

STRAVINSKY

BALLETS

LE SACRE DU PRINTEMPS
PETROUCHKA
L'OISEAU DE FEU

RUSSES

Les Siècles

FRANÇOIS-XAVIER ROTH



905342

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Le Sacre du printemps

(Recréation de la version jouée le 29 mai 1913)

Premier tableau : L'Adoration de la terre

1		L'Adoration de la Terre ¹	3'24
2		Danse des adolescentes	3'02
3		Jeu du rapt	1'19
4		Rondes printanières	3'25
5		Jeu des cités rivales	1'48
6		Cortège du Sage	0'43
7		Le Sage	0'25
8		Danse de la Terre	1'08

Second tableau : Le Sacrifice

9		Introduction	4'30
10		Cercles mystérieux des adolescentes	3'23
11		Glorification de l'élue	1'25
12		Évocation des ancêtres	4'36
13		Danse sacrée	4'30

Petrouchka (version 1911)

Premier tableau

14		Fête populaire de la Semaine Grasse	5'20
15		Le Tour de passe-passe ²	1'55
16		Danse russe	2'47

Second tableau

17		Chez Petrouchka	4'20
----	--	-----------------	------

Troisième tableau

18		Chez le Maure	3'06
19		Danse de la Ballerine	0'44
20		Valse de la Ballerine et du Maure	3'05

Quatrième tableau

21		Fête populaire de la Semaine Grasse (vers le soir)	1'14
22		Danse des nounous	4'56
23		Danse des cochers et des palefreniers	2'03
21		Les déguisés	5'24

Les Siècles

François-Xavier Roth, *direction*

<i>Premiers violons</i>	François-Marie Drieux (solo), Guillaume Antonini, Amaryllis Billet, Pierre-Yves Denis, Catherine Jacquet, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Jan Orawiec, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu, Mathias Tranchant, Vanessa Ugarte, Fabien Valençon
<i>Seconds violons</i>	Martial Gauthier (solo), Julie Friez, Marie Friez, Caroline Florenville, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Emmanuel Ory, Jin-Hi Paik, Matilde Pais, Claire Parruitte, Rachel Rowntree, Jennifer Schiller, Nicolas Simon
<i>Altos</i>	Vincent Debruyne (solo), Hélène Barre, Carole Roth, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marion Duchesne, Gwenola Morin, Marie Kuchinski, Catherine Maroleau, Laurent Muller, Lucie Uzzeni
<i>Violoncelles</i>	Julien Barre (solo), Florent Audibert, Arnold Bretagne, Annabelle Brey, Guillaume François Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Jérôme Huille, Jennifer Morsches, Julie Perrin, Émilie Wallyn
<i>Contrebasses</i>	Sophie Luecke (solo), Margot Cache, Marie-Amélie Clément, Carina Cosgrave, Cécile Grondard, Damien Guffroy, Marion Mallevaës, Charlotte Testu
<i>Flûtes</i>	Gionata Sgambaro, copie de la Louis Lot de Georges Barrère (1927), Marion Ralincourt*, flûte en sol Gebrüder Mönning 13687, Julie Huguet, piccolo Haynes (1903), Thomas Saulet, flûte Bonneville (1884), Paola Bonora, flûte Bonneville (1890), Anne Van Tornhout, flûte Djama-Julliot (1924) & piccolo Louis Lot n° 6 (1855)
<i>Hautbois</i>	Hélène Mourrot, hautbois Buffet Crampon (1894), Pascal Morvan, hautbois Lorée (1912), Vincent Arnoult, hautbois J. Gras (vers 1900), Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1897), Rémy Sauzedde, hautbois Cabart & cor anglais Lorée (vers 1900)
<i>Clarinettes</i>	Christian Laborie, clarinette en <i>la</i> Thibouville-Lamy (1910) et clarinette en <i>si</i> bémol Bercieux (1910), John Cooper, petite clarinette J. Lafleur (1920), François Miquel, petite clarinette en <i>mi</i> bémol Buffet Crampon (1910), Rhéa Rossello, clarinette en <i>si</i> bémol Couesnon (1905) & clarinette en <i>la</i> Buffet Crampon (1890), Laurent Bienvenu, clarinette de la collection personnelle Buffet Crampon (1910), Jérôme Schmitt, clarinette basse Buffet Crampon (1894)
<i>Bassons</i>	Michaël Rolland*, basson Buffet Crampon (vers 1900), Thomas Quinquenel, basson Buffet Crampon (vers 1900), Cécile Jolin, basson Buffet Crampon (1906), Antoine Pecqueur, contrebasson Buffet Crampon (1907)*, Jessica Rouault, contrebasson Buffet Crampon (instrument de la création du <i>Sacre du printemps</i>), Jean-Claude Montac, contrebasson Buffet Crampon (1907)*
<i>Cors</i>	Matthieu Siegrist, cor Raoux Millereau (vers 1900), Emmanuel Bénéche, cor descendant J. Gras à trois pistons (1900), Jérémy Tinlot, cor J. Gras (1903), Philippe Bord, cor ascendant Raoux Millereau (1908), Pierre Rougerie, cor Raoux Millereau (1900), Yun-Chin Gastebois, cor Raoux Millereau (1880), Cédric Muller, cor Couesnon (vers 1900), Pierre Burnet, cor Raoux Millereau (1907)
<i>Trompettes</i>	Fabien Norbert, trompette en <i>ré</i> Mahillon (1915), Sylvain Maillard, trompette Selmer Grand Prix (1930), Emmanuel Alemany, trompette Selmer Grand Prix (1930), Matthias Champon, trompette Aubertin (1950), Pierre Greffin, Aurélien Lamorlette, trompette Aubertin (1950), Damien Prado, trompette basse Alexander (vers 1920)
<i>Trombones</i>	Fabien Cyprien, trombone Courtois (1900), Cyril Lelimosin, trombone Courtois (1911), Jonathan Leroi, trombone basse Courtois (1927)
<i>Tubens</i>	Pierre Burnet, tuben Kruspe (vers 1900), Pierre Vericel, tuben Kruspe (vers 1900)
<i>Percussions</i>	Camille Baslé, Sylvain Bertrand, Matthieu Chardon, Emmanuel Curt, Eriko Minami, Sébastien Lecornu, Alice Ricochon, Adrian Salloum, Vitier Vivas Quatre timbales Dresden et une timbale Wunderlich, timbale piccolo Vercruysse & Dhondt, grosse caisse française à cordes de facteur inconnu, grosse caisse Deslauriers, tam-tam Wuhan, cymbales Zylidjian K Istanbul
<i>Harpes</i>	Lucie Berthomier**, harpe Érard Empire, décoration à tête de bélier, Erik Groenestein**, harpe Érard style Louis XVI, 4250
<i>Piano</i>	Jean Sugitani**, piano Pleyel (1892)

* Uniquement *Le Sacre du printemps* – ** Uniquement *Petrouchka*

Les Orientales (1910)

Divertissement chorégraphique de Michel Fokine (1880-1942) sur des musiques de
GLAZOUNOV, SINDING, ARENSKY & GRIEG

ALEXANDRE GLAZOUNOV (1865-1936)

- | | | | |
|-------------------------------|--|---|------|
| 1 | | Entrée des Sarrazins
Extrait de <i>Raymonda</i> (Acte II) | 0'52 |
| 2 | | Danse orientale
Extrait de <i>Raymonda</i> (Acte II) | 1'41 |
| 3 | | Pas de deux, Bacchanale
Extrait de <i>Les Saisons</i> , op. 67 | 3'16 |
| CHRISTIAN SINDING (1856-1941) | | | |
| 4 | | Danse orientale , op. 33 n°5
Orchestration (2010) : CHARLIE PIPER | 3'14 |
| ANTON ARENSKY (1861-1906) | | | |
| Nuits égyptiennes | | | |
| 5 | | Danse égyptienne | 1'29 |
| 6 | | Charmeuse des serpents | 1'16 |
| 7 | | Danse des Ghazies | 2'15 |
| EDVARD GRIEG (1843-1907) | | | |
| 8 | | Le Djinn
<i>Pièces lyriques</i> , op. 71 n°3 : <i>Småttroll</i>
Orchestration (2010) : BRUNO MANTOVANI | 1'58 |

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

L'Oiseau de feu (version 1910)

- | | | | |
|------------------------|--|--|------|
| 9 | | Introduction | 2'43 |
| <i>Premier tableau</i> | | | |
| 10 | | Le Jardin enchanté de Kachtcheï | 1'54 |
| 11 | | Apparition de l'Oiseau de feu, poursuivi par Ivan Tsarévitch | 2'16 |
| 12 | | Danse de l'Oiseau de feu | 1'23 |
| 13 | | Capture de l'Oiseau de feu par Ivan Tsarévitch | 0'49 |
| 14 | | Supplications de l'Oiseau de feu | 5'18 |
| 15 | | Apparition des treize princesses enchantées | 2'17 |
| 16 | | Jeu des princesses avec les pommes d'or | 2'25 |
| 17 | | Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch | 1'14 |
| 18 | | Khorovode (Ronde) des princesses | 4'13 |
| 19 | | Aurore | 1'29 |
| 20 | | Carillon féérique, apparition des monstres-gardiens de Kachtcheï
et capture d'Ivan Tsarévitch | 1'30 |
| 21 | | Arrivée de Kachtcheï l'Immortel | 1'07 |
| 22 | | Dialogue de Kachtcheï avec Ivan Tsarévitch | 1'01 |
| 23 | | Intercession des princesses | 1'00 |
| 24 | | Apparition de l'Oiseau de feu | 0'30 |
| 25 | | Danse de la suite de Kachtcheï, enchantée par l'Oiseau de feu | 0'43 |
| 26 | | Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï | 3'58 |
| 27 | | Berceuse (L'Oiseau de feu) | 3'01 |
| 28 | | Réveil de Kachtcheï | 1'03 |
| 29 | | Mort de Kachtcheï | 0'05 |
| 30 | | Profondes ténèbres | 1'09 |
| <i>Second tableau</i> | | | |
| 31 | | Disparition du palais et des sortilèges de Kachtcheï,
animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale | 3'03 |

