



PENTATONE

TRACK INFORMATION

PLAYERS ROSTER

ENGLISH

FRANÇAIS

ACKNOWLEDGEMENTS

Ravel Daphnis et Chloé
Stravinsky Le sacre du printemps

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL • RAFAEL PAYARE
CHŒUR DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL



Disc 1

Maurice Ravel (1875-1937)

Daphnis et Chloé, M. 57 (1909-1912)

Tableau 1 (Une prairie à la lisière d'un bois sacré)

1	Part I, Introduction	3. 00
2	Part I, Danse religieuse	5. 01
3	Part I, Danse des jeunes filles - Danse générale	3. 29
4	Part I, Danse grotesque de Dorcon	1. 48
5	Part I, Danse légère et gracieuse de Daphnis	3. 40
6	Part I, Danse de Lycéion	4. 17
7	Part I, Nocturne. Danse lente et mystérieuse des Nymphes	4. 55

Tableau 2 (Camp des pirates)

8	Part II, Introduction	2. 40
9	Part II, Danse guerrière	4. 49
10	Part II, Danse suppliante de Chloé	5. 56

Tableau 3 (Paysage du 1er tableau, fin de la nuit)

11	Part III, Lever du jour	5. 20
12	Part III, Pantomime - Daphnis et Chloé miment les aventures de Pan et Syrinx	5. 54
13	Part III, (Devant l'autel des Nymphes) - Danse générale (Bacchanale)	4. 33

Total playing time Disc 1: 55. 32

Disc 2

Igor Stravinsky (1882-1971)

Le sacre du printemps

L'adoration de la terre

1	Part I, Introduction	3. 25
2	Part I, Les Augures printaniers - Danse des adolescentes	3. 11
3	Part I, Jeu du rapt	1. 20
4	Part I, Rondes printanières	3. 51
5	Part I, Jeux des cités rivales	1. 52
6	Part I, Cortège du sage	0. 42
7	Part I, Adoration de la terre - Le Sage	0. 25
8	Part I, Danse de la terre	1. 11

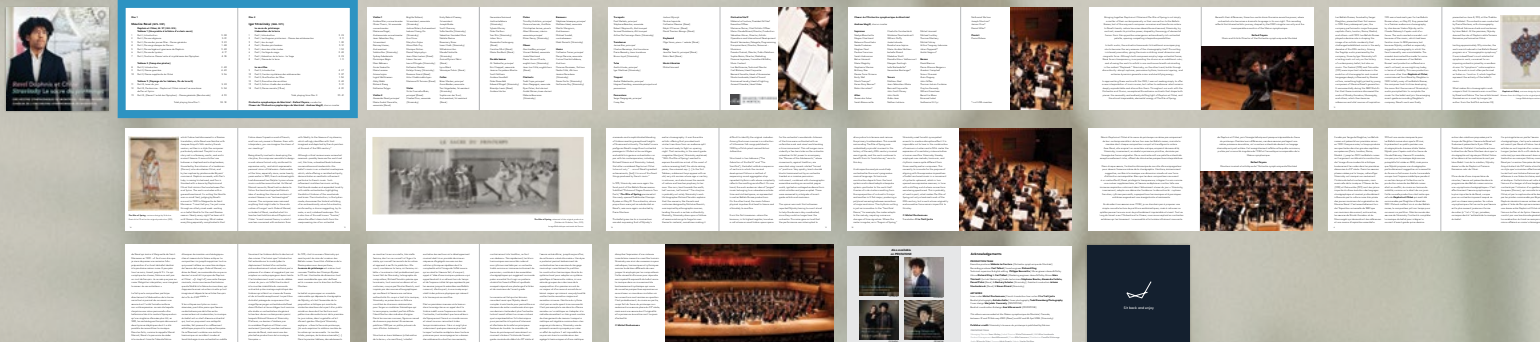
Le sacrifice

9	Part II, Introduction	4. 27
10	Part II, Cercles mystérieux des adolescentes	3. 07
11	Part II, Glorification de l'Élue	1. 34
12	Part II, Évocation des ancêtres	0. 42
13	Part II, Action rituelle des ancêtres	3. 21
14	Part II, Danse sacrée (l'Élue)	4. 29

Total playing time Disc 2: 33. 41

Orchestre symphonique de Montréal • Rafael Payare, conductor

Chœur de l'Orchestre symphonique de Montréal • Andrew Megill, chorus master



**Violins 1**

Andrew Wan, *concertmaster*
 Olivier Thouin, *1st associate concertmaster*
 Marianne Dugal,
2nd associate concertmaster
 Jean-Sébastien Roy,
1st assistant
 Ramsey Husser,
2nd assistant
 Satoka Abo (Stravinsky)
 Sydney Adedamola
 Dominique Bégin
 Marc Béliveau
 Annie Guénette
 Marie Lacasse
 Ariane Lajoie
 Ingrid Matthiessen
 Abby Walsh
 Richard Zheng
 Katherine Palyga

Violins 2

Alexander Read, *principal*
 Marie-André Chevrete,
associate (Ravel)

Brigitte Rolland,
1st assistant, associate
 (Stravinsky)
 Joshua Peters, *2nd assistant*
 Ladusa Chang-Ou
 (Stravinsky)
 Ann Chow
 Mary Ann Fujino
 Alison Mah-Poy
 Monique Poitras
 Daniel Yakymyshyn
 Jean-Marc Leclerc (Ravel)
 Lizann Gervais
 Laura D'Angelo (Stravinsky)
 Katherine Manker
 Katelyn Emery (Stravinsky)
 Roxanne Sicard (Ravel)
 Artur Chakhmakhchyan
 Marianne Di Tomaso (Ravel)

Violas

Victor Fournelle-Blain,
principal (Ravel)
 Charles Pilon, *associate*
 (Stravinsky)

Emily Rekrut-Pressey,
1st assistant
 Joseph Burke
 Scott Chancey
 Sofia Gentile (Stravinsky)
 Sebastian Gonzalez Mora
 Natalie Racine
 Rosemary Shaw
 Isaac Chalk (Stravinsky)
 Wilhelmina Hos
 Maude Fréchette
 (Stravinsky)
 Amina Myriam Tébini
 (Ravel)
 Lyne Allard
 Véronique Potvin (Ravel)

Cellos

Brian Manker, *principal*
 Anna Burden, *associate*
 Tavi Ungerleider, *1st assistant*
 (Stravinsky)
 Sophie van der Sloot,
2nd assistant, 1st assistant
 (Ravel)

Geneviève Guimond
 Justine Lefebvre
 (Stravinsky)
 Sylvain Murray
 Peter Parthun
 San Rim (Stravinsky)
 Julien Siino
 Alexandre Castonguay
 (Ravel)
 Caroline Milot (Ravel)
 Marie-Ève Bock (Ravel)

Double basses

Ali Yazdanfar, *principal*
 Eric Chappell, *associate*
 Jeanne Corpataux-Blache
 Scott Feltham
 Andrew Goodlett
 Peter Rosenfeld
 Edward Wingell (Stravinsky)
 Brandyn Lewis (Ravel)
 Andrew Horton

Flutes

Timothy Hutchins, *principal*
 Florence Laurain, *2nd flute*
 Christopher James, *piccolo*
 Albert Brouwer, *interim*
associate principal
 Rhian Kenny (Stravinsky)

Oboes

Alex Liedtke, *principal*
 Vincent Boilard, *associate*
 Josée Marchand
 Pierre-Vincent Plante,
english horn (Stravinsky)
 Jean-Luc Côté, *english horn*
 (Ravel)

