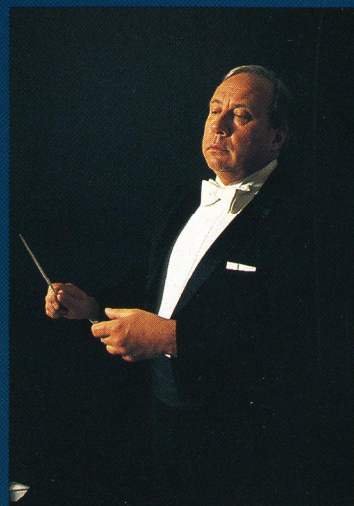


CHANDOS DIGITAL

CHAN 9235



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

STRAVINSKY

CHANDOS

OEDIPUS REX

CHOEUR DE CHAMBRE ROMAND
CHOEUR PRO ARTE DE LAUSANNE
SOCIÉTÉ CHORALE DU BRASSUS

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE
NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

OEDIPUS REX (1927)

Opera - Oratorio in two acts after Sophocles

Jocasta.....GABRIELE SCHNAUT soprano
Oedipus.....PETER SVENSSON tenor
Shepherd *Der Hirte, Le Berger*.....RUBEN AMORETTI tenor
Creon.....FRANZ GRUNDHEBER baritone
Tiresias.....GÜNTHER VON KANNEN bass
Messenger *Der Bote, Le Messenger*.....RUDOLF ROSEN bass
Speaker.....JEAN PIAT

Chœur de Chambre Romand
Chœur Pro Arte de Lausanne
Société chorale du Brassus
André Charlet chorus master

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Robert Zimansky leader

NEEME JÄRVI conductor

PROLOGUE

1 *Speaker*: Spectateurs... (1:09)

ACT I

(22:43)

2 *Chorus*: Caedit nos pestis (3:33)

3 *Oedipus*: Liberi, vos liberabo (3:02)

4 *Speaker*: Voici Créon... (0:28)

5 *Creon*: Respondit deus (3:16)

6 *Oedipus*: Non reperias (3:17)

7 *Speaker*: Oedipe interroge... (0:48)

8 *Chorus*: Delie exspectamus (1:49)

9 *Tiresias*: Dicere non possum (2:55)

10 *Oedipus*: Invidia fortunam odit (3:37)

ACT II

(25:01)

11 *Chorus*: Gloria! (1:11)

12 *Speaker*: La dispute des princes... (1:16)

13 *Jocasta*: Nonne erubescite reges (5:14)

14 *Jocasta, Oedipus, Chorus*: Laius in trivio (2:26)

15 *Jocasta, Oedipus*: Oracula... (1:55)

16 *Speaker*: Le témoin du meurtre... (0:50)

17 *Messenger, Chorus*: Adest omnis (2:16)

18 *Shepherd*: Oportebat tacere (1:24)

19 *Oedipus*: Nonne monstrum rescituri (1:17)

20 *Shepherd, Messenger, Chorus*: In monte repperit est (1:13)

21 *Oedipus*: Natus sum (0:47)

22 *Speaker*: Et maintenant... (1:49)

23 *Messenger, Chorus*: Divum Jocastae caput mortuum (5:21)

DDD TT = 51:00



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

Stravinsky's puppet-heroes have limbs of wood but human hearts and souls, even if the composer was inclined, with characteristic caution, to use inverted commas when talking of 'heart'. Oedipus reveals his human credentials rather less readily than Petrushka and the last of a breed, weak-willed Tom Rakewell in *The Rake's Progress*. If we look for personality in the frozen manners of the 1927 opera-oratorio, we are unlikely to find it in what Stravinsky cared to keep of Jean Cocteau's ruthlessly pared-down and Latinized text (and even in Cocteau's play *The Infernal Machine* Oedipus does not emerge as the powerful, inquisitive character Sophocles made of him). Sympathy and character are there in the music, but finding a way through to them from the starting-point of Stravinsky's interest in the subject — at least as he narrated it to Robert Craft in 1962 — needs some detective work.

Language and religious sensibilities came hand in hand as the first considerations. Reading through a copy of Jørgensen's *Life of St Francis of Assisi* in September 1925, Stravinsky was struck by the saint's use of Provençal for solemn occasions rather than his everyday Italian. He too was looking for a special language in a project which he had decided should carry hieratical overtones (he told Craft that the first phase of his Christian orthodoxy also stemmed from this time, although it was some three years before he came round to writing the *Symphony of Psalms*). For his 'archetypal drama of purification', accordingly, he settled on Latin as 'a medium not dead, but turned to stone, and so monumentalised as to have become immune from all risk of vulgarization'. He avoided the original Greek of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* 'because I had no notion of how to treat Greek musically (or Latin, Latinists will say, but there I did at least have my idea)'. What was left of Cocteau's text he turned over to the catholic priest Jean Daniélou for translation and proceeded (as he suggests) to set it as he pleased, deliberately avoiding consistency of linguistic stress — the very name 'Oedipus' is delivered in a number of

different ways — but never underestimating the expressive potential of the text. At the first performance in Paris on 30 May 1927, a 'macabre present' for the 20th birthday of Diaghilev's Ballets Russes, Cocteau's role was minimised still further: he had clearly envisaged taking on the role of the Speaker — the one element of the finished work with which Stravinsky remained dissatisfied — but Diaghilev awarded it to a younger, more handsome man. Cocteau eventually came into his own as narrator and designer in a production at the Théâtre des Champs-Élysées in 1952, conducted by Stravinsky, who praised Cocteau's mime sequences even though they were a contradiction of his own original hopes for staging — all on one level, with the chorus in rows and the principal singers 'living statues' able to move only their arms and heads.

All this was surely designed only to reinforce the emotional impact of the music. And emotional it is, even though critics in the 1920s claimed — some still do — that *Oedipus Rex* is nothing more than a parade of clever pastiches with Handel at the forefront and Meyerbeer not far beyond. One or two echoes should be self-evident: the Monteverdian melismas of Oedipus's first public speech, oratorio clichés for Creon's *Respondit deus* and the Mussorgsky touch for the central *Gloria* (because its threefold repetitions brought to mind the trinity as represented in Russian church ritual). Stravinsky suggested casually to Craft that the real guiding light was Verdi. He expanded no further, but Leonard Bernstein linked both the seminal four notes which set the work ablaze and Oedipus' cry 'Creon desires to be king' with *Aida* and specifically with Amneris, the arrogant princess brought low. It seems to me that Oedipus' solo, *Invidia fortunam odit*, the first revelation of his heart and soul, is modelled very closely on the E flat major section of the tenor aria in Verdi's *Requiem* — same key, same voice, same sense of quiet assurance. If so it is, like all of Stravinsky's adaptations, a tribute sincerely meant.

There is also, in and around the set pieces, a tremendous unity to the work, and much of it comes from the interval of a minor third first heard in the tense ostinato

figure for harp, piano and timpani which accompanies the Chorus's 'Oedipus, adest pestis' near the start. Stravinsky added that critics should observe the effect of a persistent minor key — especially noticeable in the music of Oedipus and Jocasta around the central C major blaze of the 'Gloria' chorus — and the rhythms, because many of them respect Sophocles' choral metres and most of them are pointedly regular by comparison with their counterparts in previous Stravinsky scores. Certainly the simplicity is shocking in what Stravinsky called the 'mortuary tarantella' of the 'Mulier in vestibulo' chorus and, of course, profound in Oedipus's bleak moment of revelation, 'Lux facta est'. Stravinsky declared himself most interested in the person of the fate that governs the characters, but time and again in his hero's music he proves himself surprisingly susceptible to the fate of the person.

© 1993 David Nice

Strawinskys Puppenhelden haben zwar hölzerne Glieder, aber menschliche Herzen und Seelen, auch wenn der Komponist mit ihm eigener Vorsicht von "Herzen" nur in Anführungsstrichen sprach. Oedipus enthüllt seine menschlichen Eigenheiten weniger bereitwillig als Petruschka und der letzte seines Schlags, der willensschwache Tom Rakewell in *The Rake's Progress*. Wenn wir Persönlichkeit in den kalten Gebräuchen des Opern-Oratoriums von 1927 suchen, finden wir sie kaum in dem skrupellos beschnittenen und latinisierten Text von Jean Cocteau, den Strawinsky geruhte, beizubehalten. Sympathie und Charakter sind in der Musik vorhanden, es bedarf jedoch der Arbeit eines Detektivs, einen Weg zu ihnen vom Ausgangspunkt von Strawinskys Interesse an dem Thema zu finden — so zumindest erzählte er es 1962 Robert Craft.

Sprache und religiösen Gefühlen galten seine Überlegungen. Beim Lesen eines Exemplars von Johannes Jörgensens Lebensbeschreibung *Der hl. Franziskus von Assisi* im September 1925 fiel Strawinsky auf, daß der Heilige bei allen feierlichen Anlässen sich nicht seiner Muttersprache, sondern des Französischen bediente. Auch er suchte eine besondere Sprache für ein Projekt, das, wie er beschlossen hatte, einen priesterlichen Beigeschmack haben sollte. Bei seinem "archetypischen Drama der Reinigung" entschied er sich daher für Latein, "ein Medium, das zwar nicht tot, aber versteinert ist und das auf eine Art und Weise verewigt ist, die es immun macht vor allen Gefahren der Vulgarisierung". Er vermied das ursprüngliche Griechisch von Sophokles' *Oedipus Tyrannus*, "weil ich keine Ahnung hatte, wie man Griechisch musikalisch verarbeiten kann (oder Latein werden die Latinisten sagen, aber da hatte ich wenigstens meine Idee)". Was von Cocteaus Text übrig geblieben war, gab er dem katholischen Priester Jean Daniélou zum Übersetzen und vertonte es (wie er vorschlägt) im folgenden so wie es ihm gefiel — er vermied absichtlich eine gleichmäßige linguistische Betonung — sogar der Name "Oedipus" wird auf verschiedene Weise betont — unterbewertete jedoch nie die Ausdrucksmöglichkeit des Textes. Bei der ersten Aufführung in Paris am 30. Mai 1927 — "einem makabren Geschenk" zum 20. Geburtstag von Diaghilews Russischem Ballett — war Cocteaus Rolle sogar noch weiter verringert worden; er hatte gehofft, die Rolle des Sprechers zu

übernehmen — das einzige Element des fertigen Werks, mit dem Strawinsky unzufrieden war — Diaghilew gab sie jedoch einem jüngeren, stattlicheren Mann. Cocteau erhielt schließlich die Rolle des Erzählers und Designers bei einer Aufführung des Théâtre des Champs-Élysées 1952, dirigiert von Strawinsky.

All dieses sollte sicherlich die emotionale Wirkung der Musik verstärken. Und emotional ist sie, auch wenn Kritiker in den 1920er Jahren behaupteten — manche sogar noch heute — daß *Oedipus Rex* eine bloße Parade raffinierter Pasticcios sei, mit Händel in der vordersten Reihe, gefolgt von Meyerbeer. Ein oder zwei Echos dürften selbstverständlich sein, die monteverdischen Melismen von Oedipus' erster Rede, Oratorienklischees für Kreons *Respondit deus* und ein Hauch von Mussorgskij für das zentrale *Gloria* (denn seine dreifache Wiederholung erinnert an die Dreieinigkeit, wie sie im Ritual der russischen Kirche erscheint).

In und um die Stücke herrscht eine unheimliche Einheit, die zum großen Teil von dem Intervall der Mollterz herrührt, die zuerst in der gespannten Ostinatofigur von Harfe, Klavier und Pauken zu hören ist, die das "Oedipus adest pestis" des Chorus am Anfang begleitet. Strawinsky ergänzte, daß Kritiker die Wirkung einer anhaltenden Molltonart beachten sollten — besonders auffällig in der Musik von Oedipus und Jokaste um den zentralen C-Dur Ausbruch des "Gloria"-Chorus — sowie die Rhythmen, da viele von ihnen Sophokles' chorische Metren beachteten und die meisten absichtlich regelmäßig im Vergleich zu ihren Gegenstücken in vorhergehenden Partituren Strawinskys seien. Die Einfachheit der "Leichentantella" (Strawinskys Bezeichnung) des "Mulier in vestibulo" Chorus ist sicherlich schockierend und tiefgründig in Oedipus' leerem Enthüllungsmoment "Lux facta est". Strawinsky behauptete, am meisten an der Gestalt des Schicksals, die die Charaktere beherrscht, interessiert zu sein; bei der Musik seines Helden erweist er sich jedoch immer wieder überraschend anfällig für das Schicksal der Person.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Si les marionnettes de Stravinsky ont des membres de bois, elles possèdent néanmoins un cœur et une âme humaine, même si le compositeur s'est toujours appliqué à mettre entre guillemets des termes comme "cœur". Le caractère humain d'Oedipe ressort moins ouvertement que celui de Petrouchka, ou de Tom Rakewell du *Rake's Progress*, dernier représentant d'une classe d'êtres humains sans volonté. Si l'on cherche des traces d'une personnalité dans l'opéra-oratorio de 1927, on les trouvera difficilement dans ce que Stravinsky a utilisé du texte de Cocteau traduit en latin. La musique est pourvue d'un certain caractère et d'un sens de piété, mais il est difficile de les analyser simplement en connaissant l'intérêt de Stravinsky pour le sujet, ainsi qu'il l'a manifesté à Robert Craft en 1962.

Les premiers éléments qui ont stimulé l'imagination de Stravinsky concernent l'emploi de la langue et la foi. En lisant la *Vie de St. François d'Assise* de Jørgensen en septembre 1925, Stravinsky fut frappé par le fait que la langue employée par le Saint dans les occasions solennelles était le provençal au lieu de l'italien, qui était sa langue courante. Lui aussi était à la recherche d'une langue appropriée à son œuvre qu'il voulait doter d'un caractère hiératique. Pour son "drame archétypique de purification" il choisit donc le latin, "langue non pas morte, mais pétrifiée, et tellement chargée d'histoire qu'elle ne court aucun risque de vulgarisation". Il n'utilisa pas le grec original de l'*Oedipus Tyrannus* de Sophocle, "car je n'avais aucune idée de comment on pouvait mettre en musique un texte en grec (ni en latin, diraient les latinistes, mais dans ce cas j'avais au moins *mon* idée)". Ce qui resta du texte de Cocteau fut traduit par le prêtre catholique Jean Daniélou, puis Stravinsky se mit à composer en le traitant comme il lui plaisait, sans se soucier de la logique dans l'accentuation des mots — le nom même d'Oedipe est traité de différentes manières — mais en exploitant toujours la potentialité expressive du texte. La première représentation de l'œuvre, qui fut définie comme un "cadeau macabre" par Diaghilev, eut lieu le 30 mai 1927 à Paris, à l'occasion du 20ème anniversaire des Ballets russes. Lors de cette création, le rôle de Cocteau fut minimisé. Bien que Cocteau eut envisagé de tenir le rôle du narrateur — seul élément de la pièce

dont Stravinsky ne sera plus satisfait lorsqu'il en parlera dans ses entretiens avec Robert Craft, celui-ci fut confié par Diaghilev à un beau jeune homme. Néanmoins Cocteau eut le rôle de narrateur et décorateur dans une représentation beaucoup plus tardive, qui eut lieu en 1952 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Stravinsky.

Oedipus Rex est une œuvre intensément expressive, bien que les critiques des années 20 — et certains encore à notre époque — l'aient définie comme une simple succession de pastiches: de Haendel en premier lieu, mais aussi, parmi d'autres, de Meyerbeer. Certaines réminiscences sont assez évidentes par elles-mêmes: celles des mélismes de Monteverdi dans le premier air d'Oedipe, celles de clichés de l'oratorio dans le *Respondit deus* de Créon, et l'écho de Moussorgsky dans le *Gloria* central (qui s'explique peut-être par les répétitions qui, étant au nombre de trois, faisaient penser à la Trinité représentée dans la liturgie de l'église orthodoxe).