Les Siècles

François-Xavier Roth, *direction*

- Violons** François-Marie Drieux (violon solo), Jan Orawiec, Martial Gauthier (chef d'attaque)
Amaryllis Billet, Laure Boissinot, Caroline Florenville, Catherine Jacquet, Quentin Jaussaud,
Matthieu Kasolter, Jérôme Mathieu, Simon Mamie, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval,
Rachel Rowntree, Mathias Tranchant, Vanessa Ugarte, Jacques Bonvallet, Pierre-Yves Denis,
Amelia Grenfell, Martin Reimann, Jennifer Schiller, Claire Sattovia.
- Altos** Sébastien Lévy (solo), Vincent Debruyne, Carole Roth, Marie Kuchinski, Lucie Uzzeni,
Hélène Barre, Solenne Burgelin, Benjamin Rota.
- Violoncelles** Julien Barre (solo), Emilie Wallyn, Pierre Charles, Guillaume Francois, Jennifer Hardy,
Arnold Bretagne, Jean-Baptiste Goraïeb
- Contrebasses** Philippe Blard (solo), Marion Mallevaës, Pierre Feyler, Michel Fouquet, Cécile Grondard,
Aurore Pingard
- Flûtes** Gionata Sgambaro, flûte Powell n° 237 (1927), Marion Ralincourt, piccolo Haynes n° 1268 (1902-1903),
Jean Bregnac, flûte embouchure Lebre, Anne van Tornhout, flûte embouchure Bonneville
- Hautbois** Pascal Morvan, hautbois Cabart (1925), Hélène Mourot, hautbois Buffet Crampon (1905-1910),
Marine-Amélie Lenoir, hautbois Thibouville Lamy (1904)
- Cor anglais** Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1911)
- Clarinettes** Rhéa Rossello, clarinette en *Sib* Couesnon (1905) & clarinette en *La* Buffet-Crampon (1890),
François Miquel, clarinette en *Sib* Buffet-Crampon (1905) & clarinette en *La* Buffet-Crampon (1889),
Renaud Guy-Rousseau, clarinette basse Buffet-Crampon (1892),
Cyrille Mercadier, clarinette en *La* Thibouville (1907) & Clarinette en *Ré* Leblanc
- Bassons** Michaël Rolland, basson Buffet-Crampon (1907), Alexandre Salles, basson Triébert (1898),
Gilles Daudin, basson Gras (1907), Antoine Pecqueur, contre-basson Buffet-Crampon (1919)
- Cors** Matthieu Siegrist, cor Selmer à pistons (système double ascendant à crémaillère 1920),
Emmanuel Bénèche, cor à pistons Raoux Millerau (1915),
Pierre Burnet, cor simple en *Fa* Besson, 4 pistons (1905),
Jérémy Tinlot, cor Gras à piston ascendant (1903)
- Trompettes** Sylvain Maillard, trompette Selmer, modèle "grand prix" (1930),
Fabien Norbert, trompette Couesnon en *Do* (1929),
Emmanuel Alemany, trompette en *Do* Courtois (1920),
Christophe Voituren, Christophe Rostang, trompette
- Trombones** Fabien Cyprien, Fred Lucchi, trombone Courtois (1900),
Jonathan Leroi, trombone basse Courtois (1900)
- Tuba** Sylvain Mino, tuba en *Ut* Gras à 6 pistons (1920)
- Harpes** Valeria Kafelnikov, harpe Érard style empire à tête de bélier palissandre (n° 4783),
Florence Bourdon, harpe Érard style empire unie érable (n° 4921),
Marianne Lementec, harpe Érard style gothique érable (n° 3828)
- Percussions** Camille Baslé, David Dewaste, Eriko Minami, Adrien Perruchon, Matthieu Chardon,
Nicolas Gerbier, Jean-Hisanori Sugitani
Grosse caisse Deslauriers, tambourin Lefima, tam-tam Pélisson, cymbales Zildjian, triangles Buddy &
Thein, xylophone Deslauriers, glockenspiel Deagan, cloches Tournier, piano de Concert Érard (1929),
celestas Mustel

UN PASSÉ PROGRESSIF

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS-XAVIER ROTH

“C’était une très grande aventure, commencée en 2008-09, une page importante de l’histoire de l’orchestre, notamment en termes de reconnaissance internationale. Avec ce cycle des ballets de Stravinsky, *Les Siècles* ont fait entendre un travail peu exploré : des œuvres centenaires sur instruments d’époque”, raconte aujourd’hui François-Xavier Roth. Quand il n’était pas encore chef, à 16-17 ans, il a réalisé qu’il vivrait sans doute le centenaire de la création de ces œuvres, “une chance extraordinaire !” La réédition de ces ballets de Stravinsky dans ce coffret nous permet de nous replonger en 1913... mais aussi en 2013.

Qu’avez-vous découvert en travaillant ces Ballets russes ?

Quand on a commencé les travaux de recherche, j’étais fasciné par l’agencement des programmes. Je connaissais les grandes créations, mais beaucoup moins bien toutes les programmations des saisons. J’en avais une idée reçue : je m’imaginais que les programmes n’alignaient que de la création. Mais non : il y avait énormément de musique russe, française, allemande : Diaghilev compilait différentes répertoires pour créer des cycles de ballets. Ce que je croyais être une succession de premières était en réalité une célébration de la danse à travers des musiques très contrastées, avec une célébration de l’art russe, une sorte de cycle de concerts qui faisaient un pont entre le XIX^e siècle et l’avant-garde du début du XX^e.

Peut-on parler d’un son français ?

Stravinsky arrivé à Paris, propulsé du jour au lendemain au statut de star avec *L’Oiseau de feu*, a bénéficié de ce qu’il y avait de meilleur orchestralement en Europe : Orchestre de l’Opéra, Société des Concerts... Tous ces ensembles rivalisaient de brillance collective. Wagner disait que Paris était la ville où l’on entendait le mieux les symphonies de Beethoven. Stravinsky a aussi eu en face de lui des instruments qu’il ne connaissait pas en Russie : bois ou cuivres, harpes de facture française...

Quelle influence ces œuvres ont-elles eue sur *Les Siècles* ?

Ce fut un choc fondateur. Je me souviens très bien la première lecture de *L’Oiseau de feu* : on était tous subjugués par le phénomène d’orchestration sur instruments d’époque. Les cordes graves en boyaux se mélangeant aux bassons français de 1900 et donnaient une ambiance crépusculaire. On a eu l’impression de redécouvrir un univers sonore, une âpreté, une évidence des timbres qui fonctionnaient ensemble. La couleur de l’œuvre se modifiait complètement. Dans l’imaginaire collectif, Stravinsky, c’est le XX^e siècle : pourquoi aller chercher des instruments d’époque ?

Oui, on a l’impression que Stravinsky fait partie de la rutilance des orchestres modernes. Sur instruments d’époque, on découvre une musique différente, avec de nouvelles oreilles. Cordes en boyaux et cuivres de petite perce ne parviendront jamais à rivaliser avec les instruments modernes en volume, mais en diction de la musique et en termes de couleurs, on se rend compte de ce qu’il voulait exprimer à l’époque. On trouve des frémissements de peur, sourde, menaçante, mais aussi une violence : parfois l’orchestre crie, poussé dans ses retranchements. On arrive à comprendre le geste compositionnel de Stravinsky. Pour les instrumentistes, c’est tout sauf ce qu’on peut avoir sur instruments modernes, c’est-à-dire le confort de jeu. Aujourd’hui, l’ouverture du *Sacre*, les bassonistes la jouent très facilement. À l’époque il n’existait pas de clé qui facilitait l’accès au registre aigu. Elle a pratiquement été rajoutée depuis *Le Sacre*.

Qu’est-ce que Stravinsky a apporté ?

L’aventure aux limites de la facture instrumentale. Mais aussi l’agencement des forces, quand il fait rugir un pupitre de cors par exemple. Dans le premier tableau de *Petrouchka*, dans la danse sacrée du *Sacre*, Stravinsky fait jouer l’orchestre dans son ensemble, sur des dispositions rythmiques jamais entendues avant. Il invente une nouvelle virtuosité collective, jamais un autre compositeur n’aurait osé ce qu’il ose.

Il y a aussi la question de la version du *Sacre*...

Tout part d’une conversation avec Pierre Boulez, en 2010-11. Dans la dernière partie de la danse sacrée, il faisait jouer aux cordes des *pizzicatos* alors qu’elles étaient marquées *arco* sur ma partition. Pourquoi ? Boulez m’explique qu’il existe nombre de versions antérieures à la version définitive, dans lesquelles Stravinsky a opéré des modifications au cours des années. Il me donne le nom d’un musicologue québécois qui a passé sa vie à étudier *Le Sacre*, M. Sire. Lequel nous envoie des microfilms, la première partition de Pierre Monteux... Cette partition est un polar. Créée en 1913, à la veille de la guerre, pas éditée sur le moment, avec Stravinsky qui provoque une révolution au sein de l’orchestre, les musiciens sont contre lui, ils n’arrivent pas à la jouer, il engage même des gardes du corps... L’œuvre est néanmoins un grand succès, les matériels circulent avec des corrections de Stravinsky ou d’autres chefs pour aplanir des passages compliqués. C’était un tel bazar pendant tant d’années que son nouvel éditeur lui demande une version définitive, qui n’arrive qu’en 1947. Après des années d’expérimentation, il essaie de simplifier son propos musical, de le rendre plus efficient au niveau des corrections. Par exemple : au début de la danse sacrée, on trouve une indication par note, *arco*, *pizzi*, *ponticello*, *ordinario* pour quatre notes, et pour la version finale : tout *arco* avec position normale. Il s’est rendu compte qu’il n’arrivait pas à faire digérer tant de nouveauté et de prouesse instrumentale dans un temps limité.

Et c’est cette partition que vous avez jouée ?

Même si nous étions comme des fous archéologues, la partition était protégée. Aura-t-on le droit de jouer ça ? J’ai demandé à la directrice des éditions Boosey & Hawkes à Londres, qui était réticente. Nous l’avons convaincue de venir à Paris, nous n’avons joué que pour elle et on lui a montré en direct toutes les différences. Elle a été sous le charme. Ouf ! En 2013, nous avons donc eu la permission de donner à entendre la reconstruction de la version originale. Techniquement, l’orchestre s’en est bien sorti. Aujourd’hui les musiciens connaissent parfaitement les notions de mesures composées, de genre 3/16, puis 2/16, etc. ; ce n’est pas un problème pour eux, c’est intégré. Pour ceux de l’époque c’était une tout autre affaire ! J’y vois pour ma part le bénéfice du temps que de pouvoir exaucer le vœu du jeune Stravinsky.

En quoi ces œuvres de 1910 conservent-elles une certaine modernité ?

Il existe peu d’œuvres où, à l’issue de leur première interprétation, on sait qu’il s’est passé quelque chose, un avant et un après. Musiciens et public ont changé durant le concert. *Le Sacre* en fait partie. C’est une œuvre phénomène, presque physique, biologique. Tout comme la *Missa solemnis* de Beethoven, ou *Tristan* de Wagner... Les deux premiers ballets, *L’Oiseau* ou *Petrouchka*, sont des œuvres luxuriantes, inventives. On peut regarder le corpus des trois ballets comme un tournant décisif, cette direction prise par la musique au début du XX^e siècle, une trajectoire fulgurante qui va changer le cours de l’histoire. Pour tous les cercles intellectuels et musicaux, c’était le compositeur le plus souverain. Le XX^e siècle est le siècle de Stravinsky. Grâce à ces trois œuvres. En un laps de temps si court, il arrive de façon définitive à imposer une signature qui devient un référent culturel pour des décennies. C’est d’autant plus vrai que le pauvre Stravinsky n’a eu de cesse de prouver qu’il était bien davantage que le compositeur de ces trois œuvres. C’est une tragédie pour lui, ça lui a collé aux baskets comme un chewing-gum : il est resté le compositeur des ballets, du *Sacre*, de ces œuvres qui, nous tous, nous marquent à jamais.

Propos recueillis par Guillaume Tion

STRAVINSKY ET LES BALLETS RUSSES

Critique d'art et impresario russe, Serge de Diaghilev (1872-1929) fut de 1909 à sa mort le génial inventeur et promoteur des Ballets russes. Après avoir organisé dans le cadre du Salon d'Automne de 1906 une exposition de peinture russe ancienne et moderne avec la complicité des peintres Léon Bakst et Alexandre Benois, ses futurs comparses pour la conception des décors et des scénarios des Ballets russes, il offre en mai 1907 une série de cinq concerts russes sous la direction des chefs d'orchestre Arthur Nikisch et Felix Blumenfeld, avec la participation des chanteurs Félicia Litvinne et Fédor Chaliapine. Mais ce seront les représentations de *Boris Godounov*, l'opéra de Moussorgski donné pour la première fois à l'Opéra de Paris en mai et juin 1908, qui vont marquer les esprits. Préparé avec un soin et un luxe extraordinaires à Saint-Petersbourg, le drame lyrique, avec Chaliapine dans le rôle-titre et les chœurs du Bolchoï, frappe durablement le public parisien. Grâce aux nombreux appuis qu'il a su cultiver dans la haute société parisienne, cet "homme terrible et charmant qui ferait danser les pierres", selon Debussy, organise à partir de 1909, durant les mois de mai et juin, une série de spectacles chorégraphiques et musicaux dans de somptueux décors et costumes. Hormis *Le Pavillon d'Armide*, dont la musique est signée de Nicolas Tcherepnine, les autres ballets créés durant l'année 1909 mêlent des musiques de divers compositeurs russes, comme *Les Sylphides* où se côtoient des œuvres d'Alexandre Glazounov, Anatoli Liadov, Nikolaï Sokolov, Serge Taneïev, mais aussi de Chopin, dont deux pièces de piano sont orchestrées par le jeune Stravinsky.

Diaghilev, conscient que le réemploi et l'assemblage de musique russe ne suffisent pas, souhaite que la saison russe soit aussi un lieu de création. Ayant imaginé un nouveau spectacle pour la saison de 1910 inspiré de contes russes, *L'Oiseau de feu*, il en confie le scénario au chorégraphe Michel Fokine. L'argument se résume comme suit. Dans le domaine de Kachtcheï, Ivan Tsarévitch poursuit un bel oiseau d'or et de feu, l'attrape puis le relâche contre une plume de son plumage. Mais au moment de sortir du lieu, il est rejoint dans le jardin par treize princesses et s'éprend de l'une d'entre elles. Capturé par les affreux gardiens de Kachtcheï, Ivan est sauvé par l'Oiseau de feu qui entraîne les suppôts du despote dans une danse infernale. Épuisés, ils s'endorment au son d'une berceuse magique, tandis que Kachtcheï meurt et Ivan épouse sa bien-aimée. Une fois l'argument élaboré, reste à trouver le compositeur qui accepte d'écrire dans un délai très resserré. Après avoir pensé à Liadov, puis à Glazounov, Diaghilev choisit Stravinsky sur les conseils de son ami Boris Assafiev, fin connaisseur du milieu musical russe. Composé entre octobre ou novembre 1909 et mai 1910, *L'Oiseau de feu*, créé sur la scène du Théâtre de l'Opéra sous la direction de Gabriel Pierné le 25 juin 1910, joue un rôle décisif dans l'essor de la carrière du jeune musicien russe en raison de l'immense succès que le spectacle remporte dès sa création. Partition flamboyante en parfaite harmonie avec les décors et les costumes colorés d'Alexandre Golovine et de Bakst, cette œuvre qui dégage une force et une violence dans son écriture rythmique, notamment par le déplacement des accents sur les temps faibles, reste toutefois proche du style du maître de Stravinsky, Nikolaï Rimski-Korsakov, à qui il la dédie.

Lors du même spectacle du 25 juin 1910, le public découvre aussi un autre ballet, *Les Orientales*, esquisses chorégraphiques de Fokine sur des musiques de Glazounov, Christian Sinding, Anton Arensky, Edvard Grieg et Alexandre Borodine, évoquant comme le souligne l'argument "des peuples de l'Orient voisins de la Russie et dont l'art a exercé [...] une influence parfois très grande sur celui des Slaves". La musique étant en partie perdue, l'orchestre des Siècles l'a reconstituée en confiant à Bruno Mantovani et Charlie Piper le soin d'orchestrer respectivement le *Djinn* de Grieg et la *Danse orientale* de Sinding.

Après le succès de *L'Oiseau de feu*, Diaghilev commande un nouveau ballet à Stravinsky, *Petrouchka*. Benois joue un rôle déterminant dans la conception du scénario, comme le mentionne le sous-titre : "Scènes burlesques en quatre tableaux d'Igor Stravinsky et Alexandre Benois". À ce moment-là, le compositeur écrivait une pièce orchestrale dans laquelle le piano aurait le rôle le plus important, une sorte de *Konzertstück*. Après l'avoir entendue, Diaghilev et Benois lui suggèrent de l'introduire dans le ballet qui se déroule lors de la fête de la semaine grasse de Saint-Petersbourg. Familier de l'ambiance de cette foire, Benois élabore l'argument qui suit. Au son des orgues de barbarie, un charlatan déguisé en magicien présente un spectacle avec trois poupées qui par sa magie deviennent animées : Petrouchka, un Maure et une ballerine. Aux deuxième et troisième tableaux, Petrouchka danse et souffre. Amoureux de la ballerine, il est jaloux du Maure et échoue à la séduire. Elle lui préfère le Maure, bien qu'il soit brutal et borné. Dans le dernier tableau, alors que la fête bat son plein, le Maure, bien que retenu par la ballerine, poursuit et tue Petrouchka. Face à l'émotion du public, la police arrête le magicien. Le cadavre de Petrouchka se révèle n'être qu'une simple poupée. Mais son spectre plane au-dessus du charlatan, qui s'enfuit terrifié. Pour évoquer cette atmosphère populaire de fête foraine, Stravinsky crée des effets orchestraux extraordinaires imitant l'accordéon et mêle aussi des chansons folkloriques et populaires ainsi que des danses de Joseph Lanner. Dans ces brèves séquences d'une rare concision, qui en quelques notes font se succéder l'ambiance de la foire, le spectacle de marionnettes, le drame qui en découle, la trame musicale et orchestrale n'est à aucun moment décousue. Grâce à la musique de *Petrouchka*, Stravinsky s'affirme comme un compositeur novateur, qui conçoit de la musique comme le fait remarquer Lincoln Kirstein "non pas pour

servir la danse, mais pour la contrôler." Créé le 13 juin 1911 sous la direction de Pierre Monteux au Théâtre du Châtelet avec Vaslav Nijinski dans le rôle de Petrouchka, Tamara Karsavina dans celui de la ballerine, et Alexandre Orlov dans celui du Maure, le ballet est accueilli triomphalement et devient l'une des œuvres phares des Ballets russes.

