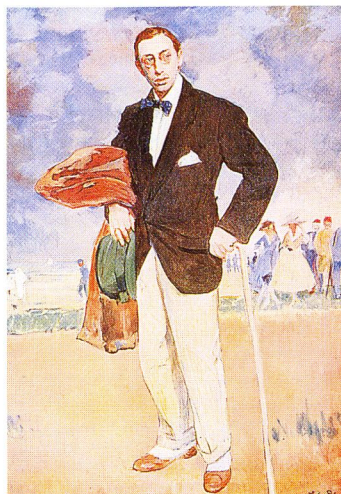


CHANDOS DIGITAL CHAN 9291



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1994 Chandos Records Ltd.
© 1994 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

STRAVINSKY

RAGTIME
OCTET

Suite:
THE SOLDIER'S TALE

PETRUSHKA
(1911 concert version)

NEEME JÄRVI

members of the
Royal Scottish National Orchestra
Orchestre de la Suisse Romande

DIGITAL



IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

1 RAGTIME 4:23

Soloist: **Heather Corbett** cimbalom

2 OCTET for Wind 14:36

- 3 Sinfonia 3:47
 3 Tema con Variazioni 7:09
 4 Finale 3:34

John Grant flute - **John Cushing** clarinet
Julian Roberts bassoon I - **Allen Geddes** bassoon II
John Gracie trumpet I - **Marcus H Pope** trumpet II
Lance V Green trombone I - **Alastair Sinclair** trombone II

Suite: THE SOLDIER'S TALE 25:33

Geschichte vom Soldaten; Histoire du Soldat

- 5 1. The Soldier's March *Marsch des Soldaten; Marche du Soldat* 1:32
 6 2. Music from Scene 1 *Musik vom ersten Szene; Musique de la lière scène* 2:26
 7 3. Music from Scene 2 *Musik vom zweiten Szene; Musique de la 2ème scène* 3:02
 8 4. The Royal March *Des Königsmarsch; Marche royale* 2:31
 9 5. The Little Concert *Kleines Konzert; Petit Concert* 2:51
 10 6. Three Dances *Drei Tänze; Trois Dances*
 11 I Tango 2:18
 12 II Valse 1:50
 13 III Ragtime 2:03
 14 7. The Devil's Dance *Tanz des Teufels; Danse du Diable* 1:16
 15 8. Great Chorale *Grosser Choral; Grand Choral* 3:11
 9. Triumphal March of the Devil *Triumphsmarsch des Teufels; Marche triomphale du Diable* 2:04

PETRUSHKA (1911 concert version)* 29:42

Tableau I: The Shrovetide Fair 9:30

- Volkfest; Fête populaire de la Semaine grasse*
 16 The Crowds *Die Menschenmenge; La foule* 5:01
 17 The Mountebank's Booth *Der Gaukler; Le Tour de Passe-passe* 1:45
 18 Russian Dance *Russischer Tanz; Danse russe* 2:44

19 Tableau II: Petrushka's Room 4:08
Bei Petruschkas; Chez Petrouchka

Tableau III 6:52

- 20 The Moor's Room *Bei der Mohr; Chez le Maure* 2:56
 21 Dance of the Ballerina *Tanz der Ballerina; Danse de la Ballerine* 0:47
 22 Waltz 3:09

Tableau IV 9:12

- 23 The Shrovetide Fair (evening) 1:02
Volkfest (Abend); Fête populaire de la Semaine grasse (vers le soir)
 24 Wet Nurses' Dance *Tanz der Kindermädchen; Danse des Nounous* 2:17
 25 Peasant and Bear *Der Bauer und der Bär; Le Montreur d'Ours* 1:18
 26 Dance of the Gipsy Girls *Tanz der Zigeunermädchen; Danse des Tsiganes* 1:05
 27 Dance of the Coachmen and Ostlers 1:51
Tanz der Kutscher und Stallknechte; Danse des Cochers et des Palfreniers
 28 The Masqueraders *Die Maskierten; Les Déguisés* 1:39

Soloists: **Ursula Rüttimann** piano - **Lò Angelloz** flute
Dennis Ferry cornet - **Pierre Pilloud** tuba

DDD TT = 74:40

members of the
Royal Scottish National Orchestra
Orchestre de la Suisse Romande*
NEEME JÄRVI conductor

