

Gustavo Gimeno

stravinsky

the rite of spring
funeral song
game of cards
concerto in d «basel»
agon

Orchestre
Philharmonique
du Luxembourg

Igor Stravinsky (1882 – 1971)

CD 1

Le Sacre du printemps (The Rite of Spring) (1913)

Première partie (First Part): L'Adoration de la terre

1	Introduction	3.25
2	Les Augures printaniers — Danses des adolescentes	3.15
3	Jeu du rapt	1.18
4	Rondes printanières	3.17
5	Jeu des cités rivales	1.51
6	Cortège du sage	1.07
7	Adoration de la terre — Danse de la terre	1.14

Seconde partie (Second Part): Le Sacrifice

8	Introduction	4.16
9	Cercles mystérieux des adolescentes	3.27
10	Glorification de l'élue	1.27
11	Évocation des ancêtres	0.43
12	Action rituelle des ancêtres	4.00
13	Danse sacrale	4.35
14	Chant funèbre (Funeral Song) (1909)	12.32

Total playing time: 46.35

CD 2

Jeu de cartes (Game of Cards) (1937)

1	Première donne (First Deal)	5.52
2	Deuxième donne (Second Deal)	9.44
3	Troisième donne (Third Deal)	8.34

Concerto in D «Basel» (1947)

4	I. Vivace	5.43
5	II. Arioso: Andantino	2.53
6	III. Rondo: Allegro	3.24

Agon (1957)

7	Pas-de- quatre	1.39
8	Double pas-de- quatre	1.29
9	Triple pas-de- quatre	1.06
10	Prélude	0.52
11	Premier pas-de- trois, Saraband-Step	1.14
12	Gaillarde	1.14
13	Coda	1.17
14	Interlude	0.52
15	Second pas-de- trois, bransle simple	0.58
16	Bransle gay	0.55
17	Bransle double (Bransle de Poitou)	1.20
18	Interlude	0.51
19	Pas-de- deux — Più mosso — L'istesso tempo — Refrain	3.38
20	Coda — Doppio lento — Quasi stretto — Coda	1.20
21	Quatre Duos	0.33
22	Quatre Trios	2.23

Total playing time: 58.05

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Conductor

Death, Sacrifice, and Various Games

The many faces of Igor Stravinsky

Stephen Walsh

There's something peculiarly twentieth-century about the image of one of its most influential works – a primitive masterpiece about a blood sacrifice in prehistoric Russia – having been written on a muted upright piano in a box room in an apartment block in a suburban street in Switzerland. You walk up the hill from the centre of the small town of Clarens on Lake Geneva, and are surprised to pass a broad street curving away to your right with the incongruous name «Rue Sacre du printemps» – Rite of Spring Street. And if you know little or nothing about music, you may well wonder what strange cabalistic rituals have been – perhaps still are – enacted in this seemingly anodyne bourgeois environment.

Stravinsky always claimed that the idea for *Le Sacre du printemps* (*The Rite of Spring* or *Vesna svyashchennaya* – literally «Spring consecrated») came to him in the form of what he called «a fleeting vision. [...] I saw in imagination a solemn pagan rite: sage elders, seated in a circle, watched a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring.» At the time (the spring of 1910) he was still at work on his first ballet *L'Oiseau de feu* (*The Firebird*), and was immersed in the fairy-tale world of Russian princes and princesses and magical demons in the deep forest. No music was attached in his mind to the fleeting vision, and if there had been it would certainly have been very different from the music we know. Brilliant as it is, *The Firebird* remains firmly in the nineteenth-century tradition of Russian Nationalism bequeathed to Stravinsky by his teacher Nikolai Rimsky-Korsakov, the composer of *Scheherazade* and *The Golden Cockerel*: sumptuous harmonies and orchestration, hummable folk tunes, a little rhythmic rough trade for the demon

Kashchey and his henchmen. Fortunately for us and the world, the sacrifice idea went onto the back burner because Serge Diaghilev, who had commissioned *The Firebird* for his Ballets Russes company, turned up at Stravinsky's apartment in Lausanne while he was composing a pair of pieces for piano and orchestra, and at once demanded that they be turned into a ballet. This new ballet would be *Petrushka* (1911). And Stravinsky himself was clear that «*the success of Petrushka was good for me in that it gave me the absolute conviction of my ear just as I was about to begin Le Sacre du printemps.*»

Petrushka is full of – mostly Russian – folk tunes and street cries. But instead of setting them straight, in the Nationalist manner, Stravinsky found new ways of handling them. He broke them up into small units, repeated these separate units in irregular ways against regularly patterned accompaniments, or against different versions of themselves: in general, dismantled them in ways that suited the chaotic ambience of a crowded

fairground. Then when it came to the more primitive world of *The Rite of Spring*, he could develop this method to fit the barbaric and convulsive nature – as one might imagine it – of a tribal fertility ritual. The two most famous things about *The Rite*, its discordant harmony and its violent, bacchic rhythms, are simply the *Petrushka* method transferred in an extreme form to the Stone Age. Most of the melodies are again folk tunes, variously adapted or fragmented. The dissonances are harsher because the world is harsher. Yet no matter how logical the explanation, the sheer novelty of this extraordinary work, largely composed in late 1911 and 1912, and given its famously riotous premiere in Paris' Théâtre des Champs-Élysées in May 1913, remains a kind of miracle. How did the composer of the brilliant but conventional *Firebird* (completed in May 1910) arrive in a mere sixteen months at the shattering originality of the *Introduction et Danse de l'Oiseau de feu (Introduction and opening dance) of The Rite* (sketched in September 1911)?

For help answering this question, one turns to his earlier music. As a private pupil of Rimsky-Korsakov in St. Petersburg (he never studied at the Conservatory), he had written a grand Romantic piano sonata, a big four-movement symphony and some Pushkin songs for voice and orchestra more or less in the style of Tchaikovsky. A pair of showy orchestral scherzos suggest Rimsky himself, with a pinch of Wagner and the Dukas of *L'Apprenti sorcier (The Sorcerer's Apprentice)*. What this music shows is not so much originality as a kind of versatility in raiding other composers' musical wardrobes and making their clothes more or less his own. In the autumn of 1908 he embarked on an opera based on Hans Christian Andersen's *The Emperor and the Nightingale*. But meanwhile Rimsky had died (in June 1908), and Stravinsky had quickly composed a *Funeral Song (Pogreb'al'naya pesnya)*, which he succeeded, not without difficulty, in having included in a memorial concert conducted by Felix Blumenfeld in the Great Hall of the Conservatory in January 1909. This twelve-minute work for large

orchestra was surely a crucial piece in the jigsaw of its composer's early development. But alas the score and orchestral parts had all vanished after the first performance, and all we knew about the music was what we could glean from a handful of friendly but not very detailed reviews and Stravinsky's own recollection of the work's basic idea, which was «*that all the solo instruments of the orchestra filed past the tomb of the master in succession, each laying down its own melody as its wreath against a deep background of «tremolo» murmurings simulating the vibrations of bass voices singing in chorus.*» The music itself he had forgotten, except that it was «*the best of my works before The Firebird, and the most advanced in chromatic harmony.*»

Of course searches were mounted. In Soviet times there was little question of open enquiries about a score by Stravinsky, and even after the collapse of the communist state the system that had previously blocked research continued effectively in place for lack of the impulse to reform it. But then, in about

2014, came a decision to carry out major repairs to the old Conservatory building, the first in its 120 years' existence. The building had to be emptied: furniture, instruments, books, scores, all had to be gone through and turned out. And there, one day in February 2015, one of the librarians found herself staring at the title page of an orchestral part for first flute: *Pogrebal'naya pesnya* by Igor Stravinsky. There were fifty-eight parts in all, the complete set, but without the orchestral score, which could, however, easily be reconstructed from the parts.