L'œuvre est dotée d'un très grand sens d'unité, en grande partie grâce à l'emploi constant de la tierce mineure, qui est entendue pour la première fois dans l'ostinato joué par la harpe, le piano et les timbales qui accompagnent le chœur "Oedipus, adest pestis" au début de l'œuvre. Stravinsky a souligné l'emploi constant du mode mineur — surtout dans les rôles d'Oedipe et de Jocaste autour de l'éclat du do majeur du *Gloria* (chœur) — et les rythmes, parce qu'un bon nombre d'entre eux respectent le mètre employé par Sophocle (pour le chœur), et la plupart sont tout à fait réguliers par rapport aux rythmes des œuvres antérieures. L'œuvre a des moments de grande simplicité, comme le chœur "Mulier in vestibulo", que Stravinsky qualifiait de "tarentelle funèbre", mais aussi de profondeur, comme lors de la prise de conscience de la culpabilité d'Oedipe, le "Lux facta est". Stravinsky a déclaré être intéressé par le thème du destin qui caractérise les personnages, et dans la musique qui définit son héros il se montre à plusieurs reprises sensible au sens de la fatalité.

© 1993 David Nice

Traduction: Angelo Cantoni

PREMIER ACTE

Chœur

La peste s'est abattue sur nous
Thèbes se meurt de la peste.
Sauve-nous, sauve-nous de la peste
Dont Thèbes se meurt.
Oedipe; la peste s'est abattue sur nous,
Oedipe sauve-nous de la peste,
Délivre la ville de la peste.

Oedipe

Mes enfants, je vous délivrerai,
Je vous délivrerai de la peste.
Moi, l'illustre Oedipe,
Moi, Oedipe, qui vous aime.
Moi, Oedipe, je vous délivrerai.

Chœur

Sauve-nous une seconde fois, sauve notre ville.
Que faut-il faire, Oedipe, pour que nous soyons
sauvés?

Oedipe

Le frère de la reine a consulté l'oracle,
Créon a été envoyé auprès du dieu,
Pour lui demander ce qu'il fallait faire.
Que Créon ne s'attarde!

Chœur

Salut à toi Créon, nous t'écoutons.
Salut à toi Créon, hâte-toi! hâte-toi!
Ceux qui t'écoulent te saluent.

AKT I

Chor

Die Pest ist über uns gekommen,
Theben stirbt an der Pest.
Bewahre uns, bewahre uns vor der Pest,
Vor der Pest, an Theben stirbt
Ödipus, die Pest ist hier,
Ödipus, errette uns von der Pest.
Bewahre die Stadt vor der Pest.

Ödipus

Meine Kinder, ich werde euch befreien,
Ich werde euch von der Pest befreien,
Ich, der hochberühmte Ödipus,
Ich, Ödipus liebe euch
Ich, Ödipus, werde euch erretten.

Chor

Errette uns jetzt, errette unsere Stadt,
Was muss getan werden, Ödipus,
Damit wir befreit werden?

Ödipus

Der Schwager wurde gesandt, um das Orakel zu
befragen,
Kreon wurde zu dem Gott gesandt,
Um zu fragen, was getan werden muss.
Kreon soll nicht lange verweilen.

Chor

Lebewohl, Kreon, wir hören.
Lebewohl, Kreon, beeile dich, schnell!
In der Erwartung, von dir zu hören, grüssen wir dich.

OEDIPUS REX

PROLOGUE

Speaker

[1] Spectateurs...

ACTUS PRIMUS

Chorus

[2] Caedit nos pestis,
Theba peste moritur.
E peste serva nos, serva,
E peste qua Theba moritur.
Oedipus, adest pestis,
Oedipus, e peste serva nos,
E peste libera urbem.

Oedipus

[3] Liberi, vos liberabo,
Liberabo vos a peste.
Ego, clarissimus Oedipus,
Ego Oedipus vos diligo,
Ego Oedipus vos servabo.

Chorus

Serva nos adhuc, serva urbem,
Quid faciendum, Oedipus,
ut liberemur?

Oedipus

Uxoris frater mititur,
oraculum consultit,
Deo mittitur Creon,
Quid faciendum consultit.
Creone commoretur.

Chorus

Vale, Creon, audimus.
Vale, Creon, cito cito!
Audituri te salutant.

Speaker

[4] Voici Créon...

ACT ONE

Chorus

The plague is upon us,
Thebes is dying of plague.
Save us, save us from the plague
Of which Thebes is dying.
Oedipus, the plague is upon us,
Oedipus, save us from the plague,
Deliver the city from the plague.

Oedipus

My children, I will deliver you,
I will deliver you from the plague.
I, illustrious Oedipus,
I, Oedipus, love you,
I, Oedipus, will deliver you.

Chorus

Save us once more, save our city,
What is to be done, Oedipus, that we may be
delivered?

Oedipus

The Queen's brother has been sent to consult the
oracle,
Creon has been sent to the god,
To ask what is to be done.
May Creon make haste to return!

Chorus

Hail, Creon, we give you audience.
Hail, Creon, speak, speak!
Waiting to hear you, we salute you.

Créon

Le dieu a répondu:
 "Venge Laius, venge sa mort,
 Cherche l'assassin,
 L'assassin se cache dans Thèbes,
 L'assassin du roi se cache, il faut que tu le retrouves.
 Pour laver Thèbes de la tache,
 Venge le meurtre du roi, le roi Laius assassine .
 Le dieu a décrété qu'il fallait chasser l'assassin
 Qui fait mourir Thèbes de la peste;
 Apollon, le dieu a parlé.

Oedipe

On ne peut réparer la vieille offense,
 Mais je vais faire chercher Thèbes,
 Puisque le meurtrier s'y cache...

Chœur

Le dieu t'a parlé.

Oedipe

A moi il faut le remettre,
 Vous devez me le remettre.
 J'ai répondu aux énigmes du sphinx, je résoudrai
 celle-ci également;
 Cette autre énigme je résoudrai, moi l'illustre
 Oedipe:
 Je sauverai Thèbes à nouveau.
 Je vous en donne ma parole, je résoudrai l'énigme.

Chœur

Résous l'énigme, Oedipe, résous l'énigme!

Kreon

Der Gott hat geantwortet:
 Rache Laius, rache das Verbrechen;
 Mache den Mörder ausfindig.
 Der Mörder hält sich in Theben versteckt
 Der Mörder des Königs hält sich versteckt; er muss
 gefunden werden.
 Um Theben von dem Flecken zu reinigen.
 Rache den Tod des Königs, des ermordeten Königs Laius.
 Der Gott befiehlt, den Mörder auszutreiben,
 Er hat Theben mit der Pest geschlagen.
 So sprach der Gott Apollo.

Ödipus

Du wirst dieses alte Verbrechen nicht wiedergutmachen;
 Ich werde in Theben nachforschen:
 Der Übeltäter ist in Theben.

Chor

Zu dir hat der Gott geredet.

Ödipus

Mir muss er sich übergeben.
 Ihr müsst ihn übergeben.
 Ich habe das Rätsel der Sphinx gelöst, ich werde
 erraten,
 Wiederum werde ich es verraten, der hochberühmte
 Ödipus.
 Wiederum werde ich Theben retten.
 Ich verspreche, das Rätsel zu lösen.

Chor

Löse! Löse! Löse! Löse, Ödipus, löse es!

Creon

5 Respondit deus:
 Laium ulcisci, scelus ulcisci;
 Reperire peremptorem.
 Thebis peremptor latet.
 Latet peremptor regis; reperire opus,
 Thebas a labe luere.
 Cædem regis ulcisci, regis Laii perempti.
 Jubet deus peremptorem depelli,
 Peste inficit Thebas.
 Apollo dixit deus.

Oedipus

6 Non reperias vetus scelus;
 Thebas, Thebas eruam,
 Thebis incolit scelestus.

Chorus

Deus dixit, tibi dixit.

Oedipus

Mihi, debet se dedere.
 Opus vos istum deferre.
 Sphynge solvi carmen, ego divinabo.
 Iterum divinabo, clarissimus Oedipus,
 Thebas iterum servabo.
 Pollicor divinabo.

Chorus

Solve! solve! solve! Solve, Oedipus solve!

Speaker

7 Oedipe interroge...

Creon

The god has answered:
 Avenge Laius, avenge the crime;
 Seek out the murderer.
 The murderer is hiding in Thebes.
 The murderer of the king is in hiding, he must be
 discovered.
 To purge Thebes of its stain.
 Avenge the king's murder, the murdered king, Laius.
 The god decrees: expel the murderer
 who brought the plague upon Thebes.
 Apollo the god has spoken.

Oedipus

You cannot right this ancient wrong;
 I will have Thebes searched,
 For the murderer is in Thebes.

Chorus

To you the god has spoken.

Oedipus

To me shall he give himself up.
 You must deliver him to me.
 I solved the riddle of the Sphinx, this one too will I
 solve,
 This further riddle will I solve, I, illustrious Oedipus.
 Once more will I save Thebes.
 I pledge my word to solve this riddle.

Chorus

Solve it! Solve it! Oedipus, solve it!

Chœur

Nous t'attendons Délienne Minerve, fille de Jupiter,
Diane assise sur ton trône
Et toi Phoebus, archer splendide, viens à notre aide,
Car le mal est tombé sur nous; la mort sévit sans
fin, des piles de cadavres gisent non ensevelis,
Expulse, expulse et jette en mer cet atroce ennemi,
Qui, sans armes, mais criant comme un dément
nous dévore comme le feu.
Et toi, Bacchus, viens vite et brûle ce dieu que les
dieux accusent.
Nous te saluons, Tirésias, dis-nous quelles sont les
instructions du dieu, toi qui connais si bien les
choses sacrées,
Nous te saluons, Tirésias, homme clairvoyant et
prophète.

Tirésias

De parler je n'ai ni le pouvoir, ni la permission;
Parler serait injuste.
Œdipe je ne puis,
Ne me force pas à parler! Prends garde!
Illustre Œdipe, il faut que je me taise.

Œdipe

Ton silence t'accuse,
C'est toi le meurtrier.

Tirésias

Malheureux! Puisque tu m'accuses je dois parler;
Je vais révéler ce que le dieu a dit; je ne cacherai rien.
L'assassin est parmi vous, l'assassin est tout près de
vous.
Il est avec vous. Le meurtrier du roi est roi.
Un roi a tué Laius, un roi a tué le roi.
Dieu accuse un roi; le meurtrier est un roi.
De Thèbes il faut le chasser; de Thèbes chassez le roi.
L'horrible souillure d'un roi fait mourir la ville, un
roi est le meurtrier du roi.

Chor

Delische Gottheit Minerva, Tochter des Jupiter,
wir erwarten dich;
Diana, die du auf dem Throne sitztest
Und du, Phoebus, ausgezeichneter Speerwerfer,
komm uns zu Hilfe!
Denn das Übel überfällt uns mit schnellem Schritt
ein Begräbnis folgt dem andern
und eine Leiche liegt unbegraben auf der andern.
Treib aus, treib aus, wende diesen schrecklichen
Gott Mars im Meere ab
Der uns unbewaffnet brandschatzt, mit wildem Geschrei
Und du, Bacchus, eile herbei mit deiner Fackel
und verbrenne den Bösen unter den Göttern.
Hilf, Tiresias! Sage, uns, was der Gott befiehlt,
sag uns schnell, du Gelehrter in heiligen Dingen.
Hilf, Tiresias, du berühmter Mann, du Seher!

Tiresias

Ich kann nicht reden, ich darf nicht reden,
Es geziemt sich nicht, zu redenz.
Œdipus, ich kann nicht.
Zwingt mich nicht zum Reden! Hüte dich davor, dass
ich redete!
Erhabener Œdipus, göttliches Recht gebietet zu schweigen.

Œdipus

Das Schweigen klagt dich an;
Du bist der Mörder.

Tiresias

Elender, ich rede, weil du mich anklagst, ich rede.
Ich werde reden, weil der Gott es gesagt hat;
Nichts werde ich verheimlichen:
Der Mörder ist unter euch, der Mörder ist bei euch.
Er ist bei euch. Der Mörder des Königs ist König.
Der König hat Laius getötet, der König hat den König
getötet,
Der Gott beschuldigt den König; Mörder, Königsmörder!
Er muss aus Theben vertrieben werden.
Der frevelhafte König beschmutzt die Stadt, der
König ist der Königsmörder.

Chorus

8 Delie, expectamus, Minerva filia Iovis;
Diana in trono insidens;
Et tu, Phoebe insignis iaculator, succurrite nobis.
Ut praeceps ales ruit malum et premitur funere
funus et corporibus corpora inhumata.
Expelle, expelle, everte in mare atrocem istum
Martem
Qui nos urit inermis dementer ululans.
Et tu, Bacche, cum tæda advola nobis urens
infamem inter deos deum.
Salve, Tiresia! Dic nobis quod monet deus, dic
cito sacrorum docte.
Salve Tiresia, homo clare, vates!

Tiresias

9 Dicere non possum, dicere non licet,
Dicere nefastum,
Œdipus, non possum.
Dicere ne cogas! Cave ne dicam!
Clarissime Œdipus, tacere fas.

Œdipus

Taciturnitas te accusat;
Tu peremptor.

Tiresias

Miserande, dico, quod me accusas, dico.
Dicam quod dixit deus; nullum dictum celabo;
Inter vos peremptor est, apud vos peremptor est,
Vobiscum est. Regis est rex peremptor.
Rex cecidit Laium, rex cecidit regem,
Deus regem accusat; peremptor, peremptor rex!
Opus Thebis pelli, Thebis pelli regem.
Rex scelestus urbem foedat, rex peremptor
regis est.

Chorus

Delian goddess, we await you, Minerva daughter of Jove;
Diana, enthroned;
And you, Phoebus, splendid archer,
come to our aid.
For evil swoops on us, swift in its flight, death
follows death, and corpses lie unburied in heaps.
Drive out and hurl into the sea this terrible foe, this
Mars
Who comes unarmed, but shrieking madly
consumes us.
And you, Bacchus, come swiftly with your torch,
and burn up this god whom gods abhor.
Hail, Tiresias! Hail! Tell us what the God decrees, tell
us swiftly. O most learned in holy things.
Hail Tiresias, you learned man, you prophet!

Tiresias

I cannot speak, I may not speak,
It is not right for me to speak,
Œdipus, I cannot speak.
Do not force me to speak! Beware lest I speak!
O far-famed Œdipus, it is best that I remain silent.

Œdipus

Your silence accuses you;
You are the murderer.

Tiresias

Unhappy man, I will speak, since you accuse me.
I will reveal what the God has said, and conceal
nothing;
The murderer is amongst you, the murderer is in
your midst.
He is one of you. The slayer of the king is a king.
A king slew Laius, a king slew the king.
The God accuses a king; a king is the murderer!
He must be driven from Thebes.
A guilty king pollutes the city.
The king is the king's murderer.

Oedipe

L'envie dévore la chance. Vous m'avez fait roi.
Je vous ai libérés en résolvant les énigmes, et vous
m'avez fait roi.
Qui aurait dû résoudre les énigmes?
Toi le clairvoyant et le prophète.
Mais c'est moi qui les ai résolues, et vous m'avez
fait roi.
A présent quelqu'un veut ma place
Créon veut être roi.
Tu es son complice, Tirésias! J'ai mis à jour votre
machination;
Créon veut devenir roi,
Qui vous a libérés en résolvant les énigmes?
Mes amis, mes amis, c'est moi l'illustre Oedipe,
Ils veulent que le roi périsse,
L'illustre Oedipe, votre roi.

Chœur

Gloire, gloire, à Jocaste,
Louons la reine Jocaste dans Thèbes pestiférée,
Louons l'épouse d'Oedipe. Gloire à elle!