Even the most modishly titled of the pieces on this disc has its roots, like *Petrushka*, in the Russian scene Stravinsky knew and loved as a child. He first heard the brightly percussive strains of the cimbalom, a kind of Hungarian dulcimer, in the virtuoso hands of the Hungarian player Aladar Racz, and he used it in his 1917 fox-and-hen fable *Renard* to conjure the sound of its Russian counterpart the *guzli* — 'a museum-piece now, and it was rare even in my childhood in St Petersburg', he later wrote. Presumably he still had nostalgic memories of the *guzli* as he composed *Ragtime* on the cimbalom he had installed in the attic of his Swiss home. The other instruments variously have their say — a violin hints briefly at the hero of *The Soldier's Tale*, rehearsals for which were taking place as Stravinsky worked on *Ragtime* in the autumn of 1918 — but it is evident that 'the sonority of the whole ensemble is grouped around the sonority of that instrument which I loved so much'. The jazz element is less conspicuous than in *Ragtime*'s counterpart within *The Soldier's Tale*; much as he found himself enchanted by the freshness of the new dance music, Stravinsky kept his distance from it in this 'composite portrait'.

If the sound of the cimbalom was the undeniable starting-point for *Ragtime*, the role of the distinctive wind and brass ensemble in the *Octet* has confused origins — the confusion being furnished by the composer himself writing, at two different stages in his life. The famous explanation is his dream of sitting in a small room with a group of eight specific instrumentalists and his immediate setting to work on 'a piece I had not so much as thought of the day before'. Yet in his 1935 autobiography, closer to the time of composition, he tells us how he 'began to write this music without knowing what its sound medium would be ... I only decided that point after finishing the first part, when I saw clearly what ensemble was demanded by the contrapuntal material, the character and structure of what I had composed'. If this is the case, it is a rare instance of the composer conceiving a work in the abstract.

The dream seems less likely when we consider how Stravinsky had already taken an original step forward with his *Symphonies of Wind Instruments* in memory of Debussy. The chosen band of the *Octet* — flute, clarinet, and a pair each of bassoons, trumpets and trombones (the second a bass trombone) — is, for the most part, more playfully employed. The trumpets have the lion's share of singing lines, closely followed (or, in the second movement, preceded) by flute and clarinet, while the finale's theme is drolly launched by the first bassoon, proudly trilling. There are hints of the memorial *Symphonies* only in the *Octet*'s final chord and the last variation of the *Tema con Variazioni*; here the elaborate legato weave is the fitting conclusion to the most complex movement. In a general sense, it bears out Stravinsky's remark that 'I have excluded from this work all the nuances between

the *forte* and the *piano*', for although there are dynamic nuances here, as elsewhere in the score, the variation sequence offsets the theme and three of its more introspective offshoots with a stentorian rising figure on trumpets against shrill rushing semiquavers — a kind of ritornello which the composer labels 'Var. A' on each of its appearances.

Stravinsky conducted the first performance of the *Octet* at one of Koussevitzky's Paris Opéra concerts in 1923. 'The stage ... seemed a large frame for only eight instruments', he later wrote, 'but we were set off by a wall of screens, and the piece sounded well'. He had been equally concerned over the projection of the seven instrumentalists within the dramatic framework of his 1917 entertainment *The Soldier's Tale*: in having his 'little orchestra' on one side of the stage and the narrator on the other, he was to establish 'the connection between the three elements of the piece which by their close co-operation were to form a unity'. *The Soldier's Tale* originated as a needs-must collaboration with the novelist Charles-Ferdinand Ramuz, projected as a touring-piece for the small villages of Switzerland. The subject made an earnest sequel to the burlesque of *Renard* in that it was also drawn from the collection of folk-tales by the Russian writer Afanasyev; but the hero's Faustian pact relates him to a central European tradition, and Stravinsky wanted him to be seen as 'the victim of the then world conflict' in 1918 — thus creating 'my one stage work with a contemporary reference'.

Shorn of the drama (which you can hear complete on CHAN 9189), the suite's instrumental pieces come across as incisive character-studies, subtly embracing hints of the devilish struggle. Even the jaunty *Soldier's March*, lightly announced by the two brass voices (cornet and trombone) includes a shrill warning in one of its six melodic ideas. In 'Airs by a stream', the Soldier tunes his old fiddle to *spiccato* violin thirds against a double-bass ostinato; the devil steals in with a folksy clarinet solo, second cousin to the Lithuanian tune of *The Rite of Spring*. Clarinet and bassoon sing a melancholy 'Pastorale' for our hero's disillusionment when he finds that three years, not three days, have passed in the Devil's company; then the scene changes and lights blaze for *The Royal March*, with its celebrated springing cornet solo and its exuberant changes of metre. The Soldier has come to cure the King's ailing daughter; having inebriated the devil during a card game — and celebrated with *The Little Concert*, which begins and ends with the brightest timbres of clarinet, cornet and violin — he approaches the princess's chamber and his violin-playing has the desired effect. He initiates a tango and she rises — at the point where the clarinet steals in — to dance; the dancing continues in two other violin-dominated numbers (*Waltz* and *Ragtime*). Fuller, more acid textures (with the brass viciously muted) characterise the Devil's twitching as he, too, dances to the Soldier's tune. But,

as the moralising Narrator of the full version tells us between the solemn 'verses' of the *Chorale*, the happiness of the Soldier and his newly-won Princess is not to last; our hero crosses the frontier back to the homeland where he first trafficked with the Devil, and his deadly adversary, now wielding the violin, leads him off as *piano* drums bring the action to its disturbing close.

