



STRAVINSKY

PULCINELLA SUITE ♦ APOLLON MUSAGÈTE
CONCERTO IN D FOR STRINGS

TAPIOLA SINFONIETTA
MASA AKI SUZUKI



STRAVINSKY, IGOR (1882–1971)

	PULCINELLA SUITE (1924, rev. 1949)	21'50
1	I. Sinfonia (Overture)	1'56
2	II. Serenata	2'49
3	III. a) Scherzino · b) <i>Allegro</i> · c) <i>Andantino</i>	4'19
4	IV. Tarantella	2'00
5	V. Toccata	0'56
6	VI. Gavotta (con due variazioni)	3'50
7	VII. <i>Vivo</i>	1'29
8	VIII. Minuetto	2'22
9	IX. Finale	1'58
	 APOLLON MUSAGÈTE (1928, rev. 1947)	 29'50
10	PREMIER TABLEAU (PROLOGUE): Naissance d'Apollon	4'54
	SECOND TABLEAU	
11	Variation d'Apollon (Apollon et les Muses)	3'01
12	Pas d'action (Apollon et les trois Muses: Calliope, Polymnie et Terpsichore)	4'24
13	Variation de Calliope (l'Alexandrin)	1'30
14	Variation de Polymnie	1'22

15	Variation Terpsichore	1'43
16	Variation d'Apollon	2'21
17	Pas de deux (Apollon et Terpsichore)	3'48
18	Coda (Apollon et les Muses)	3'23
19	Apothéose	3'14

CONCERTO IN D for string orchestra (1946)	12'28
---	-------

20	I. <i>Vivace</i>	5'48
21	II. <i>Arioso. Andantino</i>	2'58
22	III. <i>Rondo. Allegro</i>	3'42

TT: 64'55

TAPIOLA SINFONIETTA ERIIKKA MAALISMAA *leader*
 MASAACKI SUZUKI *conductor*

Music publisher: Boosey & Hawkes

The Italian *commedia dell'arte* of Pulcinella and the ancient Greek mythology of *Apollon musagète* might both seem far removed from the Russian roots of the works which had made Stravinsky's reputation with the Ballets Russes. But that reputation – with *The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring* – had been established between 1909 and 1913 in France rather than in Russia. During the exceptionally turbulent years of the First World War and the Russian Revolution Stravinsky (living for the most part in Switzerland) had worked on such overtly 'nationalist' compositions as the *Russian Peasant Songs* and *The Wedding* (*Les Noces*). But his restless creative spirit was already seeking to distance itself from such explicitly Russian sources, not so much to reject them as to find newly imaginative ways of transforming their most essential technical features. With characteristically Stravinskian self-assurance, the carnival-like atmosphere of *Pulcinella* (written in 1919–20) moves the social ceremonials and rituals central to scores like *The Rite of Spring* and *The Wedding* into very different stylistic regions. At the age of 38, the expatriate Russian composer was well aware that he needed to take a radically fresh look at the traditions and techniques that had propelled him to such remarkable prominence in the pre-war world of contemporary music.

In later years Stravinsky boldly declared *Pulcinella* 'my discovery of the past, the epiphany through which the whole of my later work became possible'. The ballet's flimsy scenario (devised by Diaghilev and the choreographer Leonid Maslennikov) deals with a Casanova-like tale about a young man so handsome as to attract the devotion of all the local girls and the hatred of all the other young men. When the men disguise themselves as Pulcinella in the hope of seducing the girls, Pulcinella himself changes places with a double, who feigns death when attacked by his increasingly frustrated rivals. Further disguised as a magician, Pulcinella then revives his friend the double, and restores social harmony by arranging various marriages, including his own.

Since ballets using arrangements of old music were thoroughly in vogue, Diaghilev suggested the 18th-century Italian composer Pergolesi as an ideal source for *Pulcinella* – and ‘after Giambattista Pergolesi’ duly appears on the cover of Stravinsky’s score, though research has revealed that material by other baroque composers, found in various Italian libraries, is also included. But authentic baroque-sounding transcription was not Stravinsky’s main intention. His ‘discovery of the past’ – and the launching of a style that is still labelled ‘neoclassical’, more often than not – is invariably slanted harmonically, rhythmically and texturally, in ways that have encouraged comparison with Picasso’s ‘cubist’ reconfigurings of real objects: and it was Picasso who provided the decor and costumes for *Pulcinella*’s first performance in Paris in May 1920.

The original score comprised some eighteen sections, and involved three singers as well as a small orchestra. For the concert suite, made a few years later, Stravinsky retained eleven of the eighteen sections, removing the vocal parts and reshaping the orchestration. The result, nearly a century on, is still as fresh as paint: an exuberant dynamism drives fast sections like the *Tarantella*, the *Vivo* with its drunkenly slithering trombone duetting comically with a double bass, and the helter-skelter *Finale*, while an affecting lyricism provides appropriate contrast in the *Serenata* and the *Gavotte*. Although the neoclassical (or neobaroque) spirit remained a vital part of Stravinsky’s compositional armoury for at least the next thirty years, reaching its culmination in his only full-length opera *The Rake’s Progress*, he rarely came as close to the direct quotation or parody of earlier music as he did in *Pulcinella*. Nor did he often attempt to match *Pulcinella*’s uncomplicatedly Dionysian spirit in later compositions. Rather, it is the spirit of Dionysus’s alter ego that reigns supreme in *Apollon musagète*, written eight years later and first performed in Washington DC in April 1928; and by 1939–40, when Stravinsky gave a series of lectures at Harvard University using texts drafted by his French friends Pierre Suvchinsky

and Roland Alexis Manuel, he was happy to endorse the austere philosophy that ‘what is important for the lucid ordering of a work... is that all the Dionysian elements which set the imagination of the artist in motion... must be properly subjugated before they intoxicate us, and must finally be made to submit to the law: Apollo demands it’.

