

London Symphony Orchestra

# STRAVINSKY BALLETS

The Firebird  
Petrushka  
The Rite of Spring

Sir Simon Rattle

LSO

## Igor Stravinsky (1882–1971)

The Firebird (1909–10)

L'Oiseau de feu | Der Feuervogel

Petrushka (1910–11, rev. 1947)

Petrouchka | Petruschka

The Rite of Spring (1911–13, rev. 1947)

Le Sacre du printemps | Die Frühlingsweihe, Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen; oder Das Frühlingsopfer

**Sir Simon Rattle** conductor

**London Symphony Orchestra**

Recorded live in 24bit 96kHz PCM on 21 & 24 September 2017 in the Barbican Hall, London.

Part of the 2017–18 season opening festival “This Is Rattle”, which marked the start of Sir Simon Rattle’s position as Music Director of the LSO.

*The Firebird* (complete ballet, 1910) © 1910 P. Jurgenson, Moscow. © 1933 assigned to B Schott’s Söhne. © 1996 Schott Musik International.

*Petrushka* © 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd.

*The Rite of Spring* © 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd.

**Jonathan Stokes** and **Neil Hutchinson** producers

**David Millinger** executive producer

**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities

**Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing & mastering engineer

**Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** recording engineer, audio editor

**French translations / Traductions françaises** : © Pascal Bergerault

**German translations / Übersetzungen**: © Ursula Wulfekamp

**Translation Co-ordinator**: Ros Schwartz (*Ros Schwartz Translations Ltd*)

© 2022 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2022 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

## Disc 1

### The Firebird | L'Oiseau de feu | Der Feuervogel (1909-10) [Première: 25 June 1910, Paris]

1	I.	Introduction	2'39"
2	II.	<b>Premier tableau.</b> Le jardin enchanté de Kastchei	1'35"
3	III.	Apparition de l'oiseau de feu poursuivi par Ivan Tsarévitch	2'09"
4	IV.	Danse de l'oiseau de feu	1'29"
5	V.	Capture de l'oiseau de feu par Ivan Tsarévitch – Supplications de l'oiseau de feu – Apparition des treize princesses enchantées	9'35"
6	VI.	Jeu des princesses avec les pommes d'or	2'33"
7	VII.	Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch – Corovod (Ronde) des princesses – Lever du jour	7'15"
8	VIII.	Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kastchei – Carillon féérique, apparition des monstres-gardiens de Kastchei et capture d'Ivan Tsarévitch – Arrivée de Kastchei l'immortel – Dialogue de Kastchei avec Ivan Tsarévitch – Intercession des princesses – Apparition de l'oiseau de feu – Danse de la suite de Kastchei enchantée par l'oiseau de feu	6'21"
9	IX.	Danse infernale de tous les sujets de Kastchei	4'39"
10	X.	Berceuse (L'oiseau de feu) – Réveil de Kastchei – Mort de Kastchei – Profondes ténèbres	5'52"
11	XI.	<b>Second tableau.</b> Disparition du palais et des sortilèges de Kastchei, animation des chevaliers pétrifiés. Allégresse générale	3'24"
<b>Total</b>			<b>47'31"</b>

## Disc 2

### Petrushka | Petrouchka | Petruschka (1910-11, rev. 1947) [Première: 13 June 1911, Paris]

#### Scene 1 | Tableau I | Erste Szene

1	I.	The Shrovetide Fair (Introduction) [Fête populaire de la semaine grasse]	1'20"
2	II.	The Crowds [La foule]	4'00"
3	III.	The Conjuring Trick [Le tour de passe-passe]	1'55"
4	IV.	Russian Dance [Danse russe]	2'47"

#### Scene 2 | Tableau II | Zweite Szene

5	I.	Petrushka's Cell [Chez Pétrouchka]	4'36"
---	----	------------------------------------	-------

**Scene 3 | Tableau III | Dritte Szene**

6	I. The Moor's Cell [Chez le Maure]	2'42"
7	II. Dance of the Ballerina [Danse de la Ballerine]	0'49"
8	III. Waltz (The Ballerina and the Moor) [Valse (Le Ballerine et le Maure)]	3'10"

**Scene 4 | Tableau IV | Vierte Szene**

9	I. The Shrovetide Fair (towards evening) [Fête populaire de la semaine grasse (vers le soir)]	1'11"
10	II. Dance of the Wet-Nurses [Danse des nounous]	2'39"
11	III. A Peasant Enters with a Bear [Entre un paysan avec un ours]	1'15"
12	IV. The Gypsy Girls Dance [Les tziganes dansent]	1'05"
13	V. Dance of the Coachmen and Grooms [Danse des cochers et des palefreniers]	2'09"
14	VI. The Mummers (Masqueraders) [Les déguisés]	2'22"
15	VII. Death of Petrushka [Mort de Petrouchka]	3'17"

**The Rite of Spring | Le Sacre du printemps | Die Frühlingsweihe, Bilder aus dem heidnsichen  
Russland in zwei Teilen; oder Das Frühlingsopfer (1911-13, rev. 1947) [Première: 29 May 1913, Paris]**

**Part 1 | Première Partie | Teil 1**

16	Adoration of the Earth. Introduction [L'adoration de la terre. Introduction]	3'25"
17	The Augurs of Spring - Dances of the Young Girls [Les augures printaniers - Danses des adolescentes]	3'08"
18	Ritual of Abduction [Jeu du rapt]	1'17"
19	Spring Rounds [Rondes printanières]	3'31"
20	Ritual of the Rival Tribes [Jeux des cités rivales]	1'53"
21	Procession of the Sage - The Sage [Cortège du sage - Le sage]	1'05"
22	Dance of the Earth [Danse de la terre]	1'13"

**Part 2 | Seconde Partie | Teil 2**

23	The Sacrifice. Introduction [Le sacrifice. Introduction]	4'35"
24	Mystic Circles of the Young Girls [Cercles mystérieux des adolescentes]	2'59"
25	Glorification of the Chosen One [Glorification de l'élue]	1'37"
26	Evocation of the Ancestors [Evocation des ancêtres]	0'43"
27	Ritual Action of the Ancestors [Action rituelle des ancêtres]	3'38"
28	Sacrificial Dance (The Chosen One) [Danse sacrale (L'élue)]	4'46"

**Total** 69'07"

## Sir Simon Rattle on Stravinsky's early ballets

*Edited from a conversation between Sir Simon Rattle and Rachel Leach, LSO animateur, ahead of the ten-day festival, "This Is Rattle", marking the start of Sir Simon Rattle's position as Music Director of the LSO. On 21 September 2017 (repeated on 24 September), Sir Simon and the LSO performed all three early Stravinsky ballets - The Firebird, Petrushka, and The Rite of Spring - across one evening, with an interval between each ballet.*

Nearly forty years ago I first suggested this programme to the Philharmonia. The then boss of the Philharmonia said, "Well, Simon, that's just such a stupid idea that I'm not even going to discuss it. In fact, I'm not going to let you conduct any of them!"

I've wanted to do this for a very long time. Not just by way of being a completist, but I've had this feeling that it would be absolutely fascinating, to see what happened over that period of five years... How did he get from one to the other? Particularly, how did he get from *The Firebird* to *Petrushka*, which just seems as though it's from another planet.

In the last year or so [2016-17] we've had the opportunity to hear a number of times this piece Stravinsky only heard once - the *Funeral Song* he wrote for Rimsky-Korsakov's funeral, that he thought was lost, and was recently found. You can see the music in that is on the way to becoming *The Firebird*... You can hear all of the Mussorgsky, and the Wagner, and the Rimsky[-Korsakov] in it.

It was profoundly moving to hear a new masterpiece by a composer we know so well, from so long ago.

But then, how did he get from 1908 to 1913 - to such a different world? I suppose, maybe at the end of your 20s - he was 27 when he wrote *The Firebird*, early 30s writing the *Sacre [du printemps (The Rite of Spring)]*... this is the time where real geniuses come into their own. It felt as though [musically] he could have gone in any direction. I have the feeling that hearing all three of them on one evening will give us a whole new perspective on the ballets, and especially on what *Sacre* is - I think it will be fascinating.

Of course, it's a statement of intent. It's a tribute to the LSO, which is one of the greatest Stravinsky orchestras there has ever been. And, it's a way of saying, "Ok, here we go!"

I'll just have to see whether the Philharmonia boss was right - whether this actually was a really stupid idea, whether we are alive at the end of *Sacre*, or perhaps whether we have just gone on a very interesting new journey. I've actually never seen it done on the same night - I'm hoping I'm not going to find out why!

## Introduction from the concert programme

Writing to Pierre Monteux in March 1912, as he worked in Switzerland on *The Rite of Spring*, Stravinsky remarked: 'It is as if twenty and not two

years had passed since *The Firebird* was composed'. This evening we have the rare opportunity to relive those packed and extraordinary two years in two hours, following the composer as he moves from fairytale in *The Firebird* through street theatre in *Petrushka* to prehistoric sacrifice in *The Rite of Spring* – all within the boundaries of Russia, which, even though he spent most of his adult life abroad, in spirit he never left.

These are all ballet scores, made for spectacle – the spectacle, in *Petrushka*, of a puppet brought to life by Vaslav Nijinsky, the outstanding male dancer of his time (or perhaps any) and the eventual choreographer of *The Rite*. Stravinsky's theatre, however, was fundamentally the orchestra, with its instruments and groups responding to one another, its capacity to create whole worlds of rhythm and colour. Listen. Hold still. The mind will dance.

© Paul Griffiths

## Igor Stravinsky (1882–1971)

### The Firebird (1909–10)

*'Well,' said Debussy to the young composer  
who thus burst into Paris and into history,  
'you have to start somewhere'.*

For all its dry wit, the above comment was apropos. Stravinsky was 28 when *The Firebird* had its first performance, in Paris on 25 June 1910, and had written quite a lot of music before, but, in many respects, this was indeed where he began. It was

the first of his works to be played outside Russia, and has remained the earliest in regular performance. Also, it was – like the imperial realm in which it was written, and whose richly varied musical culture it commemorated – a place to move on from. Thus, while it certainly marks an arrival, of a composer brilliant and alert, immediately identifiable, it is also an adieu, to the late Romantic Russia in which that composer had been raised as a pupil of Rimsky-Korsakov (whose later music, still very recent, was a potent influence). The Firebird – or phoenix, born from flames, a symbol of regeneration – was altogether a fitting subject. Rimsky-Korsakov is there in the fire and the feathers, the highly chromatic harmony and the sumptuous orchestration. But, the figure wearing his musical clothes, and moving with a quickened, edgier pulse, is Stravinsky.

It might, though, never have happened. The impresario Serge Diaghilev had his own reasons for wanting to present his company under the banner of rebirth: this was his second Ballets Russes<sup>1</sup> season in Paris, and he was determined to have a new work. (His 1909 season had been of ballets already in the repertory of the Mariinsky

---

<sup>1</sup> Diaghilev and The Ballet Russes: The Ballet Russes was a ballet company originally conceived by Serge Diaghilev based in Paris that performed between 1909 and 1929 throughout Europe and on tour, though the company never performed in Russia. The company is widely regarded as the most influential of the 20th century, in part because it promoted ground-breaking artistic collaborations among young choreographers, composers, designers, and dancers, all at the forefront of their fields. Diaghilev commissioned music from Stravinsky, Debussy and Prokofiev, artwork from Vasily Kandinsky, Alexandre Benois, Pablo Picasso and Henri Matisse, and costume from Léon Bakst and Coco Chanel.

Theatre in St Petersburg or adapted from it.) Michel Fokine, his company choreographer, was the obvious person to create the dance. But who should write the music? Diaghilev was certainly aware of Stravinsky, who had contributed two arrangements for *Les Sylphides* in the first Ballets Russes season. However, he seems to have gone first to Alexander Tcherepnin, then to Anatoly Lyadov, and only towards the end of 1909, with the opening night little more than six months away, to Stravinsky.

Stravinsky seized his opportunity, producing a 45-minute score of sensational magnificence. Fokine – with the help of Léon Bakst<sup>2</sup>, who designed the Firebird's vibrant costume – offered the Parisian public a dazzling spectacle, featuring himself as Prince Ivan, his wife Vera Fokina as the leading princess and Tamara Karsavina as the Firebird. But Debussy was by no means the only observer to notice, besides the wonder onstage, the music. Soon it leapt out of the theatre pit. Before the year was out Stravinsky had created a concert suite, which he was to revise in 1919 and again in 1945. This, however, omits some extraordinary passages, besides missing the grand sweep of the complete score, which unfolds as follows.

### **The Music**

A short orchestral introduction contrasts Russian with exotic harmonic worlds, night with brilliance (featuring string harmonics), in a depiction of the enchanted garden of the ogre Kastchei. The Firebird

---

<sup>2</sup> Léon Bakst (1866–1924) was a revolutionary theatre designer who was associated with Diaghilev's Ballet Russes. His costumes were ornate, intricate and cast in bold colours to heighten the effect of this new choreography.

enters, pursued by a prince, Ivan; she performs a solo dance, music of shimmering and lustre appropriate to a fantastic and flighty creature. Ivan gives chase and captures her, and she begs for release in a passionate slow waltz.

He lets her go, and they both slip aside as 13 princesses come delicately into the garden and, in a scherzo, toss golden apples to one another. The game comes to a sudden stop when Prince Ivan steps forward, his presence nobly intoned by a horn. But, the princesses recover to execute a khorovod (also 'corovod'), or round dance: like the prince, they prove their Russian blood in their music, which is based on traditional dances and folksongs, very much in the tradition of Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky.

