

London Symphony Orchestra

Stravinsky

THE SOLDIER'S TALE

Roman Simovic
LSO Chamber
Ensemble
Malcolm Sinclair

LSO

Supported by
Bowers & Wilkins

Igor Stravinsky (1882–1971)

The Soldier's Tale (L'Histoire du soldat) (1918)

Roman Simovic director / violin

Edicson Ruiz double bass

Andrew Marriner clarinet

Rachel Gough bassoon

Philip Cobb trumpet

Dudley Bright trombone

Neil Percy percussion

Malcolm Sinclair spoken parts (The Narrator, The Soldier, The Devil)

Recorded live in DSD 128fs, 31 October 2015, in the Jerwood Hall, LSO St Luke's, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** audio editing, mixing and mastering

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

The Soldier's Tale (L'Histoire du soldat)

Part I

- | | | |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | Introduction. The Soldier's March "Down a hot and dusty road"
Soldier and fiddle "Phew... this isn't a bad sort of spot" | 2'47" |
| 2 | Music for Scene 1. Airs by a Stream
The Devil enters "Give me your fiddle" | 6'33" |
| 3 | The Soldier's March (Reprise)
The Soldier returns to his homeland "Hurray, here we are!" | 4'01" |
| 4 | Music for Scene 2. Pastorale
The Soldier confronts The Devil "Ah! You dirty cheat, it's you!"
Little Pastorale
The Soldier exploits the Book, but quickly recognises his foolishness
"He took the book and began to read" | 7'10" |
| 5 | Airs by a Stream (Reprise): The Soldier remembers
The Soldier regains his violin "Please, kind sir, can I come in?"
Music for Scene 3. Little Airs by a Stream (Reprise) | 4'05" |

Part II

- | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 6 | The Soldier's March (Reprise)
The Soldier travels to a distant land "Now he comes to another land" | 3'44" |
| 7 | The Royal March
The Soldier visits the King "They gave the word for the band to play"
The Soldier plays cards with The Devil "Someone's here ahead of you!" | 6'32" |
| 8 | The Little Concert | 3'10" |
| 9 | Three Dances - I. Tango | 2'44" |
| 10 | Three Dances - II. Waltz | 1'55" |
| 11 | Three Dances - III. Ragtime | 2'23" |

12	The Devil's Dance	1'29"
13	Little Chorale	0'43"
14	The Devil's Song	0'44"
15	Great Chorale	5'16"
16	Triumphal March of the Devil	2'20"
Total		55'36"

Igor Stravinsky (1882–1971)

The Soldier's Tale (L'Histoire du soldat)

In 1918, some five years after having gained notoriety with his ballet *The Rite of Spring*, Stravinsky composed a very different yet almost equally seminal work, *The Soldier's Tale* (L'Histoire du soldat). Unlike the grandiose orchestral forces required for his earlier revolutionary ballet, the new work was intended for a small group of musicians accompanying a story “to be read, played and danced” by a few performers. To a large degree the restricted resources were imposed by the economic stringencies of post-First World War Europe, made all the more acute in Stravinsky's case by the October Revolution and his subsequent loss of what means he had in Russia. Yet those restrictions inspired one of the most inventive and evocative suite of pieces for chamber ensemble ever composed.

His collaborator was the Swiss writer and poet Charles-Ferdinand Ramuz, a close friend Stravinsky had made in 1915 shortly after moving his family to Morges by Lake Geneva. Introduced by the conductor Ernest Ansermet, Ramuz and Stravinsky were soon virtually in constant touch; even before *The Soldier's Tale* Ramuz helped prepare the French libretto for Stravinsky's opera-ballet *Renard*, as well as translations of several Russian folk texts Stravinsky set in *Berceuses du chat* and *Pribaoutki*. It was, it seems, Ramuz's idea to create a touring semi-dramatic work “for only a few instruments and only two or three characters”, able to be staged on a trestle stage to enable performances even in villages without a theatre, as a relatively lucrative yet inexpensive way of solving their impecunious state. Stravinsky sourced a Russian folk tale, ‘The Deserter

and the Devil’, from Alexander Afanasiev's celebrated anthology: this tells of a soldier, returning home on leave, being waylaid by a devil who persuades him to trade his violin for a magic book which promises to provide material wealth. Ramuz instantly recognised the symbolic (not to mention the musical) potential of the Soldier's violin, and in creating his performing version of this tale (which he ‘universalised’ by relocating the action in the local Vaudois region) he gave the violin an even more central role: whereas in the Afanasiev version the violin was merely the Soldier's incidental means of entertainment, replaced by purchasing another when he loses his first fiddle to the Devil, in Ramuz's retelling it becomes *the* violin, which the Soldier wins back from the Devil by playing cards, then plays to cure the Princess. Significantly, the Soldier's fortunes collapse each time the violin falls into the Devil's clutches, and recover when he claims back his instrument: in short, the violin represents the Soldier's soul (as confirmed by Stravinsky himself), so emphasising the Faustian quality of his pact with the Devil.