That meant something closer to tragedy than comedy, and it suited the mischievous aim to provoke that characterises Stravinsky’s series of published conversations with Robert Craft (begun in the 1950s) for the composer to claim – using the English version of the title that seemed appropriate for an American audience – that ‘if a truly tragic note is sounded anywhere in my music, that note is in *Apollo*’. With little hint of the expressionistic melancholia so often found in contemporary music, the elegant gravity of mood that dominates the score fits a simple scenario in which the muses of speech, song and dance display their arts for Apollo’s approval before ascending with him to Parnassus. But the music is expansively elevated in style rather than overtly tragic in the usual sense of the word, and it even manages occasional hints of the Dionysian, especially in the *agitato* sections of the Coda. Richly scored for a string orchestra which is often subdivided, and with many distinctions between solo and tutti lines, *Apollon musagète* is never austere or reticent: it is even possible to detect some echoes of Tchaikovskian lushness as Stravinsky pays homage to Russian ballet’s greatest musical master.

The score divides into two Tableaux, the first comprising only the ‘Birth of Apollo’, whose hymn-like outer episodes enclose a lithe *Allegro* movement for the two goddesses who call Apollo himself into being. Tableau 2 presents a sequence of solos for Calliope (beautiful speech), Polymnie (beautiful song) and Terpsichore (beautiful dance) framed by sections involving Apollo and the muses as a group. In the second Tableau’s initial episode Apollo, personified by a solo violin, is an undoubted virtuoso, a flamboyant ring-master. But in the ‘Pas de Deux’ with

Terpsichore, Stravinsky's music reaches its fullest identification with Apollonian eloquence as he understood it: and in the final Apotheosis, the first Tableau's hymn returns transfigured in a spirit of ambiguously regretful beauty. It is a haunting ending which even Prokofiev – no great admirer of Stravinsky, and his principal Russian rival at the time – praised unstintingly.¹

The first performance of *Apollon musagète* in the rather cramped Music Room at the Library of Congress was not a great success, but in little more than a decade, as war loomed once more in Europe, Stravinsky found himself permanently resident in the USA, settling eventually in Los Angeles. The score of the **Concerto in D** has 'Hollywood, 8th August 1946' at the end, and its music can easily be linked with recent works directly connected either to aborted film-music projects (*Symphony in Three Movements*), or to other American enterprises like the *Ebony Concerto* for clarinet and jazz ensemble for Woody Herman. Nevertheless, the Concerto in D was written in response to a commission from one of the composer's most useful European contacts, the Swiss conductor Paul Sacher and his Basel Chamber Orchestra. The work's strings-only texture, with its frequent solo/tutti contrasts, revisits the layout of *Apollon musagète*, while its formal design pays homage to the baroque concerti grossi of Vivaldi and J. S. Bach. As always with Stravinsky, however, homage is also critique – not in any negative sense, but rather relishing the structural and expressive potential of elements that his early 18th-century predecessors could never have contemplated.

At the beginning, the Concerto dwells on the opposition between F natural and F sharp – notes that couldn't be closer in physical or acoustical terms, yet whose dissonant alignment generates musical drama of a very mid-twentieth-century kind.

¹ Georges Balanchine, who choreographed the Russian Ballet production in Paris in June 1928, returned to and revised *Apollo* throughout his life, and as late as 1978 created a version which excised the entire first Tableau.

The first movement is notable for other contrasts, especially between the dance-like flow of its main material and the much more lyrical – even ‘tragic’ – character of the chorale-like theme heard in the middle and again, in brief, near the end. The central Arioso might sound initially like light, lyrical relief from the *Vivace*’s intensity, but even here there are darker inflections, and a resistance to straightforward classical stabilities that slips over into a Rondo finale whose rhythmic and harmonic diversities prevent the music’s basically genial atmosphere from carrying all before it. The Concerto in D is a brilliant demonstration of twentieth-century music’s special ability to bring modernism and classicism into productively collaborative confrontation. Like both *Pulcinella* and *Apollon musagète*, in their very different ways, the 1946 Concerto offers a kind of music that provoked the hearty scorn of the mid-century avant-garde that emerged in centres like Paris and Cologne in the years immediately after the Second World War. But Stravinsky’s quirky angles on tradition give these works an accessibility and a durability that the merely avant-garde has never been able to match.

© **Arnold Whittall 2015**

The **Tapiola Sinfonietta** (Espoo City Orchestra) was founded in 1987. It comprises 41 musicians and specializes in the Viennese-Classical repertoire, but twentieth-century classics and new music premières also make up an important part of the orchestra’s programme. The orchestra regularly performs with eminent Finnish and international soloists and conductors.