Ödipus

Neid hasst das Glück. Du hast mich zum König
gemacht.
Ich habe euch errettet von den Rätseln der Sphinx
Und ihr habt mich zum König gemacht.
Wer hätte das Rätsel lösen sollen?
Vielleicht du, berühmter Seher?
Ich habe es gelöst und ihr habt mich zum König
gemacht.
Jetzt will er mein Amt,
Kreon will das Amt des Königs.
Du bist mitbeteiligt, Tiresias! Ich durchschaue dieses
Vorhaben.
Kreon will König werden.
Wer hat euch von den Rätseln befreit?
Freunde, Freunde, ich bin der berühmte Ödipus.
Sie wollen den König ins Verderben stürzen,
Den berühmten Ödipus, euren König.

Chor

Ruhm, Ruhm, Ruhm!
Lob der Königin Jokaste im pestgeschlagenen Theben.
Lob der Gattin des Ödipus. Ruhm!

Oedipus

¹⁰ Invidia fortunam odit, creavistis me regem.
Servavi vos carminibus et creavistis me regem.
Solvendum carmen cui erat?
Tibi homo clare, vates,
A me solutum est et creavistis me regem.
Nunc vult quidam munus meum,
Creo vult munus regis.
Stipendiarius es, Tiresias! Hoc facinus ego solvo!
Creo vult rex fieri.
Quis liberavit vos carminibus?
Amici, amici, ego Oedipus clarus.
Volunt regem perire,
Clarum Oedipodem, vestrum regem.

Chorus

Gloria, gloria, gloria!
Laudibus regina Jocasta in pestilentibus Thebis.
Laudibus Oedipus uxor. Gloria!

Oedipus

Envy hates good fortune. You made me king.
I saved you by solving the Sphinx's riddle,
and you made me king.
Who should have solved the riddle?
Why you, you famous prophet;
But it was I who solved it, and you made me king.
Now there is one desires my office.
Creon desires to be king.
You are his accomplice Tirésias! I see through your
evil plan!
Creon desires to be king.
Who saved you from the riddle?
Friends, it was I, great Oedipus.
They desire that the king should die,
Great Oedipus, your king.

Chorus

Glory, glory, glory!
Sing praises to Jocasta, queen in plague-stricken
Thebes.
Sing praises to the wife of Oedipus. Glory!

SECOND ACTE

Chœur

Gloire, gloire, à Jocaste,
Louons la reine Jocaste dans Thèbes pestiférée,
Louons l'épouse d'Œdipe. Gloire à elle!

Jocaste

N'avez-vous pas honte, princes
D'élever ainsi la voix et de faire retentir dans une
ville affligée vos altercations domestiques?
Les oracles ne savent rien, ils ont toujours menti.
Qui était suppose avoir tué le roi?
Mon fils,
Mais le roi assassiné,
Laius, a été tué à la croisée des chemins.
Les oracles ne savent rien, ils mentent toujours.

Chœur

La croisée des chemins! La croisée des chemins!

Œdipe

Soudain, j'ai peur, Jocaste,
J'ai peur, j'ai très peur;
Jocaste, Jocaste, as-tu dit la croisée des chemins?
J'ai tué là un vieil homme, lorsque je venais de
Corinthe,
Je l'ai tué à la croisée des chemins,
J'ai tué un vieil homme, Jocaste,
J'ai peur, j'ai très peur, Jocaste,
Une peur terrible descend sur moi.
Jocaste, je veux voir le berger,
Il faut que je lui parle, que je lui parle sans faute,
Il est toujours en vie, et le seul témoin du crime;
il faut que je sache.

Jocaste

Les oracles mentent, les oracles ont toujours menti,
Méfie-toi des oracles mensongers.
Rentrons vite chez nous,
Ne parle pas au berger.

AKT II

Chor

Ruhm, Ruhm, Ruhm!
Lob der Königin Jokaste im pestgeschlagenen Theben.
Lob der Gattin des Odipus. Ruhm!

Jokaste

Seid ihr nicht beschämt, ihr Prinzen,
In einer siechen Stadt solch ein Geschrei zu machen
mit euren häuslichen Streitereien?
Die Orakel beweisen nichts, da sie immer lügen.
Die Orakel sind erlogen.
Wer sollte den König ermordet haben?
Mein Sohn.
Aber der König wurde ermordet.
Laius wurde an einer Wegkreuzung ermordet.
Die Orakel beweisen nichts, sie lügen immer.

Chor

Die Wegkreuzung! Die Wegkreuzung!

Œdipus

Mir wird plötzlich bange, Jokaste,
Mir wird schrecklich bange.
Jokaste, Jokaste, höre zu: wurde von der Wegkreuzung
gesprochen?
Ich habe den Greis getötet, als ich von Korinth her kam.
Ich habe ihn an der Wegkreuzung getötet.
Jokaste, ich habe den Alten getötet.
Plötzlich wird mir schrecklich bange, Jokaste,
Eine grosse Furcht ist in meinem Herzen, Jokaste.
Ich möchte ihn befragen, Jokaste,
Ich möchte den Hirten sehen.
Er ist als der einzige Zeuge des Verbrechens übrig
geblieben. Ich werde die Wahrheit wissen!

Jokaste

Die Orakel lügen, die Orakel lügen immer.
Hüte dich vor den lügenden Orakeln.
Lass uns schnell nach Hause zurückkehren;
Er kann nicht befragt werden.

ACTUS SECUNDUS

Chor

[11] Gloria, gloria, gloria!
Laudibus regina Jocasta in pestilentibus Thebis.
Laudibus Œdipus uxor. Gloria!

Jocasta

[12] Nonne erubescite reges,
Clamare, ululare in ægra urbe domesticis
altercationibus?
Ne probentur oracula quæ semper mentiantur.
Mentita sunt oracula.
Cui rex interficiendus est?
Nato meo.
Age, rex peremptus est.
[14] Laius in trivio mortuus.
Ne probentur oracula quæ semper mentiantur.

Chorus

Trivium, trivium, trivium!

Œdipus

Pavesco subito, Jocasta,
Pavesco, maxime pavesco.
Jocasta, Jocasta, audi: locuta est de trivio?
Ego senem cecidi, cum Corintho excederem.
Cecidi in trivio,
Cecidi, Jocasta, senem.
Pavesco maxime, subito, Jocasta,
Pavor magnus, Jocasta, in me inest.
Volo consulere, consulendum est,
Jocasta, volo videre pastorem,
Sceleris superest spectator. Sciam!

Jocasta

[15] Oracula mentiuntur, semper oracula mentiuntur,
Cave oracula quæ mentiantur,
Domum cito redeamus;
Non est consulendum.

ACT TWO

Chorus

Glory, glory, glory!
Sing praises to Jocasta, queen in plague-stricken Thebes.
Sing praises to the wife of Œdipus, Glory!

Jocasta

Are you not ashamed, O princes,
To raise your voices and fill a stricken city with
domestic strife?
Nothing is proved by the oracles, which always lie.
The oracles have lied.
Who was to have slain the King?
My son.
But the king was murdered.
Laius was murdered at the crossroads.
Nothing is proved by the oracles, which always lie.

Chorus

The crossroads! The crossroads!

Œdipus

Suddenly I am afraid, Jocasta,
I am afraid with a great fear
Jocasta, Jocasta, did you speak of the crossroads?
I killed an old man, as I was coming from Corinth,
I killed him at the crossroads.
I killed an old man, Jocasta,
I am afraid with a great fear, Jocasta,
A great fear, Jocasta, is suddenly upon me.
I wish to speak with him, I must speak with him,
Jocasta, I wish to see the shepherd.
He is still living, the only witness of the crime. I
must know the truth!

Jocasta

The oracles lie, always the oracles lie,
Beware of the lying oracles,
Let us go home at once;
Do not speak with the shepherd.

Chœur

Le berger qui sait tout est ici,
Le berger qui sait tout et un messenger porteur
d'horribles nouvelles.

Le messenger, le chœur

Polybe est mort
Le vieux Polybe est mort
Polybe n'était pas le géniteur d'Œdipe
C'est de mes mains qu'il le reçut, c'est moi qui le
remit au roi,
Polybe n'était pas le vrai père d'Œdipe,
Mais son père adoptif, grâce à moi.
J'avais trouvé l'enfant Œdipe, abandonné dans la
montagne,
Les pieds trouvés, les pieds liés,
Et j'avais amené l'enfant Œdipe au berger.

Chœur

Nous allons entendre une chose monstrueuse, une
chose monstrueuse nous entendrons.
Œdipe est-il né d'un dieu illustre, d'un dieu et
d'une nymphe
De la montagne sur laquelle on le découvrit?

Le berger

Il vaudrait mieux que je me taise, il vaudrait mieux
ne point parler.
C'est vrai, il a découvert l'enfant Œdipe,
Abandonné par ses parents sur la montagne, pendu
par les pieds.
Si vous n'aviez point parlé, nul n'aurait jamais su
Qu'Œdipe avait été trouvé, enfant, abandonné sur
la montagne.

Chor

Der Hirte, der alles weiss, ist hier.
Der allwissende Hirte und schreckliche Bote.

Der Bote und Chor

Polybus ist tot.
Der greise Polybus ist tot.
Polybus ist nicht der Vater des Œdipus.
Polybus hat ihn von mir erhalten, ich trug ihn zum
König.
Er war nicht der wirkliche Vater des Œdipus.
Er war der falsche Vater, durch mich!
Ich hatte den verlassenen Knaben Œdipus auf dem
Berge gefunden.
Der kleine Œdipus war verletzt mit durchbohrten
Füssen.
Ich brachte den jungen Œdipus zum Hirten.

Chor

Ich bin dabei, von einem Wunder zu hören,
von einem Wunder werde ich hören.
Œdipus war von einem grossen Gott geboren
Von einem Gott und einer Nymphe der Berge, wo
er gefunden wurde.

Der Hirte

Man hätte schweigen sollen, niemals reden,
Tatsächlich hat er den kleinen Œdipus,
Von Vater und Mutter verlassen
mit von Fellen durchbohrten Füssen in den Bergen
gefunden.
Hättest du es nicht gesagt; dies hätte für immer
verborgen bleiben sollen.
Dass der kleine Œdipus als Kind auf dem Berge
verlassen war.

Speaker

16 Le témoin du meurtre...

Chorus

Adest omniscius pastor,
Omniscius pastor et nuntius horribilis.

Pastor et Nuntio

17 Mortuus est Polybus.
Senex mortuus Polybus.
Polybus non genitor Œdipodis:
A me ceperat Polybus, ego, attuleram regi.
Verus non fuerat pater Œdipodis.
Falsus pater, per me!
Reppereram in monte puerum Œdipoda
derelictum
Foratum pedes, vulneratum pedes parvulum
Œdipoda.
Attuleram pastori puerum Œdipoda.

Chorus

Resciturus sum monstrum, monstrum resciscam.
Deo claro Œdipus natus est; deo et nymphe
Monitum in quibus repertus est.

Pastor

18 Oportebat tacere, nunquam loqui.
Sane repperit parvulum Œdipoda,
A patre, a matre in monte derelictum, pedes
laqueis foratum.
Utinam ne dicereres; hoc semper celandum
inventum
Esse in monte derelictum parvulum, parvum
Œdipoda.

Chorus

The shepherd who knows all is here.
The shepherd who knows all, and a messenger with
dread tidings.

The Messenger and Chorus

Dead is Polybus,
Dead is the aged Polybus.
Polybus was not Œdipus' father:
From me Polybus received him, I took him to the
king.
Polybus was not the true father of Œdipus,
Only his adopted father, through me!
On the mountain, abandoned
I found Œdipus, a child with his feet pierced by
shackles.
I brought the boy Œdipus to the shepherd.

Chorus

We are about to hear of a marvel, we shall hear of
a marvel.
Œdipus was born of a great god; of a god and a
nymphe
Of the mountains on which he was found.

The Shepherd

It would have been better to keep silence, never to
speak.
It is true that he found the child Œdipus
Abandoned by his parents on the mountain,
shackled by the feet.
Would you had not spoken; this should ever have
been concealed,
That Œdipus was found as a child, abandoned on
the mountains.

Oedipe

Sont-ce là toutes les nouvelles monstrueuses, sur Oedipe?

Je veux savoir de qui je suis le fils.
Jocaste a honte, elle me fuit,
Jocaste a honte d'Oedipe l'exilé,
Elle a honte des enfants qu'Oedipe a engendrés,
Je veux savoir qui m'a procréé, moi Oedipe l'exilé,
Moi, l'exilé, transporté d'une violente passion.

Le berger, le messenger, le chœur

On l'a trouvé sur la montagne, abandonné par sa mère.

Nous l'avons trouvé sur la montagne,
Le fils de Laius et de Jocaste!
L'assassin de Laius, son père!
L'époux de Jocaste, sa mère!
Vous n'auriez pas dû parler, il eut été mieux de taire:
Qu'il avait été trouvé sur la montagne, abandonné par Jocaste.

Oedipe

J'ai tué et j'ai péché, j'ai épousé et j'ai péché
J'ai perpétré ma lignée et j'ai péché.
Lumière est faite!

Le messenger et le chœur

La reine Jocaste est morte,
Sa femme de chambre s'arrache les cheveux,
Elles ont barré la porte; on entend des lamentations.
Oedipe fait irruption, et pousse violemment la porte,
Violemment en pleurant d'angoisse.

La reine Jocaste est morte.
Oedipe brise la porte, et tout le monde voit la reine pendue

Oedipe se jette sur elle, défait le nœud et la descend.
Puis arrachant la broche en or de sa robe il se crève les yeux.
Un sang noir baigne son visage.

24

Ödipus

Erzählst du nicht das Wunder, wer Ödipus nun ist?
Ich möchte wissen, von wem ich abstamme.
Jokaste ist beschämt, sie flieht
Beschämt, beschämt, über den ausgesetzten Ödipus,
Beschämt über die Abstammung des Ödipus.
Ich möchte erfahren, wessen Abstammung ich bin,
Ich, der ich verbannt.
Ich, der Verbannte, triumphiere.

Der Hirte, der Bote und der Chor

Er wurde auf dem Berge gefunden, verlassen von seiner Mutter;

Wir haben ihn in den Bergen gefunden.
Er ist der Sohn von Laius und Jokaste!
Er ist der Mörder seines Vaters Laius!
Er ist der Gatte seiner Mutter Jokaste!
Hättest du nicht geredet, es hätte verschwiegen bleiben sollen.

Von Jokaste verlassen wurde er in den Bergen aufgefunden.

Ödipus

Frevelhaft war meine Geburt, frevelhaft meine Heirat.
Ich habe getötet, ein weiteres Übel.
Alles ist ans Licht gebracht!

Der Bote und Chor

Die Königin Jokaste ist tot!
Die Frau rauft ihr Haar in der Kammer.
Sie verriegelten die Türen und lamentierten.
Ödipus brach sie auf und schlug und schlug an die Tür mit Jammergeschrei.

Die Königin Jokaste ist tot!
Und als Ödipus die Tür aufbrach,
sahen alle die erhängte Königin.
Und Ödipus eilte zu ihr, löste den Strick und nahm sie herunter.

Und mit einer goldenen Spange von ihrem Kleid stach er sich die Augen aus.
Das dunkle Blut rann herab.

Oedipus

19 Nonne monstrum rescituri, quis Oedipus?
Genus Oedipus sciam.
Pudet Jocastam, fugit.
Pudet, pudet, Oedipi exulis,
Pudet Oedipodis generis.
Oedipodis genus, genus meum sciam, genus exulis mei.
Ego exul exulto.

Pastor, Nuntio et Chorus

20 In monte repperit est, a matre derelictus;
In montibus repperimus.
Laio Jocastaque natus!
Peremptor Laii parentis!
Coniux Jocastæ parentis!
Utinam ne diceret, oportebat tacere, nunquam dicere istud:
A Jocasta derelictum in monte repperit est.