The strikingly earthy music Stravinsky created for the Soldier's violin playing was – the renowned scholar of Russian music, Richard Taruskin, has argued – inspired quite appropriately by gypsy *verbunkos*-style fiddlers, as traditionally used by Austro-Hungarian recruiting parties to entice young men to join the army. Just as appropriately in a story about an ordinary soldier, Stravinsky included cornet, trombone and drums to accompany the several marches. Just as naturally, too, one may hear the influence of popular music of the time – though here we encounter something of a chicken-and-egg question: how much was *The*

Soldier's Tale inspired by jazz, and/or how much did it fortuitously tap into a number of seminal influences which subsequently defined the sound of jazz? Stravinsky later claimed that “my knowledge of jazz was derived exclusively from copies of sheet music [provided by Ansermet], and ... I had never actually heard any of the music performed”: yet he was certainly acquainted with ragtime and its various imitations being performed in the American bars of Paris and the music halls which he enjoyed visiting. Though equally, as Taruskin plausibly speculates, Stravinsky may also have recalled his times in the Ukrainian town of Ustilug, his regular summer retreat before the First World War, where he composed several of his earlier works, and where he would have heard the itinerant klezmer bands – typically made up of violin, double bass, clarinet and drums, with perhaps a brass instrument or two.

Whatever the provenance, Stravinsky's ultimate choice of instrumental line-up echoes to a remarkable degree what is now known as Dixieland (that is, early ‘authentic’) jazz, with its prominent parts for cornet, trombone, clarinet, bass and what is effectively a single percussionist with a drum kit. The ‘interlopers’ are the violin – wholly justified as the hero's instrument – and the bassoon, added according to Stravinsky's curious insistence that the ensemble should be made up of complementary treble and bass instruments, the bassoon therefore paired with the clarinet. (Stravinsky later admitted he was also inspired by “a tiny ‘bullfight’ band” he had witnessed in Seville during Holy Week, which consisted “of a cornet, a trombone, and a bassoon”.) Yet the bassoon adds a distinctively pastoral colour that's particularly evocative and appropriate in the melancholic ‘Pastorale’, played when the soldier

realises the devil has stolen three years from his life, therefore losing his dream of married life with his sweetheart.

For all Stravinsky's remarkable genius in writing for this apparently jazz-style dance band, the number of highly skilled instrumentalists involved – seven in all, requiring in addition a conductor – was greater than Ramuz had envisaged, and reflected Stravinsky's own lack of experience in creating an inexpensive work for touring. His demand for so many musicians largely followed from his refusal to consider using a pianist (itself a key point in Taruskin's argument against Stravinsky's ensemble being jazz-inspired), claiming that with so few musicians the score would appear “like an arrangement for the piano, and that would have given evidence of a certain lack of financial means”. Ramuz, equally, appears to have been naïve about the sheer cost and amount of administration involved in putting together such a show: actors had to be auditioned and rehearsed, and scenery and costumes commissioned.

With all the expense involved in preparing the show and recruiting musicians of sufficient calibre, Stravinsky and Ramuz finally abandoned their cherished idea of using a trestle stage, instead needing to sell large numbers of seats at high prices in order to recuperate their costs. Their plan therefore changed to touring in theatres in Lausanne, Winterthur, Zurich, Geneva, and other major cities and centres. The premiere was held at the Théâtre Municipal in Lausanne on 28 September 1918, conducted by Ernest Ansermet. Fears that they might fail to sell sufficient seats were only overcome when Stravinsky approached the grand duchess Helen, the former-Tsar's cousin now living in exile in

Ouchy; he persuaded her to attend – with the result that the local Russian émigrés and the diplomatic corps in Berne all flocked to the performance. However, the planned tour was brought to a halt by the outbreak of Spanish influenza; mercifully Ramuz, Ansermet and Stravinsky were merely confined to bed, but the rest of the population of Switzerland and indeed the entire world was decimated.

For all the disappointment which attended the fulfilment of Ramuz and Stravinsky's greatest project, it had been a happy collaboration for both men. Stravinsky in his autobiography recalled that it "was the more precious to me because our friendship, growing closer and closer, helped me to bear the difficult times through which I was living". The result, notwithstanding its distinct break from the Romantic tradition and its consciously 'rustic' style, is one of Stravinsky's most emotionally candid scores – certainly one of the most exuberant and brilliantly written for its given instrumentation, as was appreciated by the musicians who gave the premiere of the Suite, held in London's Wigmore Hall on 20 July 1920, once again conducted by Ansermet. Indeed, it was this premiere which appears to have truly launched *The Soldier's Tale* to a wider audience and which has paved the way to a wider appreciation of this unique and unusual 'story' as originally envisaged by Ramuz and Stravinsky.

