

Stravinsky
L'OISEAU DE FEU
APOLLON MUSAGÈTE

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

L'OISEAU DE FEU (THE FIREBIRD)

Ballet en deux tableaux

1	Introduction	2'39
1 ^{er} tableau		
2	Le Jardin enchanté de Kachtcheï (<i>The Enchanted Garden of Koschei</i>)	1'50
3	Apparition de l'Oiseau de feu, poursuivi par Ivan Tsarévitch (<i>Appearance of the Firebird, Pursued by Prince Ivan</i>)	2'18
4	Danse de l'Oiseau de feu (<i>Dance of the Firebird</i>)	1'21
5	Capture de l'Oiseau de feu par Ivan Tsarévitch (<i>Capture of the Firebird by Prince Ivan</i>)	0'48
6	Supplications de l'Oiseau de feu (<i>Supplication of the Firebird</i>)	6'00
7	Apparition des treize princesses enchantées (<i>Appearance of the Thirteen Enchanted Princesses</i>)	2'21
8	Jeu des princesses avec les pommes d'or. Scherzo (<i>The Princesses' Game with the Golden Apples</i>)	2'26
9	Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch (<i>Sudden Appearance of Prince Ivan</i>)	1'19
10	Khorovode (Ronde) des princesses (<i>Khorovod [Round Dance] of the Princesses</i>)	4'42
11	Lever du jour – Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kachtcheï (<i>Daybreak – Prince Ivan Penetrates Koschei's Palace</i>)	1'34
12	Carillon féérique, apparition des monstres-gardiens de Kachtcheï et capture d'Ivan Tsarévitch (<i>Magic Carillon, Appearance of Koschei's Monster Guardians, and Capture of Prince Ivan</i>)	1'23
13	Arrivée de Kachtcheï l'Immortel (<i>Arrival of Koschei the Immortal</i>)	1'14
14	Dialogue de Kachtcheï avec Ivan Tsarévitch (<i>Dialogue of Koschei and Prince Ivan</i>)	1'02
15	Intercession des princesses (<i>Intercession of the Princesses</i>)	1'05
16	Apparition de l'Oiseau de feu (<i>Appearance of the Firebird</i>)	0'32
17	Danse de la suite de Kachtcheï, enchantée par l'Oiseau de feu (<i>Dance of Koschei's Retinue, Enchanted by the Firebird</i>)	0'44
18	Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï (<i>Infernal Dance of All Koschei's Subjects</i>)	4'36

19	Berceuse (L'Oiseau de feu) (<i>Lullaby – The Firebird</i>)	3'04
20	Réveil de Kachtcheï – Mort de Kachtcheï – Profondes ténèbres (<i>Koschei's Awakening – Koschei's Death – Profound Darkness</i>)	2'44

2nd tableau

21	Disparition du palais et des sortilèges de Kachtcheï, animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale (<i>Disappearance of Koschei's Palace and Magical Creations, Return to Life of the Petrified Knights, General Rejoicing</i>)	3'02
----	--	------

APOLLON MUSAGÈTE (APOLLO)

Ballet en deux tableaux pour orchestre à cordes

1^{er} tableau

22	Naissance d'Apollon	4'56
----	---------------------	------

2nd tableau

23	Variation d'Apollon (<i>Apollon et les Muses</i>)	3'01
24	Pas d'action (<i>Apollon et les trois muses : Calliope, Polymnie et Terpsichore</i>)	4'27
25	Variation de Calliope (<i>L'Alexandrin</i>)	1'37
26	Variation de Polymnie	1'19
27	Variation de Terpsichore	1'40
28	Variation d'Apollon	2'27
29	Pas de deux (<i>Apollon et Terpsichore</i>)	3'53
30	Coda (<i>Apollon et les Muses</i>)	3'29
31	Apothéose	3'32