Oedipus

21 Natus sum quo nefastum est, concubui cui nefastum est,
Cecidi quem nefastum est.
Lux facta est!

Speaker

22 Et maintenant...

Nuntio et Chorus

23 Divum Jocastæ caput mortuum!
Mulier in vestibulo comas lacerare.
Claustri occludere fores, exclamare.
Et Oedipus irrumpere et pulsare,
Pulsare, ululare.
Divum Jocastæ caput mortuum!
Et ubi evellit claustra, suspensam mulierem omnes conspexerunt,
Et Oedipus præcepit ruens illam exsolvebat, illam collacabat.
Et aurea fibula et avulsa fibula, oculos effodire;
After sanguis rigare.

Oedipus

Are these not wondrous tidings you tell me, who Oedipus is?
Let me know whose child I am.
Jocasta is ashamed, she flies from me,
She is ashamed of Oedipus the exile,
Ashamed of the descent of Oedipus.
Let me know who begot me, Oedipus the exile.
I, an exile, exult.

The Shepherd, the Messenger and Chorus

He was found on the mountains, abandoned by his mother;
We found him on the mountains.
He is the son of Laius and Jocasta!
The slayer of Laius his father!
The husband of Jocasta his mother!
Would you had never spoken, it were better never to have said this:
He was found on the mountains, abandoned by Jocasta.

Oedipus

Sinful was my begetting, sinful my marriage,
Sinful my shedding of blood.
All is brought to light!

The Messenger and Chorus

Jocasta the Queen is dead!
The woman in her chamber is tearing her hair.
She made fast the doors with bars, and lamented.
Oedipus broke in, beat on the doors,
Beat on the doors with cries of anguish.
Jocasta the Queen is dead!
When Oedipus broke open the doors, they all beheld the queen hanging there,
And Oedipus rushed to her, loosened the cord and took her down.
And snatching a golden pin from her dress, put out his eyes;
The dark blood ran down in streams.

25

La reine Jocaste est morte.
 Un sang noir baigne le visage,
 D'Œdipe qui crie et se maudit.
 A tous il se montre
 Il veut faire horreur,
 Voyez, la porte s'ouvre,
 Soupirez devant ce spectacle atroce!

La reine Jocaste est morte.
 Voici Œdipe le roi, il se montre à tous sous l'aspect
 d'un monstre infame, la plus vile des choses.
 Voyez le roi aveugle, le roi parricide, le misérable
 Œdipe,
 Œdipe qui résolut les énigmes,
 Il est là, il est là, regardez le roi Œdipe.
 Adieu Œdipe, nous t'aimions, nous avons pitié de toi.
 Pauvre Œdipe, nous pleurons tes yeux.
 Adieu, malheureux Œdipe,
 Nous t'aimions bien, Œdipe,
 Nous te disons adieu.

Traduction: Paulette Hutchinson

Die Königin Jokaste ist tot!
 Das dunkle Blut rann in Strömen
 Und Ōdipus schrie laut und verwünschte sich.
 Er zeigte sich vor allen.
 Er wollte sein Entsetzen zeigen
 Schaut an dieses von allen Schauspielen das
 Schrecklichste.

Die Königin Jokaste ist tot.
 Sieh an! Der König Ōdipus:
 Er zeigt sich als ein schreckliches Ungeheuer, ein
 scheussliches Wesen.
 Bedenkt jenen geblendeten König, Elender Ōdipus,
 Vatermörder,
 Ōdipus, der Rätsellöser.
 Hier ist er, hier ist er! Sieh an! Der König Ōdipus!
 Lebewohl, Ōdipus! Ich liebte dich, ich bedaure dich.
 Armer Ōdipus, ich beweine deine Augen
 Lebewohl, unser armer Ōdipus,
 Ich liebte dich, Ōdipus,
 Ich sage dir Lebewohl.

Übersetzung: Baerbel Grange

Divum Jocatæ caput mortuum!
 Sanguis ater rigabat, prosiliebat;
 Et Œdipus exclamare et sese detestare.
 Omnibus se ostendere,
 Beluam vult ostendere.
 Aspicite fores pandere
 Aspicite spectaculum omnium atrocissimum.

Divum Jocatæ caput mortuum!
 Ecce! Regem Œdipoda: foedissimum monstrum
 monstrat, foedissimam beluam.
 Ellum regem occæcatum! Rex parricida, miser
 Œdipus
 Œdipus carminum conector.
 Adest, adest! Ellum! Regem Œdipoda!
 Vale Œdipus! Te amabam, te miseror
 Miser Œdipus, oculos tuos deploro.
 Vale miser Œdipus noster,
 Te amabam, Œdipus,
 Tibi valedico.

*Libretto by Jean Cocteau, translated into Latin by
 Jean Daniélou, and reprinted by permission
 of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.*

Jocasta the Queen is dead!
 The dark blood ran down in streams;
 And Œdipus cried aloud and cursed himself.
 To all he showed himself,
 It was his will to show this horror.
 See, the doors are opening.
 Behold a sight of all sights most terrible.

Jocasta the Queen is dead!
 Lo! Œdipus the King: he shows himself to all as a
 foul monster, a thing most vile.
 Behold the blinded king! Wretched King Œdipus,
 slayer of his father,
 Œdipus, the solver of riddles.
 He is here! He is here! Behold him, King Œdipus!
 Farewell, Œdipus! We loved you well, we pity you.
 Unhappy Œdipus, we weep for your eyes.
 Farewell, unhappy Œdipus.
 We loved you well, Œdipus.
 We bid you farewell.

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 siebenzig 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 Szeiz.

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 and 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



Stravinsky conducting a BBC performance of *Oedipus Rex* in 1959

Hulton Deutsch

*This recording was sponsored by the
Geneva Association of the Friends of the OSR*

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer and Sound Engineer: Ralph Couzens
- Assistant Engineer and Editor: Ben Connellan
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 17-19 June 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: OEDIPUS REX - Soloists / OSR & Choirs / Järvi

CHANDOS
CHAN 9235

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9235

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

OEDIPUS REX (1927)

Opera - Oratorio in two acts after Sophocles

Track **1** PROLOGUE (1:09)

Tracks **2** - **10** ACT I (22:43)

Tracks **11** - **23** ACT II (25:01)

DDD TT = 51:00

Chœur de Chambre Romand
Chœur Pro Arte de Lausanne
Société chorale du Brassus

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI conductor

GABRIELE SCHNAUT soprano
PETER SVENSSON tenor
RUBEN AMORETTI tenor
FRANZ GRUNDHEBER baritone
GÜNTHER VON KANNEN bass
RUDOLF ROSEN bass
JEAN PIAT speaker



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

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

STRAVINSKY: OEDIPUS REX - Soloists / OSR & Choirs / Järvi

CHANDOS
CHAN 9235

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9236



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

STRAVINSKY

CHANDOS

SYMPHONY IN E FLAT
VIOLIN CONCERTO

LYDIA MORDKOVITCH

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

SYMPHONY IN E FLAT OP. I (1905-7) (33:11)

Symphonie in Es-Dur; Symphonie en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 1 | I Allegro moderato | (9:41) |
| 2 | II Scherzo. Allegretto | (6:02) |
| 3 | III Largo | (9:39) |
| 4 | IV Finale. Allegro molto | (7:36) |

VIOLIN CONCERTO (1931) (21:54)

Konzert für Violine; Concerto pour violon

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 5 | I Toccata | (5:27) |
| 6 | II Aria I | (4:58) |
| 7 | III Aria II | (5:26) |
| 8 | IV Capriccio | (5:53) |

DDD TT = 55:15

Lydia Mordkovitch violin

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Robert Zimansky leader

NEEME JÄRVI conductor



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

SYMPHONY IN E FLAT

By the time the 23-year old Stravinsky came to write his first major orchestral work, the well-made symphony was the order of the day in Russia. The path opened up by the experiments of Tchaikovsky's *Pathétique* and Rachmaninov's First Symphony turned out to be a dead end, while the late-romantic epic mode favoured by Rachmaninov in his return to symphonic form and by Glière in his *Ilya Muromets* Symphony lay in the future. It was Glazunov, decking out attractive thematic ideas with masterly counterpoint and within careful proportions, who reigned supreme in 1905. He was the chief influence on Stravinsky's E flat major Symphony, or so the composer wrote in his autobiography, and yet there is rather more within this curious hybrid than was ever dreamt of in the Glazunov philosophy. Not in terms of orchestration, which is often remarkably crude considering that Stravinsky took each part of the work as he composed it to his teacher, Rimsky-Korsakov, for approval and even made several 'improvements' to the score in later years, but rather in the different modes of expression represented by each movement.

The first is closest to Glazunov in post-*Meistersinger* vein (the Wagnerian spell had been decisively cast upon the Russians with the St. Petersburg premiere of the Ring cycle in 1889), though Stravinsky's epic statement has nothing to do except parade in various orchestral colours and nowhere to go in the development except proclaim itself ever more grandly. It is effectively offset by, and later combined with a second theme initially given to the clarinet — Glazunov's and Rimsky's favourite candidate for countersubjects. Only the coda, with a brief flash of jazzy syncopation before the final thrust, hints at things to come. The *Scherzo* has better invention ingeniously treated in homage to Borodin and Rimsky-Korsakov: a familiar Russian patter-song shared between strings and woodwind, a dash of grotesquerie first insinuated by oboe and trumpet, and a trio folk-melody treated to good-humoured martial elaboration in the style of the tsar's march from Rimsky's *Tale of Tsar Saltan*.

It is in the *Largo* that Stravinsky comes closest to deeper feelings, struggling to express a melancholy that is no mere imitation of the *Pathétique's* finale (though the sinking figure shortly after the first climax virtually quotes Tchaikovsky's doom-laden descent to oblivion). Tchaikovsky would surely have used the first idea merely as an introduction, not a theme, and his mature orchestration is always much more accomplished, but there is a new note in Stravinsky's spare, desolate coda and one almost expects the horn-theme of the *Firebird* finale to break the darkness of tremolo strings right at the end. Lively celebration comes easily to Stravinsky in the concluding *Allegro molto*, which never outstays its welcome and leaps from one idea to another with a volatility that the composer would learn to harness for *Petrushka*. The sharp accents place Stravinsky in the company of Borodin rather than Glazunov, although it was the latter that Rimsky-Korsakov accused his pupil of imitating here. And what did Glazunov think of the symphony after the first performance in April 1907? Apparently either

'very nice, very nice' or 'rather heavy instrumentation for such empty music' according to two reminiscences made by Stravinsky at different times; but then his memory always was capricious.

VIOLIN CONCERTO

'I was not a complete novice in handling the violin', Stravinsky wrote of the time spent in 1931 working on a newly commissioned concerto. 'Apart from my pieces for the string quartet and numerous passages in *Pulcinella*, I had had occasion, particularly in the *Histoire du Soldat*, to tackle the technique of the violin as a solo instrument.' Oddly enough, he did not specify the second number of his 1927 ballet *Apollo musagète*, which begins with a solo cadenza and continues as a duet for two violins as a kind of tribute to Bach's Double Concerto. The Violin Concerto keeps Bach even more in mind — and spirit, too: it is typical of Stravinsky's magpie genius, and the intensity of his love for the composers whose style he adopts, that the most consistently Bachian movement, *Aria II*, should also be the one to sound the depths with its *cantabile* melodies exclusively reserved for the soloist. As with those other great tributes, Oedipus' Verdian aria 'Invidia fortunam' and Tom Rakewell's Mozart-style solos in *The Rake's Progress*, the 'heart' remains, as Stravinsky suggested, in inverted commas, but it moves us none the less.

For much of the Violin Concerto, though, the soloist duets or makes chamber music with the other instruments in lighter, more conversational style, and the cue here, a far cry from the famous violin concertos of the 19th century repertoire, was surely the fourth of Hindemith's *Kammermusik* series. It was to Hindemith, an excellent violinist and viola-player, that Stravinsky turned to ask whether it mattered that he himself had no first-hand experience of the instrument. 'Not only did he allay my doubts, but he went further and told me that it would be a very good thing, as it would make me avoid a routine technique, and would give rise to ideas which would not be suggested by the familiar movement of the fingers.' An excellent case in point is the wide-spanning chord which opens each movement and breaks across *Aria II* like an unexpected cry of anguish. When Stravinsky showed it to Samuel Dushkin, adopted son of the concerto's wealthy American patron Blair Fairchild and the work's first performer, the violinist declared the stretch of an eleventh within the chord unplayable; but when Dushkin returned home, he found the stretch possible, told Stravinsky so and thus preserved what the composer called the work's 'passport'. An earlier specimen of Stravinsky's idiosyncratic writing for the violin, the confident strut of the doomed hero in *The Soldier's Tale*, makes an unexpected return towards the end of the *Capriccio*, to be joined by an even more unexpected visitor — the *Rite's* Chosen One — before the bright final runs confirm that it was only a last-minute joke after all, adding an extra perspective to the Bach stylisations.

SYMPHONIE IN ES

Als der 23jährige Strawinsky dazu kam, seine ersten größeren Werke für Orchester zu schreiben, war eine gutgemachte Symphonie nichts Außergewöhnliches in Russland. Der Weg, der durch die Experimente von Tschaikowskys *Pathétique* und Rachmaninows 1. Symphonie geöffnet worden war, war eine Sackgasse, während die spätromantische epische Art, die Rachmaninow mit seiner Rückkehr zur symphonischen Form und Gliederung in seiner *Ilya Muromets* Symphonie favorisierte, noch in der Zukunft lag. Es war Glasunow, der attraktive thematische Ideen mit meisterhaftem Kontrapunkt innerhalb sorgsamer Verhältnisse verzierte und 1905 vorherrschend war. Er übte den Haupteinfluß auf Strawinskys Es-Dur-Symphonie aus, so schrieb der Komponist zumindest in seiner Autobiografie, und dennoch ist da noch mehr in diesem merkwürdigen Mischling, als sich die Glasunow-Philosophie je erträumte. Nicht bezüglich der Orchestrierung, die oft ungewöhnlich unelegant ist, vor allem wenn man bedenkt, daß Strawinsky jeden komponierten Teil des Werks seinem Lehrer, Rimskij-Korsakow, zur Ansicht zeigte und in späteren Jahren zahlreiche "Verbesserungen" an der Partitur vornahm, sondern mehr in den verschiedenen Ausdrucksarten, die die jeweiligen Sätze darstellen.

Der erste steht jenem Glasunow aus der Zeit nach den *Meistersingern* nahe (die Russen waren nach der St. Petersburger Premiere des *Ring*-Zyklus 1889 von Wagner stark bezaubert), obwohl Strawinskys epische Aussage nichts zu tun hat, außer in verschiedenen Orchesterfarben zu prunken, und in der Durchführung kein Ziel hat, außer sich immer grandioser kundzutun. Sie wird erfolgreich ausgeglichen und später vereinigt mit einem zweiten Thema, das anfangs von der Klarinette gespielt wird — Glasunows und Rimskijs beliebtester Kandidat für Gegenthemen. Nur die Koda weist mit einem kurzen Aufblitzen von Jazzsynkopierungen auf die bevorstehenden Dinge vor dem letzten Schub hin. Im *Scherzo* werden bessere Einfälle erfinderisch behandelt als Reverenz an Borodin und Rimskij-Korsakow: Streicher und Holzbläser teilen sich eine bekannte russische *Parlando*-Arie, ein Hauch des Grotesken, zuerst von Oboe und Trompete angedeutet, und eine dreistimmige Volksmelodie, die in den Genuß einer gutmütigen kriegerischen Ausführung im Stil des Zarenmarsches in Rimskijs *Das Märchen vom Zaren Saltan* kommt.