Programme note © 2018, Daniel Jaffé

Igor Stravinsky (1882–1971)

The son of the Principal Bass at the Mariinsky Theatre, Stravinsky was born at the Baltic resort of Oranienbaum near St Petersburg in 1882. Through his father he met many of the leading musicians of the day and came into contact with the world of the musical theatre. In 1903 he became a pupil of Rimsky-Korsakov, which allowed him to get his orchestral works performed and as a result he came to the attention of Sergei Diaghilev, who commissioned a new ballet from him, *The Firebird*.

The success of *The Firebird*, and then *Petrushka* (1911) and *The Rite of Spring* (1913) confirmed his status as a leading young composer. Stravinsky now spent most of his time in Switzerland and France, but continued to compose for Diaghilev and the Ballets Russes: *Pulcinella* (1920), *Mavra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Oedipus Rex* (1927) and *Apollo* (1928).

Stravinsky settled in France in 1920, eventually becoming a French citizen in 1934, and during this period moved away from his Russianism towards a new 'neo-classical' style. Personal tragedy in the form of his daughter, wife and mother all dying within eight months of each other, and the onset of the Second World War persuaded Stravinsky to move to America in 1939, where he lived until his death. From the 1950s, his compositional style again changed, this time in favour of a form of serialism. He continued to take on an exhausting schedule of conducting engagements until 1967, and died in New York in 1971. He was buried in Venice on the island of San Michele, close to the grave of Diaghilev.

Profile © Andrew Stewart

Igor Stravinsky (1882–1971)

L'Histoire du soldat

En 1918, cinq ans après s'être fait connaître grâce à son ballet *Le Sacre du Printemps*, Stravinsky composa une partition très différente mais tout aussi fondatrice, *L'Histoire du soldat*. Au contraire de l'effectif orchestral imposant requis par ce ballet révolutionnaire, la nouvelle pièce était destinée à un petit ensemble de musiciens, accompagnant une « histoire lue, jouée et dansée » par une poignée d'exécutants. Ces moyens modestes étaient imposés largement par les contraintes économiques que subissait l'Europe d'après guerre, accentuées dans le cas de Stravinsky par la révolution d'Octobre et la perte consécutive des biens qu'il avait en Russie. Ces restrictions lui inspirèrent pourtant une série de partitions pour ensemble de chambre particulièrement inventives et évocatrices.

Stravinsky collabora avec le poète et écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz, dont il s'était fait un ami proche en 1915, peu après s'être installé en famille à Morges, au bord du lac Léman. Présentés l'un à l'autre par le chef d'orchestre Ernest Ansermet, Ramuz et Stravinsky furent rapidement en contact quasi permanent ; avant même *L'Histoire du soldat*, Ramuz aida Stravinsky à préparer le livret français de son opéra-ballet *Renard*, ainsi qu'à traduire plusieurs textes populaires russes mis en musique dans *Berceuses du chat* et *Pribaoutki*. C'est semblait-il Ramuz qui eut l'idée de créer une œuvre semi-dramatique ambulante, qui « ne comporterait que peu d'instruments et n'aurait que deux ou trois personnages » et qui pourrait être montée sur des tréteaux afin d'être présentée dans des villages

dépourvus de théâtres – un moyen assez bon marché mais relativement lucratif de régler leurs problèmes d'argent.

Stravinsky puisa l'argument dans un conte populaire russe, *Le Déserteur et le Diable*, publié dans la célèbre anthologie d'Alexandre Afanassiev : un soldat en permission, rentrant chez lui, est arrêté en route par le diable, lequel le persuade d'échanger son violon contre un livre magique qui lui assurera la fortune. Ramuz perçut immédiatement la portée symbolique du violon du soldat (sans parler de son potentiel musical) et, en adaptant le conte pour la scène (le transportant dans le canton de Vaud afin de lui donner un caractère « universel »), il offrit à l'instrument un rôle encore plus central : alors que dans la version d'Afanassiev le violon n'était qu'un simple moyen de divertissement pour le soldat, qui le remplaça en achetant un autre lorsqu'il le perdit au profit du diable, dans l'adaptation de Ramuz il devient *le* violon, que le soldat reprend au diable en jouant aux cartes et qu'il fait ensuite résonner pour guérir la princesse. De manière significative, la fortune du soldat s'évanouit à chaque fois que le violon tombe dans les griffes du diable, et réapparaît lorsqu'il réclame son instrument : en résumé, le violon représente l'âme du soldat (comme Stravinsky le confirma lui-même), ce qui souligne le caractère faustien du pacte qu'il noue avec le Diable.