Fort du succès de *Petrouchka* qui rendait Stravinsky "absolument sûr de [son] oreille", Diaghilev lui propose une nouvelle œuvre, qui deviendra *Le Sacre du printemps*. Le début de la composition remonte à l'été 1911, période durant laquelle Stravinsky séjourne avec sa famille à Oustilog en Russie. Fin juillet, il se rend à Talachkino, près de Smolensk, pour rencontrer le peintre Nicolas Roerich et élaborer avec lui l'argument du ballet. Représentant majeur du symbolisme russe, l'artiste, qui a conçu en 1909 les décors du *Prince Igor* de Borodine pour les Ballets russes, se passionne pour les périodes anciennes, avant que la Russie ne soit christianisée. Stravinsky, ainsi qu'il l'écrit le 29 mai 1913, a "voulu exprimer la sublime montée de nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle". Pour évoquer ces "tableaux de la Russie païenne", il utilise, notamment dans la première partie, des thèmes de mélodies populaires empruntées au folklore lituanien qui provenaient d'une imposante anthologie publiée à Cracovie en 1900. Il les transforme et les emploie comme un matériau destiné à élaborer sa matière musicale. Le rythme joue également un rôle capital en raison de la métrique irrégulière et des accents syncopés qui bousculent et frappent l'auditeur. Stravinsky a aussi recours à des agrégats d'accords, ce qui crée une forte tension entre un matériau thématique simple et une écriture harmonique très complexe et dense, nourrie de dissonances. Enfin, le traitement rythmique de l'orchestre, l'importance des percussions et le rôle que Stravinsky confie à des instruments considérés généralement comme secondaires, donnent au *Sacre du printemps* cette puissance et cet effet volontairement primitif. Stravinsky précise en mai 1913 que dans le Prélude de la première partie "la mélodie au basson se développe selon une ligne horizontale, que seules les masses des instruments – le dynamisme intense de l'orchestre et non la ligne mélodique elle-même – accroissent ou diminuent". Et le compositeur de poursuivre : "J'ai exclu de cette mélodie les cordes trop évocatrices et représentatives de la voix humaine, avec leurs *crescendo* et leurs *diminuendo* – et j'ai mis au premier plan les bois, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles, et par cela même plus émouvants à mon gré."

La puissance de la partition de Stravinsky n'échappe pas à Claude Debussy, qui la déchiffre à quatre mains avec Stravinsky en juin 1912 : "Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie, vainement d'en retrouver la terrible impression." Diaghilev confie les décors et les costumes à Roerich, tandis que la chorégraphie incombe à Nijinski et donne lieu à de nombreuses répétitions à partir de fin mars 1913. Celle-ci, qui devait souligner la structure de la musique, fait l'objet d'une étroite collaboration entre le danseur et le compositeur, ce dernier saluant en Nijinski "le collaborateur plastique idéal" et en Roerich "le créateur de l'atmosphère picturale de cette œuvre de foi" (mai 1913). Ce n'est que bien plus tard que le musicien émit des critiques virulentes contre la réalisation de Nijinski. La première de *Sacre du printemps* a lieu le 29 mai 1913 dans le tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Gabriel Astruc, sous la direction de Pierre Monteux, avec Marie Piltz en danseuse soliste. Le scandale qu'aurait provoqué la première a été très largement exagéré, tout au plus un "chahut inconvenant", comme le souligne le critique Léon Vallas. D'ailleurs, aucune des quatre représentations qui suivent n'a été troublée par un quelconque vacarme. En revanche, après les réussites de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, Stravinsky n'est guère surpris que la critique musicale, à l'exception de quelques-uns, soit déconcertée par le *Sacre*, comme il le pressent le jour de la première : "Je crains que *Le Sacre du printemps* où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie toute humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne dérouté ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère" (mai 1913). L'année suivante, *Le Sacre* est donné en concert à Paris, le 5 avril 1914, de nouveau sous la direction de Pierre Monteux, et remporte un immense succès, dont Stravinsky se souviendra sa vie durant. Il faut néanmoins attendre les années 1920 et la première américaine à Philadelphie par Leopold Stokowski pour que l'œuvre devienne l'un des chefs-d'œuvre incontestés du xx^e siècle.

DENIS HERLIN

A PROGRESSIVE PAST

INTERVIEW WITH FRANÇOIS-XAVIER ROTH

'It was a great adventure, begun in 2008-09, an important stage in the history of the orchestra, particularly in terms of international recognition. With this cycle of Stravinsky's ballets, *Les Siècles* presented a domain that had been little explored until then: works just a century old played on period instruments', says François-Xavier Roth today. When he was not yet a conductor, at the age of sixteen or seventeen, he realised that he would probably be living through the centenary of the creation of these works, 'an extraordinary opportunity!' The reissue of these Stravinsky ballets in this boxed set offers us a chance to go back in time to 1913 ... but also to 2013.

What did you find out through working on the Ballets Russes?

When we started our research, I was fascinated by the way the programmes were organised. I was familiar with the major premieres, but I knew much less about the complete programmes of the seasons. I had a preconceived notion that they just consisted of a string of new works. But no. There was an enormous amount of Russian, French and German music: Diaghilev compiled works from different repertoires to create ballet cycles. What I thought was a succession of premieres was in fact a celebration of dance through very contrasting musical styles, with a celebration of Russian art, as it were a cycle of concerts that bridged the gap between the nineteenth century and the avant-garde of the early twentieth.

Is it possible to speak of a specifically French sound?

Once he had arrived in Paris and been propelled to star status overnight with *The Firebird*, Stravinsky benefited from the best orchestras in Europe: the Orchestre de l'Opéra, the Société des Concerts du Conservatoire ... all these ensembles vied with each other in collective brilliance. Already Wagner used to say that Paris was the city where Beethoven's symphonies were heard to best advantage. Stravinsky was also faced with instruments that he hadn't known in Russia: French-made woodwind, brass instruments, harps ...

What influence did these works have on *Les Siècles*?

It was a seminal shock. I still remember vividly the first play-through of *The Firebird*: we were all captivated by the phenomenon of hearing the orchestration on period instruments. The low gut strings blended with the French bassoons of 1900 and produced a crepuscular atmosphere. We had the impression we were rediscovering a sound world, a pungency, a natural conjunction of timbres that functioned perfectly together. The colour of the work changed completely.

In the collective imagination, Stravinsky means the twentieth century: so why go looking for period instruments?

Yes, one has the impression that Stravinsky belongs to the glittering sound of modern orchestras. On period instruments, you discover a different kind of music, with new ears. Gut strings and small-bore brass instruments will never be able to compete with modern instruments in volume, but in terms of the diction of the music and its colour, one realises what he was trying to express at the time. There are tremors of fear, muted, threatening, but there's also violence: sometimes the orchestra howls, pushed to its very limits. One comes to understand Stravinsky's compositional gesture. For the instrumentalists, it's anything but the feeling they can get on modern instruments, that is to say, the cushioned comfort of playing. Today's bassoonists can play the opening of *The Rite* very easily. At the time, there was no key to facilitate access to the upper register. It has in effect been added since *The Rite*.

What did Stravinsky contribute?

An adventurous approach going to the limits of what the instruments of the time could do. But also the way he lays out the orchestral forces, when he makes a horn section roar, for example. In the first scene of *Petrushka*, in the Sacrificial Dance of *The Rite*, Stravinsky has the orchestra play as a whole, in rhythmic patterns never heard before. He invents a new collective virtuosity; no other composer would have dared do what he did.

There is also the question of the version of *The Rite* ...

It all started with a conversation with Pierre Boulez in 2010-11. In the last part of the Sacrificial Dance, he had the strings play pizzicato whereas they were marked *arco* on my score. Why did he do that? Boulez explained to me that there were a number of versions prior to the final one, in which Stravinsky had made changes over the years. He gave me the name of a Quebec musicologist who had spent his life studying *The Rite*, Monsieur Sire. He sent us microfilms, the first score used by Pierre Monteux and other things too. This score is a detective story. It was premiered in 1913, on the eve of the war, but wasn't published at the time: Stravinsky provoked a revolution within the orchestra, the musicians were against him, they couldn't play it, he even hired bodyguards ... The work was nonetheless a great success, and the parts circulated with corrections made by Stravinsky or other conductors to smooth out complicated passages. It was such a mess for so many years that his new publisher asked him for a definitive version, which didn't come until 1947. After years of experimentation, he tried to simplify his musical content, to make it more efficient in terms of corrections. For example, at the beginning of the Sacrificial Dance, there's a marking for each note: *arco*, *pizz*, *ponticello*, *ordinario* for four notes; but in the final version, they're all *arco* with normal position. He realised that he couldn't manage to get musicians to absorb so much innovation and so many feats of instrumental prowess within a limited time.

And is that the score you performed?

Even though we felt like crazy archaeologists, the score was protected by copyright. Would we be allowed to play this? I asked the director of Boosey & Hawkes in London, who was reluctant. We persuaded her to come to Paris, we played it just for her and showed her all the differences live. She was completely won over. Phew! So in 2013 we were allowed to perform the reconstruction of the original version. Technically, the orchestra came out of it very well. Today's musicians are perfectly familiar with the notion of compound metres, with 3/16, then 2/16, and so on; it isn't a problem for them, they've assimilated it. For the instrumentalists of the time it was a completely different story! For my part, I see this as time working to our advantage and enabling us to fulfil the wishes of the young Stravinsky.

In what respect do these works from around 1910 retain a certain modernity?

There aren't very many works of which it can be said that, after their first performance, one knows that something has happened, that there is a 'before' and an 'after'. Musicians and audience have changed during the concert. *The Rite* is one of those. It's a phenomenon, almost physical, biological. Just like Beethoven's *Missa solemnis*, or Wagner's *Tristan* ... The first two ballets, *The Firebird* and *Petrushka*, are luxuriant, inventive works. The three ballets can be seen as a decisive turning point, a new direction taken by music at the beginning of the twentieth century, a meteoric trajectory that was to change the course of history. In the view of all intellectual and musical circles, he was the supreme composer. The twentieth century is the century of Stravinsky. Thanks to these three works. In such a short space of time, he managed to impose once and for all a signature that became a cultural reference point for decades. And it's all the more true because poor Stravinsky never stopped trying to prove that he was much more than the composer of these three works. It was a tragedy for him, and it stuck to him like glue, like chewing gum: he remained the composer of the ballets, of *The Rite*, of these works that have marked us, all of us, for ever.

Interview by GUILLAUME TION

Translation: Charles Johnston

STRAVINSKY AND THE BALLETS RUSSES

The Russian art critic and impresario Serge Diaghilev (1872-1929) was the brilliant inventor and promoter of the Ballets Russes from 1909 until his death. After organising an exhibition covering the past two centuries of Russian painting at the 1906 Salon d'Automne with the help of the painters Léon Bakst and Alexandre Benois, his future partners in the design of the sets and scenarios for the Ballets Russes, he presented a series of five Russian concerts in May 1907 under the direction of the conductors Arthur Nikisch and Felix Blumenfeld, with the participation of such singers as Félia Litvinne and Fyodor Chaliapin. But it was the performances of Mussorgsky's opera *Boris Godunov*, given for the first time at the Paris Opéra in May and June 1908, that were to make the biggest impact. Prepared with extraordinary care and lavishment in St Petersburg, the production, with Chaliapin in the title role and the chorus of the Bolshoi Opera, produced a lasting impression on the Paris public. Thanks to the many supporters he was able to cultivate in Parisian high society, this 'terrible and charming man who could make stones dance', as Debussy called Diaghilev, organised a series of choreographic and musical performances in May and June 1909, with sumptuous sets and costumes. Apart from *Le Pavillon d'Armide*, with music by Nikolai Tcherepnin, the other ballets created in 1909 interwove music by various Russian composers, as in the case of *Les Sylphides*, which featured works by Alexander Glazunov, Anatoly Lyadov, Nikolay Sokolov and Sergey Taneyev, as well as by Chopin, two of whose piano pieces were orchestrated by the young Stravinsky.

Diaghilev, aware that the recycling and compilation of Russian music was not enough, wanted his Russian season to be a space of creation too. Having conceived for the 1910 season a new production inspired by Russian folktales, *L'Oiseau de feu* (*The Firebird*), he entrusted the scenario to the choreographer Michel Fokine. The narrative can be summarised as follows. In the realm of Kashchey, Ivan Tsarevich pursues a beautiful bird of gold and fire, captures it and then releases it in exchange for a feather from its plumage. But as he is about to leave the place, he is joined in the garden by thirteen princesses and falls in love with one of them. Captured by Kashchey's guardian monsters, Ivan is saved by the Firebird, which leads the despot's henchmen on an infernal dance. Exhausted, they fall asleep to the sound of a magical lullaby, while Kashchey dies and Ivan marries his beloved. Once the scenario had been worked out, the next step was to find a composer willing to write to a very tight deadline. After considering Lyadov, then Glazunov, Diaghilev selected Stravinsky on the recommendation of his friend Boris Assafiev, who had an expert knowledge of the Russian musical milieu. Composed between October or November 1909 and May 1910 and premiered on the stage of the Théâtre de l'Opéra under the direction of Gabriel Pierné on 25 June 1910, *The Firebird* played a decisive role in the development of the young Russian composer's career, thanks to the immense success the production enjoyed right from the start. A flamboyant score in perfect harmony with the colourful sets and costumes of Alexandre Golovine and Bakst, the work exudes strength and violence in its rhythmic writing, notably through its displaced accents on the weak beats, yet nevertheless remains close to the style of Stravinsky's teacher, Nikolai Rimsky-Korsakov, to whom he dedicated it.

On the same programme of 25 June 1910, the audience also discovered another ballet, *Les Orientales*, 'choreographic sketches' by Fokine to music by Glazunov, Christian Sinding, Anton Arensky, Edvard Grieg and Alexander Borodin, evoking, as the synopsis underlined, 'the oriental peoples who are neighbours of Russia and whose art has sometimes exerted . . . a very great influence on that of the Slavs'. Since some of the music has been lost, Les Siècles reconstructed it by commissioning Bruno Mantovani and Charlie Piper to orchestrate Grieg's *Le Djinn* and Sinding's *Oriental Dance* respectively.

After the success of *The Firebird*, Diaghilev commissioned a new ballet from Stravinsky, *Petrushka* (*Petrushka*). Benois played a decisive role in the conception of the scenario, as we are informed by the work's subtitle: 'Scènes burlesques en quatre tableaux d'Igor Stravinsky et Alexandre Benois'. At that time the composer was writing an orchestral piece in which the piano was intended to play the pre-eminent role, a kind of *Konzertstück*. After hearing it, Diaghilev and Benois suggested he should introduce it into their ballet, set during the St Petersburg Shrovetide Fair. Benois, who was familiar with the fair's atmosphere, devised the story. To the sound of hurdy-gurdies, a Charlatan disguised as a magician performs a show with three puppets that come to life through his magic: Petrushka, a Moor and a Ballerina. In the second and third tableaux, Petrushka dances and suffers. He is in love with the Ballerina and jealous of the Moor, and fails to seduce his beloved. She prefers the Moor, despite his brutal and bullish behaviour. In the final scene, while the festivities are in full swing, the Moor, although held back by the Ballerina, pursues and kills Petrushka. In the face of the audience's distress, the police arrest the Charlatan. Petrushka's corpse turns out to be no more than a puppet. But his ghost hovers above the Charlatan, who flees in terror. To evoke this popular fairground atmosphere, Stravinsky creates extraordinary orchestral effects imitating the accordion and also incorporates folk and popular songs, and dances by Joseph Lanner. In these brief, exceptionally concise sequences, which within the space of a few notes present in rapid succession the atmosphere of the fair, the puppet show and the drama that ensues, the musical and orchestral framework never becomes disjointed.

With the music for *Petrushka*, Stravinsky established himself as an innovative composer, who conceived music, as Lincoln Kirstein remarked, 'not to serve the dance, but to control it'. Premiered under the direction of Pierre Monteux at the Théâtre du Châtelet on 13 June 1911 with Vaslav Nijinsky as Petrushka, Tamara Karsavina as the Ballerina and Alexander Orlov as the Moor, the ballet had a triumphant reception and became one of the signature works of the Ballets Russes.

On the strength of Stravinsky's renewed success of *Petrushka*, which the composer said made 'absolutely sure of [his] ear', Diaghilev proposed he should write a new work: this was to become *Le Sacre du printemps* (*The Rite of Spring*). Composition began in the summer of 1911, when Stravinsky was staying with his family at Ustilug in Russia.¹ At the end of July he travelled to Talashkino, near Smolensk, to meet the painter Nicolas Roerich and draft the ballet's scenario with him. Roerich had designed the sets of Borodin's *Prince Igor* for Diaghilev's Ballets Russes production in 1909; he was one of the leading exponents of Russian Symbolism and was passionately interested in the early periods before Russia was Christianised. Stravinsky, as he wrote on 29 May 1913, 'wanted to express the sublime rise of nature as it is renewed: the total, Panic rise of the universal sap'. To evoke these 'pictures of pagan Russia', he used, especially in the first part, themes borrowed from Lithuanian folklore, which came from an imposing anthology of folksongs published in Krakow in 1900. He transformed them and used them as material for musical development. Rhythm plays a major role in the work, on account of the irregular metres and syncopated accents that disconcert and strike the listener. Stravinsky also uses compound chords, which create a keen tension between simple thematic material and a very complex, dense harmonic style, nourished by dissonance. Finally, the rhythmic treatment of the orchestra, the importance of percussion, and the role Stravinsky assigns to instruments generally considered secondary, give *The Rite of Spring* its power and its deliberately primitive effect. Stravinsky observed in May 1913 that, in the Introduction to Part One, 'the [bassoon] melody develops along a horizontal line, which only the masses of the instruments – the intense dynamism of the orchestra and not the melody line itself – swell or contract'. He continues: 'I have excluded from this melody the strings – which with their crescendos and diminuendos are too evocative and representative of the human voice – and have placed in the foreground the woodwind, which are drier, clearer, less rich in facile expressiveness, and for that very reason, to my taste, more moving.'

The impact of Stravinsky's score was not lost on Claude Debussy, who played it through with him four hands in June 1912: 'It haunts me like a beautiful nightmare and I try in vain to retrieve the terrifying impression it made.' Diaghilev commissioned Roerich to design the sets and costumes, while the choreography was entrusted to Nijinsky and was rehearsed extensively from the end of March 1913 onwards. The choreography was intended to underline the structure of the music, and was created in close collaboration between choreographer, set and costume designer, and composer; Stravinsky hailed Nijinsky as 'the ideal flexible collaborator' and Roerich as 'the creator of the pictorial atmosphere of this work of faith' (May 1913). It was not until much later that the musician voiced virulent criticism of Nijinsky's work. *The Rite of Spring* received its first performance on 29 May 1913 at the brand-new Théâtre des Champs-Élysées, under the management of Gabriel Astruc; the conductor was Pierre Monteux, with Marie Piltz as principal dancer. The scandal supposedly caused by the premiere has been greatly exaggerated; at most there was 'unseemly heckling', as the critic Léon Vallas termed it. Moreover, none of the four performances that followed was disrupted by any kind of uproar. On the other hand, after the success of *The Firebird* and *Petrushka*, Stravinsky was hardly surprised that all but a few music critics were bewildered by *The Rite*, as he had foreseen on the day of the premiere: 'I am afraid that *The Rite of Spring*, in which I no longer call on the spirit of fairytales or on human pain and joy, but instead strive for a rather more extended abstraction, will perplex those who have hitherto shown me such precious sympathy' (May 1913). On 5 April of the following year, the work was given in concert in Paris, once again under the direction of Pierre Monteux, and scored an immense success that Stravinsky was to remember for the rest of his life. Nevertheless, it was not until the 1920s, and the American premiere in Philadelphia conducted by Leopold Stokowski, that *The Rite* became one of the undisputed masterpieces of the twentieth century.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

¹ Now Ustyulh in Ukraine. (Translator's note)

EINE FORTSCHRITTLICHE VERGANGENHEIT

INTERVIEW MIT FRANÇOIS-XAVIER ROTH

„Das war das größte Abenteuer, es begann 2008/09, und es ist eine bedeutende Episode in der Geschichte des Orchesters, insbesondere was die Anerkennung auf internationaler Ebene betrifft. Mit diesem Ballettzyklus von Strawinsky hat sich das Orchester Les Siècles mit einem raren Unternehmen hören lassen: hundertjährige Werke auf Instrumenten jener Zeit“, berichtet heute François-Xavier Roth. Mit 16/17 Jahren, als er noch nicht Dirigent war, wurde ihm bewusst, dass er wohl den hundertsten Jahrestag der Uraufführung dieser Werke erleben würde – „eine unerhörte Chance“! Die Neuausgabe dieser Ballette von Strawinsky in dieser Box ermöglicht es uns, ins Jahr 1913 einzutauchen... Und ebenso ins Jahr 2013.

Was konnten Sie durch die Arbeit an diesen russischen Balletten alles erfahren?

Als wir mit den Recherchen begannen, war ich gleich fasziniert von der Zusammensetzung der Programme. Ich wusste über die bedeutenden Uraufführungen Bescheid, jedoch kaum über das, was in den Saisons auf den Spielplan kam. Davon hatte ich eine überkommene Vorstellung: Ich stellte mir nämlich vor, dass die Programme bloß in einem Aneinanderreihen von Uraufführungen bestanden. Weit gefehlt: Es gab enorm viel russische, französische und deutsche Musik, Diaghilew stellte verschiedene Repertoires zusammen, um Ballettzyklen zu schaffen. Das, wovon ich annahm, es handle sich um eine Folge von Premieren, war in Wirklichkeit eine Verherrlichung des Tanzes mittels sehr unterschiedlicher Musik und in Verbindung mit einer Verherrlichung der russischen Kunst, eine Art Konzertzyklus, der eine Brücke zwischen dem 19. Jahrhundert und der Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts schlug.

Könnte man von einem französischen Klang sprechen?

Als Strawinsky nach Paris kam und mit *L'Oiseau de feu* von einem Tag auf den anderen zu einem Star wurde, konnte er von den europaweit besten Klangkörpern profitieren: das Orchester der Opéra, die Konzertgesellschaften... All diese Orchester wetteiferten miteinander um höchste kollektive Brillanz. Wagner sagte von Paris, es sei die Stadt, wo man Beethovens Sinfonien am besten zu hören bekam. Strawinsky standen auch Instrumente zur Verfügung, die er in Russland nicht gekannt hatte: Holz- oder Blechbläser, Harfen französischer Bauart...

Welchen Einfluss übten diese Werke auf das Orchester Les Siècles aus?

Es war ein tiefer Schock. Ich erinnere mich gut an die erste Probe für *L'Oiseau de feu*: Wir waren alle überwältigt davon, wie die Orchestrierung auf historischen Instrumenten zum Tragen kam. Wenn sich die mit Darmsaiten bespannten tiefen Streicher mit den französischen Fagotten von 1900 mischten, ergab dies eine dämmerige Stimmung. Man hatte den Eindruck, eine Klangwelt wiederzuentdecken, eine Herbeheit, ein selbstverständlich funktionierendes Miteinander der Klänge. Die Farbe des Werks war vollkommen anders.

In der kollektiven Wahrnehmung steht Strawinsky für das 20. Jahrhundert: warum den Einsatz von historischen Instrumenten anstreben?

Ja, man hat den Eindruck, dass Strawinsky zu dem Glanz der modernen Orchester gehört. Mit historischen Instrumenten entdeckt man eine andere Musik, man hört mit anderen Ohren. Streicher mit Darmsaiten und Blechbläser mit kleiner Bohrung werden mit modernen Instrumenten nie mithalten können beim Volumen, dafür aber bei der Diktion der Musik und was die Farben betrifft; man wird sich klar darüber, was Strawinsky damals ausdrücken wollte. Man findet ein dumpfes, bedrohliches Zittern vor Angst, aber auch Gewalt: Das Orchester schreit manchmal, wie in die Enge getrieben. Es gelingt einem, Strawinskys kompositorisches Vorgehen zu erfassen. Für die Instrumentalisten ist das alles andere als das komfortable Spiel, das man auf modernen Instrumenten haben kann. Heute spielen Fagottisten die Einführung des *Sacre* mit Leichtigkeit. Damals gab es jedoch noch keine Klappen, die den Zugang zu den hohen Lagen erleichtert hätten. Sie kamen praktisch nach dem *Sacre* dazu.

Was hat Strawinsky gebracht?

Das Abenteuer, an die Grenzen des instrumental Möglichen zu gelangen. Aber auch die Kräfteverhältnisse, wenn er z.B. ein Horn zum Brüllen bringt. Im ersten Bild von *Petrouchka* oder im Heiligen Tanz des *Sacre* lässt Strawinsky das Orchester als Ganzes rhythmische Gebilde spielen, die man vorher nie gehört hatte. Er erfindet eine neue kollektive Virtuosität, kein anderer Komponist hätte gewagt, was er wagte.

Es stellt sich auch die Frage nach der Fassung des *Sacre*...

Alles beginnt 2010/11 mit einem Gespräch mit Pierre Boulez. Im letzten Teil des Heiligen Tanzes hat er die Streicher *pizzicato* spielen lassen, obwohl sie in meiner Partitur mit *arco* bezeichnet waren. Warum? Boulez erklärt mir, dass es zahlreiche Fassungen gibt, die der definitiven Version vorausgingen und in denen Strawinsky im Lauf der Jahre Veränderungen vorgenommen hat. Er nennt mir den Namen eines Musikwissenschaftlers aus Québec, Sire, der sein ganzes Leben lang den *Sacre* studiert hat. Dieser sendet uns Mikrofilme, die erste Partitur von Pierre Monteux... Und diese Partitur ist wie ein Krimi. Sie entsteht 1913, nicht lange vor Ausbruch des Kriegs, wird nicht gleich ediert, Strawinsky führt im Orchester eine Revolution herbei, die Musiker lehnen sich gegen ihn auf, sie sind nicht in der Lage, diese Musik zu spielen, er stellt sogar Leibwächter an... Das Werk ist dennoch ein großer Erfolg, das Material kommt in Umlauf mit Korrekturen von Strawinsky und anderen Dirigenten, die komplizierte Passagen beseitigen. Es herrscht über viele Jahre ein solches Durcheinander, dass sein neuer Herausgeber ihn um eine definitive Version bittet, die dann erst 1947 kommt. Nach Jahren des Experimentierens versucht er, seine musikalischen Intentionen einfacher zu gestalten, auch in Hinblick auf mehr Effizienz. Ein Beispiel: Am Anfang des Heiligen Tanzes findet man eine Vorgabe pro Note, also *arco*, *pizzi*, *ponticello*, *ordinario* für vier Noten, und in der endgültigen Fassung: für alles *arco* in normaler Position. Es ist Strawinsky klar geworden, dass er nicht verlangen kann, dass in einem begrenzten Zeitraum im instrumentalen Bereich so viel Neues und Anstrengendes verarbeitet wird.

Und diese Partitur haben Sie benutzt?

Wir betätigten uns zwar wie verrückte musikalische Archäologen, aber die Partitur unterlag noch der Schutzfrist. Würden wir das Recht haben, das zu spielen? Ich fragte die Leiterin des Verlags Boosey & Hawkes in London, die Vorbehalte hatte. Wir haben sie dazu überredet, nach Paris zu kommen, wir haben nur für sie gespielt, und wir haben ihr live alle Abweichungen vorgeführt. Sie erlag dem Charme. Es war geschafft! 2013 erhielten wir die Erlaubnis, die Rekonstruktion der Originalfassung aufzuführen. Technisch hat es das Orchester gut bewältigt. Heute sind die Musiker bestens mit gemischten Takten wie 3/16 und dann 2/16 usw. vertraut; das ist kein Problem für sie, das ist verinnerlicht. Für damalige Musiker war das eine ganz andere Angelegenheit! Meiner Ansicht nach verdanken wir der Zeit, die vergangen ist, das Glück, die Wünsche des jungen Strawinsky erfüllen zu können.

Inwiefern haben die Werke von 1910 eine gewisse Modernität behalten?

Es gibt wenig Werke, von denen man weiß, dass nach ihrer ersten Aufführung etwas geschehen ist, dass es ein Vorher und ein Nachher gibt. Musiker und Publikum haben sich während des Konzerts verändert. Der *Sacre* gehört dazu. Das ist als Werk eine Ausnahmeerscheinung, fast physischer, biologischer Art. Genau wie Beethovens *Missa Solemnis* oder Wagners *Tristan*... Die beiden ersten Ballette, *L'Oiseau de feu* und *Petrouchka*, sind opulente, von Erfindungsgeist geprägte Werke. Man kann die Gruppe der drei Ballette als einen entscheidenden Wendepunkt betrachten, mit einem Wetterleuchten schlägt die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts eine andere Richtung ein, die den Lauf der Geschichte ändern wird. Für alle intellektuellen und musikalischen Kreise war Strawinsky der am meisten souveräne Komponist. Das 20. Jahrhundert ist sein Jahrhundert. Dank dieser drei Werke. In äußerst kurzer Zeit gelingt es ihm auf endgültige Art, eine Identität zu schaffen, die für Jahrzehnte eine kulturelle Referenzgröße wird. Das entspricht umso mehr der Wahrheit, als der bemitleidenswerte Strawinsky ohne Unterlass zu belegen versuchte, dass er wirklich mehr ist als der Komponist dieser drei Werke. Für ihn war das eine Tragödie, er hatte das am Hals: Er blieb der Komponist der Ballette, des *Sacre*, dieser Werke, die alle, uns alle für immer prägen.

Das Interview führte GUILLAUME TION
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

STRAWINSKY UND DIE BALLETS RUSSES

Der russische Kunstkritiker und Impresario Sergei Diaghilew (1872-1929) war von 1909 bis zu seinem Tod genialer Pionier und treibende Kraft der Ballets russes. Nachdem er im Rahmen des Herbstsalons 1906 – unterstützt von den Malern Léon Bakst und Alexandre Benois, seinen künftigen Partnern bei der Konzeption von Bühnenbildern und Szenarien der Ballets russes – eine Ausstellung mit alter und moderner russischer Malerei organisiert hatte, führte er im Mai 1907 eine Reihe von fünf russischen Konzerten durch, die unter der Leitung der Dirigenten Arthur Nikisch und Felix Blumenfeld standen und an denen die Sänger Felia Litwin und Fjodor Schaljapin beteiligt waren. Doch sollten vor allem die im Mai und Juni 1908 erstmals an der Pariser Opéra stattfindenden Aufführungen von Mussorgskys Oper *Boris Godunow* einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Diese Produktion mit Schaljapin in der Titelpartie und den Chören des Bolschoi-Theaters war in St. Petersburg mit größter Sorgfalt und ungewöhnlichem Aufwand vorbereitet worden und bewegte das Pariser Publikum nachhaltig. Dank der breiten Unterstützung, die Diaghilew in der Pariser Oberschicht für sich aufzubauen wusste, organisierte dieser „schreckliche und charmante Mann, der Steine zum Tanzen bringen könnte,“ (Debussy) ab 1909 jeweils in den Monaten Mai und Juni eine Reihe von Ballettaufführungen mit prächtigen Kostümen und Bühnenbildern. Bis auf *Le Pavillon d'Armide*, dessen Musik einzig von Nikolai Tscherepnin stammt, wurden für die 1909 uraufgeführten Ballette Werke verschiedener russischer Komponisten kombiniert; so kamen bei *Les Sylphides* Kompositionen von Alexander Glasunow, Anatoli Ljadow, Nikolai Sokolow und Sergei Tanejew zusammen, aber auch von Chopin, von dem der junge Strawinsky zwei Klavierstücke orchestrierte.

Diaghilew war sich bewusst, dass es nicht genügen würde, russische Musik wiederzuverwenden und zusammenzustellen, und er wünschte sich eine russische Spielzeit, die auch Raum für Neuschöpfungen bot. Für die Saison 1910 schwebte ihm eine von russischen Märchen inspirierte Aufführung mit dem Titel *L'Oiseau de feu* vor, und er beauftragte den Choreografen Michail Fokin mit deren Szenarium. Die Handlung ist zusammengefasst wie folgt: Auf dem Landgut des Kaschtschei verfolgt Iwan Zarewitsch einen schönen Vogel aus Gold und Feuer, fängt ihn und lässt ihn dann gegen eine Feder aus dessen Gefieder wieder frei. Als Iwan den Ort verlassen will, erscheinen im Garten dreizehn Prinzessinnen, und er verliebt sich in eine von ihnen. Kaschtscheis schreckliche Wächter nehmen ihn gefangen, doch wird Iwan vom Feuervogel gerettet, der die Gefolgsmänner des Despoten in einen höllischen Tanz hineintreibt. Völlig erschöpft schlafen sie bei den Klängen eines magischen Wiegenlieds ein, Kaschtschei stirbt, und Iwan heiratet seine Liebste.

Nachdem die Handlung ausgearbeitet war, blieb die Suche nach dem Komponisten, der bereit war, in sehr kurzer Frist die Musik zu schreiben. Diaghilew dachte erst an Ljadow, dann an Glasunow, um sich dann auf Anraten seines Freundes Boris Assafjew, eines feinen Kenners der russischen Musikszene, für Strawinsky zu entscheiden. *L'Oiseau de feu* entstand zwischen Oktober oder November 1909 und Mai 1910, wurde am 25. Juni 1910 am Pariser Théâtre National de l'Opéra unter der Leitung von Gabriel Pierné uraufgeführt, und durch den riesigen Erfolg, den es schon bei seiner Uraufführung hatte, gab das Werk der Laufbahn des jungen russischen Komponisten einen entscheidenden Impuls. Die schillernde Musik stimmte perfekt mit dem Bühnenbild und den farbenfrohen Kostümen von Alexander Golowin und Bakst überein, sie entfaltet Kraft und Wucht durch ihre rhythmische Struktur, insbesondere durch die Verschiebung der Akzente auf die schwachen Takteile, bleibt dabei jedoch stilistisch in der Nähe von Strawinskys Lehrer Nikolai Rimski-Korsakow, dem er das Werk widmete.

Im Rahmen der Aufführung vom 25. Juni 1910 machte das Publikum mit einem weiteren Ballett Bekanntschaft: *Les Orientales*, choreografische Skizzen von Fokine zu Musik von Glasunow, Christian Sinding, Anton Arensky, Eduard Grieg und Alexander Borodin. Der Text zur Handlung macht deutlich, dass es dabei um Völker des Orients geht, die „an Russland angrenzen und deren Kunst einen bisweilen starken Einfluss auf die der Slawen ausübte“. Ein Teil dieser Musik ging verloren, doch das Orchester Les Siècles hat sie rekonstruiert, wobei Bruno Mantovani und Charlie Piper die Orchestrierung von Griegs *Djinn* und Sindings *Danse orientale* anvertraut wurde.

Nach dem Erfolg von *L'Oiseau de feu* gab Diaghilew Strawinsky den Auftrag für ein neues Ballett: *Petruschka*. An der Entwicklung des Szenariums war Benois auf entscheidende Weise beteiligt, was auch aus dem Untertitel hervorgeht: „Burleske Szenen in vier Bildern von Igor Strawinsky und Alexandre Benois.“ Zu jener Zeit war der Komponist dabei, ein Werk für Orchester zu schreiben, in dem das Klavier die Hauptrolle übernehmen sollte, eine Art Konzertstück. Nachdem Diaghilew und Benois es gehört hatten, schlugen sie ihm vor, es in das Ballett aufzunehmen, das während der Festlichkeiten der Fastnachtswoche in St. Petersburg spielt. Vertraut mit der Atmosphäre dieses Jahrmarkts, dachte sich Benois folgende Handlung aus: Zu Drehorgelklängen präsentiert ein Gaukler im Kostüm eines Zauberers in seinem Theater drei Puppen – Petruschka, einen Mohren und eine Ballerina –, die durch seine magischen Kräfte lebendig werden. Im zweiten und dritten Bild tanzt Petruschka und leidet dabei. Er ist in die Ballerina verliebt und auf den Mohren eifersüchtig, es gelingt ihm jedoch nicht, sie zu verführen. Sie zieht ihm den Mohren vor, obwohl dieser gewalttätig und engstirnig ist. Im letzten Bild, als das Fest in vollem Gange ist, verfolgt der Mohr, den die Ballerina zurückhalten versucht, Petruschka und tötet ihn. Angesichts der Erschütterung des Publikums nimmt die Polizei den Zauberer fest. Es stellt sich heraus, dass Petruschkas Leiche bloß eine einfache Puppe ist. Doch der Geist von

Petruschka schwebt über dem Gaukler, der voller Entsetzen flieht.

Um die volkstümliche Stimmung dieses Jahrmarkts heraufzubeschwören, schuf Strawinsky ungewöhnliche Orchestereffekte: Das Akkordeon wird imitiert, und folkloristische Melodien sowie Volkslieder mischen sich mit Tänzen von Joseph Lanner. Kurze, höchst konzise Sequenzen schildern mit ein paar Noten nacheinander die Atmosphäre des Jahrmarkts, das Puppentheater und das daraus entstehende Drama, wobei das musikalische und orchestrale Gerüst in keinem Moment seinen Zusammenhang verliert. Mit der Musik zu *Petruschka* behauptete sich Strawinsky als innovativer Komponist, der – nach den Worten von Lincoln Kirstein – nicht schrieb, „um dem Tanz zu dienen, sondern um ihn zu beherrschen“. Das Ballett kam am 13. Juni 1911 unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux und mit Waslaw Nijinski in der Titelrolle, Tamara Karsawina als Ballerina und Alexander Orlow als Mohren am Théâtre du Châtelet zur Uraufführung, erlebte einen triumphalen Erfolg und wurde zu einer der herausragenden Produktionen der Ballets russes.

