BIS

SUPER AUDIO CD

Stravinsky

The Rite of Spring *Petrushka* (1911)

Bergen Philharmonic Orchestra **Andrew Litton**

STRAVINSKY, Igor (1882–1971)

Pétrouchka 34'33

Burlesque in four scenes to a scenario by Igor Stravinsky and Alexandre Benois – original 1911 version *(Boosey & Hawkes)*

1 Premier tableau 10'05

Fête populaire de la semaine grasse *The Shrovetide Fair*
Le tour de passe-passe *Legerdemain Scene*
Danse russe *Russian Dance*

2 Second tableau 4'14

Chez Pétrouchka *Petrushka's Room*

3 Troisième tableau 6'32

Chez le Maure *The Moor's Room*
Danse de la ballerine *Dance of the Ballerina*
Valse: La ballerine et le Maure – *Waltz: The Ballerina and the Moor*
Pétrouchka *Petrushka appears*

4 Quatrième tableau 13'41

Fête populaire de la semaine grasse (vers le soir) *The Shrovetide Fair (towards evening)*
Danse des nounous *Dance of the Nursemaids*
Un paysan et son ours dansant *A Peasant With a Dancing Bear*
Un marchand fêtard avec deux tziganes *The Jovial Merchant with Two Gypsy Girls*
Danses des cochers et des palefreniers *Dance of the Coachmen and Grooms*
Les déguisés *The Masqueraders*
La rixe: Le Maure et Pétrouchka *The Fight: The Moor and Petrushka*
Mort de Pétrouchka *Death of Petrushka*
La police et le charlatan *The Police and the Showman*
Apparition du fantôme de Pétrouchka *Apparition of Petrushka's Ghost*

Le Sacre du printemps 33'32

Pictures from pagan Russia in two parts
1913, revised 1947 *(Boosey & Hawkes)*

5 Première Partie: L'Adoration de la terre 15'32

First Part: Adoration of the Earth

1. Introduction
2. Les augures printaniers: Danses des adolescentes
   The Augurs of Spring: Dances of the Young Girls
3. Jeu du rapt *Ritual of Abduction*
4. Rondes printanières *Spring Rounds*
5. Jeux des cités rivales *Ritual of the Rival Tribes*
6. Cortège du Sage *Procession of the Sage*
7. L'Adoration de la terre (Le Sage) *Adoration of the Earth (The Sage)*
8. Danse de la terre *Dance of the Earth*

6 Seconde Partie: Le Sacrifice *Second Part: The Sacrifice* 17'52

1. Introduction
2. Cercles mystérieux des adolescentes *Mystic Circles of the Young Girls*
3. Glorification de l'élue *Glorification of the Chosen One*
4. Évocation des ancêtres *Evocation of the Ancestors*
5. Action rituelle des ancêtres *Ritual Action of the Ancestors*
6. Danse sacrale (L'élue) *Sacrifical Dance (The Chosen One)*

TT: 69'00

Bergen Philharmonic Orchestra

leaders: Espen Lilleslåtten *(Pétrouchka) and* Melina Mandozzi *(Le Sacre du printemps)*
Jarle Rotevatn *piano (Pétrouchka)*

Andrew Litton *conductor*

'It's getting harder and harder to come up with something truly original in a folk style", observed Rimsky-Korsakov in 1900, and indeed by the early twentieth century the sources that had inspired so much great Russian music really did seem to have dried up. How astonished Rimsky-Korsakov would have been if he had lived to hear how one of his pupils would create a revolution in music by transforming many of his own techniques into something radically new.

The catalyst was Sergei Diaghilev, who towards the end of 1909 took a considerable risk in commissioning the young Stravinsky to write the music for his new ballet *The Firebird*. Stravinsky was a relatively late starter as a composer and had only a handful of works to his credit, but the first performance of *The Firebird* in Paris in 1910 was a triumph both for the composer and for Diaghilev's company. The two ballets that followed in 1911 and 1913, *Petrushka* and *The Rite of Spring*, confirmed Diaghilev's *Ballets Russes* as the most exciting artistic venture of the day with their fusion of music, movement and design, and the names associated with Diaghilev's company – Fokine, Bakst, Benois, Karsavina, Nijinsky – conjure up a golden age of innovation. As for Stravinsky, the influence of his scores has been incalculable.

