

STRAVINSKY  
LE SACRE DU PRINTEMPS

'ALHAMBRA' CONCERTO  
EÖTVÖS

ISABELLE FAUST  
**Orchestre de Paris**  
PABLO HERAS-CASADO



	PÉTER EÖTVÖS (b. 1944)	
1	<b>Alhambra (Violin Concerto no. 3)*</b>	23'19
	World premiere recording © Schott Music	
	IGOR STRAVINSKY (1882-1971)	
	<b>Le Sacre du printemps</b> (Tableaux de la Russie païenne en deux parties)	
	<b>The Rite of Spring</b> (Pictures of Pagan Russia in Two Parts)	
	<b>Die Frühlingsweihe</b> (Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen)	
	© Boosey & Hawkes	
	<b>I. L'Adoration de la terre / Adoration of the Earth / Die Anbetung der Erde</b>	
2	I. Introduction	3'32
3	II. Les Augures printaniers - Danses des adolescentes	3'26
	<i>Augurs of Spring - Dances of the Young Girls / Vorboten des Frühlings - Tanz der jungen Mädchen</i>	
4	III. Jeu du rapt / <i>Ritual of Abduction</i> / Spiel der Entführung	1'18
5	IV. Rondes printanières / <i>Spring Rounds</i> / Frühlingsreigen	3'20
6	V. Jeux des cités rivales / <i>Ritual of the Rival Tribes</i> / Spiele der feindlichen Stämme	1'41
7	VI. Cortège du sage / <i>Procession of the Sage</i> / Prozession des alten Weisen	0'39
8	VII. Le Sage - Danse de la terre / <i>The Sage - Dance of the Earth</i> / Der Weise - Tanz der Erde	1'38
	<b>II. Le Sacrifice / The Sacrifice / Das Opfer</b>	
9	I. Introduction	4'23
10	II. Cercles mystérieux des adolescentes	3'40
	<i>Mystic Circles of the Young Girls / Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen</i>	
11	III. Glorification de l'élue	1'25
	<i>Glorification of the Chosen One / Verherrlichung der Auserwählten</i>	
12	IV. Évocation des ancêtres	0'39
	<i>Evocation of the Ancestors / Beschwörung der Auserwählten</i>	
13	V. Action rituelle des ancêtres	3'48
	<i>Ritual Action of the Ancestors / Weihevollte Handlung der Ahnen</i>	
14	VI. Danse sacrée (L'Élue)	4'53
	<i>Sacrificial Dance (The Chosen One) / Opfertanz (Die Auserwählte)</i>	
	Orchestre de Paris	
	Isabelle Faust, <i>violin</i> *	
	Pablo Heras-Casado, <i>conducting</i>	

## ORCHESTRE DE PARIS

*Concertmaster* Philippe Aïche

*Violins* Eiichi Chijiwa, Serge Pataud, Joseph André, Maud Ayats, Elsa Benabdallah, David Braccini, Joëlle Cousin, Matthieu Handtschoewercker, Gilles Henry, Florian Holbé, Saori Izumi, Raphaël Jacob, Momoko Kato, Maya Koch, Anne-Sophie Le Rol, Angélique Loyer, Nadia Mediouni, Pascale Meley, Phuong Mai Ngô, Etienne Pfender, Gabriel Richard, Richard Schmoucler, Élise Thibaut, Ghislaine Benabdallah\*, Florence Dumé\*, Camille Fonteneau\*, Laurent Manaud Pallas\*, Junko Senzaki\*, Damien Vergez\*

*Violas* David Gaillard, Nicolas Carles, Florian Voisin, Flore-Anne Brosseau, Chihoko Kawada, Nicolas Peyrat, Marie Poulanges, Estelle Villotte, Alexandra Brown\*, Béatrice Gendek\*, Emma Girbal\*, Anne-Sophie Siméand-Metzger\*

*Cellos* Emmanuel Gaugué, Alexandre Bernon, Anne-Sophie Basset, Claude Giron, Frédéric Peyrat, Hikaru Sato, Nathalie Caron\*, Catherine Cuvillier-Doise\*, Simon Deffner\*, Ewa Miecznikowska\*, Camille Renault\*, Édouard Sapey-Triomphe\*

