

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9238



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

STRAVINSKY

CHANDOS

SYMPHONY IN
THREE MOVEMENTS
LE CHANT DU ROSSIGNOL
CAPRICCIO FOR
PIANO AND ORCHESTRA

GEOFFREY TOZER

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

LE CHANT DU ROSSIGNOL* (1917) (20:56)

The Song of the Nightingale; Das Lied der Nachtigall

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | Presto - | (2:21) |
| 2 | Marche chinoise
<i>Chinese March; Chinesischer Marsch -</i> | (3:32) |
| 3 | Le Chant du Rossignol - | (3:36) |
| 4 | Le Jeu du Rossignol mécanique
<i>The Mechanical Nightingale; Die mechanische Nachtigall -</i> | (11:27) |

Trumpet solo: **Stephen Jeandheur**

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS (1942-45) (21:20)

Symphonie in drei Sätzen; Symphonie en trois mouvements

- | | | |
|---|----------------------------------|--------|
| 5 | I ♩ = 160 | (9:08) |
| 6 | II Andante - Più mosso - Tempo I | (6:08) |
| 7 | III Con moto | (5:59) |

CAPRICCIO FOR PIANO AND ORCHESTRA (1949) (16:59)

Capriccio für Klavier und Orchester; Capriccio pour piano et orchestre

- | | | |
|----|--|--------|
| 8 | I Presto | (6:39) |
| 9 | II Andante rapsodico | (5:05) |
| 10 | III Allegro capriccioso ma sempre giusto | (5:15) |

DDD TT = 59:34

Geoffrey Tozer piano
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
Robert Zimansky*/Jean Piguet leaders
NEEME JÄRVI conductor

LE CHANT DU ROSSIGNOL

There is no more colourful example of Stravinsky's transformation from impressionistically-inclined disciple of Rimsky-Korsakov to the Ballets Russes' audacious court composer than his forty-five minute opera *The Nightingale*. The first sketches, setting Hans Christian Andersen's moral fairy-tale to a Russian symbolist libretto by Stepan Mitusov, were approved by Rimsky shortly before his death in June 1908, and Stravinsky completed the first act the following summer. Then came the commissions from Diaghilev — *The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring* — and it was not until 1913, when the Moscow Free Theatre encouraged Stravinsky to think again about *The Nightingale*, that he turned back to it and set another two acts to music with no concession to his former style. David Hockney, most recent in the work's line of distinguished designers, describes the change as 'from soft, undulating rhythms to harsh angles', and Stravinsky thought it perfectly reasonable that the gentle poetry suitable for the nightingale's domain — a forest by the sea, at night — in Act One should be supplanted by a completely different idiom for the baroque luxury of a Chinese Court, complete with bizarre rituals and mechanical entertainments.

Even so, when he came to distil a short 'symphonic poem', *Le Chant du Rossignol*, from the action in 1917 — eventually premiered, like the original back in 1914, by Diaghilev's company — he went for consistency and started with the palace uproar of Act Two (exactly like the *musique concrète* of the St. Petersburg telephone remembered from childhood, he told Robert Craft). The orchestration is honed to perfection, and the action slightly re-ordered, but the nightingale's new music to ravish the Chinese emperor is clearly recognisable in a cadenza for solo flute (taking the place of the opera's coloratura soprano), as are the stiff-jointed oboe pipings of the mechanical bird which puts the real nightingale to flight. The ensemble music — introduction and march — is the world of *The Rite* translated into Chinoiserie: pentatonic (five-note) tunes sometimes grindingly harmonised, muted brass, dizzying switches from high to low sonorities; at the first concert performance, conducted by Ansermet in Geneva's Victoria Hall, the Swiss audience took such quaint discord very seriously and — ignorant, as yet, of *The Rite of Spring* — spoiled for a fight, the pro-Stravinsky faction crying 'Vive Stravinsky, vive Dada'.

The orchestration thins out completely for the music of the third act. Its threatening introduction, with death sitting vulture-like in imperial robes beside the Emperor's sickbed, is taken unaltered from the opera, but again Stravinsky carefully adapts for the returned nightingale's plaintive victory over

its master's unwelcome visitor. The crisis and its outcome are framed by the only music Stravinsky carried over from his first act, the Fisherman's Song, its solo-trumpet presentation taking it away from Russian folksong and closer to Gershwin for a bluesy happy end.