Im *Largo* kommt Strawinsky tieferen Gefühlen am nächsten; er bemüht sich, eine Melancholie auszudrücken, die keine bloße Nachahmung des *Pathétique* Finales ist. Tschaikowsky hätte die erste Idee sicherlich nur als bloße Einleitung und nicht als Thema verwendet, und seine reife Orchestrierung ist immer weitaus vollendeter. Es gibt jedoch einen neuen Ton in Strawinskys karglicher, trostloser Koda, und man erwartet fast, daß das Hornthema des *Feuervogel*-Finales durch die Dunkelheit der Tremolostreicher ganz am Ende bricht. Eine lebhaftere Feier fällt Strawinsky im abschließenden *Allegro molto* leicht, das nie länger bleibt, als es willkommen ist, und von einer Idee zur anderen springt mit einer Lebhaftigkeit, die der Komponist für *Petruschka* zu nutzen weiß. Die scharfen Akzente rücken

Strawinsky in die Nähe Borodins, nicht Glasunows, obwohl es letzterer war, den Strawinsky laut Rimskij-Korsakow hier imitierte. Und was hielt Glasunow von der Symphonie nach der Erstaufführung im April 1907? Entweder "sehr nett, sehr nett" oder "ziemlich schwere Orchestrierung für solch leere Musik" laut zweier Erinnerungen Strawinskys zu verschiedenen Zeiten — aber auf sein Gedächtnis war ja schon immer wenig Verlaß.

VIOLINKONZERT

"Ich war kein vollständiger Anfänger, was die Behandlung der Violine anbetraf", schrieb Strawinsky über die Zeit, die er 1931 mit der Arbeit an einem neu in Auftrag gegebenen Konzert verbrachte. "Außer meinen Stücken für Streichquartett und zahlreichen Passagen in *Pulcinella* hatte ich besonders bei der *Histoire du Soldat* Gelegenheit, die Technik der Violine als Soloinstrument anzugehen." Merkwürdigerweise erwähnte er nicht die zweite Nummer seines Balletts *Apollon Musagète* von 1927, das mit einer Solokadenz beginnt und als Duett für zwei Violinen fortfährt — eine Art Tribut an Bachs Doppelkonzert. Das Violinkonzert erinnert sogar noch mehr an Bach. Wie bei den anderen großen Tribut, Oedipus verdische Arie "Invidia fortunam" und Tom Rakewells mozarartige Soli in *The Rake's Progress* — bleibt das Herz, wie Strawinsky vorschlug, in Anführungszeichen stehen, rührt uns aber dennoch.

In einem Großteil des Violinkonzerts spielt der Solist ein Duo oder macht mit den anderen Instrumenten zusammen Kammermusik, auf leichtere, gesprächigere Weise; das Stichwort war hier sicherlich — weit entfernt von den berühmten Violinkonzerten des 19. Jahrhunderts — die vierte *Kammermusikserie* Hindemiths. Hindemith war es — ein ausgezeichnete Violin- und Viola-Spieler — an den sich Strawinsky wandte, um ihn zu fragen, ob es etwas zu bedeuten hätte, daß er selbst keine direkte Erfahrung mit dem Instrument hatte. "Er nahm mir nicht nur meine Zweifel, sondern ging soweit, mir zu sagen, daß dies sehr gut wäre, da ich dann eine routinemäßige Technik vermeiden würde und Ideen entwickeln könnte, auf die die bekannten Fingerbewegungen nicht hinweisen." Ein typisches Beispiel ist hier der weitreichende Akkord, der jeden Satz eröffnet und über die Arie II wie ein unerwarteter Angstschrei hereinbricht. Ein früheres Beispiel für Strawinskys idiosynkratische Schreibweise für die Violine, das großspurige Auftreten des verdammten Helden in der *Histoire du Soldat*, kehrt unerwartet gegen Ende des *Capriccio* wider, um sich mit einem noch unerwarteteren Besucher zu vereinigen — dem Ausgewählten des *Sacre* — ehe der letzte helle Lauf bestätigt, daß es sich nur um einen letzten Spaß handelte, und eine zusätzliche Perspektive zu den Bach-Stilisierungen hinzufügt.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

SYMPHONIE EN MI BÉMOL

Alors que Stravinsky, âgé de 23 ans, s'apprêtait à composer sa première pièce pour orchestre, le genre de la symphonie était devenu tout à fait courant en Russie. La voie inaugurée par la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovsky et par la Première symphonie de Rachmaninov se révéla sans issue, alors que la tendance post-romantique qui sera ensuite suivie par ce dernier lors de son retour aux formes symphoniques, et par Glière dans sa symphonie *Ilya Muromets* devait se manifester par la suite. C'était Glazounov qui triomphait en 1905, grâce à ses idées thématiques séduisantes, et à son maniement subtil du contrepoint et des proportions formelles. Ce fut lui qui exerça la plus grande influence sur la Symphonie en mi bémol majeur de Stravinsky, ou du moins c'est ce qu'affirma ce dernier dans les *Chroniques de ma vie*. Cette œuvre hybride révèle néanmoins une richesse supérieure à n'importe quelle œuvre de Glazounov. Non pas en ce qui concerne l'orchestration, qui est souvent excessivement grossière, mais plutôt dans les différents modes d'expression de chaque mouvement (au fur et à mesure qu'il les composait, Stravinsky les présentait à son professeur, Rimsky-Korsakov, et l'apporta aussi plusieurs améliorations à l'œuvre dans les années suivantes).

Le premier mouvement est le plus proche de Glazounov, dans un caractère qui rappelle les *Maîtres chanteurs* (la magie wagnérienne s'était répandue en Russie depuis la première représentation du Ring, qui eut lieu à Saint Pétersbourg, en 1889). Et ceci malgré le fait que le thème épique de Stravinsky n'a aucun autre rôle que d'être enrichi par différentes couleurs orchestrales, et d'être énoncé de manière encore plus grandiose dans le développement. Il est suivi par un second thème, avec lequel il est ensuite combiné, et qui est énoncé pour la première fois par la clarinette, instrument préféré de Glazounov et Rimsky-Korsakov pour les contre-sujets. Seule la coda, qui comporte de brefs passages syncopés peu avant sa fin, annonce certains aspects des œuvres futures de Stravinsky. Le *Scherzo*, qui semble un hommage à Borodine et à Rimsky-Korsakov, est structuré avec plus d'habileté: on y trouve une chanson populaire russe partagée entre les vents et les cordes, des phrases grotesques par les hautbois et les trompettes, et une mélodie folklorique élaborée comme une joyeuse marche militaire dans le style de la marche du tzar de *La légende du Tzar Saltan* de Rimsky-Korsakov, formant le trio.

Dans le *Largo*, Stravinsky atteint les sentiments les plus profonds, exprimant une mélancolie qui est loin d'imiter celle du finale de la *Pathétique*. Tchaïkovsky aurait utilisée la première idée thématique seulement dans l'introduction, et non pas comme thème principal, et son orchestration est toujours plus élaborée. Mais la coda a quelque chose de nouveau par sa sobriété et son caractère de désolation. Vers la fin, lorsqu'on entend les sombres trémolos des cordes, on s'attend presque à entendre le thème du cor du finale de *l'Oiseau de feu*. L'*Allegro molto* qui achève la composition a un caractère

de fête, et ne fatigue jamais car l'on passe d'une idée à l'autre avec une désinvolture que Stravinsky apprendra à maîtriser dans *Pétrouchka*. L'utilisation d'accentuations bien marquées rapproche Stravinsky de Borodine plutôt que de Glazounov, bien que Rimsky-Korsakov ait reproché à Stravinsky d'imiter ce dernier. Que pensait Glazounov de cette symphonie après sa création en avril 1907? "Très beau, très beau" ou "l'instrumentation est plutôt chargée pour une musique aussi vide", selon deux souvenirs que Stravinsky a eus à des époques différentes. La mémoire de Stravinsky a toujours été capricieuse.

CONCERTO POUR VIOLON

"Je n'étais pas absolument novice dans le maniement du violon", a écrit Stravinsky à propos de l'époque où il travaillait à un concerto qui venait de lui être commandé, en 1931. "Sans parler de mes pièces pour le quatuor à cordes et de nombreux passages dans *Pulcinella*, c'est surtout l'*Histoire du Soldat* qui m'avait donné l'occasion d'approcher la technique du violon comme instrument solo." Il est assez surprenant à ce propos qu'il n'ait pas mentionné la deuxième pièce d'*Apollon Musagète*, ballet qu'il avait composé en 1927: celle-ci est constituée par une cadence du violon solo, suivie par un duo de violons, qui semble un hommage au Concerto pour deux violons de Bach. Pour ce qui concerne les autres grands hommages de Stravinsky, l'aria verdienne d'*Oedipe*, "Invidia fortunam" et les solos mozartiens de Tom Rakewell dans *The Rake's Progress*, ils nous émeuvent, bien que le "cœur" reste toujours entre guillemets, comme Stravinsky lui-même le faisait remarquer.

Dans le *Concerto pour violon*, le violon joue souvent en duo ou en formation de musique de chambre avec d'autres instruments, dans un style de conversation léger. La coda, dont la musique se situe stylistiquement très loin des concertos pour violon du XIX^{ème} siècle, pourrait être la quatrième *Kammermusik* série de Hindemith. C'est à Hindemith, en tant qu'excellent violoniste et altiste, que Stravinsky demanda s'il était important d'avoir une pratique directe de l'instrument. "Il me donna non seulement tous apaisements, mais ajouta encore que ce fait contribuerait précisément à me faire éviter une technique routinière et donnerait naissance à des idées qui ne seraient pas suggérées par le mouvement accoutumé des doigts." Un exemple représentatif à ce propos est l'accord, très écarté, qu'on entend au début de chaque mouvement et qui réapparaît à l'intérieur de l'*Aria II* comme un cri angoissé et inattendu. Vers la fin du *Capriccio*, un souvenir de l'écriture pour violon de l'*Histoire du soldat* fait une apparition inattendue, suivie d'un phénomène encore plus surprenant: le retour du caractère de la musique de l'élue, à la fin du *Sacre de printemps*, avant que les dernières gammes ascendantes nous confirment qu'il ne s'agissait que d'une plaisanterie de dernière minute, et qui ne fait qu'introduire une nouvelle perspective à la stylisation de la musique de Bach.

© 1993 David Nice
Traduction: Angelo Cantoni

Suzie Maeder



Lydia Mordkovich was born in Saratov in the USSR and studied the violin from the age of seven. After graduating from the Odessa Conservatory she became the master-pupil of David Oistrakh at the Moscow Tchaikovsky Conservatory. She is a prize-winner of the National Young Musicians Competition in Kiev and of the Long/Thibaud International Competition in Paris. She emigrated to Israel in 1974, and since then she has established her career in the West.

Now resident in London, Lydia Mordkovich made her British debut in 1979 with the Hallé Orchestra under Walter Susskind, and has since appeared with most of the major British orchestras. She made her debut in the USA with the Chicago Symphony Orchestra under Sir Georg Solti. Her many overseas engagements have included concerts throughout Europe.

An impressive discography for Chandos reflects Lydia Mordkovich's very wide repertoire. She has received five 'Critics Choice' entries in the Gramophone magazine. In October 1990 she won the Gramophone Concerto Award for the recording of Shostakovich's Violin Concerti Nos. 1 and 2 with Neeme Järvi and the Royal Scottish National Orchestra (CHAN 8820). With the same orchestra and conductor, her recording of Prokofiev's

First and Second Violin Concertos (CHAN 8709) received a top recording award in Spain and in May 1989 was awarded the Diapason d'Or, France.

Lydia Mordkovich wurde in Saratow in der UdSSR geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit ihrem Violinstudium. Nach Beendigung ihrer Studien am Konservatorium von Odessa wurde sie Meisterschülerin von David Oistrach am Moskauer Konservatorium. Sie war Preisträgerin beim Nationalen Jugendmusik-Wettbewerb in Kiew und beim Internationalen Long/Thibaud-Wettbewerb in Paris. 1974 wanderte sie nach Israel aus und hat sich seitdem im Westen einen Namen gemacht.

Lydia Mordkovich ist jetzt in London ansässig. Sie gab 1979 ihr Debüt in Großbritannien mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung von Walter Susskind und ist seither mit den meisten prominenten britischen Orchestern aufgetreten. In den USA trat sie erstmals mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Sir Georg Solti auf. Zu ihren zahlreichen Verpflichtungen gehören auch Konzerttourneen in vielen Teilen Europas.

Der eindrucksvolle Katalog von Lydia Mordkovitchs Schallplattenaufnahmen spiegelt ihr äußerst umfangreiches Repertoire. Im Magazin *Gramophone* wurden fünf ihrer Einspielungen als "Critics' Choice" hervorgehoben. Im Oktober 1990 wurde ihr für ihre Einspielung von Schostakowitschs Erstem und Zweitem Violinkonzert mit dem Royal Scottish National Orchestra unter Neeme Järvi (CHAN 8820) der Gramophone Concerto Award verliehen. Ihre Einspielung von Prokofjews Erstem und Zweitem Violinkonzert mit demselben Orchester unter der Leitung desselben Dirigenten (CHAN 8709) wurde in Spanien als erstklassig prämiert und errang im Mai 1989 den französischen Diapason d'Or-Preis.

Lydia Mordkovich, née à Saratov, RSFS de Russie, étudia le violon dès l'âge de sept ans. Après avoir obtenu ses diplômes au Conservatoire d'Odessa, elle entra dans la classe de maîtrise de David Oistrakh, au Conservatoire Tchaikowski de Moscou. Lauréate du Concours national des jeunes musiciens, à Kiev, et du concours international Long/Thibaud, à Paris, elle émigra en Israël en 1974 et poursuivit sa carrière dans le monde occidental.

Lydia Mordkovich, qui à présent réside à Londres, a fait ses débuts en Angleterre en 1979, auprès de l'Hallé Orchestra sous la baguette de Walter Susskind. Depuis, elle s'est produite avec les plus grands orchestres britanniques et aux États-Unis, pour la première fois, avec le Chicago Symphony Orchestra, sous la direction de Sir Georg Solti. Ses nombreux contrats la font voyager constamment à travers toute l'Europe.

Lydia Mordkovich a une belle panoplie d'enregistrements Chandos, que reflète l'étendue de son répertoire. Son nom a été cité cinq fois dans "Le Choix des Critiques" du magazine *Gramophone*. En 1990, elle a reçu le prix "Concerto" du Gramophone, pour son interprétation des concertos pour violon Nos 1 et 2, de Shostakovich, avec le Royal Scottish National Orchestra sous la direction Neeme Järvi (disque CHAN 8820). Son enregistrement des concertos pour violon Nos 1 et 2 de Prokofiev, avec le même orchestre et sous la même direction (CHAN 8709) a obtenu un premier prix en Espagne, et, en 1989, le Diapason d'Or en France.

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 Szeiz.

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 and 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!