Bestärkt von dem Erfolg dieses Werks, durch das Strawinsky „[seines] Gehörs ganz sicher“ wurde, regte Diaghilew den Komponisten zu einem weiteren Ballett an: *Le Sacre du printemps*. Strawinsky nahm die Arbeit daran im Sommer 1911 auf, als er sich mit seiner Familie im russischen Ustilug aufhielt. Ende Juli begab er sich in das nahe Smolensk gelegene Talaschkino, um den Maler Nikolai Roerich zu treffen und mit ihm die Handlung des Balletts zu erarbeiten. Roerich, Hauptvertreter des russischen Symbolismus, hatte 1909 das Bühnenbild für Borodins *Prinz Igor* in einer Aufführung der Ballets russes geschaffen. Seine Leidenschaft galt den alten Zeiten des vorchristlichen Russlands. Strawinsky schrieb am 29. Mai 1913, dass er im *Sacre du printemps* das „erhabene Erwachen der Natur“ ausdrücken wolle, „die sich aus sich selbst erneuert: das alles umfassende, panische Erwachen der universellen Kraft“. Um diese „Bilder aus dem heidnischen Russland“ heraufzubeschwören, benutzte er – namentlich im ersten Teil – Themen aus Volksliedern der litauischen Folklore, die 1900 in Krakau in einer umfangreichen Sammlung publiziert worden waren. Er bearbeitete sie und verwertete sie als Material, aus dem er seinen eigenen musikalischen Stoff entwickelte. Eine weitere wichtige Rolle spielt der Rhythmus mit seinem unregelmäßigen Metrum und synkopierten Akzenten, die den Zuhörer verwirren und verblüffen. Strawinsky verwendet auch heterogene Akkordkonstruktionen, was zu einer großen Spannung führt zwischen dem einfachen thematischen Material und dem sehr komplexen, dichten, von Dissonanzen durchdrungenen harmonischen Satz. Der Umgang mit dem Orchester bezüglich des Rhythmus, die Bedeutung des Schlagzeugs und die Rolle, die Strawinsky den gewöhnlich als nebensächlich betrachteten Instrumenten zuweist, verleihen dem *Sacre du printemps* Wucht und einen gewollt primitiven Effekt. Im Mai 1913 erklärte Strawinsky, dass in der Introduction des ersten Teils „die Melodie [des Fagotts] sich in einer horizontalen Linie entfaltet, die nur durch die Masse der Instrumente – die große Dynamik des Orchesters und nicht die melodische Linie selbst – verstärkt oder abgeschwächt wird“. Und der Komponist weiter: „Ich habe von dieser Melodie die Streicher ausgenommen, die zu sehr an die menschliche Stimme erinnern und sie repräsentieren würden mit ihren *crescendi* und *diminuendi* – und ich habe die Holzbläser in den Vordergrund gerückt, die trockener sind, schärfer, weniger reich an schlichtem Ausdruck und gerade dadurch bewegender, wie mir scheint.“ Die Kraft dieser Partitur entging Claude Debussy nicht, der sie im Juni 1912 zusammen mit dem Komponisten vierhändig vom Blatt spielte: „Das verfolgt mich wie ein schöner Albtraum, und ich versuche vergeblich, den schrecklichen Eindruck davon wiederzufinden.“ Diaghilew vertraute Bühnenbild und Kostüme Roerich an, während Waslaw Nijinsky die Choreografie oblag, für die ab Ende März 1913 zahlreiche Proben nötig wurden. Sie sollte die Struktur der Musik herausstellen und entstand in enger Zusammenarbeit zwischen dem Tänzer, dem Kostüm- und Bühnenbildner und dem Komponisten, der in Nijinsky einen „formbaren, idealen Mitarbeiter“ sah und in Roerich „den Schöpfer der malerischen Atmosphäre dieses vom Glauben geprägten Werks“ (Mai 1913). Erst später würde Strawinsky die Umsetzung von Nijinsky scharf kritisieren. Die Premiere des *Sacre du printemps* fand am 29. Mai 1913 in dem ganz neuen, von Gabriel Astruc geleiteten Théâtre des Champs-Élysées statt, unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux und mit Marie Piltz als Solotänzerin. Der Skandal, den die Premiere auslöste, wurde viel zu sehr überbewertet, das war allenfalls ein „unpassender Aufruhr“, wie der Kritiker Léon Vallas betonte. Übrigens wurde keine der vier folgenden Aufführungen durch ein wie auch immer geartetes Getöse gestört. Dagegen war es für Strawinsky nach den Erfolgen von *L'Oiseau de feu* und *Petruschka* keine Überraschung, dass die Musikkritiker – abgesehen von einigen Ausnahmen – vom *Sacre* irritiert waren, denn am Tag der Premiere ahnte er: „Ich fürchte, dass *Le Sacre du printemps*, wo ich nicht mehr den Geist der Märchen anrufen noch die menschliche Erfahrung des Schmerzes oder der Freude thematisiert habe, sondern wo ich mich darum bemühe, die Richtung zu ändern hin zu einer etwas weiter gefassten Abstraktion, all jene befremden wird, die mir bis jetzt treu ihre Sympathie erwiesen haben.“ (Mai 1913) Im folgenden Jahr, am 5. April 1914, wurde der *Sacre* in Paris konzertant aufgeführt, wiederum unter der Leitung von Pierre Monteux, und es wurde ein glänzender Erfolg, an den sich Strawinsky sein Leben lang erinnern würde. Das Werk sollte dennoch erst in den 1920er Jahren und mit der amerikanischen Erstaufführung in Philadelphia unter Leopold Stokowski als eines der Meisterwerke des 20. Jahrhunderts anerkannt werden.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese



LES SIÈCLES, FRANÇOIS-XAVIER ROTH - Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphony no. 5

With FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

Symphonie à 17 parties

CD HMM 902423

Symphony no. 3 'Eroica'

With ETIENNE NICOLAS MÉHUL

Les Amazones ou La Fondation de Thèbes, Overture

CD HMM 902421



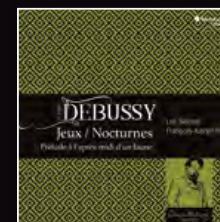
CLAUDE DEBUSSY

Nocturnes. Jeux

Prélude à l'après-midi d'un faune

Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain

CD HMM 905291



MAURICE RAVEL

Daphnis & Chloé

Complete ballet

Ensemble Aedes

CD HMM 905280

Ma mère l'Oye

Le Tombeau de Couperin

Shéhérazade, ouverture de féerie

CD HMM 905281



La Valse

MUSSORGSKY Orch. Ravel

Pictures at an exhibition

CD HMM 905282





VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,
Mécénat Musical Société Générale
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS
L'AVENIR**  **SOCIÉTÉ
GÉNÉRALE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 066 714 367,50 € - 552 120 222 RCS PARIS - Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. Avril 2020

Partenaire privilégié de l'orchestre
Les Siècles, le Conseil départemental

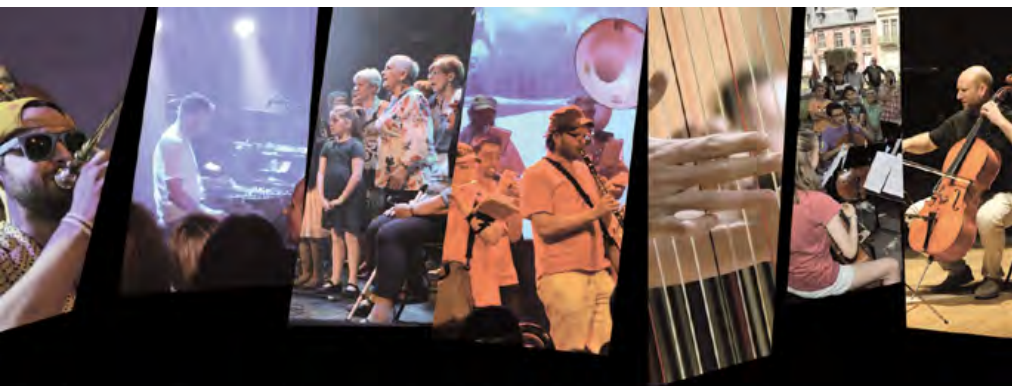


de l'Aisne soutient l'action de
François-Xavier Roth
dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

**Jeune Symphonie de l'Aisne,
Orchestres Démonos,
Cité de la musique et de la danse
de Soissons, Festival de Laon, etc.**

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L'AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons. L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie. L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Echanges et Bibliothèques et ponctuellement par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

L'orchestre collabore régulièrement avec le Palazzetto Bru Zane. Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



Tourcoing



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2011-2014 © 2021

Enregistrements Les Siècles

réalisés entre octobre 2010 et septembre 2013

à la Cité de la Musique de Paris, à la cathédrale de Laon, à l'Arsenal de Metz,

à la MC2 de Grenoble et à l'Alte Oper de Francfort

Direction artistique, prise de son, montage & mixage : Jiri Heger

Assistant : Jean-Christophe Laurier et Bergame Periaux (905342), Frédéric Briant (905343)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration digipack : Vaslav Nijinsky (1889-1950), danseur russe,

aquarelle de Barbier 1912, Bridgeman Images

Photo François-Xavier Roth : © Julien Mignot

Maquette: atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

www.lessiecles.com