The missing link had been found. The atmosphere at the first modern performance, under Valery Gergiev in St. Petersburg in December 2016 was electric; it was probably one of the most exciting musical events of the life of most of those present. But the linkage was only partial. Here at the start were the growling double basses and swirling woodwind that would reappear in the early pages of *The Firebird*. A horn solo hinted at the horn that announces Prince Ivan in the ballet, but very pure in tone, not at all folksy;

and this tune turned out to be the wreath laid by each instrument, always the same, contrary to Stravinsky's memory. Gradually the music gained intensity, acquiring an almost Wagnerian richness of sonority and harmony, before dying away on a beautiful sequence of oblique minor chords, somewhat in the manner of Richard Strauss. There was no trace of anything beyond *The Firebird*: how could there have been? But what there was was a new sense of growth, an assurance and self-dependence lacking in previous Stravinsky, but looking forward to the first act of *Le Rossignol* (*The Nightingale*) and to *The Firebird* itself. The question of how he moved forward from there at such a dizzying speed remained unanswered.

The real secret of *The Rite of Spring* is probably more to be found in his deeper Russian background and in the prepossessions of contemporary Russian poetry and art. A certain mild primitivism had been a consistent theme of the «kuchka», or Mighty Handful, the group of Russian Nationalists to which

Rimsky-Korsakov, as well as Mussorgsky, Borodin and Balakirev, had formerly belonged. There are elements in Mussorgsky's *Night on Bald Mountain* and *Pictures at an Exhibition*, and in the finale of Rimsky's *Scheherazade*. By the turn of the century, antiquity and the primitive had invaded the other arts, in reaction, presumably, to the increasing sophistication and mechanisation of the modern world, but also – in Russia – to the closed nature of political life. In 1906, Sergey Gorodetsky published a collection of poems, one of which describes the ritual slaughter of two young priestesses by splicing («marrying») them to the trunk of a sacred lime tree with an axe. The artist Nikolai Roerich painted, and studied, ancient religious practices and architecture and pagan Russian society. And it was to Roerich that Stravinsky turned, if his own account is to be accepted – Roerich remembered it differently, for the scenic realisation of his fleeting vision of a pagan sacrifice.

Roerich's scenario divided the ritual into two parts and fourteen sections, somewhat in the manner of a sacred liturgy (the fourteen Stations of the Cross are an obvious parallel). That's to say that there is no action in the narrative sense, only a sequence of prescribed actions (plural), which – one is led to understand – are performed every spring to a strict rubric. After the *Introduction*, with its complex wind polyphonies which, Stravinsky said, describe «*the obscure, vast sensation all things have at the moment when Nature renews its forms*» the curtain rises on the young boys led by an old woman with twigs, searching the earth like a water diviner (*Augures printaniers – Auguries of Spring*). The young girls (literally, «*painted girls*») enter and are pursued by the boys in an abduction ritual, after which all form groups and dance (*Rondes printanières – Spring Rounds*). A stylised battle between boys of (presumably) different families (*Jeu des cités rivales – Game of the Rival Tribes*) is interrupted by the *Cortège du Sage* (*Procession of the Old Sage*), who lies down

and kisses the earth, after which the entire tribe performs a wild stamping dance (the Russian title means literally «Dancing Out of the Earth»). The slow introduction to Part II leads into the *Cercle mystérieux des adolescentes* (*Mystic Circles*), where the girls move in a ring from which the chosen victim emerges and is celebrated (*Glorification de l'élue – Glorification of the Chosen One*). Briefly the tribal ancestors are invoked, and the old men are then left alone (*Action rituelle des ancêtres – Ritual Action of the Ancestors*) to watch the Chosen One dance her *Danse sacrée* (*Sacrificial Dance*), at the end of which she falls dead.

Musically, *The Rite of Spring* is the climax of nineteenth-century folklorist Nationalism, but also the opening of a door on to a particular type of modernism. The sheer excess of the writing, for a huge orchestra which Stravinsky was never able to reduce in any subsequent revision, connects it to the colourful Russianism of the «kuchka» and the orchestral extravagances of Strauss, Mahler and

Schönberg. In the works that followed, he kept the folklore but turned against the excess, and wrote a series of brilliant scores in an austere, quasi-ethnic manner: the ballet *Svadebka* (*Les Noces*), *Renard*, the *Symphonies d'instruments à vent* (*Symphonies of wind instruments*), and a whole series of songs with folk texts. But Russia itself was receding for him: living in Switzerland from 1910 on and effectively prevented from returning to Russia after the 1917 revolutions, he began to look elsewhere for his material and inspiration. *The Soldier's Tale* (1918) mixes Russian idioms with western models: waltz, tango, ragtime; and post-war he moved increasingly towards the idea of modelling: adapting his personal method to all kinds of different styles and musical types: in a (hackneyed) word–Neoclassicism.

Forget the classicism. From the start, Stravinsky's models came from all sides: Russian cabaret (*Mavra*), jazz (*Octuor*), Beethoven, Chopin (*Sérénade en la*), Händel, Verdi and Puccini (*Oedipus Rex*), Delibes

(*Apollon Musagète*), Tchaikovsky (*Le baiser de la fée – The Fairy's Kiss*), Weber (*Capriccio*), Gluck and Berlioz (*Perséphone*), Bach (*Dumbarton Oaks*). Between 1918 and 1951 he composed operas, ballets, symphonies, concertos, works for piano and violin, sacred choral works, and music for a Broadway show (*Scènes de ballet*). His collaborators included Jean Cocteau, André Gide, Ida Rubinstein, Billy Rose, W.H. Auden, and perhaps most importantly, the choreographer George Balanchine. Balanchine had choreographed *Le Chant du rossignol* (*The Song of the Nightingale*) and *Apollo* for Diaghilev; and it was through Balanchine that in 1935 Stravinsky received the commission from Lincoln Kirstein to write a ballet for his new company, American Ballet.

After Diaghilev's death, Balanchine had tried to establish himself as a choreographer in Paris, but in 1934 he had been invited to New York by Lincoln Kirstein to help him set up his School of American Ballet – the first establishment of its kind in the United States. Early photographs of

work at the school show Balanchine practising with some disconcertingly well-fed-looking ballerinas; but the company that formed from the school soon developed sufficient professionalism to be invited to be the resident troupe at the Metropolitan Opera, and it was this appointment that prompted Balanchine and Kirstein to commission Stravinsky. The idea was highly speculative, since the Met seems to have had no particular intention of staging pure ballet (as opposed to ballet sequences in operas). But Stravinsky, having recently completed and premiered his *Concerto* for two solo pianos, was ready for a new project, and started work at once, in December 1935, still with no idea of what the ballet would be about. He himself conducted the first performance of the resulting piece, *Jeu de cartes* (*Game of Cards*), at the Met in April 1937.

The origins of the plot, such as it is, are obscure. For a time, Jean Cocteau was involved, and may have suggested La Fontaine's fable *Les Loups et les Brebis* (*The Wolves and the Sheep*), an epigraph from which heads the eventual

score. In the end – Stravinsky told a newspaper interviewer – he thought up the card-game idea himself in a Paris taxi, and was so pleased with himself that he promptly offered to buy the cabbie a drink. But the idea hardly seems worth the outlay, and probably its main virtue from Stravinsky's point of view was its sheer neutrality, its lack of any kind of direct human interest. The characters, as a note in the score explains, are the chief cards in a poker-game, including the Joker, «*who believes himself to be invincible because of his ability to become any desired card*». However, in the last of the three «deals» (that is, scenes), the joker's straight flush is beaten by a «natural» royal flush, which «*puts an end to his malice and knavery*».

Stravinsky was not a poker-player, and the scenario even suggests that he was a trifle vague about the rules. What poker gave him was the framework for an abstract re-creation of the form of classical ballet. Thus, after the ceremonious introduction (which recurs at the start of each deal), we get a *Pas d'action*, introducing the minor characters, the *Entry*

and Dance of the Joker, and a waltz coda. In the second deal, a march (hearts and spades) is followed by a series of solo variations and a pas de quatre for the four queens, while at the core of the final deal is the combat of spades and hearts, reminiscent of the battle in Tchaikovsky's *Nutcracker* (though it actually quotes Rossini's *Barber of Seville* overture). This rather formal approach to dance drama reflects Stravinsky's interest in modelling. In the twenties, the approach had usually involved some kind of style borrowing. But by the mid-thirties Stravinsky had evolved an individual Neoclassical style of his own, and though the music of *The Game of Cards* is broadly tonal, rhythmically and metrically regular, and orchestrally conventional, it never really suggests anyone else's style, even when it may seem to quote (Beethoven, Ravel, Johann Strauss, Delibes have all been «spotted», besides the unmistakable bit of Rossini).

