvres programmatiques, il n'essayait pas d'élaborer un programme littéraire ou de décrire une intrigue de façon détaillée, mais était plutôt attiré par le psychisme de ses personnages, le développement de leur caractère, ou, par exemple, les impasses et tourbillons émotionnels au cœur desquels ils louvoyaient ou dans lesquels ils étaient entraînés. Quoi qu'il en soit, Tchaïkovski employa trois pièces du grand Shakespeare pour concevoir diverses œuvres : *La Tempête*, *Roméo et Juliette* et *Hamlet*, qui devinrent une fantaisie symphonique (*La Tempête*, Op. 18), deux ouvertures fantaisies (*Roméo et Juliette*, et *Hamlet*, Op. 67) et une

musique de scène (*Hamlet*, Op. 67^{bis}).

Comme beaucoup d'autres compositeurs, Tchaïkovski fut inspiré par un amour funeste, qui le mena à sa perte. Il est intéressant de noter que le jeune compositeur fut véritablement encouragé à composer par Mili Balakirev. Balakirev suggéra à Tchaïkovski, pour son œuvre suivante, de prendre pour modèle le *Roméo et Juliette* de Shakespeare – il était probablement au fait de l'amour non partagé de Tchaïkovski pour la soprano belge Désirée Artôt, et supposa que l'histoire des célèbres amants shakespeariens l'encouragerait à s'investir dans la composition.

Tchaïkovski se mit à l'œuvre sans véritable enthousiasme, en suivant les instructions détaillées de Balakirev : « *Commence par le portrait de Frère Laurence, puis interromp-le par la querelle entre les familles rivales, et décrit ensuite les jeunes amants.* » Au mois de novembre 1869, Tchaïkovski acheva la première version (présentée sur cet enregistrement) de son Ouverture fantaisie *Roméo et Juliette*. Sur les conseils de Balakirev, deux

autres versions suivirent (1870, 1880). Mais ce n'est qu'au bout de dix ans que Tchaïkovski fut entièrement satisfait de son travail. Lorsqu'il structura la musique, Tchaïkovski se concentra sur les trois principaux éléments du drame, qu'il traduisit en mouvement de forme sonate.

De par son caractère choral, la longue introduction de l'Adagio donne un sentiment de spiritualité fervente, présentée dans le portrait de Frère Laurent. Vient ensuite un épisode brutal dans l'Allegro giusto, avec le thème principal rythmique et énergique symbolisant l'affrontement entre les Montaigu et les Capulet (percussion !). Finalement, le second thème fait son entrée : une fluide mélodie lyrique jouée par les bois et les vents, figurant l'amour entre Roméo et Juliette. L'ouverture fantaisie fut fraîchement accueillie lors de sa première, en 1870 à Moscou, et la même réception l'attendait lors des premières représentations données en Occident. Mais Tchaïkovski vécut suffisamment longtemps pour voir les opinions changer et de nos jours, *Roméo et Juliette* se place parmi les plus célèbres arrangements musicaux des pièces de Shakespeare du

répertoire orchestral.

On ne peut cependant pas en dire autant de la musique de scène qu'il écrivit pour la tragédie shakespearienne *Hamlet*. Bien entendu, ceci est dû en premier lieu à son appartenance au genre de la musique de scène, qui ne joue aujourd'hui au théâtre qu'un rôle secondaire, voire totalement subalterne. En 1888, une troupe de théâtre francophone dirigée par l'acteur Lucien Guitry se produisit à Saint-Petersbourg. Guitry désirait gagner un peu d'argent en jouant quelques scènes de *Hamlet* à l'occasion d'un événement caritatif, et il demanda à Tchaïkovski de se charger de l'introduction musicale. C'est ainsi que Tchaïkovski écrivit sa troisième œuvre programmatique sur un texte de Shakespeare, tandis qu'il travaillait à l'instrumentation de la Symphonie N° 5 : son ouverture fantaisie *Hamlet*, Op. 67, qu'il dédia à Edouard Grieg. Ici encore – comme dans *Roméo et Juliette* – il réalisa davantage un portrait musical qu'il ne s'en tint à un récit de l'action. Et ici encore, il soumit la forme sonate à une nouvelle formulation libre.

En 1891, la pièce *Hamlet* fut interprétée en entier à Saint-Petersbourg, et Tchaïkovski veilla à la musique. À

cette occasion, il raccourcit nettement l'ouverture fantaisie, créant une version sur mesure pour un petit orchestre. (Les orchestres qui jouaient au théâtre n'avaient pas un effectif symphonique.) L'œuvre comporte en tout quatre morceaux de musique en intermèdes, cinq fanfares très brèves, une marche finale, quatre mélodrames et trois pièces vocales. Les mélodrames correspondant à l'apparition de l'esprit (scènes 1 et 4) ne sont pas nécessairement de la même qualité ou sonorisation que ceux de *Der Freischütz* (scène du ravin du loup), toutefois, ils accroissent considérablement l'expression du texte qu'ils accompagnent. Le chant déjà énergique des fossoyeurs, au 5^{ème} acte, et les deux scènes dramatiques avec Ophélie, au 4^{ème} acte – Ophélie s'y abîme dans la folie – sont chantés en français.

En outre, Tchaïkovski n'écrivit pas tous les morceaux spécialement à cet effet, mais emprunta du matériel musical à certaines de ses œuvres précédentes. On est étonné de la facilité avec laquelle les thèmes empruntés, par exemple, à sa Symphonie N° 3 (intermède, avant le 2^{ème} acte) et l'élégie pour cordes (intermède, avant le

4^{ème} acte) s'intègrent dans le concept musical. Et il s'agit d'un signe incontestable des qualités dramatiques et émotionnelles absolues de la musique de Tchaïkovski. Les points forts incluent assurément la marche funèbre, interprétée dans l'intermède précédent le 5^{ème} acte et dans la 1^{ère} scène, portrait musical du cortège funèbre d'Ophélie.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw. substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrofon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl

Technical Information

Recording facility:

Microphones:

Microphone pre-amps:

DSD recording,
editing and mixing:
Surround version:

Polyhymnia International BV

Neumann KM 130, DPA 4006 & DPA 4011 with Polyhymnia
microphone buffer electronics.

Custom build by Polyhymnia International BV and outputs directly
connected to Meitner DSD AD converter.

Pyramix Virtual Studio by Merging Technologies
5.0

B&W

Bowers & Wilkins

van den Hul[®]

Monitored on B&W Nautilus loudspeakers.

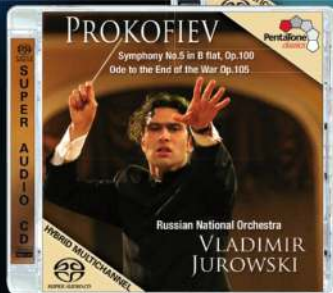
Microphone, interconnect and loudspeaker cables by van den Hul.



PTC 5186 061



PTC 5186 068



PTC 5186 083



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

PTC 5186 330
Printed in Germany