*Double basses* Vincent Pasquier, Benjamin Berlioz, Jeanne Bonnet, Igor Boranian, Stanislas Kuchinski, Mathias Lopez, Marie Van Wynsberge, Boris Trouchaud\*

*Piccolo* Anaïs Benoit

*Flutes* Vicens Prats, Bastien Pelat, Florence Souchard-Delépine, Julien Vern\*

*Oboes* Alexandre Gattet, Benoît Leclerc, Rémi Grouiller, Gildas Prado, Claire Bagot\*

*Clarinets* Pascal Moraguès, Olivier Derbesse, Philippe-Olivier Devaux, Emmanuelle Brunat\*, Stéphane Kwiatek\*

*Saxophone* Géraud Etrillard\*

*Bassoons* Giorgio Mandolesi, Lionel Bord, Yuka Sukeno, Amrei Liebold, Camille Le Mezo\*

*Horns* Benoit de Barsony, Philippe Dalmasso, Jean-Michel Vinit, Jérôme Rouillard, Bernard Schirrer, Pauline Chacon\*, Roch Montesinos\*, Eloy Schneegans\*

*Trumpets* Célestin Guérin, Frédéric Mellardi, Laurent Bourdon, Stéphane Gourvat, Bruno Tomba

*Trombones* Guillaume Cottet-Dumoulin, Nicolas Drabik, Cédric Vinatier, Jose Isla Julian

*Tubas* Stéphane Labeyrie, Lucas Dessaint\*

*Timpani* Camille Baslé, Rodolphe Thery\*

*Percussions* Emmanuel Hollebeke, Nicolas Martynciow, Thibault Lepri\*, Renaud Muzzolini\*

*Celesta* Nicolai Maslenko\*

*Harps* Marie-Pierre Chavaroche, Sébastien Horrér\*

*Mandolin* Detlef Tewes\*

\* Musiciens supplémentaires

Pablo Heras-Casado, *conducting*

Isabelle Faust, *violin* (track 1)

## LE SACRE DU PRINTEMPS

Lorsque Stravinsky commence à concevoir vers 1911 *Le Sacre du printemps*, il jouit déjà d'une certaine notoriété grâce aux spectacles des Ballets russes que dirige Serge de Diaghilev. Le 25 juin 1910, *L'Oiseau de feu*, flamboyant ballet en deux tableaux sur un argument et une chorégraphie de Michel Fokine, est représenté sur la scène de l'Opéra de Paris et remporte un immense succès. L'année suivante, *Petrouchka*, le deuxième ballet de Stravinsky, sur un argument conçu avec le peintre Alexandre Benois et sur une chorégraphie de Fokine, est donné le 13 juin 1911 au Théâtre du Châtelet. Cette œuvre conforte la renommée du jeune compositeur russe qui y déploie une écriture plus personnelle que dans *L'Oiseau de feu*, dont les couleurs orchestrales se situaient dans le sillage des œuvres symphoniques de son professeur, Rimski-Korsakov. "*Petrouchka* me rendait absolument sûr de mon oreille, déclare Stravinsky, au moment précis où j'allais commencer *Le Sacre du printemps*." Le début de la composition du *Sacre* remonte à l'été 1911, période durant laquelle Stravinsky séjourne avec sa famille à Oustiloug, 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. L'artiste, qui a conçu en 1909 les décors du *Prince Igor* de Borodine pour les Ballets russes de Diaghilev, est l'un des représentants majeurs du symbolisme russe et 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 mélodie populaire empruntée au folklore lituanien qui provenait 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] s[e] 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 Vaslav Nijinsky 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, le décorateur-costumier et le compositeur, ce dernier saluant en Nijinsky "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 émet des critiques virulentes contre la réalisation de Nijinsky. La première du *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 dans le rôle de 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, 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<sup>e</sup> siècle.

## ALHAMBRA

Avec *Alhambra*, Péter Eötvös signe son troisième concerto pour violon et orchestre. Le premier, *Seven (Memorial for the Columbia Astronauts)*, remonte à 2006 et a été écrit en mémoire des sept cosmonautes morts dans l'explosion de la navette Columbia. Le deuxième, *DoReMi*, conçu en 2012, évoque les trois premières notes de la gamme tout en jouant sur les lettres de la dédicataire, la violoniste Midori (*mi-do-ré*). Comme le déclare le compositeur à propos d'*Alhambra*, cette commande conjointe de Pablo Heras-Casado, directeur du Festival de Grenade, en coproduction avec les Berliner Philharmoniker, la BBC, l'Orchestre de Paris et le Mahler Chamber Orchestra, a été l'occasion de se plonger dans le monde arabo-hispanique à travers ce parcours dans l'Alhambra [lire ci-contre]. Dans une forme libre avec des sections répétées, le violon, suivi d'un double incarné par une mandoline accordée en *scordatura*, conduit cette promenade onirique dans les différents lieux du palais si chargés de mystères et de fantômes.