He was still working on *The Firebird* when he experienced the visionary moment that would eventually result in *The Rite of Spring*. But before he was ready to confront this task, he began to compose something entirely different, a concert piece for piano and orchestra: 'I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of *arpeggi*. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts. The outcome is a terrific noise which reaches its climax and ends in the sorrowful and querulous collapse of the poor puppet.' When Stravinsky played parts of this to Diaghilev in the autumn of 1910, the great

showman realised its stage potential and insisted that it should become a ballet.

Stravinsky had composed *The Firebird* to a detailed, ready-made plan, but with *Petrushka* he was free to work out his own scenario with Alexandre Benois. The background of the Shrovetide Fair in St Petersburg prompted him to use popular material in a new and vivid manner, and the idea of a puppet with feelings led him to create a universal picture of alienation by contrasting the human and the mechanical.

Paris audiences expected Russian music to be exotic or barbaric, preferably both; but what was so striking about *Petrushka* was the incorporation of so much commonplace material – scraps of folk song and street music, often quite undistinguished in themselves but treated with extreme refinement and often with biting irony. Petrushka himself, 'the immortal and unhappy hero of every fair in all countries', as Stravinsky called him, is summed up in the awkward theme first heard near the beginning of the second scene on two clarinets and ending the ballet scored for screaming trumpets. This is a simple arpeggio figure, but heard in a clash of keys a tritone apart (C major and F sharp major), a sound pregnant with significance for Stravinsky's musical development. In 1947 Stravinsky published a revised version of *Petrushka* for a slightly reduced orchestra. This is the version most commonly performed today and is in many respects more practical, but the original 1911 scoring heard in this recording undoubtedly makes a more immediate, rougher and more exciting effect.

The scandal at the premiere of *The Rite of Spring* in May 1913 seems to have been provoked as much by Nijinsky's choreography as by Stravinsky's music (or what was audible above the uproar in the audience). As soon as the music could be heard in its own right, though, it was recognised as an extraordinary achievement. The scenario of the ballet, worked out by the composer in collaboration with the painter and ethnographer Nikolay Roerich, aimed to

evoke the pre-Christian rituals of ancient Slavic tribes. Stravinsky's 1910 vision of the return of spring and man's need to propitiate the earth by the sacrifice of a young girl who dances herself to death demanded a musical approach for which the idioms current at the time – at least, the musical language that Stravinsky had learned from Rimsky-Korsakov and the example of even his most advanced contemporaries – were completely inadequate. A century later, we can appreciate that Stravinsky did what he would do throughout his career: take his material from disparate sources, pull it apart, and then put it together again in his own way.

He had to reject the elaborate apparatus of late-Romanticism and all its refinements. The huge orchestra renounces subtle shades and blends in favour of strong primary colours; at times it is even treated like a vast percussion instrument. Instead of rich post-Wagnerian chromaticism, the harmonies of *The Rite* are essentially simple, but they are superimposed and thrown together to produce great dissonant blocks of sound which negate any sense of direction or of resolution into a tonic key. Most of the melodic material of *The Rite* comes from folk sources, but there is never any question of simply taking folk tunes and dressing them up in a sophisticated manner. Rather, Stravinsky penetrates the essence of his tunes in a way that conditions the whole score. Just as so much Russian folk music consists of little phrases circling obsessively around a single note and repeated in slightly different ways, so Stravinsky builds huge paragraphs out of repetition and accumulation.

It is above all its rhythmic innovation which makes *The Rite of Spring* such a powerful experience. There are static rhythms, repeated for long stretches in *ostinato* patterns which generate enormous latent energy; these are contrasted with the dynamic irregular rhythms, with metrical patterns changing at bewildering speed, as in the final *Danse sacrale*. Stravinsky later said that although

he could hear this music in his head and play it on the piano, he could not at first work out a way of writing it down, so complex were the metrical changes.