Pour Richard Taruskin, spécialiste réputé de la musique russe, le caractère cru si frappant de la musique créée par Stravinsky pour le violon du soldat prenait source avec à-propos dans le jeu de violon du *verbunkos*, le style musical qui avait cours dans l'empire austro-hongrois lors des fêtes de recrutement destinées à pousser les jeunes gens à rejoindre

l'armée. De manière tout aussi judicieuse, s'agissant de peindre ce simple soldat, Stravinsky recourt également à un cornet, un trombone et des percussions (caisses claires et tambours notamment) pour accompagner les nombreuses marches militaires. On peut en outre reconnaître les accents des musiques en vogue à l'époque – encore qu'il s'agisse ici plus ou moins de l'histoire de l'œuf et de la poule : dans quelle mesure *L'Histoire du soldat* est-elle inspirée par le jazz, et dans quelle mesure a-t-elle exploité par hasard un certain nombre d'influences génératrices qui ont par la suite défini le son du jazz ? Stravinsky déclara plus tard : « Ma connaissance du jazz provenait exclusivement de partitions [fournies par Ansermet] et... en fait je n'en avais jamais entendu en concert. » Cependant, il connaissait certainement le ragtime et ses différents avatars, qui étaient joués dans les bars américains de Paris et dans les salles de concert où il aimait se rendre. De la même manière, comme Taruskin en émet l'hypothèse plausible, Stravinsky a certainement dû se rappeler ses séjours dans la ville d'Oustloug, en Ukraine, où il passait régulièrement ses étés avant guerre et composa plusieurs de ses œuvres antérieures : il a pu y entendre des orchestres klezmer itinérants – habituellement composés d'un violon, d'une contrebasse, d'une clarinette et de caisses claires ou tambours, avec éventuellement un ou deux cuivres en plus.

Quelle qu'en soit l'origine, l'effectif finalement retenu par Stravinsky reflète remarquablement ce que l'on appelle aujourd'hui le dixieland (c'est-à-dire le jazz « authentique » des débuts), avec ses parties prééminentes de cornet, trombone, clarinette, contrebasse et sa batterie jouée par un unique percussionniste. Les « intrus » sont le

violon – dont la présence se justifie pleinement comme instrument du héros – et le basson, ajouté à l'insistance surprenante de Stravinsky, qui désirait un équilibre entre instruments graves et aigus – le basson contrebalance donc la clarinette. (Stravinsky admit par la suite avoir été inspiré également par un « petit orchestre de corrida » qu'il avait entendu à Séville pendant la Semaine sainte, et qui consistait en un cornet, un trombone et un basson.) Quoi qu'il en soit, le basson ajoute une couleur pastorale qui n'appartient qu'à lui et se manifeste de manière évocatrice et pertinente dans la mélancolique « Pastorale » – le morceau qui résonne lorsque le soldat se rend compte que le diable lui a volé trois ans de sa vie et qu'il a ainsi perdu tout espoir de vivre au côté de sa bien-aimée.

Malgré le génie remarquable dont Stravinsky a fait preuve en écrivant pour ce qui ressemble à un orchestre de danse jazz, le nombre de musiciens de haut talent requis – sept au total, sans compter le chef d'orchestre – dépassait ce que Ramuz avait envisagé et reflétait le manque d'expérience du compositeur dans l'élaboration d'une pièce peu coûteuse qui puisse tourner. Que Stravinsky ait exigé un nombre d'exécutants aussi élevé s'expliquait en grande partie par son refus de recourir à un pianiste (un élément clef dans l'argumentation de Taruskin contre l'idée que l'effectif choisi ait été inspiré par le jazz). Stravinsky arguait en effet qu'avec un effectif aussi réduit la partition aurait l'air « d'une réduction pour piano, ce qui eût témoigné d'une certaine indigence ». De la même manière, Ramuz semble avoir été naïf quant aux coûts représentés par la préparation d'un tel spectacle : il fallait auditionner et faire répéter les acteurs, et passer commande de décors et de costumes.

Étant donné toutes les dépenses impliquées par les travaux préparatoires et le recrutement de musiciens d'un niveau suffisant, Stravinsky et Ramuz abandonnèrent finalement l'idée qui leur tenait à cœur d'utiliser un théâtre de tréteaux, car il était désormais nécessaire de vendre un grand nombre de places à un prix élevé pour rentrer dans leurs frais. Leur projet se transforma donc en une tournée dans des théâtres à Lausanne, Winterthur, Zurich, Genève et d'autres grandes villes. La première eut lieu au Théâtre municipal de Lausanne le 28 septembre 1918, sous la direction d'Ernest Ansermet. La crainte de ne pas réussir à vendre suffisamment de billets ne fut balayée que lorsque Stravinsky sollicita la grande-duchesse Hélène, cousine de l'ancien tsar désormais exilée à Ouchy ; il la persuada d'assister à la représentation, si bien que les émigrés russes du coin et le corps diplomatique en poste à Berne affluèrent à leur tour. Toutefois, l'irruption de la grippe espagnole mit un terme à la tournée envisagée ; par bonheur, Ramuz, Ansermet et Stravinsky s'en tirèrent en restant alités, mais le reste de la population suisse fut décimée – comme ailleurs dans le monde.