As dawn comes, with trumpet calls, Ivan enters Kastchei's palace. But he is not unnoticed. Magic bells start to sound and Kastchei's guardian monsters hobble forward, followed by Kastchei himself, with a brassy outburst that leaves the stillness of unease. Kastchei roars at his uninvited guest, and silences the princesses, who try briefly to intercede, with the charms of their khorovod. It is time for the Firebird to return, and she does so, leading Kastchei and all his retinue into an Infernal Dance, quick and various and weird. Stamping rhythms suggest the approach of *The Rite of Spring*, which the composer was soon to begin.

Having danced themselves into exhaustion, the forces of evil are caused to sleep by the Firebird's lullaby, again in a distinctly Russian tone. Very soon, though, Kastchei is awake again, and it is the prince's turn to save the day by smashing the

magic egg that had given him life. Quietly the scene changes. Kastchei's palace disappears, and the previous heroes who had ventured in, all turned to stone, come back to life. Bell sounds ring out in jubilation, and time slows into a swinging pattern to create the first of the composer's concluding apotheoses – a musical type that would echo through his output and still be there 55 years later at the end of his *Requiem Canticles*.

*Programme note* © Paul Griffiths

## Petrushka (1910–11, rev. 1947)

Once he had arrived in Paris with *The Firebird*, Stravinsky stayed. The success of his first score for Diaghilev meant there would have to be another, and he immediately started work on what would emerge as *The Rite of Spring*. But then, according to his own account, he got sidetracked:

*'I wanted to refresh myself by composing an orchestral piece in which the piano would play the most important part ... In composing the music, I had in mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life.'*

Continuing this story, he tells how he was visited by Diaghilev – both of them were living on the Swiss riviera, around Lake Geneva – and the great impresario smelt a show in the air: the music his young composer was playing him would have to be a ballet, not some kind of piano concerto. A puppet, did he say? Well then, that was it: *Petrushka*, the story from the Russian fairs, about a thing of wood

and string that does indeed gain human feelings, with tragic consequences.

However unlikely this narrative may be in terms of chronology, it serves to show the weight Stravinsky wanted his ballet scores to have as self-sufficient music. It also shows how the drama on stage was equalled for him, if not surpassed, by a drama happening within the score – the drama of a piano playing tricks on the orchestra, of figures and instruments in liaison and combat. The puppet-piano in the second scene he saw as 'exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts. The outcome is a terrific noise which reaches its climax and ends in the sorrowful and querulous collapse of the poor puppet'

Other dramas here have to do with the treatment of what, in his later conversations with Robert Craft, he called the 'Russian export style'. *The Firebird* had been an unashamed instance, as had most of the other scores Diaghilev had brought to Paris so far, including Borodin's *Polovtsian Dances* and Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*. But *Petrushka* looks at that style with ironic detachment. The fanfare-like gesture at the start of the second scene is a speeded-up version of a theme that had been luscious in *Scheherazade*. In the first scene, when *Petrushka* and his fellow puppets perform a Russian Dance, the music offers a machine-made portrait of national style. Again, in the last scene, the different dances interlock like cogwheels in a piece of machinery, so that the human spectators at the fair seem more artificial than the painted dolls in the Showman's booth.



By the time he was composing this, Stravinsky was full of enthusiasm. In January 1911, following a Christmas visit to St Petersburg, he wrote to a friend:

*'My last visit to Petersburg did me much good, and the final scene is shaping up excitingly ... quick tempos, concertinas, major keys ... smells of Russian food – shchi [cabbage soup] – and of sweat and glistening leather boots.'*

The quick tempos, the concertinas and the major keys are all easy to hear; the cabbage soup, the sweat and the boots might need a little bit of imagination. The first scene features mechanical rhythms, sharp cuts from one kind of music to another, and textures built from accumulations of rotating motifs. Tunes are spliced together, or placed with accompanying figures that are just spinning on the spot. Almost anything can happen, provided it happens on time.

Events in the first scene turn from the general to the specific. At first the musical activity is that of the excited crowd at the St Petersburg Shrovetide Fair, with instruments (a hurdy-gurdy, two musical boxes) and dancers among the throng. Attention focuses cinematically on the Showman and his three puppets: Petrushka, the Ballerina and the Blackamoor. In a magical passage the Showman charms them into life, and they step down from their stage as they give their Russian Dance.

The second scene conveys Petrushka's bitterness and despair, which he feels at his dependence on the Showman and at his unrequited love for the Ballerina. She visits him, but flees at the violence of his advances.

In the third scene she goes to his rival, the magnificent Blackamoor. Their love-making is witnessed by Petrushka, who rushes in and is promptly ejected.

The last scene returns to the world outside, now to observe individuals and groups, each defined by characterful, folksy music. Everything comes to a stop when the puppets burst out. With his scimitar, the Blackamoor kills Petrushka, but the Showman reassures everyone that these are only puppets, and the crowd disperses in the evening snow. The Showman goes to drag the 'corpse' away, stopping in amazement when he sees Petrushka's ghost sneering at him.

Where Stravinsky had written *The Firebird* as a pupil of Rimsky-Korsakov, now he was part of a new entourage, Diaghilev's, working with colleagues whose talents sharpened his own: Alexandre Benois<sup>3</sup>, who created the scenario and the designs, Michel Fokine, who did the choreography, and the dancers Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina, who were in the starring roles when the ballet was first presented, in Paris on 13 June 1911. The musical magic, though, is all his own, made more streamlined in his 1947 revision.

**Programme note © Paul Griffiths**

---

<sup>3</sup> Set designer Alexandre Benois drew on several 19th century paintings of the St Petersburg Shrovetide Fair in order to create his vision for the opening scene of *Petrushka*. For example, structures and elements from the painting by Konstantin Makovsky, *Shrovetide in St Petersburg*, appear in Scene One including show booths and a large *samovar* (a metal urn).

## The Rite of Spring (1911–13)

Stravinsky's third project for Diaghilev loomed even before the first, *The Firebird*, was finished: it was to be an enactment on the modern stage of the spring rituals of the ancestral peoples of north-east Europe. The guiding spirit was Nicolas Roerich, a Russian artist-archaeologist-ethnologist-seer then in his mid-thirties, who planned the scenario and, in due course, designed the sets and costumes for what was finally called, in Russian, *Vesna svyashchennaya* (Holy Spring), and entered history as *Le Sacre du printemps*, or *The Rite of Spring*.

Roerich and Stravinsky started work in the spring (fittingly) of 1910, but by autumn the composer had set aside his sketches to concentrate on *Petrushka*, and he did not return to the project until the summer of 1911, after *Petrushka* had reached the stage as the star item of Diaghilev's third Paris season. By the end of September – writing from his home in Clarens, on Lake Geneva, where most of the composition was done – he was able to report good progress to Roerich, and to remark how 'the music is coming out very fresh and new'. In the spring of the following year he played through what he had composed, which included the whole of the first part, to Diaghilev and Nijinsky. All seemed set for a premiere the coming summer. However, Michel Fokine, Diaghilev's choreographer, was fully occupied with preparing *Daphnis et Chloé*, to Ravel's music, so Stravinsky's new score would have to remain silent another year.

By the time rehearsals began in January 1913, Diaghilev had given the task of choreographing

ancient rites – and modern rhythms – to Nijinsky, who had made his debut as a dance inventor with *L'après-midi d'un faune*, to Debussy's *Prélude*, the year before. In March, Pierre Monteux, who was to conduct, began rehearsals in Paris, and wrote to the composer, in Switzerland:

*'What a pity that you could not ... be present for the explosion of The Rite.'*

But Stravinsky was certainly there two months later, for the premiere on 29 May 1913, when the explosion of the music from the pit of the Théâtre des Champs-Élysées was answered by an outburst from the auditorium. By all accounts – and there were many – the performance was accompanied by shouts, catcalls, derisory comments, angered ripostes and even fistfights. But then, how should people have sat calmly while the world was changing?

Though set in prehistory, *The Rite* was the first music of the machine age, and its energy and din have resounded on. This insistent, repetitive noise was meant to be provocative. Stravinsky had passed through a belated musical adolescence; he was ready both to kick over his Russian traces (no more exotic colour and folklore à la Rimsky-Korsakov and Borodin) and to prove himself to his new Parisian friends, who included Debussy and Ravel. For three centuries, music had been based on the regular rhythmic patterns of civilised dance. *The Rite of Spring* changed all that. The unit now was not the orderly bar but the eruptive beat. Bar lengths could alter from moment to moment, creating a turmoil of syncopations. Beats could be grouped to create themes whose identities are principally rhythmic.

A musical work could not only sound like a machine but be one, rotating on cogwheels of rhythm, chopping up lengths of time.

*The Rite of Spring* is machine-like, too, in its form, being made of bits and pieces, with abrupt cuts from one thing to another. To that extent, it is one of the first pieces of music made like a film. There are no developing themes; instead, sections are related at the most fundamental levels of their musical scale (often one of the old scales of eastern European folksong), rhythmic unit and tempo. The climax in each of the two parts comes when pulsation becomes rampant, in the 'Dance of the Earth' and the 'Sacrificial Dance'. Ritual is recreated as arithmetic. We know that spring is brought about not by human sacrifice but by the rotation of our planet – by, indeed, the 'dance of the earth', a dance of force and distance and angle. But spring's creation of new life does indeed entail death, the death of what was. So it is here, as musical ideas are beaten to death in these great culminations of sound, and as the late Romantic orchestra, the orchestra of Mahler and Richard Strauss, discovers unsuspected powers.

Stravinsky realised that *The Rite* was unrepeatable. However, the work's most essential and radical qualities – pulsing rhythm, repetition, the use of rhythmic shape as theme, the creation of continuity through breaks, the evocation of antiquity by modern means – stayed with him right through the half century and more of his composing life to come. More than that, they are with us still, for composers in every generation have gone on living in the long summer this spring ushered in.

The first of the ballet's two parts, 'Adoration of the Earth', begins with a slow and supple 'Introduction' scored largely for woodwind instruments. A lone bassoon calls out over the sleeping orchestra and is eventually answered by a cor anglais; then other groups stir themselves, already in conflicting metres. Activity stops. The bassoon's call is heard again, and this time elicits a pounding rhythm of massed strings mimicking drums with heavy offbeat accents from horns – the music of 'The Augurs of Spring: Dances of the Young Girls'. With no change to its insistent pulse, this section accumulates layers of tune and repeated figure, then breaks into a racing speed for the 'Ritual of Abduction', with excited horn calls and fizzing strings. Calm is restored by a melody for clarinets linked together two octaves apart, against trills from flutes. This opens 'Spring Rounds', a dance continuing at a heavy rhythm and soon moving to a threatening climax, from which the music bursts off again rapidly, only to lead to a return of the calm episode, slightly differently scored. Now the outcome is the exuberant 'Ritual of the Rival Tribes', with hurtling gestures and stand-offs. An awesome, menacing march is started by trombones, who keep going amid the throng, and introduce 'The Procession of the Sage'. There is a pause. Four quiet bars – 'The Sage' – suggest a moment of anticipation and a crucial act, to a chord for string soloists playing harmonics. This unleashes the mighty 'Dance of the Earth'.

An 'Introduction' also opens the second part, 'The Sacrifice', this time with wafting harmonies from different groups, altogether suggesting a forest of colour. Trumpets sound a warning note, and horns announce the folksong-like theme of the 'Mystic Circles of the Young Girls', a theme taken up by

strings and passed around the orchestra. But the peaceful atmosphere is interrupted again by brass warnings, and a steady barrage of drumming leads into the quick slicing movements and rushes of 'Glorification of the Chosen One'. The end is being prepared. Almost all the wind instruments lift their voices together in 'Evocation of the Ancestors', followed by 'Ritual Action of the Ancestors', which begins ominously and develops immense power. Its energy is left swilling around a few low woodwind instruments, then slips away into the 'Sacrificial Dance'. Unprecedented, even within this score, for its rhythmic savagery, driven by a pulse that refuses to stay still, here the music ends – indeed, forcibly ends itself.

*Programme note* © Paul Griffiths

## Igor Stravinsky (1882–1971)

Third in a family of four sons, he had a comfortable upbringing in St Petersburg, where his father was a Principal Bass at the Mariinsky Theatre. In 1902, he started lessons with Rimsky-Korsakov, but he was a slow developer and hardly a safe bet when Diaghilev commissioned *The Firebird*. The success of that work encouraged him to remain in Western Europe, writing scores almost annually for Diaghilev. The October Revolution of 1917 sealed him off from his homeland; his response was to create a rural Russia of the mind, in such works as the peasant-wedding ballet *Les Noces* (1914–23).

Before that was completed, a ballet based on 18th-century music, *Pulcinella* (1919–20), opened

the door to a whole neoclassical period, which was to last three decades and more. He also began spending much of his time in Paris and on tour with his mistress Vera Sudeikina, while his wife, mother and children lived elsewhere in France. Up to the end of the 1920s, his big works were nearly all for the theatre (including the nine he wrote for Diaghilev). By contrast, large-scale abstract works began to dominate his output after 1930, including three symphonies, of which the first, *Symphony of Psalms* (1930), marks also his reawakened religious observance.