Many currents of contemporary Russian thought and culture are summed up in both *Petrushka* and *The Rite*, but in contrast to so much of the cloudy symbolism or sentimental attachment to popular culture that prevailed in his St Petersburg background, Stravinsky's ballets are as vital today as when they were composed on account of their technical mastery and unsparing clarity, features that would mark all of Stravinsky's music throughout his long career.

© Andrew Huth 2010

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world's oldest orchestras. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. The modern orchestra owes much to Harald Heide, artistic director from 1908 until 1948, and to Karsten Andersen, who held the post from 1964 until 1985. Principal conductors since then have been Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young and, with effect from 2003, Andrew Litton, who is currently the orchestra's music director. The Spanish conductor Juanjo Mena was appointed principal guest conductor in 2008.

The orchestra, one of two Norwegian National Orchestras, has 97 players, tours regularly, and is participating at the Bergen Festival on an annual basis. During the recent seasons the orchestra has played in the Amsterdam Concertgebouw, Royal Albert Hall in London, Musikverein and Konzerthaus in Vienna, and in Carnegie Hall, New York. The orchestra records extensively for BIS and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg's orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. Acclaimed releases conducted by Andrew

Litton include Prokofiev's *Romeo and Juliet* suites – awarded the prestigious Spellemannprisen, 'the Norwegian Grammy' – and a disc of piano concertos by Prokofiev with Freddy Kempf as soloist, nominated for the 2010 *Gramophone* Awards. The team's three-disc cycle of Mendelssohn's symphonies has also received critical praise, with *Symphony No. 2* receiving a 2010 *BBC Music Magazine* Award, and *Symphonies Nos 1 & 4* being named Disc of the Month in the same magazine.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. During his time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, including appearances in 2007 at the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall (the BBC Proms) in London and a 12-concert tour of the United States including Carnegie Hall, New York. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra also participated in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Deutsche Oper Berlin and the BBC Proms. Andrew Litton is also a frequent guest at the Minnesota Orchestra, of whose summer festival, the Sommerfest, he has been artistic director since 2003.

Andrew Litton

„Es wird immer schwieriger, sich etwas wirklich Originelles in volkstümlichem Stil auszudenken“, beobachtete Rimsky-Korsakov im Jahr 1900, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts schienen die Quellen, die so viel große russische Musik inspiriert hatten, tatsächlich versiegt zu sein. Wie erstaunt wäre Rimsky-Korsakov jedoch gewesen, wenn er lange genug gelebt hätte, um zu hören, wie einer seiner Schüler viele seiner eigenen Techniken in etwas radikal Neues umwandelte und so eine musikalische Revolution in Gang setzte!

Den Stein ins Rollen brachte Sergei Diaghilev, der gegen Ende des Jahres 1909 den jungen Strawinsky beauftragte, die Musik für sein neues Ballett *Der Feuervogel* zu schreiben, und damit ein beträchtliches Risiko einging. Strawinsky hatte erst relativ spät mit dem Komponieren begonnen und bis dato nur eine Handvoll Werke vorzuweisen; die Uraufführung von *Der Feuervogel* 1910 in Paris wurde jedoch zu einem Triumph sowohl für den Komponisten als auch für Diaghilevs Kompanie. Die beiden 1911 und 1913 folgenden Ballette, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*, festigten den Ruf von Diaghilevs Ballets Russes als interessantestes künstlerisches Projekt der Zeit, das Musik, Bewegung und Design miteinander verschmelzen ließ, und die Namen, die mit Diaghilevs Kompanie in Verbindung gebracht werden – Fokine, Bakst, Benois, Karsavina, Nijinsky – beschwören ein goldenes Zeitalter der Innovation herauf. Der Einfluss, den Strawinskys Musik fortan haben würde, war jedoch in keiner Weise vorauszusehen gewesen.