DENIS HERLIN

Mon troisième concerto pour violon, intitulé *Alhambra*, a été composé sur une commande de Pablo Heras-Casado, directeur du Festival de Grenade. Il est dédié aux deux musiciens, Isabelle Faust et Pablo Heras-Casado, qui l'ont inspiré – avec cette merveille architecturale qu'est le palais de l'Alhambra. Grâce à De Falla, Debussy et Ravel (entre autres), la rencontre des cultures espagnole et arabe qu'incarne cet édifice est déjà devenue une partie intégrante de l'histoire de la musique classique occidentale. J'ai essayé de contribuer à cette merveilleuse tradition par mon propre univers musical. Après m'être un peu familiarisé avec les cultures japonaise, française, allemande, anglaise et américaine, étant moi-même Hongrois, j'ai eu la merveilleuse opportunité d'explorer ce monde fascinant. Les fontaines du palais, ses proportions, les montagnes environnantes, les étonnants couchers de soleil d'Andalousie – tout cela en est venu à former des éléments constitutifs de mon œuvre. Si j'avais été peintre, ce sont ces couleurs que j'aurais utilisées. À cause de Grenade, la note la plus importante de ce concerto est le *sol* (G), qui constitue comme un centre de gravité auquel on revient de temps en temps au cours de l'œuvre. Comme j'ai une prédilection pour les cryptogrammes musicaux, j'ai transcrit les lettres A-L-H-A-M-B-R-A sous forme de notes dans la mélodie principale. Comme il s'agit aussi d'une composition très personnelle (comme le sont tous mes concertos pour violon), il était important pour moi que les noms d'Isabelle et de Pablo soient également tissés dans la structure musicale. Le violon est le protagoniste de la pièce, mais il est constamment "poursuivi" par une mandoline en *scordatura*. Étant donné que la mélodie est construite sur les notes correspondant aux lettres du mot "Alhambra", les principaux intervalles dans ce concerto sont la quinte et le triton. La forme de l'ensemble est libre, certaines sections sont répétées, mais ce n'est pas un rondo, plutôt l'évocation d'une promenade dans le mystérieux palais de l'Alhambra.

PÉTER EÖTVÖS (2019)

## THE RITE OF SPRING

When Stravinsky embarked on the conception of *Le Sacre du printemps* (*The Rite of Spring*) around 1911, he already enjoyed a certain fame thanks to the performances of Serge Diaghilev's Ballets Russes. On 25 June 1910, *L'Oiseau de feu* (*The Firebird*), a flamboyant ballet in two tableaux on a scenario by its choreographer Michel Fokine, was performed on the stage of the Paris Opéra and enjoyed a huge success. Stravinsky's second ballet, *Petrushka* (*Petrushka*), based on a scenario devised with the painter Alexandre Benois and choreographed by Fokine, was performed at the Théâtre du Châtelet on 13 June of the following year. This work confirmed the young Russian composer's reputation, while displaying a more personal style than *The Firebird*, whose orchestral colours were still greatly influenced by the works of his teacher Rimsky-Korsakov. 'Petrushka made me absolutely sure of my ear,' Stravinsky declared, 'just as I was about to make a start on *The Rite of Spring*.'

The composition of *The Rite* commenced in the summer of 1911, when Stravinsky was staying with his family at Ustilug in Russia.<sup>1</sup> 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 Vaslav 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 fairy tales 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.