Jorma Panula and Osmo Vänskä were among the orchestra’s first artistic directors, while Jean-Jacques Kantorow’s era, beginning in 1993, had a decisive impact on its present-day profile. Since 2006 the orchestra has made its own artistic policy in collaboration with its artists-in-association, including musicians such as Mario

Venzago, Santtu-Matias Rouvali and Pekka Kuusisto. The Tapiola Sinfonietta tours both in Finland and internationally, and has made a large number of recordings, including highly acclaimed discs of Saint-Saëns and Weber on BIS.

www.tapiolasinfonietta.fi

Since founding Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has established himself as a leading authority on the works of Bach and his impressive discography on the BIS label includes all Bach's major choral works and the complete cycle of cantatas. This major achievement has been recognized with a 2014 ECHO Klassik 'Editorial Achievement of the Year' award. In 2010, Suzuki and his ensemble were awarded both a German Record Critics' Award (Preis der Deutschen Schallplattenkritik) and a Diapason d'Or de l'Année for their recording of Bach motets, which was also honoured in 2011 with a *BBC Music Magazine* Award. The ensemble has now embarked upon extending their repertoire with a recent release of Mozart's Requiem and a further recording scheduled of the Mass in C minor.

Masaaki Suzuki is now also invited to conduct repertoire as diverse as Britten, Fauré, Mahler, Poulenc and Stravinsky with orchestras such as the Baltimore Symphony Orchestra, the Bergen Philharmonic Orchestra, the Danish National Symphony Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Leipzig Gewandhausorchester, Orchestre Symphonique de Montréal, the New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Stuttgart Radio Symphony Orchestra and the Tokyo Philharmonic Orchestra.

Masaaki Suzuki continues as an active organist and harpsichordist. Founder and head of the early music department at the Tokyo University of the Arts, he was on the choral conducting faculty at the Yale School of Music and Yale Institute of Sacred Music from 2009 until 2013, where he remains affiliated as the principal guest conductor of Yale Schola Cantorum.

Die italienische Commedia dell'arte-Figur des Pulcinella und der antike griechische Apollon-Mythos scheinen Welten entfernt von den russischen Wurzeln jener „Ballets Russes“-Werke, die Strawinskys Ruf begründeten. Aber dieser Ruf, der sich dem *Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* verdankte, hatte sich zwischen 1909 und 1913 mehr in Frankreich denn in Russland herausgebildet. Während der außergewöhnlich turbulenten Jahre des Ersten Weltkriegs und der Russischen Revolution hatte Strawinsky (der sich meistens in der Schweiz aufhielt) an so unverhohlen „nationalistischen“ Kompositionen wie den *Russischen Bauernliedern* und *Les Noces* gearbeitet. Aber seine rastlose Schaffenskraft entfernte sich bereits von derlei explizit russischen Quellen – nicht, weil er sie etwa verwarf, sondern vielmehr, um neue, phantasievolle Wege zu finden, ihre wichtigsten technischen Merkmale aufzugreifen. Mit der für Strawinsky so charakteristischen Selbstsicherheit versetzt die karnevaleske Atmosphäre von *Pulcinella* (1919/20) die gesellschaftlichen Zeremonien und Riten, die in Werken wie *Le Sacre du Printemps* und *Les Noces* so wesentlich gewesen waren, in ganz anders geartete stilistische Gefilde. Dem 38-jährigen, im Exil lebenden russischen Komponisten war klar, dass er die Traditionen und Techniken, die ihm eine so herausragende Bedeutung in der zeitgenössischen Musik der Vorkriegszeit verschafft hatten, unter einem radikal neuen Blickwinkel betrachten musste.

Jahre später nannte Strawinsky *Pulcinella* kühn „meine Entdeckung der Vergangenheit, die Epiphanie, durch die mein ganzes späteres Schaffen möglich wurde“. Das knappe Libretto des Balletts (ersonnen von Diaghilev und dem Choreographen Leonid Massine) handelt von einem jungen Casanova, der so schön ist, dass ihm die Herzen aller Mädchen zufliegen – aber auch der Hass aller jungen Männer. Als die Männer sich, um die Mädchen zu verführen, als Pulcinella verkleiden, tauscht der echte Pulcinella seinen Platz mit einem Double, welches nach einem Angriff seiner zusehends frustrierten Rivalen vortäuscht, getötet worden zu sein. Nunmehr

als Zauberer verkleidet, holt Pulcinella seinen Freund, das Double, ins Leben zurück und stellt mittels Anbahnung etlicher Ehen – einschließlich seiner eigenen – den sozialen Frieden wieder her.

Da Ballette nach Arrangements alter Musik ausgesprochen en vogue waren, brachte Diaghilew den italienischen Komponisten Pergolesi (1710–1736) als ideale Quelle für *Pulcinella* ins Spiel – „nach Giambattista Pergolesi“ heißt es denn auch pflichtschuldig auf der Titelseite von Strawinskys Partitur, obwohl die Forschung gezeigt hat, dass auch Material anderer Barockkomponisten aus verschiedenen italienischen Bibliotheken verwendet wurde. Aber Strawinsky ging es nicht so sehr um die Reproduktion eines authentischen Barockklangs. Seine „Entdeckung der Vergangenheit“ – und die Etablierung eines Stils, der immer noch gern „neoklassizistisch“ genannt wird – ist stets harmonisch, rhythmisch und satztechnisch auf eine Weise verfremdet, die den Vergleich mit Picassos „kubistischen“ Umgestaltungen realer Objekte nahelegt; Picasso war es denn auch, der das Bühnenbild und die Kostüme für die Uraufführung von *Pulcinella* im Mai 1920 in Paris besorgte.