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno, *conductor*

	Orchestre Philharmonique du Luxembourg		
	Gustavo Gimeno, <i>music director</i>		
	Leopold Hager, <i>honorary conductor</i>		
<i>Concert masters</i>	Philippe Koch, Haoxing Liang	<i>Oboes</i>	Fabrice Mélinon, Philippe Gonzalez, Anne-Catherine Bouvet-Bitsch, Olivier Germani
<i>1st Violins</i>	Fabian Perdichizzi, Nelly Guignard, Ryoko Yano, Michael Bouvet, Irène Chatzisavas, Andrii Chugai, Bartłomiej Ciaston, François Dopagne, Yulia Fedorova, Andréa Garnier, Silja Geirhardsdottir, Jean-Emmanuel Grebet, Martyna Kaszkowiak*, Haruka Katamaya*, Attila Keresztesi, Darko Milowich, Damien Pardoën, Fabienne Welter	<i>Clarinets</i>	Jean-Philippe Vivier, Arthur Stockel, Emmanuel Chaussade, Filippo Riccardo Biuso
<i>2nd Violins</i>	Osamu Yaguchi, Semion Gavrikov, Sébastien Gréville, Gayané Grigoryan, Quentin Jaussaud, Marina Kalisky, Aya Kitaoka*, Gérard Mortier, Valeria Pasternak, Jun Qiang, Ko Taniguchi, Gisela Todd, Nazar Totovytskyi*, Xavier Vander Linden	<i>Bassoons</i>	David Sattler, Étienne Buet, François Baptiste, Stéphane Gautier-Chevreaux
<i>Violas</i>	Ilan Schneider, Dagmar Ondráček, Pascal Anciaux, Jean-Marc Apap, Ryou Banno*, Aram Diulgerian, Olivier Kauffmann, Esra Kerber, Utz Koester, Grigory Maximenko, Maya Tal	<i>Horns</i>	Miklós Nagy, Leo Halsdorf, Luise Aschenbrenner, Petras Bruzga, Andrew Young
<i>Cellos</i>	Ilia Laporev, Niall Brown Xavier Bacquart, Vincent Gérin, Lucas Henry*, Sehee Kim, Katrin Reutlinger, Marie Sapey-Triomphe, Karoly Sütö, Laurence Vautrin, Esther Wohlgemuth	<i>Trumpets</i>	Adam Rixer, Simon Van Hoecke, Isabelle Marois, Niels Vind
<i>Double basses</i>	Thierry Gavard, Choul-Won Pyun, Gilles Desmaris, Gabriela Fragner, Benoît Legot, Isabelle Vienne, Dariusz Wisniewski	<i>Trombones</i>	Léon Ni, Guillaume Lebowski
<i>Flutes</i>	Étienne Plasman, Markus Brönnimann, Hélène Boulègue, Christophe Nussbaumer	<i>Bass trombones</i>	Vincent Debès
		<i>Tuba</i>	Csaba Szalay
		<i>Timpani</i>	Simon Stierle, Benjamin Schäfer, Élise Rouchouse*
		<i>Percussion</i>	Béatrice Daudin, Benjamin Schäfer, Klaus Brettschneider, Élise Rouchouse*
		<i>Harp</i>	Catherine Beynon

* Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy



De *L'Oiseau de feu* à *Apollon musagète* : un art au service de la danse

La rencontre avec Serge de Diaghilev, le génial inventeur et promoteur des Ballets russes, a été déterminante pour la carrière d'Igor Stravinsky. Tout en devenant célèbre grâce aux commandes de Diaghilev, il tisse avec la danse une relation étroite, libératrice et stimulante, qui imprègne profondément la majeure partie de son œuvre. Diaghilev, après avoir organisé diverses manifestations parisiennes depuis 1906 allant d'une exposition de peinture à des représentations de *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski à l'Opéra de Paris en passant par une série de concerts russes, décide en mai et juin 1909 d'offrir plusieurs spectacles chorégraphiques et musicaux dans de somptueux décors et costumes, sur des musiques d'Alexandre Borodine, Mikhaïl Glinka, Piotr Ilitch Tchaïkovski, Nikolaï Rimski-Korsakov, Nikolaï Tcherepnine, ou en agençant des orchestrations de pièces de Frédéric Chopin dues à Alexandre Glazounov, Anatoli Liadov, Nikolaï Sokolov, Sergueï Taneïev. Conscient que le réemploi de musique russe du passé ou l'assemblage de musique orchestrée ne suffisent pas, Diaghilev souhaite que la saison russe soit aussi un lieu de création. Son acolyte, le peintre et décorateur Alexandre Benois, rêve d'introduire dans le ballet un sujet imprégné par la mythologie russe. Le thème de l'oiseau de feu s'impose, d'autant plus qu'il est connu par un poème de Yakov Polonsky, *Voyage d'hiver*, que la plupart des enfants russes apprennent par cœur, qu'il fait partie des six cents contes qu'Alexandre Afanassiev a rassemblés et fait éditer entre 1855 et 1867, et qu'il a été illustré par le grand artiste russe Ivan Bilibine. Cet oiseau de feu incarnait parfaitement les desseins de Diaghilev et de Benois, qui en confient le scénario au chorégraphe Michel Fokine, dont l'argument se résume comme suit : Ivan Tsarévitch poursuit un bel oiseau d'or et de feu en s'aventurant dans le domaine de Kachtcheï, l'immortel et redoutable demi-dieu. Il l'attrape puis le relâche contre une de ses plumes. Mais au moment de sortir du lieu, il est rejoint dans le jardin par treize princesses et s'éprend de l'une d'entre elles. Capturé par les affreux gardiens de Kachtcheï, qui veut le changer en pierre, Ivan est sauvé par l'oiseau de feu qui entraîne les suppôts du despote dans une danse infernale. Épuisés, ils s'endorment au son d'une berceuse magique, tandis que Kachtcheï meurt et qu'Ivan épouse sa bien-aimée. Une fois l'argument élaboré, reste à trouver le compositeur qui accepte d'en écrire la musique dans un délai très resserré. Après avoir pensé à Liadov, puis à Glazounov, Diaghilev contacte Tcherepnine qui compose une partie de la musique du ballet, mais qui, pour des raisons que l'on ignore, abandonne le projet. Finalement, il choisit Stravinsky sur les conseils de son ami Boris Assafiev, fin connaisseur du milieu musical russe. Composé entre octobre ou novembre 1909 et mai 1910, *L'Oiseau de feu*, créé sur la scène du Théâtre de l'Opéra sous la direction de Gabriel Pierné le 25 juin 1910, joue un rôle décisif dans l'essor de la carrière du jeune musicien russe en raison de l'immense succès que le spectacle remporte dès sa création. Partition flamboyante en parfaite harmonie avec les décors et les costumes colorés d'Alexandre Golovine et de Léon Bakst, cette œuvre, qui dégage une force et une violence dans son écriture rythmique, notamment par le déplacement des accents sur les temps faibles, reste toutefois proche du style du maître de Stravinsky, Rimski-Korsakov, à qui il dédie cette partition.

Moins d'une vingtaine d'années séparent *L'Oiseau de feu* d'*Apollon musagète*. Entre-temps, Stravinsky a acquis une notoriété incontestable, tout particulièrement avec le ballet *Petrouchka* (1911). En 1927, la mécène Elizabeth Sprague Coolidge commande à Stravinsky une œuvre destinée à l'auditorium de la Library of Congress, dont elle avait subventionné la construction. La seule contrainte qu'elle lui impose est d'écrire un ballet pour un effectif restreint n'excédant pas une demi-heure, ce que Stravinsky respecte en concevant une œuvre pour quatre danseurs. Libre de choisir son sujet, le compositeur jette son dévolu sur l'Antiquité grecque qui lui a inspiré, l'année même où il commence la conception d'*Apollon musagète*, son opéra-oratorio *Œdipe Rex*. Dans *Chroniques de ma vie*, Stravinsky précise : *“Je pouvais réaliser une idée qui me tenait depuis longtemps, celle de composer un ballet sur quelques moments ou épisodes de la mythologie grecque dont la plasticité serait rendue sous une forme transfigurée par la danse dite classique. Je m'arrêtai au thème d'Apollon musagète, c'est-à-dire du chef des muses inspirant à chacune d'elles leur art. Je réduisis à trois leur nombre en choisissant, parmi elles, Calliope, Polymnie et Terpsichore, comme les plus représentatives de l'art chorégraphique.”* Pour animer ce ballet, il imagine une palette orchestrale uniquement réservée aux cordes avec huit premiers violons, huit seconds violons, six altos, huit violoncelles et quatre contrebasses. En excluant les bois, les vents, les percussions afin de ne pas profaner le sujet, Stravinsky cherche à obtenir une couleur uniforme soutenue par une écriture néo-classique, une intention de grisaille délibérée tendant vers un ascétisme musical, comme il s'en explique dans *Chroniques de ma vie* : *“J'y trouvai une merveilleuse fraîcheur produite par l'absence de tout agrément polychrome et de toute surcharge. Ces qualités m'incitèrent à composer une musique qui présenterait un caractère analogue. À cette fin l'écriture diatonique me parut la plus appropriée, et la sobriété de style détermina mon point de vue sur l'ensemble instrumental dont j'allais me servir. [...] Comment rendrait-on mieux le dessin dépouillé de la danse classique que par le flux de la mélodie se déversant dans le chant soutenu des cordes !”* Initiée à Nice en juillet 1927, la composition est achevée en janvier 1928 à Écharvines en Savoie. Ce ballet, structuré en dix parties, commence par *“La Naissance d'Apollon”* dépeinte sous la forme d'une ouverture à la française dans le style de Lully avec son rythme pointé et marqué, suivi d'un *allegro*, puis d'un retour à la section initiale. Dans les autres séquences, Stravinsky se plonge *“dans l'euphonie multisonore des cordes”* afin *“de la faire pénétrer dans les moindres recoins de la basse polyphonique”* (*Chroniques de ma vie*) et varie l'instrumentation en ayant recours pour certains passages au violon solo (*“Apollon et les Muses”*) évoquant certains épisodes de *L'Histoire du soldat*, et pour d'autres, à l'écriture en canon (*“Pas d'action”*) ou bien structurée sur le rythme de l'alexandrin (*“Variation de Calliope”*). Le ballet s'achève par un *adagio* expressif sous forme de *“Pas de deux”* qui s'enchaîne à une *“Coda”* vive pour finir en une *“Apothéose”* rappelant l'esprit de l'ouverture. Créé le 27 avril 1928 à Washington dans une chorégraphie d'Adolph Bolm, *Apollon musagète* est représenté à Paris le 12 juin 1928 au Théâtre Sarah-Bernhardt sous la direction du compositeur dans une chorégraphie de George Balanchine, avec Serge Lifar en Apollon, Alice Nikitina en Terpsichore, Lubov Tchernicheva en Calliope et Felia Doubrovska en Polymnie. Afin d'être en harmonie avec la couleur spécifique de la partition, Balanchine conçoit un ballet blanc destiné à revivifier la chorégraphie traditionnelle et à mettre en valeur par les mouvements et les lignes une plasticité inspirée par la beauté des formes classiques, expérience qui marque un tournant décisif dans sa carrière. Seule fausse note, les décors et costumes que Diaghilev confie au peintre naïf André Bauchant, dont l'esthétique rompt la grande unité de climat voulue par Stravinsky et Balanchine. Pour la reprise en 1929, Coco Chanel réalise de nouveaux costumes en parfaite adéquation avec la chorégraphie et la musique.

DENIS HERLIN

Stravinsky-Diaghilev: The Beginning and the End

Between 1910 and Serge Diaghilev's death in 1929, his ballet company staged a dozen works by Igor Stravinsky, and of these *The Firebird* was the first and *Apollon musagète* (to give it its original title) the last. The back-story of the fairy-tale ballet *The Firebird* is something of a fairy-tale in itself. Diaghilev's inaugural ballet season in Paris in 1909 had taken the French capital by storm with dancers like Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina and Anna Pavlova, designers like Léon Bakst and Alexandre Benois, and the spectacular choreography of Mikhail Fokine. But where was the music to match? One attractive but somewhat conventional ballet score by the company's house composer, Nikolay Cherepnin, Borodin's *Polovtsian Dances*, some rehashed Chopin and a couple of so-called Russian salads – paste-ups of nineteenth-century Russian bits and pieces – hardly added up to a musical sensation for the *blasés* Parisians. For 1910 Diaghilev was desperate to find a composer to fill the gap, and after trawling hopelessly through the who's-who of living Russian composers, decided to take a risk with the nearly-unknown twenty-something who had done a couple of Frédéric Chopin orchestrations for him for *Les Sylphides*. Young Igor naturally dropped everything (he was in mid-composition of his opera *The Nightingale*) in order to oblige. A tiny fish in the small St. Petersburg musical pond, he might well have drowned but for this commission, which instead revealed an opportunistic genius that would soon turn twentieth-century music on its head.

Not that *The Firebird* is itself a profoundly original work. The plot, which was handed to Stravinsky on a plate, is a standard issue Russian fairy-tale. Prince Ivan, lost in the forest, captures a magic bird with fiery plumage who warns him that he is in the garden of the demon Koschei, and gives him a magic feather with which to summon her in case of need. Koschei has the disagreeable habit of casting spells on princes, princesses and knightly warriors, and soon a group of his captive princesses appear and dance, and needless to say Prince Ivan falls in love with the most beautiful one, and she with him. But when Koschei himself arrives, preceded by his ghoulish retinue, things look bad for our hero, until he waves his magic feather and the Firebird flies in and casts a spell of her own on Koschei and his crew. Prince Ivan then breaks the egg which, the Firebird tells him, contains Koschei's soul, and all ends happily, with a brilliant transformation scene and the coronation of the prince and princess.

Stravinsky, though still inexperienced as a composer, had plenty of what one might call passive experience with subjects of this kind. A pupil of Rimsky-Korsakov, who had himself composed an opera about Koschei only seven or eight years before, he had worked on the orchestration of at least two of his teacher's more recent operas; and of course he knew the whole repertoire of Russian musical fantasy, from Mikhail Glinka's *Ruslan and Lyudmila* to Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Nutcracker*, like the back of his hand. His *Firebird* score draws freely on these and various other sources, including the music of Rimsky-Korsakov's oldest pupil, Alexander Glazunov, that of Rimsky himself, and even that of a very different Russian contemporary, Alexander Skryabin, whose music Stravinsky later claimed to have always despised. In three of the dances, the *Khorovod* (Round-Dance), the *Berceuse*, and the final transformation, he uses Russian folk tunes, in a style of arrangement that goes back to Alexander Borodin and Milly Balakirev. But all these influences are absorbed, more or less thoroughly, into a fifty-minute score of astonishing accomplishment, everything handled with apparently complete assurance, and dazzlingly scored for a huge orchestra including quadruple woodwind, onstage brass, and a clangorous percussion section that comes into its own in the *Magic Carillon* which accompanies the entry of Koschei's retinue (and is incidentally absent from all the various concert suites). This is not exactly forward-looking music, more summative, perhaps. But it drove Paris wild at its first performance there in May 1910, and it achieved precisely what Diaghilev had hoped for: a music that would match the sensational movement and colour and untamed emotions of his dancers and designers.

In the years that followed, Stravinsky revolutionised ballet music and music itself, in *Petrushka*, *The Rite of Spring*, and *The Wedding (Les Noces)*, works that derived an entirely new manner from Russian folklore and folk melody; and he then did it again with *Pulcinella*, his pocket opera *Mavra*, and the opera-oratorio *Œdipus Rex*, all of them Diaghilev works that in their different ways helped spawn the term (hated by Stravinsky) neo-classicism. Yet it's fair to say that in June 1928, when *Apollon musagète* reached the Paris stage in a choreography by George Balanchine, Stravinsky was still in most people's minds the composer of *The Rite of Spring*, a sort of musical caveman, violent and barbaric, someone to threaten your children with if they refused to go to bed at night. Nobody could possibly have foreseen the delicate, radiant character of this new ballet, scored for a string orchestra, and apparently based on the most elegant, sophisticated models from French ballet of the nineteenth century.

Apollo, to use now the simplified name that Stravinsky came to prefer, was not in fact a Diaghilev commission. It was commissioned by the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation for a contemporary music festival in the Library of Congress, and first performed there in the Music Room, converted into a tiny theatre, in April 1928, with choreography by the former Ballets Russes dancer Adolf Bolm. However Stravinsky, who did not attend the Washington performances, came to regard the Paris opening six weeks or so later as the real premiere, and the Balanchine production, with himself conducting, as the authentic realisation of the work. Balanchine, still only twenty-four, was already specialising in semi-abstract, story-less choreography, and *Apollo* was his ideal template. The plot is barely noticeable. Apollo, the leader of the Muses and god of formal perfection and ideal classical beauty, is born, grows to maturity, and enters Parnassus at the head of the nine Muses (represented in the ballet by Calliope, Polyhymnia and Terpsichore: the Muses of poetry, mime and dance, respectively). In the process, he and they perform a series of statuesque but vigorous dances, modelled on the general formulae of French Romantic ballet, but plainly arguing the virtues of classical restraint and artifice in the modes of intellectual, emotional and physical expression.

The music, too, seems to have French ballet (of various periods) in the back of its mind. But there is also a less obvious, more technical model. At the head of the poetry Muse, Calliope's dance, the *Variation de Calliope*, Stravinsky inscribed a couplet of the seventeenth-century French poet Nicolas Boileau:

*Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche et marque le repos.*

The music then proceeds to map itself on to the poem's alexandrine (iambic hexameter) metre, to create what amounts, roughly speaking, to an alexandrine dance. The other dances obey rhythmic patterns of their own, similarly formed if not directly related to any specific poetic metre. The whole work is, so to speak, rhythmically themed. It's as if poetry has simply replaced the variable folksong rhythms of Stravinsky's earlier ballets, rhythms that had themselves originated in the particular metrics of Russian folk verse. But it was typical of this extraordinary composer that he could so readily and skilfully reinvent his methods, while smartly sidestepping every imaginable expectation about his music.

STEPHEN WALSH

Märchen und Mythos

Russische Kunst war in den Jahren nach 1900 im vergnügungssüchtigen und verwöhnten Paris der „dernier cri“. Ein ebenso findiger wie kunstsinniger Jurist namens Sergej Djagilew hatte mit der Organisation von Ausstellungen russischer Kunst und Gastspielen russischer Opernaufführungen einen Riesencoup gelandet. 1909 arrangierte Djagilew ein Gastspiel des St. Petersburger Hofballetts, doch die gezeigten Stücke vermochten trotz aller tänzerischen Virtuosität nicht den Eindruck der im Vorjahr gezeigten Opern zu erzielen – sei es wegen ihrer nicht-russischen Stoffe oder wegen des Umstandes, dass sie aus Musiken unterschiedlicher Komponisten zusammengebastelt waren. Um Abhilfe zu schaffen, ließ Djagilew im Kreise seiner Mitarbeiter – der Dichter Pëtr Potëmkin und der ballettbegeisterte Maler Aleksandr Benua –nahmen hier eine führende Rolle ein – ein Ballettszenario nach dem altrussischen Märchenmotiv des Feuervogels entwickeln.

Die im Szenario entwickelte Handlung eröffnet mit einer Begegnung zwischen dem Tsarevič Ivan und dem Feuervogel in einem nächtlichen Garten. Ivan nimmt den Feuervogel gefangen, dieser bittet um die Freilassung. Als sie ihm gewährt wird, erhält Ivan zum Dank eine Feder, mit der er künftig in der Not den Feuervogel herbeirufen kann. Nun eilen einige Prinzessinnen in den Garten, die dort mit goldenen Äpfeln spielen. Ivan verliebt sich in eine der Prinzessinnen, die schöne Tsarevna. Er erfährt, dass die Prinzessinnen unter dem Bann des bösen Zauberers Kastschej stehen. Als bald stehen Kastschej und Ivan einander gegenüber, der mit der Feder herbeigerufene Feuervogel zwingt Kastschej und sein Gefolge zu einem höllischen Tanz, an dessen Ende alle erschöpft in tiefen Schlaf fallen. Ivan zerbricht das Ei, in welchem die Seele Kastschejs und damit das Geheimnis seiner Unsterblichkeit enthalten ist. Kastschejs Reich löst sich daraufhin in Luft auf, der Weg für die Hochzeit zwischen Ivan und der Tsarevna ist frei. Nicht wenige Elemente der Handlung lassen an Emmanuel Schikaneders Libretto zur Oper *Die Zauberflöte* denken – etwa der Gegenstand, mit dem sich Hilfe herbeirufen lässt, oder der Tanz, mit welchem bedrohliche Personen in den Bann geschlagen werden.

Igor Strawinsky war für die Komposition der Ballettmusik zu diesem neuen Projekt nur vierte Wahl, zuvor hatten Tscherepnin, Glasunow und Sokolow abgewinkt und Ljadow die Arbeit abgebrochen. Doch Strawinsky wusste sicherlich, welche Chance hinter der aus der Not geborenen Anfrage steckte und so komponierte er in enger Abstimmung mit dem Choreografen Michail Fokin rund 45 Minuten Musik. In diese legte der junge Komponist seine ganze bei Nikolaj Rimskij-Korsakow erworbene Meisterschaft im Instrumentieren hinein und ließ in der raffinierten Erkundung tonaler Grenzbereiche und in der impulsiven Rhythmik der Kastschej-Szenen auch eine eigenständige kompositorische Sprache erkennen. Dem neo-folkloristischen Charakter des Werkes entsprechend, band Strawinsky auch drei russische Volkslieder ein, vornehmlich für den Rundtanz (Chorovod) und die Schlusshymne. Alle drei Lieder entnahm er den umfangreichen Volksliedsammlungen seines Lehrers Rimskij-Korsakow.

Die Uraufführung des Balletts im Juni 1910 unter dem Titel *L'Oiseau de feu* geriet zum Triumph; in der Presse wurde Strawinskys Musik einhellig gelobt. In der Tat hat Strawinsky in der Partitur zu einem Farbenreichtum gefunden, der bis heute verblüfft. Vor allem die Musik, welche den nicht-menschlichen Figuren der Handlung zugeordnet ist oder die unwirkliche Orte und magische Ereignisse Gestalt werden lässt, ist von Strawinsky mit großer Meisterschaft realisiert worden. Hier spielt vor allem die ausgiebige Verwendung der beiden Harfen, des Klaviers, der Celesta, des Glockenspiels und des Xylophons eine wichtige Rolle. Die heute im Konzertsaal oft gespielte Suite aus *L'Oiseau de feu* basiert auf einer Kurzfassung des Balletts, die im Oktober 1945 vom Choreografen Adolph Bolm – einem ehemaligen Tänzer der Djagilew-Truppe – für das Metropolitan Opera House in New York geschaffen wurde. Siebzehn Jahre zuvor hatte Bolm die erste Choreografie zu einer anderen Ballettmusik Strawinskys erarbeitet: *Apollon musagète*. Heute verbinden Ballettbegeisterte mit dieser Musik allerdings die Choreografie Georges Balanchines, die parallel zu Bolms Choreografie entstanden war und wenige Wochen später in Paris uraufgeführt wurde. Im Hintergrund wirkte dort – wenig überraschend – Sergej Djagilew.

Der Impuls zu *Apollon musagète* war von der amerikanischen Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge ausgegangen. Diese hatte durch eine großzügige Spende den Einbau eines Konzertsaaes in die Library of Congress in Washington und die Einrichtung einer Kammermusikserie ermöglicht. Für ein Festival im Mai 1928 schwebte Coolidge die Veranstaltung eines Kammerballett-Abends im Saal der Bibliothek vor. Sie betraute Adolph Bolm mit der Vorbereitung eines abendfüllenden Programms und gab bei Strawinsky eine rund dreißigminütige Ballettmusik in Auftrag. Strawinsky erhielt freie Hand, sowohl was den Stoff für das Szenario als auch was die Besetzung des Orchesters anging. Die kleine Bühnenfläche im Saal und das Fehlen eines Orchestergrabens waren definitiv einschränkend, doch Strawinsky liebte derlei Herausforderungen und fand für beide „Probleme“ eine überaus überzeugende Lösung. Als Stoffquelle nutzte er die griechische Mythologie und baute das Szenario um Apollo herum – den Gott der Künste, der Heilkunde und des Lichts und den Führer der Musen (französisch „musagète“). Die aus der Antike bekannten neun Musen reduzierte Strawinsky auf drei: Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore. Das Stück kommt somit mit vier Personen aus, nur im Prolog tritt mit Apollos Mutter Leto noch eine fünfte Person hinzu.

Durch die Wahl des mythologischen Sujets implizierte Strawinsky auch eine musikalische Neo-Klassik. Seine erste Besetzungsidee umfasste ein Streichorchester mit Harfe und Klavier, um die Klänge der Lyra nachbilden zu können – dem Zupfinstrument, mit dem Apollo oft bildlich dargestellt wurde. Letztlich konzentrierte sich Strawinsky auf das Streichorchester, das als chorisch besetztes Streichsextett aufgefasst werden darf. Ein vergleichsweise „monochromes“ Klangbild passte gut zum antikisierenden Sujet und mit der Betonung des Streicherklanges schlug Strawinsky zugleich einen Bogen zur Musik des Barockzeitalters, das sowohl ein mythologie- als auch ein ballettbegeistertes Zeitalter war. Die Gliederung in musikalische Nummern leitete Strawinsky jedoch aus dem russischen Ballett des späten 19. Jahrhunderts ab, musikalisch erfolgt damit primär ein Rückgriff auf Tschaikowsky, den Strawinsky sehr verehrte. Im romantischen Ballett erhalten alle Solistinnen und Solisten kurze Solostücke (Variationen) zur Darstellung ihrer Virtuosität zugeteilt. Die vier Variationen für die Musen und Apollo bilden die Mitte von Strawinskys Stückanlage. Voraus geht dieser Variationssequenz der Prolog, der pantomimisch die Geburt Apollos schildert, weiterhin ein „*Pas d'action*“, der Apollo in Interaktion mit den drei Musen zeigt. Nach der Variationssequenz setzt Strawinsky den obligatorischen „*Pas de deux*“, also die Entsprechung zum Duett in der Oper (hier von Apollo und Terpsichore getanzt). Danach folgen eine „*Coda*“ mit allen vier Personen und die übliche „*Apotheose*“, wobei in der „*Coda*“ die Bewegung dominiert, in der „*Apotheose*“ hingegen das statische Bild.

Strawinskys Musik kam bei der Uraufführung in Washington nicht allzu gut an, Charles M. Joseph stellt die These auf, dass man trotz des Kammermusikkontextes wohl eine „farbige“ Musik in der Nachfolge von *L'Oiseau de feu* erwartet hatte. Bolms Choreografie (er selbst tanzte den Apollo) verschwand alsbald in der Versenkung, Balanchines Choreografie hingegen ist bis zum heutigen Tage auf der Ballettbühne präsent. Und Strawinskys ungemein melodiose, formal perfekt gearbeitete Musik trifft im Kern dasjenige, was Nietzsche einst das „*Apollinische*“ nannte.

CHRISTOPH GAISER

Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Gustavo Gimeno

Discography

All titles available in digital format (download and streaming)



GIOACCHINO ROSSINI

Stabat Mater

Maria Agresta, soprano

Daniela Barcellona, mezzo-soprano

René Barbera, tenor

Carlo Lepore, bass

Wiener Singverein (Johannes Prinz, choir conductor)

CD HMM 905355

harmonia mundi, la **ⓑ**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :

harmoniamundi.com



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Production : Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Enregistrement : décembre 2020 & septembre 2021,

Grand Auditorium, Philharmonie Luxembourg (Luxembourg)

Réalisation et direction artistique : Karel Bruggeman, Polyhymnia International B.V.

Prise de son : Karel Bruggeman, assisté de Kees de Visser

Montage, mixage et mastering : Karel Bruggeman

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

Partitions : *L'Oiseau de feu* © Schott Music GmbH & Co. KG – *Apollon musagète* © Boosey & Hawkes

PhotosG. Gimeno © Marco Borggreve – Philharmonie Luxembourg © Sébastien Grébille

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

philharmonie.lu/fr/opl

gustavogimeno.com