In 1939, soon after the deaths of his wife and mother, he sailed to New York with Vera, whom he married, and with whom he settled in Los Angeles. Following his opera *The Rake's Progress* (1947–51) he began to interest himself in Schoenberg and Webern, and within three years had worked out a new serial style. Sacred works became more and more important, to end with *Requiem Canticles* (1965–66), which was performed at his funeral, in Venice.

*Profile* © Paul Griffiths

## Sir Simon Rattle parle des premiers ballets de Stravinsky

*Propos recueillis à l'occasion d'une conversation entre Sir Simon Rattle et Rachel Leach, animatrice et présentatrice au LSO, ayant eu lieu en amont de ce festival de dix jours, « This Is Rattle », qui marqua la prise de fonction de Sir Simon Rattle en tant que directeur musical du LSO. Le 21 septembre 2017 (avec une reprise le 24 septembre), Sir Simon et le LSO interprétèrent les trois premiers ballets de Stravinsky – L'Oiseau de feu, Petrouchka et Le Sacre du printemps – au cours de la même soirée, avec un entracte entre chaque ballet.*

Il y a près de quarante ans, j'ai d'abord proposé ce programme au Philharmonia. Le patron du Philharmonia de l'époque m'a dit : « Eh bien ! Simon, c'est une idée tellement stupide que je ne vais même pas en discuter. En fait, je ne vous laisserai diriger aucun des trois ballets ! »

Je voulais faire ça depuis très longtemps. Pas seulement dans un souci d'exhaustivité, mais aussi parce que j'avais le sentiment que ce serait absolument passionnant de voir ce qui avait pu se passer pendant cette période de cinq ans... Comment le compositeur était-il passé de l'un à l'autre ? Comprendre en particulier comment il était passé de *L'Oiseau de feu* à *Petrouchka*, qui semble tout droit sorti d'une autre planète.

Il y a un an environ [2016-2017], nous avons eu l'occasion d'entendre à plusieurs reprises cette pièce que Stravinsky n'a entendue qu'une seule fois – le Chant funèbre qu'il écrivit pour les funérailles de

Rimsky-Korsakov, dont il pensait qu'il était perdu, et qui a été retrouvé récemment. On peut y percevoir la musique qui est en passe de devenir *L'Oiseau de feu*... On peut y entendre Moussorgski, Wagner et Rimsky[-Korsakov]. C'était profondément émouvant d'entendre un nouveau chef-d'œuvre d'un compositeur que nous connaissons si bien, et depuis si longtemps.

Mais alors, comment est-il passé de 1908 à 1913 – à un monde si différent ? Je suppose que c'est à la vingtaine accomplie, peut-être – il avait 27 ans lorsqu'il écrivit *L'Oiseau de feu*, à peine plus de 30 lorsqu'il écrivit le *Sacre* –, que les vrais génies se révèlent. J'ai comme l'impression que [musicalement] il aurait pu aller dans n'importe quelle direction. J'ai le sentiment que le fait de les entendre tous les trois dans une même soirée va nous permettre de porter un tout nouveau regard sur ces ballets et, surtout, sur ce qu'est le *Sacre* – je pense que ce sera passionnant.

Bien sûr, c'est une déclaration d'intention. C'est là un hommage au LSO, qui est l'un des plus grands orchestres qui ait jamais existé pour jouer Stravinsky. Et c'est une façon de dire : « Allez, c'est parti ! »

Il ne me reste plus qu'à voir si le patron du Philharmonia avait raison – si c'était vraiment « une idée stupide », si nous sommes encore vivants à la fin du *Sacre*, ou si, peut-être, nous venons de faire un nouveau voyage très intéressant. En fait, je n'ai jamais vu cela se faire le même soir – j'ose espérer que je ne vais pas découvrir pourquoi !

*Traduction : © Pascal Bergerault*

## Introduction

### reprise du programme du concert

En mars 1912, alors qu'il se trouve en Suisse et qu'il travaille au *Sacre du Printemps*, Stravinsky écrit à Pierre Monteux, pressenti pour faire la création de l'œuvre – après avoir assuré celle de *Petrouchka*, peu de temps auparavant : « C'est comme si vingt années, et non deux, s'étaient écoulées depuis que j'ai composé *L'Oiseau de feu*... ». Ce soir, nous avons cette rare opportunité de revivre, en seulement deux heures de temps, ces deux années extraordinaires et si bien remplies, en suivant le compositeur, tandis qu'il nous entraîne du conte de fée, dans *L'Oiseau de feu*, au sacrifice préhistorique, dans *Le Sacre du Printemps*, en passant par le théâtre de rue, avec *Petrouchka*, et ce, sans sortir de Russie – qu'il n'a jamais vraiment perdue de vue, même s'il a passé la majeure partie de sa vie d'adulte à l'étranger.

Il s'agit, dans tous les cas, de partitions de ballets, faites pour le spectacle – le spectacle, en ce qui concerne *Petrouchka*, d'une marionnette à laquelle Vaslav Nijinsky, le danseur le plus remarquable de son temps (voire de tous les temps), et futur chorégraphe du *Sacre*, donne vie. Le « théâtre » de Stravinsky, cependant, c'est fondamentalement l'orchestre, avec ses instruments et ses groupes d'instruments se répondant les uns les autres, avec sa capacité à créer des mondes entiers de rythmes et de couleurs. Soyez attentifs. Ne bougez plus. Voici que l'esprit va se mettre à danser.

© Paul Griffiths

## Igor Stravinsky (1882-1971)

### L'Oiseau de feu (1909-1910)

« Eh bien ! », aurait dit Debussy au jeune compositeur fraîchement débarqué à Paris et faisant son entrée dans l'Histoire, « il faut bien commencer quelque part ! ».

En dépit de son humour pince-sans-rire, le commentaire ci-dessus est on ne peut plus pertinent. Stravinsky a 28 ans lorsque *L'Oiseau de feu* est créé, à Paris, le 25 juin 1910, et il a déjà écrit pas mal de musique, mais, à bien des égards, c'est là un vrai début. C'est la première de ses œuvres à être jouée hors de Russie, et elle est restée la plus ancienne à être régulièrement interprétée. De plus, c'était – à l'instar du royaume impérial dans lequel elle a été écrite, et dont elle commémore la culture musicale riche et variée – un endroit à quitter. Ainsi, bien qu'elle témoigne assurément de l'arrivée d'un compositeur brillant et alerte, immédiatement identifiable, elle est aussi un adieu à la vieille Russie romantique dans laquelle ce compositeur a grandi en qualité d'élève de Rimsky-Korsakov (dont la musique ultérieure, encore très récente, a exercé une puissante influence). *L'Oiseau de feu* – ou phénix, né des flammes, symbole de régénération – constituait un sujet on ne peut plus approprié. Rimsky-Korsakov est bien présent dans le feu et dans les plumes, dans l'harmonie particulièrement chatoyante et la somptueuse orchestration. Mais le personnage qui porte ses habits de musicien et se déplace avec un pouls plus rapide et plus nerveux, c'est Stravinsky.

Cela aurait pu, cependant, ne jamais arriver. L'impresario Serge de Diaghilev avait ses propres raisons de vouloir présenter sa compagnie sous la bannière d'une renaissance : c'était sa deuxième saison des Ballets Russes<sup>1</sup> à Paris, et il était déterminé à y donner une nouvelle œuvre. Sa saison de 1909 avait été constituée de ballets figurant déjà au répertoire du théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg, ou adaptés de celui-ci. Michel Fokine, le chorégraphe de sa compagnie, était la personne toute désignée pour s'occuper de la danse. Mais qui allait écrire la musique ? Diaghilev connaissait assurément Stravinsky, qui avait fourni deux arrangements pour *Les Sylphides*, lors de la première saison des Ballets Russes. Cependant, il semble qu'il se soit adressé tout d'abord à Alexandre Tcherepnine, puis à Anatoly Lyadov et, seulement vers la fin de 1909, soit à un peu plus de six mois de la première, à Stravinsky.

Stravinsky saisit sa chance, en produisant une partition de 45 minutes absolument magnifique. Fokine – avec l'aide de Léon Bakst<sup>2</sup>, qui a conçu le costume éclatant de l'Oiseau de feu – offre au public

---

<sup>1</sup> Diaghilev et les Ballets Russes : Les Ballets Russes sont une compagnie de ballets créée à l'origine par Serge de Diaghilev, basée à Paris, qui s'est produite entre 1909 et 1929 dans toute l'Europe et en tournée, bien qu'elle ne se soit jamais produite en Russie. La compagnie est largement considérée comme la plus influente du XX<sup>e</sup> siècle, en partie parce qu'elle a encouragé des collaborations artistiques révolutionnaires entre de jeunes chorégraphes, compositeurs, stylistes et danseurs, tous à l'avant-garde dans leur domaine. Diaghilev a commandé de la musique à Stravinsky, Debussy et Prokofiev, des décors à Vasily Kandinsky, Alexandre Benois, Pablo Picasso et Henri Matisse, et des costumes à Léon Bakst et Coco Chanel.

parisien un spectacle éblouissant, avec lui-même dans le rôle du Prince Ivan, son épouse, Vera Fokina, dans celui de la Princesse, et Tamara Karsavina, dans celui de l'Oiseau de feu. Debussy fut loin d'être le seul observateur à remarquer, outre la merveille qu'offrait la scène, la musique. Bientôt, celle-ci bondit hors de la fosse du théâtre. Avant la fin de l'année, Stravinsky avait en effet créé une suite de concert, qu'il allait réviser en 1919, et à nouveau en 1945. Toutefois, cette suite omet certains passages extraordinaires et ne permet pas de saisir toute la richesse de la partition complète, qui se déroule comme suit.

### La musique

Une courte introduction orchestrale joue sur le contraste entre des univers harmoniques russes et exotiques, la nuit et la brillance (avec des harmoniques aux cordes), dans une évocation du jardin enchanté de l'ogre Kachtcheï. L'Oiseau de feu entre, poursuivi par un prince, Ivan ; il exécute une danse en solo, sur une musique chatoyante et brillante convenant à une créature fantastique et quelque peu frivole. Ivan court après lui et le capture, et l'oiseau le supplie de le relâcher dans une valse lente et passionnée.

Il le laisse partir, et tous deux s'éclipsent alors que treize princesses pénètrent tout doucement dans le jardin et, sur un *Scherzo*, se lancent mutuellement des pommes d'or. Le jeu s'arrête soudainement

---

<sup>2</sup> Léon Bakst (1866-1924) était un décorateur de théâtre révolutionnaire associé aux Ballets Russes de Diaghilev. Ses costumes étaient richement décorés, complexes et arborant des couleurs vives pour renforcer l'effet de cette nouvelle chorégraphie.

lorsque le Prince Ivan s'avance, sa présence étant majestueusement annoncée par un cor. Mais les princesses se ressaisissent pour exécuter un khorovod (encore appelé « corovod »), ou danse exécutée en rond : comme le Prince, elles témoignent de leur sang russe dans leur musique, qui est basée sur des danses et des chants populaires traditionnels, tout à fait dans la tradition de Rimsky-Korsakov et de Tchaïkovsky.

À l'aube, au son des trompettes, Ivan entre dans le palais de Kachtchei. Mais il ne passe pas inaperçu. Les cloches magiques se mettent à sonner et les monstres gardiens de Kachtchei s'avancent en clopinant, suivis de Kachtchei lui-même, dans une explosion de cuivres qui laisse planer comme un malaise. Kachtchei rugit contre cet invité indésirable et fait taire les princesses, qui tentent un moment d'intercéder, en usant du charme de leur khorovod. Il est temps pour l'Oiseau de feu de revenir, et il le fait, entraînant Kachtchei et toute sa suite dans une danse infernale, rapide, variée et singulière. Des rythmes trépidants annoncent le *Sacre du Printemps*, que le compositeur allait bientôt commencer à écrire.

Après avoir dansé jusqu'à l'épuisement, les forces du Mal sont endormies par la berceuse de l'Oiseau de feu, dans une ambiance à nouveau typiquement russe. Mais très vite, Kachtchei se réveille à nouveau, et c'est au tour du Prince de sauver la situation en brisant l'œuf magique qui lui a donné la vie. Le décor change silencieusement. Le palais de Kachtchei disparaît, et les précédents héros qui s'y étaient aventurés, tous transformés en pierre, reviennent à la vie. Les cloches sonnent dans la jubilation, et le rythme se ralentit dans un motif qui oscille pour laisser la place à la première des apothéoses

finales du compositeur – une caractéristique musicale qui résonnera dans toute son œuvre et qui sera encore présente 55 ans plus tard, à la fin des *Requiem Canticles (Cantiques de Requiem)*.

*Note de programme* : © Paul Griffiths

## Petrouchka (1910-1911, révisé en 1947)

Une fois arrivé à Paris avec *L'Oiseau de feu*, Stravinsky y reste. Le succès de sa première partition pour Diaghilev signifie qu'il doit y en avoir une autre, et il commence immédiatement à travailler sur ce qui deviendra *Le Sacre du Printemps*. Mais, selon ses propres dires, il se laisse distraire :

« Je voulais me rafraîchir en composant une pièce orchestrale dans laquelle le piano aurait le rôle le plus important... En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné... ».

Poursuivant, il raconte qu'il a reçu la visite de Diaghilev – tous deux vivaient sur la Riviera Suisse, autour du lac Léman – et que le grand impresario a flairé un spectacle dans l'air : la musique que son jeune compositeur lui jouait devait être un ballet, et non quelque concerto pour piano. Une marionnette, a-t-il dit ? Eh bien ! c'était ça : *Petrouchka*, une histoire tout droit venue des foires russes, parlant d'une chose faite de bois et de ficelle, se retrouvant investie de sentiments humains, avec des conséquences tragiques.