Er war noch mit der Arbeit am *Feuervogel* beschäftigt, als er eines Tages eine Vision hatte, aus der schließlich *Le Sacre* entstehen würde. Bevor er aber bereit für diese Aufgabe war, begann er etwas ganz anderes zu komponieren, ein Konzertstück für Klavier und Orchester: „Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und

durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.“ Als Strawinsky im Herbst 1910 Teile daraus Diaghilev vorspielte, erkannte dieser sogleich das Bühnenpotential des Stückes und bestand darauf, dass es ein Ballett werden sollte.

Den *Feuervogel* hatte Strawinsky nach einem detaillierten, fertigen Plan komponiert; bei *Petruschka* hatte er dagegen die Freiheit, zusammen mit Alexandre Benois sein eigenes Szenario zu entwerfen. Der Hintergrund der *Masleniza* (ein russisches Volksfest vor dem Beginn der Fastenzeit) inspirierte ihn, bekanntes Material in einer neuen und lebendigen Art zu verarbeiten, und die Vorstellung einer Gliederpuppe mit Gefühlen verleitete ihn dazu, ein universelles Bild der Entfremdung durch den Kontrast zwischen dem Menschlichen und dem Mechanischen zu zeichnen.

Das Pariser Publikum erwartete von russischer Musik, exotisch oder barbarisch, vorzugsweise aber beides zu sein; das wirklich Besondere an *Petruschka* war aber der Gebrauch von so viel banalem Material – Bruchstücke von Volksliedern und Straßenmusik, die an sich recht gewöhnlich waren, jedoch mit extremer Raffinesse und oft beißender Ironie verarbeitet wurden. Petruschka selbst, der „unsterbliche und unglückliche Held jedes Jahrmarktes in allen Ländern“, wie Strawinsky ihn bezeichnete, wird durch das etwas unbeholfene Thema charakterisiert, das zu Beginn der zweiten Szene von zwei Klarinetten vorgestellt wird und das Ballett, diesmal mit kreischenden Trompeten, schließlich auch beendet. Es ist eine einfache Arpeggio-Figur, die allerdings im Tritonus-Abstand (C-Dur und Fis-Dur) von den beiden Instrumenten erklingt, ein Klang, der voller Bedeutung für Strawinskys musikalische Entwicklung sein würde. 1947 erstellte Strawinsky eine revidierte Fassung von *Petruschka* für ein leicht

reduziertes Orchester. Diese Version wird heute meistens aufgeführt und ist in vielerlei Hinsicht praktikabler, aber die Originalfassung von 1911, die auf dieser Aufnahme zu hören ist, hat zweifellos eine unmittelbarere, rauere und aufregendere Wirkung.

Der Skandal bei der Premiere von *Le Sacre du Printemps* im Mai 1913 wurde vermutlich ebenso sehr durch Nijinskys Choreografie wie durch Strawinskys Musik (oder das, was durch den Aufruhr im Publikum hindurch noch davon zu hören war) provoziert. Sobald die Musik jedoch für sich gehört werden konnte, wurde das Werk als eine außerordentliche Leistung anerkannt. Das Szenario des Balletts, das vom Komponisten gemeinsam mit dem Maler und Ethnografen Nikolai Roerich erarbeitet worden war, sollte Assoziationen an vorchristliche Rituale alter slawischer Stämme wecken: Der Frühling naht, und die Menschen haben das Bedürfnis, die Erde durch das Opfer eines jungen Mädchens, das sich zu Tode tanzt, günstig zu stimmen. Die Umsetzung dieser Vision, die Strawinsky im Jahr 1910 hatte, verlangte einen musikalischen Ansatz, für den die Mittel der damaligen Zeit – zumindest die musikalische Sprache, die Strawinsky von Rimsky-Korsakov und auch seinen am weitesten fortgeschrittenen Zeitgenossen gelernt hatte – vollkommen ungenügend waren. Ein Jahrhundert später wissen wir zu schätzen, dass Strawinsky tat, was er während seiner ganzen Karriere tun würde: sein Material aus verschiedenen Quellen zu schöpfen und es auseinander zu nehmen, um es schließlich in seiner ganz eigenen Art wieder zusammenzusetzen.