At the end of *Petrushka*, Stravinsky's second ballet to the greater glory of Diaghilev's pre-war Ballets Russes, it is the supposed victim who has the last laugh from beyond the grave — though not in the composer's concert version recorded here, which ends the ballet in the midst of Shrovetide revelry before the climactic death of Petrushka. It is a strange solution, for the poor puppet had always been the centre of attention. It was in the late 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 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 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 Stravinsky and the creator of the scenario, designer Alexander Benois, remembered so well from childhood. 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 Blackamoor 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, until the 1950s, had 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. The outcome after the Shrovetide *divertissement* — the Moor's murder of Petrushka and the last-minute appearance of Petrushka's ghost on the roof of the puppet-theatre — is not the concern of the present score.

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 — albeit without the dramatic *dénouement* — that we hear in this recording.

© 1994 David Nice

Selbst das Stück mit dem modernsten Titel auf dieser CD hat seinen Ursprung, wie *Petrushka*, in der russischen Szene, die Stravinsky kannte und als Kind liebte. Er hörte erstmals die hellen wirkungsvollen Töne des Cimbals — eine Art ungarisches Hackbrett — gespielt von den virtuosen Händen des Ungarn Aladar Racz. Stravinsky verwendete das Instrument in seiner Fuchs-und-Huhn Fabel *Renard*, 1917, um den Klang seines russischen Gegenstücks, der *Gusli* — "jetzt ein Museumsstück, das sogar während meiner Kindheit in St. Petersburg Seltenheitswert hatte", wie Stravinsky später schrieb, zu beschwören. Er hatte vermutlich immer noch nostalgische Erinnerungen an die *Gusli*, als er *Ragtime* auf dem Cymbalom komponierte, welches er auf dem Speicher seines Schweizer Hauses aufgebaut hatte. Auch die anderen Instrumente haben gelegentlich etwas zu sagen — eine Violine spielt kurz auf den Helden von *The Soldier's Tale* an, für das Proben stattfanden, als Stravinsky im Herbst 1918 an *Ragtime* arbeitete — es ist jedoch auffällig, daß sich "der Klang des ganzen Ensembles um den Klang jenes Instruments gruppiert, das ich so sehr liebte". Das Jazzelement ist weniger auffällig als im Gegenstück zu *Ragtime* in *Soldier's Tale*; so sehr er von der Frische der neuen Tanzmusik verzaubert war, hielt er sich dennoch von diesem "zusammengesetzten Portrait" fern.

Mit seinen *Symphonien für Blasinstrumente* (1920), dem Gedächtnis Debussys gewidmet, hatte Strawinsky einen originellen Schritt nach vorn gemacht. Die gewählte Besetzung für das **Oktett** (1922-1923) — Flöte, Klarinette, und je ein Paar Fagotte, Trompeten und Posaunen (die zweite eine Bassposaune) — wird zum größten Teil spielerischer verwendet. Die Trompeten haben die meisten singenden Zeilen, eng gefolgt von (oder, im zweiten Satz, ihnen vorausgehend) Flöte und Klarinette, während das Thema des Finales vom ersten Fagott mit stolzen Trillern losgelassen wird. Nur im letzten Akkord des Oktetts und in der letzten Variation des *Tema con Variazioni* finden sich Andeutungen auf die *Symphonien*. Das kunstvoll gearbeitete Legatogeflecht stellt hier das passende Ende zu dem vielschichtigsten Satz dar. Allgemein bestätigt es Strawinskys Bemerkung, daß "ich in diesem Werk alle Nuancen zwischen *forte* und *piano* weggelassen habe", denn obwohl es hier dynamische Abstufungen gibt, gleicht die Variationssequenz hier wie auch an anderen Stellen in der Partitur das Thema und drei seiner introspektiveren Ableger mit einer überlauten aufsteigenden Figur auf Trompeten gegen schrill rennende Sechzehntel aus — eine Art Ritornell, das der Komponist bei jedem seiner Auftritte mit "Var. A" überschreibt.

Strawinsky dirigierte die erste Aufführung des Oktetts anlässlich eines der Pariser Opernkonzerte von Koussevitzky 1923. "Die Bühne... erschien als ein großer Rahmen für nur acht Instrumente" schrieb Strawinsky später, "aber wir wurden durch Zwischenwände abgehoben, und das Stück klang gut". Er war ebenso besorgt wegen der Projektion der sieben Instrumentalisten innerhalb des dramatischen Rahmens der **Soldier's Tale**, seiner Unterhaltung von 1917. Dadurch, daß er sein "kleines Orchester" auf der einen Bühnenseite hatte und den Erzähler auf der anderen, stellte er "die Verbindung zwischen den drei Elementen des Stücks dar, die durch ihre enge Zusammenarbeit eine Einheit darstellen sollten". *The Soldier's Tale* hatte seinen Ursprung in der notwendigen Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Charles-Ferdinand Ramuz und war als ein Wanderstück für die kleinen Schweizer Dörfer gedacht. Das Thema stellte eine ernste Fortsetzung zu der Burleske *Renard* dar, da es auch auf der Sammlung von Volksmärchen des russischen Schriftstellers Afanasyev beruhte; das faustische Bündnis des Helden bringt ihn jedoch mit einer zentraleuropäischen Tradition in Verbindung, und Strawinsky wollte ihn als "das Opfer des damaligen Weltkonflikts" 1918 sehen — und somit "mein eigenes Bühnenwerk mit zeitgenössischem Bezug" schaffen.

Ohne das Drama (das auf CHAN 9189 vollständig zu hören ist) werden die Instrumentalstücke der Suite als treffende Charakterstudien verstanden, die auf feine Weise Hinweise auf den teuflischen Kampf beinhalten. Sogar der flotte *Soldier's March*, der von den beiden Blechstimmen angekündigt wird (Kornett und Posaune), enthält in einer seiner sechs melodischen Ideen eine grelle Warnung.

In "Airs by a stream" stimmt der Soldat seine alte Geige zu spiccato Violinterzen gegen ein Kontrabaßstinato; der Teufel schleicht sich mit einem volkstümlichen Klarinettensolo ein, das ein Verwandter der litauischen Melodie von *The Rite of Spring* ist. Klarinette und Fagott stehen als melancholisches Pastorale für die Enttäuschung unseres Helden, als er feststellt, daß er drei Jahre und nicht nur drei Tage in der Gesellschaft des Teufels verbracht hat. Die Szene wechselt, und Lichter strahlen für den *Königsmarsch* mit seinem berühmten springenden Kornettsolo und seinen überschwenglichen Metrenwechseln. Der Soldat ist gekommen, um die leidende Tochter des Königs zu heilen, nachdem er den Teufel bei einem Kartenspiel betrunken gemacht hat — und gefeiert durch das *Kleine Konzert*, das mit den hellsten Klarinetten-, Kornett- und Violintimbren beginnt und endet — nähert er sich dem Zimmer der Prinzessin, und sein Violinspiel hat die gewünschte Wirkung. Er beginnt einen Tango, und sie erhebt sich — an der Stelle, an der sich die Klarinette einschleicht — zum Tanz; auch in zwei anderen Nummern, in denen die Violine vorherrscht (*Walzer* und *Ragtime*), wird getanzt. Vollere, schärfere Texturen (mit böseartig gedämpften Blechbläsern) beschreiben die Zuckungen des Teufels, als er ebenfalls zur Melodie des Soldaten tanzt. Wie uns jedoch der moralisierende Erzähler der vollständigen Fassung zwischen den ersten "Versen" des *Chorales* berichtet, ist das Glück des Soldaten und seiner neu eroberten Prinzessin nicht von Dauer. Unser Held überschreitet wieder die Grenze zu seiner Heimat, wo er erstmals mit dem Teufel Handel trieb, und sein tödlicher Gegner, nun die Violine schwingend, führt ihn hinweg, als *piano* Trommeln die Handlung zu ihrem beunruhigenden Ende bringen.