Aussi improbable que soit ce récit en termes de chronologie, il permet de montrer le poids que Stravinsky voulait donner à ses partitions de ballet



en tant que musique se suffisant à elle-même. Il montre également comment le drame sur scène était pour lui égalé, voire surpassé, par un drame se déroulant dans la partition elle-même – le drame d'un piano jouant des tours à l'orchestre, de personnages et d'instruments pouvant entrer en relation aussi bien qu'en conflit. Pour lui, le piano-marionnette du deuxième tableau « *exaspère la patience de l'orchestre par ses cascades d'arpèges diaboliques ; lequel orchestre, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin* ».

D'autres drames ici ont à voir avec le traitement de ce que, dans ses conversations ultérieures avec Robert Craft, il a appelé le « style russe ». *L'Oiseau de feu* en avait été un exemple décomplexé, tout comme la plupart des autres partitions que Diaghilev avait apportées à Paris jusqu'alors, notamment les *Danses polovtsiennes* de Borodine et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov. Mais *Petrouchka* considère ce style avec un détachement ironique. Cette sorte de fanfare qui ouvre le deuxième tableau n'est autre qu'une version accélérée d'un thème qui avait fait mouche dans *Schéhérazade*. Dans le premier tableau, lorsque Petrouchka et ses amis marionnettes exécutent une « Danse russe », la musique n'offre rien d'autre qu'un portrait mécanique du style national. Dans le dernier tableau, encore, les différentes danses s'enchevêtrent comme les roues dentées d'une machine, de sorte que les humains qui assistent aux attractions de la foire semblent plus artificiels que les poupées peintes dans la baraque du marionnettiste.

À l'époque où il compose cette œuvre, Stravinsky est plein d'enthousiasme. En janvier 1911, à la suite d'une visite à l'occasion des Fêtes de Noël à Saint-Pétersbourg, il écrit à un ami :

*« Ma dernière visite à Saint-Pétersbourg m'a fait beaucoup de bien, et la scène finale se dessine de façon excitante... tempos rapides, concertinas, tonalités majeures... odeurs de nourriture russe – shchi [soupe aux choux] – et de sueur, et de bottes de cuir luisantes... ».*

### La musique

Les tempos rapides, les concertinas et les tonalités majeures sont tous faciles à entendre ; la soupe aux choux, la sueur et les bottes nécessitent peut-être un petit peu d'imagination. Le premier tableau présente des rythmes mécaniques, des ruptures brutales d'un type de musique à un autre, et des textures construites à partir d'accumulations de motifs tournants. Les morceaux sont juxtaposés ou placés avec des figures d'accompagnement qui tournent sur place. Presque tout peut arriver, pourvu que cela arrive à temps.

Dans le premier tableau, les événements passent du général au particulier. Au début, l'activité musicale est celle de la foule enthousiaste à l'occasion de la foire de Saint-Pétersbourg, pour le « Shrovetide<sup>3</sup> », avec des instruments (une vielle à roue, deux boîtes à musique) et des danseurs parmi le public.

---

<sup>3</sup> Ou « Maslenitsa » (« Semaine Grasse »). Renvoie à la dernière semaine de février (ou la première de mars), et précède le début du Grand Carême orthodoxe (sept semaines avant Pâques). C'est donc le Carnaval orthodoxe slave, occasion de maintes réjouissances et festivités. (N.D.T.)

Puis l'attention se concentre de façon toute cinématographique sur un montreur de marionnettes et ses trois pantins : Petrouchka, la Ballerine et le Maure. Lors d'un tour de passe-passe, le bateleur leur donne vie, usant de sa flûte magique, et elles descendent de leur estrade en exécutant leur « danse russe ».

Le deuxième tableau dit toute l'amertume et tout le désespoir de Petrouchka, qui se sent dépendant du forain et est amoureux de la Ballerine, qui le dédaigne. Celle-ci lui rend visite, mais s'enfuit tant il se montre entreprenant.

Dans le troisième tableau, elle se rend chez son rival, le Maure, magnifique dans ses habits. Petrouchka est témoin de leur amour, veut intervenir, mais est promptement chassé.

Le dernier tableau nous ramène au monde extérieur, pour nous donner à voir cette fois des individus et des groupes, chacun étant défini par une musique folklorique caractérisée. Tout s'arrête lorsque les marionnettes refont leur apparition. Avec son cimeterre, le Maure tue Petrouchka, mais le marionnettiste rassure tout le monde : il ne s'agit que de pantins. Et la foule se disperse dans la neige du soir. Le marionnettiste s'apprête à emporter le « cadavre » mais s'arrête, stupéfait, lorsqu'il voit le fantôme de Petrouchka qui le regarde en ricanant.

Alors que Stravinsky avait écrit *L'Oiseau de feu* sous l'influence de Rimsky-Korsakov, il va avoir affaire désormais à un nouvel entourage, celui de Diaghilev, et travailler avec des collègues dont le talent va stimuler le sien : Alexandre Benois<sup>4</sup>, qui

a élaboré le scénario et les décors, Michel Fokine, qui s'est occupé de la chorégraphie, et les danseurs Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina, qui tiendront les rôles principaux lors de la première présentation du ballet, à Paris, le 13 juin 1911. La magie musicale, cependant, est entièrement la sienne, plus épurée dans sa révision de 1947.

**Note de programme © Paul Griffiths**

## Le Sacre du Printemps (1911-1913)

Le troisième projet de Stravinsky pour Diaghilev se profilait avant même que le premier, *L'Oiseau de feu*, ne soit achevé : il s'agissait de transposer sur la scène moderne les rituels de printemps des peuples ancestraux du nord-est de l'Europe. Derrière ce projet se trouvait Nicolas Roerich, un artiste-archéologue-ethnologue-voyant russe, alors âgé d'une trentaine d'années, qui allait élaborer le scénario et, en temps voulu, concevoir les décors et les costumes de ce qui allait finalement être appelé, en russe, *Vesna svyashchennaya* (Printemps Sacré) et entrer dans l'Histoire sous le nom de *Sacre du Printemps*.

Roerich et Stravinsky commencent à travailler au printemps (comme il se doit !) de l'année 1910,

---

<sup>4</sup> Le scénographe Alexandre Benois s'est inspiré de plusieurs tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle représentant le « Shrovetide » ou « Semaine Grasse » à Saint-Petersbourg pour concevoir la scène d'ouverture de *Petrouchka*. Par exemple, des structures et des éléments du tableau de Constantin Makovsky, *Festivités pendant le « Shrovetide » sur la place de l'Amirauté à Saint-Petersbourg*, apparaissent dans le premier tableau, notamment des baraques destinées à abriter les attractions et un grand samovar.

mais, à l'automne, le compositeur met de côté ses esquisses pour se concentrer sur *Petrouchka*, et il ne reviendra au projet qu'à l'été 1911, après que *Petrouchka* fut devenu la vedette de la troisième saison parisienne de Diaghilev. À la fin du mois de septembre – écrivant depuis sa maison de Clarens, au bord du lac Léman, où la majeure partie de la composition a été réalisée –, il est en mesure de faire part à Roerich des progrès réalisés, et de lui confier que « la musique vient fraîche et nouvelle ». Au printemps de l'année suivante, il fait écouter à Diaghilev et à Nijinsky ce qu'il a composé, dont l'intégralité de la première partie. Tout semble prêt pour une première l'été suivant. Cependant, Michel Fokine, le chorégraphe de Diaghilev, est tout occupé à préparer *Daphnis et Chloé*, sur la musique de Ravel, de sorte que la nouvelle partition de Stravinsky devra encore attendre une année.

Avant que les répétitions ne commencent en janvier 1913, Diaghilev a confié le soin de chorégraphier les rites anciens – et les rythmes modernes – à Nijinsky, qui a fait ses débuts de chorégraphe novateur avec *L'Après-midi d'un faune*, sur le *Prélude* de Debussy, l'année précédente. En mars, Pierre Monteux, qui devait diriger l'orchestre, commence les répétitions à Paris et écrit au compositeur, resté en Suisse :

« Quel dommage que vous n'ayez pas pu être là, et surtout que vous n'ayez pas pu assister à l'explosion du *Sacre*. »

Mais Stravinsky est bien là deux mois plus tard, pour la première, le 29 mai 1913, lorsque « l'explosion » de la musique depuis la fosse du Théâtre des Champs-Élysées est suivie d'une autre « explosion » dans la salle. Au dire de tous – et nombreux furent

les témoignages –, la représentation fut l'occasion de cris, de huées, de commentaires désobligeants, de ripostes hargneuses, et même de bagarres. Mais, d'un autre côté, comment les gens auraient-ils pu rester tranquillement assis quand le monde était en train de changer ?

Bien qu'il se déroule aux temps préhistoriques, le *Sacre* est la première musique de l'ère de la machine, et son énergie et son vacarme résonnent encore aujourd'hui. Ce bruit insistant et répétitif se voulait provocateur. Stravinsky avait connu une adolescence musicale tardive ; il était prêt à la fois à se débarrasser de ses empreintes russes (plus de couleur exotique et de folklore à la Rimsky-Korsakov et à la Borodine) et à faire ses preuves auprès de ses nouveaux amis parisiens, dont Debussy et Ravel. Pendant trois siècles, la musique avait été fondée sur les motifs rythmiques réguliers de la danse civilisée. *Le Sacre du Printemps* changeait tout cela. L'unité à laquelle se référer n'était plus désormais la mesure bien ordonnée mais le battement éruptif. La longueur des mesures allait pouvoir varier à tout moment, créant des bouleversements syncopés. Les battements allaient pouvoir être regroupés pour créer des thèmes dont l'identité serait avant tout rythmique. Une œuvre musicale pourrait non seulement sonner comme une machine, mais aussi en être une, tournant sur des roues dentées de rythme, découpant les longueurs des durées.

Le *Sacre du Printemps* ressemble, lui aussi, à une machine, dans sa forme, car il est constitué de pièces et de morceaux, avec des coupures abruptes entre les éléments le constituant. A ce titre, c'est l'un des premiers morceaux de musique réalisés comme un film. Il n'y a pas de thèmes susceptibles de

développements ; au contraire, les sections sont reliées entre elles aux niveaux les plus fondamentaux de leur gamme musicale (souvent une des anciennes gammes du folklore d'Europe de l'Est), de leur unité rythmique et de leur tempo. Dans chacune des deux parties, le point culminant est atteint lorsque la pulsation se déchaîne, dans la « Danse de la Terre » et la « Danse sacrée ». Le rituel est recréé comme une arithmétique. Nous savons que le printemps n'est pas provoqué par un sacrifice humain, mais par la rotation de notre planète – par, en fait, la « danse de la Terre », une danse de force, de distance et d'angle. Mais la création d'une nouvelle vie par le printemps implique bien la mort, la mort de ce qui était. Il en va de même ici, alors que les idées musicales sont battues à mort dans ces grandes culminations sonores, et que le presque défunt orchestre romantique, l'orchestre de Mahler et de Richard Strauss, se découvre des pouvoirs insoupçonnés.

Stravinsky s'est rendu compte qu'un événement tel que *Le Sacre* ne pourrait jamais être répété. Cependant, les qualités les plus essentielles et les plus radicales de l'œuvre – la pulsation rythmique, la répétition, l'utilisation de la forme rythmique comme thème, la création d'une continuité par ruptures successives, l'évocation de l'Antiquité par des moyens modernes – l'auront accompagné tout au long du demi-siècle et plus de la vie de compositeur qu'il lui restait à vivre. Plus encore, elles sont toujours avec nous, car des compositeurs de toute génération ont continué à vivre durant le long été que ce printemps a finalement permis.

### **La musique**

La première des deux parties du ballet, « L'Adoration de la Terre », commence par une « Introduction »

lente et souple, écrite essentiellement pour des instruments à vent. Un basson solitaire sollicite l'orchestre endormi, auquel répond finalement un cor anglais ; puis d'autres groupes instrumentaux s'agitent, déjà dans des mètres contradictoires. L'activité cesse. L'appel du basson se fait à nouveau entendre et, cette fois-ci, il cède la place à un rythme martelé de toutes les cordes réunies, imitant des tambours avec de lourds accents décalés de la part des cors – la musique des « Augures printaniers - Danses des adolescentes ». Sans changement aucun au niveau de sa pulsation insistante, cette section accumule des couches de mélodies et de figures répétées, puis s'accélère pour le « Jeu du rapt », avec des appels de cors surexcités et des cordes effervescentes. Le calme est rétabli par une mélodie pour clarinettes associées à deux octaves d'intervalle, sur fond de trilles de flûtes. Cela débouche sur « Rondes printanières », une danse exécutée sur un rythme pesant et qui atteint bientôt un point culminant menaçant, à partir duquel la musique explose à nouveau sans attendre, pour aboutir à un retour de l'épisode calme, sur une partition légèrement différente. Puis vient le très énergique « Jeux des cités rivales », avec ses gestes précipités et ses esquives. Une marche impressionnante et menaçante est amorcée par les trombones, qui continuent à avancer au milieu de la foule, et introduisent « Cortège du sage ». Survient une pause. Quatre mesures calmes – « Le Sage » – laissent penser à un moment d'anticipation et à une action cruciale à venir, sur un accord pour les cordes solistes jouant des harmoniques. La puissante « Danse de la Terre » peut alors commencer.