Er kehrte dem kunstvollen Apparat der Spätromantik mit all seinen Raffinessen den Rücken: Das riesige Orchester trennt sich von subtilen Schattierungen und vermischt sich zu Gunsten starker elementarer Klangfarben; zuweilen wird es auch wie ein gewaltiges Schlaginstrument benutzt. Statt satter post-Wagnerischer Chromatik sind die Harmonien im *Sacre* grundsätzlich einfach gestrickt,

werden aber überlagert und durcheinander geworfen, um große dissonante Klang-Blöcke zu produzieren, die jedes Gefühl für eine bestimmte Richtung oder für die Auflösung in eine Tonika zerstreuen. Das musikalische Material für *Le Sacre* kommt größtenteils aus volkstümlichen Quellen; es geht jedoch nie darum, einfach Volksmelodien zu nehmen und elegant herauszuputzen. Strawinsky dringt zur Essenz seiner Melodien vor in einer Art und Weise, die die ganze Partitur beeinflusst. Ebenso, wie russische Volksmusik häufig aus kleinen Phrasen besteht, die besessen um eine einzelne Note kreisen, baut Strawinsky große Abschnitte aus Wiederholungen und Steigerungen auf.

Vor allem ist es jedoch die rhythmische Innovation, die *Le Sacre du Printemps* zu solch einer kraftvollen Erfahrung macht. Da sind statische Rhythmen, die in Ostinato-Mustern immer wieder wiederholt werden, sodass eine enorme latente Energie erzeugt wird; im Gegensatz dazu gibt es die dynamischen unregelmäßigen Rhythmen, deren metrische Muster in verblüffender Geschwindigkeit wechseln, so wie in der abschließenden „Danse sacrale“. Strawinsky sagte später, dass er, obwohl er diese Musik in seinem Kopf hören und auf dem Klavier spielen konnte, zunächst nicht wusste, wie er sie notieren sollte, so komplex waren die metrischen Wechsel.

In *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* treffen viele Strömungen des zeitgenössischen russischen Gedankengutes und der Kultur aufeinander; aber im Gegensatz zu dem düsterem Symbolismus oder der sentimentalen Hinwendung zur Volkskultur, die in seinem St. Petersburger Umfeld vorherrschten, sind Strawinskys Ballette heute noch ebenso lebendig wie damals, als sie komponiert wurden, was ihre technische Meisterhaftigkeit und schonungslose Deutlichkeit betrifft – Merkmale, die Strawinskys Musik während seiner gesamten langen Karriere kennzeichnen würden.

© Andrew Huth 2010

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und gehört somit zu den ältesten Orchestern der Welt. Edvard Grieg hatte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen künstlerischer Leiter er von 1880–82 war. Darüber hinaus hat das Orchester den künstlerischen Leitern Harald Heide (1908–1948) und Karsten Andersen (1964–1985) viel zu verdanken. Zu den darauf folgenden Chefdirigenten gehören Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko und Simone Young. Seit 2003 ist der amerikanische Dirigent Andrew Litton Musikalischer Leiter des Orchesters. Der spanische Dirigent Juanjo Mena ist seit 2008 Erster Gastdirigent.

Das Orchester, eines der beiden norwegischen Nationalorchester, besteht aus 97 Musikern, unternimmt regelmäßig Tourneen und wirkt jährlich beim Bergen Festival mit. Es gastierte u.a. im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall, im Wiener Musikverein und Konzerthaus sowie in der Carnegie Hall, New York. Das Orchester hat einige Aufnahmen bei BIS vorgelegt und wurde 2007 von der Grieg Society of Great Britain mit einem besonderen Preis für die Gesamteinspielung von Griegs Orchestermusik ausgezeichnet. 2008 erhielt das Orchester den renommierten Spellemannsprisen, den „Norwegischen Grammy“, für seine Aufnahme von Prokofjews *Romeo und Julia*-Suiten unter der Leitung von Andrew Litton. Eine Einspielung von Prokofjews *2*. und *3*. *Klavierkonzert* mit dem Pianisten Freddy Kempf wurde 2010 für einen *Gramophone* Award nominiert. Der Mendelssohn-Symphonien-Zyklus des Orchesters wurde ebenfalls hervorragend rezensiert, wobei die Aufnahme der *2*. *Symphonie* einen *BBC Music Magazine* Award erhielt (2010) und die *Symphonien 1* und *4* „Disc of the Month“ desselben Magazins waren.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt – 2007 beispielsweise gastierte das Orchester im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall (BBC Proms) und, im Rahmen einer USA-Tournee mit zwölf Stationen, in der New Yorker Carnegie Hall.

Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Deutsche Oper Berlin, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

« Il devient de plus en plus difficile d'arriver à quelque chose de véritablement original dans un style folklorique » observa Rimski-Korsakov en 1900. En effet, les sources qui avaient inspiré tant de grande musique russe semblaient s'être taries au début du vingtième siècle. Rimski-Korsakov aurait sûrement été étonné s'il avait vécu assez longtemps pour entendre de quelle manière l'un de ses élèves allait susciter une révolution musicale en transformant ses propres techniques en quelque chose de radicalement neuf.

Le catalyseur fut Sergueï Diaghilev qui, vers la fin de 1909 prit un risque important en commandant au jeune Stravinsky la musique pour son nouveau ballet, *L'oiseau de feu*. Stravinsky était venu à la composition relativement tard et n'avait que quelques œuvres à son actif mais la création de *L'oiseau de feu* à Paris en 1910 fut un triomphe tant pour le compositeur que pour la compagnie de Diaghilev. Les deux ballets qui suivirent en 1911 et 1913, *Pétrouchka* et *Le sacre du printemps*, confirmèrent le rôle des Ballets russes de Diaghilev en tant que l'une des sociétés artistiques les plus excitantes de l'heure avec sa fusion de musique, mouvement et décor. Les noms associés à la compagnie de Diaghilev, Fokine, Bakst, Benois, Karsavini, Nijinski, évoquent un âge d'or dans l'innovation. Dans le cas de Stravinsky, l'influence de sa musique a été inestimable.

Stravinsky était encore occupé par son travail sur *L'oiseau de feu* quand il eut un moment visionnaire qui mènerait plus tard au *Sacre du printemps*. Mais avant de se confronter à cette tâche, il commença à composer quelque chose de totalement différent, une pièce concertante pour piano et orchestre. « J'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. » Lorsque Stravinsky en joua des sections à Diaghilev à l'automne 1910,

le grand promoteur réalisa le potentiel scénique et insista pour que le compositeur en fasse un ballet.

Stravinsky composa *L'oiseau de feu* selon un plan détaillé déjà fourni mais avec *Pétrouchka*, il était libre de réaliser son propre scénario avec Alexandre Benois. Le cadre de la foire du mardi-gras de Saint-Pétersbourg l'incita à utiliser un matériau populaire d'une manière vivante et évocatrice et l'idée d'une marionnette dotée de sentiments le mena à un tableau universel de l'aliénation en établissant un contraste entre l'humain et la mécanique.

Le public parisien attendait de la musique russe qu'elle soit exotique ou barbare, les deux de préférence, mais ce qui frappe le plus dans le cas de *Pétrouchka* est l'insertion d'autant de lieux communs musicaux : des fragments de chansons populaires et de musique de rue, parfois indéterminables mais toutes traitées avec un raffinement extrême et souvent avec une ironie mordante. Pétrouchka, « l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays », pour reprendre les mots de Stravinsky, est résumé dans le thème maladroit entendu près du début de la seconde scène exposé par deux clarinettes et qui termine le ballet joué par deux trompettes perçantes. Il s'agit d'un simple arpège cependant entendu dans la dissonance occasionnée par leur tonalité respective à un triton d'intervalle (do majeur et fa dièse majeur), une sonorité chargée d'importance pour le développement musical de Stravinsky. Le compositeur publia une version révisée de *Pétrouchka* en 1947 pour un orchestre légèrement réduit. Il s'agit de la version la plus souvent jouée de nos jours et elle est, à plusieurs égards, plus pratique mais la version originale de 1911 que l'on entend ici produit indéniablement un effet plus immédiat, plus cru et plus excitant.