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS

The one obvious exception to the light-hearted tone of *Capriccio* is the rapid, rising scale for strings that appears four times in the first movement and seems to promise something more dramatic. Its more famous counterpart at the start of the *Symphony in Three Movements* fulfils that promise in what is, at least in the symphony's first movement, a darker, more tense concerto for orchestra with *concertante* piano often employed *Capriccio*-style. That was what Stravinsky planned for the first-movement material written in 1942, though the piano bowed out to harp in what became the second movement — sketches for his unlikely (and swiftly terminated) contribution to Franz Werfel's film *The Song of Bernadette*. The third movement, completed shortly before the New York premiere in January 1946, used both harp and piano, though hardly as a unifying feature; Stravinsky later wondered whether he ought not to have called the end product 'Three Symphonic Movements'.

What really unites the *Symphony in Three Movements* is the powering rhythmic intensity which holds the sectional structure together — the most insistent from Stravinsky since *The Rite of Spring* over thirty years earlier — and, behind it, his response to newsreel images of the Second World War which, in an unguarded moment, he specifically attached to certain sections of this kaleidoscopic score. In the first movement, the timpani's 'rumba' — 'associated in my imagination with the movements of war machines', he told Robert Craft — and the spiky shuffling of piano and strings yield to brighter, more lightly-scored sequences; but the 'war' element unequivocally gains the upper hand in the insistent, semi-quaver figures for clarinet, piano and strings which lead to *fortissimo*, full-orchestra explosions — 'instrumental conversations', according to Stravinsky, 'showing the Chinese people scratching and digging in their fields' before being overrun by scorched-earth tactics. In the light of that avowal, the writing for woodwind immediately afterwards is surely a requiem, although thanks to the movement's uniform tempo, tension never slackens.

Bernadette's vision, a *cantabile* flute melody offset by gracious strings and harp, brings a change of air, though there is disquiet in this *Andante*'s middle section, as well as sparingly eloquent writing for string quartet. The brass, silent except for horns throughout, goose-step into action near the start of the third movement — an image of military force as graphic as anything in the later symphonies

of Prokofiev and Shostakovich. Stravinsky was unequivocal on the imagery of German arrogance, overturned and immobile in the fugue launched by trombone and piano before the Allies fight against the 'rumba' figure familiar from the first movement and on to victory. The composer's disingenuous claim, 'in spite of what I have said, the Symphony is not programmatic' is best interpreted by noting that the description does not account for some of the surprisingly good-humoured invention along the way: a symphony with war footage, then, but nothing as straightforward as a 'war symphony'.

CAPRICCIO FOR PIANO AND ORCHESTRA

By 1929 Stravinsky the concert soloist had given no less than 40 performances of his *Concerto for Piano and Wind Instruments*, so it was as a repertoire alternative that he composed the *Capriccio* ready for a Paris premiere that December, Ansermet conducting. Hallmarks of the intervening masterpieces played their part in freeing *Capriccio* from some of the restrictions laid upon the earlier concerto. The re-introduction of strings as an expressive force, sparingly touched upon in *Oedipus* and blossoming for *Apollon Musagète*, brings a modified rapture in the shape of a solo quartet (styled *concertino* to distinguish it from the full, *ripieno* strings); and the Tchaikovsky touch so lovingly and exclusively applied to the 1928 ballet *The Fairy's Kiss* lends grace to the cantabile woodwind solos of *Capriccio*'s first movement before being taken apart to reveal its mechanisms in the comic-strip finale.

As far as Stravinsky was concerned, though, the true guiding genius behind *Capriccio* was Weber, 'prince of music', and specifically his piano sonatas. For the form, he had in mind Praetorius' definition of *capriccio* as 'a synonym of the *fantasia*, which was a free form made up of *fugato* instrumental passages. This form enabled me to develop my music by the juxtaposition of episodes of various kinds which follow one another and by their very nature give the piece that aspect of caprice from which it takes its name.' The piano's role is mostly chattering scales and arpeggios set against the singing lines of strings and wind (the brass play little part), though it takes momentary centre-stage for the *Andante rapsodico*'s Bach-style proclamations and cadenza (designed, Stravinsky said, to conjure the 'bordello-piano sonority' of the cimbalom in a Rumanian restaurant band). The prevailing mood is light and elusive throughout; little wonder that Berg, meeting Stravinsky in 1934, should have expressed a wish to be able to write 'such light-hearted music'.