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

## ALHAMBRA

*Alhambra* is the third violin concerto of Péter Eötvös. The first, *Seven* (*Memorial for the Columbia Astronauts*), was written in 2006 in memory of the seven astronauts who died in the explosion of the space shuttle Columbia. The second, *DoReMi*, conceived in 2012, evokes the first three notes of the scale (C-D-E) while playing on the name of its dedicatee, the violinist Midori (mi-do-re = E-C-D). Eötvös has declared that *Alhambra*, a joint commission by Pablo Heras-Casado, as Director of the Granada Festival, in co-production with the Berliner Philharmoniker, the BBC, the Orchestre de Paris and the Mahler Chamber Orchestra, was an opportunity to immerse himself in the Arab-Hispanic world by means of a tour of the Alhambra [see opposite]. The work is in free form, with repeated sections. The violin, followed by a double in the guise of a mandolin with scordatura tuning, leads this dreamlike itinerary through the various parts of a palace full of mystery and ghosts.

DENIS HERLIN  
Translation: Charles Johnston

My third violin concerto, entitled *Alhambra*, was commissioned by Pablo Heras-Casado, as Director of the Granada Festival, and is dedicated to him and Isabelle Faust. The piece is inspired by these two musicians and the architectural marvel of the Alhambra Palace. The point of intersection between Spanish and Arabic culture exemplified by this building has already become part of the tradition of Western art music, thanks to Falla, Debussy and Ravel, among others. I tried to add something from my own musical world to this wonderful tradition. As a Hungarian who had previously familiarised myself with Japanese, French, German, English and American culture, I now had a fabulous opportunity to go on an excursion into this fascinating world. The fountains of the palace, its dimensions, the surrounding mountains, the astonishing Andalusian sunset – all of this became part of my piece. If I were a painter, I would have used those colours. Because of the association with Granada, the most important note in the piece is G, a kind of centre of gravity to which we return now and then in the course of the piece. Since I have a predilection for musical cryptograms, I translated the letters A-L-H-A-M-B-R-A into its principal melody. And, since the piece is also a very personal one (like all my violin concertos), I also wanted to weave the names of Isabelle and Pablo into the musical structure. The violinist is the protagonist of the piece, but she (or he) has a constant 'pursuer' in the form of a mandolin tuned in scordatura. Because the melody derives from the letters of the word 'Alhambra', the most important intervals in the violin concerto are the fifth and the tritone. The overall form is free, with some sections repeated, but it is not a rondo. It is more like a stroll through the mysterious building of the Alhambra.