Quelles que soient les désillusions qui accompagnèrent la réalisation du plus ambitieux projet de Ramuz et Stravinsky, cette collaboration fut heureuse pour les deux hommes. Dans son autobiographie, Stravinsky rappelle qu'elle lui était « particulièrement précieuse, car notre amitié, de plus en plus étroite et solide, me faisait supporter avec plus de courage la dure période par laquelle je passais ». Indépendamment du fait qu'elle rompt avec la tradition romantique et adopte un style délibérément « rustique », cette partition reste l'une de celles de Stravinsky à l'émotion la plus sincère ; c'est aussi l'une des plus exubérantes,

l'une des plus brillamment écrites pour un tel instrumentarium, comme purent s'en rendre compte les musiciens qui assurèrent la création de la suite de concert, au Wigmore Hall de Londres, le 20 juillet 1920, toujours sous la direction d'Ansermet. En fait, c'est ce concert qui semble avoir véritablement fait connaître *L'Histoire du soldat* à un plus large public, ouvrant la voie à la véritable reconnaissance de ce récit singulier, dans la forme première que lui ont donnée Ramuz et Stravinsky.

Notes de programme © 2018, Daniel Jaffé

Traduction : Claire Delamarche

Igor Stravinsky (1882–1971)

Fils d'une basse principale du Théâtre Mariinski, Stravinsky est né dans la station balnéaire d'Orianenbaum, sur la Baltique, près de Saint-Pétersbourg, en 1882. Grâce à son père, il rencontra nombre des musiciens les plus en vue du moment et noua des contacts avec le monde du théâtre lyrique. En 1903, il devint l'élève de Rimski-Korsakov, qui rendit possible l'exécution de ses œuvres orchestrales ; Stravinsky éveilla ainsi l'attention de Serge Diaghilev, qui lui commanda un nouveau ballet, *L'Oiseau de feu*.

Le succès de cet ouvrage, puis de *Petrouchka* (1911) et du *Sacre du Printemps* (1913) confirma son statut de compositeur majeur de la jeune génération. Stravinsky passait désormais l'essentiel de son temps entre la Suisse et la France, tout en continuant à composer pour Diaghilev et les Ballets russes : *Pulcinella* (1920), *Mavra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Œdipe Rex* (1927) et *Apollon Musagète* (1928).

Stravinsky s'installa en France en 1920, prenant finalement la nationalité française en 1934 ; durant cette période, sa musique s'éloigna de son caractère russe pour s'orienter vers un nouveau style « néo-classique ». Une succession de tragédies personnelles – le décès de sa fille, de sa femme et de sa mère à huit mois d'intervalle – et l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale le persuadèrent de partir pour l'Amérique en 1939 ; il y vécut jusqu'à sa mort. A partir de 1950, son style changea de nouveau, cette fois pour une sorte de sérialisme. Il continua à accepter de nombreux engagements comme chef d'orchestre jusqu'en 1967 et mourut à New York en 1971. Il fut inhumé à Venise,

sur l'île de San Michele, à proximité de la tombe de Diaghilev.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : Claire Delamarche

Igor Strawinsky (1882–1971)

Die Geschichte vom Soldaten (L'Histoire du soldat)

Ungefähr fünf Jahre nach der berühmten Aufführung seines Balletts *Le sacre du printemps* [Das Frühlingsopfer] komponierte Strawinsky 1918 ein ganz anderes, aber ebenfalls einschneidendes Werk, *Die Geschichte vom Soldaten* [L'Histoire du soldat]. Im Gegensatz zu der grandiosen Orchesteraufstellung in Strawinskys revolutionärem Ballett *Frühlingsopfer* sollte das neue Werk mit einer kleinen Gruppe von Musikern auskommen, die eine von ein paar Schauspielern „gelesene, gespielte und getanzte“ Geschichte begleiten. Zum Großteil waren die beschränkten Mittel das Resultat der wirtschaftlichen Notlage in Europa in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Die finanzielle Situation war für Strawinsky durch die Oktoberrevolution und den folgenden Verlust seiner Mittel in Russland besonders prekär. Aber genau diese Beschränkungen inspirierten zu einer der einfallsreichsten und ausdrucksvollsten Suiten für Kammerensemble, die jemals komponiert wurde.