Clarinets

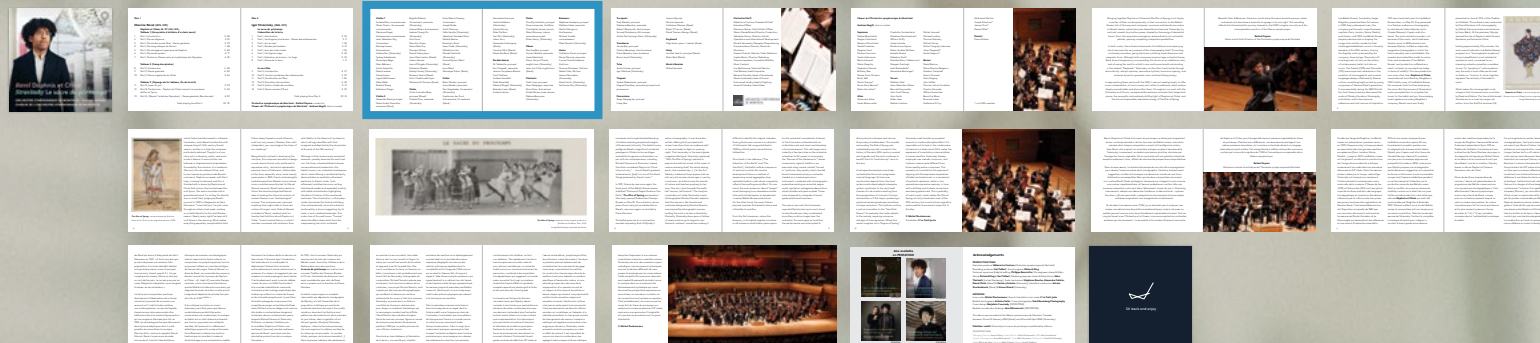
Todd Cope, *principal*
 Alain Desgagné, *associate*
 Ryan Toher, *2nd clarinet*
 André Moisan, *bass clarinet*
 Mélanie Bourassa
 (Stravinsky)

Bassoons

Stéphane Lévesque, *principal*
 Mathieu Harel, *associate*
 Martin Mangrum,
2nd bassoon
 Michael Sundell,
contrabassoon
 Mark Romatz (Stravinsky)

Horns

Catherine Turner, *principal*
 Denys Derome, *associate*
 Corine Chartré Lefebvre,
2nd horn
 Florence Rousseau, *3rd horn*
 Nadia Côté, *4th horn*
 Jessica Duranleau
 (Stravinsky)
 Xavier Fortin (Stravinsky)
 Guillaume Roy (Stravinsky)



**Trumpets**

Paul Merkelo, *principal*
 Stéphane Beaulac, *associate*
 Robert Weymouth, *2nd trumpet*
 Samuel Dusinberre, *4th trumpet*
 Arthur De Camargo Zanin (Stravinsky)

Trombones

James Box, *principal*
 Charles Benaroya, *2nd trombone*
 Pierre Beaudry, *bass trombone*
 Bruno Joyal (Stravinsky)

Tuba

Austin Howle, *principal*
 Igor Martínez (Stravinsky)

Timpani

Andrei Malashenko, *principal*
 Hugues Tremblay, *associate principal and
 percussions*

Percussions

Serge Desgagnés, *principal*
 Corey Rae

Joshua Wynnyk
 Nicolas Lapointe
 Catherine Meunier (Ravel)
 Ralph O'Connor (Ravel)
 David Therrien-Brongo (Ravel)

Keyboard

Olga Gross, *piano / celesta* (Ravel)

Harp

Jennifer Swartz, *principal* (Ravel)
 Robin Best (Ravel)

Music Librarian

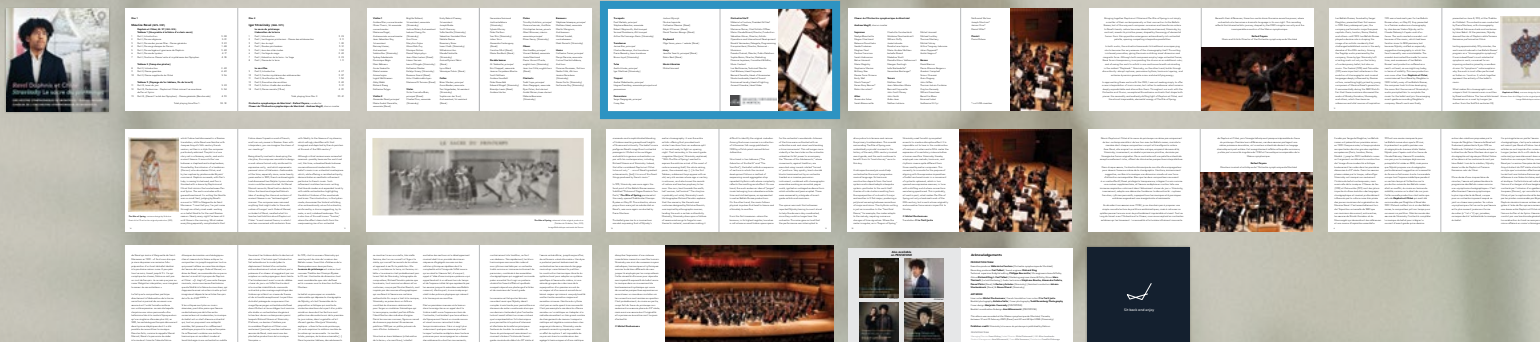
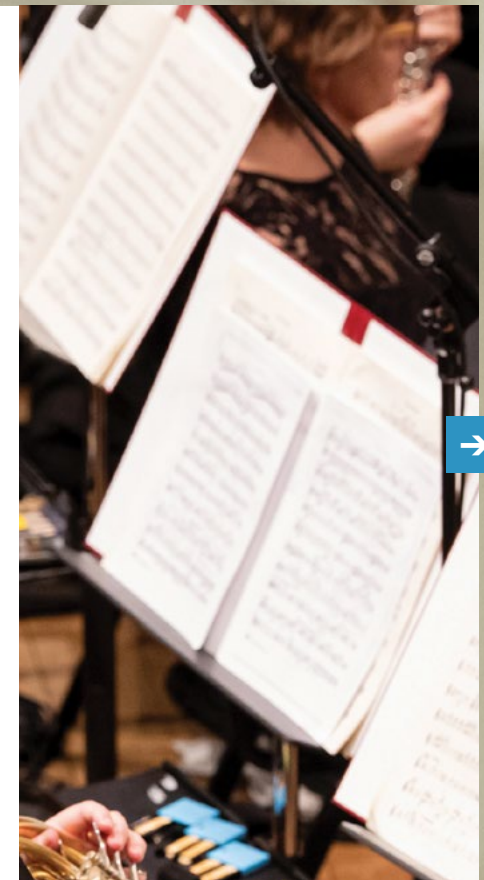
Michel Léonard

Orchestra Staff

Mélanie La Couture, President & Chief
 Executive Officer
 Marianne Perron, Chief Artistic Officer
 Marie-Claude Briand, Director, Production
 Sébastien Almon, Director, Artistic
 Operations and International Development
 Ronald Vermeulen, Delegate, Programming
 Françoise Henri, Director, Personnel –
 Musicians
 Pascale Ouimet, Director, Public Relations
 Sophie Boivin, Director, Marketing
 Florence Leyssieux, Consultant & Editor,
 Music Content
 Luc Berthiaume, Technical Director
 Carl Bluteau, Head Carpenter
 Bernard Frenette, Head of Accessories
 Nicola Lombardo, Head of Sound
 Emmanuel Landry, Head of Lighting
 Arnaud Chevalier, Head Video



ORCHESTRE SYMPHONIQUE
 DE MONTRÉAL



**Chœur de l'Orchestre symphonique de Montréal****Andrew Megill**, chorus master**Sopranos**

Nadya Blanchette
Megan Chartrand
Rebecca Dowd Lekx
Gerda Findeisen
Meghan Fleet
Paulina Francisco
Sarah Halmarson
Bahar Harandi
Marie Magistry
Stephanie Manias
Brittany Rae
Denise Torre Ormeno
Emily Wall
Monik Trempe*
Karen Zacy Benner*
Robin Hornstein*

Altos

Alexandra Asher
Sarah Bissonnette

Charlotte Cumberbirch
Ghislaine Deschambault
William Duffy
Josée Lalonde
Rosalie Lane Lépine
Marie-Andrée Mathieu
Isabelle Ricard
Madeline Studt
Danielle Alison Vaillancourt
Meagan Zantingh
Leïla Barbedette*
Geneviève Boulanger*

Tenors

Mathieu Abel
Jean-Sébastien Allaire
Bernard Cayouette
John Scott Davey
John Guzik
Aldéo Jean
Nathan Lelièvre

Michel Léonard
Michael Lockley
Thomas Macleay
Michiel Schrey
Arthur Tanguay-Labrosse
Julien Pepperall*
André Gagnon*

Basses

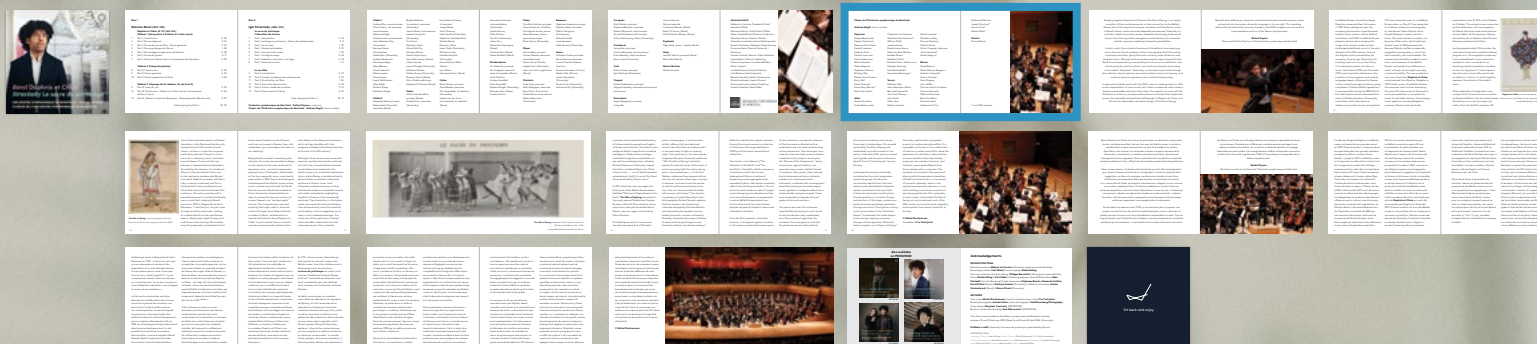
David Benson
Pierre-Étienne Bergeron
Alasdair Campbell
Simon Chaussé
Alain Duguay
John Giffen
Thomas Jodoin-Fontaine
Clayton Kennedy
William Kraushaar
Benoit Le Blanc
Emanuel Lebel
Guillaume St-Cyr

Nathaniel Watson
Joseph Moutran*
James Cline*
Daniel Miller*

Pianist

Pierre Mclean

* not UDA member





Bringing together *Daphnis et Chloé* and *The Rite of Spring* is not simply a matter of their contemporaneity or their connection to the Ballets Russes, but of the way each composer conceives and transforms nature. In Ravel's hands, nature becomes dreamlike and sensual; Stravinsky, by contrast, reveals its primitive power, shaped by the energy of elemental forces. From this opposition emerges an extraordinarily rich orchestral palette, opening compelling interpretive possibilities.

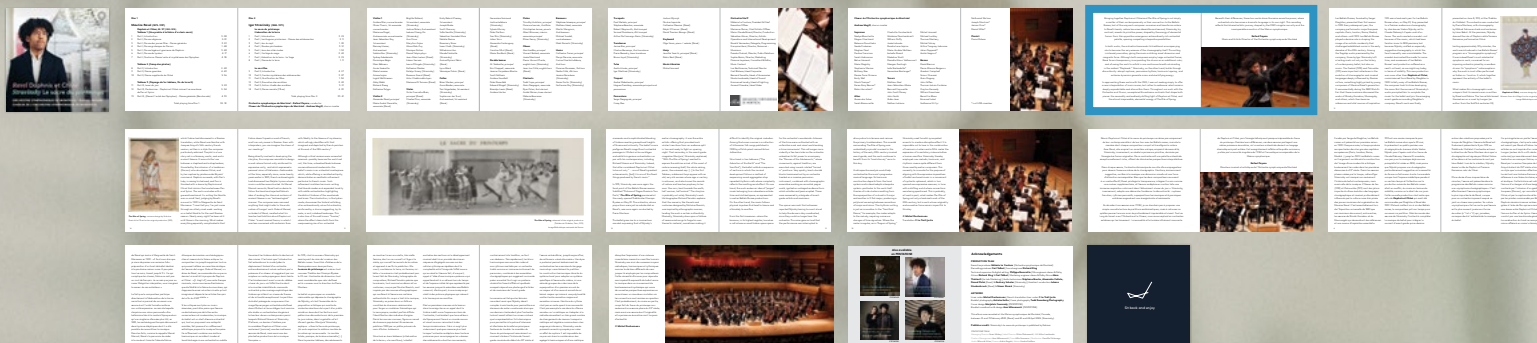
In both works, the orchestra transcends its traditional accompanying role to become the very essence of the choreography itself. The writing is intensely evocative, giving the music a striking visual dimension and magnetic force. Although both composers employ large orchestral forces, Ravel favors transparency, incorporating the chorus as an additional color, and allowing the work to unfold in one continuous breath culminating in the radiant "Daybreak." Stravinsky, on the other hand, builds through discontinuity: abrupt ruptures, percussive rhythms, harmonic layering, and extreme dynamics generate a raw and electrifying energy.

In approaching these works with the OSM, I was not seeking simply to offer a new interpretation of iconic scores, but rather to rediscover what remains deeply unpredictable and alive within them. Throughout our work with the Orchestra and Chorus, we explored the extreme contrasts that shape both pieces: the sensuality and endlessly shifting light of *Daphnis et Chloé*, and the almost irrepressible, elemental energy of *The Rite of Spring*.

Beneath their differences, these two works share the same evocative power, where orchestral color becomes a dramatic language in its own right. This recording reflects that shared artistic journey, shaped by the OSM's singular sonority and the incomparable acoustics of the Maison symphonique.

Rafael Payare

Music and Artistic Director of the Orchestre symphonique de Montréal





Les Ballets Russes, founded by Sergei Diaghilev, presented their first season in 1909. Every subsequent year, the company performed in major European capitals—Paris, London, Rome, Madrid, and others—until 1929. Les Ballets Russes played a decisive role in shaping the image of an artistic modernity that challenged established norms in the early decades of the 20th century. Among the flagship works premiered by the company, those by Igor Stravinsky left a lasting mark not only on the history of contemporary ballet, but also on music. *The Firebird* (1910) and *Petrushka* (1911) were important milestones in the evolution of choreographic and musical languages deeply influenced by Russian culture, something highly prized by young composers of Maurice Ravel's generation. It was essentially during the 1889 World's Fair that these musicians discovered the works of Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, and others, which then became references and vital sources of inspiration.

1912 was a landmark year for Les Ballets Russes when, on May 29, they presented to a Parisian audience a choreography by star dancer Vaslav Nijinsky set to Claude Debussy's *L'après-midi d'un faune*. The work created a scandal—not because of the music, which had been familiar since its 1894 premiere, but because Nijinsky crafted an especially suggestive choreography in which the faun's sexuality was unmistakable. The scandal dominated the media for some time, and awareness of Les Ballets Russes' next production suffered as a result—at least, as we might say today, in terms of visibility. This new production was none other than ***Daphnis et Chloé***, commissioned from Ravel by Diaghilev in 1909. Initially wary of Les Ballets Russes, the composer took his time developing the score. But the success of Stravinsky's works prompted him to complete the music for the ballet and join the emerging avant-garde surrounding Diaghilev's company. Ravel's work was finally

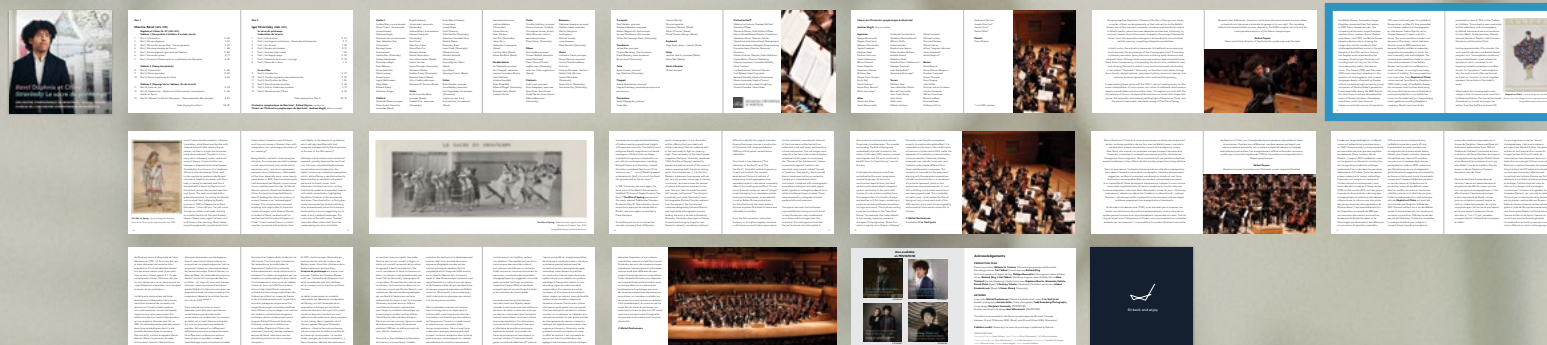
presented on June 8, 1912, at the Théâtre du Châtelet. The orchestra was conducted by Pierre Monteux, with choreography by Mikhail Fokine and sets and costumes by Léon Bakst. At the premiere, Nijinsky danced the role of Daphnis while Tamara Karsavina performed as Chloé.