Die Originalpartitur umfasst rund 18 Nummern und sieht drei Gesangssolisten sowie ein kleines Orchester vor. Für die wenige Jahre darauf eingerichtete Konzertsuite behielt Strawinsky 11 der 18 Stücke bei, strich die Gesangsstimmen und überarbeitete die Instrumentation. Das Ergebnis ist auch nach einem knappen Jahrhundert von unverbrauchter Frische: Eine überschwängliche Dynamik forciert schnelle Stücke wie die *Tarantella*, das *Vivo* mit seiner betrunken taumelnden Posaune, in komischem Duett mit einem Kontrabass, und das halsbrecherische Finale, während die *Serenata* und die *Gavotte* mit ihrem bewegend lyrischen Charakter für angemessenen Kontrast sorgen. Auch wenn der neoklassizistische (oder besser: neobarocke) Stil mindestens 30 Jahre lang ein wichtiger Bestandteil in Strawinskys kompositorischem Arsenal bleiben und in seiner einzigen abendfüllenden Oper *The Rake's Progress* kulminieren sollte, kam er dem direkten Zitat oder der Parodie

älter Musik selten so nah wie in *Pulcinella*. Ebenso wenig hat er in späteren Kompositionen versucht, *Pulcinellas* unkompliziert dionysischem Temperament nachzueifern. In *Apollon musagète* – komponiert acht Jahre später und im April 1928 in Washington uraufgeführt – hat stattdessen die Geisteswelt von Dionysos' Alter ego die Oberhoheit; als Strawinsky 1939/40 eine Vorlesungsreihe an der Harvard University hielt, die auf Texten seiner französischen Freunde Pierre Souvchinsky und Roland Alexis Manuel basierte, pflichtete er gern der strengen Anschauung bei, es sei „für den klaren Aufbau eines Werkes entscheidend [...], dass alle dionysischen Elemente, die die Vorstellungskraft des Künstlers anregen, [...] rechtzeitig gezähmt werden müssen, bevor sie uns berauschen, und schließlich dem Gesetz unterworfen werden müssen: Dies ist Apolls Befehl“.

Das klang mehr nach Tragödie denn nach Komödie; ebenso diene es dem Zweck der Provokation, der die Veröffentlichung von Strawinskys Gesprächen mit Robert Craft (begonnen in den 1950er Jahren) kennzeichnet, dass der Komponist – unter Verwendung des englischen Werktitels, der für ein amerikanisches Publikum angemessen schien – behauptete, „wenn irgend in meiner Musik ein wahrhaft tragischer Ton zu finden ist, dann in *Apollo*“. Ohne jene expressionistische Melancholie, die der zeitgenössischen Musik so oft zu eigen ist, entspricht die ernst-elegante Grundstimmung der einfachen Handlung: Die Musen der Dichtung, des Gesangs und des Tanzes unterbreiten Apollo Kostproben ihrer Künste, bevor sie mit ihm zum Parnass aufsteigen. Die Musik ist von großer Erhabenheit, wiewohl nicht im herkömmlichen Sinne „tragisch“; mitunter zeigt sie – insbesondere in den *Agitato*-Teilen der Coda – sogar dionysische Züge. Für ein vielfältig geteiltes Streichorchester gesetzt und mannigfach in Solo-/Tutti-Linien abgestuft, ist *Apollon musagète* nie herb oder introvertiert, ja, es lassen sich sogar Anklänge an Tschai-kowskys Überschwänglichkeit entdecken, denn Strawinsky huldigt dem größten Meister des russischen Balletts.

Das Ballett besteht aus zwei Bildern, deren erstes allein „Die Geburt des Apollon“ darstellt: Hymnische Außenteile umgeben ein geschmeidiges Binnen-*Allegro* – Apollo wird von zwei Göttinnen zum Leben erweckt. Bild 2 präsentiert eine Folge von Solos für Kalliope (schöne Rede), Polyhymnia (schöner Gesang) und Terpsichore (schöner Tanz), die von Teilen eingerahmt wird, in denen Apollo und die Musen als Gruppe in Erscheinung treten. In der Eingangsepisode des zweiten Bildes stellt sich der von einer Solovioline verkörperte Apollo unverhohlen als Virtuose und extravaganter Zirkusdirektor vor. Aber im „Pas de deux“ mit Terpsichore erreicht Strawinskys Musik ihre vollste Identifikation mit der apollinischen Gewandtheit, wie er sie verstand; in der abschließenden Apotheose kehrt die Hymne aus dem ersten Bild wieder, nunmehr verklärt, in ambivalent nostalgischer Schönheit. Es ist ein berückendes Ende, das selbst Prokofjew – kein glühender Verehrer Strawinskys, dessen russischer Haupttrivale er damals war – großmütig lobte.¹

Die Premiere von *Apollon musagète* in dem viel zu kleinen Music Room der Library of Congress war kein sonderlicher Erfolg, nichtsdestotrotz fand sich Strawinsky ein gutes Jahrzehnt später – Europa stand am Vorabend eines neuen Weltkriegs – als US-amerikanischer Staatsbürger wieder, der sich schließlich in Los Angeles niederließ. Unter der Partitur des *Concerto en Ré* steht „Hollywood, 8th August 1946“, und die Musik lässt sich leicht mit neueren Werken in Verbindung bringen, die entweder direkt mit abgebrochenen Filmmusikprojekten (*Symphony in Three Movements*) oder, wie das Ebony Concerto für Klarinette und Jazzensemble für Woody Herman, mit anderen amerikanischen Aktivitäten verknüpft waren. Gleichwohl entstand das *Concerto en Ré* (Konzert in D) im Auftrag

¹ Georges Balanchine, der die „Ballets Russes“-Produktion von *Apollon musagète* im Juni 1928 in Paris choreographierte, revidierte das Werk Zeit seines Lebens; noch 1978 erstellte er eine Fassung, die auf das gesamte erste Bild verzichtete.

einer der wertvollsten Bezugspersonen des Komponisten in Europa: des Schweizer Dirigenten Paul Sacher und seines Kammerorchester Basel. Die reine Streicherbesetzung mit ihren häufigen Solo-Tutti-Kontrasten greift auf *Apollon musagète* zurück, während die formale Anlage den barocken Concerti grossi von Vivaldi und J. S. Bach huldigt. Wie immer bei Strawinsky ist die Hommage zugleich auch Kritik – nicht etwa in negativem Sinne, sondern einfach Ausdruck der Freude an dem strukturellen und expressiven Potential von Elementen, die für seine Vorgänger im frühen 18. Jahrhundert noch vollkommen undenkbar waren.

Zu Beginn kostet das Konzert die Opposition der Töne F und Fis aus – Töne, die einander in physischer oder akustischer Hinsicht nicht näher sein könnten, deren dissonante Anordnung aber ein musikalisches Drama entfaltet, das für die Mitte des 20. Jahrhunderts sehr charakteristisch ist. Der erste Satz ist auch aufgrund anderer Kontraste bemerkenswert, vor allem solchen zwischen dem tänzerischen Fließen seines Hauptmaterials und dem viel lyrischeren – auch „tragischeren“ – Charakter des choralartigen Themas, das man im Mittelteil sowie, kurz, gegen Ende hört. Auch wenn das zentrale „Arioso“ zunächst als leichte, lyrische Erholung von der Intensität des Vivace zu fungieren scheint, finden sich auch hier dunklere Wendungen und eine Zurückhaltung gegenüber einfachen klassischen Stabilitäten. Dies erstreckt sich auch auf das Rondo-Finale, dessen rhythmische und harmonische Vielfalt verhindert, dass die vorwiegend freundliche Atmosphäre alles mühelos hinwegfegt. Das *Concerto en Ré* demonstriert auf brillante Weise die besondere Fähigkeit der Musik des 20. Jahrhunderts, Moderne und Klassizismus durch Konfrontation in ein produktiv-kooperatives Verhältnis zu setzen. Wie auch *Pulcinella* und *Apollon musagète* auf ihre sehr unterschiedliche Weise, bietet das Konzert aus dem Jahr 1946 eine Art von Musik, die bei der Avantgarde der Jahrhundertmitte, die sich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Zentren wie Paris und Köln herausbildete, auf tiefe Verachtung stieß. Strawinskys eigentümlichem Traditions-

verständnis aber verdanken diese Werke eine Zugänglichkeit und Beständigkeit, die der bloßen Avantgarde stets verwehrt blieb.

© *Arnold Whittall* 2015

Die 1987 gegründete **Tapiola Sinfonietta** (Stadtorchester von Espoo) verkörpert kompromisslose Qualität und betont dabei den maßgeblichen Anteil jedes einzelnen Musikers. Das 41-köpfige Orchester hat sich auf das Repertoire der Wiener Klassik spezialisiert. Daneben spielen Klassiker des 20. Jahrhunderts sowie Neue Musik eine wichtige Rolle in den Programmen des Orchesters. Regelmäßig konzertiert das Orchester mit bedeutenden finnischen und internationalen Solisten und Dirigenten.

Zu den ersten Künstlerischen Leitern des Orchesters gehören Jorma Panula und Osmo Vänskä. Die 1993 beginnende Ägide von Jean-Jacques Kantorow war von entscheidendem Einfluss auf das heutige Orchesterprofil. Seit 2006 erarbeitet das Orchester seine künstlerischen Planungen in enger Zusammenarbeit mit ihm eigens assoziierten Künstlern, zu denen Mario Venzago, Santtu-Matias Rouvali und Pekka Kuusisto gehören. Die Tapiola Sinfonietta konzertiert im In- wie im Ausland und hat zahlreiche CDs vorgelegt, u.a. gefeierte Einspielungen mit Musik von Saint-Saëns und Weber bei BIS.

www.tapiolasinfonietta.fi

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan im Jahr 1990 hat **Masaaki Suzuki** sich als eine führende Autorität auf dem Gebiet der Werke Johann Sebastian Bachs etabliert, und seine beeindruckende Diskographie bei BIS umfasst sämtliche großen Chorwerke Bachs sowie die Gesamteinspielung der Kantaten. Diese große Leistung ist im Jahr 2014 mit einem ECHO Klassik („Editorische Leistung des Jahres“) ge-

würdigt worden. Für ihre Aufnahme der Motetten Bachs wurden Suzuki und sein Ensemble mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, einem Diapason d'Or de l'Année (2010) und einem *BBC Music Magazine* Award (2011) ausgezeichnet. Neuerdings erweitert das Ensemble sein Repertoire, wovon die Einspielung von Mozarts Requiem Zeugnis ablegt; eine Aufnahme der c-moll-Messe ist in Vorbereitung.

Mittlerweile ist Masaaki Suzuki auch als Gastdirigent für ein Repertoire gefragt, zu dem u.a. Britten, Fauré, Mahler, Poulenc und Strawinsky gehören; dabei arbeitet er mit Orchestern wie dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Bergen Philharmonic Orchestra, dem Dänischen Nationalorchester, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestre Symphonique de Montréal, den New Yorker Philharmonikern, der San Francisco Symphony, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und dem Tokyo Philharmonic Orchestra.

Daneben ist Masaaki Suzuki weiterhin als Organist und Cembalist aktiv. Der Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts lehrte von 2009 bis 2013 Chorleitung an der Yale School of Music und am Yale Institute of Sacred Music, dem er als Erster Gastdirigent des Yale Schola Cantorum verbunden bleibt.

La *commedia dell'arte* italienne de *Pulcinella* et la mythologie de l'antiquité grecque d'*Apollon musagète* semblent toutes deux fort éloignées des racines russes des œuvres qui ont contribué à la réputation d'Igor Stravinsky avec les Ballets Russes. Cette réputation avait cependant été gagnée entre 1909 et 1913 en France plutôt qu'en Russie grâce à des œuvres telles que *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le sacre du printemps*. Au cours des années turbulentes autour de la Première Guerre Mondiale et de la Révolution russe, Stravinsky (qui avait passé la majeure partie de cette période en Suisse) avait travaillé sur des compositions ouvertement nationalistes comme les *Chants paysans russes* et *Noces* mais cet insatiable esprit créatif essayait déjà de prendre ses distances avec ces sources clairement russes non pas pour les rejeter mais plutôt afin de trouver de nouvelles façons imaginatives de transformer leurs caractéristiques techniques les plus essentielles. Avec une assurance toute stravinskyenne, l'atmosphère carnavalesque de *Pulcinella* (composé en 1919 et 1920) transporte les cérémonies sociales et les rites qui étaient au centre d'œuvres comme *Le sacre du printemps* et *Noces* vers des régions stylistiques bien différentes. Âgé de trente-huit ans, le compositeur russe en exil se rendait bien compte qu'il devait adopter une nouvelle approche face aux traditions et aux techniques qui lui avaient procuré cette notoriété dans le monde de la musique contemporaine au cours des années précédant la Première Guerre Mondiale.

Stravinsky déclarera bien plus tard que *Pulcinella* constitua «une découverte du passé, l'épiphanie grâce à laquelle l'ensemble de mon œuvre à venir devint possible». L'argument léger du ballet (conçu par Diaghilev et le chorégraphe Léonide Massine) repose sur le récit carnavalesque d'un jeune homme si séduisant qu'il est l'objet de l'envie de toutes les jeunes femmes du coin et de la haine de tous les jeunes hommes. Lorsque les hommes se déguisent pour prendre l'apparence de *Pulcinella* dans l'espoir de séduire les jeunes femmes, *Pulcinella* lui-même prend

l'apparence d'un double qui feint de mourir lorsqu'il est attaqué par ses rivaux en proie à une frustration grandissante. Déguisé plus tard en magicien, Pulcinella ressuscite son ami le double et ramène l'harmonie en organisant de nombreux mariages dont le sien.

Puisque que les ballets constitués d'arrangements de musique ancienne étaient en vogue, Diaghilev suggéra comme source idéale pour *Pulcinella* le compositeur italien du dix-huitième siècle, Pergolèse, et l'inscription « d'après Giambattista Pergolesi » apparaît dûment sur la page couverture de la partition de Stravinsky bien que des recherches ont révélé que des œuvres d'autres compositeurs italiens de l'époque baroque trouvées dans des bibliothèques en Italie ont également été reprises ici. Stravinsky ne souhaitait cependant pas réaliser une transcription de musique baroque qui soit authentique. Sa « découverte du passé » (et la naissance d'un style qui est encore aujourd'hui plus souvent qu'autrement appelé « néo-classique ») est inévitablement biaisée au point de vue harmonique, rythmique et structurel de telle manière qu'elle entraîne les comparaisons avec la reconfiguration « cubiste » d'objets réels de Picasso. Ce fut justement Picasso qui réalisa le décor et les costumes pour la première de *Pulcinella* à Paris en mai 1920.

La partition originale compte dix-huit mouvements et réclame trois chanteurs ainsi qu'un orchestre de dimension réduite. Pour la suite de concert de l'œuvre réalisée quelques années plus tard, Stravinsky conserva onze des mouvements originaux, élimina les voix et révisa l'orchestration. Le résultat, près d'un siècle plus tard, est aussi frais qu'au premier jour : une exubérance règne sur les mouvements au tempo rapide comme la Tarantelle, le *Vivo* avec son trombone et ses glissandos d'ivrogne en duo avec la contrebasse ainsi que le Finale bousculé alors qu'un lyrisme touchant établit un contraste approprié dans la Sérénade et la Gavotte. Bien que l'esprit néoclassique (voire néobaroque) demeurera un élément essentiel du style de Stravinsky pour les trente années à venir pour atteindre son apogée dans

The Rake's Progress, son seul opéra en trois actes, il ne recourra jamais autant à la citation directe ou à la parodie de la musique ancienne que dans *Pulcinella*. Il n'essaiera pas non plus de retourner à l'esprit dionysiaque sans nuage de *Pulcinella* dans ses œuvres ultérieures. C'est plutôt l'esprit de l'alter ego de Dionysos qui règnera de suprême manière dans *Apollon musagète* composé huit ans plus tard et créé à Washington en avril 1928. En 1939–40, lorsque Stravinsky donna une série de conférences à l'Université Harvard écrites en collaboration avec ses amis français Pierre Souvchinsky et Roland-Manuel, il était heureux d'adopter la philosophie austère stipulant que «ce qui compte pour la claire ordonnance de l'œuvre, [...] c'est que tous les éléments dionysiaques qui ébranlent l'imagination du créateur [...] soient domptés à propos avant de nous donner la fièvre, et finalement soumis à la loi : c'est Apollon qui l'ordonne.»

Cela impliquait quelque chose qui soit plus près de la tragédie que de la comédie. Et conformément au goût espiègle de la provocation qui caractérise la série d'entretiens de Stravinsky avec Robert Craft amorcés dans les années 1950 et publiés plus tard, le compositeur prétendit que «s'il se trouve une note véritablement tragique quelque part dans ma musique, alors elle est dans *Apollon musagète*.» Avec de légères traces de cette mélancolie expressionniste qui se retrouve si souvent dans la musique contemporaine, la gravité élégante de l'atmosphère qui domine l'œuvre suit un scénario simple dans lequel les muses de la parole, du chant et de la danse font étalage de leur art afin de se gagner les faveurs d'Apollon avant de monter avec lui au Parnasse. La musique adopte cependant un ton enjoué au point de vue stylistique plutôt qu'ouvertement tragique au sens habituel du terme et fait même entendre par endroit des pointes dionysiennes, en particulier dans les sections *agitato* de la coda. Somptueusement orchestré pour un ensemble de cordes qui est souvent subdivisé, avec de nombreuses distinctions entre les solos et les tutti, *Apollon musagète* n'est cependant jamais austère ou retenu : il est même possible

d'y détecter les échos d'une opulence tchaïkovskienne alors que Stravinsky rend hommage au plus grand maître du ballet russe.

L'œuvre se divise en deux tableaux. Le premier ne comprend que la naissance d'Apollon dont la première et la dernière section, semblables à des hymnes, encadrent un *allegro* souple pour les deux déesses qui appellent Apollon à la vie. Le second tableau fait entendre une séquence de solos pour Calliope (beau discours), Polymnie (beau chant) et Terpsichore (belle danse) encadrée par des épisodes dans lesquels Apollon et les muses se produisent en tant que groupe. Dans l'épisode initial du second tableau, Apollon, incarné par le violon solo, est un incontestable virtuose et un maître de cérémonie flamboyant. Mais dans le pas-de-deux avec Terpsichore, la musique de Stravinsky parvient à l'identification la plus totale avec l'éloquence apollinienne telle qu'il la conçoit : dans l'apothéose conclusive, l'hymne du premier tableau revient, transfiguré par une beauté à la tristesse ambiguë. C'est une conclusion mélancolique dont même Prokofiev, alors son plus grand rival russe et qui n'était certes pas son admirateur, faisait l'éloge sans retenue.¹

La création d'*Apollon musagète* eut lieu dans la Salle de musique quelque peu exigüe de la Bibliothèque du Congrès à Washington et ne remporta guère de succès. Moins de dix ans plus tard, alors qu'une guerre menaçait encore une fois l'Europe, Stravinsky se retrouva domicilié en permanence aux États-Unis et s'installa plus tard à Los Angeles. La partition du **Concerto en ré** fait voir l'inscription « Hollywood, 8 août 1946 » à la fin et sa musique peut aisément être reliée aux œuvres de la même période qui proviennent soit de projets avortés de musique de film (comme la *Symphonie en trois mouvements*) ou à d'autres projets américains comme l'*Ebony Concerto* pour clarinette et ensemble de jazz, ici celui de Woody Herman. Néan-

¹ Georges Balanchine qui a réalisé la chorégraphie de la production des Ballets Russes à Paris en 1928 a revisité *Apollon musagète* tout au long de sa carrière et proposa une version en 1978 qui omettait le premier tableau au complet.

moins, le Concerto en ré fut composé suite à la commande de l'un des contacts européens les plus précieux du compositeur, le chef suisse Paul Sacher et son Orchestre de chambre de Bâle. La texture de l'œuvre faite des seules cordes, avec ses fréquents contrastes entre solo et tutti, revisite la conception d'*Apollon musagète* alors que sa structure formelle rend hommage aux concertos grosso de Vivaldi et de Johann Sebastian Bach. Comme toujours chez Stravinsky cependant, l'hommage est également une critique qui se veut non pas négative mais qui vise plutôt à savourer le potentiel structurel et expressif d'éléments d'une manière que ses prédécesseurs du début du dix-huitième siècle n'auraient jamais envisagée.