The same is true – but without the quotes – of the *Concerto en ré* pour orchestre à cordes (the so-called «*Basel*» *Concerto in D major* for

strings), which Stravinsky composed in 1946 to a commission from the Swiss conductor Paul Sacher for his Basel Chamber Orchestra. The twelve-minute concerto, precisely the «length» Stravinsky specified as soon as Sacher – who had hoped for a much longer work – offered half the «fee» he had specified, is an immaculate demonstration of his late Neoclassical style: a neat hybrid of three-movement *concerto da camera*, classical divertimento, and pure Stravinskian rhythmic and motivic study. It offers impressive proof that, whatever his business acumen, Stravinsky never compromised on artistic quality. Attention to detail is everywhere apparent. Notice the importance of the oscillating semitone figure by which the music «escapes» from the repeated notes of the opening bars; also how this same figure recurs in the second theme (in remote D flat major) in the form of a variable cell, exactly like the ones in *The Rite of Spring*, only redesigned for tonal harmony and phrasing. The *Arioso* second movement also derives from this idea, now in the form of a falling major seventh. The composer defined

this kind of figure as «*a recurring stutter in my musical speech [...] in fact a lifelong affliction*».

Immediately after the *Basel Concerto*, he composed his second Balanchine-Kirstein ballet, *Orpheus*; and *Agon*, the final work in the present album, was eventually the third. Kirstein had paired *Orpheus* with *Apollo*, and wanted a third classical ballet to complete what he called «*a great lyric-drama*». But Stravinsky had been wary about the various subjects Kirstein tossed his way, and meanwhile his own style was undergoing yet another of its frequent changes. Having completed his opera *The Rake's Progress* in 1951, he was moving both backward and forward in time: backward to the sixteenth and seventeenth centuries, with their courtly dances and popular ballad tunes, forward to the (for him) new technique of serial composition. The classical, in Kirstein's sense, no longer appealed. He was clearly more intrigued by an idea of Balanchine's about a dance contest before the gods, with «*a series of historic dances: courante, bransle, passepied, rigaudon, minuet, etc. etc. It is as if*

time called the tune», Kirstein wrote, «*and the dances which began quite simply in the sixteenth century took fire in the twentieth and exploded*».

Agon (1953–1957) is a much modified expression of this idea. The title itself is the Greek word for a contest, and the ballet is a sequence of twelve dances (for twelve dancers) linked by brief place-changing interludes, which seem constantly involved in a struggle between the ancient and the modern. After the fanfare-like *Pas-de-quatre*, the *Double* and *Triple* engage in intricate, high-speed manipulations of Webern-like thematic fragments, but then give way to a series of Stravinskyised antique dances, a *Saraband*, a *Gaillarde*, and a trio of *Bransles*, interrupted after the *Gaillarde* by a so-called *Coda*, which manages to combine a lively dance motion with strict twelve-note serialism – as it happens, Stravinsky’s very first essay in the technique. Finally, the *Pas-de-deux*, *Duos* and *Trios* take the music into regions of spiky modernism that even he had not previously explored, but then

– brilliantly and unexpectedly – explode «back» into the music of the opening *Pas-de-quatre* to bring the ballet to a rounded close.

In the programme for the first performance, by New York City Ballet on the 1st December 1957, Balanchine explained that *Agon* «*has no story except the dancing itself; it is less a struggle or contest than a measured construction in space, demonstrated by moving bodies set to certain patterns or sequences in rhythm or melody*». This was a curious echo of an interview Stravinsky had given to a Paris journalist in 1920 about *The Rite of Spring*, long before he knew Balanchine, claiming that that work, too, out of its Swiss suburb, was an «*objective construction*» devoid of plot or anecdotal detail, onto which the pagan sacrifice motif had been grafted, since, after all, something had to happen on the stage. Thus, if we take the composer on trust, his career, like *Agon*, eventually came full circle. But it’s a big «*lf...*».

Wildheit, Wiederentdeckungen und Wettstreit

Christoph Gaiser

«*Ich habe die Aufführung Ihres Sacre du printemps in bester Erinnerung behalten*», schrieb Claude Debussy am 7. November 1912 an Igor Strawinsky, «*er verfolgt mich wie ein wunderschöner Alptraum und ich versuche leider vergeblich den kolossalen Eindruck wiederzufinden, den er einst auf mich machte. Aus diesem Grunde freue ich mich auf die Uraufführung wie ein gieriges Kind, dem man Süßigkeiten versprochen hat.*»

Strawinsky hatte seine neue Ballettmusik im Juni 1912 im Hause von Louis Laloy in Paris am Klavier einer erlesenen Schar von Freunden vorgestellt, und Debussy gingen diese Klänge noch Monate später nicht aus dem Kopf. Die ersehnte Uraufführung fand am 29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées statt,

und Debussy gehörte zu den Privilegierten, die bereits der Generalprobe beiwohnen durften. Auch in der Orchesterfassung überzeugte ihn das neue Werk des geschätzten Kollegen. Seinem Freund André Caplet schwärmte er sogleich nach der Probe in einem eilig verfassten Brief von der außerordentlichen «*Wildheit*» der Musik vor. Nun ist bekannt, dass die abendliche Uraufführung zu einem Skandal sondergleichen geriet. Viel zu selten wird leider beachtet, dass der Skandal ein gutes Stück weit inszeniert war, stattdessen werden im Musikschrifttum die immer gleichen Beschreibungen jenes Premierenabends wiederholt, wonach die «*wilde*» Musik Strawinskys, aber auch die ungewohnte Choreografie Vaclav Nijinskys die Anwesenden zu heftigsten Reaktionen herausgefordert habe. Sachlichkeit ist demnach umso mehr geboten. Zweifelsohne war die Uraufführung des neuen Balletts ein Meilenstein im Gefüge dessen, was die vom kunstsinnigen Petersburger Juristen Sergej Diaghilew organisierten Pariser Opern- und Ballettgastspiele aus Russland ausgelöst

hatten. Mit *Der Feuervogel* und *Petruschka* hatte Diaghilew das Publikum für sich eingenommen und gleichzeitig Strawinsky die Gelegenheit gegeben, sich quasi über Nacht als einer der hoffnungsvollsten Komponisten der jungen Generation zu profilieren. Für die Frühlingspremiere 1913 fand sich Strawinsky daraufhin mit dem Maler Nikolaj Roerich zu einem Kreativteam zusammen. Strawinsky zufolge ist die Idee zu *Le Sacre du printemps*, die bis in die Zeit vor *Petruschka* zurückreicht, einem Traum zu verdanken, in welchem dem Komponisten die Vorstellung eines Opferrituals in grauer Vorzeit erschien. Dies muss als aktiver Beitrag Strawinskys zur Legendenbildung angesehen werden. Viel wahrscheinlicher ist, dass Roerich Strawinsky mit dem Sujet eines Rituals in einer archaischen, heidnischen Gesellschaft auf russischem Boden konfrontierte und der mit phänomenalem Theatersinn begabte junge Komponist daraufhin die Handlung genauer ausgestaltete. Das Ballett gliedert sich in zwei Teile, deren erster nach einem «Gewimmel von Frühlings-Pfeifen» (Strawinsky) eine Abfolge

von Weissagungen, Rundtanz-Ritualen und einem Entführungsspiel präsentiert, und mit dem Auftritt eines uralten Weisen und einem wild aufstampfenden Tanz auf die Erde seinen Abschluss findet. Im zweiten Teil wird aus den Jungfrauen der Gemeinschaft eine zu Opfernde erwählt, die von der Gemeinschaft verherrlicht wird und sich dann in einem ekstatischen Taumel zu Tode tanzt.

Für die musikalische Umsetzung dieses Szenarios stieß Strawinsky zu einer gänzlich unverwechselbaren Tonsprache vor. Bereits das waghalsige Fagottsolo zu Beginn ließ aufhorchen, und spätestens mit den stampfenden Akkordwiederholungen der *Augures printaniers* dürfte allen Zuhörenden klargeworden sein, dass hier alte Zöpfe radikal abgeschnitten wurden. Indem die Musik von *Le Sacre du printemps* keine harmonischen Progressionen aufweist, keine thematische Entwicklung vornimmt und auf Übergänge verzichtet, verfolgt sie – worauf Richard Taruskin hingewiesen hat – konsequent eine antisymphonische Agenda.