Lasting approximately fifty minutes, the work was introduced in Les Ballets Russes' program as a "choreographic symphony." It was indeed Ravel's most substantial symphonic work, conceived for an imposing orchestra joined by a wordless chorus. Its "symphonic" nature explains why the work is most often performed as Suites no. 1 and no. 2, which together represent the entirety of the ballet's music.

What makes this choreographic work unique is that its scenario was co written by Ravel and Fokine. The two artists based themselves on a novel by Longus (an author from the 2nd/3rd centuries CE)



Daphnis et Chloé, costume design by Léon Bakst for a *Woman from the Village* for the original production (1912)
Image Bibliothèque nationale de France





The Rite of Spring, costume design by Nicholas Roerich for l'Élue for the original production (1913)

which Fokine had discovered in a Russian translation, while Ravel was familiar with Jacques Amyot's 16th-century French version, written in a style the composer particularly admired. The plot is a love story set in a faraway, exotic, and erotic ancient Greece. It recounts the love between a shepherd and a shepherdess, thwarted by the intrusion of a herdsman (Dorcon) who also desires Chloé, and by her capture by pirates under Bryaxis' command. Daphnis succeeds, with Pan's help, in saving his beloved, and Pan is thanked with a dance by Daphnis and Chloé that mimics the love between Pan and Syrinx. The work concludes with a general bacchanal. Co writing the libretto was no small feat, judging by Ravel's account in 1909 to Marguerite de Saint Marceaux: "I must tell you, I've just come through an utterly mad week: working on a ballet libretto for the next Russian season. Nearly every night I've been at it until three in the morning. What makes everything especially complicated is that

Fokine doesn't speak a word of French, and I can only swear in Russian. Even with interpreters, you can imagine the chaos of our meetings."

Being directly involved in developing the storyline, the composer was able to design a work whose formal unity reinforced its expressive unity, and which expressed a personal vision of Hellenism—fashionable at the time, especially since, some twenty years earlier in 1893, French archaeologists had discovered two Delphic hymns whose music could be reconstructed. As Marcel Marnat recounts, Ravel had no desire to follow the trend and rejected Fokine's idea of evoking the rites and customs of ancient Greece in an "archaeological" manner. The composer even removed anything that might refer to the erotic nature of Longus' work. Roland Manuel, a student of Ravel, recalled what his teacher had told him about *Daphnis et Chloé*: "a vast musical fresco, in which I was less concerned with archaism than

with fidelity to the Greece of my dreams, which willingly identifies with that imagined and depicted by French painters at the end of the 18th century."

Although critical reviews were somewhat reserved—possibly because the work had not, this time, unleashed feuds between conservatives and modernists—the ballet's music is an orchestral masterpiece which, while offering a revisited antiquity, demonstrates an aesthetic refinement particular to French music. Such refinement matches harmonic writing that blends modes and expanded tonality with subtle orchestration highlighting the distinct timbres of the woodwinds and brass. The introduction, in the Lydian mode, showcases the timbral unfolding of an extraordinarily colourful orchestra, reinforced by a chorus suggesting, by its scale, a vast, subdued landscape. This is also true of the well known "Sunrise," where the effect stems both from the overpowering rise of an orchestral

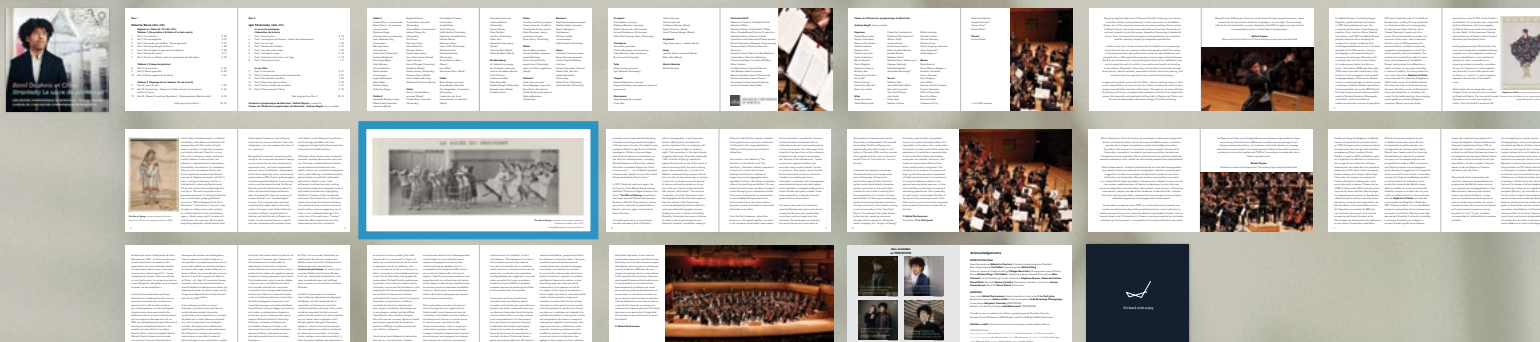




LE SACRE DU PRINTEMPS



The Rite of Spring, rehearsal of the original production
(Théâtre du Châtelet, Paris, 1913)
Image Bibliothèque nationale de France





crescendo and a sophisticated blending of timbres reaching exceptional heights of finesse and virtuosity. The ballet's score prefigures Ravel's magnificent orchestral passages in *L'Enfant et les sortilèges* and exhibits ingenious orchestration on par with his contemporaries, including Richard Strauss and Stravinsky. Indeed, the latter considered *Daphnis et Chloé* to be not only " ... one of Ravel's greatest achievements, [but] it is one of the finest things produced by French music."

In 1913, Stravinsky was once again the focal point of the Ballets Russes season. Subtitled "Pictures of Pagan Russia in Two Parts," ***The Rite of Spring*** premiered at the newly opened Théâtre des Champs-Élysées on May 29. The orchestra, whose proportions were just as substantial as Ravel's, was once again conducted by Pierre Monteux.

The ballet gave rise to a momentous scandal surpassing that of Nijinsky's

earlier choreography: it was the entire artistic offering that provoked such virulent reactions from an audience split in two and ready to fight on opening night. That same day, in the avant-garde magazine *Montjoie!*, Stravinsky explained, "With *The Rite of Spring* I wanted to express the sublime arrival of the onset of nature renewing itself, the whole arising, panic, the universal sap. [...] In the first Tableau, adolescent boys appear with an old, very old woman whose age or century is unknown, and who knows the secrets of nature and teaches prophecy to her sons. She runs, bent towards the earth, half woman, half animal." The storyline is probably not solely Stravinsky's work. His biographer Richard Taruskin explains that the scenario, like the sets and costumes designed by Nicholas Roerich, was inspired by ethnographic sources, lending the work a certain authenticity. Musically, Stravinsky drew upon a folklore of ceremonial songs to forge his own thematic material, sometimes making it

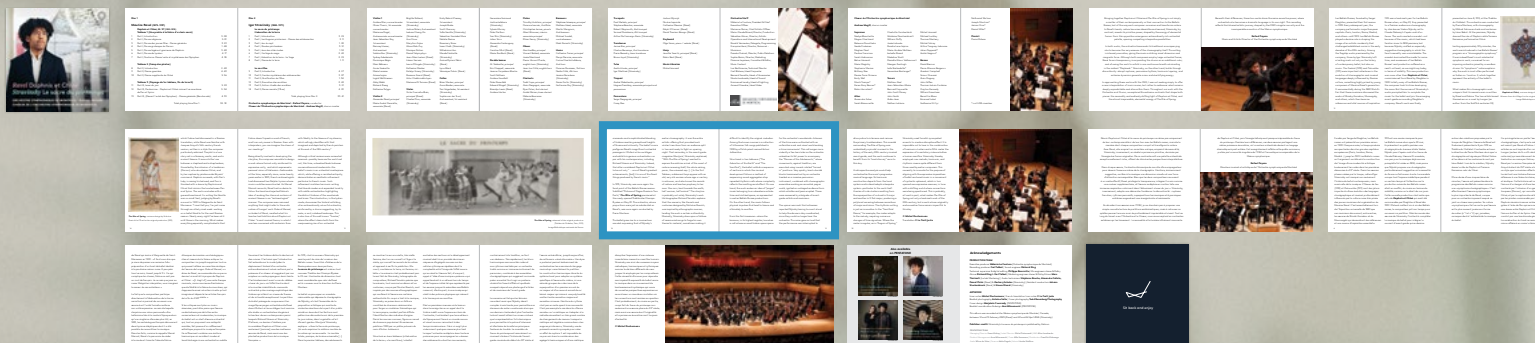
difficult to identify the original melodies. Among the known sources is a collection of Lithuanian folk songs published in 1900 by a Polish priest named Antoni Juškevičius.

Structured in two tableaux ("The Adoration of the Earth" and "The Sacrifice"), the ballet unfolds a sequence of sections in which the musical development follows a method of sequencing sound aggregates atop repeated rhythmic cells whose complexity reflects the resulting aural effect. On one hand, the work evokes an idea of "pagan" music belonging to an elsewhere outside time and civilized space, as represented in earlier Ballets Russes productions. On the other hand, the music follows physical impulses that lead to trance and ultimately to sacrifice.

From the first measures—where the bassoon, in its highest register, launches a call whose unusual timbre opens space

for the orchestra's woodwinds—listeners of the time were confronted with an unfamiliar aural and visual world evoking a time immemorial. This call surges more violently a few bars later as the orchestra unleashes its full power to accompany the "Dances of the Adolescents," whose movements, against tradition, are executed using inward rotated "turned in" positions. Very quickly, brash chordal blocks hammered out by an orchestra treated as a massive percussion instrument, combined with choreographic ensembles evoking an ancestral pagan world, ignited an outraged audience from which whistles and jeers erupted. These were answered by a brigade of avant-garde artists and musicians.

The uproar was such that witnesses reported Nijinsky having to count aloud to help the dancers stay coordinated, since they could no longer hear the orchestra. The noise grew so loud that the performance was interrupted to





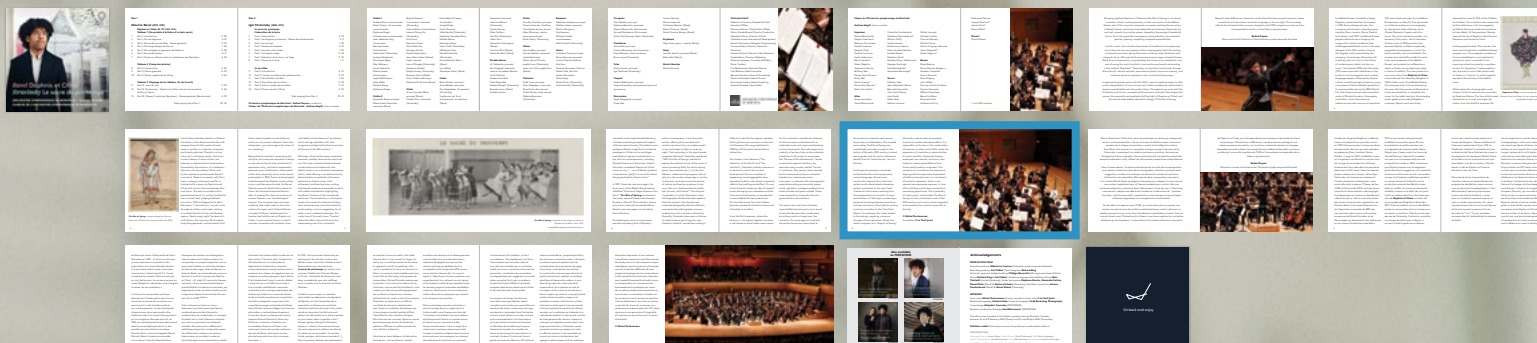
allow police to intervene and remove the primary troublemakers. This scandal surrounding *The Rite of Spring* was undoubtedly a pivotal moment in the history of the early 20th-century musical avant-garde, and the work continues to benefit from its “revolutionary” aura to this day.

A retrospective analysis would help contextualize the score’s progressive musical language. Its harmonic construction departs from the tonal system and instead adopts a bespoke system—particular to the work itself. A series of note clusters resulting from the superposition of a chord in E major and another in E flat major, producing a polytonal wavering between sensations of major and minor. The rhythmic writing is just as innovative. In the “Sacrificial Dance,” for example, the meter adapts to the melody, requiring numerous changes of time signature. Where the meter is regular, as in “Augurs of Spring,”

Stravinsky used forceful syncopated accents to create a disruptive effect. It is impossible not to hear in the combination of harmonic clusters and a fitful meter the expression of incantatory violence before a human sacrifice. Stravinsky thereby employed new melodic, harmonic, and rhythmic means quite different from those used by earlier composers. This necessity to innovate for the purpose of aligning with the expressive imperatives of ballet anchored music in a movement of syntactic upheaval, which in turn opened new expressive avenues, in tune with a shifting world where conventions were being questioned. This is probably, at least in part, what makes *The Rite of Spring* not only a landmark work of the 20th century, but a work whose originality and evocative force remain impactful to this day.

© Michel Duchesneau

Translation © Le Trait juste





Réunir *Daphnis et Chloé* et *Le sacre du printemps* ne relève pas uniquement de leur contemporanéité ni de leur lien avec les Ballets russes, mais de la manière dont chaque compositeur conçoit et transfigure la nature. Avec Ravel, elle acquiert un caractère onirique, empreint de sensualité; Stravinsky, inversement, en révèle la puissance primitive, dominée par l'énergie des forces originelles. De ce contraste naît une palette orchestrale exceptionnellement riche, offrant de stimulantes perspectives interprétatives.

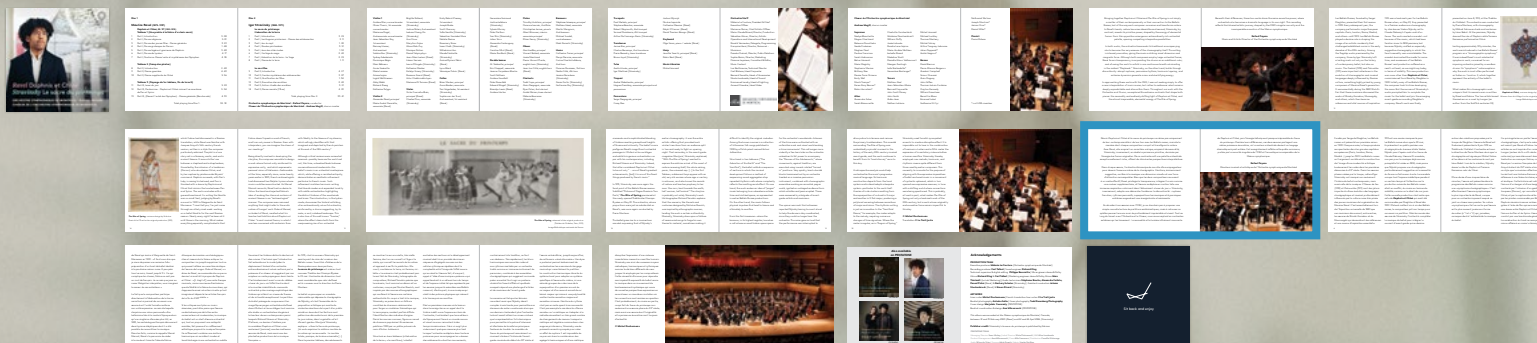
Dans chaque œuvre, l'orchestre s'émancipe de son rôle d'accompagnateur pour devenir l'essence même de la chorégraphie. L'écriture, éminemment suggestive, confère à la musique une dimension visuelle et une force d'attraction remarquables. Bien que les deux compositeurs recourent à un vaste effectif, Ravel privilégie la transparence, intégrant la voix comme une couleur supplémentaire, et l'œuvre se déploie en continu telle une immense respiration culminant dans l'éblouissant «Lever du jour». Stravinsky, inversement, adopte une démarche fondée sur la discontinuité : ruptures franches, rythmes percussifs, superpositions harmoniques et dynamiques extrêmes engendrent une énergie brute et saisissante.

En abordant ces œuvres avec l'OSM, je ne cherchais pas à proposer une simple nouvelle lecture de partitions emblématiques, mais à retrouver ce qu'elles peuvent encore avoir de profondément imprévisible et vivant. Tout au long du travail avec l'Orchestre et le Chœur, nous avons exploré les contrastes extrêmes qui les traversent : la sensualité et la lumière infiniment mouvante

de *Daphnis et Chloé*, puis l'énergie tellurique et presque irrépressible du *Sacre du printemps*. Derrière leurs différences, ces deux œuvres partagent une même puissance évocatrice, où la couleur orchestrale devient un langage dramatique à part entière. Cet enregistrement reflète cette quête commune, portée par la sonorité singulière de l'OSM et l'acoustique incomparable de la Maison symphonique.

Rafael Payare

Directeur musical et artistique de l'Orchestre symphonique de Montréal





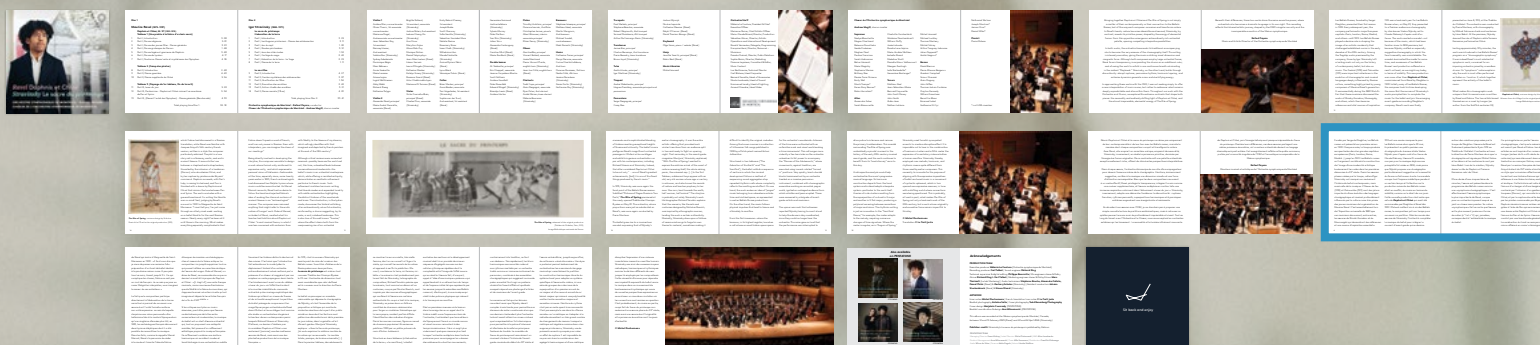
Fondés par Serge de Diaghilev, les Ballets russes ont présenté leur première saison en 1909. Chaque année, la troupe produira ses spectacles dans les grandes capitales européennes (Paris, Londres, Rome, Madrid...) jusqu'en 1929. Les Ballets russes ont largement contribué à la construction de l'image d'une modernité artistique bouleversant les codes dans les premières décennies du XX^e siècle. Parmi les œuvres phares créées par la troupe, celles d'Igor Stravinsky ont marqué non seulement l'histoire du ballet contemporain, mais aussi celle de la musique. *L'Oiseau de feu* (1910) et *Petrouchka* (1911) sont des jalons importants d'une évolution des langages chorégraphique et musical profondément influencés par la culture russe très prisée des jeunes musiciens de la génération de Maurice Ravel. C'est essentiellement lors de l'Exposition universelle de 1889 que ces musiciens découvrent, entre autres, les œuvres de Rimski-Korsakov et de Moussorgski qui deviendront des références et une source d'inspiration essentielle.

1912 est une année marquante pour les Ballets russes alors que le 29 mai, ils présentent au public parisien une chorégraphie du danseur étoile Vaslav Nijinski pour *L'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. L'œuvre fit scandale, non pas pour la musique déjà connue puisqu'elle fut créée en 1894, mais parce que Nijinski propose une chorégraphie particulièrement suggestive où la sexualité du faune ne fait aucun doute. Le scandale occupe tout l'espace médiatique pendant un certain temps et l'attention sur la production suivante des Ballets russes allait en souffrir, du moins en termes de visibilité, comme on le dirait de nos jours. Cette nouvelle production n'est autre que celle de **Daphnis et Chloé** qui avait été commandée par Diaghilev à Ravel dès 1909. D'abord méfiant vis-à-vis des Ballets russes, le compositeur prit son temps pour concevoir sa partition. Mais les succès des œuvres de Stravinsky l'incitent à compléter la musique du ballet pour intégrer le courant d'avant-garde qui se dessine

autour des créations proposées par la troupe de Diaghilev. L'œuvre de Ravel est finalement présentée le 8 juin 1912 au Théâtre du Châtelet. L'orchestre est sous la direction de Pierre Monteux alors que la chorégraphie est signée par Michel Fokine et les décors et les costumes le sont par Léon Bakst. Lors de la création, Nijinsky danse le rôle de Daphnis et Tamara Karsavina celui de Chloé.

D'une durée d'une cinquantaine de minutes, l'œuvre est présentée dans le programme des Ballets russes comme une «symphonie chorégraphique». C'est effectivement l'œuvre symphonique la plus importante de Ravel, conçue pour un orchestre imposant auquel se joint un chœur sans paroles. Sa nature «symphonique» fait en sorte que l'œuvre est le plus souvent jouée sous forme de suites (n° 1 et n° 2) qui, jumelées, correspondent à l'entièreté de la musique du ballet.

Ce qui singularise en partie l'œuvre chorégraphique, c'est que le scénario est coécrit par Ravel et Fokine. Les deux artistes se sont inspirés d'un roman de Longus (auteur du II^e ou III^e siècle de notre ère) qui sera découvert dans une traduction en russe par Fokine, connu de Ravel par la version française de Jacques Amyot datant du XVI^e siècle et écrite dans un style que le musicien affectionnait. Le récit est une histoire d'amour qui fait référence à une Grèce lointaine, exotique et érotique. Cette histoire est celle de l'amour d'un berger et d'une bergère contrarié par l'intrusion d'un gardien de troupeau (Dorcon), qui convoite lui aussi Chloé, et par la capture de cette dernière par les pirates commandés par Bryaxis. Daphnis réussira à sauver sa bien-aimée grâce à l'aide de Pan qui sera remercié par une danse entre Daphnis et Chloé mimant l'amour de Pan et de Syrinx. L'œuvre se conclut par une bacchanale générale. La corédaction du livret ne sera pas une mince affaire à en croire le témoignage





de Ravel qui écrira à Marguerite de Saint-Marceaux en 1909 : « Il faut vous dire que je viens de passer une semaine folle : préparation d'un livret de ballet destiné à la prochaine saison russe. À peu près tous les soirs, travail jusqu'à 3 h. Ce qui complique les choses, Fokine ne sait pas un mot de français. Je ne sais que jurer en russe. Malgré les interprètes, vous imaginez la saveur de ces entretiens. »

Le fait que le compositeur participe directement à l'élaboration de la trame narrative lui permet de concevoir une œuvre dont l'unité formelle renforce son unité expressive au sein de laquelle s'exprime une vision personnelle d'un hellénisme très à la mode à l'époque alors qu'une vingtaine d'années plus tôt, en 1893, les archéologues français découvrent deux hymnes delphiques dont il a été possible de reconstituer la musique. Dans les faits, comme le rappelle Marcel Marnat, Ravel n'a pas envie de céder à la mode et il écarte l'idée de Fokine

d'évoquer de manière « archéologique » rites et mœurs de la Grèce antique. Le compositeur ira jusqu'à supprimer tout ce qui pouvait référer au caractère érotique de l'œuvre de Longus. Roland Manuel, un élève de Ravel, se souviendra de ce que ce dernier lui avait dit à propos de *Daphnis et Chloé* : « [il s'agit d'] une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves, qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du XVIII^e siècle. »

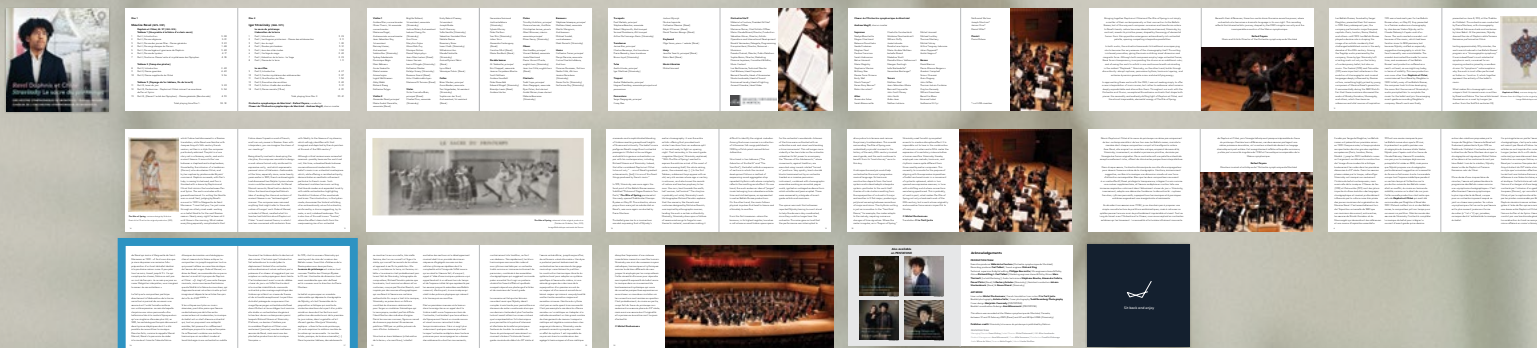
Si les critiques sont plus ou moins réservées, peut-être parce que l'œuvre ne déchaînera pas de luttes entre conservateurs et modernistes, la musique du ballet est un chef-d'œuvre orchestral qui, tout en proposant une antiquité revisitée, fait preuve d'un raffinement esthétique propre à la musique française. Ce raffinement combine une écriture harmonique où se mêlent modes et tonalité élargie à une orchestration subtile

favorisant les timbres distincts des bois et des cuivres. C'est ainsi que l'introduction fait entendre sur le mode lydien le déploiement timbral d'un orchestre extraordinairement coloré renforcé par la présence d'un chœur et suggérant par son ampleur un vaste paysage en demi-teinte. C'est évidemment aussi le cas du célèbre « Lever du jour » où l'effet tient autant à la montée irrésistible du crescendo orchestral qu'au mariage sophistiqué des timbres qui atteint un niveau de finesse et de virtuosité exceptionnel. La partition du ballet présage de ce que seront les magnifiques pages orchestrales de Ravel dans *L'Enfant et les sortilèges* tout comme elle révèle un orchestrateur de génie à la hauteur de ses contemporains parmi lesquels Richard Strauss et Stravinsky. D'ailleurs, ce dernier n'hésitera pas à considérer *Daphnis et Chloé* « non seulement [comme] une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi une des plus belles productions de la musique française ».

En 1913, c'est à nouveau Stravinsky qui sera le point de mire de la saison des Ballets russes. Sous-titré « Tableaux de la Russie païenne en deux parties »,

Le sacre du printemps est créé au tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées le 29 mai. L'orchestre de dimension tout aussi considérable que celui de Ravel est à nouveau sous la direction de Pierre Monteux.

Le ballet va provoquer un scandale mémorable qui dépasse la chorégraphie de Nijinsky, et c'est l'ensemble de la proposition artistique qui suscite de virulentes réactions de la part d'un public scindé en deux dont les factions sont prêtes à en découdre le soir de la première. Le jour même, dans la gazette « d'art d'avant-garde » *Montjoie!* Stravinsky explique : « Avec le *Sacre du printemps*, j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle [...] Dans le premier tableau, des adolescents





se montrent avec une vieille, très vieille femme, dont on ne connaît ni l'âge ni le siècle, qui connaît les secrets de la nature et apprend à ses fils la prédiction. Elle court, courbée sur la terre, mi-femme, mi-bête.» Le scénario n'est probablement pas le seul fait de Stravinsky, le biographe du compositeur, Richard Taruskin précise que le scénario, tout comme les décors et les costumes, conçus par Nicolas Roerich, sont inspirés par des sources ethnographiques qui confèrent à l'œuvre une certaine authenticité. En ce qui a trait à la musique, Stravinsky va puiser dans un folklore constitué de chansons cérémoniales pour forger un matériau thématique qui lui sera propre, rendant parfois difficile l'identification des mélodies d'origine. Parmi les sources connues, figure un recueil de chansons populaires lithuaniennes publié en 1900 par un prêtre polonais du nom d'Anton Juskiewicz.

Structuré en deux tableaux (« L'adoration de la terre », « Le sacrifice »), le ballet

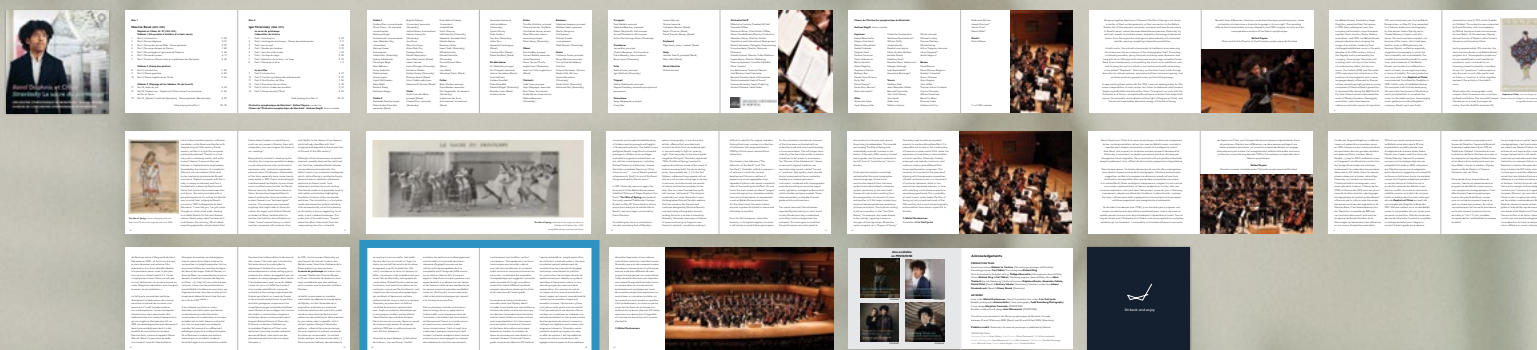
enchaine des sections où le développement musical obéit à un procédé de mise en séquence d'agréments sonores sur des cellules rythmiques répétées dont la complexité est à l'image de l'effet sonore qui en résulte. L'œuvre fait, d'une part, appel à l'idée d'une musique « païenne » qui appartiendrait à un ailleurs hors du temps et de l'espace civilisé tel que représenté par les œuvres jusque-là exécutées aux Ballets russes et, d'autre part, à une musique qui obéit à des pulsions physiques qui mènent à la transe puis au sacrifice.

Dès les premières mesures où le basson dans le suraigu lance un appel dont le timbre inédit ouvre l'espace aux bois de l'orchestre, il est évident que les auditeurs de l'époque sont face à un monde sonore et visuel inconnu remontant à des temps immémoriaux. Celui-ci surgit plus violemment quelques mesures plus tard lorsque l'orchestre se déploie dans toute sa puissance pour accompagner les « danses des adolescents » dont les mouvements,

contrairement à la tradition, se font « en dedans ». Très rapidement, les blocs harmoniques aux sonorités rudes et aux rythmes martelés par un orchestre traité comme un immense instrument de percussion, combinés à des ensembles chorégraphiques qui suggèrent ce monde païen ancestral font rugir un parterre ulcéré d'où fusent sifflets et quolibets auxquels répond une phalange d'artistes et de musiciens de l'avant-garde.

Le vacarme est tel que les témoins racontent aussi que Nijinsky devait compter à voix haute pour permettre aux danseurs de rester coordonnés alors que ces derniers n'entendent plus l'orchestre. Le bruit aurait atteint un niveau si élevé que la représentation fut interrompue pour permettre à la police d'intervenir et d'extraire de la salle les principaux fauteurs de trouble. Le scandale du *Sacre du printemps* est assurément un moment clé dans l'histoire de l'avant-garde musicale du début du XX^e siècle et

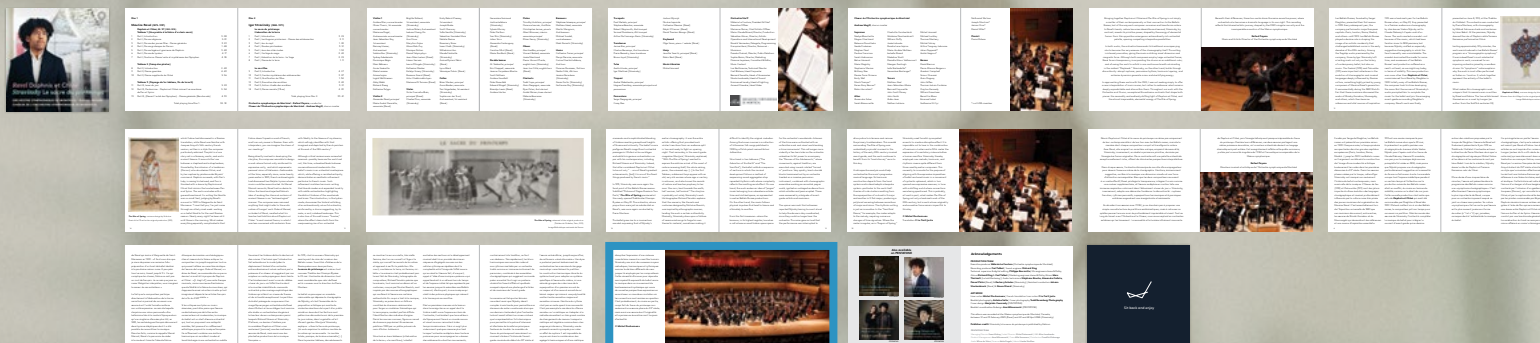
l'œuvre va bénéficier, jusqu'à aujourd'hui, de cette aura « révolutionnaire ». L'analyse a posteriori permet évidemment de contextualiser les avancées du langage musical qui caractérisent la partition. La construction harmonique s'écarte du système tonal pour adopter un système spécifique à l'œuvre elle-même, ici une série de groupes de notes issus de la superposition d'un premier accord de *mi* majeur et d'un second accord de *mi* bémol majeur qui mène à une polytonalité oscillant entre sensation majeure et sensation mineure. L'écriture du rythme n'est pas en reste quant à sa nouveauté. C'est par exemple le cas dans la « Danse sacrée » où la métrique va s'adapter à la mélodie nécessitant un très grand nombre de changements de mesure. Lorsque la métrique est régulière comme dans « Les augures printaniers », Stravinsky use de puissants accents syncopés pour créer un effet de rupture. Il est impossible de ne pas voir dans la combinaison des agrégats harmoniques et d'une métrique





disruptive l'expression d'une violence incantatoire menant au sacrifice humain. Stravinsky use ainsi de nouveaux moyens mélodiques, harmoniques et rythmiques somme toute bien différents de ceux jusque-là employés par les compositeurs. Cette nécessité d'innover pour répondre aux impératifs expressifs du ballet ancre la musique dans un mouvement de bouleversement syntaxique qui ouvre de nouvelles perspectives expressives en accord avec un monde en mutation où les conventions sont remises en question. C'est probablement, du moins en partie, ce qui fait du *Sacre du printemps* non seulement une œuvre phare du XX^e siècle, mais aussi une œuvre dont l'originalité et la puissance évocatrice sont toujours d'actualité.

© Michel Duchesneau





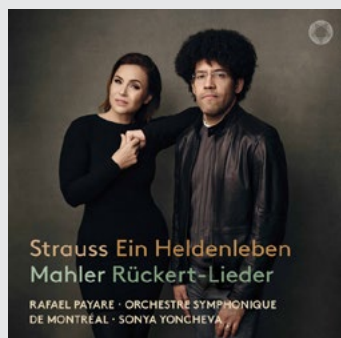
Also available on PENTATONE



PTC5187413



PTC5187067



PTC5187201



PTC5187218

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Mélanie La Couture** (Orchestre symphonique de Montréal)
Recording producer **Carl Talbot** | Sound engineer **Richard King**
Technical supervisor & digital editing **Philippe Bouvrette** | Mix engineers stereo & Dolby Atmos **Richard King** & **Carl Talbot** | Mastering engineer stereo & Dolby Atmos **Marc Thériault** (Le Lab Mastering) | Audio technicians **Stéphane Brochu**, **Alexandre Calixte**, **Pascal Piché** (Ravel) & **Zachary Scholes** (Stravinsky) | Assistant conductors **Johann Stuckenbruck** (Ravel) & **Simon Rivard** (Stravinsky)

ARTWORK

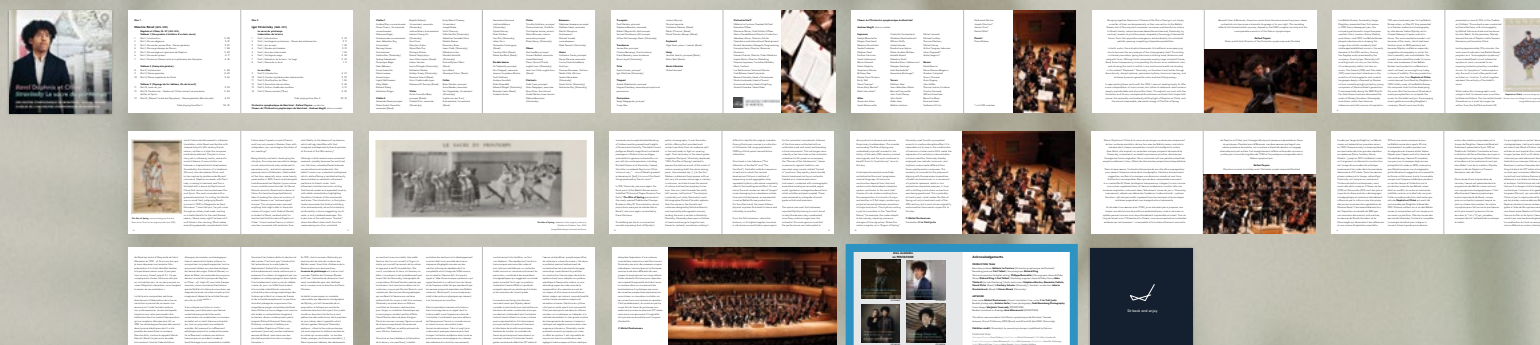
Liner notes **Michel Duchesneau** | French translation liner notes © **Le Trait juste**
Booklet photography **Antoine Saito** | Cover photography **Todd Rosenberg Photography**
Cover design **Marjolein Coenrad** (PENTATONE)
Booklet coordination & design **Ana Milovanović** (PENTATONE)

This album was recorded at the Maison symphonique de Montréal, Canada, between 12 and 15 February 2025 (Ravel) and 22 and 24 April 2026 (Stravinsky).

Publisher credit: Stravinsky's *Le sacre du printemps* is published by Kalmus.

PENTATONE TEAM

Managing Director **Sean Hickey** | Label Director **Silvia Pietrosanti** | A&R **Alice Lombardo**
Product Management **Ana Milovanović** | Press **Allie Summers** | Distribution **Camilla Vickerage**
Audio **Wirre de Vries** | Finance **Adrie Engels** | Admin **Lineke Steffers**





Sit back and enjoy