Une « Introduction » ouvre également la deuxième partie, « Le Sacrifice », avec cette fois-ci des harmonies flottantes provenant de différents

groupes instrumentaux, suggérant au bout du compte, tous réunis, une forêt de couleurs. Les trompettes émettent une note d'avertissement et les cors annoncent le thème folklorique de « Cercles mystérieux des adolescentes », un thème repris par les cordes et transmis à l'orchestre tout entier. Mais l'atmosphère paisible est à nouveau perturbée par les avertissements des cuivres, et un déferlement de percussions nous achemine vers les mouvements rapides et tranchants de « Glorification de l'élue ». La fin est imminente. Presque tous les instruments à vent prennent la parole d'une seule voix dans « Évocation des ancêtres », suivi par « Action rituelle des ancêtres », qui commence de manière sinistre et témoigne d'une incroyable puissance. Son énergie tourbillonne autour de quelques instruments à vent graves, puis gagne la « Danse sacrée ». Sans précédent, et même au sein de cette partition, pour sa sauvagerie rythmique, entraînée par une pulsation qui refuse de s'assagir, la musique s'arrête là – en fait, c'est contrainte et forcée qu'elle s'arrête.

*Note de programme : © Paul Griffiths*

## Igor Stravinsky (1882-1971)

Troisième d'une fratrie de quatre garçons, il reçoit une éducation confortable à Saint-Pétersbourg, où son père est première basse chantante au théâtre Mariinsky. En 1902, il commence à prendre des leçons avec Rimsky-Korsakov, mais il progresse lentement et n'a pas réellement fait ses preuves quand Diaghilev lui commande *L'Oiseau de feu*. Le succès de cette œuvre l'encourage à rester en Europe occidentale, où il va écrire des partitions pour Diaghilev presque chaque année. La Révolution

d'octobre de 1917 l'a coupé de sa patrie ; il réagit en évoquant une « Russie rurale de l'esprit », dans des œuvres telles que le ballet des *Noces* (1914-1923), dédié au mariage des paysans.

Avant que cela ne soit terminé, un ballet basé sur une musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Pulcinella* (1919-1920), a ouvert la porte à toute une période néoclassique, qui allait durer trois décennies, et plus. Stravinsky commence également à passer une grande partie de son temps à Paris et en tournée avec sa maîtresse Vera Sudeikina, tandis que sa femme, sa mère et ses enfants vivent ailleurs en France. Jusqu'à la fin des années 20, ses grandes œuvres sont presque toutes destinées au théâtre (dont les neuf qu'il a écrites pour Diaghilev). En revanche, les œuvres autres que scéniques de grande envergure commencent à dominer sa production après 1930, avec notamment trois symphonies, dont la première, la *Symphonie de psaumes* (1930), marque également le réveil de sa pratique religieuse.

En 1939, peu après la mort de sa femme et de sa mère, il s'embarque pour New York avec Vera, qu'il épouse, et avec qui il s'installe à Los Angeles. Après son opéra *The Rake's Progress (La Carrière du libertin)* (1947-1951), il commence à s'intéresser à Schönberg et à Webern et, en trois ans, il a mis au point un nouveau style sériel. La musique sacrée prend de plus en plus d'importance, jusqu'aux *Requiem Canticles (Cantiques de Requiem)* (1965-1966), qui seront donnés pour ses funérailles, à Venise.

*© Paul Griffiths pour les repères biographiques*

*Traductions : © Pascal Bergerault  
(Ros Schwartz Translations Ltd)*

## Sir Simon Rattle über Strawinskis frühe Ballette

*Auszüge aus einem Gespräch zwischen Sir Simon Rattle und Rachel Leach, Moderatorin des LSO, anlässlich des zehntägigen Festivals „This Is Rattle“, das zum Auftakt von Sir Simon Rattles Amtszeit als Musikdirektor des LSO stattfand. Am 21. September 2017 (mit einer Wiederholung am 24. September) spielten Sir Simon und das LSO an einem Abend alle drei frühen Ballette Strawinskis – Der Feuervogel, Petruschka, Le sacre du printemps –, jeweils unterbrochen von einer Pause.*

Vor fast vierzig Jahren schlug ich dieses Programm dem Philharmonia vor. Dessen damaliger Chef sagte: „Also, Simon, die Idee ist so dumm, dass ich nicht einmal darüber rede. Mehr noch, ich lasse dich kein einziges dieser Werke dirigieren!“

Mir schwebt dieses Projekt schon seit langem vor. Nicht nur, weil mir Vollständigkeit wichtig ist; ich hatte einfach das Gefühl, dass es faszinierend sein würde zu sehen, was in dem Zeitraum von fünf Jahren passiert ist ... Wie ist er vom Einen zum Nächsten gekommen? Insbesondere, wie ist er vom *Feuervogel* zu *Petruschka* gelangt, bei dem man denkt, es stamme von einem anderen Planeten.

Im letzten Jahr oder so [2016/2017] hatten wir mehrmals Gelegenheit, das Stück zu hören, das Strawinski selbst nur ein einziges Mal hörte, nämlich das Trauerlied, das er für Rimski-Korsakows Begräbnis schrieb und von dem er geglaubt hatte, es sei verloren gegangen, das aber kürzlich wiedergefunden wurde. Darin erkennt man, dass diese Musik auf dem Weg ist, *Der Feuervogel* zu

werden ... Man hört darin den ganzen Mussorgski, den Wagner und den Rimski[-Korsakow]. Es war zutiefst bewegend, ein neues Meisterwerk aus längst vergangener Zeit von einem Komponisten zu hören, den wir so gut kennen.

Aber wie gelangte er dann von 1908 nach 1913 – in eine völlig andere Welt? Vielleicht sind die Jahre um Ende zwanzig – er war 27, als er den *Feuervogel* schrieb, und Anfang dreißig beim *Sacre* – diejenigen, in denen wahre Genies sich offenbaren. Man hat den Eindruck, als hätte er [musikalisch] jede Richtung einschlagen können. Ich denke, wenn wir sie alle drei an einem Abend hören, bekommen wir eine völlig neue Perspektive auf die Ballette und vor allem darauf, was *Sacre* ist – ich glaube, es wird faszinierend sein.

Natürlich ist es eine Absichtserklärung. Es ist ein Tribut an das LSO, das eines der besten Strawinski-Orchester aller Zeiten ist. Und es ist eine Art, „Na, dann mal los!“ zu sagen.

Ich muss einfach sehen, ob der Philharmonia-Chef Recht hatte – ob die Idee tatsächlich richtig dumm war, ob wir am Ende des *Sacre* noch am Leben sind, oder ob wir einfach eine sehr interessante neue Reise unternommen haben werden. Ich habe nie erlebt, dass alle drei Stücke an einem Abend aufgeführt wurden – und ich hoffe, dass ich nicht den Grund dafür erfahren muss!

*Übersetzung aus dem Englischen: © Ursula Wulfekamp*

## Einleitung

### Aus dem Konzertprogramm

Während der Arbeit an *Le sacre du printemps* schrieb Strawinski im März 1912 aus der Schweiz an Pierre Monteux: „Es kommt mir vor, als wären zwanzig und nicht zwei Jahre vergangen, seit ich *Der Feuervogel* komponiert habe.“ An diesem Abend haben wir die seltene Gelegenheit, diese vollgepackten und außergewöhnlichen zwei Jahre in zwei Stunden nachzuerleben, und begleiten den Komponisten vom Märchen in *Der Feuervogel* über das Straßentheater in *Petruschka* bis zum prähistorischen Opfer in *Le sacre du printemps* – alles innerhalb der Grenzen Russlands, das er im Geist nie verließ, auch wenn er als Erwachsener den Großteil seines Lebens außerhalb seiner Heimat verbrachte.

Bei allen Werken handelt es sich um Ballettpartituren, die eigens auf Schau konzipiert wurden – in *Petruschka* die Schau einer Puppe, die von Waslaw Nijinski zu Leben erweckt wurde, dem herausragendsten Tänzer seiner Zeit (oder vielleicht auch aller Zeiten) und dem späteren Choreografen von *Le sacre du printemps*. Strawinskis Theater allerdings war im Grunde das Orchester, in dem die Instrumente und die einzelnen Gruppen aufeinander eingehen und das die Fähigkeit besitzt, ganze Rhythmus- und Farbwelten zu erschaffen. Hören Sie zu. Halten Sie still. Dann tanzt der Geist.

© Paul Griffiths

## Igor Strawinski (1882–1971)

### Der Feuervogel (1909–1910)

„Tja“, meinte Debussy zu dem jungen Komponisten, der damit in Paris und in die Geschichte Einzug hielt, „irgendwo muss man ja anfangen.“

Der trockenen Ironie zum Trotz war die Bemerkung durchaus zutreffend. Strawinski war bei der Uraufführung von *Der Feuervogel* am 25. Juni 1910 in Paris 28 Jahre alt und hatte zuvor bereits einige Musik geschrieben, doch in vielerlei Hinsicht stellte dieses Werk für ihn tatsächlich einen Anfang dar. Die Komposition war die erste, die außerhalb von Russland inszeniert wurde und auch die erste, die regelmäßig zur Aufführung kam. Darüber hinaus war sie – wie das Zarenreich, in dem sie entstand und dessen reiche und vielseitige Musikkultur sie würdigte – ein Ausgangspunkt, von dem aus eine Weiterentwicklung möglich war. Somit symbolisiert die Musik einerseits in der Tat eine Ankunft – nämlich die eines brillanten und scharfsinnigen Komponisten mit sofortigem Wiedererkennungswert –, gleichzeitig ist sie aber auch ein Abschied, und zwar vom spätromantischen Russland, in dem der Komponist als Schüler Rimski-Korsakows herangewachsen war (dessen späte, relativ kürzlich entstandene Musik ihn nachhaltig beeinflusste). Der Feuervogel – der aus den Flammen wiedergeborene Phoenix, ein Symbol der Erneuerung – war ein passendes Thema. Rimski-Korsakow zeigt sich im Feuer und in den Federn, in der ausgesprochen chromatischen Harmonie und der üppigen Orchestrierung. Doch die Gestalt, die seine musikalische Kleidung trägt

und sich mit einem schnelleren, kantigeren Schritt bewegt, ist Strawinski.

Allerdings hätte es auch ganz anders kommen können. Der Impresario Sergei Djagilew hatte seine ureigenen Gründe, weshalb er seine Truppe unter dem Banner der Neugeburt präsentieren wollte: Es war die zweite Spielzeit seiner Ballets Russes<sup>1</sup> in Paris, und er wollte dafür um jeden Preis ein neues Werk haben. (Die Spielzeit 1909 hatte er mit Balletten bestritten, die bereits zum Repertoire des Mariinski-Theaters in St Petersburg gehört hatten oder davon adaptiert worden waren.) Dass Michel Fokine, der Choreograf seiner Truppe, den tänzerischen Teil der Arbeit übernehmen würde, lag auf der Hand, doch wer sollte die Musik schreiben? Djagilew kannte Strawinski zweifellos, schließlich hatte er in der ersten Ballets-Russes-Spielzeit zwei Arrangements für *Les Sylphides* beigesteuert. Aber offenbar wandte Djagilew sich zunächst an Alexander Tscherepnin und dann an Anatoli Ljadow, ehe er schließlich gegen Ende 1909, gerade einmal ein gutes halbes Jahr vor der Premiere, bei Strawinski anfragte.

---

<sup>1</sup> Djagilew und seine Ballets Russes: Die Ballets Russes waren ein von Sergei Djagilew gegründetes Ballettensemble, das zwischen 1909 und 1929 von Paris aus in ganz Europa und auf Tournee auftrat, allerdings nie in Russland. Das Ensemble gilt allgemein als das einflussreichste des 20. Jahrhunderts, zum Teil auch, weil es eine bahnbrechende künstlerische Zusammenarbeit mit jungen Choreografen, Komponisten, Gestalter\*innen und Tänzer\*innen förderte, die alle zu den Besten ihres Fachs gehörten. Djagilew gab Musik bei Strawinski, Debussy und Prokofjew in Auftrag, Bühnenbilder bei Wassili Kandinski, Alexandre Benois, Pablo Picasso und Henri Matisse und Kostüme bei Léon Bakst und Coco Chanel.

Der ergriff die Gelegenheit beim Schopf und schuf eine 45-minütige Partitur von sensationeller Pracht. Fokine bot – mit der Hilfe von Léon Bakst<sup>2</sup>, der die Aufsehen erregenden Kostüme des Feuervogels entwarf – dem Pariser Publikum ein verblüffendes Schauspiel mit ihm selbst als Iwan Zarewitsch, seiner Frau Vera Fokina als Prinzessin Zarewna und Tamara Karsawina als der Feuervogel. Aber Debussy war beileibe nicht der Einzige, der neben dem Zauber auf der Bühne auch die Musik bemerkte, die dementsprechend auch bald außerhalb des Theaters zu hören war. Noch vor Jahresende hatte Strawinski eine Konzertsuite verfasst, die er 1919 und erneut 1945 überarbeiten sollte. Diesen Versionen fehlen jedoch einige fantastische Passagen, ganz zu schweigen vom großen Wurf der gesamten Partitur, die sich wie folgt entfaltet:

### Die Musik

In einer kurzen Orchestereinleitung werden russische und exotische harmonische Welten einander gegenübergestellt, Nacht und Brillanz (mit Obertönen in den Streichern) in der Darstellung des magischen Gartens des Zauberers Kastschej. Der Feuervogel kommt hinzu, verfolgt von Iwan Zarewitsch. Der Vogel führt einen Solotanz auf, die Musik ist, wie es sich für ein derart fantastisches und flüchtiges Wesen gehört, irisierend und glanzvoll. Iwan jagt ihm nach und fängt ihn ein, woraufhin er ihn in einem leidenschaftlichen, langsamen Walzer anfleht, ihn freizulassen.

---

<sup>2</sup> Léon Bakst (1866–1924) war ein revolutionärer Bühnen- und Kostümbildner, der eng mit Djagilews Ballet Russes verbunden war. Seine Kostüme waren prächtig, kunstvoll und in kräftigen Farben gehalten, um die Wirkung der neuen Choreografie zu unterstreichen.



Den Wunsch erfüllt der Zarewitsch, und dann schlüpfen die beiden beiseite, weil dreizehn anmutige Prinzessinnen den Garten betreten und sich zu einem Scherzo goldene Äpfel zuwerfen. Ihr Spiel findet ein abruptes Ende, als Iwan vortritt, seine Gegenwart wird erhaben von einem Horn verkündet. Allerdings fassen die Prinzessinnen sich rasch wieder und führen einen Chorowod auf, einen Rundtanz. Wie beim Zarewitsch zeigt sich ihr russisches Blut in ihrer Musik, die ganz in der Tradition Rimski-Korsakows und Tschaikowskis auf traditionellen Tänzen und Volksliedern beruht.

Im Morgengrauen schreitet Iwan zu Trompetenrufen in Kastscheis Palast. Doch sein Kommen bleibt nicht unbemerkt: Zauberglöckchen erklingen, und Kastscheis monsterhafte Wachposten hinken herbei, gefolgt von Kastschei selbst mit einem blechernen Schrillen, auf das hin unbehagliche Stille einsetzt. Kastschei wütet gegen seinen ungeladenen Gast und bringt die Prinzessinnen, die ihn kurz mit dem Reiz ihres Chorowods abzulenken versuchen, zum Verstummen. Da ist die Zeit des Feuervogels gekommen, er tritt erneut auf und veranlasst Kastschei und seinen ganzen Hofstaat zu einem infernalischen Tanz, der ebenso schnell wie vielgestaltig und seltsam ist. Stampfende Rhythmen weisen bereits auf *Le sacre du printemps* hin, das der Komponist wenig später begann.

Nachdem die Mächte des Bösen bis zur Erschöpfung getanzt haben, schlafen sie zum wiederum stark russisch gefärbten Wiegenlied des Feuervogels ein. Sehr bald jedoch wacht Kastschei auf, und nun ist es am Zarewitsch, zur Rettung zu eilen und das Zauber-Ei zu zerschlagen, dem Kastschei sein Leben verdankt. Langsam verändert sich die Szenerie.

Kastscheis Palast verschwindet, und die Helden, die sich bereits früher hierhergewagt hatten und alle versteinert wurden, erwachen wieder zum Leben. Glocken jubilierten, das Tempo wird langsamer und nimmt ein wiegendes Muster an – die erste abschließende Apotheose des Komponisten und eine Musik der Art, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen und fünfundsiebzig Jahre später zum Ende seiner *Requiem Canticles* nach wie vor existieren sollte.

*Text © Paul Griffiths*

## Petruschka (1910–1911, rev. 1947)

Nachdem Strawinski mit *Der Feuervogel* in Paris angekommen war, blieb er dort. Der Erfolg seiner ersten Komposition für Djagilew bedeutete, dass eine weitere folgen musste, und er machte sich sofort an die Arbeit für das Werk, das schließlich *Le sacre du printemps* werden sollte. Doch dann wurde er abgelenkt, wie er selbst berichtete:

*Ich wollte mich mit einem Orchesterwerk erholen,  
in dem das Klavier die Hauptrolle spielte ...  
Während ich die Musik komponierte, stand mir  
ganz deutlich das Bild einer Puppe vor Augen,  
die plötzlich zum Leben erwacht.*

Des Weiteren berichtete er, dass Djagilew ihn besuchte – beide lebten an der Schweizer Riviera am Genfer See – und der große Impresario eine grandiose Schau in der Luft liegen sah: Die Musik, die sein junger Komponist da schrieb, würde ein Ballett werden und kein wie auch immer geartetes Klavierkonzert. Eine Puppe, habe er gesagt? Na,

dann liege das doch auf der Hand: *Petruschka*, die Geschichte der russischen Jahrmärkte über eine Gestalt aus Holz und Schnüren, die menschliche Gefühle bekommt – was tragische Folgen hat.

So unwahrscheinlich diese Geschichte aus chronologischer Sicht auch sein mag, verdeutlicht sie doch, dass Strawinski seinen Ballettpartituren großes Gewicht als eigenständige Musik verleihen wollte. Zudem führt sie vor Augen, dass das Drama, das sich in der Partitur ereignete, für ihn dem Drama auf der Bühne ebenbürtig war oder es sogar übertraf – das Drama eines Klaviers, das dem Orchester Streiche spielt, das Drama von Figuren und Instrumenten im Zusammenklang und im Widerstreit. Das Marionettenklavier im zweiten Bild sollte für ihn „die Geduld des Orchesters mit diabolischen Kaskaden von Arpeggios strapazieren. Das wiederum rächt sich mit drohenden Trompetenstößen. Die Folge ist ein Höllenlärm, der einen Höhepunkt erreicht und im jämmerlichen, nörglerischen Zusammenbruch der armen Puppe endet.“

Andere Dramen, die sich hier abspielen, haben mit der Behandlung dessen zu tun, was Strawinski in seinen späteren Gesprächen mit Robert Craft den „russischen Exportstil“ nannte. *Der Feuervogel* war dafür ein unverhohlenen Beispiel gewesen, wie auch die meisten anderen Partituren, die Djagilew nach Paris mitgebracht hatte, etwa Borodins *Polowetzer Tänze* und Rimski-Korsakows *Scheherazade*. *Petruschka* jedoch betrachtet den Stil mit ironischer Brechung. Die fanfarenartige Geste zu Beginn des zweiten Bildes ist die beschleunigte Version eines Themas, das in *Scheherazade* gegläntzt hatte. Im ersten Bild, als *Petruschka* und die anderen

Marionetten einen Russischen Tanz aufführen, zeigt die Musik ein maschinelles Porträt des Nationalstils. Und auch im letzten Bild greifen die verschiedenen Tänze wie Räder in einem mechanischen Apparat ineinander, sodass die menschlichen Zuschauer am Jahrmarkt künstlicher wirken als die bemalten Marionetten in der Schaustellerbude.

Während des Komponierens äußerte Strawinski sich voller Begeisterung. Im Januar 1911, nach einem Weihnachtsbesuch in St. Petersburg, berichtete er einem Freund:

*„Mein letzter Besuch in Petersburg hat mir gutgetan, und das letzte Bild nimmt aufregend Gestalt an ... schnelle Tempi, Konzertinen, Durtonarten ... es riecht nach russischem Essen – shchi [Kohlsuppe] – nach Schweiß und polierten Lederstiefeln.“*

Die schnellen Tempi, die Konzertinen und die Durtonarten hört man mühelos, die Kohlsuppe, der Schweiß und die polierten Lederstiefel erfordern womöglich etwas Phantasie. Das erste Bild kennzeichnen mechanische Rhythmen, scharfe Schnitte zwischen verschiedenen Musikstilen und Klangfarben, die aus einer Anhäufung rotierender Motive entstehen. Melodien werden miteinander verwoben oder mit begleitenden Figuren versetzt, die auf der Stelle herumwirbeln. Alles Mögliche kann passieren, sofern es nur rechtzeitig passiert.

Die Ereignisse des ersten Bildes entwickeln sich vom Allgemeinen zum Spezifischen. Zuerst schildert die Musik die ausgelassene Menschenmenge am Jahrmarkt in St Petersburg, unter ihr befinden sich auch Musikanten mit Instrumenten (ein Leierkasten,

zwei Spieldosen) sowie Tänzer und Tänzerinnen. Die Aufmerksamkeit richtet sich wie in einem Film auf den Gaukler und seine drei Puppen: Petruschka, die Ballerina und der Mohr. In einer magischen Passage erweckt der Gaukler sie zum Leben, und sie verlassen die Bühne, um einen Russischen Tanz aufzuführen.

Das zweite Bild zeigt Petruschkas Bitterkeit und Verzweiflung, die er wegen seiner Abhängigkeit vom Gaukler und seiner unerwiderten Liebe zur Ballerina empfindet. Sie besucht ihn, flieht jedoch vor seinen heftigen Annäherungsversuchen.

Im dritten Bild geht sie zu seinem Rivalen, dem prächtigen Mohren. Petruschka sieht ihr Liebeswerben und stürmt hinein, wird aber sofort hinausgeworfen.

Das letzte Bild spielt wieder in der Außenwelt, wo einzelne Personen und Menschengruppen beobachtet werden, sie werden jeweils von ausdrucksstarker volkstümlicher Musik charakterisiert. Alles erstarrt, als die Puppen herausstürzen. Der Mohr tötet Petruschka mit seinem Säbel, aber der Gaukler versichert allen, es seien ja lediglich Puppen. Die Menge verläuft sich im abendlichen Schnee. Der Gaukler will die „Leiche“ fortschleppen, hält aber erschrocken inne, als der Geist Petruschkas ihn verhöhnt.

Den *Feuervogel* hatte Strawinski noch als Schüler Rimski-Korsakows komponiert, jetzt aber gehörte er einer neuen Entourage an, der Djagilews, und arbeitete mit Kolleg\*innen, deren Fähigkeiten wiederum die seinen schärfen: Alexandre Benois<sup>3</sup>, der das Szenario und das Bühnenbild gestaltete, Michel Fokine, der die Choreografie verantwortete, sowie Waslaw Nijinski und Tamara Karsawina, die

bei der Uraufführung des Balletts am 13. Juni 1911 in Paris die Hauptrollen tanzten. Der musikalische Zauber aber ist allein seiner, und in der Überarbeitung von 1947 gestaltete er ihn noch glatter aus.

*Text © Paul Griffiths*

## Le sacre du printemps (1911–1913)

Strawinskis drittes Projekt für Djagilew war bereits im Gespräch, noch ehe das erste, *Der Feuervogel*, fertiggestellt war, und sollte eine Inszenierung der Frühlingsriten sehr alter Stämme Nordosteuropas auf der zeitgenössischen Bühne werden. Als Spiritus Rector zeichnete Nicolas Roerich verantwortlich, ein russischer Künstler/Archäologe/Ethnologe/Seher Mitte dreißig, der das Szenario entwarf und in der Folge auch das Bühnenbild und die Kostüme gestaltete. Das Werk hieß auf Russisch *Vesna svyashchennaya* (Heiliger Frühling) und ging als *Le sacre du printemps* oder *Das Frühlingsopfer* in die Geschichte ein.

Roerich und Strawinski begannen (passenderweise) im Frühjahr 1910 mit der Arbeit, im Herbst jedoch hatte der Komponist die Skizzen beiseitegelegt, um sich auf *Petruschka* zu konzentrieren, und

---

<sup>3</sup> Der Bühnenbildner Alexandre Benois griff bei der Gestaltung seiner Vorstellung für das einleitende Bild in Petruschka auf mehrere Gemälde aus dem 19. Jahrhundert zurück, die den Jahrmarkt in St Petersburg während der Butterwoche zeigen. So sind im ersten Bild Strukturen und Elemente aus dem Gemälde *Masleniza-Fest auf dem Admiralitätsplatz in St Petersburg* von Konstantin Makowski zu sehen, etwa Schaubuden und ein großer Samowar.

wandte sich dem Projekt erst wieder im Sommer 1911 zu, nachdem *Petruschka* als Hauptattraktion von Djagilews dritter Pariser Spielzeit inszeniert worden war. Ende September konnte er Roerich – von seinem Wohnhaus in Clarens am Genfer See, wo ein Großteil der Komposition entstand – gute Fortschritte vermelden: „Die Musik kommt sehr frisch und neu aufs Papier.“ Im Frühjahr des folgenden Jahres spielte er das bisher Komponierte, darunter den gesamten ersten Teil, Djagilew und Nijinski vor, und alles schien auf eine Premiere im kommenden Sommer hinzuweisen. Allerdings war Michel Fokine, Djagilews Choreograf, vollauf damit beschäftigt, *Daphnis et Chloé* zu Ravels Musik zu gestalten, sodass Strawinskis neue Partitur ein weiteres Jahr warten musste.

Als im Januar 1913 schließlich die Proben begannen, hatte Djagilew die Choreografie der alten Riten – und der modernen Rhythmen – Nijinski überantwortet, der im Jahr zuvor sein Debüt als Erneuerer des Tanzes mit *L'après-midi d'un faune* zu Debussys *Prélude* gegeben hatte. Im März begann Pierre Monteux, der ausersehene Dirigent, in Paris mit den Proben und schrieb dem Komponisten in die Schweiz:

*Wie schade, dass Sie ... bei der Explosion des Sacre nicht dabei sein konnten.*

Natürlich aber war Strawinski dabei, als zwei Monate später bei der Premiere am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées auf die musikalische Explosion aus dem Graben eine Explosion im Publikum folgte. Den Berichten zufolge – und davon gab es viele – wurde die Aufführung begleitet von Schreien, Buhrufen, abschätzigen Bemerkungen, geharnischten Widerworten und sogar Raufereien. Aber warum hätten die Menschen

auch stillhalten sollen, wenn die Welt um sie herum sich veränderte?

*Le sacre* mag in vorgeschichtlicher Zeit spielen, doch war es die erste Musik des Maschinenzeitalters, und seine Energie und sein Getöse zeigten nachhaltige Wirkung. Dieser insistente, repetitive Lärm wollte bewusst provozieren. Strawinski hatte verspätet eine musikalische Pubertät durchlaufen und war bereit und willens, sowohl seine russischen Relikte auszutreiben (keine exotischen Farben mehr, keine Folklore à la Rimski-Korsakow und Borodin mehr), als auch, sich seinen neuen Pariser Freunden zu beweisen, zu denen unter anderem Debussy und Ravel gehörten. Drei Jahrhunderte lang hatte Musik auf den regelmäßigen rhythmischen Mustern des zivilisierten Tanzes beruht. Mit *Le sacre* veränderte sich das auf einen Streich. Als Einheit diente jetzt nicht mehr der ordentliche Takt, sondern der explosive Schlag. Taktmaße konnten sich jederzeit verändern und damit einen Wirbelwind von Synkopen entfesseln. Schläge konnten zu Gruppen verbunden werden und damit Themen schaffen, deren einziges Kennzeichen Rhythmik war. Ein Musikwerk konnte nicht nur klingen wie eine Maschine, sondern tatsächlich auch eine sein, sich auf rhythmischen Zahnrädern drehen und Zeitlängen zerhacken.

Auch der Form nach ist *Le sacre* maschinenartig, aus Teilen und Stücken zusammengesetzt, jäh wird vom Einen zum Anderen geschnitten. So betrachtet ist es das erste Musikwerk in der Art eines Films. Keine Themen werden entwickelt, die Beziehung der Abschnitte besteht vielmehr auf der grundlegendsten Ebene in ihren Tonleitern (häufig eine der alten Tonleitern osteuropäischer Volkslieder), in der rhythmischen Einheit und dem

Tempo. Zum Höhepunkt jedes der zwei Teile kommt es, wenn das Pulsieren im „Tanz der Erde“ und im „Opfertanz“ rasend und zügellos wird. Ritual wird als Arithmetik wiedererschaffen. Wir wissen, dass der Frühling nicht durch Menschenopfer hervorgerufen wird, sondern durch die Drehung unseres Planeten – tatsächlich ein „Tanz der Erde“, ein Tanz der Kraft, der Entfernung und des Winkels. Aber während der Frühling neues Leben erschafft, muss tatsächlich etwas sterben: das Gewesene. Und so entdeckt das spätromantische Orchester, das Orchester Mahlers und Richard Strauss', hier unvermutete Kräfte, während musikalische Gedanken in dieser wuchtigen Ansammlung von Klang erschlagen werden.

Strawinski war bewusst, dass sich *Le sacre* nicht wiederholen ließ. Doch die wesentlichen und radikalsten Eigenschaften des Werks – pulsierende Rhythmen, Wiederholungen, die Verwendung rhythmischer Formen als Themen, die Entstehung von Kontinuität durch Brüche, die Beschwörung des Urzeitlichen mit modernen Mitteln – behielt er in den über fünfzig Jahren seines weiteren Komponistenlebens bei. Mehr noch sogar: Sie sind nach wie vor unter uns, denn Komponisten jeder Generation haben sich in dem langen Sommer eingerichtet, den dieser Frühling einläutete.

Der erste der zwei Teile des Balletts, „Die Anbetung der Erde“, beginnt mit einer langsamen, geschmeidigen „Introduktion“ vorwiegend in den Holzbläsern. Ein einsames Fagott ruft über das schlafende Orchester hinweg, schließlich antwortet ihm ein Englischhorn. Allmählich regen sich nun auch die anderen Gruppen, bereits in widerstreitenden Taktmaßen. Alles kommt zum Erliegen. Wieder erklingt der Ruf des Fagotts, und dieses Mal ertönt darauf ein hämmernder

Rhythmus in den vielen Streichern, die Trommeln nachahmen, dazu wuchtige Off-Beat-Akzente der Hörner – die Musik von „Vorboten des Frühlings – Tanz der jungen Mädchen“. Ohne im unablässigen Pulsieren innezuhalten, legen sich Melodieschichten und wiederholte Figuren übereinander und steigern sich dann mit erregten Hornrufen und spritzigen Streichern für die „Entführungsspiele“ zu einem rasenden Tempo. Durch eine Melodie in den Klarinetten, die durch den Abstand von zwei Oktaven verbunden sind, und vor dem Trillern der Flöten kehrt Ruhe ein. Damit beginnt der „Frühlingsregen“, ein Tanz, der in einem schweren Rhythmus fortfährt und sich bald zu einem drohenden Höhepunkt aufschwingt, von dem die Musik schnell wieder davonstürmt, um zur Rückkehr der ruhigen Episode zu führen, nun in etwas veränderter Instrumentierung. Daraus entstehen die überschäumenden „Spiele der rivalisierenden Stämme“ mit rasanten Gesten und Abbrüchen in die Stille. Ein erschreckender, bedrohlicher Marsch beginnt in den Posaunen, die inmitten von Chaos unbeirrt vorwärtsschreiten und die „Prozession des alten Weisen“ einführen. Eine Pause. Vier leise Takte – „Der Weise“ – beschwören einen Moment der Vorahnung und einen entscheidenden Akt, dazu ein Akkord für Solostreicher, die Obertöne spielen. Das entfesselt den wuchtigen „Tanz der Erde“.

Mit einer „Introduktion“ beginnt auch der zweite Teil, „Das Opfer“, nun eine Einleitung mit schwebenden Harmonien in verschiedenen Gruppen, die gemeinsam einen Klangfarbenwald heraufbeschwören. Trompeten rufen warnend, und Hörner verkünden das volksliedartige Thema vom „Mystischen Reigen der jungen Mädchen“, das von den Streichern aufgegriffen wird und durchs

Orchester wandert. Doch die friedliche Stimmung wird erneut von Warnrufen in den Blechbläsern aufgestört, ein trommelndes Sperrfeuer leitet über zu den schnellen, schneidenden Bewegungen und dem Stürmen der „Verherrlichung der Auserwählten“. Das Ende wird vorbereitet. Fast alle Bläser erheben gemeinsam ihre Stimme zur „Anrufung der Ahnen“, gefolgt von der „Rituellen Handlung der Ahnen“, die nach einem ominösen Anfang immense Kraft entfaltet. Diese Energie schweift noch in wenigen tiefen Holzbläsern umher und mündet dann still im „Opfer“. Selbst für diese Partitur ist die Musik hier beispiellos in ihrer rhythmischen Wildheit, getrieben von einem Puls, der sich jedem Stillhalten verweigert, und damit endet sie – oder vielmehr, sie beendet sich gewaltsam selbst.

*Text © Paul Griffiths*

## Igor Strawinski (1882–1971)

Als dritter von vier Söhnen verbrachte Strawinski seine Kindheit und Jugend in wohlhabenden Verhältnissen in St Petersburg, wo sein Vater erster Bass am Mariinski-Theater war. Ab 1902 erhielt er Unterricht von Rimski-Korsakow, allerdings entwickelte er sich langsam und konnte kaum als erprobter Kandidat gelten, als Djagilew ihn mit dem *Feuervogel* beauftragte. Beflügelt durch den Erfolg dieses Werks blieb er in Westeuropa, wo er fast alljährlich Partituren für Djagilew schrieb. Nach der Oktoberrevolution 1917 blieb ihm die Heimreise verwehrt, und als Reaktion darauf schuf er ein ländliches Russland im Geiste, etwa in Werken wie dem Bauernhochzeit-Ballett *Les Noces* (1914–1923).

Noch bevor das abgeschlossen war, öffnete ein Ballett beruhend auf Musik des 18. Jahrhunderts, *Pulcinella* (1919–1920), die Tür zu einer neoklassischen Periode, die mindestens drei Jahrzehnte währte, wenn nicht länger. Strawinski verbrachte immer mehr Zeit in Paris und auf Tournee mit seiner Geliebten Vera Sudeikina, während seine Frau, seine Mutter und seine Kinder anderswo in Frankreich lebten. Bis Ende der 1920er-Jahre entstanden praktisch all seine großen Werke für die Bühne (einschließlich der neun für Djagilew). Nach 1930 dominierten dann zunehmend großformatige abstrakte Werke sein Schaffen, darunter drei Sinfonien, von denen die erste, die *Psalmensinfonie* (1930), von seiner erneuten Hinwendung zur Religion zeugt.

1939, bald nach dem Tod seiner Frau und seiner Mutter, reiste er nach New York mit Vera, die er heiratete und mit der er sich in Los Angeles niederließ. Nach seiner Oper *The Rake's Progress* (1947–1951) interessierte er sich zunehmend für Schoenberg und Webern, und innerhalb von drei Jahren hatte er sich einen neuen seriellen Stil angeeignet. Geistliche Werke gewannen vermehrt an Bedeutung und gipfelten in den *Requiem Canticles* (1965–1966), die bei seiner Beisetzung in Venedig aufgeführt wurden.

*Profil © Paul Griffiths*

*Übersetzung aus dem Englischen: © Ursula Wulfekamp  
(Ros Schwartz Translations Ltd)*

© Johann Sebastian Hanel



## Sir Simon Rattle

### Conductor

Sir Simon Rattle was born in Liverpool and studied at the Royal Academy of Music.

From 1980 to 1998, Sir Simon was Principal Conductor and Artistic Adviser of the City of Birmingham Symphony Orchestra and was appointed Music Director in 1990. In 2002 he took up the position of Artistic Director and Chief Conductor of the Berlin Philharmonic where he remained until the end of the 2017–18 season. Sir Simon took up the position of Music Director of the London Symphony Orchestra in September 2017. He is a Principal Artist of the Orchestra of the Age of Enlightenment and Founding Patron of Birmingham Contemporary Music Group.

Sir Simon has made over 70 recordings for EMI record label (now Warner Classics) and has received numerous prestigious international awards for his recordings on various labels. Releases on EMI include Stravinsky's *Symphony of Psalms* (which received a Grammy Award for Best Choral Performance) Berlioz's *Symphonie fantastique*, Ravel's *L'enfant et les sortilèges*, Tchaikovsky's *Nutcracker Suite*, Mahler's *Symphony No 2*, Stravinsky's *The Rite of Spring* and Rachmaninoff's *The Bells* and *Symphonic Dances*, all recorded with the Berlin Philharmonic. Simon's most recent recordings include Berlioz's *La damnation de Faust*, Helen Grime's *Woven Space*, Debussy's *Pelléas et Mélisande*, Turnage's *Remembering*, and Beethoven's *Christ on the Mount of Olives*, which were all released by the London Symphony Orchestra's own record label, LSO Live.

Sir Simon regularly tours within Europe and Asia and has strong longstanding relationships with the world's leading orchestras. He regularly conducts the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Staatskapelle Berlin, Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, and the Czech Philharmonic. Recent operatic highlights include *Parsifal* with the Berlin Philharmonic at the Baden-Baden Osterfestspiele; *Der Rosenkavalier* with the Metropolitan Opera, New York; a semi-staged production of *The Cunning Little Vixen* with the London Symphony Orchestra at the Barbican Centre; and Rameau's *Hippolyte et Aricie* with the Staatsoper Berlin.

Music education is of supreme importance to Sir Simon, and his partnership with the Berlin Philharmonic broke new ground with the education programme Zukunft@Bphil, earning him the Comenius Prize, the Schiller Special Prize from the city of Mannheim, the Golden Camera and the Urania Medal. He and the Berlin Philharmonic were also appointed International UNICEF Ambassadors in 2007 – the first time this honour has been conferred on an artistic ensemble. In 2019 Simon announced the creation of the LSO East London Academy, developed by the London Symphony Orchestra in partnership with 10 East London boroughs. This free program aims to identify and develop the potential of young East Londoners between the ages of 11 and 18 who show exceptional musical talent, irrespective of their background or financial circumstance. Sir Simon has also been awarded several prestigious personal honours: he was knighted in 1994, received the Order of Merit from Her Majesty the Queen in 2014, and had the Order of Merit of Berlin bestowed upon him in 2018. In 2019, Sir Simon was given the Freedom of the City of London.



Sir Simon Rattle est né à Liverpool et a étudié à la Royal Academy of Music (Londres).

De 1980 à 1998, Sir Simon Rattle a été chef principal et conseiller artistique du City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il a été nommé directeur musical en 1990. En 2002, il est devenu directeur artistique et chef principal de l'Orchestre philharmonique de Berlin, où il est resté jusqu'à la fin de la saison 2017/2018. En septembre 2017, Sir Simon a pris ses fonctions de directeur musical du London Symphony Orchestra. Il est artiste principal de l'Orchestre de l'Âge des Lumières et mécène fondateur du Birmingham Contemporary Music Group.

Sir Simon Rattle a réalisé plus de 70 enregistrements pour le label EMI (aujourd'hui Warner Classics) et reçu de nombreux prix internationaux prestigieux pour ses enregistrements sous divers labels. Chez EMI ont été publiés notamment la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky (Grammy Award de la Meilleure Interprétation chorale), la *Symphonie fantastique* de Berlioz, *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, la suite de *Casse-Noisette* de Tchaïkovski, la *Deuxième Symphonie* de Mahler, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, *Les Cloches* et les *Danses symphoniques* de Rachmaninov, tous enregistrés avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Parmi ses disques les plus récents, citons *La Damnation de Faust* de Berlioz, *Woven Space* d'Helen Grime, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Remembering* de Mark-Anthony Turnage et *Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven, qui ont tous été publiés par le label du London Symphony Orchestra, LSO Live.

