



CD-188 STEREO



IGOR STRAVINSKY

LE SACRE DU PRINTEMPS L'OISEAU DE FEU

transcribed for
piano solo
and played by
DAG ACHATZ

PETROUCHKA
played by
ROLAND PÖNTINEN

STRAVINSKY, Igor (1882-1971)

Le Sacre du Printemps (*Boosey & Hawkes*) **33'25**
(arranged for piano 2 hands by Dag Achatz)

1. Première Partie: L'adoration de la terre **15'47**
*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*
2. Seconde Partie: Le Sacrifice **17'33**
*Introduction — Cercles mystérieux des Adolescents — Glorification de l'Elue —
Evocation des Ancêtres — Action rituelle des Ancêtres — Danse Sacrée. L'Elue* **AAD**

L'Oiseau de Feu, Suite (1919) (*Jurgenson/Schott*) **19'56**
(arranged for piano 2 hands by Soulima Stravinsky and Dag Achatz)

3. Introduction. Danse de l'Oiseau de Feu **4'51**
4. Ronde de Princesses **4'17**
5. Danse infernale **4'52**
6. Berceuse **2'42**
7. Finale **3'10**

Three Movements from « Pétrouchka » (*Boosey & Hawkes*) **17'27**

8. Danse russe **2'54**
9. Chez Pétrouchka **4'58**
10. La semaine grasse **9'30**

DDD

DAG ACHATZ, piano (Le Sacre du Printemps & L'Oiseau de Feu)

ROLAND PÖNTINEN, piano (Pétrouchka)

T.T.: 71'46

INSTRUMENTARIUM: Grand Piano: Bösendorfer 275 / Piano Technician: Greger Hallin

IGOR STRAVINSKY's *Rite of Spring* — or “Consecration of Spring” as one might translate the original — is without doubt one of the most important and influential orchestral works of the 20th century. It is also well known that it provoked one of the greatest scandals in musical history in Paris in 1913, when the ballet was first performed to Nizhinsky's by all accounts inadequate choreography. But the concert performances in St. Petersburg and subsequently in Paris met with great acclaim. Since then Western orchestral music has been unable to continue in the century old tradition of romanticising classicism — with van Beethoven as the intimidating master — without appearing as an object of ridicule. van Beethoven, on the other hand, would hardly have sided with those who denigrated the work; the form and consistency for which he himself strove are here present at a level that no later composer could fail to notice with admiration or envy.

One critic has described the work as a stone colossus hurtling through the universe with violent force. There is of course far more involved, but the basic image is quite appropriate: the dramatic dynamics — rising to almost orgiastic climaxes — are only apparent. The musical figures are juxtaposed unannounced without transition or development, like primitive ghosts from some barbaric past.

The “Rite of Spring” is one of those works that never ceases to shock. Many have tried to imitate it, many again have learned from its details or borrowed them; but there have always been others who regarded the music as a useful example of total opposition — and finding courage and comfort in this have been able to write something quite different, where the only common denominator is the break with all theoretical and æsthetic conventions. Stravinsky says that one should; the “Rite of Spring” shows that one can.

Much of the startling effect produced by the music is derived from the extravagant scoring: five flutes, five clarinets, five bassoons, eight French horns, five trumpets, three trombones, two tubas, a comprehensive percussion section, five kettle drums and

a large string orchestra. But Stravinsky's ear for nuances of sound was already phenomenal and he cleverly avoids the temptation of bombastic effects which the enormous orchestral apparatus could easily have provided. The attempt to adapt such precisely conceived music for a single piano — with two hands, ten fingers and *no recording tricks whatsoever* — might be considered an undertaking beyond the realm of the possible.

There is a version published by Stravinsky himself for piano four hands, on Boosey & Hawkes, which is sometimes played in concert although it was actually intended for the ballet rehearsals. On the basis of this version and the orchestral score, Dag Achatz has created his own piano work of the most astonishing virtuosity, faithfully following the original in all its labyrinthine detail and moreover permitting an otherwise inconceivable rhythmic precision. Why he did so he himself explains elsewhere. This piano version is the tribute of a great pianist and musician to the composer who, more than any other, has left his mark on contemporary music.

THE BACKGROUND

“The precipitous Russian spring, which always seemed to burst out in an hour and make the whole earth open. That is the most wonderful memory every year from my childhood.” (Stravinsky in one of the conversation books with Robert Craft from the 1960's.) The origin of the music was visions of a heathen ritual to celebrate and honour the return of spring — and since this was a work for the stage it also had to be provided with a libretto, which was elaborated by Stravinsky himself and Nicholas Roerich, painter and scenographer.

The rite itself, the virgin who is sacrificed to anonymous powers to ensure the continued existence of the community belongs to a far-ranging cycle of myths, but also has highly detailed ethnographic models. Apparently Stravinsky was not unaffected by the sensationalism inherent in the idea, but in the music itself the notion has acquired a loftiness and sacral purity that excludes any

more pornographic associations.

The "Rite of Spring" is a creation myth that touches our deepest conceptions of life and its attendant cycle. But Stravinsky also stumbles directly on the vital pulse of his own musical creativity. This explains why he soon claimed to prefer the work as abstract symphonic music and also why he persistently denied almost all influence of Russian folk music, which — as subsequent research has shown — permeates the whole score. The very titles of the movements, which after the publication of the music could no longer be suppressed, lose much significance — if they are regarded merely as clues to programme music and not as integral parts of the musical history of the work.

Ove Nordvall 1981

DAG ACHATZ:

I was a little boy when I heard the Rite of Spring for the first time — as film music to Walt Disney's "Fantasia". At that time I was certainly more fascinated by what I saw than by what I heard.

Many years later I heard the work conducted by Ernest Ansermet in Geneva with the Orchestre de la Suisse Romande and since then I have been unable to live without regularly immersing myself in its orgiastic sounds.

The first record I bought in Sweden when I arrived there as an 18 year old was of course the "Rite of Spring". Gradually I even managed to acquire a gramophone... I was short of money.