Am Ende von **Petruschka**, Strawinskys zweitem Ballett zum Ruhm von Diaghilews Nachkriegs-Ballets Russes, ist es das vermeintliche Opfer, das zuletzt jenseits des Grabes lacht — jedoch nicht in der hier aufgenommenen Konzertfassung des Komponisten, in der das Ballett inmitten von Fastnachtstrubel vor dem dramatischen Tod Petruschkas endet. Es ist eine merkwürdige Lösung, denn die arme Puppe hatte immer im Mittelpunkt gestanden. Im Spätsommer 1910, einige Monate nach dem Erfolg von *Dem Feuervogel* suchte Strawinsky Zerstreuung in "einer Art Konzertstück für Klavier und Orchester... Mir schwebte ein klares Bild von einer Puppe vor, die plötzlich zum Leben erweckt wurde und die Geduld des Orchesters mit teuflischen Arpeggiokaskaden erschöpfte... das Ergebnis ist ein wahnsinniger Lärm, der einen Höhepunkt erreicht und mit dem beklagenswerten und jammernden Zusammenbruch der armen Puppe endet". Kurz darauf besuchte Diaghilew Strawinsky in ein einsätziges Ballett zu erweitern.

Das *Konzertstück*, ein verrückter Dialog zwischen Klavier und Orchester, wurde somit im zweiten Bild Leib und Seele des Balletts, ein Spiel in der es umgebenden Pantomime des St. Petersburgs

Jahrmarktstreibens, an das sich Strawinsky und der Schöpfer des Szenariums, der Designer Alexander Benois, gut aus ihrer Kindheit erinnerten. Sein selbstbewußtes, modernes harmonisches Idiom — vor allem die berühmte bitonale Fanfare, die von Klarinetten eingeleitet wird, die der Komponist mit "Petruschkas Beleidigung der Öffentlichkeit" überschrieb — sollte im merkwürdigen Gegensatz zu der Reihe von Tänzen stehen, die für die Szenen im Freien notwendig waren, Zerstreuungen, um zum Kampf des pathetischen Helden mit dem Mohren um die Liebe der frivolen Ballerina ein Gegengewicht zu schaffen. Für das erste und vierte Bild im Freien stattete Strawinsky eine Reihe von russischen Volksliedern mit gespenstischer und gelegentlich steifer Orchestrierung aus. Unglücklicherweise war das billige, kleine beliebte Lied, das erstmals mit Drehorgel-Effekt am Anfang des Balletts zu hören ist, nicht das Allgemeingut, für das Strawinsky es hielt. Er wurde von einem Verleger für die unerlaubte Verwendung des Liedchens "Elle avait une jambe de bois" verklagt und mußte bis in die 50er Jahre einen Prozentsatz der Tantiemen abführen.

Der Hauptteil der Geschichte entfaltet sich zwischen diesen Vergnügungen des Ballettkörpers; angefangen mit dem Erscheinen des geheimnisvollen Zauberers, der die Mengen mit Posaunen und Kontrafagotten zum Verstummen bringt und seine Puppen mit einem überraschend einnehmenden Flötensolo herbeiruft. Petruschkas verzweifelter Monolog und ein Zwischenspiel der Ballerina im zweiten Bild werden einer Szene in der Zelle des brutalen Mohren gegenübergestellt, dessen mörderische Gedanken kurzfristig durch die Ballerina besänftigt werden (Trompete und kleine Trommel). Eine wahre *Mesalliance* eines Liebesduetts folgt, ehe Petruschka eintritt und von seinem säbelschwingenden Rivalen verjagt wird. Die Folge der Fastnachtsvergnügungen — der Mord des Mohren an Petruschka und das kurzfristige Erscheinen von Petruschkas Geist auf dem Dach des Puppentheaters — findet keinen Eingang in die vorliegende Partitur.

Petruschka wurde erstmals von den Ballets Russes am 13. Juni 1911 in Paris aufgeführt. Strawinsky äußerte sich später erfreut über Fokines Choreografie, Nijinskys "unvergleichliche Darstellung" der Rolle von Petruschka und Pierre Monteux' partiturgetreues Dirigieren. Obwohl Strawinsky die Partitur 1946 für ein etwas kleineres Orchester bearbeitete (die Ausgabe wurde im folgenden Jahr veröffentlicht), ist es die prächtige Originalfassung — wenn auch ohne das dramatische Resultat —, die wir in dieser Aufnahme hören.

© 1994 David Nice
Übersetzung: Gundhild Lenz-Mulligan

Les morceaux de ce disque, même ceux au titre plutôt moderne, comme *Pétrouchka*, sont inspirés de la vie russe, telle que Stravinski la connaissait et l'aimait lorsqu'il était enfant. Or c'est dans son enfance qu'il entendit pour la première fois le virtuose hongrois Aladar Racz et les brillants accords d'un cymbalum (un genre de dulcimer hongrois) que l'on retrouve dans *Renard* (1917) (morceau inspiré de la fable russe du renard et de la poule) pour évoquer le son de l'instrument russe frère, le gouzli. Le gouzli se faisait rare; Stravinski écrivait au sujet de cet instrument qu'il s'agissait d'un article de musée, déjà en nombre très restreint dans son enfance à Saint Pétersbourg. Il avait la nostalgie du gouzli, notamment lorsqu'il composa *Ragtime* sur le cymbalum qu'il avait installé dans la mansarde de sa maison, en Suisse. Dans ce morceau, d'autres instruments ont, bien entendu, leur mot à dire, de différentes façons. Par exemple: un violon évoque brièvement le héros de l'*Histoire du Soldat*, dont les répétitions avaient lieu pendant que Stravinski travaillait sur *Ragtime* au cours de l'automne 1918. Mais il est évident que — comme le compositeur l'expliquait lui-même — la sonorité de tout l'ensemble est groupée autour de la sonorité de l'instrument qu'il préférait. L'élément "jazz" est ici un peu moins manifeste que dans la section *Ragtime*, de l'*Histoire du Soldat*; car même si Stravinski était ravi de la fraîcheur de cette nouvelle musique de danse, il maintint une certaine distance à son égard dans ce "portrait composé".

Stravinski avait déjà fait un pas en avant dans l'originalité avec ses *Symphonies d'instruments à vent* (1920), écrites en mémoire de Debussy (décédé en 1918). Il en fit un autre avec l'**Octuor pour instruments à vent** (1922-1923) en choisissant un ensemble instrumental surprenant: une flûte, une clarinette, deux bassons, deux trompettes et deux trombones (l'un étant un trombone basse), qu'il utilise, en général, d'une manière plus enjouée qu'auparavant. Les trompettes se voient confier la part du lion des lignes mélodiques, suivies de près (précédées dans le second mouvement) de la flûte et de la clarinette. Le thème du finale est lancé de façon cocasse par le premier basson qui, fièrement, égrène ses trilles. On entend quelques évocations des symphonies *in memoriam* dans l'accord final de l'Octuor et la dernière variation du *Tema con Variazioni* (second mouvement). La conclusion, au legato finement tissé et travaillé, convient parfaitement à la fin de ce mouvement extrêmement complexe et difficile. Celui-ci confirme, d'ailleurs, la remarque de Stravinski qui disait avoir éliminé de cette œuvre toutes les nuances entre le *forte* et le *piano*. Il y a, certes, des nuances dynamiques (ici, comme ailleurs dans la partition), mais dans cette séquence de variations, le thème et trois de ses ramifications les plus intimes ont, pour les contre-balancer, une figure montante,

retentissante, aux demi-croches stridentes et rapides, confiée aux trompettes (dont elle demande des prodiges) — une sorte de ritournelle que le compositeur appela "variation A".

Stravinski conduisit la première exécution en 1923, à l'un des Concerts Koussevitzky, donnés à l'opéra de Paris. Il écrivit, par la suite, que la scène paraissait bien large pour huit instrumentistes, mais un écran de rideaux corrigea cet effet, et le morceau fit belle impression. Le compositeur s'était pareillement préoccupé de la projection sonore des sept instruments qui accompagnent le mimodrame l'**Histoire du Soldat** (1917). En ayant son "petit orchestre" sur un des côtés de la scène et le récitant de l'autre, il avait essayé d'établir "une cohérence entre les trois éléments" (instruments, comédiens + danseuse, récitant) de la pièce, qui par leur étroite collaboration devaient former une unité. L'*Histoire du Soldat* (dont les paroles sont dues à la participation amicale de Charles-Ferdinand Ramuz, écrivain suisse d'expression française) devint un spectacle de tournées, donné dans les villages helvétiques. C'est une suite sérieuse au *Renard* burlesque, tous deux étant tirés des contes populaires russes d'Afanasiev. Le pacte faustien rapproche, cependant, le héros des personnages de légendes d'Europe centrale, et Stravinski voulait qu'on voit en lui la victime du conflit mondial en cours, créant ainsi une œuvre théâtrale avec un élément d'histoire contemporaine.

La suite instrumentale réduite à huit mouvements, mais avec le même septuor d'instruments, est dépouillée d'une partie du drame (enregistré au complet sur disque CHAN 9189). Elle se présente, ainsi, sous la forme d'une série d'études mordantes des personnages tout en laissant percer, avec subtilité, l'antagonisme entre le soldat et le diable. Même la marche désinvolte du soldat, annoncée légèrement par les cuivres (cornet à piston et trombone) renferme un avertissement strident dans l'une des six idées mélodiques. Dans le "Petits airs au bord du ruisseau", le soldat accorde son violon, lui donne un ton malingre (*tierces et spiccato*) au-dessus de l'ostinato de la contre-basse; le diable s'infiltré avec la clarinette sur un air genre folklorique, cousin au second degré de l'air lithuanien du *Sacre du Printemps*. Clarinette et basson chantent une pastorale mélancolique pour exprimer la désillusion du héros lorsqu'il constate avoir passé non pas trois jours, mais trois ans en compagnie du diable. Puis le décor change et se fait lumineux pour la *Marche royale*, genre fanfare municipale, avec d'extraordinaires changements de mètre et le fameux passage du cornet à piston. Le soldat est venu guérir la fille du roi. Au cours d'une partie de cartes, il fait boire le diable jusqu'à l'ivresse, et célèbre sa réussite dans le *Petit Concert* (une section qui commence et finit sur les timbres les plus retentissants de la clarinette, du cornet à piston et du violon). Il s'approche alors de la chambre

de la princesse et ses airs de violon produisent l'effet désiré. Il joue un tango, elle se lève pour danser (au moment où la clarinette intervient). La danse continue avec deux numéros, *Valse* et *Ragtime*, dans lesquels le violon a la partie belle. Des textures plus serrées, un timbre plus acide et les cuivres désagréablement bouchés caractérisent *La Danse du Diable*, qui s'agite et danse lui aussi sur l'air que joue le soldat. Mais — comme le récitant, dans la version complète, l'explique au milieu des versets du *Choral* — le bonheur du soldat et de sa princesse sera de courte durée. Notre héros va trop loin, il dépasse les limites du contrat qu'il a négocié avec un adversaire implacable. Le diable force le violon — l'âme du soldat — à se diriger où il ne veut pas, sa voix se perd, et la percussion piano marque la fin tragique de l'histoire.

A la fin de **Pétrouchka**, le second ballet dont Stravinski écrivit la musique pour Diaghilev et pour la gloire de ses ballets russes d'avant-guerre, la victime — ou soi-disant telle — est la dernière à rire, après sa mort. Mais cet épisode a été éliminé de la Suite pour Orchestre qui se termine sur la scène de la Fête populaire du Mardi Gras, avant le moment intense de la mort de Pétrouchka. C'est dommage, car la pauvre marionnette qui occupe presque toujours le devant de la scène est privée ainsi de sa fin spectaculaire. Au cours de l'été 1910, quelques mois après la création de l'*Oiseau de Feu* qui avait remporté un éclatant succès, Stravinski désirant se reposer l'esprit écrivit un genre de *Konzertstück* (petit concerto) pour piano et orchestre. "En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre qui à son tour lui répond par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux du malheureux pantin" (*Chroniques de ma vie*). Diaghilev rendit visite à Stravinski, alors à Clarens, et son sûr instinct lui fit entrevoir un excellent sujet de spectacle. Il persuada Stravinski de développer son nouveau-né *Pétrouchka* pour en faire un ballet en un acte.

Le *Konzertstück* — le dialogue saugrenu du piano et de l'orchestre — constitua alors l'essentiel du second tableau. L'action se déroule à Saint Pétersbourg pendant le carnaval de *La Semaine grasse*, dont Stravinski et l'auteur du scénario, Alexander Benois (peintre, décorateur et critique russe, d'origine française, né à Saint Pétersbourg) se rappelaient les réjouissances. L'idiome harmonique timidement moderne — par-dessus tout la fameuse fanfare bitonale des clarinettes, que le compositeur appelait "Insulte de Pétrouchka au public" — contraste vivement avec les danses des scènes d'extérieur. Ces divertissements font contrepois à la rivalité haineuse du héros pathétique et du maure, tous

deux amoureux de la ballerine. Pour les tableaux de la fête en plein air — le premier et le quatrième — Stravinski s'est servi d'un certain nombre d'airs folkloriques russes, orchestrés d'une manière spéciale, parfois acide parfois stridente, pour créer une atmosphère sinistre. Malencontreusement, la chanson populaire française, archi-connue "Elle avait une jambe de bois..." dont on entend l'air, au début, comme s'il provenait d'un orgue de barbarie, était toujours protégée par les droits d'auteur. L'éditeur entama un procès contre Stravinski, le gagna, et jusqu'aux années 50, le compositeur dut lui verser un pourcentage de ses droits d'auteur sur *Pétrouchka*.

La plus grande partie de l'action se déroule entre les membres de ce théâtre de marionnettes, avec leurs jeux et leurs danses. Le montreur, mystérieux et menaçant (bassons et contre-basson), harangue la foule et fait venir ses pantins sur la scène (flûte solo étrangement séduisante). Le soliloque désespéré de *Pétrouchka* et l'interlude au cours duquel la ballerine lui rend visite, contrastent vivement avec la scène suivante "Chez le Maure". Ce personnage fruste rumine des pensées assassines, momentanément refoulées par la présence réconfortante de la Ballerine (trompette et tambour). Leur duo amoureux, incongru, sur un air de valse, est interrompu par l'arrivée intempestive de *Pétrouchka*, chassé ensuite par son rival, armé d'un cimeterre. Dans la Suite orchestrale, la dernière partie, c'est-à-dire la Fête populaire, avec les danses du carnaval, le meurtre de *Pétrouchka* par le Maure, et l'apparition du polichinelle, ou de son double, sur le toit du théâtre, est absente.

La création de *Pétrouchka*, par les Ballets Russes, eut lieu à Paris, le 13 juin 1911; le compositeur se déclara subséquemment ravi de la chorégraphie de Fokine de l'interprétation merveilleuse, inégalée, de Nijinski / *Pétrouchka*, et de la direction de Pierre Monteux qui avait si bien sut respecter la partition. Stravinski entreprit un remaniement en 1946; la nouvelle version (éditée l'année suivante), est écrite pour un orchestre aux effectifs instrumentaux réduits. Mais c'est la somptueuse version originale — hélas dépourvue du dénouement — que l'on entend sur ce disque.

© 1994 David Nice

Traduction: Paulette Hutchinson

NEEME JÄRVI

photo: Suzie Maeder



• A Chandos Digital Recording

- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineers: Ralph Couzens, Ben Connellan (*Petrushka*)
- Assistant Engineers: Ben Connellan, Philip Couzens (*Soldier's Tale*)
- Editor: Ben Connellan
- Recorded in the Henry Wood Hall, Glasgow on 18 August 1986 (*Soldier's Tale*), 29 November 1990 (*Octet*) & 24 October 1991 (*Ragtime*) and in Victoria Hall, Geneva on 29 June 1993 (*Petrushka*)
- Front Cover Photograph: Scene from a Birmingham Ballet production of *Petrushka*, courtesy of the Performing Arts Library. Photo: Clive Barda
- Back Cover Portrait of Igor Stravinsky by Jacques-Emile Blanche, courtesy of the Lebrecht Collection
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Steven John

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: RAGTIME / OCTET / PETRUSHKA etc - RSNO etc / Järvi

CHANDOS
CHAN 9291

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9291

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)



- | | | |
|----|--------------------------------------|-------|
| 1 | RAGTIME | 4:23 |
| | OCTET for Wind (1952 version) | 14:36 |
| 2 | Sinfonia | 3:47 |
| 3 | Tema con Variazioni | 7:09 |
| 4 | Finale | 3:34 |
| | Suite: THE SOLDIER'S TALE | 25:33 |
| 5 | 1. The Soldier's March | 1:32 |
| 6 | 2. Music from Scene 1 | 2:26 |
| 7 | 3. Music from Scene 2 | 3:02 |
| 8 | 4. The Royal March | 2:31 |
| 9 | 5. The Little Concert | 2:51 |
| | 6. Three Dances | |
| 10 | I Tango | 2:18 |
| 11 | II Valse | 1:50 |
| 12 | III Ragtime | 2:03 |
| 13 | 7. The Devil's Dance | 1:16 |
| 14 | 8. Great Chorale | 3:11 |
| 15 | 9. Triumphal March of the Devil | 2:04 |

members of the

Royal Scottish National Orchestra
Orchestre de la Suisse Romande*

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC07038

- | | | |
|----|--|-------|
| | PETRUSHKA (1911 concert version)* | 29:42 |
| | Tableau I: The Shrovetide Fair | 9:30 |
| 16 | The Crowds | 5:01 |
| 17 | The Mountebank's Booth | 1:45 |
| 18 | Russian Dance | 2:44 |
| 19 | Tableau II: Petrushka's Room | 4:08 |
| | Tableau III | 6:52 |
| 20 | The Moor's Room | 2:56 |
| 21 | Dance of the Ballerina | 0:47 |
| 22 | Waltz | 3:09 |
| | Tableau IV | 9:12 |
| 23 | The Shrovetide Fair (evening) | 1:02 |
| 24 | Wet Nurses' Dance | 2:17 |
| 25 | Peasant and Bear | 1:18 |
| 26 | Dance of the Gipsy Girls | 1:05 |
| 27 | Dance of the Coachmen and Ostlers | 1:51 |
| 28 | The Masqueraders | 1:39 |

DDD TT = 74:40

NEEME JÄRVI conductor

© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany

STRAVINSKY: RAGTIME / OCTET / PETRUSHKA etc - RSNO etc / Järvi

CHANDOS
CHAN 9291