PÉTER EÖTVÖS (2019)  
Translation: Gergely Fazekas

## STRAWINSKY UND DER SACRE DU PRINTEMPS

Als Strawinsky 1911 damit beginnt, den *Sacre du printemps* zu konzipieren, hat er durch die Aufführungen der von Sergei Diaghilew geleiteten Ballets russes bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt. Am 25. Juni 1910 ist in der Opéra de Paris mit überwältigendem Erfolg *L'Oiseau de feu* aufgeführt worden, das schillernde Ballett in zwei Bildern, dessen Szenario und Choreografie von Michail Fokin stammen. Dieser ist auch der Choreograph von Strawinskys zweitem Ballet, *Petruschka*, das am 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet zur Aufführung kommt und dessen Handlung der Komponist zusammen mit dem Maler Alexandre Benois erarbeitet hat. Dieses Werk trägt entscheidend zum Renommee des jungen Russen Strawinsky bei, der hier eine persönliche Tonsprache zeigt als im *Oiseau de feu*, dessen Orchesterklänge in der Nachfolge der sinfonischen Werke seines Lehrers Rimski-Korsakow anzusiedeln sind. „Durch *Petruschka* wurde ich mir meines Gehörs ganz sicher, genau in dem Moment, als ich mit dem *Sacre du printemps* begann“, erklärt Strawinsky. Die Komposition des *Sacre* nimmt ihren Anfang im Sommer 1911, während er sich mit seiner Familie im russischen Stilzug aufhält. Ende Juli begibt er sich in das nahe Smolensk gelegene Talaschkino, um den Maler Nikolai Roerich zu treffen und mit ihm die Handlung des Balletts zu entwickeln. Roerich, einer der Hauptvertreter des russischen Symbolismus, hat 1909 das Bühnenbild für Borodins *Prinz Igor*, eine Produktion der Ballets russes von Diaghilew, geschaffen. Seine Leidenschaft gilt den alten Zeiten des vorchristlichen Russlands. Strawinsky schreibt 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, benutzt er – namentlich im ersten Teil – Themen aus Volksliedern der litauischen Folklore, die 1900 in Krakau in einer umfangreichen Sammlung publiziert wurden. Er bearbeitet sie und verwertet sie als Material, aus dem er seinen eigenen musikalischen Stoff entwickelt. Eine weitere wichtige Rolle spielt der Rhythmus mit seinem unregelmäßigen Metrum und mit synkopierten Akzenten, die den Zuhörer verwirren und verblüffen. Strawinsky verwendet auch heterogene Akkordkonstruktionen, was zu einer großen Spannung führt zwischen einem einfachen thematischen Material und einem 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* diese Wucht und diesen gewollt primitiven Effekt. Im Mai 1913 erläutert Strawinsky, dass in der Introduction des ersten Teils „die Melodie [des Fagotts] sich in einer horizontalen Linie entfaltet, die nur die Masse der Instrumente – die große Dynamik des Orchesters und nicht melodische Linie selbst – verstärkt oder abschwächt“. Und der Komponist fährt fort: „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 schlicht im Ausdruck und gerade dadurch bewegender, wie mir scheint.“ Die Kraft dieser Partitur entgeht Claude Debussy nicht, der sie im Juni 1912 zusammen mit dem Komponisten vierhändig vom Blatt spielt: „Das verfolgt mich wie ein schöner Albtraum, und ich versuche vergeblich, darin den schrecklichen Eindruck wiederzufinden.“ Diaghilew vertraut Bühnenbild und Kostüme Roerich an, während Vaslav Nijinsky die Choreografie obliegt, für die ab Ende März 1913 zahlreiche Proben nötig werden. Sie soll die Struktur der Musik herausstellen und entsteht in enger Zusammenarbeit zwischen dem Tänzer, dem Kostüm- und Bühnenbildner und dem Komponisten, der in Nijinsky einen „formbaren, idealen Mitarbeiter“ sieht und in Roerich „den Schöpfer der malerischen Atmosphäre dieses vom Glauben geprägten Werks“ (Mai 1913). Erst später wird Strawinsky die Umsetzung von Nijinsky scharf kritisieren. Die Premiere des *Sacre du printemps* findet 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 auslöst, ist viel zu sehr überbewertet worden, das war allenfalls ein „unpassender Aufbruch“, wie der Kritiker Léon Vallas betont. Im Übrigen wird keine der vier folgenden Aufführungen durch ein wie auch immer geartetes Getöse gestört. Dagegen ist 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 sind, denn am Tag der Premiere ahnt 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, wird der *Sacre* in Paris konzertant aufgeführt, wiederum unter der Leitung von Pierre Monteux, und es wird ein glänzender Erfolg, an den sich Strawinsky sein Leben lang erinnern wird. Das Werk wird dennoch erst in den 1920er Jahre und mit der amerikanischen Erstaufführung in Philadelphia unter Leopold Stokowski als eines der Meisterwerke des 20. Jahrhunderts anerkannt.

## ALHAMBRA

*Alhambra* ist das dritte Konzert für Violine und Orchester von Péter Eötvös. Das erste, *Seven (Memorial for the Columbia Astronauts)*, komponierte er 2006 zum Gedenken an die sieben Astronauten, die bei der Explosion der Columbia-Raumfähre ums Leben gekommen sind. Das zweite, *DoReMi*, entstand 2012 und nimmt nicht nur Bezug auf die ersten drei Solmisationssilben, sondern spielt auch mit den Buchstaben des Namens der Widmungsträgerin, der Violinistin Midori (mi-do-re). *Alhambra* war ein Gemeinschaftsauftrag der Pablo Heras-Casado, Direktor des Festival von Granada, in Koproduktion mit der Berliner Philharmoniker, der BBC, des Orchestre de Paris und des Mahler Chamber Orchestra. Nach eigenem Bekunden bekam Eötvös dadurch die Gelegenheit, einen Rundgang durch die Alhambra zu machen und so in die arabisch-hispanische Welt einzutauchen [SIEHE NEBENSTEHEND]. In freier, von wiederholten Passagen durchsetzter Form geleitet die Violine, gefolgt von einem Double – der Mandoline in *scordatura*-Stimmung –, mit diesem traumhaften Spaziergang durch die verschiedenen, von Spuk und Geheimnis erfüllten Orte des Palastes.