Strawinsky arbeitete mit dem Schweizer Autoren und Dichter Charles-Ferdinand Ramuz zusammen, einem engen Freund, den Strawinsky 1915 kennenlernte, also kurz nach dem Umzug von Strawinskys Familie nach Morges am Genfersee. Nachdem Ernest Ansermet Ramuz und Strawinsky einander vorgestellt hatte, waren der Komponist und der Autor im Grunde genommen ständig im Kontakt. Schon vor der „Geschichte vom Soldaten“ half Ramuz bei dem französischen Libretto für

Strawinskys Opern-Ballett *Renard* (Reineke Fuchs] wie auch bei den Übersetzungen von diversen russischen Volksliedtexten, die Strawinsky in *Berceuses du chat* und *Pribautki* vertonte. Es war anscheinend Ramuz' Idee, ein reisendes Musiktheater-Werk „für nur ein paar Instrumente und nur zwei oder drei Rollen“ zu schaffen, das man auf einer Wanderbühne zeigen konnte, um selbst Aufführungen in Dörfern ohne Theaterbau zu ermöglichen. Gleichzeitig war das eine relativ lukrative und billige Art, den finanziellen Engpass der beiden zu lösen.

Strawinsky fand das russische Märchen „Der Fahnenflüchtige und der Teufel“ in Alexander Afanassjews gepriesener Sammlung. Das Märchen erzählt die Geschichte eines Soldaten, der beurlaubt nach Hause kehrt, aber von einem Teufel aufgelauert wird. Der Teufel überredet den Soldaten, ihm seine Geige gegen ein Zauberbuch zu geben, das materiellen Reichtum verspricht. Ramuz erkannte in der Geige des Soldaten sofort das symbolische Potential (von dem musikalischen einmal ganz abgesehen), und in seiner Theaterfassung des Märchens (in der er die Handlung „allgemeingütig“ in die heimische Region Waadt verlegte) gab er der Geige eine noch zentralere Rolle. Während die Geige in Afanassjews Märchen einfach nur ein zufälliges Mittel zur Unterhaltung war, die nach dem Verlust an den Teufel einfach durch Kauf einer neuen ersetzt werden konnte, wird sie in Ramuz' Fassung *die* Violine, die der Soldat durch Kartenspiel vom Teufel zurückgewinnt und dann spielt, um die Prinzessin zu heilen. Bezeichnenderweise läuft die Glückssträhne des Soldaten immer dann aus, wenn die Geige in die Hände des Teufels fällt, und beginnt erneut, wenn er sein Instrument

zurückgewinnt. Kurz gesagt symbolisiert die Violine die Seele des Soldaten (was auch Strawinsky selbst bestätigte) und unterstreicht damit die Faust'sche Qualität des Pakts mit dem Teufel.

Die auffallend bodenständige Musik, die Strawinsky für das Violinspiel des Soldaten schuf, wurde – wie der bekannte Forscher russischer Musik Richard Taruskin behauptete – ziemlich passend von Geigern angeregt, die im Zigeunerstil *Verbunkos* spielten, wie er traditionell von österreichisch-ungarischen Musterungsgruppen angewandt wurde, um junge Männer für die Armee zu werben. Ebenso passend für eine Geschichte über einen gewöhnlichen Soldaten zog Strawinsky Kornett, Posaune und Trommeln zur Begleitung der verschiedenen Märsche heran. Ebenso natürlich erscheint auch der Einfluss der damaligen Unterhaltungsmusik – auch wenn wir hier vor der Frage stehen, was zuerst kam: Wurde die *Geschichte vom Soldaten* vom Jazz beeinflusst oder zog das Werk zufällig ein paar gängige Idiome heran, die hinterher den Jazzklang prägten? Strawinsky behauptete später: „...meine Kenntnis des Jazz kam ausschließlich von Noten [die Ansermet zur Verfügung stellte], und ... ich hatte tatsächlich solche Musik niemals aufgeführt gehört.“ Strawinsky war jedoch gut mit dem Ragtime und seinen verschiedenen Nachahmungen vertraut, die in den amerikanischen Bars von Paris und in den Varieteetheatern gespielt wurden, die Strawinsky gern besuchte. Aber vielleicht war es auch so, dass sich Strawinsky – wie Taruskin nachvollziehbar spekuliert – an seine Zeit in der ukrainischen Stadt Ustilug erinnerte (der reguläre Sommersitz des Komponisten vor dem Ersten Weltkrieg), wo er mehrere frühe Werke schrieb und wo er wohl die umherziehenden Klezmerkapellen gehört haben muss,

die gewöhnlich aus Violine, Kontrabass, Klarinette und Schlagzeug bestanden, möglicherweise auch noch mit einem oder zwei Blechblasinstrumenten.