Like many other instrumentalists I have dreamed of conducting, but as far as I am concerned only conducting this work. Partly in order to fulfil this dream I have played Stravinsky's own four handed version with colleagues and I have arranged a fuller version for performance on two pianos. — I was still not satisfied. The best solution was to be conductor and instrumentalist at the same time.

For ten years I have lived next-door to Stravinsky's house near Montreux where he created what in my opinion was his most in-

spired work. For several nights I underwent a brainwashing in orchestral sounds through earphones (out of consideration to the neighbours) with Stravinsky's mountainous landscape before me. During the daytime there remained the methodical labour of learning Stravinsky's four-handed version, having access only to my own two hands, and also making a number of additions to the piano parts, derived from the orchestral score.

I have never felt so free seated at my piano.

Few countries in the history of the world have experienced such an explosive and irrepressible development of their musical culture as did Russia beginning in the first half of the nineteenth century. The general tide of music there has been so overwhelming that we readily forget that certain areas of music developed much more slowly. Russia has yet to produce organ music of any notable significance. True, numerous organs are being built and installed in the Soviet Union but since Russian Orthodox music has always been purely vocal Russia lacks a solid tradition of organ music.

Even stranger is the fact that a considerable time elapsed before Russia produced its own piano literature. There were excellent pianists all over the place by the middle of the nineteenth century but in spite of the fact that Balakirev with his *Islamey* produced a virtuoso work almost on the level of Liszt, that Mussorgsky with his *Pictures at an Exhibition* built an incomparable pianistic monument and that Tchaikovsky produced numerous pieces for the salon, it took some time for "major" Russian piano music to appear. This took place towards the end of the century with the almost exactly contemporary composers Rachmaninov and Scriabin.

IGOR STRAVINSKY originally planned his famous ballet *Petrouchka* (1911) as a concert piece for piano and orchestra. At the suggestion of the choreographer Diaghilev he instead wrote a ballet in which the pianist plays a very prominent part. When the composer himself in the summer of 1921 rewrote three sections of the ballet for solo piano one can maintain that he was completing a circle.

Three Movements from *Petrouchka* was written for Artur Rubinstein and the piano writing is technically extremely demanding. It is at the same time idiomatic — Stravinsky was himself a notable pianist. The first movement is a compulsive Russian dance from the first scene of the ballet. Then follows the scene in *Petrouchka's* room where the puppet suffers from human feelings. The piano suite ends with a bucolic scene from the shrovetide carnival.

"Jean, surprise me!" The setting is Paris, the Place de la Concorde in 1912 and Diaghilev is speaking to the poet, Cocteau. But it was the composer, Stravinsky, who was to surprise him a year later with the Rite of Spring. The success of the Firebird and Petrushka has already freed him, as it were, from his musical debt to the Five (Balakirev, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin) and it is a new man, a spontaneous and self-assured artist who faces the uproar and sometimes the insults unleashed by his music.

Including Persephone and Reynard, Stravinsky was to write eleven ballets but he was not an enthusiastic devotee of the ballet like Tchaikovsky before him. Dance for Stravinsky was purely the art of rhythm and not a form of lyric declamation. His taste for abstraction, his musical "materialism" constantly made him overturn the very special laws of the dance, its regular pattern, its distinctive drive etc. The final dance of the Rite of Spring is the most extraordinary example of this, with the rhythm changing in almost every bar. Woe to maîtres de ballet who were disturbed by the polyrhythm or who tried to impose their own personal rhythm on the rhythmic canvas of the score. Stravinsky had little sympathy for them, expecting no more from the dance than a visualisation of his music — comparable to the gestures of the conductor, and nothing more!

The Firebird, a work of the Russian period (Petrushka, the Rite of Spring, Reynard, the Wedding, Chansons Infantines, Pribaoutki) contains the echo of the first musical impressions of Stravinsky's childhood. Far from idealising the Russian world, he portrays it as it is, without attempting to beautify it. He leaves the songs of women, peasants or coachmen as transcribed, in their raw state with all their pertness and all their primitive flavour. But it is still as a pupil of Rimsky-Korsakov that he signs the Firebird. From his master he derives the theme of the Rondo des Princesses, from Borodin the style of the Berceuse and from Musorgsky the final apotheosis.

If by his own avowal Stravinsky was lax in matters of melodic invention, he nevertheless used the themes of other composers with striking brilliance and those derived from folk-music had a particular appeal for him. He is able to make them sing with his incomparable talent for orchestral invention. Stravinsky hears secret rhythmic relationships where others can only hear melodic equivalents. For him, each sensation, each emotion, each impression is a strongly marked rhythm: a joy is a rhythm, a sorrow is a rhythm; love is a rhythm; a landscape is a complex of rhythms; immobility itself becomes a rhythm. In place of polyphony appears polyrhythm, instead of embroidered counterpoint a counterpoint of rhythm. In other composers, emotion is a melody that bursts forth; "for Stravinsky, emotion makes the blood flood to the temples which suddenly beat like hammers" (R. Hoffmann).

"Everything in the Firebird, an oriental tale, combined to exercise an irresistible enchantment on the ears and eyes" (R. Siohan). This brilliant bird fluttering round the magic tree, trying to pluck its fruits of gold, what is it but the sometimes fanciful image of our own lives, rich in desires? Ivan, the handsome hunter, trembling with youthful ardour rushes off in pursuit of the bird that always eludes him. A talisman however remains in his hands — a golden feather — which will allow him to vanquish fear as symbolised by the Immortal Katschei, the base giant with the green fingers who transfixes all who approach him. Ivan, having seized his soul (concealed in an egg which breaks) delivers the captive princesses — his thoughts — including the most beautiful of them all: his love. The magic castle is filled with happiness.

Serge de Diaghilev, impresario with a nose for genius, commissioned the Firebird (an old Russian fairy story) after being dazzled by the performance of Scherzo fantastique and Fireworks at St Petersburg in 1909. The ballet was staged at the Paris Opera on June 25, 1910. It was followed by Petrushka and the Rite of Spring, which brought Stravinsky definitive renown and had a major influence on the evolution of the music in the 20th century.

IGOR STRAWINSKIJS *Frühlingsopfer* — „Frühlingsweihe“ ist eine manchmal verwendete und etwas genauere deutsche Übersetzung — ist eines der weitaus bedeutendsten und einflußreichsten Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts. Es ist auch vielfach bekannt, daß es bei der Ballettpremiere zu Paris 1913 mit Nizjinskijs, zeitgenössische Zeugen zitierend, unzulänglicher Choreographie, einen der größten Musikskandale aller Zeiten verursachte. Bereits die konzertanten Aufführungen in St. Petersburg und danach in Paris wurden aber mit Jubel empfangen. Seither konnte die abendländische Kunstmusik nicht mehr in der jahrhundertalten Bahn des romantisierenden Klassizismus — mit van Beethoven als furchterregender Lehrer — fortfahren, ohne sich dem Spott auszusetzen. van Beethoven selbst hätte aber kaum zu den Kritikern des Werkes gehört; jene Form und Konsequenz, die er selbst erstrebte, finden wir hier auf einem Niveau, das von jedem späteren Komponisten mit Bewunderung oder Neid festgestellt worden ist.

Ein Kritiker beschrieb das Werk als steinerner Koloß, mit gewaltiger Kraft durch das Weltall geschleudert. Selbstverständlich geht es um weitaus mehr, aber der Grundgedanke ist zutreffend: die dramatische Dynamik — die orgiastische Höhepunkte erreicht — ist nur scheinbar. Die musikalischen Gestalten stehen, ohne Übergang oder Entwicklung, unvermittelt neben einander, wie unzivilisierte Geister irgendeiner barbarischen Vergangenheit.

Das „Frühlingsopfer“ gehört zu jenen Werken, die ihre Schockwirkung nie verlieren. Viele haben versucht, es nachzuahmen, viele andere haben nur gelernt oder Details ausgeliehen, aber es hat auch schon immer welche gegeben, die diese Musik als praktisches Beispiel einer totalen Opposition gesehen haben — und mit diesem Trost, mit dieser Zuversicht haben sie etwas ganz Anderes schreiben können, mit dem einzig gemeinsamen Zug, gegen alle theoretischen und ästhetischen Konventionen zu verstoßen. Strawinskij sagt, daß man darf; das „Frühlingsopfer“ zeigt, daß man kann.

Ein Großteil der Schockwirkung der Musik hängt mit deren

extravaganter Orchestrierung zusammen: fünf Flöten, fünf Oboen, fünf Klarinetten, fünf Fagotte, acht Waldhörner, fünf Trompeten, drei Posaunen, zwei Tuben, ein umfangreiches Schlagzeug, fünf Pauken und ein großes Streichorchester. Strawinskij empfinden feinsten klanglicher Nuancen war aber bereits hier phänomenal, und er entweicht geschickt der Versuchung des gewaltigen Orchesterapparates zu bombastischen Effekten. Diese Musik einem einsamen Klavier anzuvertrauen — mit den zehn Fingern zweier Hände und *ohne jegliche Trickaufnahmen* — scheint ein Wagnis weit außerhalb der Grenzen des Möglichen zu sein.

Es gibt von Strawinskij selbst eine gedruckte Fassung (auf Boosey & Hawkes) für vierhändiges Klavier, die manchmal konzertant aufgeführt wird, ursprünglich aber für die Ballettproben gedacht war. Mit dieser und der Orchesterpartitur als Ausgangspunkt machte Dag Achatz ein eigenes Klavierwerk erstaunlichster Virtuosität, das in allen labyrinthischen Details originaltreu ist und außerdem eine sonst undenkbbare rhythmische Präzision erlaubt. Warum er es tat, beschreibt er selbst an anderer Stelle. Diese Klavierfassung ist die Huldigung eines großen Klaviermeisters und Musikers an jenen Komponisten, der mehr als jeder Andere die Musik unserer Zeit geprägt hat.

DER INHALT

„Der umtaumelnde russische Frühling, der scheinbar im Laufe einer Stunde auszubrechen imstande war, und der die ganze Erde öffnen konnte. Dies ist die schönste jährliche Erinnerung aus meiner Kindheit“. (Strawinskij in einem der Konversationsbücher mit Robert Craft aus der 1960er Jahren.) Die Quelle der Musik waren Traumbilder eines heidnischen Ritus zur Feier der Wiederkehr des Frühlings — und da es um ein szenisches Werk ging, wurde auch ein Libretto gebraucht, das Strawinskij selbst mit seinem Freunde Nicolas Roerich, Maler und Bühnenbildner, erarbeitete.

Der „Ritus“: die Jungfrau, die anonymen Mächten geopfert wird, um dem Kollektiv weiteres Leben zu garantieren, gehört zu einem weiten Kreis von Mythen, mit auch bezüglich der Details gut belegten ethnographischen Vorbildern. Strawinskij scheint das

Prickeln der Idee empfunden zu haben, aber in der Musik selbst herrscht ein sakrales Gepräge, das alle pornographischen Assoziationen ausschließt.

Das „Frühlingsopfer“ ist ein Schöpfungsmythos, der die tiefsten Vorstellungen des Menschen über das Leben und dessen Kreislauf berührt. Strawinskij stößt hier aber auch auf die Quellader seiner musikalischen Schöpferkraft. Dies erklärt, wieso er bald behauptete, er ziehe das Werk als abstrakt sinfonische Musik vor, auch aber, warum er hartnäckig jeden Einfluß russischer Volksmusik in der Partitur verleugnete — dabei hat spätere Forschung an den Tag gebracht, daß die Partitur davon zum Bersten voll ist. Bereits die Satztitel, die nach der Veröffentlichung nicht mehr zurückziehen waren, stellen eine Trivialisierung dar — falls man sie als programmmusikalische Leitfäden auffaßt, nicht nur als ein Teil der musikalischen Geschichte des Werkes.

DAG ACHATZ:

Ove Nordwall

Bereits als kleiner Junge hörte ich erstmals das „Frühlingsopfer“, als Filmmusik der „Fantasia“ von Walt Disney. Ich war damals sicher mehr von dem eingenommen, was ich sah, als was ich hörte. Viele Jahre später hörte ich in Genf das Werk mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet, und seither konnte ich nicht mehr leben, ohne regelmässig in diesen orgiastischen Klängen zu schwelgen.

Die erste Schallplatte, die ich kaufte, als ich mit 18 Jahren nach Schweden kam, war selbstverständlich das „Frühlingsopfer“. Allmählich kaufte ich sogar einen Plattenspieler... ich hatte wenig Geld.

Wie viele Instrumentalisten träumte ich davon, dirigieren zu dürfen, aber nur dieses Werk. Um diesen Traum teilweise zu erfüllen, habe ich mit Kollegen Strawinskij's eigene vierhändige Fassung gespielt und auch eine etwas ergänzte Fassung gemacht und auf zwei Klavieren aufgeführt. Ich war aber immer noch nicht zufrieden. Das Beste wäre, gleichzeitig Dirigent und Instrumentalist zu sein.

Seit zehn Jahren wohne ich im Nachbarhaus jenes Hauses, unweit Montreux, wo Strawinskij sein meines Erachtens genialstes Werk vollendet hat. Während mehrerer Nächte durchmachte ich eine Gehirnwäsche mit dem Orchesterklang in den Kopfhörern (wegen der Nachbarn), die Berglandschaft Strawinskis vor mir. Tagsüber arbeitete ich methodisch daran, Strawinskis vierhändige Fassung mit nur zwei verfügbaren Händen zu meistern, sowie dem Klaviersatz, mit der Orchesterpartitur als Ausgangspunkt, einige Ergänzungen hinzuzufügen.

Ich fühlte mich noch nie an meinem Flügel so frei.

Wenige Länder in der Geschichte haben eine derart explosive und unbezwingbare Entwicklung ihrer musikalischen Kultur erlebt, wie Rußland seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der allgemeine dortige musikalische Überfluß ist derart überwältigend gewesen, daß man es leicht übersieht, daß sich gewisse musikalische Gebiete wesentlich langsamer entwickelt haben. Noch heute kann Rußland keine Orgelliteratur erwähnenswerter Bedeutung aufweisen. Zwar werden in der Sowjetunion viele Orgeln aufgestellt, aber da die russisch-orthodoxe Kirchenmusik schon immer rein vokal war, besitzt Rußland ganz einfach keine solide Orgeltradition.

Noch bemerkenswerter ist, daß es beachtlich lange dauerte, bis Rußland eine einheimische Klavierliteratur bekam. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wimmelte das Land von hervorragenden Pianisten, aber obwohl Balakirew mit Islamej ein Virtuosenstück schuf, das beinahe Liszt übertraf, obwohl Musorgskij mit den Bildern einer Ausstellung ein Klavierdenkmal ohne Gegenstück aufbaute, obwohl Tschaikowskij eine ganze Reihe ausgesuchter Klavierminiaturen schrieb sollte es noch dauern, bis die „große“ russische Klavierliteratur erschien. Dies geschah erst gegen Ende des Jahrhunderts durch die beiden fast gleichaltrigen Komponisten Rachmaninow und Skrjabin.

IGOR STRAVINSKY plante ursprünglich sein berühmtes Ballett Petruschka (1911) als Konzertstück für Klavier und Orchester. Auf einen Vorschlag des Choreographen Sergej Djagilew hin schrieb er stattdessen ein Ballett, wo allerdings ein Pianist eine sehr hervortretende Rolle spielt. Als der Komponist selbst im Sommer 1921 drei Abschnitte des Balletts für Soloklavier einrichtete, kann man behaupten, daß ein Kreis geschlossen wurde.

Die Drei Sätze aus Petruschka wurden für Artur Rubinstein geschrieben, und der Klaviersatz ist technisch äußerst beanspruchend. Gleichzeitig ist er idiomatisch — Stravinsky war selbst ein erstklassiger Pianist. Erster Satz ist der mitreißende russische Tanz aus der ersten Szene des Balletts. Es folgt die Szene in Petruschkas Zelle, wo er unter seinen menschlichen Gefühlen leidet. Die Klaviersuite endet mit einer festtrauschenden Szene vom Jahrmarkt.

„Jean, überrasche mich!“ Das Jahr ist 1912, wir befinden uns auf der Place de la Concorde in Paris und Djalilew spricht zu dem Dichter Cocteau. Es wird ihn aber der Musiker Strawinskij als Erster überraschen, ein Jahr später mit dem Sacre du Printemps. Bereits jetzt ist er durch die Erfolge mit dem Feuervogel und Petrouschka gleichsam von seiner musikalischen Schuld zu den Jungfrauen befreit worden (Balakirew, Cui, Musorgskij, Rimskij-Korsakow, Borodin), und als neuer Mensch, als selbständiger und selbstsicherer Künstler betrachtet er den Aufruhr und die Verunglimpfungen, die seine Musik manchmal hervorruft.

Wenn man Perséphone und den Renard mitzählt, schrieb Strawinskij elf Ballette, aber er war nicht, wie Tschaikowskij, ein „fanatischer“ Ballettomane. Für ihn war der Tanz lediglich die Kunst der Rhythmik, kein lyrischer Ausdruck. Seine Zuneigung zum Abstrakten, sein musikalischer „Materialismus“ brachten ihn dazu, die besonderen Gesetze der Tanzkunst umzustürzen, deren Periodik, deren eigenen Puls usw. Unherörtstes Beispiel ist der Schluß Tanz des Sacre, wo der Rhythmus von Takt zu Takt wechselt. Arm waren jene Balletmeister, die mit der Polyrythmik nicht zurechtkamen, oder die dem rhythmischen Grundmuster der Partitur ihren persönlichen Rhythmus aufzwingen wollten. Für sie hatte Strawinskij sehr wenig übrig, da er den Tanz lediglich als Veranschaulichung seiner Musik betrachtete, etwa wie die Bewegungen des Dirigenten, sonst nichts!

Der Feuervogel entstammt der russischen Periode Strawinskij (wie Petrouschka, der Sacre, der Renard, Les Noces, die Chansons enfantines, die Pribaoutki) und trägt in sich ein Echo der ersten musikalischen Eindrücke des Kindes Strawinskij. Weit davon entfernt, die russische Welt zu idealisieren, beschreibt er sie wie sie ist, ohne Verschönerungen. Den Gesang der Frauen, Bauern, Kutscher registriert er unbearbeitet, in seiner neckischen und primitiven Urwüchsigkeit. Trotzdem ist er noch ein Schüler Rimskij-Korsakows, als er den Feuervogel signiert. Vom Lehmeister holte er das Thema des Rondos der Prinzessinnen, von Borodin den Stil des Wiegenliedes, von Musorgskij die Schlußapotheose.

Wenn auch Strawinskij laut seiner eigenen Auffassung hinsichtlich der melodischen Erfindung faul ist, verwendet er auf glänzende Weise die Themen anderer Komponisten und vor allem das folkloristische Material, das seinem Herzen so nahe steht. Durch eine beispiellose orchestrale Erfindungsgabe beherrscht er die Kunst, sie zum Singen zu bringen. Dort, wo andere nur melodische Gleichheiten hören, hört Strawinskij verborgene rhythmische Zusammenhänge. Für ihn ist jedes Gefühl, jede Gemütsregung, jeder Eindruck ein kräftig skandierter Rhythmus: die Freude ist Rhythmus, die Trauer auch; die Liebe ist ein Rhythmus; eine Landschaft ist ein Rhythmuskomplex, selbst die Bewegungslosigkeit wird Rhythmus. Die Polyrythmik ersetzt die Polyphonie, der skandierende Kontrapunkt ersetzt den entwickelten. Bei anderen Komponisten ist die Gemütsregung eine sich dahinstürzende Melodie; „bei Strawinskij strömt das Blut zu den Schlafenden, die plötzlich wie die Hämmer pochen“ (R. Hoffmann).

„Im orientalischen Märchen des Feuervogels wurde alles vereint, um Augen und Ohren unverständlich zu verzaubern“ (R. Siohan). Dieser farbschillernde Vogel, der um den verzauberten Baum flattert, um dessen goldene Früchte einzusammeln, was ist er, wenn nicht ein chimärenhaftes Bild unseres an Wünschen so reichen Lebens? Der schöne Jäger Iwan, von jugendlicher Leidenschaft beherrscht, verfolgt den Vogel, der aber dauernd entkommt. In seinen Händen hält er aber einen Talisman – eine Goldfeder – der ihn die Furcht besiegen läßt, die vom Unsterblichen Kaschtschi verkörpert wird, dem grausigen Riesen mit grünen Fingern, der jene, die sich ihm nähern, versteinert. Nachdem er sich der Seele bemächtigt hat (in einem zerbrechenden Ei versteckt), befreit Iwan die gefangenen Prinzessinnen – seine Gedanken – und unter ihnen die Schönste: seine Liebe. Die Freude zieht in das Zauberschloß ein.

Sergej Djalilew, der genialische Impressario und Spürhund, gab den Feuervogel in Auftrag, nachdem er von einer Aufführung des Scherzo fantastique und des Feu d'artifice in St.Petersburg 1909 überwältigt worden war. Das Ballett wurde am 25.Juni 1910 in der Pariser Opéra uraufgeführt. Es sollten Petrouschka und der Sacre folgen, die Strawinskij zum Weltruhm brachten und die die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflussen.

Le Sacre du Printemps de Stravinsky est une des œuvres orchestrales les plus importantes et les plus influentes du 20^e siècle. Il est largement connu que ce ballet causa un des plus gros scandales musicaux de tous les temps lors de la première à Paris en 1913 sur une chorégraphie de Nijinsky, insuffisante à en juger par les témoignages d'alors. Mais déjà les exécutions de concert à Saint-Petersbourg et puis à Paris furent ovationnées. Depuis, le musicien d'orchestre occidental ne peut plus marcher dans les traces centenaires du classicisme romantique — avec Beethoven comme maître terrifiant — sans soulever la risée générale. Beethoven, cependant, n'aurait guère été un des détracteurs de l'œuvre: la forme et la suite logique auxquelles lui-même aspirait se trouvent ici à un niveau qu'aucun compositeur postérieur n'a pu s'empêcher de constater avec admiration ou envie.

Un critique a qualifié l'œuvre de colosse de pierre projeté avec une force impétueuse dans l'univers. Il y a évidemment ici plus que cela, mais l'idée principale est juste: la dynamique dramatique — qui parvient à des apogées orgiaques — est seulement apparente. Les personnages musicaux se tiennent sans transition ni développement les uns à côté des autres, comme des fantômes sauvages de quelque passé barbare.

Le Sacre appartient aux œuvres qui n'ont jamais fini de choquer. Plusieurs ont essayé de l'imiter, plusieurs autres n'ont qu'appris de certains détails ou les ont empruntés, mais il s'en est toujours trouvé quelques-uns qui ont compris cette musique comme un exemple pratique d'opposition totale — et soutenus et réconfortés par cela, ils ont pu écrire quelque chose de tout à fait dissemblable, dont l'unique point commun est que l'on transgresse toutes les conventions théoriques et esthétiques. Stravinsky dit que l'on a le droit; le Sacre montre que l'on peut.

Une grande partie de l'effet de choc de la musique provient de son instrumentation extravagante: cinq flûtes, cinq clarinettes, cinq bassons, huit cors, cinq trombones, deux tubas, une percussion considérable, cinq timbales et un grand orchestre à cordes. Mais l'oreille de Stravinsky pour les nuances sonores était phénoménale déjà dans cette pièce, et il évite habilement la tentation d'effets ampoulés auxquels l'énorme appareil orchestral aurait facilement pu l'entraîner. Il peut sembler un coup d'audace bien au-delà de la limite du possible que d'essayer de rendre de la musique ainsi habillée par un piano solitaire — avec les dix doigts des deux mains et sans aucune sorte de tricherie ou de truc d'enregistrement.

Il existe une version imprimée pour piano à quatre mains de Stravinsky lui-même qui est parfois jouée en concert mais qui était en fait destinée aux répétitions de ballet. A partir de cette partition et de celle d'orchestre, Dag Achatz a lui-même arrangé une œuvre pour piano d'une virtuosité très stupéfiante, suivant fidèlement l'original dans tous ses détails labyrinthiques et permettant en plus une précision rythmique autrement impensable. Achatz explique ailleurs pourquoi il a exécuté ce travail. Sa version pour piano est celle d'un grand maître de l'instrument et un hommage de musicien au compositeur qui, plus que quiconque, a marqué de son empreinte la musique de notre temps.

L'action

« Le printemps russe bousculant qui semble pouvoir arriver en une heure et contraindre la terre à s'ouvrir. C'est le plus merveilleux souvenir annuel de mon enfance. » (Stravinsky dans un des livres des conversations avec Robert Craft dans les années 1960.)

La musique origine dans des images de rêve d'un rituel païen pour fêter et acclamer le retour du printemps — et comme il s'agissait d'une œuvre scénique, il fallait aussi la doter d'un livret qui fut élaboré par Stravinsky lui-même et par Nicolas Roerich, peintre et metteur en scène.

Le « rite » lui-même: la vierge qui sera sacrifiée à des puissances anonymes pour assurer la collectivité de la continuité de la vie fait partie d'un cercle largement répandu de mythes, mais aussi de représentations ethnographiques chargées de détails. Stravinsky ne semble pas avoir été indifférent à la titillation sensationnelle que l'idée peut suggérer, mais la musique elle-même est imprégnée d'une solennité à la pureté sacrale qui exclut toute association plus pornographique.

Le Sacre est un mythe de création qui touche les notions les plus profondes de l'homme sur la vie et son cours. Mais Stravinsky arrive au cœur de sa force de création musicale. C'est pourquoi il prétendit bientôt considérer l'œuvre comme musique symphonique abstraite, et aussi pourquoi il persévéra à nier presque toute influence de la musique folklorique russe dont toute la partition est remplie — c'est ce qu'une étude ultérieure a fait ressortir. Déjà les titres des mouvements qui ne pouvaient plus être étouffés après l'édition de la musique, impliquent une « trivialisation » — si l'on les prend comme fils conducteurs de la musique à programme et non seulement comme une partie de l'histoire musicale de l'œuvre.

DAG ACHATZ

Je n'étais qu'un petit garçon lorsque j'entendis Le Sacre du Printemps pour la première fois comme musique de film dans Fantasia de Walt Disney. Ce que je voyais me fascinait certainement plus que ce que j'entendais.

Plusieurs années plus tard, j'entendis l'œuvre dirigée par Ernest Ansermet à Genève avec l'Orchestre de la Suisse Romande et, depuis lors, je n'ai pas été capable de vivre sans me baigner dans ces sonorités orgiaques.

Le premier disque que j'achetai lorsqu'à l'âge de 18 ans je vins en Suède fut bien sûr Le Sacre du Printemps. Je finis même par me procurer un gramophone ... je manquais d'argent.

Comme beaucoup d'instrumentistes, j'ai ainsi rêvé de diriger, mais seulement cette œuvre pour ma part. Pour réaliser en partie ce rêve, j'ai joué avec des collègues la version à quatre mains de Stravinsky, j'ai arrangé une variante plus étoffée pour deux pianos et l'ai jouée.

Je ne me sentais pas encore satisfait. Le mieux était d'être à la fois chef et instrumentiste.

Depuis dix ans, je vis dans une maison voisine de celle de Stravinsky près de Montreux où il a créé, à mon avis, son œuvre la plus géniale.

Pendant plusieurs nuits, je me suis soumis à un lavage de cerveau par les sonorités orchestrales à travers le casque à écouteurs (à cause de voisins) avec le paysage de montagnes devant moi.

Dans le jour, il me restait à travailler avec méthode pour remplacer cent instrumentistes par dix doigts.

Une bonne mémoire dut compenser le manque de patience pour la mise au net sur papier. Je ne me suis jamais senti si libre au piano.

Peu de pays dans l'histoire ont connu un développement aussi explosif et indomptable de leur culture musicale que celui qui s'est produit en Russie depuis la première moitié du 19^e siècle. La profusion musicale générale y a été si écrasante qu'il est facile d'oublier que certaines branches de l'activité musicale se développèrent beaucoup plus lentement. La Russie ne peut toujours pas aujourd'hui présenter la littérature pour orgue d'importance notable. Certes, on bâtit et on installe plusieurs orgues en Union Soviétique, mais comme la musique de l'Eglise orthodoxe russe a toujours été purement vocale, la Russie possède tout simplement aucune tradition de base en orgue.

Il est plus remarquable qu'il s'écoulât un temps considérable avant que la Russie n'ait une littérature nationale pour piano. Le pays fourmillait d'excellents pianistes déjà vers le milieu du 19^e siècle mais, bien que Balakirev et Islamei aient produit un morceau de virtuosité qui a failli battre Liszt, que Moussorgsky avec Tableaux d'une Exposition ait élevé un monument pianistique sans pareil, et que Tchaïkovsky ait écrit tout une série de pièces de salon recherchées, la « grande » littérature russe pour piano tarda néanmoins à faire son entrée, ce qui se produisit seulement vers la fin du siècle grâce aux compositeurs Rachmaninov et Scriabine, tous deux presque du même âge.

IGOR STRAVINSKY avait originellement imaginé son fameux ballet Petrouchka (1911) comme pièce de concert pour piano et orchestre. A la suggestion du chorégraphe Serge Diaghilev, il écrivit plutôt un ballet, donnant cependant au pianiste un rôle très prépondérant. On peut donc dire qu'un cercle se referma lorsque le compositeur lui-même, à l'été de 1921, récrivit trois sections du ballet pour piano solo.

Trois mouvements de Petrouchka fut écrit pour Artur Rubinstein, et le morceau pour piano demande une technique inouïe. De plus, il est idiomatique — Stravinsky lui-même était un pianiste éminent. Le premier mouvement se compose de l'entraînante danse russe de la première scène du ballet. Suit la scène dans la chambre de Petrouchka où la poupée souffre de ses sentiments humains. La suite pour piano se termine par une scène enivrante tirée du tumulte du marché.

« Jean, étonne-moi ! ». Nous sommes à Paris, place de la Concorde en 1912 et Diaghilev s'adresse à Cocteau le poète. Mais c'est Strawinski le musicien qui l'étonnera le premier un an plus tard avec le Sacre du printemps. Déjà le succès de l'Oiseau de feu, de Pétouchka l'a comme libéré de sa dette musicale envers le groupe des Cinq (Balakirev, Cui, Moussorgski, Rimski-Korsakov, Borodine) et c'est un homme nouveau, un artiste spontané et sûr de lui qui affronte le tumulte et parfois les injures déclanchés par sa musique.

En comptant Perséphone et Renard, Strawinski écrira onze ballets mais il n'était pas balletomane « enragé » comme avant lui Tchaïkovski. La danse n'est pour lui qu'art du rythme et non déclamation lyrique. Son goût de l'abstraction, son « matérialisme » musical lui feront sans cesse bousculer les lois si particulières de la danse, ses périodicités, sa pulsion propre etc. La danse finale du Sacre en est l'exemple le plus inouï où le rythme change presque à chaque mesure. Malheur aux maîtres de ballet que la polyrythmie incommode ou qui tentaient de superposer au canva rythmique de la partition leur rythme personnel. Strawinski était peu tendre à leur égard, n'attendant de la danse qu'une visualisation de sa musique à la façon des gestes du chef d'orchestre sans plus !

L'Oiseau de feu, œuvre de la période russe (Pétouchka, le Sacre, Renard, Noces, Chansons enfantines, Pribaoutki) porte en elle l'écho des premières impressions musicales de l'enfant Strawinski. Loin d'idéaliser le monde russe, il le transcrit tel quel, sans l'enjoliver. Il laisse aux chants des femmes, des paysans, des cochers notés à l'état brut toute leur gouaille et leur saveur primitive. Mais c'est encore en élève de Rimski-Korsakov qu'il signe l'Oiseau de feu. De son maître il tient le thème de la Ronde des Princesses, de Borodine le style de la Berceuse et de Moussorgski l'apothéose finale.

Si de son propre aveu Strawinski a l'invention mélodique paresseuse, il utilise avec un éclat « époustouflant » les thèmes des autres compositeurs et principalement aux issus du folklore qui ont sa préférence. Il sait les faire chanter avec une force d'invention orchestrale incomparable. Strawinski entend des relations secrètes de rythmes là ou d'autres n'entendent que des équivalences mélodiques. Pour lui, chaque sensation, chaque émotion, chaque impression est un rythme fortement scandé : une joie est un rythme, une douleur également ; l'amour est un rythme ; un paysage est un complexe de rythmes, l'immobilité même devient un rythme. A la polyphonie se trouve substituée la polyrythmie, au contrepoint brodé, le contrepoint scandé. Chez d'autres compositeurs, l'émotion est une mélodie qui s'élance ; « pour Strawinski, l'émotion fait affluer le sang aux tempes qui battent soudain comme des marteaux » (R.Hoffmann).

« Tout dans l'Oiseau de feu, conte oriental, se trouvait réuni pour exercer sur les yeux et les oreilles un irrésistible enchantement » (R.Siohan). Ce brillant oiseau qui volette autour de l'arbre féérique, cherchant à en cueillir les fruits d'or, qu'est-ce donc, sinon l'image parfois chimérique de notre vie, riche de désirs ? Ivan, le beau chasseur tout frémissant d'une fougue juvénile se lance à la poursuite de l'oiseau qui toujours lui échappe. Un talisman pourtant demeure entre ses mains — une plume d'or — qui lui permettra de vaincre la crainte symbolisée par Kascheï l'Immortel, l'immonde géant aux doigts verts qui pétrifie ceux qui l'approchent. Ivan s'étant emparé de son âme (dissimulée dans un œuf qui se brise) délivre les princesses captives — ses pensées — et avec elles la plus belle d'entre elles : son amour. Le château enchanté s'empit d'allégresse.

Serge de Diaghilev, impresario et limier de génie commanda l'Oiseau de feu (vieille légende russe) après avoir été ébloui par l'exécution du Scherzo fantastique et du Feu d'artifice en 1909 à St-Petersbourg. Le ballet fut créé à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910. Suivirent Pétouchka et le Sacre du Printemps qui rendirent Strawinski définitivement célèbre et eurent une influence capitale sur l'évolution de la musique du XX^e siècle.

DAG ACHATZ was born in Stockholm in 1942 of a Swedish mother and a Viennese father, both musicians. When he was 8, he entered the Geneva Conservatory and ten years later received his diploma with great distinction. He continued his studies with Greta Eriksson in Stockholm, with Alfred Cortot and Guido Agosti in Siena and with Suzanne Roche and Vlado Perlemuter in Paris.

He won first prize in the Rudolf Ganz competition in Lausanne (1960), first prize in the Maria Canals competition in Barcelona (1964), and was a prizewinner in the Bavarian Radio Competition in Munich (1965). Dag Achatz has played in over 20 countries and in important centres such as London, New York, Paris, Vienna, Berlin and Moscow. Recently he has been invited to the Festival de Montreux and the Münchner Klaviersommer.

He has recently transcribed the Symphonic Dances from West Side Story by Leonard Bernstein, who asked him also to transcribe his ballet Fancy Free for recording.

Dag Achatz has given Master Classes at l'Academie-Festival des Arcs in France and at the Institute of Advanced Musical Studies in Montreux. He has lived in Switzerland since 1968.

Dag Achatz appears on 8 other BIS records.

DAG ACHATZ wurde 1942 in Stockholm als Sohn einer schwedischen Mutter und eines Wiener Vaters geboren, die Musiker waren. Im Alter von acht Jahren trat er in das Konservatorium von Genf ein und erhielt dort zehn Jahre später sein Diplom mit Auszeichnung der Jury. Er setzte dann seine Studien mit Greta Eriksson in Stockholm, Alfred Cortot und Guido Agosti in Siena, sowie mit Suzanne Roche und Vlado Perlemuter in Paris fort.

Er war erster Preisträger beim Wettbewerb Rudolf Ganz in Lausanne (1960) und beim Wettbewerb Maria Canals in Barcelona (1964). 1965 war er Laureat beim Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks in München. Dag Achatz gab in über zwanzig Ländern Konzerte, davon in bedeutenden Städten wie London, New York, Paris, Berlin, Wien und Moskau. Kürzlich war er am Festival von Montreux und am Münchner Klaviersommer eingeladen.

Neulich hat er die Transkription der Symphonischen Tänze aus der West Side Story von Leonard Bernstein gemacht, der ihm vorschlug auch sein Ballett Fancy Free für eine Plattenaufnahme zu übertragen.

Dag Achatz gab auch Meisterklasse an der Academie Festival von Les Arcs in Frankreich und am Institut des Hautes Etudes Musicales in Montreux. Er lebt seit 1968 in der Schweiz.

Dag Achatz erscheint auf 8 weiteren BIS-Platten.

DAG ACHATZ est né à Stockholm en 1942 d'une mère suédoise et d'un père viennois, tous deux musiciens. Il entre à l'âge de huit ans au Conservatoire de Musique de Genève et y obtient dix ans plus tard le diplôme avec félicitations du jury. Il poursuit ensuite ses études avec Greta Eriksson à Stockholm, Alfred Cortot et Guido Agosti à Sienna, enfin avec Suzanne Roche et Vlado Perlemuter à Paris.

Il a obtenu les premiers prix dans les concours Rudolf Ganz à Lausanne (1960), et Maria Canals à Barcelone (1964) et est lauréat du concours de la radio bavarois à Munich (1965). Dag Achatz a donné des concerts dans plus de vingt pays et dans des centres importants tels que Londres, New York, Paris, Berlin, Vienne et Moscou. Récemment il a été invité au festival de Montreux et au Münchner Klaviersommer.

Il vient de transcrire les Danses Symphoniques de West Side Story de Leonard Bernstein, qui lui a demandé de transcrire également son ballet Fancy Free pour en faire un disque.

Dag Achatz a donné des Master Classes à l'Académie-Festival des Arcs ainsi qu'à l'Institut des Hautes Etudes Musicales à Montreux. Il réside en Suisse depuis 1968. Dag Achatz a enregistré sur 8 autres disques BIS.

Roland Pöntinen was born in 1963 in Danderyd, near Stockholm, and since 1975 has been studying with Gunnar Hallhagen. After graduating from Adolf Fredrik's School in Stockholm, he studied two years for his diploma at the Stockholm College of Music. His two diploma concerts, including a performance of Bartók's Second Piano Concerto, were acclaimed by public and press alike.

He has also studied at the Banff Centre School of Fine Arts for among others Menahem Pressler and György Sebök and in Vienna with Elisabeth Leonskaja. Since his debut at the age of 17 with the Stockholm Philharmonic Orchestra he has toured extensively as a soloist and chamber musician all over the world.
Roland Pöntinen appears on 9 other BIS records.

Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und studierte ab 1975 bei Prof. Gunnar Hallhagen. Er studierte auch zwei Jahre in der Diplomklasse der Stockholmer Musikhochschule. Seine beiden Diplomkonzerte mit u.A. Bartóks zweitem Klavierkonzert waren große Publikums- und Kritikererfolge.

Er hat auch an der Banff Centre School for Fine Arts in Kanada mit Menahem Pressler und György Sebök studiert, sowie in Wien bei Elisabeth Leonskaja. Als 17-jähriger debütierte er mit den Stockholmer Philharmonikern und seit dann hat er Tournees als Solist und Kammermusiker in aller Welt gemacht.
Roland Pöntinen erscheint auf 9 weiteren BIS-Platten.

Roland Pöntinen est né à Danderyd en 1963 et travaille depuis 1975 avec prof. Gunnar Hallhagen. Après son baccalauréat à l'école Adolf Fredrik, il a étudié deux ans au conservatoire de Stockholm en vue d'un diplôme de soliste. Ses deux concerts de diplôme, incluant le deuxième concerto pour piano de Bartók, lui méritèrent les éloges du public et de la presse.

Roland Pöntinen a aussi étudié au Banff Centre School of Fine Arts au Canada avec, entre autres, Menahem Pressler et György Sebök, ainsi qu'à Vienne avec Elisabeth Leonskaja. Après ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, Pöntinen a fréquemment fait des tournées comme soliste et comme membre d'ensembles de musique de chambre partout dans le monde.
Roland Pöntinen a enregistré sur 9 autres disques BIS.

Recording Data: 1981-07-15/6 (Sacre), 1983-05-30/31 (L'oiseau), 1984-06-18/21
(Petrouchka) at Studio BIS, Djursholm, Sweden
Recording Engineer and Editing: Robert von Bahr
ReVoX A77 Tape Recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 Microphones, AKG BX25
Echo Chamber, SAM82 Mixer (Rite), Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment,
4 Neumann U89 Microphones, SAM82 Mixer (the rest)
Producer: Robert von Bahr
Cover Texts: Ove Nordwall (Sacre), Yves Petit de Voize (L'oiseau), Per Skans (Petr.)
Additional Text (Sacre): Dag Achatz
English Translations: William Jewson & John Skinner
German Translations: Per Skans
French Translations: Arlette Chené-Wiklander
Album Design: Robert von Bahr
Front Cover Photo: Ari Laitinen
Type Setting: Marianne von Bahr & Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

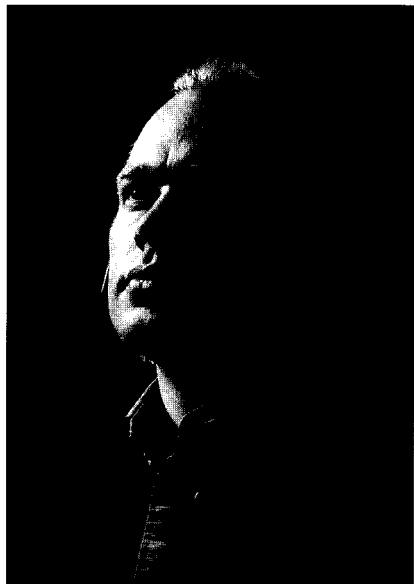
BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1981, 1983, 1984 & 1987, Grammofon AB BIS



Dag Achatz

Photo: © France Vauthey



Roland Pöntinen

Photo: © P.H. Lindberg