Allein das Prinzip der Akkumulation regiert, weswegen sich hier nichts Geringeres als der Wechsel von einer prozesshaften Musik hin zu einer Musik der reinen Zuständigkeit vollzieht. Herauszustellen ist schließlich, dass Strawinsky nicht weniger als acht Volkslieder herangezogen hat, um die melodischen Gestalten von *Le Sacre du printemps* zu bilden. Dabei veränderte er die Volksliedmelodien zumeist so stark, dass sie im endgültigen Klangbild nicht mehr als solche erkennbar sind.

Richard Taruskin hat in einem Aufsatz aus dem Jahre 2013 durchaus provozierend, aber sehr einleuchtend die Behauptung aufgestellt, dass nur der Tod Nikolaj Rimsky-Korsakows *Le Sacre du printemps* ermöglicht habe. Er argumentiert, dass Strawinskys Lehrer nachweislich dem Genre Ballettmusik sehr ablehnend gegenüberstand und keine Berührungspunkte zur Ballettwelt hatte. Hätte Rimsky-Korsakow also länger gelebt, wäre Strawinsky im Schülerkreis Rimsky-Korsakows verblieben, hätte Anschluss an den Beljajew-Zirkel mit seinen symphonischen

Konzerten gesucht und die entsprechenden musikalischen Gattungen bedient. Da nun Rimsky-Korsakow im Juni 1908 starb, musste sich Strawinsky nach neuen Bezugspersonen umsehen. Der Zufall spielte ihm den Kontakt mit Diaghilew in die Hände, und so fand er Anschluss an den vielleicht fortschrittlichsten künstlerischen Zirkel innerhalb Russlands. Zuvor hatte er allerdings noch ein kompositorisches Zeugnis seiner Verbundenheit mit dem verehrten Lehrer und dessen Umfeld abgelegt. Direkt nach der Beerdigung Rimsky-Korsakows begann Strawinsky die Komposition an einem Werk zum Gedächtnis seines Lehrers und schloss es in weniger als sechs Wochen ab. Vergeblich versuchte er, den Dirigenten Alexander Siloti zu einer Aufnahme des neuen Orchesterstücks in dessen vielbeachtete Petersburger Konzertreihe zu gewinnen. Daraufhin versuchte er, mit dem Stück in den konkurrierenden Beljajew-Konzerten zu landen. Diesmal mit Erfolg. Für Strawinskys Drängen dürften vor allem karrieretaktische Gründe eine Rolle gespielt haben, denn im Sinne von Taruskins oben erwähnter Argumentation

war Strawinsky nach dem Ableben seines bisherigen Hauptförderers dringend auf neue «Vertriebskanäle» für seine Musik angewiesen. Am 17. Januar 1909 erfolgte die Uraufführung des *Chant funèbre* im Großen Saal des Petersburger Konservatoriums. Das Schicksal wollte es, dass diese Aufführung über hundert Jahre lang die einzige blieb. Das Aufführungsmaterial wanderte zwar in die Bibliothek des Petersburger Konservatoriums, doch dort verschwand es in der Versenkung. Strawinsky erinnerte sich in biografischen Interviews späterer Jahrzehnte an das Jugendwerk und ließ verlauten, es sei dies vor dem *Feuervogel* sein bestes Werk gewesen. Er beschrieb das Konzept des Werkes als eine zu Musik gewordene Prozession entlang dem Grabe des Verstorbenen, bei welcher jedes Soloinstrument im Orchester seine eigene Melodie einem Kranz gleich an der Ruhestätte niederlege, untermalt vom festlichen Murmeln der Bass-Stimmen im Hintergrund. Doch die Noten blieben unauffindbar. Erst im Frühjahr 2015 kamen sie wieder zum Vorschein, dank des Engagements der

Musikwissenschaftlerin Natalia Braginskaja. Diese hatte bereits im Vorjahr Recherchen zum Verbleib der Noten unternommen. Als das Petersburger Konservatorium im Jahre 2015 neue Räumlichkeiten bezog, wurde die gesamte Bibliothek ausgeräumt. Der Zufall wollte es, dass die Bibliothekarin Irina Sidorenko beim Verpacken des Inventars einen Stapel Noten in die Hände bekam, der mit dem Namen Strawinsky beschriftet war. Sidorenko war 2014 mit Braginskaja in Kontakt gewesen und schaltete sofort. Das Notenkonvolut entpuppte sich als das lange verschollene Orchestermaterial der Uraufführung. Es war 1951 aus dem offiziellen Bestand entfernt worden, vermutlich weil die sowjetische Musikbürokratie dem Werk des «bourgeoisen» Komponisten alles andere als wohlgesonnen war. Dank des Wiederauffindens konnte am 2. Dezember 2016 das Werk der gespannt wartenden Musiköffentlichkeit präsentiert werden, es musizierte das Orchester des Mariinsky-Theaters unter Leitung von Valery Gergiev. Das von Strawinsky beschriebene Bild löste

sich in der stark melodiös gehaltenen Faktur tatsächlich ein, und die harmonischen Wendungen und die Orchesterbehandlung ließen sich ohne weiteres als klare Verbeugung vor dem verehrten Lehrer lesen. Offenkundig wurde auch der Bezug zu Wagners *Ring*, was nicht nur symbolisch im Hinblick auf einen Orchestersatz wie *Siegfrieds Tod* zu verstehen ist, sondern auch konkret biografisch, da Rimsky-Korsakow und Strawinsky zusammen etliche Aufführungen von Wagner-Opern gemeinsam besucht hatten.

Die Erinnerungen Strawinskys an seine Zeit in Russland liefern auch einen wichtigen Schlüssel zum Ballett *Jeu de cartes*, das in den 1930er Jahren entstand. Nikolaj Roerich, dem Strawinskys beständig wiederholte «Traum»-Legende sauer aufstieß, ließ seinen Biografen in den 1970er Jahren wissen, dass er es war, der Strawinsky im Jahre 1909 zwei Ballettstoffe angeboten habe: *Le Sacre du printemps* und einen weiteren Stoff, der eine Schachpartie zum Gegenstand hatte. Das zweitgenannte

Vorhaben kam zwar nie zur Ausführung, doch Strawinsky realisierte es in veränderter Form gut ein Vierteljahrhundert später in anderer Konstellation. Den Anlass hierfür bot im Jahre 1935 der Kompositionsauftrag durch das American Ballet, eine Truppe, die durch den amerikanischen Ballettomanen Lincoln Kirstein gegründet und durch den Mäzen Edward Warburg finanziert worden war. Als Choreograf war George Balanchine vorgesehen, der bereits die 1928 in Washington uraufgeführte Ballettmusik *Apollon musagète* im Auftrag Diaghilews mit einer neuen Choreografie versehen hatte. Strawinsky machte unmissverständlich klar, dass er nicht zu einem gegebenen Sujet die Musik komponieren würde, sondern selbst die zentralen szenischen Ideen einbringen wollte. Und so schlug er ein dreiteiliges Ballett vor, in welchem Tänzerinnen und Tänzer, als Spielkarten kostümiert, vor dem Hintergrund eines Spieltisches agieren sollten. Das gemeinsam mit Nikita Makajew (einem Freund seines Sohnes Soulima) entwickelte Szenario bildet eine regelgerechte Pokerpartie

in drei Runden ab. In der ersten Runde scheidet nach dem Geben ein Spieler aus, die beiden anderen Gegner bleiben mit gleichen «Straights» im Spiel. Obwohl einer von ihnen einen Joker besitzt, verbleibt die Situation im Patt. In der zweiten Runde wirkt sich der Joker dann im Gefolge von vier Assen als spielentscheidend aus. Zu Beginn der dritten Runde liegen drei «Flushes» vor und es scheint zunächst, als würde der Spieler mit dem Joker triumphieren, doch ein «Royal Flush» in Herz macht dem Joker den Garaus.