Ungeachtet der Herkunft der Anregungen ähnelt Strawinskys endgültige Orchesteraufstellung erstaunlich stark dem, was heute als Dixieland-Jazz (d. h. früher „authentischer“ Jazz) bekannt ist. Hier haben wir hervorstechende Stimmen für Kornett, Posaune, Klarinette, Kontrabass und ein Schlagwerk, das im Grunde wie ein Drum Kit für einen Schlagwerker aussieht. Die „Eindringlinge“ sind die Violine – völlig gerechtfertigt als das Instrument des Helden – und ein Fagott, das hier auftaucht, weil Strawinsky merkwürdigerweise auf einem Ensemble beharrte, in dem sich Instrumente im Sopran- und Bassregister gegenseitig ergänzen. Demzufolge wurde das Fagott mit der Klarinette gepaart. (Strawinsky gab später zu, dass er auch Anregungen von „einer winzigen ‘Stierkampf’-Kapelle“ empfing, die er einmal in Sevilla in der Karwoche gehört hatte und die „aus einem Kornett, einer Posaune und einem Fagott“ bestand.) Das Fagott gibt dem Ganzen jedoch eindeutig eine pastorale Färbung, die besonders ausdrucksvoll und passend in der melancholischen „Pastorale“ ist. Sie erklingt bei der Einsicht des Soldaten, dass ihm der Teufel drei Jahre seines Lebens gestohlen hat, wodurch sich der Soldat nicht wie erträumt mit seiner Geliebten verheiraten kann.

Trotz Strawinskys bemerkenswertem Genie, Musik für diese angeblich jazzinspirierte Tanzkapelle zu komponieren, hielt Ramuz die Anzahl der notwendigen Berufsmusiker für zu hoch – alles in allem sieben Instrumentalisten plus ein Dirigent. Hier zeigte sich auch Strawinskys eigener Mangel

an Erfahrung, ein billiges Werk für Tourneen zu schaffen. Strawinsky schrieb für so viele Musiker, weil er sich mehr oder weniger weigerte, einen Pianisten heranzuziehen (ein entscheidendes Argument in Taruskins Überlegungen gegen die Behauptung, Strawinskys Ensemble sei jazzinspiert). Strawinsky meinte, die Partitur würde mit nur so wenigen Musikern „wie eine Bearbeitung für Klavier“ aussehen, „und das hinterlässt den Eindruck eines gewissen Mangels an finanziellen Mitteln.“ Ebenso scheint Ramuz naiv gewesen zu sein, was die schieren Kosten und den Administrationsaufwand betrifft, so eine Show auf die Beine zu stellen. Anhörproben für Schauspieler mussten durchgeführt werden, und Schauspieler mussten proben. Bühnenbild und Kostüme waren in Auftrag zu geben.

Angesichts der notwendigen Kosten für die Vorbereitung der Inszenierung und für das Anheuern von Musikern von ausreichendem Format gaben Strawinsky und Ramuz letztlich ihre geliebte Idee auf, eine Wanderbühne zu nutzen. Stattdessen begriffen sie, dass sie eine große Anzahl von Plätzen zu hohen Preisen verkaufen mussten, um ihre Kosten zu decken. Deshalb sah der geänderte Tourneepan nun Auftritte in Theatern von Lausanne, Winterthur, Zürich, Genf und anderen großen Städten und Zentren vor. Die Uraufführung fand im Théâtre Municipal in Lausanne am 28. September 1918 unter der Leitung von Ernest Ansermet statt. Aus Angst, nicht genug Plätze zu verkaufen, sprach Strawinsky die Großfürstin Jelena an, die zu diesem Zeitpunkt im Exil in Ouchy lebende Kusine des ehemaligen Zaren. Strawinsky überredete sie, sich das Werk anzusehen, was dazu führte, dass sich die hiesigen russischen Auswanderer und das diplomatische Korps in Bern zu den Vorstellungen drängten. Die

geplante Tournee kam jedoch durch den Ausbruch der Spanischen Grippe zu einem unerwarteten Halt. Glücklicherweise waren Ramuz, Ansermet und Strawinsky nur zur Bettruhe verurteilt, die Bevölkerungszahl der Schweiz und sogar der gesamten Welt erlitt erhebliche Einbußen.

Ramuz und Strawinsky mögen zahlreiche Enttäuschungen bei der Verfolgung ihres größten Plans erlebt haben, ihre Zusammenarbeit war jedoch für beide Männer erfreulich. Strawinsky erinnerte sich in seiner Autobiographie, dass diese Kooperation „aufgrund unserer immer enger werdenden Freundschaft besonders wertvoll war und mir half, die schwierigen Zeiten zu ertragen, in denen ich lebte.“ Das Resultat ist eine der emotional offensten Partituren Strawinskys, auch wenn sie deutlich mit der Romantik bricht und einen bewusst „rustikalen“ Ton anschlägt. Sie zählt sicher zu den ausgelassensten Partituren und zeigt, wie man die gegebene Instrumentation auf beste Weise nutzen kann. Das wussten die Musiker zu schätzen, die die Uraufführung der Suite spielten, die am 20. Juli 1920 in der Londoner Wigmore Hall stattfand, wiederum unter der Leitung von Ansermet. Tatsächlich war es wohl diese Uraufführung, die *Die Geschichte vom Soldaten* einem breiten Publikum zugänglich machte und den Weg für eine umfangreichere Rezeption dieser einzigartigen und ungewöhnlichen „Geschichte“ ebnete, so wie sich das Ramuz und Strawinsky ursprünglich einmal vorgestellt hatten.

