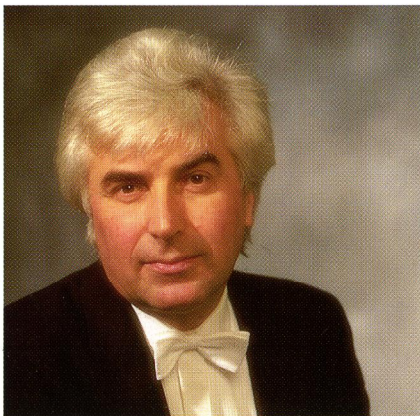


CHANDOS DIGITAL

CHAN 8967



Kim Wichmann

DMITRI KITAJENKO

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1991 Chandos Records Ltd.
© 1991 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

STRAVINSKY

The Firebird complete ballet
Le Chant du Rossignol



THE DANISH NATIONAL RADIO
SYMPHONY ORCHESTRA

DMITRI KITAJENKO
conductor

DR

DIGITAL

**IGOR
STRAVINSKY**
(1882-1971)



- 1 Le Chant du Rossignol - poème symphonique 23:18
The Song of the Nightingale - symphonic poem
Der Gesang der Nachtigall - symphonische Dichtung

THE DANISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
 DMITRI KITAJENKO Principal Guest Conductor



This recording is made in cooperation with the Danish Broadcasting Corporation

The Firebird - complete ballet 53:14

L'Oiseau de Feu - ballet complet · Der Feuervogel - vollständiges Ballett

2	Introduction	3:16
I TABLEAU		
3	Le jardin enchanté de Kastchei	2:07
4	Apparition de l'oiseau de feu poursuivi par Ivan Tsarévitch	2:33
5	Danse de l'oiseau de feu	1:27
6	Capture de l'oiseau de feu par Ivan Tsarévitch	1:06
7	Supplications de l'oiseau de feu <i>Apparition des treize princesses enchantées</i>	10:09
8	Jeu des princesses avec les pommes d'or (scherzo)	2:45
9	Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch	1:39
10	Corovod (ronde) des princesses	4:57
11	Lever du jour <i>Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kastchei</i>	1:44
12	Carillon féérique, apparition des monstres-gardiens de Kastchei et capture d'Ivan Tsarévitch <i>Arrivée de Kastchei l'immortel</i> <i>Dialogue de Kastchei avec Ivan Tsarévitch</i> <i>Intercession des princesses</i>	6:25
13	<i>Apparition de l'oiseau de feu</i> Danse de la suite de Kastchei enchantée par l'oiseau de feu	1:24
14	Danse infernale de tous les sujets de Kastchei	4:46
15	<i>Berceuse (L'oiseau de feu)</i> <i>Reveil de Kastchei</i> <i>Mort de Kastchei</i> <i>Profonds ténèbres</i>	5:24
II TABLEAU		
16	Disparition du palais et des sortilèges de Kastchei, animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale	3:33

DDD TT = 76:41

The Firebird

Everyone knows how the ballet which made Stravinsky's name in Western Europe was commissioned by Diaghilev only after he had tried, and failed, with Liadov, the composer of *The Enchanted Lake*, *A Musical Snuff-box* and other miniatures of fastidious workmanship. Few however know, or knew before the researches of musicologist Donald Street, that this was only part of the story and that there existed another *Firebird*, of a kind, before Stravinsky's. Alexandre Benois, the painter and designer (e.g. of *Petrushka*), and one of the founder members of the artistic group dominated by Diaghilev, claims in his memoirs that Nikolai Tcherepnin, composer, conductor and teacher (Prokofiev was his most famous pupil at the St Petersburg Conservatory) and father of the composer Alexandre Tcherepnin, was the original recipient of the *Firebird* commission. Tcherepnin's music is forgotten today, but he it was who in 1907 composed the first original Diaghilev ballet score, *Le Pavillon d'Armide*. The success of this work and others in Paris in 1909 — where Tcherepnin was conductor of Diaghilev's company from 1908-1914 — encouraged Diaghilev to concentrate on producing ballets. Since Tcherepnin was the only professional musician in the Diaghilev circle until the appearance of the young Stravinsky, there was nothing extraordinary in his being asked to provide a ballet-score based on one of the best known Russian fairy tales. What is extraordinary, in the light of subsequent events, is that Tcherepnin actually did produce an orchestral work based on the subject of 'The Firebird'. Not, however, a ballet, rather a short piece or sketch entitled *The Enchanted Kingdom*. Somewhere along the line the ballet-commission had dematerialised. How or why is not known. This much however is for sure: that Tcherepnin's *Enchanted Kingdom* was first performed in St Petersburg in March 1910, around the time Stravinsky was finishing the short score of his own *Firebird* (he'd started it in November 1909 and completed the orchestral score in May 1910, in reasonable time for the premiere in Paris the following month). Almost certainly Liadov was approached after Tcherepnin withdrew, and it was only after he also failed to deliver what Diaghilev was hoping for that the impresario settled on Stravinsky. The rest, as we know, is history — not least in terms of the artists who, through 80 years and more, have contributed to productions. At the first performances (at the Paris Opéra) Karsavina danced the Firebird, Fokine Prince Ivan; he was also the choreographer. Gabriel Pierné, composer of the cantata *Les enfants à Bethléem* and much other attractive and useful music (e.g. for organ and harp) conducted. Later choreographers include Adolf Bolm, George Balanchine, Serge Lifar, John Cranko, Jerome Robbins, Maurice Béjart; Balanchine and Lifar both danced in Diaghilev's 1926 revival at the London Lyceum, for which Natalia Goncharova designed scenery and costumes. Markova danced the name-role in the Met's 1945 production designed by Chagall; and during the 1954 Edinburgh Festival the Royal Ballet reconstructed the original Fokine choreography (with Karsavina's help). Margot Fonteyn danced the Firebird, Michael Somes Prince Ivan, Svetlana Beriosova the Princess, and Frederick Ashton Kastchei.

Diaghilev was taking a chance on the young Stravinsky. He'd heard *Scherzo fantastique* and *Fireworks*

— evidence, no doubt, of a sense of the dramatic and of up-to-date orchestral expertise; but a full-dress story-ballet like *The Firebird*? But Diaghilev was a man of instinct who trusted his intuitions. He had a flair — in the correct sense of a faculty of 'nosing out' — for quality and talent in all departments. He was prepared to gamble, and more often won than lost. Did he realize that, winning in this instance, he was also shaping the course of contemporary music? No ballet-scores have ever had wider repercussions than the first three Stravinsky wrote for Diaghilev — *Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*.

The Firebird is a score of outstanding brilliance, even if Stravinsky's individuality is only intermittently discernible. The latter's remark *à propos* Skriabin — 'one is only influenced by what one loves, and I could never love a bar of his bombastic music' — is completely belied by the *Firebird*'s first dance, which is *on ne peut plus* Skriabin; not to mention the regular occurrence of directions to the players like *rapace*, *sostenuto mystico*, and *con maligno gioia* (for Prince Ivan's conversation with Kastchei). Most of these were either toned down or eliminated in later editions of the score. Stravinsky also recognised Tchaikovsky in 'The Princesses and the Golden Apples': 'the Mendelssohnian-Tchaikovskian scherzo, which failed to satisfy me. I laboured again and again on this piece, but could do no better; and an awkward orchestral handicap remains, though I cannot say exactly what it is.' Nor, certainly, can anyone else; a special hell, Kastchei-style, is surely lying in wait for anyone searching for 'handicaps' in one of the most delectable episodes in the score! But the overmastering influence on *The Firebird* is that of Rimsky-Korsakov, whose enormously wide-ranging contribution to the development of 20th-century orchestration has been under-prized for far too long (the 'academic' notion is, of course, that anyone who writes music merely to delight and entertain cannot possibly be 'historically' significant). Think of the endless succession of orchestral masterpieces by Debussy, Ravel, Roussel, Falla (*Tricorne*), Holst (*The Planets*), Walton, Szymanowski, Bartók (*The Wooden Prince*), Kodály (*Háry János*), Respighi, Prokofiev, Khachaturian — none would sound the way they do but for their Rimskian prototypes. In *The Firebird* Stravinsky tried to be *plus royaliste que le roi* and ran the full gamut of orchestral tricks and gimmicks known at the time. He claimed credit for the strings *glissando* in natural harmonics which evokes all the magic and mystery of Kastchei's garden in the opening tableau, but even this is to be found in Rimsky (in the opera *Christmas Eve*). Less often remarked, but no less remarkable, is the utterly mesmeric effect of the major third sounded by four offstage Wagner tubas — the only time they play — at the moment when Prince Ivan comes face to face with Kastchei. This momentary horror-struck pausing or freezing makes the ensuing *glissando* lunge of the trombones all the more terrifying.

It is no secret that in *The Firebird* Stravinsky drew freely on Rimsky's scores, particularly *Coq d'or* and *Mlada* (and on his folksong-collections for thematic material). However if *The Firebird* were no more than an imitative, eclectic bag-of-tricks it would scarcely have survived, even with Stravinsky's name attached. In fact it is his most popular work. Britten, for one, adored it — particularly the

finale — and was certainly mindful of it when composing his own balletic masterpiece *The Prince of the Pagodas*. Best testimony of all, perhaps, is the frequency with which the *complete* score — as opposed to the three concert suites which the composer extracted from it at different times — is performed live and recorded. Most ballet-scores need cutting for concert-performance since passages which make sense only in choreographic terms are inevitable; and even when the score consists of a series of self-contained numbers (e.g. the Tchaikovsky and Prokofiev ballets) the unaided ear can only cope with a selection. But *The Firebird* — like *Petrushka* and *The Rite of Spring*, neither of which are performed in concert with cuts — has the kind of onflowing vitality, an autonomously musical continuity and logic, which make a complete rendition not merely possible but desirable. Perhaps there is simply more 'real' music — as opposed to orchestration — in *The Firebird* than Stravinsky liked to admit. After all — and this verges on the heretical — was he ever again as passionately tender as in the Firebird's lullaby? — and for sheer majesty of conception, for grandeur and glory of sonority, did he ever surpass the final apotheosis? Some famous footage exists of Stravinsky conducting this finale at a Royal Festival Hall concert in 1965. To see the miniscule bird-like figure, his gestures as microscopic as his person, conjuring this vast and mighty palace of sound out of nothing, is an unforgettable experience.

Le Chant du Rossignol

Stravinsky finished the full score of *The Firebird* on 18 May 1910 in St Petersburg, the last work he would ever complete in Russia. When he was offered this commission he temporarily laid aside the opera he was composing after the story by Hans Christian Andersen, namely *The Nightingale* (*Le Rossignol*), and resumed work on it only in 1913, that is to say after not only *Firebird* but also *Petrushka* and *The Rite of Spring*. The opera was completed in Switzerland in 1914 and first produced by Diaghilev at the Paris Opéra in May of that year. Three years later Diaghilev proposed making a ballet out of *The Nightingale*, and it so happened that Stravinsky had already been thinking of condensing Acts 2 and 3 into a symphonic poem for orchestra alone. However *Le Chant du Rossignol*, as the 'new' piece was called, received its first performance not as a ballet but in concert (Geneva, December 1919, with Ernest Ansermet conducting L'Orchestre de la Suisse Romande). Diaghilev's company mounted the first ballet production a few months later, in February 1920, at the Paris Opéra. The music of *Le Chant du Rossignol* is markedly different from *The Firebird*. As we know it draws only on Acts 2 and 3 of the opera, which were composed immediately after Stravinsky had undergone what he described as one of the most memorable musical experiences of the pre-war years — hearing Schoenberg's *Pierrot Lunaire* in Berlin in 1912. That is why *Le Chant du Rossignol*, like those parts of the opera on which it is based, bears broad signs of Schoenbergian influence in its melodic and textural discontinuities. There is a strong tendency to split up the orchestra into soloists or groups of soloists, with much use of odd combinations or registers which Rimsky would cordially have disliked

— bassoons unnaturally high and strangled, piccolo (E-flat) clarinet unnaturally low and colour-drained, muted trumpet with un-muted tuba an octave lower. Hardly a page goes by without something unusual and beautiful beguiling the ear, *complexe mais pas compliqué*, to quote Ravel on his ideal of composition. And we can hear in *L'Enfant et les sortilèges* the extent to which Ravel was enamoured of *Le Rossignol*, as was Puccini (*Turandot*) and Bartók (*The Miraculous Mandarin*). What possibly attracted them as much as anything else was the skill and sophistication with which Stravinsky handled the exotic element. The only real problem is the extent to which we need to be familiar with the scenario in order to follow the course of the music and understand it — an inevitable consequence of its non-symphonic character (the term 'symphonic' always implies a measure of musical self-sufficiency: there is a strong symphonic element in *The Firebird*). This scenario consists mainly of quotations from Andersen and is divided into three main sections:

1. *The Fête in the Emperor of China's Palace*. In honour of the Nightingale that sang so sweetly 'the palace was festively adorned. The walls and the flooring, which were of porcelain, gleamed in the rays of thousands of golden lamps. The most glorious flowers had been placed in the passages. There was a running to and fro, and a thorough draught, so that all the bells rang loudly...' The Nightingale is placed on a golden perch; and a 'Chinese March' signals the entrance of the Emperor.
2. *The Two Nightingales*. 'The Nightingale sang so gloriously (flute solo) that tears came into the Emperor's eyes...' Envoys arrive from the Emperor of Japan bearing the gift of a mechanical nightingale. 'So soon as the artificial bird was wound up he could sing, and then his tail moved up and down, and shone with silver and gold...' He had as much success as the real one, and was much handsomer to look at... But where was the living nightingale? No-one had noticed that it had flown away out of the open window...' The fisherman is heard out-of-doors (trumpet solo) singing for joy because his friend has returned.

3. *Illness and Recovery of the Emperor of China*. 'The poor Emperor could scarcely breathe. He opened his eyes and saw that it was Death who sat upon his chest, and had put on his golden crown, and held in one hand the Emperor's sword, and in the other his beautiful banner.' The mechanical bird refused to perform. Then the little live Nightingale was heard singing outside the window. 'And as it sang the spectres grew paler and paler... Even Death listened and said "Go on, little Nightingale, go on!"... And Death gave up each of its treasures for a song... and floated out at the window in the form of a cold white mist... The Emperor fell into a sweet slumber. The sun shone upon him through the window when he awoke refreshed and restored.'

Funeral March. 'The courtiers came in to look at their dead Emperor, and — yes, there they stood astounded, and the Emperor said "Good morning, everyone".' Meanwhile, the friendly Nightingale has flown back to the fisherman who is heard singing his song once more.

© 1991 Christopher Palmer

Der Feuervogel

Jedermann weiß, daß Diaghilew das Ballett, das Strawinskys Namen in Westeuropa berühmt machen sollte, erst bestellte, nachdem er Ljadow, den Komponisten von *Der verzauberte See*, eine musikalische Schnupftabakdose und anderen makellos gearbeiteten Miniaturen, versucht hatte, und eine Absage erhielt. Wenige jedoch wissen, oder wußten zumindest vor den Untersuchungen des Musikwissenschaftlers Donald Street, daß dies nur ein Teil der Geschichte war, und es vor Strawinskys Werk bereits einen anderen *Feuervogel* gegeben hatte. Der Maler und Bühnenbildner (u.a. für *Petruschka*) Alexandre Benois, eines der Gründungsmitglieder der Künstlergruppe, die von Diaghilew dominiert wurde, behauptet in seinen Memoiren, daß Nikolaj Tscherepnin, der Komponist, Dirigent und Lehrer (dessen berühmtester Schüler am St. Petersburger Konservatorium Prokofjew war), der Vater von Alexandre Tscherepnin, ursprünglich den Auftrag für den *Feuervogel* erhalten hatte. Tscherepnins Musik ist heute vergessen, aber er hatte 1907 *Le Pavillon d'Armide*, das erste Ballett für Diaghilew, geschrieben. Da Tscherepnin bis zur Ankunft des jungen Strawinsky der einzige professionelle Musiker in Diaghilews Zirkel war, war es nichts Außergewöhnliches, daß er gebeten werden sollte, ein Ballett über die bestbekannten russischen Märchen zu liefern. Was im Nachhinein betrachtet jedoch außergewöhnlich erscheint, ist, daß Tscherepnin tatsächlich ein Orchesterwerk über das Sujet des "Feuervogels" produzierte. Allerdings kein Ballett, sondern eher eine Art Skizze mit dem Titel *Das verzauberte Königreich*. Irgendwie schien sich der Auftrag für das Ballett in Luft aufgelöst zu haben. Wie oder warum ist uns nicht bekannt. Fest steht jedoch, daß Tscherepnins *Verzaubertes Königreich* im März 1910 in St. Petersburg uraufgeführt wurde, um die gleiche Zeit also, als Strawinsky das Particell für seinen *Feuervogel* fertigstellte. Nachdem Tscherepnin sein Werk zurückgezogen hatte, wurde höchstwahrscheinlich Ljadow angesprochen, und erst nachdem auch er Diaghilews Erwartungen nicht erfüllen konnte, entschied sich der Impresario für Strawinsky. Der Rest, wie wir wissen, ist Geschichte — nicht zuletzt durch die Künstler, die über 80 Jahre lang zu den Produktionen beigetragen haben. In den ersten Aufführungen (an der Pariser Opéra) tanzte Karsawina den Feuervogel und Fokine, der auch choreographierte, den Prinzen Iwan. Gabriel Pierné, der Komponist der Kantate *Les enfants à Bethléem* und vieler anderer attraktiver und nützlicher Stücke (zum Beispiel für Orgel und Harfe), dirigierte. Spätere Choreographen waren unter anderen Adolf Bolm, George Balanchine, Serge Lifar, John Cranko, Jerome Robbins und Maurice Béjart. Balanchine und Lifar tanzten beide in Diaghilews 1926 Wiederaufnahme am Londoner Lyceum, für die Natalia Gontscharowa Bühnenbild und Kostüme entwarf. Markowa tanzte die Titelrolle in der Met-Produktion von 1945, die von Marc Chagall ausgestattet wurde; und für das Edinburgh Festival 1954 rekonstruierte das Londoner Royal Ballet (unterstützt von Karsawina) die originale Choreographie von Fokine. Margot Fonteyn tanzte den Feuervogel, Michael Somes Prinz Iwan, Svetlana Beriosowa die Prinzessin und Frederick Ashton Kastschei.

Der Feuervogel ist eine Partitur von herausragender Brillanz, selbst wenn Strawinskys Individualität nur stellenweise durchscheint. Seine Bemerkung über Skrjabin — "man wird nur durch das beeinflusst, was man liebt, und ich könnte nie auch nur einen Takt seiner bombastischen Musik lieben" — wird im ersten Tanz des Feuervogels Lügen gestraft, der waschechter Skrjabin ist; von dem wiederholten Auftauchen von Vortragsanweisungen wie *rapace*, *sostenuto mystico* oder *con maligno gioia* (für Prinz Iwans Unterhaltung mit Kastschei) ganz abgesehen. Die meisten davon wurden in späteren Ausgaben der Partitur abgemildert oder ausgelassen. Strawinsky erkannte auch Tschaikowsky in "Die Prinzessinnen und die goldenen Äpfel", dem "Mendelssohnisch-Tschaikowskyschen Scherzo, das mich nicht zufriedenstellen konnte. Ich arbeitete ständig an diesem Stück, aber es wollte mir nicht besser geraten, und zurück bleibt ein unbeholfenes orchestrales Hindernis, doch kann ich nicht genau sagen, was es ist." Und es wird wohl auch niemand anderes herausfinden, denn eine besondere Hölle à la Kastschei wartet gewiß auf jeden, der in einem der entzückendsten Episoden der Partitur nach "Hindernissen" sucht. Doch der überwältigende Einfluß auf den *Feuervogel* kommt von Rimskij-Korsakow, dessen äußerst weitreichende Beiträge zur Entwicklung der Orchestration im 20. Jahrhundert allzu lange unterschätzt wurden. Man denke nur an die endlose Phalanx orchestraler Meisterwerke von Debussy, Ravel, Roussel, Falla (*Tricorne*), Holst (*The Planets*), Walton, Szymanowsky, Bartók (*Der holzgeschnittene Prinz*), Kodály (*Háry János*), Respighi, Prokofjew oder Chatschaturjan — sie alle würden ohne ihre Rimskijschen Prototypen anders klingen. Im *Feuervogel* versuchte Strawinsky, päpstlicher zu sein als der Papst und zog alle Register der damals bekannten Orchestereffekte. Er behauptete, die Streicherglissandi im Flageolett, die im ersten Bild den Zauber und die Geheimnisse von Kastscheis Garten hervorrufen, erfunden zu haben, doch selbst dies findet sich schon bei Rimskij (in der Oper *Die Nacht vor Weihnachten*). Seltener wird auf die bemerkenswerte mesmerisierende Wirkung der großen Terz hingewiesen, die vier Wagnertuben in dem Augenblick hinter der Szene anstimmen — und dies ist die einzige Stelle an der sie spielen — als Prinz Iwan Kastschei von Angesicht zu Angesicht begegnet. Dieses momentane entsetzte Erstarren läßt das folgende Glissando der Posaunen umso grauenvoller erscheinen.

Es ist kein Geheimnis, daß Strawinsky im *Feuervogel* viele Anregungen aus Rimskijs Partituren bezog, besonders dem *Coq d'or* und *Mlada* (und seinen Volksliedsammlungen für thematisches Material). Wenn der *Feuervogel* jedoch nichts weiter wäre als eine imitative, eklektische Trickkiste hätte er wohl kaum überdauert, selbst mit Strawinskys Namen. Tatsächlich ist er Strawinskys populärstes Werk. Das beste Zeugnis dafür findet sich wohl darin, wie oft die gesamte Partitur — im Gegensatz zu den drei Orchestersuiten, die der Komponist zu verschiedenen Zeiten daraus zusammenstellte — aufgeführt und aufgenommen wird: der *Feuervogel* besitzt — wie *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*, die in Konzertaufführungen nie gekürzt werden — jene fließende Energie, jene autonome musikalische Kontinuität und Logik, die eine vollständige Wiedergabe nicht nur möglich, sondern erstrebenswert

machen. Vielleicht steckt im *Feuervogel* doch mehr 'echte' Musik — im Gegensatz zu bloßer Orchesterationskunst — als Strawinsky zugeben wollte.

Le Chant du Rossignol

Strawinsky schloß die Arbeit an der Partitur des *Feuervogels* am 18. Mai 1910 in St. Petersburg ab, und es war das letzte Werk, das er in Rußland vollenden sollte. Als er den Auftrag für das Ballett erhielt, legte er die Arbeit an der Oper *Le Rossignol*, die er nach der Geschichte von Hans Christian Andersen komponierte, beiseite und nahm sie erst 1913 wieder auf, also nach dem *Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*. Die Oper wurde 1914 in der Schweiz vollendet und im Mai desselben Jahres von Diaghilew an der Pariser Opéra produziert. Drei Jahre später schlug Diaghilew vor, *Le Rossignol* zu einem Ballett umzuarbeiten, und Strawinsky hatte tatsächlich schon mit dem Gedanken gespielt, den zweiten und dritten Akt zu einer symphonischen Dichtung für Orchester zusammenzufassen. *Le Chant du Rossignol*, wie das "neue" Stück hieß, wurde jedoch nicht als Ballett, sondern im Konzertsaal uraufgeführt (im Dezember 1919 mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet). Diaghilews Ensemble stellte einige Monate später, im Februar 1920, an der Pariser Opéra die erste Ballettproduktion auf die Bühne. Die Musik für *Le Chant du Rossignol* unterscheidet sich wesentlich vom *Feuervogel*. Wir wissen, daß sie ihr Material nur aus dem zweiten und dritten Akt der Oper bezieht, die Strawinsky unmittelbar nachdem er 1912 in Berlin Schönbergs *Pierrot Lunaire* gehört hatte, komponierte, nach einem Erlebnis also, das er als eine der denkwürdigsten musikalischen Erfahrungen der Vorkriegszeit beschrieb. Daher weist *Le Chant du Rossignol*, wie die Teile der Oper, auf denen er basiert, in seiner melodischen und satztechnischen Diskontinuität deutliche Anzeichen des Schönberg-Einflusses auf. Es ist eine starke Tendenz spürbar, das Orchester in Solisten oder Solistengruppen aufzuspalten, wobei vielfach von seltsamen Registerkombinationen Gebrauch gemacht wird, die Rimskij verabscheut hätte — Fagotte unnatürlich hoch und stranguliert, Piccoloklarinetten (in Es) unnatürlich tief und farblos, gedämpfte Trompete mit ungedämpfter Tuba eine Oktave tiefer. Kaum eine Seite geht vorüber ohne daß ein ungewohnter und schöner Klang die Ohren betört, "complexe, mais pas compliqué" (komplex, doch nicht kompliziert), um Ravel bezüglich seines Kompositionsideals zu zitieren. Und in *L'Enfant et les sortilèges* können wir hören, wie sehr Ravel *Le Rossignol* liebte, wie auch Puccini (*Turandot*) und Bartók (*Der wunderbare Mandarin*). Was sie womöglich besonders anzog, war das Geschick und die Kunst, mit denen Strawinsky das exotische Element in *Le Rossignol* handhabte. Das einzige wirkliche Problem ist, daß wir mit dem Szenarium vertraut sein müssen, um dem Verlauf der Musik zu folgen und sie zu verstehen — eine unvermeidbare Konsequenz seines unsymphonischen Charakters (die Bezeichnung "symphonisch" impliziert immer eine gewisses Maß von musikalischer Selbstgenügsamkeit). Das Szenarium besteht hauptsächlich aus Zitaten von Andersen und teilt sich in drei Hauptabschnitte auf:

1. **Das Fest im Palast des Kaisers von China.** Zu Ehren der Nachtigall, die so süß gesungen hatte, war "der Palast festlich geschmückt. Die Wände und Fußböden aus Porzellan glänzten im Schein von Tausenden von goldenen Lampen. Die herrlichsten Blumen waren in den Gängen aufgestellt worden. Es gab ein Hin- und Hergerenne und einen Durchzug, so daß alle Glocken laut tönnten..." Die Nachtigall wird auf eine goldene Stange gesetzt, und ein "Chinesischer Marsch" kündigt die Ankunft des Kaisers an.

2. **Die beiden Nachtigallen.** "Die Nachtigall sang so herrlich (Flötensolo), daß dem Kaiser Tränen in die Augen stiegen..." Boten vom Kaiser von Japan bringen eine mechanische Nachtigall als Geschenk. "Sobald der künstliche Vogel aufgezogen war, konnte er singen, und sein Schwanz bewegte sich auf und nieder und schimmerte von Gold und Silber... Er hatte soviel Erfolg wie der echte Vogel... aber wo war die lebendige Nachtigall? Niemand hatte bemerkt, daß sie durch's offene Fenster davongeflogen war..." Draußen ist der Fischer zu hören (Trompetensolo), der voller Freude singt, weil sein Vogelfreund zurückgekehrt ist.

3. **Krankheit und Genesung des Kaisers von China.** "Der arme Kaiser konnte kaum atmen. Er öffnete die Augen und sah, daß der Tod auf seiner Brust saß und seine goldene Krone aufgesetzt hatte und in einer Hand des Kaisers Schwert, in der anderen sein schönes Banner hielt." Die mechanische Nachtigall weigerte sich zu singen. Dann jedoch war die lebendige Nachtigall zu hören, die draußen vor dem Fenster sang. "Und als sie sang, wurden die Schatten bleicher und bleicher... Selbst der Tod hörte zu und sagte: 'Sing weiter, kleine Nachtigall, sing weiter!'... Und für jedes Lied gab der Tod einen seiner Schätze auf... und flog in Gestalt eines kalten weißen Nebels zum Fenster hinaus... Der Kaiser fiel in einen süßen Schlummer. Als er erfrischt und gesund erwachte, schien durch das Fenster die Sonne auf ihn."

Trauermarsch. "Die Höflinge kamen herein, um ihren toten Kaiser zu sehen, und — siehe, da standen sie erstaunt, und der Kaiser sagte zu ihnen: 'guten Morgen!'" Unterdessen war die freundliche Nachtigall zum Fischer zurückgefliegen, der zu hören ist, wie er noch einmal sein Lied singt.

© 1991 Christopher Palmer
Übersetzung: Renate Maria Wendel

L'Oiseau de Feu

Tout le monde sait que la musique du ballet qui fit connaître le nom de Stravinski en Europe occidentale lui avait été commandée par Diaghilev, après que celle de Liadov — compositeur du *Lac enchanté*, de la *Tabatière musicale* et autres miniatures délicatement ouvragées — eut déçu l'impresario. Mais peu de personnes savent — ou savaient avant les résultats de l'étude entreprise par le musicologue Donald Street — que ce n'est pas toute l'histoire et qu'un autre *Oiseau de Feu* avait existé avant celui de Stravinski. Alexandre Benois, dessinateur et peintre (des décors de *Pétrouchka* par exemple), un des membres fondateurs du groupe artistique dominé par Diaghilev, déclare dans ses mémoires que Nikolai Tcherepnine, compositeur, chef d'orchestre et professeur de musique (Prokofiev fut un de ses plus illustres étudiants au Conservatoire de Saint-Petersbourg), père du compositeur Alexandre Tcherepnine, aurait été le premier à recevoir la commande de l'*Oiseau de Feu*. De nos jours, on a totalement oublié sa musique. Toutefois, on sait que ce fut lui qui, en 1907, écrivit la première partition de ballet pour Diaghilev: *Le Pavillon d'Armide*. Puisque, avant l'arrivée du jeune Stravinski, Tcherepnine était le seul musicien professionnel du cercle Diaghilev, quoi de plus normal que de lui demander d'écrire une partition de ballet basée sur un des contes de fées russes les plus populaires? Ce qui est surprenant, toutefois, à la lumière des événements postérieurs, c'est que Tcherepnine ait réellement écrit une œuvre orchestrale basée sur le conte de l'*Oiseau de Feu*. En effet, un morceau assez court, pas un ballet un fragment musical plutôt, intitulé *Le Royaume enchanté*, signé Tcherepnine eut sa première à Saint-Petersbourg au mois de mars 1910, au moment où Stravinski mettait la dernière main à son propre *Oiseau de Feu*. De fait c'est comme si, quelque part en chemin, la commande de Diaghilev à Tcherepnine s'était évaporée. Comment et pourquoi? On n'en sait rien. On peut supposer qu'elle passa à Liadov après le "retrait" de Tcherepnine, puis, enfin, après le mécontentement de Diaghilev, qui n'avait pas obtenu ce qu'il voulait, à Stravinski. La suite est connue, et impressionnante si l'on pense aux artistes qui pendant plus de 80 ans maintenant ont participé aux diverses productions de ce ballet. A la création, qui eut lieu à l'Opéra de Paris, Karsavina dansait le rôle de l'oiseau de feu, et Fokine celui du Prince Ivan — Fokine était aussi l'auteur de la chorégraphie; Gabriel Pierné, compositeur de la cantate *Les enfants à Bethléem*, de diverses pièces agréables et d'œuvres substantielles (pour orgue et pour harpe notamment) dirigeait l'orchestre. Plus tard, d'autres célébrités du monde de la danse ont refait la chorégraphie: Adolf Bolm, George Balanchine, Serge Lifar, John Cranko, Jerome Robbins, Maurice Béjart; Balanchine et Lifar dansaient aussi les premiers rôles lors de la reprise en 1926, au Lyceum de Londres, de la production Diaghilev pour laquelle Natalia Goncharova avait dessiné les décors et les costumes. Markova interprétait l'oiseau au Metropolitan Opera, en 1945, dans une mise en scène aux décors et costumes signés Chagall. Pour le Festival d'Edimbourg 1954, le Royal Ballet reconstitua la chorégraphie originale de Fokine (avec l'aide de Karsavina); Margot Fonteyn était l'oiseau, Michael Somes le Prince Ivan, Svetlana Beriosova la Princesse et Frederick Ashton Kastchei.

La partition de l'*Oiseau de Feu* est extraordinairement brillante, même si l'individualité de Stravinski ne perce que d'une manière intermittente. Stravinski avait déclaré à propos de Scriabine: "on ne peut être influencé que par ce que l'on aime, et moi, je ne pourrai jamais aimer une seule mesure de sa musique emphatique". Or il contredit totalement cette opinion dans la première danse de l'oiseau, qui est on ne peut plus scriabinesque de nature; sans parler de directives, régulières et fréquentes, à l'intention des musiciens interprètes: *rapace, sostenuto mystico* et *con maligno gioia* (au moment de la conversation entre le Prince Ivan et Kastchei). Dans les éditions plus récentes, la plupart de ces directives ont été atténuées ou éliminées de la partition. Stravinski donne également un petit coup de chapeau à Tchaïkovski dans la scène "Jeu des princesses avec les pommes d'or". "Ce scherzo mendelssohnien-tchaïkovskien — disait-il — ne m'a jamais donné satisfaction. J'ai peiné et peiné sur ce mouvement, mais je n'ai pu arriver à mieux faire. A cause de cela il est resté cette espèce de handicap orchestral ingrat, dont je ne sais même pas exactement ce que c'est!" — Ni personne d'autre sûrement! Des diables d'un genre particulier, à la Kastchei sans doute, attendraient-ils en ne dormant que d'un œil, quiconque chercherait des "handicaps" dans l'un des plus savoureux épisodes de la partition? Mais l'influence la plus forte est incontestablement celle de Rimski-Korsakov, dont l'énorme contribution au développement de l'orchestration au XX^{ème} siècle n'a été que trop longtemps sous-estimée. Si on examine les abondants chef-d'œuvres orchestraux de Debussy, Ravel, Roussel, Falla (*Tricorne*), Holst (*Les Planètes*), Walton, Szymanowski, Bartók (*Le Prince de bois*), Kodály (*Háry János*), Respighi, Prokofiev, Khatchaturian — on peut en déduire sans erreur que nul d'entre eux ne sonnerait comme il le fait s'il n'y avait eu auparavant les prototypes de Rimski-Korsakov. Dans l'*Oiseau de Feu* Stravinski a voulu être plus royaliste que le roi; il a sorti de son sac tous les tours de passe-passe, tous les stratagèmes orchestraux de l'époque. Il s'attribue le mérite des *glissandos* des cordes en harmoniques naturels qui évoquent la magie et les mystères du jardin de Kastchei (tableau d'ouverture), mais ne les trouve-t-on pas déjà chez Rimski (dans son opéra *La Veille de Noël*)? L'effet hypnotique des tierces majeures qu'interprètent dans les coulisses quatre tubas wagnériens — la seule chose qu'ils jouent, d'ailleurs, au moment où le Prince Ivan et Kastchei se trouvent face à face, est moins souvent noté — mais vaut certainement la peine de l'être noté. Ce genre de pause ou d'immobilité momentanée, provoquée par un horrible choc, rend le *glissando* qui suit — le "coup de pointe" des trombones — d'autant plus terrifiant.

Il n'est de secret pour personne que Stravinski emprunta sans retenue aux partitions de Rimski-Korsakov, notamment *Le Coq d'or* et *Mlada* (et puisa le matériel thématique, dans sa collection de chants populaires). Toutefois si l'*Oiseau de Feu* n'était qu'un bataclan d'artifices musicaux, d'imitations éclectiques, son existence eût été bien éphémère, même avec le nom de Stravinski attaché à ses plumes. Or c'est l'œuvre la plus populaire du compositeur. Pour s'en assurer, il suffit de noter la fréquence d'exécution, en direct et enregistrée, de la partition complète — sans parler des trois

suites de concert que Stravinski en a extraites par la suite, à différentes périodes. *L'Oiseau de Feu* (comme *Pétrouchka* et *Le Sacre du Printemps*, aucune de ces œuvres ne fait l'objet d'une interprétation tronquée en concert) mêle une vitalité surabondante à une continuité et une logique musicales autonomes, qui non seulement permettent mais exigent une interprétation intégrale. Peut-être y a-t-il dans *L'Oiseau de Feu* davantage — comparée à l'orchestration — de musique "réelle" que Stravinski ne voulait l'admettre!

Le Chant du Rossignol

Stravinski termina la partition complète de *L'Oiseau de Feu* le 18 mai 1910 à Saint Pétersbourg; ce devait être la dernière œuvre qu'il achevait en Russie. Lorsqu'il avait reçu la commande de cette partition, il avait mis de côté celle de l'opéra tiré du conte de Hans Christian Andersen *Le Rossignol*. Il ne reprit le travail qu'en 1913 (c'est-à-dire non seulement après avoir fini *L'Oiseau de Feu* mais aussi *Pétrouchka* et *Le Sacre du Printemps*. L'opéra, achevé en Suisse, en 1914, fut monté par Diaghilev à l'Opéra de Paris, au mois de mai de la même année. Trois ans plus tard Diaghilev proposait d'en tirer un ballet. Or il se trouvait justement que Stravinski avait pensé à condenser les actes 2 et 3 pour en faire un poème symphonique (sans partie chantée). *Le Chant du Rossignol* (son nouveau titre) fut créé à Genève, en décembre 1919, par l'Orchestre de la Suisse romande, sous la direction d'Ernest Ansermet; ce n'était point un ballet mais un morceau de concert. La Compagnie de Diaghilev monta le ballet quelques mois plus tard, en février 1920, à l'Opéra de Paris. La musique du *Chant du Rossignol* est nettement différente de celle de *L'Oiseau de Feu*. Comme nous le savons déjà elle est tirée des actes 2 et 3 de l'opéra, composés immédiatement après que Stravinski eût ressenti ce qu'il disait être "une impression musicale parmi les plus extraordinaires que j'ai pu éprouver dans les années d'avant-guerre" c'est-à-dire l'audition, à Berlin en 1912 de "l'inoubliable" *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. C'est pour cela que *Le Chant du Rossignol* — comme les parties de l'opéra qui l'ont engendré — portent les traces de l'influence de Schoenberg dans les ruptures de texture et de ligne mélodique. L'orchestration tend fortement à diviser les musiciens en solistes ou groupes de solistes, à faire un abondant usage de combinaisons et de registres bizarres que Rimski-Korsakov aurait cordialement hais — par exemple: bassons étranglés, au registre artificiellement aigu; piccolo (mi bémol) et clarinette anormalement graves et privés de couleur, trompette bouchée et tuba (non bouché) qui joue un octave plus bas, etc.. Il n'y a pratiquement pas une seule page qui n'offre quelque chose d'inhabituel et de beau à la fois pour charmer les oreilles, quelque chose de "complexe mais pas compliqué" pour citer Ravel et son idéal de composition. Il est d'ailleurs facile de voir, à travers *L'Enfant et les sortilèges*, à quel point Ravel était épris du *Rossignol*, à l'instar de Puccini (*Turandot*) et de Bartók (*Le Mandarin merveilleux*). Ce qui les émerveillait plus que tout, c'était l'habileté et le raffinement extrême avec lesquels Stravinski avait traité l'élément exotique. Pour l'auditeur, le

seul problème réside dans le fait qu'il lui faut absolument connaître le scénario pour suivre le cours de la musique et la comprendre — conséquence inévitable du caractère non-symphonique de la composition (le terme "symphonique" laisse invariablement supposer que, dans une certaine mesure, la musique se suffit en elle-même).

Le scénario, divisé en trois sections principales, se compose principalement de phrases tirées du conte d'Andersen:

1 **La fête de l'Empereur de Chine, au palais.** En l'honneur du Rossignol qui chante si bien "le palais est décoré comme pour un jour de fête. Les murs et le sol recouverts de porcelaine brillent sous les rayons de milliers de lampes dorées. Les fleurs les plus belles ornent les couloirs. Il y a tant de va et vient et un tel courant d'air que les cloches se mettent à sonner de toute leur force..." On a installé le rossignol sur un perchoir en or; une "Marche chinoise" signale l'entrée de l'Empereur.
2 **Les deux rossignols.** "Le chant du Rossignol (solo de flûte) est si beau qu'en l'écoutant l'Empereur en a les larmes aux yeux..." Les envoyés de l'Empereur du Japon arrivent, porteurs d'un cadeau: un rossignol mécanique. "Dès que le mécanisme est remonté, l'oiseau artificiel peut chanter et remuer la queue de haut en bas; il brille des mille feux de son argent et de son or... Sa chanson a autant de succès que celle du vrai Rossignol, et l'oiseau mécanique est tellement plus beau à regarder... Mais où est passé l'oiseau vivant? Personne n'a remarqué qu'il s'était envolé par une fenêtre ouverte..." Le Pêcheur, l'ami du Rossignol, chante sa joie (solo de trompette), il a retrouvé son compagnon.
3 **Maladie et guérison de l'Empereur de Chine.** "Le pauvre Empereur peut à peine respirer. Il ouvre les yeux et reconnaît la Mort, assise sur sa poitrine, elle s'est coiffée de la couronne d'or impériale; d'une main elle tient l'épée de l'Empereur, de l'autre sa magnifique bannière". Le rossignol mécanique refuse de chanter. Alors le vrai petit Rossignol se met à vocaliser, dehors, près de la fenêtre. "Au fur et à mesure qu'il égrène son chant, les spectres pâlissent de plus en plus... Même la mort, fascinée, écoute et dit: 'Continue petit Rossignol, continue...'... Et la Mort, abandonnant tous les trésors pour la chanson..., flotte vers la fenêtre et disparaît sous la forme d'une brume blanche et glacée... L'Empereur s'endort d'un doux sommeil. Quand le soleil brille sur lui à travers les persiennes, il s'éveille frais et dispos".

Marche funèbre. "Les courtisans arrivent pour veiller sur l'Empereur qu'ils croient décédé et — bien sûr — sont frappés d'étonnement à sa vue. Il leur dit: 'Bonjour tout le monde'. Pendant ce temps le gentil petit Rossignol vole à nouveau vers son ami le pêcheur, dont on entend encore une fois la chanson.

© 1991 Christopher Palmer
Traduction: Paulette Hutchinson

The Danish National Radio Symphony Orchestra, founded in 1925, is one of the oldest radio orchestras in the world and has 98 permanent members. It is now regarded as Denmark's premier symphony orchestra and has an extensive concert, touring and recording schedule.

In the orchestra's early days two renowned conductors, Fritz Busch and Nicolai Malko, exerted a major influence on its development. Since then many great conductors have worked with the orchestra, including Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, Sir John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling, Gennadi Rozhdestvensky, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (principal conductor from 1967-77) and Neeme Järvi.

Along with Leif Segerstam's appointment as chief conductor, the Russian Dmitri Kitajenko and the Danish conductor Michael Schönwandt have been made principal guest conductors. Following the reorganization of Danmarks Radio in 1988-89 Per Erik Veng has been appointed artistic director and manager of the Danish National Radio Symphony Orchestra and Choir. The principal producer of the orchestra is Niels Wolfgang Peters.

Over the years the DNRSO has toured extensively at home and abroad, including the USA, and has made many recordings, those of the music of Carl Nielsen being of special importance.

Dmitri Kitajenko was born in Leningrad in 1940 and studied in the Conductor's Class at the Leningrad Conservatory, then in Moscow under Professor Leo Ginsburg. After a period at the Music Conservatory in Vienna, he was in 1969 a prizewinner in the first Herbert von Karajan competition. In 1970 he became artistic director of the Stanislavskij and Nemirovitsj-Dantsjenko Music Theatre in Moscow, and he also began to work with symphony orchestras in the Soviet Union and abroad. As guest conductor he toured Europe extensively, together with North America and Japan.

In 1976 he was appointed Music Director of the Moscow Philharmonic Orchestra, which under his direction has received wide praise at home and abroad. Mr Kitajenko left this position in 1990 to become Music Director of the Bergen Philharmonic Orchestra in Norway. From 1990 he has also been the Music Director of the Hessischer Rundfunk Symphony Orchestra in Frankfurt and Principal Guest Conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra. Since August 1991 he has held the position of Principal Conductor of the Bern Symphony Orchestra in Switzerland.

Das Symphonieorchester des Dänischen Nationalen Rundfunks, das 1925 gegründet wurde, ist eines der ältesten Radiosymphonieorchester der Welt und hat 98 ständige Mitglieder. Als anerkannt führendes Symphonieorchester Dänemarks hat es einen gedrängten Terminkalender für Konzerte, Tourneen und Schallplattenaufnahmen zu bewältigen.

Zwei prominente Dirigenten, Fritz Busch und Nicolai Malko, hatten in den Anfangsjahren einen formenden Einfluß auf die Entwicklung des Orchesters. Seither hat es unter der Leitung vieler großer Dirigenten gespielt, darunter Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, Sir John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling, Gennadi Rozhdestvensky, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (Chefdirigent von 1967 bis 1977) und Neeme Järvi.

Als Leif Segerstam 1988 zum Chefdirigenten ernannt wurde, wurden gleichzeitig der russische Dirigent Dmitri Kitajenko und der dänische Dirigent Michael Schönwandt zu ersten Gastdirigenten ernannt. Seit der Umgestaltung von Danmarks Radio 1988-89 ist Per Erik Veng Intendant des Symphonieorchesters und Chors des Dänischen Nationalen Rundfunks. Der Hauptproduzent des Orchesters ist Niels Wolfgang Peters.

Im Laufe der Jahre war das DNRSO häufig in Dänemark wie auch im Ausland, einschließlich den USA, auf Tournee und hat viele Schallplattenaufnahmen gemacht, unter denen die Werke von Carl Nielsen einen besonderen Platz einnehmen.

Dmitri Kitajenko wurde 1940 in Leningrad geboren. Er studierte Orchesterleitung am Leningrader Konservatorium, sowie anschließend in Moskau unter Professor Leo Ginsburg. Nach weiteren Studien am Wiener Konservatorium befand er sich 1969 unter den Preisträgern beim ersten Herbert-von-Karajan-Wettbewerb. 1970 wurde er zum künstlerischen Leiter des Stanislavskij und Nemirovitsj-Dantsjenko-Musiktheaters ernannt und begann außerdem, sich als Dirigent von Sinfonieorchestern in der UdSSR und im Ausland zu betätigen. Als Gastdirigent war er in Europa, Nordamerika und Japan auf Tournee.

1976 wurde er zum Musikdirektor des Moskauer Philharmonischen Orchesters ernannt, das sich unter seiner Leitung im In- und Ausland einen Namen machte. Er legte diesen Posten 1990 nieder, um die musikalische Leitung des Bergener Philharmonischen Orchesters in Norwegen zu übernehmen. Seit 1990 ist er ebenfalls Musikdirektor des Sinfonieorchesters des Hessischen Rundfunks in Frankfurt, sowie Gastdirigent des Symphonieorchesters des Dänischen Nationalen Rundfunks. Ab August 1991 übernimmt er den Posten des Chefdirigenten beim Berner Sinfonieorchester.

L'Orchestre symphonique de la Radio danoise a été créé en 1925; c'est l'un des plus anciens orchestres de radio du monde. De nos jours il compte 98 membres permanents; premier des orchestres symphoniques du Danemark, il donne un grand nombre de concerts, effectue des tournées abondantes et enregistre une quantité de disques remarquable.

A ses débuts l'orchestre avait à sa tête deux chefs de grande renommée: Fritz Busch et Nicolai Malko. Depuis, d'autres grands chefs se sont tenus au pupitre: Eugène Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, (Sir) John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling,

Gennadi Rozhdestvenski, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (chef principal de 1967 à 1977), et Neeme Järvi.

Au moment où Leif Segerstam prenait la tête de l'orchestre, le russe, Dmitri Kitajenko et le danois, Michael Schønwandt étaient nommés Chefs auxiliaires. A la suite de la réorganisation de la Radio danoise, en 1988-89, Per Erik Veng fut nommé Directeur artistique de l'orchestre symphonique et du chœur de la Radio nationale danoise. Le principal organisateur est Niels Wolfgang Peters.

Au cours de ses années d'existence l'orchestre est souvent parti en tournée, au Danemark et à l'étranger, notamment aux Etats-Unis; il a beaucoup enregistré et s'est fait un grand interprète de la musique de Carl Nielsen.

Dmitri Kitajenko est né à Leningrad en 1940 et suivit les classes de direction d'orchestre au Conservatoire de Leningrad. Il se rendit ensuite à Moscou où il poursuivit ses études sous la direction du Professeur Leo Ginsbourg. Après un stage au Conservatoire de Musique de Vienne, il remporta un prix au premier concours Herbert von Karajan, en 1969. En 1970 il fut nommé directeur artistique du théâtre musical Stanislavskij y Nemirovitsj Dantsjenko de Moscou. Il commença alors à se voir confier la direction d'orchestres symphoniques d'Union soviétique et de l'étranger, et fut ensuite fréquemment invité en Europe, en Amérique du Nord et au Japon.

En 1976 il fut nommé Directeur musical du Philharmonique de Moscou, lequel sous sa baguette gagna l'admiration du public, en URSS et ailleurs.

Dmitri Kitajenko a quitté Moscou en 1990 pour prendre la direction musicale du Philharmonique de Bergen en Norvège. Cette même année il a été également nommé Directeur musical de l'orchestre symphonique Hessischer Rundfunk de Frandort et Principal Chef Auxiliaire de l'Orchestre symphonique de la radio danoise. Depuis août 1991 il occupe le poste de Chef principal de l'Orchestre symphonique de Berne, en Suisse.

*Other releases featuring the Danish National Radio Symphony Orchestra
and Dmitri Kitajenko:*

RACHMANINOV: The Bells • Spring

Ustinova/Westi/Hynninen/Danish National Radio Symphony Orchestra & Choir/Kitajenko
CHAN 8966 - CD

PROKOFIEV: Scythian Suite • Alexander Nevsky

Schemtchuk/Danish National Radio Orchestra & Choir/Kitajenko
CHAN 9001 - CD

• **A Chandos Digital Recording**

- Executive Producer: Brian Couzens
- Recording Producers: Michael Petersen (*Firebird*) & Ivar Munk (*Chant du Rossignol*)
- Sound Engineers/Editors: Lars S Christensen (*Firebird*) & Jørn Jacobsen (*Chant du Rossignol*)
- Artistic Director, DNRSO: Per Erik Veng
- Recorded in the Danish Radio Concert Hall, Copenhagen on 25-26 January (*Firebird*)
& 13-14 September (*Chant du Rossignol*) 1991
- Front Cover Illustration of the Firebird from a Russian lacquer box, courtesy of Charles Clements, London
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

STRAVINSKY: FIREBIRD; CHANT DU ROSSIGNOL - DNRSO/Kitajenko

CHANDOS
CHAN 8967

CHANDOS DIGITAL

CHAN 8967

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)



- 1 **Le Chant du Rossignol** - poème symphonique 23:18
The Song of the Nightingale - symphonic poem
Der Gesang der Nachtigall - symphonische Dichtung

The Firebird - complete ballet 53:14
L'Oiseau de Feu - ballet complet
Der Feuervogel - vollständiges Ballett

- 2 Introduction 3:16

I TABLEAU

- 3 Le jardin enchanté de Kastchei 2:07
4 Apparition de l'oiseau de feu poursuivi par Ivan Tsarévitch 2:33
5 Danse de l'oiseau de feu 1:27
6 Capture de l'oiseau de feu par Ivan Tsarévitch 1:06
7 Supplications de l'oiseau de feu 10:09
Apparition des treize princesses enchantées
8 Jeu des princesses avec les pommes d'or (scherzo) 2:45
9 Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch 1:39
10 Corovod (ronde) des princesses 4:57
11 Lever du jour 1:44
Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kastchei
12 Carillon féérique, apparition des monstres-gardiens de Kastchei et capture d'Ivan Tsarévitch 6:25
Arrivée de Kastchei l'immortel
Dialogue de Kastchei avec Ivan Tsarévitch
Intercession des princesses

**THE DANISH NATIONAL RADIO
SYMPHONY ORCHESTRA**
DMITRI KITAJENKO
Principal Guest Conductor

- 13 *Apparition de l'oiseau de feu* 1:24
Danse de la suite de Kastchei enchantée par l'oiseau de feu
14 Danse infernale de tous les sujets de Kastchei 4:46
15 *Berceuse (L'oiseau de feu)* 5:24
Reveil de Kastchei
Mort de Kastchei
Profonds ténèbres

II TABLEAU

- 16 Disparition du palais et des sortilèges de Kastchei, animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale 3:33

DDD TT = 76:41



This recording is made in cooperation with
the Danish Broadcasting Corporation

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1991 Chandos Records Ltd. © 1991 Chandos Records Ltd.
Printed in England

STRAVINSKY: FIREBIRD; CHANT DU ROSSIGNOL - DNRSO/Kitajenko

CHANDOS
CHAN 8967