Die Musik, die Strawinsky angeregt durch dieses Szenario schuf, ist Welten von *Le Sacre du printemps* entfernt. Der Komponist hatte in den 1920er Jahren die Wende zu einem Idiom mit stark neoklassischen Zügen vollzogen und für die musikalische Disposition von *Jeu de cartes* ist es zudem von Bedeutung, dass Strawinsky sich vertieft mit den Balletten Petipas zur Musik von Tschaiowsky auseinandergesetzt hatte. So verlangt die Partitur statt einem Riesenorchester lediglich einen mittelgroßen Klangkörper. Bereits in der

ersten Runde zeigt sich deutlich der in die Vergangenheit zurückweisende, leichtfüßige Tonfall, der indes stets an der Grenze zur Ironie entlang wandert. In der zweiten Runde tritt der Rückgriff auf die formale Anlage der Ballette aus der Tschaiowsky-Zeit noch deutlicher zutage: Auf einen Marsch folgen vier Variationen, in denen die Damen aller Farben eine Probe ihres Könnens zeigen. Nach einem Triumphtanz des Herz-Buben tanzen alle fünf eine Coda, bevor der Marsch des Anfangs wieder aufgenommen wird. In der dritten Runde schließlich wird die Annäherung an die musikalisch-theatrale Tradition auf die Spitze getrieben: der Walzer der Herz-Karten weist unüberhörbare Anklänge an Ravels choreografisches Poem *La Valse* von 1920 auf. Kurze Zeit später erfolgt ein wörtliches Zitat aus Rossinis Overtüre zu *Il barbiere di Siviglia*. Zwar ist Balanchines Choreografie heute nicht mehr zugänglich, doch darf mit einiger Sicherheit vermutet werden, dass das Rossini-Zitat jenen Moment begleitet, als der Joker auf die Bühne zurückkehrt, um seinen vermeintlichen Triumph gegen die Herz-Karten auszukosten.

Nicht zuletzt diese charmanten Details dürften den Erfolg des neuen Balletts bei der Uraufführung am 27. April 1937 ausgemacht haben. Strawinsky setzte sich auch hier wieder für Aufführungen im Konzertsaal ein und erlaubte sogar die Aufführung von Fragmenten. Balanchines Choreografie verschwand jedoch nach einer Neueinstudierung in den 1950er Jahren in der Versenkung, allerdings kam die Partitur choreografisch nochmals zu Ehren, als John Cranko sie 1965 in Stuttgart neu auf die Bühne brachte.

Zwar nicht als Ballettmusik gedacht, doch als Ballettmusik berühmt geworden ist Strawinskys *Concerto en ré* für Streichorchester. Seine Entstehung verdankt sich der Initiative des Schweizer Dirigenten Paul Sacher, der für das zwanzigjährige Gründungsjubiläum seines Basler Kammerorchesters den seinerzeit in Paris lebenden Strawinsky um ein neues Werk bat. Der Komponist willigte ein, ließ jedoch verlauten, er könne wegen seiner

aktuellen Arbeitsbelastung lediglich ein Stück von weniger als fünfzehn Minuten Dauer fristgerecht liefern. Das für eine reine Streicherbesetzung gesetzte Werk ist in drei Sätze untergliedert. Der erste Satz reiht drei Abschnitte aneinander, wobei die Musik in den beiden Rahmenabschnitten zwischen Tutti- und Soloeffekten hin- und herwandert, wohingegen im Mittelteil ein rhythmisches Unisono vorherrscht. Der kurze zweite Satz ist seinem Titel *Arioso* gemäß der Kantabilität verpflichtet, das abschließende Rondo stellt in den Refrainteilen die Eleganz von Tonwiederholungen in den Vordergrund, während in den Couplets stärker das Charakteristische in Melodie und Rhythmus im Vordergrund steht. Das *Concerto en ré* wurde am 21. Januar 1947 in Basel uraufgeführt und erklang in der Folge immer wieder im Konzertsaal, ob in Basel oder andernorts. Entscheidend für seine Verbreitung wurde jedoch Jerome Robbins Ballett *The Cage*, das 1951 durch das New York City Ballet uraufgeführt wurde. Strawinskys Musik wurde hier zum Soundtrack für ein bizarres

Bühnengeschehen. In einem Insektenreich, in welchem den weiblichen Exemplaren der Spezies alle Macht zugefallen ist, geraten zwei männliche Eindringlinge zu Tode. In der kongenialen Ausnutzung des dramatischen Potentials von Strawinskys Musik schuf Robbins ein Meisterwerk des Bühnentanzes, das bis zum heutigen Tage im Repertoire geblieben ist.

Bis in die heutige Zeit ausstrahlend ist auch die von Lincoln Kirstein gestiftete Zusammenarbeit zwischen Strawinsky und Balanchine, die nach *Jeu de cartes* eine nicht anders als glorreich zu nennende Fortsetzung, fand: Balanchine schuf bis zum Beginn der 1980er Jahre zu über zwanzig bereits existierenden Partituren Strawinskys neue Choreografien. Darüber hinaus erarbeiteten die beiden im Team zusammen drei neue Werke. Als Katalysator erwies sich hier erneut die Person Lincoln Kirsteins. Bereits einen Tag nach der umjubelten Premiere von Strawinskys und Balanchines Ballett *Orpheus* im April 1948 fragte Kirstein bei Strawinsky an, ob dieser sich vorstellen könne, eine Art «Sequel» zum *Apollon*-Ballett

aus den 1920er Jahren zu schreiben und damit eine Antiken-Trilogie zu komplettieren. Strawinsky signalisierte Interesse und so ging die Ideenfindung weiter, zog sich allerdings mehrere Jahre hin. 1953 machte Kirstein Strawinsky mit Balanchines Absicht vertraut, ein Ballett zu schaffen, *«das den Eindruck macht, das Finale eines riesenhaften Balletts zu sein, welches allen Balletten, welches die Welt jemals gesehen hat, ein Ende zu machen trachtet. [...] Es schwebt ihm ein Wettstreit vor den Göttern vor, mit Statuen als Zuschauern: die Götter sind alt und müde, die Tänzer versuchen, sie durch historische Tänze wieder mit neuem Geist zu beleben. Die Rhythmen dieser Tänze sind eigentlich belanglos, aber sie sollen Courante, Bransle, Passepied, Rigaudon, Menuet etc. heißen. Es ist so, als riefe die Zeit eine Melodie herbei und die Tänze – die ganz normal im sechzehnten Jahrhundert begannen – fangen im zwanzigsten Jahrhundert Feuer und explodieren».*

Strawinsky sprang auf diesen kühnen Vorwurf nicht richtig an, er schrieb an Kirstein zurück, dass ihm dies als ein grenzenloses Unterfangen erscheine und er als Komponist in all seinem Schaffen stets nach Grenzen suche. Er schlug daher vor, eine Art *«Konzert für den Tanz»* zu komponieren, für das Balanchine eine choreografische Konstruktion erschaffen solle. Und da Strawinsky, wie bereits erwähnt, über einen starken theatralen Pragmatismus verfügte und sich meistens durchzusetzen vermochte, konnte er in einem Zeitungsinterview Ende September 1953 Folgendes vermelden:

«Das Thema des Balletts sind Zahlen und die Beziehungen von Zahlen untereinander. Es wird ein rein formales Ballett sein, ohne Corps de ballet. Es wird von zwölf Tänzern ausgeführt, vier Männer und acht Frauen. Die Musik wird kontrapunktisch sein, im Kammerstil.»

Es sollte weitere vier Jahre dauern, bis die Partitur zu der erwähnten Musik vollständig geschrieben war. Im November 1957 wurde

das Ballett unter dem Titel *Agon* (zu Deutsch: *Wettstreit*) dann aus der Taufe gehoben und erregte beträchtliches Aufsehen, nicht zuletzt, weil Strawinsky in seiner Partitur einen gänzlich neuen Tonfall angeschlagen hatte. Er war auf die Anregung Kirsteins und Balanchines eingegangen und hatte sich in die Welt des höfischen Tanzes im 16. Jahrhundert versenkt. Das Resultat zeigte sich in der formalen Anlage der Musik (und damit des ganzen Balletts), aber auch in der Klanglichkeit der einzelnen Sätze. Strawinsky teilte die Partitur in drei Abschnitte und untergliederte sie nach Prinzipien, die sowohl auf das 16. Jahrhundert als auch auf das romantische Ballett des 19. Jahrhunderts verweisen. Es gibt in dieser Gliederung dreizehn verschiedene personelle Konstellationen, nur eine von ihnen (vier Männer, acht Frauen, also das Tutti) taucht zweimal auf. Man darf also mit Recht von einem choreographischen Zahlenspiel sprechen. Hierzu passt die kontrapunktische Faktur von Strawinskys Musik, die sich in ihrem starken Geordnet-Sein immer wieder den Werken aus Strawinskys «serieller» Periode

annähert. Am bemerkenswertesten ist jedoch die Klanglichkeit der Musik. Strawinsky verwendet kein «historisierendes» Orchester, es ist mittelgroß besetzt und verzichtet nicht auf Instrumente wie Bassklarinetten oder Englischhorn. Indem er jedoch dem Orchester ein derart zart klingendes Instrument wie die Mandoline eingliedert, erlegt er sich die Verpflichtung zu einer durchsichtigen Schreibweise auf. Zudem kann er die Mandoline zusammen mit Harfe und Klavier in einer Weise gebrauchen, die dem Klangbild der Musik des 16. Jahrhunderts mit ihren zahlreichen Zupfinstrumenten sehr nahe kommt. Am deutlichsten ist dies in der *Gaillarde* im ersten *Pas-de-trois* zu hören. Eine ähnlich aparte, jedoch gänzlich «unhistorische» Konstellation ist das Duo von Solovioline und Xylophon im *Saraband-step* kurz zuvor – hier deutet schon der Titel den Brückenschlag zwischen 16. Jahrhundert (Sarabande) und 20. Jahrhundert (One-step bzw. Two-step als Vorgänger des Foxtrotts) an. Bemerkenswert ist auch die *Bransle gay* im zweiten *Pas-de-trois*, wo

Kastagnetten unerbittlich den Rhythmus vorgeben und wo in knapp einer Minute eine Vielzahl von musikalischen Gesten und klanglichen Timbres vorgeführt wird. Aphoristische Kürze und gedankliche Dichte bei größtmöglicher Farbigkeit, das ist die Erfolgsformel für Strawinskys *Agon*-Musik. Quer steht hierzu einzig der *Pas-de-deux*, der mit über fünf Minuten Länge einen Moment des Ausschwingens und Sich-in-der-Zeit-Verlierens bietet. Zudem verweist er mit den warmen, an *Apollon musagète* erinnernden Streicherklängen auf den Beginn der Verbindung zwischen Balanchine und Strawinsky. An diesem *Pas-de-deux*, aber auch an den vorausgehenden Sätzen in all ihrer Modernität und klanglichen Delikatesse hätte Claude Debussy zweifellos ebenso seine Freude gehabt.

Igor Stravinsky ou les métamorphoses d'un compositeur

Frans C. Lemaire

Igor Stravinsky a parcouru toute l'histoire de la musique occidentale depuis le romantisme coloré de son maître Rimski-Korsakov, auquel un *Chant funèbre* récemment retrouvé avait rendu hommage en 1908 jusqu'au rigorisme sériel de Schönberg, adopté un demi-siècle plus tard en passant par la collaboration avec les Ballets russes et en 1913 le plus grand scandale musical du siècle qu'il fait suivre d'une totale volte-face avec *Pulcinella*, prélude d'un néo-classicisme qui ne cache pas ses références et qui ira jusqu'au sérialisme de Schönberg. Les aléas de l'existence, les révolutions et les guerres, la notoriété tôt conquise aux côtés de Diaghilev, lui feront tout autant parcourir le monde, changer de résidences et même de nationalités. Né en 1882 d'un père d'origine noble

polonaise, basse à l'opéra de Saint-Petersbourg, Stravinsky obtiendra en juin 1934 la nationalité française qu'il gardera jusqu'au 28 décembre 1945, date où il devient citoyen américain. Lorsqu'il retournera comme tel en 1962, en Russie soviétique, il déclarera non sans habileté, « *le lieu de sa naissance est le facteur le plus important de la vie d'un homme, il n'a qu'une patrie, un pays...* ». Ce cosmopolitisme sans reniement a certainement contribué à faire de lui le compositeur le plus marquant du 20^e siècle par l'intelligence d'une créativité sans frontières ni dates qui se renouvelle sans cesse, déconcertant de prime abord public et critique alors que lui-même revendiquait la tradition comme garante de cette diversité. Ce double disque réunit cinq œuvres orchestrales qui au fil des décennies illustrent particulièrement bien ces métamorphoses stylistiques, leur seul point véritablement commun étant la personnalité de leur auteur et l'alacrité rythmique d'une écriture qui se reconnaît sans peine quels que soient les genres et les formes. Igor Feodorovitch sera

ainsi tout au long de sa vie le joker qui crée la surprise mais sans jamais tricher avec les règles d'un jeu toujours renouvelé qu'il maîtrise souverainement.

Chant funèbre

Apprenant le décès de Rimski-Korsakov, Stravinsky a composé cette pièce d'une douzaine de minutes dans la maison de vacances d'Oustiloug (à l'époque en Pologne) où ses parents séjournaient régulièrement et qui est devenue depuis 1994 un musée ukrainien consacré à la famille Stravinsky. Exécuté à Saint-Petersbourg le 17 janvier 1909 lors d'un concert commémoratif, ce *Chant funèbre* sera par la suite totalement oublié durant cent six ans et la partition considérée comme perdue. La redécouverte en 2015 des parties d'orchestre a permis de la reconstituer et de la publier. Sa recréation le 2 décembre 2016 au Mariinsky sous la direction de Valery Gergiev a été présentée comme un événement et depuis elle a fait le tour du monde, avec une centaine d'exécutions. Tout

en disant ne pas se souvenir de la musique si ce n'est de son « chromatisme avancé », Stravinsky l'avait qualifiée de « *meilleure œuvre avant L'Oiseau de feu* ». Se dégageant du chromatisme wagnérien qui domine l'époque, il privilégie un chant élégiaque d'une douzaine de notes qui émerge des profondeurs où sonne le glas. Après plusieurs reprises, il se divise en deux motifs de six notes, le premier sans altérations, auquel succèdent des demi-tons descendants et le son avec sourdine des trompettes. Repris dans des couleurs instrumentales différentes, ce passage correspond bien à l'évocation par Stravinsky dans ses *Chroniques de ma vie* (1935/36) d'un défilé permettant à chaque instrument de l'orchestre de s'incliner en exprimant ainsi son chagrin devant la tombe du maître de l'orchestration qu'avait été Rimski-Korsakov pour eux (que l'on songe à son poème symphonique *Shéhérazade*) mais aussi pour ses élèves doués, comme Stravinsky, en contribuant à sa rapide ascension dans le tourbillon coloré des Ballets russes. C'est en effet la création peu après

le *Chant funèbre*, de deux autres pages d'orchestre, le *Scherzo fantastique* et *Feu d'artifice*, qui incita Diaghilev à s'adresser à Stravinsky pour lui confier la partition que Liadov n'avait toujours pas entamée alors que la création de *L'Oiseau de feu* était prévue en juin 1910 à Paris. C'est après ce premier succès que Stravinsky aura, tout en préparant *Petrouchka*, une vision tout autre d'un ballet mettant en scène une jeune vierge élue pour danser, entourée d'un cercle de vieillards, jusqu'à son épuisement dans une sorte de rite sacrificiel saluant le retour de la vie. Il en parle au théosophe, archéologue et décorateur Nicolas Roerich qui de son côté songe plutôt à un rite nordique genre Nuit de la Saint-Jean célébré par des rondes d'adolescents. Ils élaborent un projet commun réunissant les deux visions sous le titre russe original de *Printemps sacré, tableaux de la Russie païenne en deux parties d'Igor Stravinsky et Nicolas Roerich* que Diaghilev accepte en juillet 1911. Stravinsky part aussitôt pour Oustiloug, puis rejoint Roerich près de Smolensk mais l'exécution du projet se révéla

complexe à tous points de vue et la création fut reportée en accord avec Diaghilev à la saison 1913.