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: Ralph Couzens
- Sound Engineer and Editor: Ben Connellan
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 21-24 June 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: SYMPHONY IN E FLAT / VIOLIN CONCERTO - Mordkovich / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9236

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9236

IGOR STRAVINSKY (1882 - 1971)

SYMPHONY IN E FLAT OP. I (1905-7) (33:11) *Symphonie in Es-Dur; Symphonie en mi bémol majeur*

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 1 | I Allegro moderato | (9:41) |
| 2 | II Scherzo. Allegretto | (6:02) |
| 3 | III Largo | (9:39) |
| 4 | IV Finale. Allegro molto | (7:36) |

VIOLIN CONCERTO (1931) (21:54) *Konzert für Violine; Concerto pour violon*

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 5 | I Toccata | (5:27) |
| 6 | II Aria I | (4:58) |
| 7 | III Aria II | (5:26) |
| 8 | IV Capriccio | (5:53) |

DDD TT = 55:15

Lydia Mordkovich violin
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
NEEME JÄRVI conductor



STRAVINSKY: SYMPHONY IN E FLAT / VIOLIN CONCERTO - Mordkovich / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9236

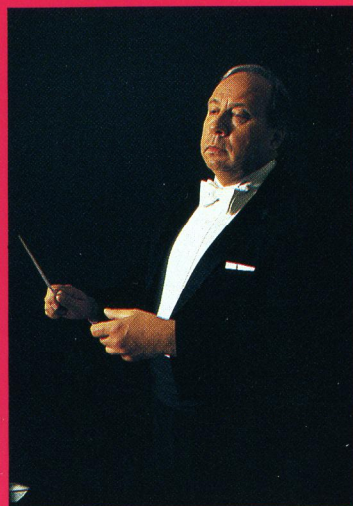
CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

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

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 Ballettkorps. 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

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9238

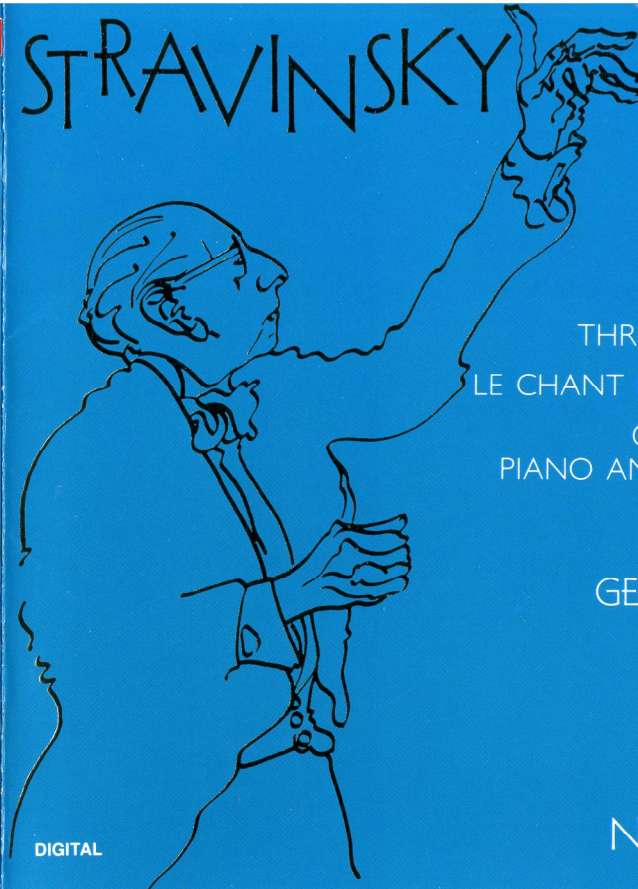


CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

STRAVINSKY

CHANDOS



DIGITAL

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

GEOFFREY TOZER

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

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 Kadenzen 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, insufflé 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 and 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

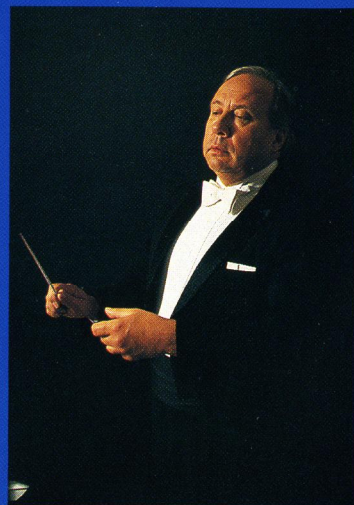


STRAVINSKY: LE CHANT DU ROSSIGNOL / SYMPHONY IN 3 MOVTS etc. - Tozer / OSR / Järvi

CHANDOS
CHAN 9238

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9239



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

STRAVINSKY

CHANDOS

SYMPHONY OF PSALMS

CONCERTO FOR
PIANO AND WIND
INSTRUMENTS

SYMPHONY IN C

CHOEUR DE CHAMBRE ROMAND
CHOEUR PRO ARTE DE LAUSANNE
SOCIÉTÉ CHORALE DU BRASSUS

BORIS BERMAN

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI

DIGITAL

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

SYMPHONY OF PSALMS (1930) (21:18)

Psalmensymphonie; Symphonie de psaumes

- | | | |
|---|---------------------------------|---------|
| 1 | I Exaudi orationem meam, Domine | (3:04) |
| 2 | II Expectans expectavi Dominum | (7:04) |
| 3 | III Alleluja, laudate Dominum | (11:10) |

CONCERTO FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS (1950) (19:27)

Konzert für Klavier und Bläser; Concerto pour piano et instruments à vent

- | | | |
|---|--|--------|
| 4 | I Largo - Allegro - Più mosso - Maestoso (Largo del principio) | (7:13) |
| 5 | II Largo - Più mosso - Doppio valore - Tempo primo | (7:20) |
| 6 | III Allegro - Agitato - Lento - Strigendo | (4:46) |

SYMPHONY IN C (1940) (28:25)

Symphonie in C; Symphonie en ut

- | | | |
|----|---|--------|
| 7 | I Moderato alla breve - Tempo agitato senza troppo accelerare - Tempo I | (9:45) |
| 8 | II Larghetto concertante - Doppio movimento - Doppio valore | (6:33) |
| 9 | III Allegretto | (4:53) |
| 10 | IV Largo - Tempo giusto, alla breve | (7:04) |

DDD TT = 69:26

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

Robert Zimansky leader

NEEME JÄRVI conductor

Boris Berman piano
Chœur de Chambre Romand
Chœur Pro Arte de Lausanne
Société chorale du Brassus
André Charlet chorus master



IGOR STRAVINSKY

Hulton Deutsch

SYMPHONY OF PSALMS

A wound apparently healed by prayer marked the beginning of Stravinsky's Christian orthodoxy, or so he wrote in his autobiography: in September 1925, pain from an abscess on his right forefinger abated in the nick of time for a piano recital shortly after a visit to a 'miraculous' icon in Nice (Stravinsky's inverted commas). The work that followed was *Oedipus Rex*, and it was not until five years later that he composed a hymn of thanksgiving, the *Symphony of Psalms* — his first work to be dedicated 'to the glory of God' (as well as the Boston Symphony Orchestra, whose 50th anniversary commission gave him free rein for subject matter and the forces used).

In fact, the *Symphony of Psalms* has more than an idiosyncratic setting of a Latin text in common with *Oedipus*, that earlier 'drama of purification' (he had started to compose the Symphony with a Slavonic text in mind, though the fiercely rhythmic aspect of the setting and the deliberate flexibility of stresses are remarkably akin to *Oedipus*). On a general level, in attempting to rescue the Psalms from the musical sentimentalists, Stravinsky saw in them 'poems of exultation, but also of anger and judgement, and even of curses' — much like the world of Greek tragedy he had already so well appreciated. In specific terms, he admitted that the figure of staccato repeated notes introduced by bassoons and horns after the introduction to the third movement of the *Symphony of Psalms* — his compositional starting point — bears a close resemblance to Jocasta's 'Oracula, oracula', and the minor thirds in the trumpet and harp pattern shortly-afterwards, also employed in the semiquaver flourishes at the beginning of the work, play an important part in much the same way as their counterparts in the ominous accompaniment to the Greek chorus' 'Oedipus, Oedipus, adest pestis'. The symbolizing of the Holy Trinity by triple repetitions in the opera-oratorio's 'Gloria' chorus here lies behind the structure of the entire work — the multiplication in the lengths of the three movements as well as the careful threefold placings of the *Allelujas* in Psalm 150. Finally, both works exploit the hieratic, 'breathing' quality of woodwind, with strings (here cellos and basses only) used sparingly for *cantabile* purposes; Stravinsky's intervening love-affair with string orchestra in *Apollon Musagète* and *The Fairy's Kiss* seems to have been easily set aside.

The composer's 1962 observations to Robert Craft shed an interesting, if spirit-of-the-moment, light on each of the three movements. The opening setting of two famous verses from Psalm 38 was, he said, 'composed in a state of religious and musical ebullience', even though the tone is desperately plangent in the keening figure for first horn and solo cello, *cantabile espressivo*, immediately taken

up by choral altos. The second movement he described as 'an upside-down pyramid of fugues': beginning on treble-range woodwind (no easy task for scoring) with a subject derived from the all-important thirds, giving way to a second, choral fugue before the two are joined at base. Graphic description ensues for Psalm 150: the *Laudates* of the slow introduction and the final apotheosis are 'a prayer to the Russian image of the infant Christ with orb and sceptre', with the central allegro inspired by 'a vision of Elijah's chariot climbing the heavens' and the softly tolling hymn of praise to be thought of as 'issuing from the skies'. 'Such statements embarrass me', Stravinsky adds, oyster-like; but the images stick.

CONCERTO FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS

The Concerto came in useful as a touring piece for Stravinsky the concert soloist between 1924, when he completed it, and 1929, when he gave himself a break with the *Capriccio*, though it was not written with that end in mind; in fact it did not begin life as a concerto at all, although Stravinsky started composing, as always, at the piano. 'Only gradually... did I understand that the musical material could be used to most advantage in the piano, whose neat, clear sonority and polyphonic resources suited the dryness and neatness which I was seeking in the structure of the music I had composed'. It seems more likely that Stravinsky had in mind from the first the striking combinations of wind and brass (here supported by timpani and double-basses) which follow a line of thought begun by the *Symphonies of Wind Instruments* of 1920, dedicated to the memory of Debussy. The slow introduction, in which the piano plays no part (and little of much importance when it returns at the end of the first movement and just before the disorienting last *stringendo* of the finale), conjures a similar tone of solemn commemoration. The 'symphonies' (literally 'soundings-together') at the start are no less careful — the deliberate heaviness of four horns lending dark colour to the Bach-style dotted rhythms, oboes answering with a touch of consolation. In the *Largo*, the piano adds ambiguity both with its deadpan intermediary role — expressively brightened by woodwind, solemnified again by brass — and its two, more searching cadenzas. To criticise the heaviness of Stravinsky's C major here is to miss the point, as well as what is genuinely moving, if not downright disturbing, about the movement.

The rest is crisp fun and games with rhythms, polyphony and classical form; the piano remains content, when out of the limelight (which is most of the time) to take the middle ground in keenly-accented semiquaver runs. The Czerny exercises which Stravinsky diligently studied to please Serge Koussevitzky — the man who had suggested he should play his own solo role — and to bring his

technique up to scratch for the first performance must have helped here. Indeed, technique was hardly the problem on the night; it was at the simplest point in the piano writing, the opening of the *Largo*, that Stravinsky had to whisper to Koussevitzky a terrified 'how does it start?' before the hushed reply restored equanimity.

SYMPHONY IN C

Commissioned, like the *Symphony of Psalms*, by an American orchestra on its 50th anniversary — in this case, the Chicago Symphony — and likewise dedicated 'to the glory of God', the *Symphony in C* sounds, on a casual first hearing, more like a standard offering to fit the celebratory bill — Stravinsky's first four-movement symphony since the E flat specimen written under Rimsky-Korsakov's guidance some three decades earlier. But there are contradictions throughout. Stravinsky later defined the predominantly bright and breezy tone of the first two movements as a means of overcoming, rather than expressing, his personal sufferings in the late 1930s: the deaths of his daughter, first wife and mother through tuberculosis, the illness which also laid him low for five months in 1939.

There might also have been a discrepancy between the two halves of the work: the third and fourth movements were composed after Stravinsky's move to the USA under the influence, he later wrote, of new sounds in American jazz and impressions of speeding down Los Angeles' neon boulevards. Yet the *Symphony in C*, for all Stravinsky's customary skill in synthesising the influences he loves, is no hybrid like the E flat apprentice predecessor. The seeds of unity are sown in the first two bars: a triplet figure that threatens to become Beethoven's Fifth-Symphony 'Fate knocking at the door' — already quoted in the 1936 ballet *Jeu de cartes* — but resolves into a unison on three all-important notes (B, C, G) which appear throughout the symphony.

In the first movement, they give rise to the charming oboe theme and surface in the wealth of subsequent ideas; and yet, for all his conventional sonata-form proportions between development and straight recapitulation, Stravinsky does not adopt the Beethoven-and-after symphonic method of organic growth, preferring to wheel round in circles — a grave fault only for those musicologists rigid in their ideas about what a symphonic movement has to do. Even so, the development builds to an agitated climax reminiscent of Tchaikovsky's music for Carabosse in *The Sleeping Beauty*, if only after the 'treated' fashion of Stravinsky's ballet 'after Tchaikovsky' *The Fairy's Kiss*. Stravinsky later noted that he had the score of Tchaikovsky's First Symphony on the desk before him as he worked, as well as scores by Haydn and Beethoven; if anything the Russian master's influence is strongest.

It persists for some of the woodwind writing of the second movement's outer sections, dovetailed with carefully expressive strings; horn and trumpet first appear in the darker middle sequence. If the *Symphony of Psalms* reflects intriguingly on the world of *Oedipus Rex*, then this *Larghetto concertante* makes an interesting prelude to *The Rake's Progress* (1951) — formal rustic idyll with snake in the grass — and the following *Allegretto*'s stylised American scene looks forward to Stravinsky's London in the opera. With the heavier sounds and dislocated rhythms of the fourth movement, however, Stravinsky is already preparing for the explosive violence of the *Symphony in Three Movements* — even the opening gesture of that work is here in embryo — although the gently purposeful resolution is another of those choruses from above suggesting 'the glory of God' along the lines of the *Symphony of Psalms*, expressed in terms which could only belong here.

© 1993 David Nice

PSALMENSYMPHONIE

Eine Wunde, die scheinbar durch Gebete geheilt wurde, steht am Anfang von Strawinskys christlicher Orthodoxie; so schrieb er zumindest in seiner Autobiographie: Im September 1925 verringerte sich der Schmerz von einem Abszess an seinem rechten Zeigefinger wie gerufen für ein Klavierkonzert, kurz nach einem Besuch bei einer "wunderbaren" Statue in Nizza (die Anführungszeichen stammen von Strawinsky). Es folgte die Komposition von *Oedipus Rex* und erst fünf Jahre später komponierte Strawinsky eine Dankeshymne, die *Psalmensymphonie* — seine erste Komposition, die "dem Ruhm Gottes" gewidmet ist (sowie dem Boston Symphony Orchestra, dessen Auftrag zum 50-jährigen Bestehen ihm freie Hand bezüglich des Themas und der Beteiligten ließ).

Genau genommen hat die *Psalmensymphonie* mehr als nur eine idiosynkratische Vertonung eines lateinischen Textes mit *Oedipus* — dem früheren "Drama der Reinigung" — gemeinsam (als er die Komposition der Symphonie begonnen hatte, dachte er an einen slawischen Text, obwohl der heftige rhythmische Aspekt der Vertonung und die bewußt flexiblen Betonungen sehr stark an *Oedipus* erinnern). Auf allgemeiner Ebene sah Strawinsky in den Psalmen — ein Versuch, sie vor musikalischen Sentimentalisten zu retten — "Jubelgedichte, aber auch solche des Ärgers, der Strafe und sogar des Unglücks" — ähnlich wie die Welt der griechischen Tragödie, die er so sehr schätzte. Im einzelnen gab er zu, daß die Figur der wiederholten Stakkatonoten, die von den Fagotten und Hörnern nach der Einleitung zum dritten Satz der *Psalmensymphonie* — sein kompositioneller Ausgangspunkt — Jokastes "Oracula, oracula" stark ähnelt, und die Mollterzen in dem Trompeten- und Harfenmuster kurz darauf — die auch in den Sechzehntelnoten zu Beginn des Werks ertönen — auf ähnliche Weise wie ihre Gegenstücke in der unheilvollen Begleitung zum griechischen Chorus "Oedipus, Oedipus, adest pestis", eine wichtige Rolle spielen. Die Versinnbildlichung der heiligen Dreieinigkeit durch dreifache Wiederholungen in dem "Gloria"-Chorus des Opern-Oratoriums ist Grund für die Struktur des gesamten Werks — die Vervielfachung der Länge der drei Sätze sowie die vorsichtigen dreifachen Plazierungen des *Alleluja*s in Psalm 150. Schließlich nutzen beide Werke die priesterliche 'atmende' Qualität der Holzbläser aus; Streicher (hier nur Celli und Bässe) werden für gesangliche Zwecke nur spärlich verwendet. Strawinskys dazwischenliegende Liebschaft zu Streichorchestern, in *Apollon Musagète* und *Der Kuß der Fee* scheint mühelos beiseite gelegt.

