



CD-400 STEREO

digital

IGOR stravinsky

symphony
of psalms



the rite
of spring



swedish radio symphony orchestra
swedish radio choir sixten ehrling

STRAVINSKY, Igor (1882-1971)

Symphonie de psaumes (*Boosey & Hawkes*) **21'16**

(Symphony of Psalms) (1930, rev. 1948)

1. Exaudi orationem mea, Domine 3'26

2. Expectans expectavi, Dominum 6'34

3. Laudate Dominum 11'14

SWEDISH RADIO CHOIR

Le Sacre du Printemps (*Boosey & Hawkes*) **33'44**

(The Rite of Spring) (1913)

(Tableaux de la Russe païenne en deux parties
d'Igor Stravinsky et Nicolas Roerich)

4. Première partie: L'adoration de la Terre **15'47**

4/1. Introduction 3'29 — 4/2. Les Augures printaniers.

Danses des Adoléscentes 3'21 — 4/3. Jeu du Rapt 1'23 —

4/4. Rondes printanières 3'35 — 4/5. Jeux des Cités

rivales 1'49 — 4/6. Cortège du Sage 0'39 —

4/7. Adoration de la Terre 0'20 —

4/8. Danse de la Terre 1'11

5. Deuxième partie: Le Sacrifice **17'43**

5/1. Introduction 4'08 — 5/2. Cercles mystérieux des

Adoléscentes 3'02 — 5/3. Glorification de l'Elue 1'37 —

5/4. Evocation des Ancêtres 0'43 — 5/5. Action rituelle
des Ancêtres 3'29 — 5/6. Danse sacrée 4'44

SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

SIXTEN EHRLING, conductor

Symphony of Psalms

1. (Psalm 39, verses 13/14)

*Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam.
Auribus percipe lacrimas meas. Ne sileas, ne sileas. Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres mei. Remitte mihi, prius quam abeam et amplius non ero.*

2. (Psalm 40, verses 1-3)

*Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi. Et exaudivit preces meas; et exudit me de lacu miseriae, et de lato faecis. Et statuit super petram pedes meos: et direxis gressus meos. Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro.
Videbunt multi, videbunt et timabunt: et operabunt in Domino.*

3. (Psalm 150)

*Alleluia. Laudate Dominum in sanctis Ejus. Laudate Eum firmamenti virtutis Ejus.
Laudate Dominum. Laudate Eum in virtutibus Ejus. Laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Ejus. Laudate Eum in sono tubae. Laudate Eum. Alleluia. Laudate Dominum. Laudate Eum. Laudate Eum in timpano et choro, Laudate Eum in cordis et organo; Laudate Eum in cymbalis bene jubilationibus. Laudate Eum, omnis spiritus laudate Dominum. Alleluia.*

Hear my prayer, O Lord, and with thine ears consider my calling: hold not thy peace at my tears. For I am a stranger with thee: and a sojourner, as all my fathers were. O spare me a little that I may recover my strength: before I go hence and be no more seen.

I waited patiently for the Lord: and he inclined unto me, and heard my calling. He brought me also out of the horrible pit, out of the mire and clay: and set my feet upon the rock, and ordered my goings. And he hath put a new song in my mouth: even a thanksgiving unto our God. Many shall see it and fear: and shall put their trust in the Lord.

Alleluia. O praise God in his holiness: praise him in the firmament of his power. Praise him in his noble acts: praise him according to his excellent greatness. Praise him in the sound of the trumpet: praise him upon the lute and harp. Praise him in the cymbals and dances: praise him upon the strings and pipe. Praise him upon the well-tuned cymbals: praise him upon the loud cymbals. Let everything that hath breath praise the Lord. Alleluia.

(English translation according to the 1928 Prayer Book.)

IGOR STRAVINSKY

Symphony of Psalms

1. Exaudi oratorionem mea,
Domine
2. Expectans expectavi
Dominum
3. Laudate Dominum

The Rite of Spring

4. First Part:
The Adoration of the Earth
Introduction
Harbingers of Spring
Dance of the Adolescents
Dance of Abduction
Spring Rounds
Games of the Rival Tribes

Procession of the Sage
Adoration of the Earth
Dance of the Earth

5. Second Part:
The Sacrifice
Introduction
Mystical Circles of the
Adolescents
Glorification of the Chosen
One
Evocation of the Ancestors
Ritual performance of the
Ancestors
Sacrificial Dance

Psalmensinfonie

1. Exaudi oratorionem mea,
Domine
2. Expectans expectavi
Dominum
3. Laudate Dominum

Das Frühlingsopfer

4. Erster Teil:
Die Anbetung der Erde
Introduction
Die Vorboten des Frühlings
Tanz der Jünglinge
Das Spiel der Entführung
Frühlingsreigen
Kampfspiel der feindlichen
Städte

Auftritt des Weisen
Anbetung der Erde
Tanz der Erde

5. Zweiter Teil
Das Opfer
Introduction
Geheimnisvoller Kreis der
Mädchen
Verherrlichung des
Ausgewählten
Anrufung der Ahnen
Ritueller Handlung der
Ahnen
Opfertanz

Symphonie de Psalmes

1. Exaudi oratorionem mea,
Domine
2. Expectans expectavi
Dominum
3. Laudate Dominum

Le Sacre du Printemps

4. Première Partie:
L'adoration de la terre
Introduction
Les Augures printaniers
Danses des Adolescents
Jeu du Rapt
Rondes printanières
Jeux des Cités rivales

Cortège du Sage
Adoration de la Terre
Danse de la Terre

5. Seconde Partie:
Le Sacrifice
Introduction
Cercles mystérieux des
Adolescentes
Glorification de l'Élu
Evocation des Ancêtres
Action rituelle des
Ancêtres
Danse sacrée.

SWEDISH RADIO CHOIR (Symphony of Psalms)
SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
SIXTEN EHRLING, conductor

Symphony of Psalms

In the year 1930 the Boston Symphony Orchestra was to celebrate its 50th anniversary, and in connection with this it was decided to commission a number of pieces from leading composers. The chief conductor of the orchestra at that time was Sergei Koussevitsky, and it was natural for him to suggest that one of the commissions should go to his compatriot and fellow exile, Igor Stravinsky. The latter had for a considerable time been playing with the idea of writing a major symphonic work, and when he was approached with the commission he accepted gratefully, especially as Koussevitsky gave him total freedom to choose the form of the new composition. If they had known how Stravinsky was to employ this freedom, those who ordered it would have been less generous: the arrival of the new score in Boston caused consternation. Stravinsky had omitted the violins and violas entirely, thus leaving the famous string sections of the Boston Symphony Orchestra without employment!

Stravinsky decided that his new work would bear a religious imprint, and as the producers of his desired sounds he chose a mixed choir and symphony orchestra without the above-mentioned strings but with a substantially strengthened wind section and two pianos. As a foundation for the piece he selected psalm texts: verses 13/14 from Psalm 39, 1-3 from Psalm 40 and the entire Psalm 150. As a title he chose *Symphony of Psalms*.

In spite of the large forces, Stravinsky has been economical with his musical material. Our thoughts are almost conducted in the

direction of Gregorian music — the symphony is constructed according to strict logic and without any form of unnecessary ballast. Especially the melodic elements are to a large extent made to sound archaic, and several of the motives are constructed with the help of merely a couple of notes. This is maybe specially evident in the conclusion of the work, the last movement's final hymn of praise to God, sweet and peacefully gliding music in which Stravinsky suddenly shows us an unsuspected romantic streak to his character.

The *Symphony of Psalms* can be enjoyed to the full even without a particular knowledge of its text, and in the knowledge that Stravinsky wished to appear an "absolute" musician we may assume reasonably that he was of the same opinion. The text is nevertheless provided in this booklet.

The Rite of Spring

As we begin to approach a new century, it becomes increasingly clear that the first performance of Igor Stravinsky's *Rite of Spring* in Paris in May 1913 was a milestone in musical history of an almost unprecedented kind, perhaps quite simple the most important musical event of the whole twentieth century. The celebrated scandal of the first performance has often been described and in the present context a few chosen details will suffice: old Saint-Saëns rising from his seat after only a few bars and exclaiming that never in his life had he been so insulted, the uproar that later broke out as members of the audience began to belabour each other with canes and umbrellas, the choreographer Nijinsky standing in the wings and trying to help the dancers by yelling numbers at them — they were unable to hear the music with the audience's infernal din ...

Very soon after the initial scandal, however, tempers began to cool. In actual fact, subsequent performances took place under relatively peaceful conditions, and when the *Rite of Spring* was performed in Paris the following season in a concert version, the reviews were overwhelmingly favourable. It has been suggested that the tumult at the first performance resulted less from the music than from Nijinsky's sadly ineffectual choreography.

Few pieces of music have been so discussed, almost analysed to shreds, as the *Rite of Spring*. Most critics have been preoccupied with the avant-garde dimension of the work and almost no-one, alas, has noticed that Stravinsky's music is to an

equal degree deeply traditional. Lyrical passages, purely impressionist in spirit, occur at several points — here, we need only perhaps mention the most evocative of these, the introduction to the second half of the work, with its spellbinding representation of the pagan night.

"As I was writing the last page of the *Firebird* in St. Petersburg, I had a vision — quite unexpected as I was preoccupied with quite different matters — of a great pagan feast: old wise men sitting in a circle watching a young girl's dance of death; she is to be sacrificed to propitiate the god of spring." Thus Stravinsky himself describes how he obtained the idea for the ballet to which he gave the Russian title of "Vesná svjasťjénnaja", which can mean "the holy spring" or "the hallowed spring", a linguistic subtlety that can hardly be conveyed in any West European language.

It was thus the final sacrificial dance that provided Stravinsky's original idea, and this has left its mark on the score: all the other music in the *Rite of Spring* is a single, gigantic crescendo leading to the orgiastic final pages. The different sections of the work are played without a break (with the exception of a short pause between parts 1 and 2) and it is therefore difficult to follow the exact course of events without a score, but merely the titles of the different sections make unusually suggestive reading.

Few composers have been able to display such complete technical mastery as Igor Stravinsky, skills that were partly acquired from his old teacher Rimsky-Korsakov. As

a result of this technical mastery, it has been possible to observe a tendency to overblown scholarly analysis of the Rite of Spring. The famous Russian musicologist Boris Asafiev chose another approach, when as early as 1929 (!) he wrote in his *Kniga o Stravinskom* what is probably the most brilliant article ever to have appeared on the Rite of Spring. Asafiev in no way bypasses the enormous orchestral apparatus, the intricate rhythms and the complicated harmonies. But at the same time he demonstrates calmly, systematically and with admirable detachment how one musical brick after another is not only embedded in tradition but is in certain cases identical with musical material of a type that even Tchaikovsky had used.

In his old age Stravinsky made a very revealing comment on the final dance in the Rite of Spring. "I knew how to play it, but not how to write it." — With these words he effectively put an end to all theories suggesting that the Rite of Spring was a result of refined intellectual speculation. We now know instead that this music is a synthesis of technical mastery and the musical fantasy of a great genius, a fantasy that he first converted into notes and subsequently wrote down on paper.

Per Skans

Psalmensinfonie

1930 sollte das Bostoner Sinfonieorchester sein fünfzigjähriges Bestehen feiern, und man beschloß, bei prominenten Komponisten eine Anzahl Werke in Auftrag zu geben. Damaliger Chefdirigent war Sergej Kussewitskij, und es fiel ihm natürlich vorzuschlagen, daß ein Auftrag an seinen Landsmann und Exilbruder Igor Strawinsky gehen sollte. Dieser hatte bereits längere Zeit mit dem Gedanken gespielt, ein größeres sinfonisches Werk zu schreiben, und er akzeptierte das Angebot um so freudiger als ihm Kussewitskij bezüglich der Gestaltung der Komposition völlig freie Hände gab. Falls aber die Auftraggeber geahnt hätten, wie Strawinsky diese Freiheit ausnützen würde, wären sie wohl kaum so großzügig gewesen: als die Partitur in Boston ankam, bekamen sie einen Schock. Strawinsky hatte nämlich die Violin- und Bratschenstimmen ganz weglassen, und die bei den Bostonern so berühmten Streicher waren also nur im Baßregister zu hören!

Strawinsky wollte ein religiöses Werk schreiben, und als Klangquelle wählte er gemischten Chor und Sinfonieorchester ohne die erwähnten Streicher, aber mit stark erweiterter Bläsergruppe und zwei Klavieren. Texte aus dem Psalter unterliegen dem Werk: 39:13-14, 40:1-3 und der ganze 150. Psalm; der Werktitel Psalmensinfonie lag an der Hand.

Trotz der großen Besetzung behandelt Strawinsky das musikalische Material sparsam. Man denkt beinahe an gregorianische Musik — die Sinfonie ist mit streng logischer Konsequenz aufgebaut, ohne jeden Ballast.

Insbesondere die Melodik ist in großen Teilen archaisierend, und viele der Motive sind aus lediglich ein paar Tönen aufgebaut. Besonders auffallend ist dies vielleicht im Schlußteil des Werkes, dem Loblied an den Herrn im letzten Satz, eine sanft, friedlich dahingleitende Musik wo Strawinsky plötzlich seine romantische Seite zeigt.

Le Sacre du Printemps

Jetzt, wo die Jahrhundertwerte immer näher rückt, wird es immer deutlicher, daß die Paris im Mai 1913 erfolgte Uraufführung des **Sacre du Printemps** von Igor Stravinsky ein beispielloser musikalischer Meilenstein war, vielleicht sogar das wichtigste musikalische Ereignis des 20. Jahrhunderts. Über den berühmten Skandal bei der Uraufführung wurde häufig berichtet, daher in diesem Zusammenhang nur ein paar Bilder: der greise Saint-Saens, der sich bereits nach einigen Takten mit dem Ausruf erhob, er sei sein Leben lang noch nie so beleidigt worden, der spätere Tumult, als Mitglieder des Publikums mit Stöcken und Regenschirmen auf einander losgingen, der Choreograph Nizjinskij, der es aus der Kulisse versuchte, den Tänzern durch Zurufen von Zahlen zu helfen — wegen des höllischen Lärmes konnten sie nämlich die Musik nicht hören ...

Schon bald nach jenem Skandal beruhigten sich aber die Gemüter. Bereits die folgenden Vorstellungen verliefen in der Tat recht ruhig, und als der **Sacre** in der folgenden Saison in Paris konzertant aufgeführt wurde, waren die Zeitungskritiken zum überwiegenden Teil positiv. Man hat behauptet, daß das Premierendurcheinander nicht so sehr wegen der Musik wie wegen der leider mißlungenen Choreographie zustande gekommen war.

Über wenige Musikwerke wurde so viel geschrieben wie über den **Sacre**, und wenige Stücke wurden derartig zu Kleinholz analysiert. Die meisten Autoren bleiben beim Avantgardismus des Werkes stecken, und leider hat fast niemand gemerkt, daß Stra-

vinskys Musik in gleichem Ausmaße tief traditionell ist. An mehreren Stellen kommen lyrische Abschnitte rein impressionistischen Geistes vor — als Beispiel sei der vielleicht feinfühligste genannt, die Einleitung des zweiten Teils, wo die heidnische Nacht auf zauberhafte Weise geschildert wird.

„Als ich in St.Petersburg die letzten Seiten des ‚Feuervogels‘ niederschrieb, überkam mich eines Tages — völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt — die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchen zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.“ — Solcherart beschreibt Stravinsky selbst, wie ihm die Idee jenes Balletts kam, das er auf russisch „Vesna svjaschtschennaja“ nannte — der Titel kann „der heilige Frühling“ oder „der geheiligte Frühling“ bedeuten, in einer Nuance, die kaum in einer westeuropäischen Sprache wiederzugeben ist. (Auf Deutsch pflegt man „Frühlingsopfer“ oder „Frühlingsweihe“ zu sagen.)

Mit anderen Worten wurde Stravinskys ursprüngliche Idee durch den abschließenden Opfertanz verkörpert. Dies hat in der Partitur Spuren hinterlassen: die übrige Musik des **Sacre** ist eine einzige, gigantische Steigerung, die in die orgiastischen Schlußseiten mündet. Die verschiedenen Abschnitte des Werkes werden ohne Unterbrechung gespielt (bis auf eine kurze Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Teil), und es ist deswegen ohne Partitur

schwierig, dem Ablauf genau zu folgen, aber bereits die Titel der Abschnitte sind ein anregender Lesestoff.

Nur wenige Komponisten waren technisch so meisterhaft wie Igor Stravinsky, der seine Meisterschaft teilweise von seinem alten Lehrer Rimskij-Korsakow geerbt hatte. Nicht zuletzt aus diesem Grunde sind die meisten Analyse des *Sacre* übertrieben wissenschaftlich. Der berühmte russische Musikwissenschaftler Boris Asafjew ging einen anderen Weg, als er bereits 1929 (!) den vermutlich hervorragendsten Artikel schrieb, der jemals dem *Sacre* gewidmet wurde. Asafjew übersieht keineswegs das riesenhafte Orchester, die komplexen Rhythmen und die heikle Harmonik. Gleichzeitig zeigt er aber, ruhig, systematisch und mit bewundernswerter Distanz, wie ein musikalischer Baustein nach dem anderen nicht nur in der Tradition verankert ist, sondern in manchen Fällen sogar mit musikalischem Material identisch ist, das bereits von Tschajkowskij verwendet wurde.

Im hohen Alter sprach Stravinsky aufschlußreiche Worte über den Schlußsatz des *Sacre*: „Ich konnte ihn spielen, nicht aber niederschreiben“. — Durch diese Worte zerstörte er alle Theorien, denen zufolge der *Sacre* das Ergebnis einer raffinierten intellektuellen Spekulation sei. Jetzt wissen wir stattdessen, daß diese Musik die Synthese von technischer Meisterschaft und der musikalischen Phantasie eines großen Genies ist, eine Phantasie, die zunächst in Tönen ihre Gestalt findet, um erst dann aufs Papier gebracht zu werden.

Symphonie de psaumes

A l'occasion du 50^e anniversaire de l'Orchestre Symphonique de Boston en 1930, on décida de commander un certain nombre d'œuvres de compositeurs éminents. Le chef principal de l'orchestre était alors Serge Koussevitsky et il est tout naturel qu'il ait proposé son concitoyen et frère d'exil Igor Stravinsky pour cette tâche. Ce dernier avait depuis un bon moment jonglé avec l'idée d'écrire une œuvre symphonique d'envergure et, lorsqu'on lui offrit la commande, il accepta avec joie, surtout que Koussevitsky lui laissait les mains libres quant à la forme de la nouvelle composition. Si les autorités avaient pu entrevoir combien Stravinsky devait profiter de sa liberté, elles n'auraient certainement pas été aussi généreuses sur ce point : la nouvelle partition provoqua un choc lors de son arrivée à Boston. En effet, Stravinsky avait totalement omis les parties de violon et d'alto et les réputées cordes de l'orchestre de Boston se retrouvèrent en chômage!

Stravinsky décida que sa nouvelle composition aurait un caractère religieux et, comme source sonore, il choisit un chœur mixte et un orchestre symphonique sans les cordes ci-nommées mais avec un effectif d'instruments à vent augmenté et deux pianos. Comme fond, il tirait des textes du livre des psaumes, plus précisément les versets 13-14 du psaume 39, 1-3 du psaume 40 ainsi que le psaume 150 en entier; il intitula la composition *Symphonie de psaumes*.

En dépit du large effectif, Stravinsky a été très économe de son matériel musical

dans la *Symphonie de psaumes*. On pourrait presque penser au chant grégorien — la musique est construite avec de la suite logique et sans lest inutile. L'élément mélodique surtout est en grande partie archaïsant et plusieurs motifs de la *Symphonie de psaumes* sont construits à l'aide d'une couple de notes seulement. Cela est particulièrement frappant peut-être à la fin de l'œuvre, le chant final d'action de grâces au Seigneur dans le dernier mouvement, de la douce musique coulant paisiblement où Stravinsky dévoile soudain un côté romantique insoupçonné.

La *Symphonie de psaumes* peut être appréciée pleinement même si on n'est pas familier avec son texte et, sachant que Stravinsky voulait être reconnu comme un compositeur de musique dite absolue, on ose bien supposer qu'il était du même avis. Le texte est cependant reproduit ci-dessus.

Le Sacre du Printemps

Lorsque nous commençons à nous approcher d'un nouveau siècle, il apparaît toujours plus clairement que l'exécution du *Sacre du Printemps* de Stravinsky à Paris, en mai 1913, fut une étape dans l'histoire de la musique, d'un genre rarement vu, peut-être même la plus importante de toute le vingtième siècle. Le célèbre scandale qui eut lieu lors de l'exécution a souvent été retracé, et à ce propos quelques images donc suffirent : le vieux Saint-Saëns, qui, après quelques mesures déjà se levait et criait que jamais dans sa vie il n'avait été autant insulté, le tumulte qui éclata ensuite, lorsque des gens parmi le public commencèrent à se malmener à l'aide de cannes et de parapluies, le choréographe Nijzinskij qui se tenait dans les coulisses et tentait d'aider les danseurs en leur criant des chiffres — ils ne pouvaient en effet pas entendre la musique à cause du tapage infernal du public ...

Peu après le scandale du début les esprits commencèrent à se calmer. En fait les représentations qui suivirent se passèrent relativement calmement, et lorsque le *Sacre du Printemps* fut présenté la saison suivante à Paris, les critiques furent essentiellement positives. On a émis l'idée que l'échauffourée lors de la première ne dépendait pas tant de la musique que de la chorégraphie malheureusement peu réussie de Nijzinskij.

Il y a peu d'œuvres musicales au sujet desquelles on a autant écrit et qu'on a autant analysées et détruites que le *Sacre du Printemps*. La plupart des gens se sont bloqués sur l'avant-gardisme de l'œuvre, et

presque personne hélas n'a remarqué combien la musique de Stravinsky est aussi profondément traditionnelle. Des parties lyriques d'esprit purement impressionniste se retrouvent à plusieurs endroits — on ne doit peut-être citer ici que la plus harmonieuse, c'est-à-dire l'introduction de la seconde partie de l'œuvre, où la nuit païenne est décrite d'une manière tout à fait magique.

« Lorsque j'écrivis à Saint-Petersbourg les dernières pages de l'Oiseau de Feu, j'eus un jour — de façon tout à fait inattendue, puisque j'étais occupé par des choses toutes différentes — la vision d'une grande fête païenne : de vieux hommes sages sont assis en cercle et contemplent une danse de la mort exécutée par une jeune fille ; elle va être sacrifiée afin d'épaissir le dieu du printemps. » Ainsi décrit Stravinsky lui-même comment lui vint l'idée du ballet, auquel il donna le titre russe de *Vesná svjasjtjénnaïa*, un titre qui peut signifier « le printemps sacré » ou « le printemps sanctifié », avec une nuance dans les mots que l'on a peine à rendre dans une des langues de l'Europe de l'Ouest.

C'était donc la dernière danse de la victoire qui constitua l'idée de base de Stravinsky, et l'on peut en retrouver les traces dans la partition : tout le reste de la musique dans le *Sacre du Printemps* est une seule et gigantesque amplification qui aboutit à des dernières pages orgiaques. Les différentes parties de l'œuvre se jouent sans interruption (à l'exception d'une courte pause entre la partie 1 et la 2), et il est ainsi difficile de suivre exactement le cours d'événements.

sans partition, bien qu'en eux-même les titres des différentes parties soient exceptionnellement suggestifs.

Peu de compositeurs ont pu faire preuve d'une maîtrise technique aussi achevée qu'Igor Stravinsky, une maîtrise qu'il hérita en partie de son vieux maître, Rimskij-Korsakov. Pour cette raison entre autres on a souvent pu répéter une tendance à des analyses du *Sacre du Printemps* exagérément scientifiques. Le célèbre connaisseur de la musique russe, Boris Asafiev, suivit une autre voie, lorsque déjà en 1929 (!) dans son livre sur Stravinsky il écrivit l'article sans doute le plus brillant qui soit sur le *Sacre du Printemps*. Asafiev ne laisse aucunement de côté le gigantesque appareil orchestral, les rythmes embrouillés et l'harmonie compliquée. Mais il démontre en même temps de manière calme, systématique et digne d'admiration comment un élément de construction après l'autre, non seulement prend pied dans la tradition mais dans certains cas est même identique à certain matériel musical que Tchaïkowsky avait coutume d'employer.

Dans sa vieillesse Stravinsky tint des propos très révélateurs sur la danse finale du *Sacre du Printemps* : « J'ai pu la jouer, mais non l'écrire ». Il détruisait effectivement par ces paroles toutes les théories selon lesquelles le *Sacre du Printemps* serait le résultat d'une raffinée spéculation intellectuelle. Nous savons maintenant en revanche que cette musique est une synthèse de maîtrise technique et une fantaisie musicale de grand génie, une fantaisie que tout d'abord il transposa en notes, puis écrivit sur le papier.

Sixten Ehrling was born in 1918 and received his musical training at the Stockholm College of Music, in Dresden with Karl Böhm and in Paris with Albert Wolff. In 1940 he became chorus master at the Royal Opera in Stockholm, where he later became conductor-in-chief (1944) and court conductor in 1953. From 1963 until 1972 he was chief conductor of the Detroit Symphony Orchestra and from 1973-75 of the Gothenburg Symphony Orchestra. Since 1973 he has supervised the training of conductors and the orchestra class at the Juilliard School in New York. With his versatility and his deep artistic commitment, Sixten Ehrling has meant an enormous amount for Swedish music. Not least among his achievements are the pioneering efforts for twentieth-century music, and it is characteristic that his great breakthrough as a concert conductor occurred at a performance of Stravinsky's Rite of Spring in Stockholm in 1950.

Sixten Ehrling wurde 1918 geboren und bekam seine musikalische Ausbildung an der HfM zu Stockholm, in Dresden bei Karl Böhm und in Paris bei Albert Wolff. 1940 wurde er Korrepetitor an der Stockholmer Oper, wo er 1944 Kapellmeister wurde. 1953 folgte die Ernennung zum Hofkapellmeister. 1963-72 war er Chefdirigent des Detroit Symphony Orchestra, 1973-75 des Göteborger Symfoniorkester. Seit 1973 leitet er den Dirigentenunterricht und die Orchesterklasse an der Juilliard School in New York. Durch seine Vielseitigkeit und seinen tiefen künstlerischen Ernst hat Sixten Ehrling für das schwedische Musik-

leben unerhört viel bedeutet. Er hat nicht zuletzt bahnbrechende Einsätze für die Musik der Gegenwart gemacht, und es ist bezeichnend, daß sein Durchbruch als Konzertdirigent durch eine Aufführung des *Sacre du Printemps* von Stravinsky in Stockholm 1950 erfolgte.

Sixten Ehrling naquit en 1918 et reçut son éducation musicale à la Haute Ecole de Musique de Stockholm, ainsi qu'à Dresde chez Karl Böhm et à Paris chez Albert Wolff. En 1940 il devint répétiteur à l'Opéra de Stockholm, où il devint chef d'orchestre en 1944, puis chef de l'orchestre royal en 1953. De 1963 à 1972 il fut le chef de l'Orchestre Symphonique de Detroit et de 1973 à 1975 celui de l'Orchestre Symphonique de Göteborg. Depuis 1973 il est chef de l'enseignement pour chefs d'orchestre et classes d'orchestre à l'Ecole Juilliard de New York. Par la diversité de son talent et par son profond sérieux musical Sixten Ehrling a eu une signification considérable pour la vie musicale suédoise. Il a de plus fait un apport qui a ouvert des voies nouvelles à la musique de notre siècle, et il est significatif que sa grande percée comme chef d'orchestre eut lieu avec une belle présentation du *Sacre du Printemps* de Stravinsky à l'Union des Concerts (Stockholm), en 1950.

On the same label / Auf derselben Marke /
 Dans la même collection :
 BIS-LP-296: Verdi, *Rigoletto*



Sixten Ehrling *(Photo: Enar Merkel Rydberg)*

Recording data: 1988-01-18/20 at the
Berwald Hall, Stockholm, Sweden
Recording engineer: Hans-Eric Järvenhag
Digital editing: Robert von Bahr
Swedish Radio digital recording equipment
Producer: Robert von Bahr
Cover illustrations: Keith Barnett
Cover text: Per Skans
English translation: Andrew Barnett and
John Skinner
French translation: Arlette Chené-
Wiklander and Corinne Alhanko
Type setting: Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett
Lithography: KåPe Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1988, BIS Records AB