Le Concerto s'attarde initialement sur l'opposition entre fa et fa dièse, des notes qui ne sauraient être plus près en termes physiques ou acoustiques mais dont la dissonance provoquée par leur proximité génère un drame musical caractéristique du milieu du vingtième siècle. Le premier mouvement se distingue par d'autres contrastes, en particulier entre le débit dansant de son matériau principal et le caractère beaucoup plus lyrique, tragique même, du thème rappelant un choral entendu au milieu puis, brièvement, vers la fin. L'*Arioso* central apparaîtra initialement comme un répit léger et lyrique après l'intensité du *Vivace* mais on retrouve ici aussi des passages plus sombres et une résistance à la stabilité classique manifeste qui s'étend aussi au rondo final dont la diversité rythmique et harmonique empêche que l'atmosphère fondamentalement agréable ne gagne l'ensemble de la pièce. Le Concerto en ré est une démonstration brillante de la faculté particulière de la musique du vingtième siècle d'entraîner modernisme et classicisme dans une confrontation hautement collaborative. Le Concerto de 1946, tout comme *Pulcinella* et *Apollon musagète*, mais chacun à sa manière, fait entendre une musique qui provoquera le mépris de l'avant-garde du milieu du vingtième siècle qui émergea dans des centres comme Paris et Cologne dans les années qui suivirent immédiatement la Seconde Guerre Mondiale. Mais les points de vue originaux de Stravinsky

sur la tradition confèrent à ces œuvres une accessibilité et une longévité que l'avant-garde pure et dure n'est jamais parvenue à égaler.

© *Arnold Whittall 2015*

La **Sinfonietta de Tapiola** (Orchestre de la ville d'Espoo) a été fondée en 1987. Elle compte 41 musiciens et se spécialise dans le répertoire viennois classique mais les classiques du vingtième siècle et les créations d'œuvres nouvelles jouent également un rôle important dans la programmation de l'orchestre. La Sinfonietta se produit régulièrement en compagnie de solistes ou de chefs importants de Finlande et du reste du monde.

Jorma Panula et Osmo Vänskä ont été les premiers directeurs artistiques alors que la période avec Jean-Jacques Kantorow qui a débuté en 1993 a grandement contribué au profil actuel de l'orchestre. Depuis 2006, l'orchestre établit sa propre politique artistique en étroite relation avec les artistes avec lesquels il est associé notamment Mario Venzago, Santtu-Matias Rouvali et Pekka Kuusisto. La Sinfonietta de Tapiola se produit à travers la Finlande ainsi qu'un peu partout à travers le monde et a de plus réalisé de nombreux enregistrements dont ceux consacrés à Saint-Saëns et à Weber chez BIS ont été chaudement accueilli.

www.tapiolasinfonietta.fi

Depuis qu'il a fondé le Bach Collegium Japan en 1990, **Masaaki Suzuki** s'est imposé comme une autorité des œuvres de Bach et son imposante discographie chez BIS inclut l'ensemble des œuvres chorales importantes et l'intégrale du cycle des cantates. Cette somme exceptionnelle lui a valu le prix de la réalisation de l'année d'ECHO Klassik en 2014. En 2010, Suzuki et son ensemble ont remporté le Prix des critiques de disque allemands (Preis der Deutschen Schallplattenkritik)

ainsi que le Diapason d'or de l'année pour leur enregistrement des Motets de Bach qui a également remporté en 2011 un *BBC Music Magazine Award*. L'ensemble s'applique maintenant à développer son répertoire avec notamment un enregistrement récent consacré au Requiem de Mozart alors qu'un autre, consacré à la Messe en do mineur, doit suivre.

Masaaki Suzuki est invité à diriger un répertoire varié qui inclut aussi bien Britten, Fauré, Mahler, Poulenc que Stravinsky avec des ensembles comme l'Orchestre symphonique de Baltimore, l'Orchestre philharmonique de Bergen, l'Orchestre symphonique national danois, le Deutsches Symphonie Orchester de Berlin, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart ainsi que l'Orchestre Philharmonique de Tokyo.

Masaaki Suzuki poursuit activement une carrière d'organiste et de claveciniste. Fondateur et directeur du département de musique ancienne de l'Université des Arts de Tokyo, il a également fait partie de 2009 à 2013 de la faculté de direction chorale de l'École de musique de l'Université Yale et de l'Institut de musique sacrée de Yale avec qui il demeure associé en tant que chef invité principal de la Yale Schola Cantorum.

TAPIOLA SINFONIETTA

Violin I

Eriikka Maalismaa
Jukka Rantamäki
Sari Deshayes
Susanne Helasvuo
Leena Ihamuotila
Mervi Kinnarinen
Aleksandra Pitkäpaasi
Kati Rantamäki

Violin II

Päivi Rissanen
Tiina Paananen
Einari Liikkanen
Maarit Kyllönen
Jukka Mertanen
Leena Tuomisto-Saarikoski
Mauri Saarikoski

Viola

Ulla Soinne
Janne Saari
Tuula Saari
Pasi Kauppinen
Ilona Rechart

Cello

Mikko Ivars
Laura Bucht
Jukka Kaukola
Janne Aalto

Double bass

Panu Pärssinen
Mikko Kujanpää
Matti Tegelman

Flute

Hanna Juutilainen
Heljä Rätty

Oboe

Anni Haapaniemi
Marja Talka

Bassoon

Jaakko Luoma
Bridget Allaire-Mäki

Horn

Tero Toivonen
Pasi Pihlaja

Trumpet

Antti Rätty
Janne Ovaskainen

Trombone

David Binder

The music on BIS's Hybrid SACDs 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: April 2015 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Producer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2211 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



Punchinellos on Swings, making Music and doing Acrobatics in a Landscape (slightly cropped)
by Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804)



BIS-2211