Die Beobachtungen des Komponisten 1962 Robert Craft gegenüber werfen ein interessantes — wenn auch zeitlich geprägtes — Licht auf jeden der drei Sätze. Die Vertonung von zwei berühmten

Versen aus Psalm 28 am Anfang war, wie er sagte, "in einem Zustand religiöser und musikalischer Überschwenglichkeit" komponiert worden, obwohl der Klang der klagenden Figur für erstes Horn und Solocello, äußerst getragen ist, *cantabile espressivo*, das sofort von den Altos des Chors aufgegriffen wird. Er beschrieb den zweiten Satz als "eine umgestülpte Pyramide aus Fugen": sie fängt mit Holzblasinstrumenten im Diskantumfang an (nicht leicht zu instrumentieren) mit einem Thema, das sich von den äußerst wichtigen Terzen herleitet und einer zweiten choralen Fuge Platz macht, ehe die beiden in der Basis vereinigt werden. Eine graphische Beschreibung folgt für Psalm 150: die *Laudates* der langsamen Einleitung und die letzte Apotheose sind "ein Gebet an das russische Bildnis des Christkinds mit Zepter und Kugel". Das mittlere Allegro ist von "einer Vision von Elias" Wagen, der in den Himmel fährt, beflügelt, und die leise erschallende Lobeshymne scheint "aus dem Himmel zu kommen". "Solche Sätze sind mir peinlich", fügt Strawinsky hinzu, aber die Bilder bleiben im Gedächtnis haften.

KONZERT FÜR KLAVIER UND BLÄSER

Das Konzert kam gelegen als Reisetück für den Konzertsolisten Strawinsky zwischen 1924, als er es fertigstellte, und 1929, als er sich mit dem *Capriccio* eine Pause gönnte; das Konzert war jedoch nicht aus diesem Grund komponiert worden. Genau genommen war es nicht als Konzert geplant, obwohl Strawinsky, wie immer, die Komposition am Klavier begann. "Ich fing erst allmählich an, zu verstehen, daß das musikalische Material am Klavier — dessen sauberer, klarer Klang und polyphone Reichtümer zu der trockenen und klaren Struktur, die ich in der komponierten Musik suchte, passten — am besten genutzt werden konnte."

Es scheint wahrscheinlicher, daß Strawinsky von Anfang an die bemerkenswerte Kombination von Blech- und Holzbläsern (hier von Pauken und Kontrabässen unterstützt) im Sinne hatte, die einem Gedankengang folgen, der 1920 von den *Symphonien für Blasinstrumente* begonnen worden und dem Andenken Debussys gewidmet war. Die langsame Einleitung, in der das Klavier keine Rolle spielt (und nur eine geringe, wenn es am Ende des ersten Satzes kurz vor dem verwirrten letzten *stringendo* des Finales wiederkehrt), beschwört einen ähnlichen Ton feierlichen Andenkens. Die "Symphonien" (wörtlich "Zusammenklang") zu Beginn sind nicht weniger behutsam — die bewußte Schwere von vier Hörnern verleiht dem bachartigen punktierten Rhythmus eine dunkle Schattierung; Oboen antworten mit einem Hauch von Trost. Im *Largo* fügt das Klavier sowohl mit seiner unbewegten Mittlerrolle — ausdrucksvoll hell durch die Holzblasinstrumente, und wieder feierlich durch die

Blechblasinstrumente — als auch seinen zwei forschenderen Kadenz Zweideutigkeit hinzu. Die Schwere von Strawinskys C-Dur hier zu kritisieren heißt, das Wesentliche dieses Satzes sowie das wirklich Bewegende, wenn nicht sogar gänzlich Beunruhigende, nicht zu begreifen.

Der Rest ist lebhafter Spaß mit Rhythmen, Polyphonie und klassischer Form; das Klavier ist zufrieden — wenn es nicht im Rampenlicht steht (was die meiste Zeit der Fall ist) — das Mittelfeld mit stark betonten Sechzehntelläufen zu übernehmen. Die Czerny-Übungen, die Strawinsky fleißig studierte, um Serge Koussevitzky zu erfreuen — den Mann, der vorgeschlagen hatte, er solle seine eigenen Solorollen spielen — und um seine Technik für die erste Aufführung zu verbessern, waren hier sicherlich hilfreich. Dies war am Abend tatsächlich nicht das Problem; vielmehr war es die einfachste Stelle der Klavierpartitur — der Anfang des *Largo* — an der Strawinsky Koussevitzky verzweifelt fragte, "Wie fängt es an?", ehe die geflüsterte Antwort wieder für Gleichmut sorgte.

SYMPHONIE IN C

Auch hier handelt es sich, wie bei der *Psalmensymphonie*, um eine Auftragsarbeit von einem amerikanischen Orchester anlässlich seines 50jährigen Bestehens — in diesem Fall des Chicago Symphony Orchesters. Die *Symphonie in C* ist ebenfalls "dem Ruhm Gottes" gewidmet und klingt, bei einem ersten beiläufigen Hinhören, mehr wie eine gewöhnliche Darbietung aus einem feierlichen Programm — Strawinskys erste viersätzig Sinfonie seit dem Exemplar in Es — geschrieben unter Anleitung Rimskij-Korsakows drei Jahrzehnte früher. Es gibt jedoch überall Widersprüche. Strawinsky beschrieb den vorherrschend hellen und leichten Ton der ersten zwei Sätze später als ein Mittel, um seine eigenen Leiden in den späten 30er Jahren zu überwinden und nicht um sie auszudrücken: das Sterben seiner Tochter, ersten Frau und Mutter an Tuberkulose; dieselbe Krankheit, mit der er 1939 fünf Monate lang darniederlag.

Es hätte auch eine Diskrepanz zwischen den beiden Werkshälften geben können: Strawinsky komponierte den dritten und vierten Satz nach seinem Umzug in die USA, unter Einfluß — so schrieb er später — neuer Klänge im amerikanischen Jazz und Eindrücken, die er gewann, als er die Neonboulevards von Los Angeles hinunterraste. Und dennoch ist die *Symphonie in C* — aufgrund Strawinskys bekannten Geschicks, die Eindrücke, die ihm gefallen, zu verbinden — kein Hybrid wie der vorausgehende Lehrling in Es. Die Saat der Einheit ist in den ersten zwei Takten gesät: eine Triolenfigur, die droht, Beethovens "das Schicksal klopft an die Tür" aus der 5. Sinfonie zu werden — die bereits in dem Ballett *Jeu de cartes* von 1936 zitiert worden war — sich jedoch in einen Einklang auf drei wichtige Noten (H, C, G), die während der gesamten Sinfonie vorkommen, auflöst.

Im ersten Satz rufen sie das bezaubernde Oboenthema hervor und kommen in der Vielzahl der folgenden Ideen zum Vorschein. Trotz seiner konventionellen Sonatenformverhältnisse zwischen Durchführung und direkter Reprise übernimmt Strawinsky nicht die symphonische Methode organischen Wachstums von Beethoven und seinen Nachfolgern, sondern zieht es vor, sich im Kreis zu bewegen — nur ein schwerer Fehler in den Augen jener Musikwissenschaftler, die vorgefaßte Ideen davon haben, was ein symphonischer Satz tun sollte. Trotzdem schwillt die Durchführung zu einem erregten Höhepunkt an, der an Tschaikowskys Musik für Carabosse in *Dornröschen* erinnert, wenn auch nur durch die "behandelte" Mode von Strawinskys Ballett, basierend auf Tschaikowskys *Der Kuß der Fee*. Strawinsky bemerkte später, daß er die Partitur von Tschaikowskys erster Sinfonie während seiner Arbeit auf dem Tisch vor sich liegen hatte, wie auch Partituren von Haydn und Beethoven. Wenn überhaupt, so ist der Einfluß des russischen Künstlers am stärksten.

Er besteht weiter für einen Teil des Holzbläsersatzes in den äußeren Teilen des zweiten Satzes, abgestimmt mit vorsichtig ausdrucksvollen Streichern. Horn und Trompete erscheinen zuerst in dem dunkleren Mittelteil. Wenn die *Psalmensymphonie* faszinierend über die Welt von *Cedipus Rex* nachsinnt, dann stellt das *Larghetto concertante* ein interessantes Präludium zu *The Rake's Progress* (1951) dar — formelles ländliches Idyll mit Schlange im Gras —, und die stilisierte amerikanische Szene des folgenden *Allegretto* schaut voraus auf Strawinskys London in der Oper. Mit den schwereren Klängen und erschütternden Rhythmen des vierten Satzes bereitet Strawinsky jedoch bereits auf die ausbrechende Gewalt der *Sinfonie in drei Sätzen* vor — selbst die Anfangsgeste dieses Werks liegt hier in Embryoform vor — obwohl die sanfte zielbewußte Auflösung ein weiterer jener Choruse von oben ist, die auf den "Ruhm Gottes" ähnlich der *Psalmensymphonie* hinweisen, auf eine Art und Weise ausgedrückt, die nur hier hingehört.

© 1993 David Nice

Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

SYMPHONIE DE PSAUMES

La croyance religieuse de Stravinsky en l'église orthodoxe fut renforcée par la guérison d'une blessure par la prière, du moins est-ce la façon dont il décrit ainsi cette expérience dans les *Chroniques de ma vie*: au mois de septembre 1925, la douleur provoquée par un abcès à l'index droit disparut juste à temps pour qu'il puisse donner un récital de piano, peu après avoir été voir à Nice une icône "miraculeuse" (guillemets de Stravinsky). L'œuvre qui suivit fut *Oedipus Rex*, et ce ne sera que cinq années plus tard qu'il composera un hymne de remerciement, la *Symphonie de psaumes* — sa première œuvre dédiée "à la gloire de Dieu" (et dédiée aussi à la Boston Symphony Orchestra, qui lui avait passé la commande pour le cinquantième anniversaire de sa fondation).

La *Symphonie de psaumes*, en effet, présente d'autres points communs avec *Oedipus Rex* qui vont au-delà de la simple utilisation du latin (Stravinsky avait commencé à composer la Symphonie en pensant à un texte slavon, bien que la violence rythmique dans la mise en musique du texte et la variabilité de l'accentuation étaient très proches d'*Oedipus Rex*). Stravinsky voyait dans les psaumes "des poèmes d'exultation, mais aussi de rage et de jugement, et même d'imprécations" — ce qui les rapproche du monde de la tragédie grecque qu'il avait déjà appréciée. D'une manière plus précise, il a admis que la figure de notes répétées en staccato des cors et des bassons, après l'introduction de la troisième partie de la *Symphonie de psaumes* — qu'il composa en premier — comporte une forte ressemblance avec l'"Oracula, oracula" de Jocaste; les tierces mineures qui apparaissent peu après dans les parties de la harpe et de la trompette, apparues aussi dans les mouvements de double croches au début de l'œuvre, jouent un rôle important, semblable à celui de leurs homologues dans le chœur "Oedipus, Oedipus, adest pestis". La représentation symbolique de la Trinité dans les triples répétitions du "Gloria" du chœur de l'opéra-oratorio, régit l'ensemble de la composition. Enfin, les deux œuvres exploitent le caractère hiératique des bois, alors que les cordes (limitées aux violoncelles et contrebasses) sont utilisées avec économie, pour des passages *cantabile*.

Les observations faites par Stravinsky à Robert Craft en 1962, confèrent un éclairage particulier à chaque mouvement, même si elles ne relèvent que de l'interprétation d'un moment donné. La musique écrite pour la première énonciation de deux vers célèbres du psaume 28 "a été composée dans un état d'exaltation religieuse et musicale", bien que son caractère soit rendu très plaintif par l'emploi perçant du violoncelle et du cor solos, *cantabile espressivo*, suivis de l'entrée des altos du chœur. Stravinsky a défini le deuxième mouvement comme "une pyramide de fugues renversée":

celui-ci commence par une fugue des bois dans l'aigu, dont le sujet est dérivé encore une fois des tierces, suivie d'une seconde fugue, vocale cette fois-ci, qui se joint à la première. D'autres images sont évoquées pour le psaume 150: les *Laudates* de l'introduction lente et l'apothéose finale sont "une prière pour l'image de l'enfant Jésus doté du globe et du sceptre", et l'allegro central est inspiré par "une vision du char d'Elie montant vers le ciel", avec le léger tintement de l'hymne de louange semblant "provenir des cieux". "De telles affirmations me mettent dans l'embarras", ajoute Stravinsky; mais les images sont pénétrantes.

CONCERTO POUR PIANO ET INSTRUMENTS À VENT

Ce Concerto a servi à Stravinsky de pièce de concert pour ses tournées de soliste dans les années 20 (à partir de 1924, l'année où il fut achevé, jusqu'en 1929, lorsqu'il composa le *Capriccio*, pour avoir une œuvre alternative). En réalité, il ne fut pas conçu tout d'abord comme un concerto, bien que Stravinsky ait commencé à composer comme toujours au piano. "Ce n'est que graduellement... que j'ai compris que la matière musicale se prêtait particulièrement bien au piano, dont la sonorité nette et claire et les ressources polyphoniques correspondaient à la sécheresse et à la précision que je cherchais à obtenir dans la structure de l'œuvre que j'avais composée." Il semble plus probable que Stravinsky ait eu à l'esprit, dès le début, la combinaison de bois et cuivres (ici renforcée par les timbales et les contrebasses), en suivant une tendance qui s'était manifestée avec les *Symphonies d'instruments à vent* de 1920, composées à la mémoire de Debussy. L'introduction lente, dans laquelle le piano ne joue pas, produit un climat semblable de commémoration solennelle. Les "symphonies" (littéralement "ce qui sonne ensemble") du début, ne sont pas moins soignées — la pesanteur voulue des quatre cors confère une couleur sombre aux rythmes pointés en style bachien, auxquels répondent les hautbois avec une note consolatrice. Dans le *Largo*, le piano renforce l'ambiguïté par son rôle d'intermédiaire — sa sonorité est éclaircie par les bois, puis rendue à nouveau solennelle par les cuivres — et par ses deux cadences.

Le dernier mouvement est plus joyeux, avec ses rythmes, sa polyphonie et sa forme classique; le piano joue presque constamment des traits en double croches, passant souvent au second plan. Les exercices de Czerny que Stravinsky travailla pour perfectionner sa technique de piano, pour jouer en concert avec Serge Koussevitzky — qui l'avait encouragé à jouer lui-même la partie de soliste — ont dû lui être utiles. Lors du concert, là n'était pas le problème. C'est au moment de jouer la partie la plus simple techniquement, le début du *Largo*, que Stravinsky, pris de panique, dut demander en chuchotant à Koussevitzky de lui souffler les premières mesures du mouvement.

SYMPHONIE EN UT

Comme la *Symphonie de psaumes*, la *Symphonie en ut* est née d'une commande pour le cinquantième anniversaire d'un orchestre américain — dans ce cas le Chicago Symphony — et elle est dédiée "à la gloire de Dieu". Si à une première écoute, elle peut paraître comme une œuvre standard composée simplement pour remplir une commande, il s'agit en réalité de la première véritable symphonie écrite par Stravinsky depuis sa *Symphonie en mi bémol majeur*, qu'il avait composée sous la tutelle de Rimsky-Korsakov plus de trente ans plus tôt. Stravinsky affirmera plus tard que la composition des deux premiers mouvements, brillants et désinvoltes, lui a permis de survivre aux adversités familiales survenues à la fin des années 30: la mort, due à la tuberculose, de sa fille, de sa première femme et de sa mère; maladie dont il a aussi souffert personnellement pendant cinq mois en 1939.