Einführungstexte © 2018, Daniel Jaffé

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Igor Strawinsky (1882–1971)

Strawinsky wurde 1882 im Ostseebad Oranienbaum (heute Lomonossow) in der Nähe von St. Petersburg als Sohn des am Mariinski-Theater angestellten führenden Bassolisten geboren. Durch seinen Vater traf Igor viele bedeutende Musiker jener Zeit und lernte die Welt des Musiktheaters kennen. 1903 wurde er Schüler von Rimski-Korsakow, mit dessen Hilfe seine Orchesterwerke Aufführungen erlebten. Durch diese wurde Sergei Djaghilew auf ihn aufmerksam, der bei ihm ein neues Ballett in Auftrag gab, *L'oiseau de feu* [Der Feuervogel].

Der Erfolg des *Feuervogels* und später von *Pétrouchka* [Petruschka] (1911) und *Le sacre du printemps* [Das Frühlingsopfer] (1913) stärkten Strawinskys Ruf als bahnbrechenden jungen Komponisten. Er verbrachte nun den Großteil seiner Zeit in der Schweiz und in Frankreich, komponierte aber weiterhin für Djaghilew und die Ballets Russes: *Pulcinella* (1920), *Mawra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Oedipus Rex* (1927) und *Apollo* (1928).

Strawinsky wählte 1920 Frankreich zu seinem ständigen Wohnsitz und nahm 1934 auch die französische Staatsbürgerschaft an. In dieser Zeit wandte er sich von seinem russischen Stil ab und einem neuen „neoklassischen“ Stil zu. Die tragischen Ereignisse in Form von Todesfällen seiner Tochter, seiner Frau und seiner Mutter im Abstand von acht Monaten sowie der Beginn des Zweiten Weltkrieges veranlassten Strawinsky 1939 zur Umsiedelung nach Amerika, wo er bis zu seinem Tod lebte. In den 1950er Jahren begann sich sein Kompositionsstil erneut zu verändern, diesmal zugunsten einer Form

der Zwölftontechnik. Er verpflichtete sich bis 1967 immer wieder zu einem erschöpfenden Arbeitsschema als Dirigent und starb 1971 in New York. Er liegt in Venedig auf der Insel San Michele begraben, in enger Nachbarschaft zu Djaghilews Grab.

Profil © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Performers featured on this recording



Roman Simovic
director / violin



Edicson Ruiz
double bass



Andrew Marriner
clarinet



Rachel Gough
bassoon



Philip Cobb
trumpet



Dudley Bright
trombone



Neil Percy
percussion



Malcolm Sinclair
spoken parts (Narrator, Soldier, Devil)

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Conductor Emeritus André Previn KBE

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe

quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@Iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Reich Sextet, Clapping Music,
Music for Pieces of Wood
LSO Percussion Ensemble



1SACD (LSO5073), 1LP (LSO5073-LP)
or download

Performance *****

Sonics (Multichannel) *****

'The performances and the recorded
sound are so outstanding ...
Unreservedly recommended.'
HRAudio.net

Performance *****

Recording ****

BBC Music Magazine

********* *The Telegraph*

Mozart Serenade No 10
for winds 'Gran Partita'
LSO Wind Ensemble



1SACD (LSO5075) or download

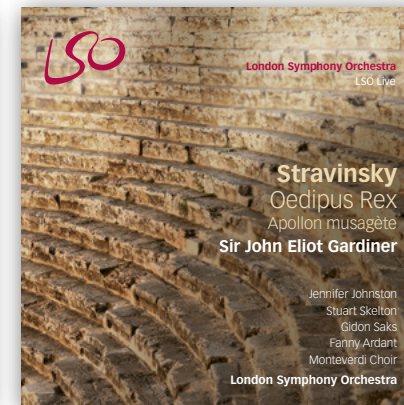
********* 'A virtuosic live recording.'
The Guardian

******** *BBC Music Magazine*

******** *Classical Source*

'Forty-eight minutes of fun!'
Gramophone

Stravinsky Oedipus Rex,
Apollon musagète
Sir John Eliot Gardiner, LSO
Jennifer Johnston, Stuart Skelton



1SACD (LSO0751) or download

Critic's Choice *Gramophone*

ffff *Télérama*

******** *The New Zealand Herald*