Sir Simon Rattle effectue régulièrement des tournées en Europe et en Asie, et entretient depuis longtemps de solides relations avec les plus grands orchestres du monde. Il dirige fréquemment l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, la Staatskapelle de Berlin, l'Orchestre symphonique allemand de Berlin et l'Orchestre philharmonique tchèque. Parmi ses récentes prestations à l'opéra, citons *Parsifal*, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin au Baden-Baden Osterfestspiele (Festival de Pâques de Baden-Baden) ; *Le Chevalier à la rose*, avec le Metropolitan Opera de New York ; une production semi-scénique de *La Petite Renarde rusée*, avec le London Symphony Orchestra, au Barbican Centre ; et *Hippolyte et Aricie* de Rameau, avec le Staatsoper de Berlin.

L'éducation musicale revêt une importance capitale pour Sir Simon Rattle, et son partenariat avec l'Orchestre philharmonique de Berlin a ouvert de nouvelles perspectives avec le programme éducatif Zukunft@Bphil, ce qui lui a valu le prix Comenius, le prix spécial Schiller de la ville de Mannheim, la Caméra d'or et la médaille Urania. Avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, il a également été nommé ambassadeur international de l'UNICEF en 2007 – un honneur conféré pour la première fois à un ensemble artistique. En 2019, Simon Rattle a annoncé la création la LSO East London Academy, développée par le London Symphony Orchestra, en partenariat avec dix arrondissements de l'est londonien. Ce programme gratuit s'est donné pour mission d'identifier et de développer le potentiel de jeunes de l'est de Londres âgés de 11 à 18 ans qui font preuve d'un talent musical exceptionnel, quelles que soient leurs origines ou leur situation financière. Sir Simon

Rattle a également reçu plusieurs distinctions personnelles prestigieuses : il a été anobli en 1994, a reçu la médaille de l'Ordre du mérite des mains de Sa Majesté la Reine, en 2014, et s'est vu décerner la médaille de l'Ordre du mérite de la ville de Berlin, en 2018. En 2019, il a reçu la Freedom of the City of London (la Liberté de la ville de Londres).

Sir Simon Rattle wurde in Liverpool geboren und studierte an der Royal Academy of Music, London.

Von 1980 bis 1998 war er Chefdirigent und künstlerischer Berater des City of Birmingham Symphony Orchestra, 1990 erfolgte dort seine Ernennung zum musikalischen Leiter. 2002 übernahm er die Stelle des künstlerischen Leiters und Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker, wo er bis zum Ende der Spielzeit 2017–18 verblieb. Im September 2017 trat er seine Position als musikalischer Leiter des London Symphony Orchestra an. Er ist Erster Künstler [Principle Artist] des Orchestra of the Age of Enlightenment und seit der Gründung der Birmingham Contemporary Music Group Schirmherr dieses Ensembles [Founding Patron].

Simon Rattle kann auf über 70 Einspielungen beim Label EMI (jetzt Warner Classics) verweisen und erhielt auch für seine Aufnahmen bei diversen anderen Labels zahlreiche hoch angesehene internationale Auszeichnungen. Zu den Veröffentlichungen bei EMI gehören Strawinskys *Symphony of Psalms* [Psalmensinfonie] (die einen Grammy in der Kategorie „Beste Chorinterpretation“ gewann), Berlioz' *Symphonie fantastique*, Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* [Das Kind und die Zauberdinge], Tschaikowskis *Nussknacker-Suite*, Mahlers Sinfonie Nr. 2, Strawinskys *Le Sacre du printemps* [Das Frühlingsopfer], Rachmaninows *Kolokola* [Die Glocken] und Rachmaninows *Sinfonische Tänze*, alles Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern. Zu den jüngsten Einspielungen von Simon Rattle gehören Berlioz' *La Damnation de Faust*, Helen Grimes' *Woven Space* [Gewebter Raum], Debussys *Pelléas et Mélisande*, Mark-Anthony Turnages *Remembering* sowie Beethovens *Christus am Ölberge*

alle beim eigenen Label des London Symphony Orchestra, dem LSO Live.

Sir Simon unternimmt regelmäßig Tourneen innerhalb Europas und nach Asien und pflegt enge Beziehungen zu den führenden Orchestern weltweit. So steht er häufig am Pult des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Berlin, des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin und der Tschechischen Philharmonie. Zu seinen neueren Opern-Highlights gehören *Parsifal* mit den Berliner Philharmonikern bei den Osterfestspielen Baden-Baden, *Der Rosenkavalier* mit der Metropolitan Opera, New York, eine halbszenische Produktion von *Das schlaue Fuchslein* mit dem London Symphony Orchestra im Barbican Centre sowie Rameaus *Hippolyte et Aricie* mit der Staatsoper Berlin.

Musikerziehung nimmt für Sir Simon einen überragenden Stellenwert ein, und im Rahmen seiner Partnerschaft mit den Berliner Philharmonikern betrat er Neuland mit dem Education-Programm Zukunft@Bphil, wofür er mit dem Comenius-Preis, dem Schillerpreis der Stadt Mannheim, der Goldenen Kamera und der Urania-Medaille ausgezeichnet wurde. Zudem wurden er und die Berliner Philharmoniker 2007 zu internationalen UNICEF-Botschaftern ernannt – womit erstmals einem künstlerischen Ensemble diese Ehre zuteilwurde. 2019 gab Simon Rattle die Gründung der LSO East London Academy bekannt, die vom London Symphony Orchestra in Partnerschaft mit zehn Stadtvierteln im Osten Londons entwickelt wurde. Ziel dieses kostenlosen Programms ist, die Fähigkeiten musikalisch sehr begabter Elf- bis 18-jähriger aus dem Osten Londons unabhängig von ihrer Herkunft und ihrer finanziellen Möglichkeiten

zu erkennen und zu fördern. Zudem hat Sir Simon mehrere renommierte persönliche Auszeichnungen erhalten. So wurde er 1994 in den Adelsstand erhoben, 2014 erhielt er von Ihrer Majestät der Königin den Verdienstorden, 2018 wurde ihm der Verdienstorden des Landes Berlin verliehen. 2019 erhielt Sir Simon die Freedom of the City of London.

## Orchestra featured on this recording

### First Violins

Roman Simovic *Leader*  
Carmine Lauri  
Lennox Mackenzie  
Shlomy Dobrinsky  
Clare Duckworth  
Nigel Broadbent  
Ginette Decuyper  
Gerald Gregory  
Maxine Kwok  
Claire Parfitt  
Laurent Quénelle  
Harriet Rayfield  
Colin Renwick  
Sylvain Vasseur  
William Melvin  
Eleanor Fagg

### Second Violins

David Alberman \*  
Thomas Norris  
Sarah Quinn  
Miya Väisänen  
Helena Smart  
David Ballesteros  
Matthew Gardner  
Julián Gil Rodríguez  
Naoko Keatley  
Belinda McFarlane  
Iwona Muszynska  
Paul Robson  
Louise Shackelton  
Hazel Mulligan

### Violas

Edward Vanderspar \*  
Gillianne Haddow  
Malcolm Johnston  
Stephen Doman  
Robert Turner  
Anna Bastow  
Regina Beukes  
Lander Echevarria  
Julia O'Riordan  
Heather Wallington  
Jonathan Welch  
Samuel Burstin

### Cellos

Tim Hugh \*  
Alastair Blayden  
Victoria Simonsen  
Jennifer Brown  
Eve-Marie Caravassilis  
Noel Bradshaw  
Daniel Gardner  
Hilary Jones  
Amanda Truelove  
Morwenna Del Mar

### Double Basses

Colin Paris \*  
Patrick Laurence  
Matthew Gibson  
Thomas Goodman  
Joe Melvin  
Jani Pensola

Benjamin Griffiths  
Nicholas Worters

### Flutes

Gareth Davies \*  
Alex Jakeman <sup>1, 2</sup>  
Julian Sperry <sup>3</sup>  
Patricia Moynihan <sup>1, 3</sup>  
Sharon Williams <sup>2</sup>

### Piccolos

Sharon Williams \*  
Patricia Moynihan <sup>1, 3</sup>

### Alto Flute

Alex Jakeman \* <sup>3</sup>

### Oboes

Olivier Stankiewicz \*  
Rosie Jenkins  
Ruth Contractor <sup>3</sup>  
Maxwell Spiers <sup>1, 3</sup>

### Cor Anglais

Christine Pendrill \*  
Maxwell Spiers <sup>3</sup>

### Clarinets

Andrew Marriner \* <sup>1, 3</sup>  
Chris Richards \*  
Chi-Yu Mo <sup>1, 2</sup>  
Katy Ayling <sup>2</sup>  
Duncan Gould <sup>3</sup>

## Orchestra featured on this recording (continued)

### E-Flat Clarinet

Chi-Yu Mo \* 1, 3

### Bass Clarinets

Katy Ayling \*\*

Duncan Gould 3

### Bassoons

Rachel Gough \* 2, 3

Daniel Jemison \* 1, 3

Joost Bosdijk

Martin Field 1, 3

### Contrabassoons

Dominic Morgan \*

Martin Field 1, 3

### Horns

Timothy Jones \*

Lawrence Davies \*\* 2, 3

Angela Barnes

Alexander Edmundson

Brendan Thomas 3

Jonathan Lipton

Tim Ball 3

Michael Kidd 3

Sarah Willis 3

### Wagner Tubas

Alexander Edmundson \* 3

Sarah Willis \*\* 1 (05), 3

Brendan Thomas 1 (05)

### Trumpets

Philip Cobb \* 2

David Elton \*

Gerald Ruddock

Niall Keatley

Robin Totterdell 3

Christian Barraclough 1

### Trumpets (OS & Final Maestoso)

Philip Cobb \* 1

Robin Totterdell 1

Paul Mayes 1

### Piccolo Trumpets

Philip Cobb \* 2, 3

Gerald Ruddock 2

### Bass Trumpet

Philip Goodwin \*\* 3

### Trombones

Peter Moore \*

James Maynard

Philip Goodwin 1 (24 Sep only)

### Bass Trombones

Paul Milner \* (24 Sep only)

Philip Goodwin \*\* 1 (21 Sep only)

### Tubas

Ross Knight \*\*

Patrick Harrild 3

### Timpani

Nigel Thomas \*

Sam Walton 3

### Percussion

Neil Percy \*

David Jackson

Sam Walton 1, 2

Tom Edwards

Jeremy Cornes 1, 3

Jacob Brown 1

### Harp

Bryn Lewis \* 1, 2

Nuala Herbert 1, 2

Imogen Barford 1

### Piano

Philip Moore \*\* 2

Simon Crawford-Phillips \*\* 1

### Celeste

Philip Moore \*\* 1

Simon Crawford-Phillips \*\* 2

### Key

\* Principal

\*\* Guest Principal

1 The Firebird only

2 Petrushka only

3 The Rite of Spring only

05 Off-stage

# 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

**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](http://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](http://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](http://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](mailto:lsolive@iso.co.uk)

**W** [Iso.co.uk](http://Iso.co.uk)

## Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit [Isolive.co.uk](http://Isolive.co.uk)

**Janáček** The Cunning Little Vixen  
Sinfonietta

**Sir Simon Rattle** Lucy Crowe,  
Gerald Finley, Sophia Burgos, LSO



2SACD (LSO0850)

**Grammy Awards Nomination –  
Best Opera Recording (2022)**

**Records of the Year 2020**  
*The Times*

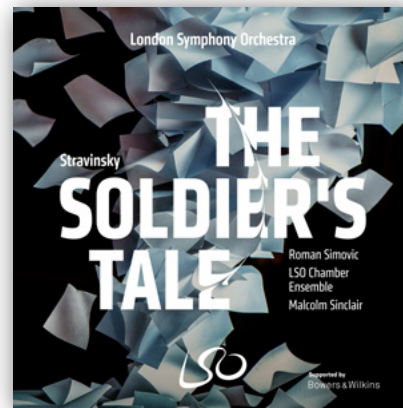
**Critics' Choice 2020 & Editor's Choice**  
*Gramophone*

**Recordings of the Year (Finalist 2020)**  
*Presto Music*

**Recording \*\*\*\*\***  
**Performance \*\*\*\*\***  
*BBC Music Magazine*

**Stravinsky**  
The Soldier's Tale

**Roman Simovic**  
LSO Chamber Ensemble



1SACD (LSO5074)

**\*\*\*\*\***

'A terrific performance that grips the listener from first to last. The frisson of it being recorded live helps immeasurably, coupled with the razor-edge precision of the LSO Chamber Ensemble. Recommended.'  
*Classical Music*

'Performing the work without a conductor can be tricky, but the ensemble is superbly taut here, exacting yet fierce in its precision and clarity.'  
*Gramophone*

**Stravinsky** The Rite of Spring  
**Ligeti | Berg | Webern**

**Sir Simon Rattle**  
Barbara Hannigan, LSO



BD/DVD (LSO3028)

**Orchestra Choice  
Performance \*\*\*\*\*  
Picture & Sound \*\*\*\*\***

'Every nuance is crafted, each detail considered, yet there is still a sense of danger and visceral power.'  
*BBC Music Magazine*

**\*\*\*\* The Telegraph**