© 1993 David Nice

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Es gibt kein farbenfroheres Beispiel für Strawinskys Transformation von einem dem Impressionismus zugeneigten Schüler Rimskij-Korsakows zu dem kühnen Hofkomponisten der Russischen Ballette, als seine 45 Minuten lange Oper *Die Nachtigall*. Die ersten Skizzen, in denen Hans Christian Andersen's tiefes Märchen zu einem russischen symbolistischen Libretto von Stepan Mitusov vertont wird, wurden von Rimskij kurz vor seinem Tod im Juni 1908 gutgeheißen. Strawinsky beendete den ersten Akt im darauffolgenden Sommer. Dann folgten die Aufträge von Diaghilew — *Der Feuervogel*, *Petruschka* und *le Sacre du printemps* — und erst 1913, als das Moscow Free Theatre ihn dazu ermunterte, wieder über *Die Nachtigall* nachzudenken, wandte er sich ihr erneut zu und vertonte zwei weitere Akte ohne Zugeständnisse an seinen früheren Stil. David Hockney, der Jüngste in einer Reihe berühmter Designer des Werks, beschreibt den Wandel als "von weichen, wogenden Rhythmen zu harten Kanten". Strawinsky hielt es für ganz natürlich, daß die zarte, dem Reich der Nachtigall angemessene Dichtung — nächtlicher Wald am Meer — im ersten Akt von einem völlig anderen Idiom, das zu dem barocken Luxus eines chinesischen Hofes paßte, verdrängt wurde, einschließlich bizarren Ritualen und mechanischen Vergnügungen.

Als Strawinsky 1917 eine kurze "symphonische Dichtung", *Le Chant du Rossignol*, aus der Handlung herausdestillierte, die, wie das Original 1914, von Diaghilews Gruppe uraufgeführt wurde, ging es ihm um Übereinstimmung, und er begann mit der Palastrevolte im zweiten Akt. Die Orchestrierung ist perfekt ausgefeilt und die Handlung leicht geändert, die neue Musik der Nachtigall, die den chinesischen Herrscher hinreißen sollte, ist klar wiederzuerkennen in einer Kadenz für Soloflöte (anstelle des Koloratursoprans der Oper), wie auch die steif verbundenen Oboenpfeifen des künstlichen Vogels, die die echte Nachtigall vertreiben. Bei Ensemblemusik — Einleitung und Marsch — handelt es sich um eine chinesische Imitation der Welt des *Sacre*: pentatonische (fünf Noten)-Töne, manchmal knirschend harmonisiert, stumme Blechbläser, schwindelerregende Wechsel von hohen zu niedrigen Klängen. Bei der ersten Konzertaufführung unter Leitung von Ansermet in Genfs Victoria Hall nahm das Schweizer Publikum eine solche seltsame Dissonanz sehr ernst und war, da es *le Sacre du printemps* noch nicht kannte, streitlustig; Strawinskys Anhänger schrien "Vive Strawinsky, vive Dada".

Die Orchestrierung wird für die Musik des dritten Akts vollkommen verringert. Die drohende Einleitung mit dem Tod, der wie ein Geier in kaiserlichen Kleidern am Krankenbett des Herrschers sitzt, wurde unverändert von der Oper übernommen, Strawinsky bearbeitet sie jedoch wieder für den klagenden Sieg der zurückgekehrten Nachtigall über den unwillkommenen Besucher ihres Herrn. Die Krise und ihre Lösung werden von der Musik eingerahmt, die Strawinsky als einzige aus seinem

ersten Akt übernahm, das Lied des Fischers. Durch die Ausführung auf der Solotrompete wird es von russischen Volksliedern abgerückt und Gershwin mit einem bluesigen Happy End angenähert.

SYMPHONIE IN DREI SÄTZEN

Die einzige offensichtliche Ausnahme von dem Spaß und den Scherzen des *Capriccios* ist die schnelle ansteigende Skala für Streicher, die viermal im ersten Satz erscheint und etwas Dramatischeres zu versprechen scheint. Ihr berühmteres Gegenstück zu Beginn der *Symphonie in drei Sätzen* erfüllt dieses Versprechen — was zumindest im ersten Satz der Symphonie ein dunkleres, angespannteres Konzert für Orchester mit konzertantem Klavier und häufig verwendetem *Capriccio*-Stil ist. Das hatte Strawinsky für das Material des ersten Satzes, der 1942 geschrieben worden war, geplant, obwohl das Klavier im späteren zweiten Satz der Harfe Platz machte — Skizzen für seinen unerwarteten (und schnell beendeten) Beitrag zu Franz Werfels Film *Das Lied von Bernadette*. Der dritte Satz, der kurz vor der New Yorker Premiere im Januar 1946 beendet worden war, enthält sowohl Harfe als auch Klavier, jedoch kaum als einen vereinigenden Zug, Strawinsky fragte sich später, ob er das Endprodukt nicht "Drei Symphonische Sätze" hätte nennen sollen.

Was die *Symphonie in drei Sätzen* wirklich verbindet, ist die mächtige, rhythmische Intensität, die die unterteilte Struktur zusammenhält — die hartnäckigste von Strawinsky seit dem mehr als 30 Jahre früheren *le Sacre du printemps* — und im Hintergrund seine Reaktion auf Wochenschaubilder aus dem Zweiten Weltkrieg, die er, in einem unbedachten Moment, bestimmten Teilen seiner kaleidoskopischen Partitur zuordnete. Im ersten Satz das "rumba" der Posaunen — "in meinen Vorstellungen mit den Bewegungen von Kriegsmaschinen verbunden", teilte er Robert Craft mit — und das eigensinnige Schleifen von Klavier und Streichern geben helleren, dünner instrumentierten Sequenzen nach, aber das "Kriegs"-Element gewinnt unmißverständlich die Oberhand in den beharrlichen Sechzehntel-Figuren für Klarinette, Klavier und Streicher, die zu *fortissimo* Explosionen des ganzen Orchesters führen — "instrumentale Gespräche", laut Strawinsky, "die die Chinesen beim Kratzen und Graben in ihren Feldern zeigen, ehe sie von der Politik verbrannter Erde überrollt werden". Im Licht dieses Geständnisses ist die Komposition für Holzbläser im Anschluß daran sicherlich ein Requiem, obwohl die Spannung dank des uniformen Tempos des Satzes nie nachläßt.

Bernadettes Vision, eine liedhafte Flötenmelodie, die von graziösen Streichern und Harfe ausgeglichen wird, bringt eine Luftveränderung mit sich, obwohl Unruhe im Mittelteil dieses *Andante* herrscht und es ein sparsames beredtes Streichquartett enthält. Die Blechbläser, die abgesehen von einigen Hörnern stumm bleiben, marschieren in Aktion zu Beginn des dritten Satzes — das Bild militärischer Gewalt

so plastisch wie alles in den späten Symphonien von Prokofjew und Schostakowitsch. Strawinsky war unmißverständlich bezüglich des Bildes deutscher Arroganz: vernichtet und unbeweglich in der von Posaunen und Klavier begonnenen Fuge, ehe die Alliierten gegen die schon aus dem ersten Satz bekannte "rumba" Figur kämpfen und siegen. Die unaufrichtige Behauptung des Komponisten, "ungeachtet dessen, was ich gesagt habe, ist die Symphonie nicht programmatisch", läßt sich am ehesten interpretieren, indem man anmerkt, daß die Beschreibung einige der überraschend gutmütigen Entdeckungen am Wegrand nicht erklärt: eine Symphonie mit Kriegsberichten also, nicht jedoch einfach eine "Kriegssymphonie".

CAPRICCIO FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Bis 1929 hatte der Konzertsolist Strawinsky nicht weniger als 40 Aufführungen seines *Konzerts für Klavier und Blasinstrumente* gegeben; als Alternative zu diesem Repertoire, komponierte er das *Capriccio*, rechtzeitig für eine Premiere in Paris im Dezember unter Leitung von Ansermet. Merkmale der dazwischenliegenden Meisterstücke trugen zur Befreiung des *Capriccio* von einigen der Beschränkungen bei, denen das frühere Konzert unterlag. Die Wiedereinführung der Streicher als Ausdruckskraft, die in *Oedipus* kaum zum Zuge kam und in *Apollon Musagète* blühte, brachte ein anderes Entzücken mit sich in der Gestalt eines Soloquartetts (betitelt *concertino*, um es von den vollen *ripieno* Streichern zu unterscheiden). Der Hauch von Tschakowsky — so liebevoll und ausschließlich angewendet im Ballett *Der Kuß der Fee* von 1928 — verleiht den gesangsvollen Holzbläser-Soli des ersten Satzes des *Capriccio* Anmut, ehe es auseinandergenommen und sein Mechanismus im comic strip Finale enthüllt wird.

Was Strawinsky betraf, so war das wirklich führende Genie hinter dem *Capriccio* Weber, "der Prinz der Musik", und besonders seine Klaviersonaten. Für die Form schwebte ihm Praetorius' Definition von *capriccio* als "ein Synonym der *Fantasia* vor, die eine freie Form war, bestehend aus *fugato* Instrumentalpassagen". Die Rolle des Klaviers ist es vor allem, in Skalen und Arpeggien zu plätschern, der singenden Linie der Streicher und Windinstrumente gegenübergestellt (Blech spielt nur eine untergeordnete Rolle), obwohl es für kurze Zeit für die bachartigen Proklamationen und Kadenzzen des *Andante rapsodico* im Mittelpunkt steht. Die vorherrschende Stimmung ist leicht und durchgehend flüchtig; kein Wunder, daß Berg, als er 1934 Strawinsky traf, den Wunsch geäußert haben soll, "so heitere Musik" schreiben zu können.

© 1993 David Nice
Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Le changement qui conduisit Strawinsky, élève de Rimsky-Korsakov aux tendances impressionnistes, à devenir le compositeur audacieux des Ballets russes, peut être apprécié, plus que dans toute autre œuvre, dans les quarante cinq minutes de son opéra *Le Rossignol*. En juin 1908, Strawinsky montra à Rimsky les premières esquisses de la musique pour une fable de Hans Chrétien Andersen, qui avait été adaptée en russe par Stepan Mitusov. Rimsky-Korsakov approuva le travail peu de temps avant de mourir, et Strawinsky acheva le premier acte au cours de l'été suivant. Ensuite il reçut les commandes de Diaghilev, pour l'*Oiseau de feu*, *Pétrouchka* et *le Sacre du printemps*, et ce ne fut qu'en 1913, lorsque le Théâtre libre de Moscou incita Strawinsky à reprendre *Le Rossignol*, qu'il s'y consacra à nouveau en composant deux nouveaux actes, sans se soucier du style du premier. David Hockney, dernier dans la liste des éminents décorateurs qui eurent à travailler à cette œuvre, décrit ce changement de style comme un passage de "rythmes doux et berçants vers des angles abrupts". Strawinsky trouva parfaitement raisonnable que le cadre poétique du premier acte, une forêt près de la mer, dans la nuit, constituant la demeure du rossignol, puisse être remplacé par un décor complètement différent dans l'acte suivant: le baroque luxuriant de la Cour chinoise, riche en rites bizarres et en jeux mécaniques.

Néanmoins, lorsqu'il dut en extraire un bref poème symphonique, *Le Chant du Rossignol*, en 1917 — qui sera créé, comme l'original le fut en 1914, par la compagnie de Diaghilev — il choisit d'en assurer la cohérence en commençant par le vacarme général du deuxième acte. L'orchestration est portée à un degré de perfection, et l'action est légèrement remaniée, mais la musique que le rossignol chante pour séduire l'empereur peut-être reconnue dans un solo de la flûte (qui remplace le soprano *coloratura*), de même que celle produite par l'oiseau mécanique, qui provoque la fuite du véritable rossignol, se retrouve dans les sonorités anguleuses du hautbois. La musique d'ensemble — introduction et marche — est le monde du *Sacre* traduit en Chinoiserie: motifs pentatoniques harmonisés parfois d'une manière stridente, cuivres en sourdine, brusque passage des sonorités aiguës à des sonorités graves; lors de la création, dirigée par Ansermet à la Victoria Hall de Genève, le public suisse fit grand cas des dissonances, et, n'ayant pas encore entendu le *Sacre* — était prêt à se battre, avec les partisans de Strawinsky qui criaient "Vive Strawinsky, vive Dada".

L'orchestration du troisième acte est beaucoup plus légère. Sa menaçante introduction est tirée telle quelle de l'opéra, avec la Mort vêtue d'une robe impériale, assise comme un vautour au chevet de l'empereur agonisant. Strawinsky a dû à nouveau transcrire le chant plaintif et victorieux du rossignol, qui est retourné prendre sa place à côté de son maître. L'apogée dramatique et le dénouement de

l'action sont encadrés par la seule musique que Stravinsky ait reprise du premier acte: la chanson du pêcheur, confiée à une trompette qui, en l'éloignant de l'esprit de la musique populaire russe semble la rapprocher d'un blues pour terminer gaiement.

SYMPHONIE EN TROIS MOUVEMENTS

Le passage qui se distingue le plus du climat frivole qui prédomine dans le *Capriccio* est la gamme ascendante des cordes que l'on entend quatre fois dans le premier mouvement, comme un présage d'événements dramatiques à venir. La *Symphonie en trois mouvements*, qui débute par un passage analogue mais plus célèbre, développe réellement le caractère dramatique annoncé, du moins dans son premier mouvement, où l'orchestre et le piano *concertante* évoquent souvent le style du *Capriccio*. Si ce premier mouvement fut d'abord conçu (en 1942) comme une œuvre concertante avec piano, le deuxième, où le piano laisse la place à une harpe, aurait dû servir de musique pour le film de Franz Werfel *The Song of Bernadette*, (projet vite abandonné). Le troisième mouvement, qui fut achevé peu avant la création à New York, en janvier 1946, réunit le piano et la harpe. Stravinsky se demanda plus tard s'il n'aurait pas dû appeler cette œuvre "Trois mouvements symphoniques".

Ce qui fait l'unité véritable de la *Symphonie en trois mouvements* est d'une part l'intensité de son énergie rythmique, qui tient ensemble ses différentes sections — énergie que l'on ne retrouvait plus dans les œuvres de Stravinsky depuis le *Sacre du printemps*, composé plus de trente ans auparavant; et d'autre part, à un autre niveau, la réponse sensorielle à des images de la Seconde guerre mondiale, à laquelle Stravinsky attribuait certaines caractéristiques musicales de diverses sections de cette œuvre kaléidoscopique. Dans le premier mouvement, la "rumba" des timbales "était associée dans mon imagination à des mouvements de machines de guerre", dit-il à Robert Craft, et la combinaison du piano et des cordes laisse la place à des séquences plus légères et brillantes; mais l'élément "guerrier" prend évidemment le dessus avec les figures insistantes en double croches de la clarinette, du piano et des cordes, qui conduisent à des explosions fortissimo de l'orchestre; "conversations instrumentales" selon Stravinsky, "montrant le peuple chinois en train de bêcher et de creuser dans leurs champs" avant d'être dépassés par la tactique de la terre brûlée. A la lumière de ces aveux, la partie des vents qui suit immédiatement, ne peut être qu'un requiem, bien que la tension ne se relâche jamais, grâce au tempo uniforme du mouvement.

La vision de Bernadette, une mélodie *cantabile* de la flûte, contrebalancée subtilement par les cordes et la harpe, insuffle un air nouveau, malgré la composante d'inquiétude de la section centrale de l'*Andante*. Les cuivres, qui étaient toujours absents à l'exception des cors, sont réintroduits vers le

début du troisième mouvement, et évoquent (selon les mots de Stravinsky) le pas de l'oise — avec une image de mouvements belliqueux visuellement aussi marquante que celles que l'on pourrait trouver dans les dernières symphonies de Prokofiev ou de Chostakovitch. Stravinsky s'est exprimé sans équivoque à propos de l'image du renversement et de l'immobilisation de l'armée allemande, représentée par la fugue entamée par le trombone et le piano, avant que les Alliés ne combattent contre la "rumba" déjà entendue dans le premier mouvement. "Malgré ce que j'ai dit, la symphonie n'a pas un programme": on pourra comprendre cette affirmation paradoxale de Stravinsky en remarquant que ses images ne rendent pas compte de certains des passages les plus joyeux de la partition: il s'agit d'une symphonie marquée par la guerre, mais non pas d'une "symphonie de guerre".

CAPRICCIO POUR PIANO ET ORCHESTRE

Depuis sa création en 1929, Stravinsky avait donné près de quarante exécutions de son *Concerto pour piano et instruments à vent*. Le *Capriccio*, dont la première eut lieu à Paris, en décembre de cette même année, sous la direction d'Ansermet, fut donc composé comme œuvre à alterner aux exécutions du *Concerto*. L'expérience des œuvres composées entretemps, conduisit Stravinsky à réintroduire les cordes, qui avaient été utilisées avec économie dans *Cedipus Rex*, et qui triomphaient dans *Apollon Musagète*. Elles ajoutent ainsi un élément d'expression, comme dans le quatuor de solistes (défini *concertino* pour être distingué de l'ensemble des cordes, le *ripieno*), qui apparaît au début du premier mouvement. Le caractère tchaïkovskien qui avait dominé dans *Le baiser de la fée*, de 1928 (ballet construit sur des thèmes de Tchaïkovsky), confère un charme particulier aux solos d'instruments à vent, *cantabile*, du premier mouvement, avant d'être entièrement découvert dans le finale, au caractère très comique.

Selon les affirmations de Stravinsky, cependant, le vrai modèle du *Capriccio* était Weber, "ce prince de la musique", et en particulier ses sonates pour piano. Pour ce qui concerne la forme de l'œuvre, il avait à l'esprit la définition du *capriccio* donnée par Praetorius, qui "y voyait le synonyme d'une *fantasia* qui était une forme libre de pièces instrumentales fuguées." La partie de piano comporte beaucoup de gammes et d'arpèges, en contrepoint aux lignes mélodiques des cordes et des vents (les cuivres jouent un rôle secondaire), bien que dans l'*Andante rapsodico* elle focalise plus l'attention dans ses passages cadentiels, qui alternent avec les phrases bachiennes de l'orchestre. L'atmosphère qui prédomine tout au long de l'œuvre est légère et brillante: il n'y a pas de quoi s'étonner si Berg, en rencontrant Stravinsky en 1934, ait exprimé le souhait de pouvoir écrire une musique "aussi joyeuse".

© 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 Accademia 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 Accademia 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 de 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 de la Suisse Romande celebrates its 75th anniversary, so, there was a reason to perpetuate this event in a recording!

I hope you'll enjoy it!

Oct. 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: Ben Connellan (*Le Chant du Rossignol*) and Jonathan Cooper (other works)
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 26 & 29 June 1993 (*Le Chant du Rossignol*), 30 June - 2 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.

STRAVINSKY: LE CHANT DU ROSSIGNOL / SYMPHONY IN 3 MOVTS etc. - Tozer / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9238

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9238

IGOR STRAVINSKY (1882 - 1971)

LE CHANT DU ROSSIGNOL (1917)

(20:56)

The Song of the Nightingale; Das Lied der Nachtigall

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Presto - | (2:21) |
| 2 | Marche chinoise | |
| | <i>Chinese March; Chinesischer Marsch -</i> | (3:32) |
| 3 | Le Chant du Rossignol - | (3:36) |
| 4 | Le Jeu du Rossignol mécanique | |
| | <i>The Mechanical Nightingale; Die mechanische Nachtigall</i> | (11:27) |

Trumpet solo: **Stephen Jeandheur**

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS (1942-45)

(21:20)

Symphonie in drei Sätzen; Symphonie en trois mouvements

- | | | |
|---|----------------------------------|--------|
| 5 | I ♩ = 160 | (9:08) |
| 6 | II Andante - Più mosso - Tempo I | (6:08) |
| 7 | III Con moto | (5:59) |

CAPRICCIO FOR PIANO AND ORCHESTRA (1949)

(16:59)

Capriccio für Klavier und Orchester; Capriccio pour piano et orchestre

- | | | |
|----|--|--------|
| 8 | I Presto | (6:39) |
| 9 | II Andante rapsodico | (5:05) |
| 10 | III Allegro capriccioso ma sempre giusto | (5:15) |

DDD TT = 59:34

Geoffrey Tozer piano
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: LE CHANT DU ROSSIGNOL / SYMPHONY IN 3 MOVTS etc. - Tozer / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9238