DENIS HERLIN

Mein drittes Violinkonzert mit dem Titel *Alhambra* wurde im Auftrag vom Pablo Heras-Casado, Direktor des Festival de Granada geschrieben und ist ihm und Isabelle Faust gewidmet, die die Entstehung des Stücks gemeinsam mit dem architektonischen Wunder des Palastes Alhambra inspiriert haben. Die durch dieses Gebäude veranschaulichte Schnittstelle zwischen spanischer und arabischer Kultur ist dank De Falla, Debussy und Ravel (unter anderen) bereits Teil der westlichen klassischen Musiktradition. Ich habe versucht, zu dieser wunderbaren Tradition mit meiner eigenen Musikwelt beizutragen. Nachdem ich mich mit der japanischen, französischen, deutschen, englischen und amerikanischen Kultur schon etwas vertraut gemacht hatte und selbst Ungar bin, bot sich mir die wunderbare Gelegenheit, einen Ausflug in diese faszinierende Welt zu unternehmen. Die Brunnen des Palastes, seine Dimensionen, die umliegenden Berge, der erstaunliche Sonnenuntergang Andalusiens – all dies wurde Bestandteil meines Werkes. Wenn ich Maler wäre, hätte ich diese Farben verwendet. Wegen Granada ist die wichtigste Note im Stück der Ton G, eine Art Gravitationszentrum, zu dem man im Laufe des Stücks hin und wieder zurückkehrt. Da ich eine Vorliebe für musikalische Kryptogramme habe, habe ich die Buchstaben A-L-H-A-M-B-R-A auf die Hauptmelodie übertragen. Da die Komposition auch sehr persönlich ist (wie alle meine Violinkonzerte), war es für mich wichtig, dass auch die Namen von Isabelle und Pablo in der musikalischen Struktur eingewoben werden. Die Geige ist der Protagonist des Stücks, aber sie (oder er) wird beständig von einer skordierten Mandoline „verfolgt“. Da die Melodie auf den Buchstaben des Wortes „Alhambra“ beruht, sind die wichtigsten Intervalle des Violinkonzerts die Quinte und der Tritonus. Die Gesamtform ist frei, einige Abschnitte werden wiederholt, jedoch ist es kein Rondo, sondern ähnelt eher einem Spaziergang durch das mysteriöse Gebäude der Alhambra.

PÉTER EÖTVÖS (2019)

**ISABELLE FAUST** | SELECTED DISCOGRAPHY  
All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK  
**Violin Concertos nos. 1 & 2**  
Swedish Radio Symphony Orchestra,  
Daniel Harding  
CD HMC 902146



ARNOLD SCHOENBERG  
**Violin Concerto – Verklärte Nacht**  
Anne Katharina Schreiber,  
Antoine Tamestit, Danusha Waskiewicz,  
Jean-Guihen Queyras, Christian Poltéra  
Swedish Radio Symphony Orchestra,  
Daniel Harding  
CD HMM 902341



ÉTÉ / SUMMER 2021  
IGOR STRAVINSKY  
**The Soldier's Tale**  
**Elegy, Duo concertant**  
Alexander Melnikov, Dominique Horwitz,  
Lorenzo Coppola, Javier Zafrá,  
Reinhold Friedrich, Jörgen Van Rijen,  
Wies de Boevé, Raymond Curfs  
HMM 902671 French version  
HMM 982671 German version  
HMM 992671 English version



**PABLO HERAS-CASADO** | SELECTED DISCOGRAPHY  
All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK  
**Concerto for orchestra,**  
**Piano concerto no.3**  
Javier Perianes,  
Münchener Philharmoniker  
CD HMM 902262



CLAUDE DEBUSSY  
**La Mer**  
**Le Martyre de saint Sébastien**  
Philharmonia Orchestra  
HMM 902310



MANUEL DE FALLA  
**El sombrero de tres picos,**  
**El amor brujo**  
Mahler Chamber Orchestra,  
Marina Heredia, Carmen Romeu  
CD HMM 902271





## Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

**[www.harmoniamundi.com](http://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](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**

harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : septembre 2019, Grande salle Pierre Boulez, Philharmonie de Paris (France)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller

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

Illustration : Ballet Russes, 1966-69 (cotton & velvet), Jack Lenor Larsen, Bridgeman Images

Photo Isabelle Faust et Pablo Heras-Casado : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi