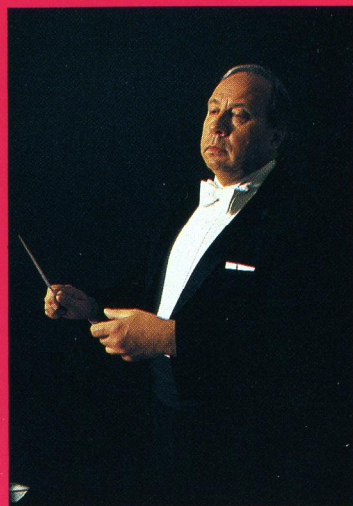


CHANDOS DIGITAL

CHAN 9237



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1993 Chandos Records Ltd.
© 1993 Chandos Records Ltd.

STRAVINSKY

CHANDOS

PETRUSHKA
(original 1911 version)

APOLLON MUSAGÈTE

CIRCUS POLKA

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

PETRUSHKA (1911)

(33:03)

Tableau I: The Shrovetide Fair

(9:31)

Volkfest; Fête populaire de la Semaine grasse

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | The Crowds <i>Die Menschenmenge; La foule</i> | (5:03) |
| 2 | The Mountebank's Booth <i>Der Gaukler; Le Tour de Passe-passe</i> | (1:44) |
| 3 | Russian Dance <i>Russischer Tanz; Danse russe</i> | (2:44) |

Tableau II: Petrushka's Room

(4:08)

Bei Petruschkas; Chez Petrouchka

Tableau III

(6:52)

- | | | |
|---|---|--------|
| 5 | The Moor's Room <i>Bei der Mohr; Chez le Maure</i> | (2:56) |
| 6 | Dance of the Ballerina <i>Tanz der Ballerina; Danse de la Ballerine</i> | (0:48) |
| 7 | Waltz | (3:08) |

Tableau IV

(12:32)

- | | | |
|----|--|--------|
| 8 | The Shrovetide Fair (evening)
<i>Volkfest (Abend); Fête populaire de la Semaine grasse (vers le soir)</i> | (1:02) |
| 9 | Wet Nurses' Dance <i>Tanz der Kindermädchen; Danse des Nounous</i> | (2:17) |
| 10 | Peasant and Bear <i>Der Bauer und der Bär; Le Montreur d'Ours</i> | (1:19) |
| 11 | Dance of the Gipsy Girls <i>Tanz der Zigeunermädchen; Danse des tziganes</i> | (1:04) |
| 12 | Dance of the Coachmen and Ostlers
<i>Tanz der Kutscher und Stallknechte; Danse des Cochers et des Palfreniers</i> | (1:51) |
| 13 | The Masqueraders <i>Die Maskierten; Les Deguises</i> | (1:25) |
| 14 | Death of Petrushka <i>Tod des Petruschka; Mort de Pétrouchka</i> | (3:34) |

Soloists: Ursula Rüttiman piano - Ló Angelloz flute

Dennis Ferry cornet - Pierre Pilloud tuba

APOLLON MUSAGÈTE * (1947)

(29:34)

Tableau I

(5:09)

- | | |
|----|--|
| 15 | Birth of Apollo <i>Apollons Geburt; La Naissance d'Apollon</i> |
|----|--|

Tableau II

(24:25)

- | | | |
|----|--|--------|
| 16 | Apollo's Variation | (2:48) |
| 17 | Pas d'action | (4:17) |
| 18 | Calliope's Variation. Allegretto | (1:37) |
| 19 | Polyhymna's Variation. Allegro | (1:16) |
| 20 | Terpsichore's Variation. Allegretto | (1:35) |
| 21 | Apollo's Variation. Lento | (2:04) |
| 22 | Pas de deux | (4:06) |
| 23 | Coda. Vivo - Tempo sostenuto - Agitato | (3:17) |
| 24 | Apothéose. Largo e tranquillo | (3:10) |

CIRCUS POLKA (1944)

(3:41)

DDD TT = 66:36

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Robert Zimansky / Jean Piguet * leaders

NEEME JÄRVI conductor

IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch



PETRUSHKA

Stravinsky's third ballet for Diaghilev, *The Rite of Spring*, did not take as long as the original, operatic *Nightingale* on route from inspiration — in this case a vision of pagan ceremonials — to completion. But there was intervention here, too, in the shape of a diversion which turned into a fully-fledged cause. It was shortly after that sudden vision in the summer of 1910, a few months after the success

of *The Firebird*, that Stravinsky sought refreshment in 'a sort of *Konzertstück* for piano and orchestra':

I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts. The outcome is a terrific noise which reaches its climax and ends in the sorrowful and querulous collapse of the poor puppet.

Shortly afterwards, Diaghilev visited Stravinsky in Clarens, and his instinct for good theatrical vision led him to persuade Stravinsky to put *The Rite* on hold and to expand the newly-titled *Petrushka* into a one-act ballet.

So the *Konzertstück*, a crazy dialogue between piano and orchestra, became the ballet's heart-and-soul Second Tableau, a play within the surrounding pantomime of the St. Petersburg Shrovetide Fair which Stravinsky and the creator of the scenario, designer Alexander Benois, remembered so well from childhood: *Petrushka*. Its self-consciously modern harmonic idiom — above all the famous bitonal fanfare introduced by clarinets which the composer labelled 'Petrushka's insult to the public' — would be in marked contrast to the string of dances required for the outdoor scenes, *divertissements* to offset the struggle of the pathetic hero with the Moor for the love of the frivolous ballerina. So, for the outdoor First and Fourth Tableaux, Stravinsky decked out in lurid and sometimes angular orchestration a number of Russian folk-tunes. Unfortunately the cheap little popular song first heard in barrel-organ effect near the start of the ballet was not the common property Stravinsky had believed; for unauthorised use of this ditty, 'Elle avait une jambe de bois', he was sued by the publisher and had, until the 1950s, to pay a percentage of the royalties.

Most of the story unfolds between these *corps de ballet* fun and games. It begins with the manifestation of the mysterious Showman, stilling the crowds on bassoons and contrabassoon and summoning his puppets with a surprisingly winsome flute solo. Petrushka's desperate soliloquy and an interlude from the visiting Ballerina in Tableau Two are contrasted with a scene in the cell of the brutish Moor, whose murderous thoughts are momentarily soothed by the Ballerina (trumpet and side drum). A real *mésalliance* of a love duet follows, before Petrushka enters and is chased out by his scimitar-wielding rival. After the Shrovetide *divertissement*, the puppets emerge from the booth and scuffle in front of the crowd; the Moor, despite the Ballerina's entreaties, strikes Petrushka down. Petrushka laments his miserable fate in a few expressive lines, dies and is held up by the Showman as a creature of straw and wood. High up on the roof of the puppet theatre, Petrushka's ghost gives the lie on blasting

trumpets (Stravinsky's idea, not Benois'), and in four quizzical pizzicato notes — which Diaghilev at first wanted altered in favour of a 'tonal ending' — the drama cuts off abruptly.

Petrushka was first performed by the Ballets Russes in Paris on 13 June 1911; Stravinsky later expressed delight at Fokine's choreography, Nijinsky's 'unsurpassed rendering' of the role of Petrushka and Pierre Monteux's score-faithful conducting. Although Stravinsky revised the score in 1946 for a slightly smaller orchestra (in an edition published the following year), it is the sumptuous original version we hear in this recording.

APOLLON MUSAGÈTE

Stravinsky began work on *Apollon Musagète* shortly after the first performance of *Oedipus Rex* in May 1927. Elizabeth Sprague Coolidge's generous commission for a new half-hour composition to be performed in Washington's Library of Congress gave him free rein in terms of subject and style — the perfect opportunity to take up another Greek-based idea which had long fascinated him. Again, it was a case of what he would later refer to as 'manners' lending depth and perspective to a myth: for just as in *Oedipus*, Sophocles' tragedy had taken on hieratic, religious overtones through the medium of cast-iron Latin and Stravinsky's setting of it, so the subject of Apollo as master of the muses was here, as he put it in his autobiography, to be 'plastically interpreted by dancing of the so-called classical school'.

Two components of this classicism, the governing rhythm and the choice of string orchestra, came to be just as important as the myth, if not more so. 'The real subject... is versification', he told Robert Craft in the early 1960s, and indeed the iambic pattern governs all (verbally simplified, that's 'ta-tum, ta-tum', or — in musical terms simpler still — the dotted rhythm heard in the first bar and then throughout the ballet in various shapes and forms). Stravinsky was thinking especially of Louis XIV's classical entertainments when he evoked the Alexandrines of the sun king's favoured poets Racine and Boileau (quoted in the score at the head of Calliope's variation, which is actually subtitled *l'Alexandrine*). As for the exclusive use of strings, Stravinsky wanted to create a 'white ballet' with music that would match 'the beauty of line in classical dancing'; for that he had to write diatonically and without 'ensembles of wood and brass, the effects of which have really been too much exploited of late'. Contrasts of volume replaced contrasts of instrumental colours, and at the first European performance in Paris, under Diaghilev's aegis, Georges Balanchine's choreography returned the classical compliment — a perfect ballet which shows no signs of being dislodged from the repertoire.

These facets suggest extreme austerity, but *Apollon* is just as much about singing melody as it is about rhythm and restricted colouring. In the Prologue, *Birth of Apollo*, the dotted figures soon resolve into a pure, strong theme just before curtain-up, and the god's entry into the world is followed by a swift dance for his goddess-nurses, its fleet patterns and *cantabile* lines briefly evoking the world of Tchaikovsky's *Serenade for Strings* before solemnity returns and Apollo is left alone. His 'first essay in verse', a violin solo with Bachian adornment, leads to a sparsely-accompanied duet for two violins before Stravinsky's three chosen muses appear on the scene. After a *Pas d'action* for all four principals, melody blossoming into sonorous polyphony, the three 'representatives of choreographic art' have a variation apiece. Stravinsky eloquently characterises them in his autobiography: 'Calliope, receiving the stylus and tablets from Apollo, personifies poetry and its rhythms' (hence *l'Alexandrine*); 'Polyhymnia, finger on lips, represents mime' (in nimble, flowing semiquavers). 'Finally Terpsichore, combining in herself both the rhythms of poetry and the eloquence of gesture, reveals dancing to the world' (again, song and rhythm are one). Apollo's variation is bathed in the brilliant light of richly divided string chords, in marked contrast to the muted but still rapturous hues of his *Pas de deux* with Terpsichore. A coda playing ingeniously with the ballet's iambic preference yields to a solemn Apotheosis as Apollo leads the muses to Parnassus: the B minor farewell of the dotted rhythm against hushed tremolos bears out what Stravinsky so enigmatically wrote about the 'tragedy' of the final ascent.

CIRCUS POLKA

Stravinsky forged some unexpected musical liaisons during his American years, and none stranger than that with Bessie, performing elephant with Barnum's Circus, who sent a telegram congratulating him on the first concert performance of *Circus Polka* in 1944. She had carried Vera Zorina, ballerina wife of his favourite choreographer, Georges Balanchine, in the original entertainment to the strains of a circus-band arrangement (not by Stravinsky).

The music itself is neither as cumbersome nor as arch as we might expect, its shifting rhythm surely defying pachydermal intelligence. Stravinsky claimed that the quotation of Schubert's *Marche militaire* which crowns proceedings came naturally, 'which I say to circumvent the inevitable German professor inevitably calling my use of it a parody'.

PETRUSCHKA

Für sein drittes Ballett für Diaghilew, *le Sacre du printemps*, brauchte Strawinsky von der Inspiration — in diesem Fall eine Vision heidnischer Feierlichkeiten — bis zur Fertigstellung nicht so lange wie für die ursprüngliche, opernhafte *Nachtigall*. Aber auch hier gab es Eingriffe, in Form einer Ablenkung, die sich zu einem richtigen Grund entwickelte. Kurz nach der plötzlichen Vision im Sommer 1910, einige Monate nach dem Erfolg des *Feuervogels*, suchte Strawinsky Erquickung in einer "Art Konzertstück für Klavier und Orchester". Kurz darauf besuchte Diaghilew Strawinsky in Clarens, und sein Instinkt für guten theatralischen Weitblick veranlaßte ihn, Strawinsky zu überreden, seine Arbeit an *Le Sacre* zu unterbrechen und das nun *Petruschka* betitelte Stück in ein inaktives Ballett zu verwandeln.

Das Konzertstück, ein verrückter Dialog zwischen Klavier und Orchester, wurde somit Leib und Seele des zweiten Bildes des Balletts, ein Schauspiel mit der es umgebenden Pantomime der St. Petersburger Fastnachtsvergnügungen, an die sich Strawinsky und der Schöpfer des Szenarios, der Designer Alexander Benois, aus ihrer Kindheit so gut erinnerten — *Petruschka*. Sein befangenes, modernes, harmonisches Idiom — vor allem die berühmte bitonale Fanfare, eingeleitet von Klarinetten, die der Komponist mit "Petruskas Beleidigung der Öffentlichkeit" überschrieb — steht in deutlichem Gegensatz zu der Reihe von Tänzen, die für die Szenen im Freien nötig sind, und den Divertimenti, die den Kampf des pathetischen Helden mit dem Mohren um die Liebe der leichtfertigen Ballerina wettmachen. Für das erste und vierte Bild im Freien, schmückte Strawinsky in gespenstischer und manchmal steifer Orchestrierung eine Anzahl russischer Volkslieder aus.

Die Geschichte entwickelt sich zum Großteil zwischen diesen Vergnügungen des Balletkorps. Sie beginnt mit dem Erscheinen des geheimnisvollen Zauberers, der die Menge auf Fagott und Kontrafagott zum Verstummen bringt und seine Puppen mit einem überraschend einnehmenden Flötensolo zu sich ruft. Petruschkas verzweifelter Selbstgespräch und ein Intermezzo von der Ballerina auf Besuch im zweiten Bild werden einer Szene in der Zelle des tierischen Mohren, dessen mörderische Gedanken zeitweilig von der Ballerina beruhigt werden (Trompete und kleine Trommel) gegenübergestellt. Die Mésalliance eines Liebesduetts folgt, ehe Petruschka eintritt und von seinem den Krummsäbel schwingenden Rivalen verjagt wird. Nach den Fastnachtsvergnügungen kommen die Puppen aus der Bude und balgen sich vor der Menge. Der Mohr schlägt Petruschka nieder — trotz des Flehens der Ballerina. Petruschka beklagt sein trauriges Schicksal in einigen wenigen ausdrucksvollen Zeilen, stirbt und wird von dem Zauberer als ein Ding aus Stroh und Holz hochgehalten. Hoch oben auf dem

Dach des Puppentheaters widerlegt Petruschkas Geist die Lüge mit Trompetenstößen (Strawinskys Idee, nicht die Benois), und mit vier seltsamen Pizzikatonoten — die Diaghilew ursprünglich zugunsten eines "tonalen Schlusses" geändert haben wollte — hört das Drama abrupt auf.

Petruschka wurde erstmals von dem Russischen Ballett am 13. Juni 1911 in Paris aufgeführt. Strawinsky lobte später Fokines Choreographie, Nijinskys "unübertroffene Darstellung" der Petruschkarolle und Pierre Monteux partiturgeheure Leitung. Obwohl Strawinsky die Partitur 1946 für ein etwas kleineres Orchester bearbeitete (die Ausgabe erschien im folgenden Jahr), hören Sie in dieser Aufnahme die üppige Originalfassung.

APOLLON MUSAGÈTE

Strawinsky fing mit der Arbeit an *Apollon Musagète* kurz nach der Uraufführung von *Oedipus Rex* im Mai 1927 an. Elizabeth Sprague Coolidges großzügiger Auftrag für eine neue 30 Minuten lange Komposition, die in Washingtons Library of Congress aufgeführt werden sollte, ließ ihm freie Hand bezüglich Thema und Stil — eine ideale Gelegenheit, eine weitere Idee, die auf einem griechischen Thema beruht, und die ihn schon lange fasziniert hatte, aufzugreifen. Wieder handelt es sich um etwas, das er später als "Manieren" bezeichnete, die einem Mythos Tiefe und Perspektive verleihen; denn, wie in *Oedipus* Sophokles Tragödie, priesterliche religiöse Übertöne angenommen hatte, durch das Medium von hartem Latein und Strawinskys Vertonung desselben, so sollte hier das Thema von Apollon als Meister der Musen, wie er in seiner Autobiographie sagt, "von der sogenannten klassischen Schule durch Tanz plastisch interpretiert werden".

Zwei Bestandteile dieses Klassizismus, der vorherrschende Rhythmus und die Wahl des Streichorchesters, waren ebenso bedeutsam wie der Mythos, wenn nicht noch bedeutsamer. "Das wahre Thema ist Verskunst", erzählte er Robert Craft in den frühen 60er Jahren. Der jambische Rhythmus beherrscht auch tatsächlich alles (verbal heißt das 'ta-tum, ta-tum', oder — musikalisch, noch einfacher — der punktierte Rhythmus, der im ersten Takt und dann während des gesamten Balletts in verschiedenen Gestalten und Formen zu hören ist). Strawinsky dachte insbesondere an die klassischen Unterhaltungen Ludwig XIV, als er die Alexandriner der beliebtesten Dichter des Sonnenkönigs, Racine und Boileau, herbeirief (in der Partitur oben in Calliopes Variation zitiert, die den Untertitel *l'Alexandrine* trägt). Was den ausschließlichen Gebrauch von Streichern betrifft, so wollte Strawinsky ein "weißes Ballett" schaffen, mit Musik, die sich mit der "Schönheit der Linie

im klassischen Tanz“ messen konnte; dafür mußte er diatonisch schreiben und ohne “Holz- und Blechbläser, deren Wirkungen unlängst zuviel genutzt wurden!”. Volumegegensätze ersetzten Gegensätze von instrumentalen Farben, und bei der ersten europäischen Aufführung in Paris unter Diaghilews Schirmherrschaft erwiderte Georges Balanchines Choreographie das klassische Kompliment — ein perfektes Ballett, das keinerlei Anzeichen für eine Entfernung vom Repertoire zeigt.

Diese Facetten deuten auf äußerste Enthaltsamkeit hin, aber in *Apollon* geht es genauso sehr um eine gesangliche Melodie wie um Rhythmus und eingeschränkte Färbung. Im Prolog, *Apollons Geburt*, lösen sich die punktierten Figuren bald in ein reines, starkes Thema auf, ehe der Vorhang aufgeht, und auf den Eintritt des Gottes in die Welt folgt ein schneller Tanz seiner göttlichen Ammen, seine flüchtigen Muster und *cantabile* Linien beschwören die Welt von Tschaikowskys *Serenade für Streicher*, ehe es wieder ernst wird und Apollon alleingelassen wird. Sein erster “Versuch in Versen”, ein Violinsolo mit bachartigen Verzierungen, führt zu einem kärglich begleiteten Duett für zwei Violinen, ehe Strawinskys drei ausgewählte Musen erscheinen. Nach einem *Pas d'action* für alle vier Prinzipalen — die Melodie gedeiht zu klangvoller Polyphonie — haben die drei “Repräsentanten der Choreographiekunst” pro Kopf je eine Variation. Strawinsky beschreibt sie beredt in seiner Autobiographie: “Calliope, die Stylus und Tafeln von Apollon erhält, verkörpert Dichtung und ihre Rhythmen” (deshalb *l'Alexandrine*); “Polyhymnia, den Finger auf den Lippen, stellt die Mime dar” (in flinken, fließenden Sechzehnteln). “Terpsichore schließlich vereinigt sowohl die Rhythmen der Dichtung als auch die Beredtheit der Gestik und enthüllt der Welt den Tanz” (wieder sind Gesang und Rhythmus eins). Apollons Variation ist in das helle Licht der reich unterteilten Streicherakkorde gebadet, im starken Gegensatz zu den stummen, aber immer noch begeisterten Tönen seines *Pas de deux* mit Terpsichore. Eine Koda, die erfinderisch mit den jambischen Vorlieben des Balletts spielt, weicht einer ernststen Apotheosis, als Apollon die Musen zum Parnassus führt: der b-Moll-Abschied des punktierten Rhythmus über still werdenden Tremoli bestätigt, was Strawinsky so geheimnisvoll über die “Tragödie” des letzten Aufstiegs schrieb.

CIRCUS POLKA

Strawinsky machte während seiner Jahre in Amerika einige unerwartete musikalische Bekanntschaften, von denen jene mit Bessie, der Vorführelefant des Zirkus Barnum, die 1944 ein Glückwunschtelegramm zur Erstaufführung der *Circus Polka* schickte, am ungewöhnlichsten war. Sie hatte Vera Zorina, die

Ballerina und Ehefrau von Strawinskys beliebtestem Choreographen, Georges Balanchine, in der ursprünglichen Unterhaltung zu den Klängen eines Arrangements für Zirkusorchester (nicht von Strawinsky) getragen.

Die Musik selbst ist weder so mühsam noch so schelmisch, wie man vermuten könnte; ihr wechselnder Rhythmus widersetzt sich zweifellos der dickhäutigen Intelligenz. Strawinsky behauptete, daß das Zitat von Schuberts *Marche militaire*, das die Vorgehensweisen krönt, ihm spontan eingefallen sei. “Ich sage das, um jenem unvermeidlichen deutschen Professor zuvorzukommen, der meinen Gebrauch zwangsläufig als Parodie bezeichnen wird”.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

PÉTROUCHKA

Le troisième ballet écrit par Stravinsky pour Diaghilev, *le Sacre du printemps*, fut terminé plus rapidement, après sa conception initiale sous forme de vision d'un rite païen, que ne le fut l'opéra *le Rossignol*. Mais même dans ce cas le travail fut interrompu par une cause extérieure. Peu de temps après cette vision qui date de l'été 1910, quelques mois après le succès de *l'Oiseau de feu*, Stravinsky commença à composer "une sorte de *Konzertstück* pour piano et orchestre". Peu après, lorsque Diaghilev rendit visite à Stravinsky à Clarens, son instinct d'homme de théâtre le porta à convaincre ce dernier de laisser de côté *le Sacre*, et de développer *Pétrouchka* (ainsi fut appelée la nouvelle pièce) en un ballet en un acte.

Ainsi le *Konzertstück*, qui consistait en un dialogue frénétique entre le piano et l'orchestre, devint le cœur du ballet, en en constituant le Deuxième tableau, et formant une représentation à l'intérieur de la pantomime générale de la fête de la semaine grasse de Saint Pétersbourg, que Stravinsky, aussi bien que son décorateur, Alexander Benois, se rappelaient si bien depuis leur enfance. Le langage harmonique intentionnellement moderne — en premier lieu le célèbre trait bitonal des clarinettes que Stravinsky appelait "l'insulte de Pétrouchka au public" — devait contraster nettement avec la série des danses des scènes en plein air, qui devaient contrebalancer la lutte pathétique du héros contre le Maure pour l'amour de la ballerine. Ainsi, pour les Premier et Quatrième tableaux, qui devaient avoir lieu en plein air, Stravinsky employa un certain nombre de thèmes populaires russes, qu'il orchestra d'une manière brillante et peu commune.

L'essentiel de l'action se déroule au milieu des réjouissances du carnaval. Elle débute pour la présentation de l'exhibition du montreur de marionnettes, qui obtient le silence de la foule au son du basson et du contrebasson et appelle ses marionnettes par un solo de flûte particulièrement séduisant. Le soliloque désespéré de Pétrouchka et l'interlude de la visite de la ballerine sont contrastés par une scène dans la chambre du méchant Maure, dont les pensées meurtrières sont apaisées par la ballerine (trompette et caisse claire). Suit un duo d'amour avant l'entrée de Pétrouchka, qui est chassé par son rival brandissant son épée. Après le divertissement de la fête de la semaine grasse, les marionnettes sortent de leur baraque et se bagarrent devant la foule; malgré l'intervention de la ballerine, le Maure frappe Pétrouchka. Celui-ci meurt en se plaignant de son sort misérable. Le montreur de marionnettes le tient dans sa main, montrant à la foule qu'il ne s'agissait que d'un être de paille et de bois. Sur le toit du théâtre des marionnettes, le fantôme de Pétrouchka prouve le contraire

au son des trompettes (l'idée est de Stravinsky, pas de Benois), et le drame se termine — malgré le souhait de Diaghilev d'une "fin tonale" — sur quatre notes en pizzicato au caractère railleur.

Pétrouchka fut créé le 13 juin 1911 à Paris, par les Ballets russes; Stravinsky a témoigné par la suite son enthousiasme pour la chorégraphie de Fokine, pour "l'interprétation insurpassable" du rôle de Pétrouchka par Nijinsky, et pour la direction fidèle de Monteux. Bien que Stravinsky ait réalisé une nouvelle version de la partition pour un orchestre plus restreint en 1946 (qui sera publiée l'année suivante), la version qui a été ici choisie est la somptueuse version originale.

APOLLON MUSAGÈTE

Stravinsky commença à travailler à *Apollon Musagète* peu de temps après la création d'*Oedipus Rex*, en mai 1927. La généreuse commande, de la part d'Elisabeth Sprague Coolidge, d'une nouvelle composition d'une demi-heure qui devait être jouée à la Library of Congress (Bibliothèque du Congrès) de Washington, lui laissa toute liberté en matière de sujet et de style, ce qui constitua une opportunité idéale pour choisir un autre sujet inspiré de la mythologie grecque, qui le fascinait depuis longtemps. A nouveau, on trouve là un exemple de ce que Stravinsky appellera plus tard ses diverses "manières" qui, dans ce cas, confèrent une nouvelle lumière et une nouvelle profondeur à un mythe: de même que dans *Oedipus Rex*, la tragédie de Sophocle avait assumé une dimension hiératique et religieuse grâce au latin pétrifié et à la musique de Stravinsky, ici le sujet d'Apollon maître des muses (impliqué par le titre) devait être, selon les mots de l'auteur dans les *Chroniques de ma vie*, "interprété de manière plastique par la danse de l'école classique".

Deux composantes de ce classicisme, le rythme pointé et l'orchestre à cordes, sont devenues ici aussi importantes que le mythe lui-même, sinon plus. "Le vrai sujet... est la versification", comme a affirmé Stravinsky à Robert Craft au début des années 60, et en effet le rythme iambique est omniprésent (succession d'une brève et d'une longue, ou, en termes musicaux: rythme pointé, qui depuis les premières mesures jusqu'à la fin se retrouve dans une multiplicité de formes différentes). Stravinsky lui-même pensait à l'époque de Louis XIV, et aux alexandrins des poètes préférés du Roi Soleil, Racine et Boileau (la variation de Calliope porte comme sous-titre *l'Alexandrine*). Pour ce qui concerne l'emploi exclusif des cordes, Stravinsky voulait créer un "ballet blanc" dont la musique puisse correspondre à "la beauté de la ligne dans la danse classique". Pour cette raison sa musique est essentiellement diatonique, et ne comprend pas "les ensembles des bois et des cuivres, dont

les effets ont été trop exploités ces derniers temps''. Les contrastes de timbre ont été remplacés par des contrastes de volume. Lors de la première représentation européenne, qui eut lieu à Paris sous l'égide de Diaghilev, la chorégraphie de Balanchine s'allia parfaitement à la dimension classique de l'œuvre: ballet parfait qui n'est pas près de disparaître du répertoire.

Si extérieurement il peut paraître très austère, la dimension mélodique y est tout aussi importante que l'élément rythmique ou le timbre. Dans le Prologue, la *Naissance d'Apollon*, les figures pointées donnent rapidement naissance à un thème, pur et bien défini, juste avant le lever du rideau. L'entrée du dieu est suivie par une danse rapide et légère en l'honneur des déesses-nourrices, dont les tournures légères et les mélodies *cantabile* évoquent la *Sérénade pour cordes* de Tchaïkovsky, avant le retour du caractère solennel initial, quand Apollon est laissé seul. Son "premier essai de versification", représenté par un solo de violon au caractère bachien, est suivi par un duo de violons sur un léger accompagnement de l'orchestre, avant l'entrée des trois muses choisies par Stravinsky. Après le *Pas d'action* qui réunit les quatre personnages principaux, où la mélodie engendre une riche polyphonie, chacune des trois "représentantes de l'art chorégraphique" a sa propre variation. Stravinsky les caractérise avec précision dans les *Chroniques de ma vie*: "Calliope, qui reçoit le style et les tablettes d'Apollon, représente la poésie et ses rythmes" (d'où l'*Alexandrine*). "Polyhymnie, le doigt sur ses lèvres, représente la mimique" (mouvement coulant de double croches). "Enfin Terpsichore, qui combine à la fois le rythme de la poésie et l'éloquence du geste, révèle la danse au monde" (à nouveau, la mélodie et le rythme ne font qu'un). La variation d'Apollon baigne dans la luminosité éclatante des riches accords de l'orchestre, qui contraste de manière sensible avec les élans et les transports de son *Pas de deux* avec Terpsichore. La coda, où les rythmes iambiques sont subtilement élaborés, mène à l'Apothéose solennelle représentant Apollon qui conduit les muses au Parnasse. "L'adieu" en si mineur, avec ses rythmes pointés sur un accompagnement de trémolos en sourdine, représente ce que Stravinsky a défini comme la "tragédie" de l'ascension finale.

CIRCUS POLKA

Au cours de ses années américaines, Stravinsky noua des relations quelque peu inattendues, dont aucune n'est aussi surprenante que celle avec Bessie, éléphant du cirque Barnum, qui lui envoya un télégramme pour le féliciter du succès de la première exécution en concert de la *Circus Polka*, en 1944. Il s'agissait de l'éléphant qui, au son d'un arrangement pour fanfare lors du numéro de cirque,

avait porté sur son dos Vera Zorina, la ballerine épouse de son chorégraphe favori, Georges Balanchine (arrangement qui n'est pas de Stravinsky).

Le caractère de cette musique n'est ni aussi gauche, ni aussi coquin que l'on pourrait penser, bien que les rythmes irréguliers doivent certainement dérouter l'intelligence d'un pachyderme. Stravinsky a prétendu que la citation d'une *Marche militaire* de Schubert qui apparaît vers la fin lui est venue naturellement, "ce que je dis pour devancer l'inévitable professeur allemand qui inévitablement appellera cette utilisation parodie".

© 1993 David Nice
Traduction: Angelo Cantoni

The **Orchestre de la Suisse Romande** was founded in 1918 by Ernest Ansermet. Directed by its founder for more than 50 years, the OSR — the only full symphonic orchestra of the French speaking cantons of Switzerland — has been closely associated with the premieres of many great symphonic works of the first half of this century. Because of this its reputation has spread far beyond the Swiss borders, though at the time of its birth the orchestra was mainly intended for a regional audience. In 1967 Ernest Ansermet handed the baton over to Paul Kletzki, who a few years later was succeeded by Wolfgang Sawallisch, artistic director and main conductor of the OSR. Ten years later (1980) it was the turn of Horst Stein. The post of Artistic Director has been occupied by Armin Jordan — a regular conductor for over 28 years — since September 1985.

Every season, under the tripartite administration of Swiss Radio-Television, the City of Geneva and the OSR, the Orchestra gives two series of ten concerts each, in Geneva, on a subscription basis, then a third series of five concerts. Ten concerts are repeated in Lausanne. The Orchestra plays regularly at the Grand Théâtre de Genève during the opera and ballet season (some 70 performances), and gives many other concerts in Switzerland including five symphonic concerts for the Radio-Télévision de la Suisse Romande.

Closely associated since its creation with the national and international success of symphonic works by composers such as Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinsky, the Orchestre de la Suisse Romande is well established throughout the world as a first rate orchestra. Impressive recordings and many tours abroad have been the basis of its international fame. In the Autumn of 1987 a world tour started in Belgium and, via Japan, ended in the U.S.A. In 1991, the Orchestra visited Japan and South Korea, after a series of concerts in Belgium and Great Britain, and in 1993 gave a series of eleven concerts in seven European countries. In 1995 concerts are planned again in North America and Japan.

Das **Orchestre de la Suisse Romande** wurde 1918 von Ernest Ansermet gegründet. Unter seiner mehr als fünfzig Jahre dauernden Stabführung entwickelte sich das einzige große Sinfonieorchester der Westschweiz von einem Ensemble mit regionaler Bedeutung zu einem weit über unsere Grenzen hinaus bekannten Klangkörper, dessen Name eng verbunden ist mit einer Anzahl der großen sinfonischen Werke der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die durch das Orchester uraufgeführt wurden. 1967 übergab Ernest Ansermet die Leitung des Orchesters Paul Kletzki, der einige Jahre später von Wolfgang Sawallisch abgelöst wurde. Dieser war zehn Jahre lang Chefdirigent und künstlerischer Leiter des OSR, bis 1980 Horst Stein an seine Stelle trat. 1985 übernahm Armin Jordan den Chefposten, nachdem er das Orchester seit 28 Jahren regelmäßig dirigiert hatte.

Jede Saison veranstaltet das Orchester in seiner Heimatstadt Genf in Zusammenarbeit mit der Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR und der Stadt Genf zwei Abonnementsreihen von je zehn und eine von fünf Konzerten. Zehn dieser Konzerte werden jeweils in Lausanne wiederholt. Außerdem bestreitet

das Orchester pro Saison ungefähr siebzig Opern- und Ballettabende im Genfer Grand Théâtre und gibt fünf Sinfoniekonzerte für die Westschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft RTSR, sowie viele weitere Konzerte in der ganzen Schweiz.

Seit der Gründung des Orchestre de la Suisse Romande wird sein Name mit den sinfonischen Werken von Komponisten wie Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofjew, Ravel und Stravinsky, in Verbindung gebracht, mit deren Interpretation sich das Orchester einen Namen gemacht hat. Auch regelmäßige Konzertreisen und eine rege Schallplattentätigkeit haben dazu beigetragen, daß das Orchester international bekannt wurde. Im Herbst 1987 unternahm das OSR eine Konzertreise rund um die Welt; 1991 kehrten die Musiker nach Japan, nachdem sie in Belgien, Großbritannien und Südkorea aufgetreten waren, und 1993 standen elf Konzerte in sieben europäischen Ländern auf dem Programm. Für 1995 ist erneut eine Tournee nach Japan und Nordamerika geplant.

L' **Orchestre de la Suisse Romande** a été fondé en 1918 par Ernest Ansermet. Dirigé par son fondateur pendant plus de cinquante ans, l' OSR, seul grand ensemble symphonique de Suisse romande, a été étroitement lié à la création des grandes œuvres du répertoire symphonique de la première moitié de ce siècle et, de ce fait, sa renommée devait largement dépasser nos frontières, alors même qu' au moment de sa création sa vocation avait surtout un caractère régional. En 1967, Ernest Ansermet a remis la direction de l' orchestre à Paul Kletzki qui, quelques années plus tard, a été suivi par Wolfgang Sawallisch, directeur artistique et chef de l' OSR pendant dix ans, et par Horst Stein à partir de 1980. La fonction de directeur artistique est reprise en septembre 1985 par Armin Jordan, qui avait dirigé l' OSR régulièrement depuis vingt-huit ans.

Chaque saison, l' Orchestre assure à Genève, en coproduction tripartite avec la Radio-Télévision Suisse Romande et la Ville de Genève, deux séries de dix concerts d' abonnement chacune et une troisième série de cinq concerts. Dix de ceux-ci sont repris à Lausanne. Il participe en outre à environ soixante-dix représentations lyriques et chorégraphiques au Grand Théâtre de Genève, et donne de nombreux autres concerts en Suisse, dont cinq concerts symphoniques pour la Radio-Télévision Suisse Romande.

Associé dès sa fondation au rayonnement national et international d' œuvres symphoniques de compositeurs tels que Bartók, Britten, Debussy, Honegger, Martin, Martinů, Prokofiev, Ravel and Stravinsky, l' OSR s' est affirmé dans le monde entier comme un orchestre de premier plan. C' est en particulier par sa riche discographie et par ses tournées à l' étranger que l' OSR a acquis sa réputation. Une tournée autour du monde (Belgique, Japon, Etats-Unis) a eu lieu en automne 1987, en 1991 l' OSR est retourné au Japon après avoir donné des concerts en Belgique, Grande-Bretagne et Corée du Sud et en 1993 une série de onze concerts l' a conduit à travers sept pays européens. Un retour au Japon et en Amérique du Nord est d' ores et déjà prévu en 1995.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** graduated from the Tallinn Music School with degrees in percussion and choral conducting, and later completed his studies in opera and symphonic conducting at the Leningrad State Conservatory. In 1963 he became director of the Estonian Radio and Television Orchestra, and began a thirteen-year tenure as chief conductor at the Tallinn Opera.

International acclaim came in 1971 when Mr Järvi won first prize in the Conductor's Competition at the Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. Invitations followed to conduct major orchestras throughout Eastern Europe, Great Britain, Germany, Sweden, Japan, Mexico, and Canada.

In 1980 Mr Järvi emigrated to the United States and made his American orchestral debut with the New York Philharmonic. Since then he has conducted the major orchestras of North America and Europe and has held the posts of principal guest conductor with the City of Birmingham Symphony Orchestra, music director of the Royal Scottish Orchestra, and principal conductor of the Gothenburg Orchestra of Sweden. Equally renowned for his opera conducting, he made his Metropolitan Opera debut with *Eugene Onegin* during the 1978-79 season. Neeme Järvi became music director of the Detroit Symphony Orchestra in 1990. Internationally acclaimed for his performances with orchestras and opera houses worldwide, he is also one of today's most recorded conductors.

Awards received by Mr Järvi include honorary doctorates from the University of Aberdeen, Scotland and the Music Conservatory of Tallinn, Estonia. An honorary member of the Swedish Academy of Music, in 1991 he was dubbed a Knight Commander of the North Star Order by the King of Sweden.

1937 in Tallin in Estland geboren, besuchte **Neeme Järvi** die dortige Musikhochschule und ging mit Diplomen in Schlagzeug und Chorleitung ab. Später studierte er am Leningrader Staatl. Konservatorium und vervollständigte seine Kenntnisse in Symphonie- und Opernorchesterleitung. 1963 wurde er als Direktor des Estländischen Radio- und Fernsehorchesters engagiert und begann gleichzeitig ein dreizehn Jahre dauerndes Engagement als Chefdirigent der Talliner Oper.

Neeme Järvi kam zu internationalem Ruhm als er 1971 den ersten Preis im Dirigentenwettbewerb der Academia Nazionale di Santa Cecilia in Rom gewann. Es folgten Einladungen von Orchestern aus allen Teilen Osteuropas, aus Großbritannien, Deutschland, Schweden, Japan, Mexiko und Kanada.

1980 wanderte Neeme Järvi in die USA aus, wo er sein Konzertdebüt mit dem New York Philharmonic gab. Seither hat er viele der prominenten Orchester Nordamerikas und Europas dirigiert. Er hat die Stelle des ersten Gastdirigenten des City of Birmingham Symphony Orchestra, des Musikdirektors des Royal Scottish Orchestra und des Chefdirigenten des Orchesters von Göteborg in Schweden bekleidet. Auch als Operndirigent ist Neeme Järvi weltweit anerkannt; sein Debüt an der Metropolitan Opera gab er in der Spielsaison 1978-79 mit *Eugen Onegin*. Neeme Järvi wurde 1990 Musikdirektor des DSO. Seine Aufführungen in Konzertsälen

und Opernhäusern in allen Teilen der Welt haben ihm einen internationalen Ruf verschafft, und er ist einer der am meisten auf Schallplatte aufgenommenen Dirigenten.

Neeme Järvi wurde unter anderen mit der Ehrendoktorwürde der Universität von Aberdeen in Schottland und des Konservatoriums von Tallin ausgezeichnet. Er ist außerdem Ehrenmitglied der Schwedischen Musikakademie und wurde 1991 vom schwedischen König zum Ritter des Polarstern-Ordens geschlagen.

Né à Tallinn, Estonie, **Neeme Järvi** passa ses examens de percussionniste et de maître de chapelle à l'Ecole de Musique de Tallinn. Il poursuivit ses études dans la branche direction d'orchestre symphonique et d'opéra au Conservatoire d'état de Leningrad. En 1963 il était nommé directeur de l'orchestre de la radio-télévision estonienne, et signait un contrat de treize ans comme chef d'orchestre principal de l'Opéra de Tallinn.

En 1971 M. Järvi remportait le Premier Prix international — Direction d'Orchestre — de la prestigieuse Académie nationale Sainte-Cécile de Rome. Ensuite les offres se multiplièrent, aussi bien en Europe — Europe de l'Est, Grande Bretagne, Allemagne, Suède — qu'au Japon, au Mexique et au Canada.

En 1980 Neeme Järvi émigrerait aux Etats-Unis et faisait ses débuts américains à la tête du New York Philharmonic. Depuis il a dirigé de grands orchestres d'Amérique du Nord et d'Europe; il a occupé les postes de Chef auxiliaire principal du City of Birmingham Symphony Orchestra, de Directeur Musical du Royal Scottish Orchestra, et de principal Chef de l'orchestre de Gothenbourg (Suède). Son expérience remarquable s'étend aussi à l'opéra; pendant la saison 1978-79 il a dirigé pour la première fois l'orchestre du Metropolitan Opera de New York dans *Eugène Onéguine*. Neeme Järvi directeur musical du Detroit Symphony Orchestra depuis 1990, poursuit une carrière qui lui a déjà valu une belle collection de compliments pour sa direction d'orchestres de concert et d'opéras internationaux.

M. Järvi s'est vu décerner plusieurs prix et grades honorifiques; il est Docteur *Honoris causa* de l'Université d'Aberdeen (Ecosse) et du Conservatoire de Musique de Tallinn (Estonie), Membre honoraire de l'Académie de Musique suédoise, et Chevalier Commandeur de l'Ordre de l'Etoile du Nord, dont la médaille lui a été remise par le roi de Suède en 1991.

*This recording is homage to Stravinsky,
Ernest Ansermet and his creation, Orchestra
de la Suisse Romande, which is celebrating
its 75th anniversary.*

*When I was asked to conduct four concerts
last June in Geneva with Orchestra la Suisse
romande, I wanted to make it a Stravinsky-
Ansermet Festival, to honour the great Ernest
Ansermet, whom I admire for his pioneering
work for unknown composers. To myself it has
also been an important task to help neglected
composers.*

*It was Ansermet who gave Stravinsky a
refuge in Switzerland, after the revolution in
Russia, when he was deprived of his wealth
and wouldn't return to his country.*

*Furthermore Ansermet worked all his life
to make Stravinsky's music widespread. Then
it turned out that:*

*this year Orchestra Suisse Romande celebrates
its 75th anniversary, so, there was a reason
to perpetuate this event in a recording!*

I hope you'll enjoy it!

okt. 1993.

Neeme Järvi

Diese Aufnahme ist eine Hommage à Stravinsky, Ernest Ansermet und das Orchestre de la Suisse Romande, das Ansermet gründete und das in diesem Jahr den 75sten Jahrestag feiert.

Als ich gebeten wurde, letztes Jahr im Juni vier Konzerte in Genf mit dem Orchestre de la Suisse Romande zu dirigieren, wollte ich daraus ein Stravinsky Ansermet Festival machen. Ich wollte damit dem großen Ernest Ansermet eine Ehre erweisen, den ich für seine Pionierarbeit bei der Verbreitung unbekannter Komponisten bewundere. Ich glaube, daß er damit viel dazu beigetragen hat, vernachlässigten Komponisten zu helfen.

Es war Ansermet, der Stravinsky in der Schweiz aufnahm, nach der russischen Revolution, wo letzterer seinen Besitz verloren und nicht mehr in sein Land zurückkehren wollte.

Ansermet arbeitete außerdem sein ganzes Leben lang daran, Stravinskys Musik zu verbreiten. Und plötzlich feiert das Orchestre de la Suisse Romande dieses Jahr den 75sten Jahrestag, und es gibt einen Grund, dieses Ereignis auf einer Aufnahme festzuhalten.

Ich hoffe Sie haben Ihre Freude daran!

NEEME JÄRVI
Oktober 1993

Cet enregistrement est un hommage à Stravinski, à Ernest Ansermet et à l'Orchestre de la Suisse Romande dont il fut le fondateur il y a 75 ans.

Lorsqu'on m'a demandé de diriger quatre concerts de l'Orchestre de la Suisse Romande, au mois de juin dernier, à Genève, j'ai voulu que ce soit un Festival Stravinski/Ansermet, en l'honneur du grand Ernest Ansermet que j'admire particulièrement pour avoir si bien encouragé des compositeurs inconnus. Moi aussi, je me fais un devoir d'aider les compositeurs dont on néglige les œuvres.

Ce fut Ansermet qui, après la révolution russe, offrit à Stravinski un refuge en Suisse, alors que le compositeur avait perdu tous ses biens et ne voulait point retourner dans son pays.

De plus, Ansermet s'efforça toute sa vie de faire partout connaître et apprécier la musique de Stravinski; c'est maintenant chose faite.

Cette année l'Orchestre de la Suisse Romande fête le 75ème anniversaire de sa création, et pour perpétuer sa réputation, pouvait-on trouver mieux qu'un enregistrement!

Je vous souhaite le plus grand plaisir à l'entendre.

NEEME JÄRVI
Octobre 1993



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

- A Chandos Digital Recording
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ben Connellan
- Editors: Jonathan Cooper (*Apollon*) and Ben Connellan
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 26, 28 & 29 June 1993 (*Petrushka*) and 2 & 3 July 1993
- Front Cover Drawing of Igor Stravinsky by Penny Olymbios
- Back Cover Photograph of Neeme Järvi by Suzie Maeder
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Sarah Haines

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.

Printed in Germany

STRAVINSKY: PETRUSHKA / APOLLON MUSAGÈTE etc. - OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9237

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9237

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)



PETRUSHKA (1911) (33:03)

Tableau I: The Shrovetide Fair (9:31)

Volkfest; Fête populaire de la Semaine grasse

Tracks 1 - 3

4 Tableau II: Petrushka's Room (4:08)

Bei Petruschkas; Chez Petrouchka

Tableau III (6:52)

Tracks 5 - 7

Tableau IV (12:32)

Tracks 8 - 14

APOLLON MUSAGÈTE (1947) (29:34)

15 Tableau I (5:09)

Tableau II (24:25)

Tracks 16 - 24

25 CIRCUS POLKA (1944) (3:41)

DDD TT = 66:36

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI conductor

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1993 Chandos Records Ltd. © 1993 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany

STRAVINSKY: PETRUSHKA / APOLLON MUSAGÈTE etc. - OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9237