Le Sacre du printemps

Rien ne préparait le public parisien charmé par les spectacles colorés et pittoresques précédents à être brusquement confronté le 29 mai 1913 à une Russie primitive pratiquant un rituel païen violent dans des tenues et décors sans séduction sous les martèlements inouïs d'un énorme orchestre, suscitant ainsi les protestations que l'histoire a retenues comme « le scandale du Sacre ». Après quatre autres représentations, une à Paris en juin et trois à Londres en juillet, seuls quelques concerts accueillirent encore sporadiquement cette partition à la fois sauvage et techniquement difficile. Lorsque le ballet fut repris en 1920, Diaghilev remplaça la chorégraphie de Nijinski par celle plus professionnelle de Massine mais la vague des régimes totalitaires suivie de six années de guerre ne pouvait que retarder la diffusion

d'une œuvre défiant toutes les traditions, tant chorégraphiques que symphoniques, et ce n'est finalement qu'après la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire dans les années 1950, que *Le Sacre* est définitivement entré tant dans le répertoire des ballets avec Mary Wigman à Berlin et Maurice Béjart à Bruxelles. Pina Bausch marqua le milieu des années 1970 et depuis, devenu un point de passage presque inévitable, *Le Sacre* a inspiré une centaine de chorégraphies de par le monde. Parmi elles, une tentative de reconstruction de la création par Nijinski a été présentée en 1987 aux États-Unis par le Joffrey Ballet mais la commémoration de son centenaire au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Valery Gergiev a préféré la chorégraphe allemande Sasha Waltz, libre d'en traduire l'esprit plutôt que l'anecdote. Walt Disney s'était déjà arrogé une autre liberté en 1940 dans *Fantasia* grâce à l'absence de droits suite à la Révolution russe, avec l'aide de Stokowski découpant et « améliorant » une partition qu'il connaissait bien puisque c'est lui qui l'avait introduite dès 1922 dans la

vie musicale américaine. Stravinsky ne put qu'accepter les conditions qu'on lui offrait. Il n'avait pas attendu ce désastre pour préférer ouvertement l'exécution en concert aux spectacles chorégraphiques quels qu'ils soient sans refuser évidemment la contribution qu'ils apportent à un niveau de ses revenus resté longtemps très inférieur à ce que sa célébrité donnerait à penser. À partir de 1950, le disque LP a certainement beaucoup contribué à faire du scandale du début du siècle une des partitions les plus courantes de la vie musicale de la fin du même siècle.

La guerre retint Stravinsky en Suisse où les œuvres qu'il compose en majorité sont également inspirées par les traditions russes mais thèmes et modes d'écriture varient déjà sans cesse. L'échec du petit opéra bouffe *Mavra* en 1922 marque la fin de ce que l'on a appelé la période russe (plus exactement la plus russe) de Stravinsky qui va associer de plus en plus sa musique aux grands thèmes de la culture occidentale avec des œuvres aussi diverses que *Pulcinella* d'après Pergolèse,

Oedipus Rex avec Cocteau et *Perséphone* avec Gide, *Apollon musagète* en 1928. Thème et musique forment quinze années après *Le Sacre*, une antinomie complète de celui-ci, bien loin « *du seul pays, de la seule patrie* » qu'il évoquera un tiers de siècle plus tard lors de sa visite en Russie. Débute ainsi par une commande de la Library of Congress une période de plus en plus américaine étroitement liée à la carrière du très jeune Balanchine dont Diaghilev avait réduit de deux syllabes le nom trop géorgien avant la création à Paris de sa première chorégraphie pour *Apollon musagète*. Après la mort de Diaghilev l'année suivante, Balanchine va partir aux États-Unis où il fonde un ballet-école à New York pour lequel il commande en novembre 1935 un ballet *Jeu de cartes* qui sera sa seconde chorégraphie d'une série essentiellement américaine de dix-sept sur des musiques de Stravinsky. Vingt ans après *Jeu de cartes* créé en avril 1937 à New York, le ballet *Agon* le sera à Los Angeles le 17 avril 1957, date du soixante-quinzième anniversaire du compositeur.

Jeu de cartes, ballet en trois donnes

Stravinsky a raconté que l'idée de ce ballet lui était venue une dizaine d'années plus tôt en se souvenant du casino d'une ville de cure allemande où, encore enfant, il avait accompagné son père et entendu le croupier annoncer d'une voix de trombone au milieu des tables vertes : « *Ein neues Spiel, ein neues Glück.* » Lui-même aimait les cartes et il avait eu déjà, après *Mavra*, l'idée d'un ballet avec des danseurs comme cartes et le joker comme principal soliste. Il en parle à Cocteau, l'ami de la première heure en souhaitant qu'il écrive le scénario mais rien ne venant, il le fait lui-même. Il est à New York deux mois avant la création au Metropolitan pour voir la chorégraphie de Balanchine et répéter avec l'orchestre qu'il dirigera lui-même. Chaque donne est annoncée par une fanfare à la Händel, souvenir de la forte voix du croupier. Donnée en concert, la musique n'appelle pas ce qu'il avait entendu avec son père. La première est l'occasion pour le joker de faire son entrée et de montrer sa

double supériorité. La seconde reprend les séries classiques de variations puis un pas de quatre des quatre reines. La troisième donne oppose en une bataille les cœurs et les piques où intervient la citation célèbre du *Barbier de Séville* mais le joker est finalement vaincu par un « flush royal » de cinq cartes de cœur. On a détecté d'autres allusions musicales plus fugitives (de Beethoven à Lecocq en passant par Johann Strauss, Delibes, Tchaïkovski et Ravel !) mais Stravinsky ne les a guère confirmées sinon beaucoup plus tard pour Robert Craft, l'*amanuensis* du dernier quart de siècle, préférant associer à sa partition la morale que La Fontaine tire de sa fable *Les Loups et les Brebis* :

*Il faut faire aux méchants guerre continuelle
La paix est fort bonne de soi,
J'en conviens ; mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi ?*

Qui veut-il désigner ainsi ? Les critiques « *qui ne comprennent rien* » (Cocteau) ? La Russie de Staline où Prokofiev est retourné en 1936 ?

Une allusion à la conférence de Munich de septembre 1938 paraît surprenante car Stravinsky était soucieux d'être davantage joué en Allemagne. *Le Sacre* avait été qualifié dès sa création, de « pourriture étrangère » par une certaine critique et il saisit en 1939 une occasion d'éditer la partition de *Jeu de cartes* chez B. Schott's Söhne à Mayence, de diriger la première à Dresde suivie d'un enregistrement pour la marque Telefunken avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin aryanisé. Cela n'empêche pas le régime de le faire figurer dans l'exposition *Entartete Kunst* de Munich et il demande à l'ambassade de France de protester. Il dirigera encore une série de concerts en Italie et, en particulier, *Jeu de cartes* lors de son tout dernier concert à la Scala de Milan en 1939 avant de s'embarquer le 25 septembre pour donner une série de conférences à l'Université de Harvard qui seront publiées sous le titre de *Poétique musicale*. Retenu aux États-Unis par la guerre, il y conduit de nombreux concerts mais compose relativement peu hormis deux symphonies assez brèves et deux petits

concertos. Ce sont chaque fois des contrastes complets. À l'*Ebony Concerto* dédié à Woody Herman et son orchestre de jazz s'oppose celui qui répond à la première commande venue d'Europe après la guerre. Elle vient de Paul Sacher pour son orchestre de chambre de Bâle. En épousant en 1934 la plus riche héritière de l'industrie pharmaceutique suisse, celui-ci est devenu le plus important mécène de la musique du 20^e siècle et il le restera bien au-delà en créant la Fondation de Bâle qui rachète et gère les archives des musiciens contemporains. C'est ainsi qu'elle a recueilli et gère la totalité de la succession d'Igor et Vera Stravinsky.