Le scandale de la création du *Sacre du printemps* en mai 1913 semble avoir été provoqué autant par la chorégraphie de Nijinski que par la musique de Stravinsky (ou ce que l'on parvint à en entendre par-dessus le tumulte du public).

Dès que la musique put être entendue seule, on considéra l'œuvre comme une réalisation extraordinaire. Le synopsis du ballet, établi par le compositeur en collaboration avec le peintre et l'ethnographe Nicolaï Roerich cherchait à évoquer les rites préchrétiens des anciennes tribus slaves. La vision qu'eut Stravinsky en 1910 du retour du printemps et de la nécessité de l'homme de se gagner les faveurs de la terre par le sacrifice d'une jeune fille qui danse jusqu'à la mort exigeait une approche musicale dont les idiomes du temps, du moins le langage musical que Stravinsky apprit de Rimski-Korsakov et l'exemple de ses contemporains même les plus avancés, étaient totalement inadéquats. Un siècle plus tard, nous réalisons que Stravinsky fit ce qu'il allait faire tout au long de sa carrière : prendre son matériau de sources disparates, l'extraire puis le remettre ensemble à sa manière.

Il devait rejeter l'appareil complexe du postromantisme et tout son raffinement. L'immense orchestre renonce aux ombres et aux mélanges subtils pour proposer des couleurs primaires franches. Par endroit, l'orchestre est même traité comme un vaste instrument de percussion. À la place du riche chromatisme post-wagnérien, l'harmonie du *Sacre* est finalement simple mais elle est faite de superpositions organisées pour produire de grands blocs sonores dissonants qui nient tout sens de direction ou de résolution vers une tonalité qui pourrait jouer le rôle de tonique. La majorité du matériau mélodique du *Sacre* provient de sources populaires mais il n'est jamais question ici de prendre des mélodies populaires pour ensuite les vêtir de manière sophistiquée. À la place, Stravinsky pénètre l'essence de ces mélodies d'une manière qui influera sur l'ensemble de l'œuvre. Alors que plusieurs mélodies russes sont faites de petites phrases tournoyant autour d'une simple note et répétées de manière légèrement différente, Stravinsky construit de grands paragraphes faits de répétitions et d'accumulations.

Ce sont avant tout les innovations rythmiques qui donnèrent au *Sacre du printemps* une telle impression de puissance. On y entend des rythmes statiques, répétés pendant de longs moments sous forme d'ostinatos qui génèrent une énergie latente énorme. Ceux-ci sont mis en opposition par des rythmes irréguliers et dynamiques avec des patrons métriques changeant à une vitesse folle comme par exemple dans la danse sacrale. Stravinsky dit plus tard que bien qu'il pouvait entendre la musique dans sa tête et la jouer au piano, il ne parvint initialement pas à trouver une manière de l'exprimer par écrit car les changements métriques étaient trop complexes.

Plusieurs courants de la pensée et de la culture russes sont résumés tant dans *Pétrouchka* que dans *Le sacre du printemps* mais contrairement au symbolisme nébuleux et à l'attachement sentimental à la culture populaire tels qu'on le trouvait dans son cercle pétersbourgeois, les ballets de Stravinsky nous apparaissent aujourd'hui aussi vitaux que lorsqu'ils furent composés en raison de leur maîtrise technique et de leur clarté impitoyable, des caractéristiques qui allaient caractériser l'ensemble de la musique de Stravinsky tout au long de sa longue carrière.

© Andrew Huth 2010

La fondation de l'**Orchestre Philharmonique de Bergen** remonte à 1765, faisant de lui l'un des plus anciens orchestres du monde. Edvard Grieg collabora étroitement avec l'orchestre et en fut directeur artistique de 1880 à 1882. L'orchestre actuel doit beaucoup à Harald Heide, directeur artistique de 1908 à 1948 et à Karsten Andersen qui occupa ce poste de 1964 à 1985. Depuis, les chefs attitrés ont été Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young et, depuis 2003, le chef américain Andrew Litton qui est maintenant le directeur musical de l'orchestre. Le chef d'origine espagnole, Juanjo Mena, a été nommé chef principal en 2008.

La formation, qui est l'un des deux orchestres nationaux de Norvège, compte 97 membres, fait régulièrement des tournées et participe annuellement au festival de Bergen. Au cours des dernières saisons, l'orchestre s'est produit au Concertgebouw d'Amsterdam, au Royal Albert Hall à Londres, au Musikverein et au Konzerthaus à Vienne ainsi qu'au Carnegie Hall à New York. L'orchestre a réalisé plusieurs enregistrements chez BIS. En 2007, il a reçu un prix spécial de la Société Grieg d'Angleterre. Parmi les parutions qui ont remporté du succès et qui ont été réalisées sous la direction d'Andrew Litton, mentionnons celle consacrée aux suites de *Roméo et Juliette* de Prokofiev qui a remporté le prestigieux Spellemannprisen, l'équivalent norvégien du Grammy Award, ainsi qu'un enregistrement consacrés aux concertos pour piano du même compositeur avec Freddy Kempf qui fut en nomination pour le *Gramophone* Award en 2010. Les enregistrements consacré aux Symphonies de Mendelssohn ont également été salués par la critique, notamment celui de la *seconde Symphonie* qui a obtenu une distinction du *BBC Music Magazine* et celui consacré aux *Symphonies n° 1* et *4* qui fut nommé « disque du mois » par le même magazine.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, incluant des concerts en 2007 au Concertgebouw à Amsterdam, au Royal Albert Hall (les Proms de la BBC) à Londres et une tournée incluant douze concerts aux États-Unis, notamment au Carnegie Hall de New York. Litton et l'Orchestre Philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa toute première, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte

son poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Il demeure également chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout au monde dans des salles et lors de festivals aussi prestigieux que le Deutsche Oper de Berlin et les Proms de la BBC. Andrew Litton est également fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

FROM THE SAME FORCES:

Sergei Prokofiev – Romeo and Juliet: Suites Nos 1–3

performed in the order the music appears in the ballet score (BIS-SACD-1301)

Joker *Crescendo* · Opus d'Or *Opus HD* · Norwegian Grammy (Spellemannspris) for best Classical Album 2008

„glitzernd, farbig, temperamentvoll, sehr präsent, dynamisch weit dimensioniert und von bestechender Detailtreue ..." *Klassik-Heute.de*

« Du grand art. Conception originale, interprétation musicale hors pair, voici un *Roméo et Juliette* d'exception, à placer directement aux côtés des plus grands, anciens ou modernes... » *Crescendo*

„Unter der souveränen Stabführung von Andrew Litton musizieren die Bergener Philharmoniker tadellos ..." *Fono Forum*

'Andrew Litton is obviously in sympathy with this miraculous score, and he has coaxed playing of considerable warmth and character from his Bergen players.' *Gramophone*

COMING SOON:

Stravinsky: The Firebird, in the full ballet version of 1909–10, and other works

This recording has received support from the Grieg Foundation

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	August 2008 (*Le Sacre du printemps*) and June 2009 (*Pétrouchka*) at the Grieghallen, Bergen, Norway Producers: Marion Schwebel (*Le Sacre du printemps*); Robert Suff (*Pétrouchka*) Sound engineers: Matthias Spitzbarth (*Le Sacre du printemps*); Hans Kipfer (*Pétrouchka*)
Equipment:	Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter (*Le Sacre du printemps*); Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter (*Pétrouchka*); MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Michaela Wiesbeck Mixing: Matthias Spitzbarth, Marion Schwebel (*Le Sacre du printemps*); Hans Kipfer, Robert Suff (*Pétrouchka*)
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Andrew Huth 2010
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Edvard Munch: *Solen*, 1911, oil on canvas, 455 x 780 cm, Oslo University.
© Munch-museet / Munch Ellingsen gruppen / BUS 2011; photograph © Munch-museet
Photograph of Andrew Litton: © Steve J. Sherman
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS-SACD-1474 ℗ 2010 & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

Sergei Diaghilev, Vaslav Nijinsky and Igor Stravinsky, ca. 1911