Peut-être y a-t-il, entre les deux premiers et les deux derniers mouvements, une différence stylistique qui peut s'attribuer à des raisons d'ordre biographique: les troisième et quatrième mouvements furent composés après que Stravinsky se fût établi aux États Unis, et furent marqués, selon ce qu'il écrivit plus tard, par les sonorités nouvelles du jazz américain, et par l'expérience de rouler à toute vitesse le long des boulevards éclairés au néon de Los Angeles. Malgré cela, la *Symphonie en ut* n'est pas un hybride comme sa symphonie de jeunesse, grâce à la maîtrise de Stravinsky pour la synthèse d'influences diverses. L'élément générateur qui assure l'unité de l'œuvre apparaît dès les deux premières mesures: les notes répétées du début semblent annoncer le thème du "destin frappant à la porte" de la *Cinquième* de Beethoven, déjà évoqué par Stravinsky dans son ballet de 1936, *Jeu de cartes*; mais au lieu de ce motif, les instruments jouent la cellule génératrice de la symphonie (si, do, sol), qui apparaîtra tout au long de l'œuvre.

Dans le premier mouvement, cette cellule donne naissance à une séduisante mélodie du hautbois et à d'autres motifs secondaires. Malgré les proportions traditionnelles qui existent entre le développement et la ré-exposition, Stravinsky n'adopte pas le principe de la croissance organique typique de Beethoven et des compositeurs post-beethoveniens, mais procède de manière circulaire. Néanmoins, le développement conduit à un apogée dramatique qui peut évoquer la musique de la fée Carabosse dans *La belle au bois dormant*, mais dans l'esprit "critique" du *Baiser de la fée* (ballet de Stravinsky d'après des œuvres de Tchaïkovsky). Plus tard il affirma avoir eu les partitions de la Première symphonie de Tchaïkovsky, en plus de celles de Haydn et de Beethoven, sur son piano, alors qu'il travaillait à sa propre symphonie; mais l'influence la plus évidente est peut-être celle de Tchaïkovsky.

Celle-ci se remarque surtout dans certains passages des vents dans les sections latérales du deuxième mouvement, où ils sont combinés avec un accompagnement expressif des cordes; le cor et la trompette apparaissent pour la première fois dans la section centrale, plus sombre. Si la *Symphonie de psaumes* semble parfois renvoyer étrangement au monde d'*Oedipus Rex*, le *Larghetto concertante* semble par contre anticiper *The Rake's Progress* (1951), par son caractère idyllique, mais aussi menaçant (with snake in grass), alors que l'*Allegretto* suivant, stylisation d'une scène américaine, anticipe le caractère londonien que l'on trouvera dans l'opéra de Stravinsky. L'orchestration plus lourde et les décalages métriques du quatrième mouvement, cependant, annoncent les éclats de violence de la *Symphonie en trois mouvements*; même le geste initial de cette dernière y est contenu en puissance, bien que la gracieuse conclusion évoque un chœur céleste, dans l'esprit de la *Symphonie de psaumes*, mais sous une forme qui est ici unique.

© 1993 David Nice
Traduction: Angelo Cantoni

I. Seigneur, écoute ma prière,
prête l'oreille à mon appel,
ne reste pas insensible à mes larmes,
car je ne suis chez toi qu'un étranger,
un pèlerin, comme tous mes ancêtres.
Accorde-moi un peu de répit
que je me rafraichisse
avant de partir et de n'être plus.

II. J'ai mis en Dieu tous mes espoirs et il m'a
prêté attention
il a entendu mes prières.
Il m'a sorti de l'affreux marécage
de bourbe fangeuse.
Il m'a remis debout, les pieds sur le roc,
et affermi mes pas.
Il m'a inspiré un chant nouveau,
un chant de louange divin.
Beaucoup en seront témoins, et reconnaissant
l'autorité de Dieu,
lui accorderont leur confiance.

III. Alléluia, louez Dieu
louez-le dans son temple,
sous la voûte du firmament clamez ses vertus.
Louez Dieu
Louez-le pour ses hauts faits
Louez-le pour sa gloire infinie.
Louez-le en sonnant du cor,
Alléluia, louez Dieu
aux accords des cordes et de l'organe,
louez-le aux sons éclatants des cymbales,
Louez Dieu,
Que tout ce qui respire le glorifie
Alléluia, louez Dieu.

*Psalm 38 (39), 13-14
Psalm 39 (40), 2-4
Psalm 150*

I. Höre mein Gebet, Herr,
und vernimm mein Schreien
und schweige nicht
über meinen Tränen;
denn ich bin dein Pilgrim
und dein Bürger
wie alle meine Väter.
Laß ab von mir, daß ich mich erquicke,
ehe denn ich hinfahre und nicht mehr hier sei.

II. Ich harrete des Herrn; und er neigte sich zu mir
und hörte mein Schreien
und zog mich aus der grausamen Grube
und aus dem Schlamm
und stellte meine Füße auf einen Fels,
daß ich gewiß treten kann;
und hat mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben,
zu loben unseren Gott.
Das werden viele sehen und den Herrn fürchten
und auf ihn hoffen.

III. Halleluja! Lobet den Herrn
in seinem Heiligtum;
lobet ihn in der Feste seiner Macht!
Lobet den Herrn
Lobet ihn in seinen Taten;
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Lobet ihn mit Posaunen;
Halleluja! Lobet den Herrn
lobet ihn mit Salter und Harfe!
Lobet ihn mit Pauken und Pfeifen;
lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!
Lobet ihn mit hellen Zimbeln;
lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln!
Alles, was Odem hat,
Halleluja! Lobet den Herrn!

*Psalm 38 (39), 13-14
Psalm 39 (40), 2-4
Psalm 150*

1 I. Exaudi orationem meam, Domine
et deprecationem meam.
Auribus percipe lacrimas meas.
Ne sileas, ne sileas.
Quoniam advena ego sum
apud te et peregrinus,
sicut omnes patres mei.
Remitte mihi, ut refrigerer
priusquam abeam et amplius non ero.

2 II. Expectans expectavi Dominum et intendit mihi.
Et exaudivit preces meas:
et exudit me de lacu miseriae
et de luto faecis,
et statuit super petram pedes meos:
et dirrexit gressus meos.
Et immisit in os meum canticum novum,
carmen Deo nostro.
Videbunt multi, videbunt et timebunt:
et sperabunt, sperabunt in Domino.

3 III. Alleluja, laudate Dominum
in sanctis eius laudate eum
in firmamento virtutis eius.
Laudate Dominum.
Laudate eum in virtutibus eius,
laudate Dominum secundum multitudinem
magnitudinis eius.
Laudate eum in timpano et choro.
Alleluja, laudate Dominum.
Laudate eum in cordis et organo,
laudate eum in cymbalis benesonantibus,
laudate Dominum, laudate eum.
Omnis spiritus laudet Dominum,
omnis spiritus laudet eum.
Alleluja, laudate Dominum.

*Vulgata: Psalmus 38, 13-14
Psalmus 39, 2-4
Psalmus 150*

I. Hear my prayer, O Lord,
and give ear unto my cry;
hold not thy peace
at my tears:
for I am a stranger
with thee, and a sojourner,
as all my fathers were.
O spare me, that I may recover strength,
before I go hence, and be no more.

II. I waited patiently for the Lord; and he inclined
unto me, and heard my cry.
He brought me up also out of an horrible pit,
out of the miry clay,
and set my feet upon a rock,
and established my goings.
And he hath put a new song in my mouth,
even praise unto our God:
many shall see it, and fear,
and shall trust in the Lord.

III. Praise ye the Lord.
Praise God in his sanctuary:
praise him in the firmament of his power.
Praise him for his mighty acts:
praise him according to his excellent greatness.
Praise him with the sound of the trumpet:
praise him with the psaltery and harp.
Praise him with the timbrel and dance:
praise him with stringed instruments and organs.
Praise him upon the loud cymbals;
praise him upon the high sounding cymbals.
Let every thing that hath breath praise the Lord.
Praise ye the Lord.

*Psalm 38 (39), 12-13
Psalm 39 (40), 1-3
Psalm 150*

*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!

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

Robbie Jack



Born in Moscow, **Boris Berman** studied at the Moscow Tchaikovsky Conservatory with the esteemed Lev Oborin and graduated with distinction as both pianist and harpsichordist. He has performed extensively throughout the Soviet Union as a recitalist and has appeared as guest soloist with the Moscow Philharmonic and the Moscow Chamber orchestras, amongst many others. In 1973 Boris Berman left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel. He quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers, as well as one of the country's more influential musical personalities. He has appeared repeatedly as a soloist with all the major Israeli orchestras, amongst them the Israel Philharmonic.

The artistry of Boris Berman is well known to the audiences of over thirty countries on five continents. His highly

acclaimed performances have included appearances with Amsterdam's Royal Concertgebouw Orchestra, the Toronto Symphony, Houston Symphony, Detroit Symphony, Atlanta Symphony, St Petersburg Philharmonic, Israel Philharmonic, London Philharmonic, BBC Symphony, Royal Scottish National and other orchestras. He is a frequent performer on major recital series and has appeared in important festivals, such as those of Marlboro, Waterloo, Ravinia and Israel, to name a few.

A dedicated teacher of international stature, Boris Berman has served on the faculties of the world's finest schools, such as Indiana (Bloomington), Boston, Brandeis and Tel Aviv universities. Currently, he is head of the Piano Department at Yale School of Music. Mr Berman is often invited to join the panels of jurors of various national and international competitions. He is active conducting master classes throughout the world.

The present release is the eighth in an ambitious project to record the complete Prokofiev solo piano

works. The first pianist ever to undertake this task, Mr Berman makes these recordings in honour of the composer's centenary in 1991.

Boris Berman lives in New Haven, Connecticut with his wife and two children.

Boris Berman wurde in Moskau geboren und studierte am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium unter Lev Oborin, wo er seine Studien als Pianist und Cembalist mit Auszeichnung abschloß. Zu seinen zahlreichen Auftritten als Solist in der Sowjetunion gehören auch Gastauftritte mit den Moskauer Philharmonikern und dem Moskauer Kammerorchester. Im Jahr 1973 brach Boris Berman seine erfolgreiche Karriere in der Sowjetunion ab um nach Israel auszuwandern, wo er sich innerhalb kurzer Zeit als gesuchter Klaviervirtuose und eine der einflußreichsten Persönlichkeiten im Musikleben des Landes etablierte. Er trat regelmäßig als Solist mit dem Israel Philharmonic Orchestra und anderen israelischen Orchestern auf.

Die Virtuosität Boris Berman's ist dem Publikum in mehr als dreißig Ländern, in fünf Kontinenten. Zu seinen vielgepriesenen Vorträgen gehören Konzerte mit dem Amsterdamer Concertgebouw, Toronto Symphony, Houston Symphony, Detroit Symphony, Atlanta Symphony, Israel Philharmonic, London Philharmonic, BBC Symphony, Royal Scottish National und vielen anderen Orchestern. Er tritt in vielen der großen Recitalserien und Musikfestspiele auf, unter anderem in Marlboro, Waterloo, Ravinia und Israel.

Boris Berman genießt auch als Lehrer internationales Ansehen und unterrichtete an einigen der geschätztesten Hochschulen wie Indiana (Bloomington), Boston, Brandeis und Tel Aviv. Derzeit ist er Leiter der Klavierabteilung an der Yale School of Music. Mr. Berman wird häufig als Jurymitglied zu nationalen und internationalen Wettbewerben eingeladen und gibt weltweit Meisterkurse.

Dies ist die achte Aufnahme des ambitionösen Vorhabens, als erster Pianist die gesamten Solo-Klavierwerke von Prokofjew einzuspielen, und zwar anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstags des Komponisten im Jahr 1991.

Boris Berman wohnt mit seiner Frau und zwei Kindern in New Haven, Connecticut.

Moscovite de naissance, **Boris Berman** fut l'élève de Lev Oborin au conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où il passa tous ses diplômes de piano et de clavecin avec mention "très bien". Peu après, il donnait des récitals d'un bout à l'autre de l'Union soviétique, ainsi que des concerts auprès d'orchestres réputés, comme le Philharmonique de Moscou et l'Orchestre de Musique de Chambre de Moscou. En 1973, Boris Berman abandonnait une brillante carrière en Union soviétique et émigrait en Israël, où il devenait vite un pianiste recherché et l'une des personnalités musicales les plus influentes de ce pays. Pendant plusieurs années il a régulièrement joué en soliste auprès du Philharmonique et autres grands orchestres israéliens.

Le public des salles de concert d'une trentaine de pays de tous les continents apprécie l'art pianistique extraordinaire de Boris Berman. Partout, avec quelque orchestre qu'il se produise: le Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, le Toronto Symphony Orchestra, le Houston Symphony Orchestra, le Detroit Symphony Orchestra, l'Atlanta Symphony, le Philharmonique d'Israël, le Philharmonique de Londres, le BBC Symphony, le Royal Scottish National, et bien d'autres encore, il est toujours vivement applaudi. Evidemment, il est très recherché des organisateurs de festivals internationaux: Marlboro, Waterloo, Ravinia et Israël.

Boris Berman est un professeur de stature internationale, membre de plusieurs facultés de musique renommées, notamment celles d'Indiana (Bloomington), Boston, Brandeis et Tel Aviv. Il dirige les classes de piano de l'Ecole (supérieure) de musique de Yale. M. Berman est souvent invité à faire partie du jury des concours nationaux et internationaux. Il donne des cours magistraux un peu partout dans le monde.

Cet enregistrement marque le huitième d'un projet ambitieux: enregistrer l'ensemble des œuvres pour piano de Prokofiev. M. Berman est le premier pianiste à entreprendre cette tâche, en l'honneur du centenaire de la naissance du compositeur en 1991.

Boris Berman vit dans le Connecticut, avec sa femme et ses deux enfants.

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 siebenzig Opern- und Ballettaufträge 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 Tallinn 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.

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producers: Brian Couzens (*Concerto*) and Ralph Couzens
- Sound Engineer: Ben Connellan
- Editors: Jonathan Cooper (*Concerto for Piano and Wind*) and Ben Connellan
- Recorded at rehearsals for a live performance at Victoria Hall, Geneva on 17-19 June 1993 (*Symphony of Psalms*), 21-24 June 1993 (*Symphony in C*) and 29 June 1993 (*Concerto*)
- 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: SYMPH. OF PSALMS / SYMPH. IN C etc. - Berman / OSR & Choirs / Järvi

CHANDOS
CHAN 9239

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9239

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

SYMPHONY OF PSALMS (1930)

(21:18)

Psalmensymphonie; Symphonie de psaumes

- | | | |
|---|---------------------------------|---------|
| 1 | I Exaudi orationem meam, Domine | (3:04) |
| 2 | II Expectans expectavi Dominum | (7:04) |
| 3 | III Alleluja, laudate Dominum | (11:10) |

CONCERTO FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS (1950)

(19:27)

Konzert für Klavier und Bläser; Concerto pour piano et instruments à vent

- | | | |
|---|--|--------|
| 4 | I Largo - Allegro - Più mosso - Maestoso (Largo del principio) | (7:13) |
| 5 | II Largo - Più mosso - Doppio valore - Tempo primo | (7:20) |
| 6 | III Allegro - Agitato - Lento - Strigendo | (4:46) |

SYMPHONY IN C (1940)

(28:25)

Symphonie in C; Symphonie en ut

- | | | |
|----|---|--------|
| 7 | I Moderato alla breve - Tempo agitato senza troppo accelerare - Tempo I | (9:45) |
| 8 | II Larghetto concertante - Doppio movimento - Doppio valore | (6:33) |
| 9 | III Allegretto | (4:53) |
| 10 | IV Largo - Tempo giusto, alla breve | (7:04) |

DDD TT = 69:26

ORCHESTRE
DE LA SUISSE
ROMANDE

NEEME JÄRVI conductor

Boris Berman piano
Chœur de Chambre Romand
Chœur Pro Arte de Lausanne
Société chorale du Brassus

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LOG7038

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



STRAVINSKY: SYMPH. OF PSALMS / SYMPH. IN C etc. - Berman / OSR & Choirs / Järvi

CHANDOS
CHAN 9239