Concerto en ré pour orchestre à cordes

Appelée aussi *Concerto en ré* ou *Concerto de Bâle*, cette partition rappelle le baroque italien, façon concerto grosso, l'orchestre à cordes réparti en cinq groupes faisant alterner concertino et tutti, tandis que l'*Andantino* central semble entremêler arioso et valse lente. Stravinsky nous a donné ici une de

ses œuvres les plus sereines et enjouées, sans renoncer pour autant à sa marque personnelle à l'aide des stimulants pimentés du rythme et de l'harmonie. Lorsqu'il revient enfin en Europe après douze années pour préparer la création de son opéra *The Rake's Progress* à la Fenice, tant de retours en arrière du musicien du *Sacre* au moment où se développe le militantisme sériel font l'objet de reproches croissants que la critique ne se prive pas de lui faire savoir. Robert Craft a raconté que peu après l'avoir entendu diriger en février 1952 le *Septuor* de Schönberg et le *Quatuor op. 22* de Webern dans une université californienne, Stravinsky se confia à lui, disant les larmes aux yeux son inquiétude de n'être bientôt plus capable de composer et, de toute façon, ne plus savoir quoi composer, la jeune génération le considérant comme dépassé, n'étant plus qu'un artiste de grand talent qui répète la tradition à l'aide de couleurs originales. Mais Stravinsky n'était pas homme à se contenter de n'être qu'un grand talent, aussi réagira-t-il en s'engageant dans une période créatrice d'une douzaine

d'années qui repose très largement sur le mode de composition basé sur des séries de douze sons. C'est le cas, en particulier, de la musique d'un dernier ballet qu'il intitule *Agon* comme s'il voulait bien marquer par ce mot grec qu'il reste dans la compétition. Il conçoit avec Balanchine un scénario chorégraphique abstrait – autre façon de rompre avec la tradition – tandis qu'il élabore une musique que des compositeurs beaucoup plus jeunes comme Henri Pousseur et Luciano Berio et de nombreux critiques qualifieront de stupéfiante pour un compositeur de près de soixante-quinze ans. Balanchine de son côté crée une chorégraphie abstraite pour quatre danseurs et huit danseuses vêtus de noir.

Agon, ballet

Partition et chorégraphie seront respectivement créées en juin et décembre 1957, quatre ans après le début de la composition. Celle-ci fut, en effet, longuement interrompue par celle du *Canticum sacrum* pour la Basilique Saint-

Marc à Venise où apparaît pour la première fois l'utilisation par Stravinsky de séries de douze sons. *Agon* comporte une introduction modale aux trompettes puis une première partie qui reste tonale. Dans les deux autres parties, deux séries de douze sons et de nombreuses variations démontrent le savoir-faire que le musicien présente à ses contempteurs. L'orchestration fait appel à un orchestre complet auquel Stravinsky ajoutera même après avoir achevé la partition, une mandoline et des castagnettes. L'œuvre se présente comme une suite de danses inspirée par les ballets de cour français du 17^e siècle dont Stravinsky possédait le traité de François de Lauze publié en 1623, *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux Dames*. De là les titres caractéristiques des différents morceaux – *Pas, Bransle, Gaillarde, Saraband...* – destinés à des combinaisons de danseurs et danseuses chaque fois différentes auxquelles s'ajoutent encore deux interludes instrumentaux séparant les parties. Une analyse détaillée de la musique mènerait dans les labyrinthes

de l'harmonie et de son abandon, plus familiers aux professionnels qu'aux amateurs qui les écoutent, nous faisant pénétrer dans un domaine où, comme l'a montré le compositeur belge Henri Pousseur dans une étude au titre significatif, le Stravinsky d'*Agon* est largement « selon Webern » mais ce Webern est lui-même davantage « selon Stravinsky » que selon Schönberg ou Boulez. La revue *Die Reihe* a publié en 1955 un hommage de Stravinsky dans lequel il souhaite que l'anniversaire de la mort d'Anton Webern soit un jour de deuil pour tout homme de cœur. Les quinze dernières années de l'œuvre de Stravinsky seront cependant davantage marquées par une série d'œuvres religieuses. En 1948 déjà, il avait créé la surprise avec une *Messe* catholique latine dans un esprit plus proche de Guillaume de Machaut et de l'*Ars nova* que des oratorios opulents qui ont suivi. Après celle-ci, le christianisme et Venise inspireront encore plusieurs compositions dans une ultime métamorphose associée à cet étonnant sérialisme.

Lorsqu'il meurt à près de quatre-vingt-dix ans à Los Angeles, le 15 avril 1971, sa dépouille est transportée à Venise selon son désir pour rejoindre après la cérémonie orthodoxe, la tombe de Diaghilev dans l'éternité silencieuse du cimetière de la lagune.



Gustavo Gimeno
© Alfonso Salgueiro

Gustavo Gimeno

Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since 2015, Gustavo Gimeno leads the OPL in multiple concert formats in Luxembourg and Europe. He has worked as guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Wiener Symphoniker, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the Mariinsky Orchestra.

A native of Valencia, Gustavo Gimeno began his international conducting career in 2012 – when he was a member of the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam – as an assistant to Mariss Jansons. He gathered essential experience as an assistant to Bernard Haitink and Claudio Abbado, who mentored him intensely and had a lasting influence on his career in numerous ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The orchestra of the Grand Duchy, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL), represents a very dynamic part of the culture of its country. Since its brilliant debut in 1933 under the aegis of Radio Luxembourg (RTL), the orchestra has performed all over Europe. Publicly administered since 1996, the OPL has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe.

The acoustics of its residence, praised by great orchestras, conductors, and soloists from all over the world, its long-standing relationships with renowned halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of international awards received for different recordings.

Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey, and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season.

The OPL and the Philharmonie Luxembourg share an interest in innovative educational projects for children and young people and indeed in adult education. The orchestra, which consists of 98 musicians from more than 20 countries, is regularly invited to perform at music venues in Europe as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU).

The OPL is subsidised by the Ministry of Culture of the Grand Duchy and receives further support from the City of Luxembourg. Its sponsors are Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations and Mercedes.

Since 2012, a cello made by Matteo Goffriller (1659–1742), known as «Le Luxembourgeois», has been placed at the OPL's disposal by BGL BNP Paribas.



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
© Johann Sebastian Hänel

Gustavo Gimeno

Seit 2015 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg, leitet Gustavo Gimeno das OPL in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg und tritt mit dem Orchester in zahlreichen der wichtigsten Konzertsäle Europas auf. Neben der künstlerischen Leitung des OPL führten ihn ausgewählte Gastdirigate zu Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia oder dem Mariinsky Orchestra. Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 – zu dieser Zeit Mitglied des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam – als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Künstler

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxembourg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005 ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der internationalen Auszeichnungen für Einspielungen.

Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL.

Zu den gemeinsamen Anliegen des OPL und der Philharmonie Luxembourg gehört die innovative Musikvermittlung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen ist regelmäßig in den Musikzentren Europas zu Gast ebenso wie in Asien und den USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.

Das OPL wird subventioniert vom Kulturministerium des Großherzogtums und erhält weitere Unterstützung von der Stadt Luxemburg. Sponsoren des OPL sind Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations und Mercedes. Seit 2012 stellt BGL BNP Paribas

dem OPL dankenswerterweise das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller (1659–1742) zur Verfügung.

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno est, depuis 2015, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL). Il dirige l'orchestre dans différents formats au Luxembourg, ainsi que lors de concerts dans les plus importantes salles d'Europe. Au-delà de la direction artistique de l'OPL, il est invité par de prestigieux orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, les Wiener Symphoniker, le Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ou encore le Mariinsky Orchestra.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque internationaux remportés.

Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno en est le Directeur musical depuis la saison 2015/16.

C'est à la demande commune de l'OPL et de la Philharmonie Luxembourg qu'une médiation musicale innovante est proposée, à destination des enfants, des adolescents mais également des adultes.

L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations, est invité régulièrement par de nombreux centres musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas,

Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations et Mercedes. Depuis 2012, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659-1742).

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Recording producer, balance engineer & editor
Game of Cards, Agon, Funeral Song & Concerto in D «Basel» **Karel Bruggeman**
Recording producer, balance engineer & editor *The Rite of Spring* **Erdo Groot**
Recording engineer **Kees de Visser**

Cover photography **Wade Zimmerman** | Design **Joost de Boo**
Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at Philharmonie Luxembourg in January and June 2017
and June-July 2018.*

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett**
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy