

STRAVINSKY
Violin Concerto
Chamber Works

ISABELLE FAUST

LES SIÈCLES
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

IGOR STRAVINSKY (1882 -1971)

Violin Concerto & Chamber Works

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Apollon Musagète - Variation of Apollo (Apollo and the Muses)
<i>Variation d'Apollon (Apollon et les Muses) / Variation des Apollon (Apollon und die Musen)</i>
(from <i>Apollon musagète</i> , second tableau) | 3'09 |
| Violin Concerto in D major
<i>Concerto pour violon en ré majeur / Violinkonzert D-Dur</i> | | |
| 2 | I. Toccata | 5'55 |
| 3 | II. Aria I | 4'28 |
| 4 | III. Aria II | 6'01 |
| 5 | IV. Capriccio | 6'18 |
| Three Pieces for String Quartet
<i>Trois Pièces pour quatuor à cordes / Drei Stücke für Streichquartett</i> | | |
| 6 | I. | 0'55 |
| 7 | II. | 2'06 |
| 8 | III. | 4'10 |
| 9 | Concertino for String Quartet
<i>pour quatuor à cordes / für Streichquartett</i> | 6'19 |
| 10 | Pastorale for Violin, Oboe, English Horn, Clarinet and Bassoon
<i>Pour violon, hautbois, cor anglais, clarinette et basson</i>
für Violine, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott | 2'58 |
| 11 | Double Canon for String Quartet
<i>pour quatuor à cordes / für Streichquartett</i> | 1'26 |

Isabelle Faust, *violin*

Les Siècles

François-Xavier Roth, *conductor*

Les Siècles (Instruments français de 1900, cordes en boyaux)

<i>Violons I</i>	François-Marie Drieux Pierre-Yves Denis, Chloé Jullian, Jan Orawiec, Sébastien Richaud, Laëtitia Ringeval, Matthias Tranchant, Emmanuel Ory
<i>Violons II</i>	Martial Gauthier David Bahon, Morgane Dupuy, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Rachel Rowntree, Marie-Laure Sarhan, Ingrid Schang
<i>Altos</i>	Carole Roth Hélène Desaint, Catherine Demonchy, Patricia Gagnon, Satryo Aryobimo Yudomartono, Lucie Uzzeni
<i>Violoncelles</i>	Robin Michael Guillaume François, Lucile Perrin, Emilie Wallyn
<i>Contrebasses</i>	Antoine Sobczak Marie-Amélie Clément, Léa Faucher, Lilas Réglat
<i>Flûtes</i>	Marion Ralincourt, <i>flûte Louis Lot n° 7782 (1892)</i> Anne-Cécile Cuniot, <i>flûte Bonneville argent n° 2430 (c.1900)</i> Naomie Bahon-Gros, <i>piccolo Haynes en argent massif n° 1208 (1907)</i>
<i>Hautbois</i>	Hélène Mourot, <i>hautbois Buffet-Crampon n° 465 O (1894)</i> Rémi Sauzedde, <i>hautbois Cabart n° U120 (c. 1910)</i> Stéphane Morvan, <i>cor anglais Lorée (1904)</i>
<i>Clarinettes</i>	Christian Laborie, <i>clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)</i> & <i>clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)</i> François Lemoine, <i>clarinette Barbet et Granier-Marseille n° 292 (c. 1880)</i> Benjamin Christ, <i>clarinette en mi bémol Buffet Crampon (1895)</i>

<i>Bassons</i>	Michaël Rolland, <i>basson Buffet-Crampon (1907)</i> Thomas Quinquenel, <i>basson Buffet-Crampon (1909)</i> Antoine Pecqueur, <i>contrebasson Buffet-Crampon et basson Selmer (c. 1900)</i>
<i>Cors</i>	Rémi Gormand, <i>cor simple à piston ascendant Selmer n° 244 (1930)</i> Pierre Vericel, <i>cor Raoux Millereau ascendant 3 pistons, en Fa (c. 1900)</i> Yun-Chin Gastebois, <i>cor à pistons ascendant Courtois (c. 1900)</i> Pierre Rougerie, <i>cor Raoux-Millereau à 3 pistons (1904)</i>
<i>Trompettes</i>	Fabien Norbert, <i>trompette en ut Selmer modèle Grand Prix (1930)</i> Pierre Marmeisse, <i>trompette Selmer Grand Prix (1930)</i> Emmanuel Alemany, <i>trompette Selmer modèle Grand Prix (1930)</i>
<i>Trombones</i>	Damien Prado, <i>trombone Antoine Courtois (1872)</i> Fabien Cyprien, <i>trombone Antoine Courtois (1900)</i> Jonathan Leroi, <i>trombone basse Courtois (1900)</i> Fred Lucchi, <i>trombone Antoine Courtois (1901)</i> Lucas Ounissi, <i>trombone Antoine Courtois (c. 1905)</i>
<i>Tuba</i>	Sylvain Mino, <i>tuba en ut 6 pistons Coueson Monopole (c. 1913)</i>
<i>Timbales</i>	Camille Baslé, <i>timbales Dresdner Apparatebau "Spence & Metz"</i>
<i>Percussions</i>	Eriko Minami, <i>grosse caisse Seimalone</i>
<i>Administration</i>	Delphine Tissot, <i>directrice de production</i> Vincent Pépin, <i>directeur technique</i> Enrique Thérain, <i>délégué général</i> Raphaël Danis, <i>partothécaire</i> Augustin Javel, <i>chargé de production et assistant de François-Xavier Roth</i> Manon Simonin, <i>chargée de production et d'administration</i> Cyprien Tollet, <i>responsable de la communication</i> Rémi Tripodi, <i>responsable des actions pédagogiques et sociales</i>
<i>Technique</i>	Julien Chevalley, Mathieu Hébert, <i>régisseurs</i> Laetitia Lecanu, <i>régisseuse</i>

Entretien avec Isabelle Faust et François-Xavier Roth

Comment ce projet d'un disque commun autour de Stravinsky a-t-il vu le jour ?

François-Xavier Roth : Pour moi, deux éléments distincts président à la naissance de cet enregistrement. Tout d'abord l'orchestre Les Siècles et moi-même travaillons depuis de nombreuses années sur les œuvres de Stravinsky – depuis 2009, pour être exact... Nous explorons son univers en cherchant à retrouver les rythmes, les couleurs et les dynamiques qui étaient ceux de son époque, en tentant de faire entendre toute l'originalité – je veux dire : le sens *originel* – de ces partitions. Ce projet est donc entré très logiquement dans notre ligne programmatique. Et puis, il y a l'amitié qui nous lie à Isabelle Faust, rencontre miraculeuse s'il en est avec cette artiste toujours curieuse d'approfondir sa compréhension du texte musical, d'aller elle aussi puiser aux sources pour mieux saisir d'où chaque œuvre provient, comment elle sonnait à l'époque de sa création... Ce compagnonnage indéfectible a trouvé avec ce programme de nouveaux terrains à défricher.

Isabelle Faust : Pour ma part, c'est *L'Histoire du soldat*¹, projet que j'ai réalisé avec des amis musiciens exceptionnels, sur instruments d'époque et originaux français (pour les vents), qui m'a ouvert la voie. Nous avions découvert avec enthousiasme que cette musique profite pleinement de la vaste palette de couleurs de ces instruments, avec leur relief, leur articulation, cette transparence, ces possibilités de mordre et de caresser le son... La pièce y avait clairement gagné en termes de caractère, d'amplitude et de vision théâtrale. Cette expérience m'a donné envie de voir ce que cela donnerait avec le *Concerto pour violon*. Et pouvais-je rêver de meilleurs partenaires pour cette aventure que Les Siècles et François-Xavier Roth ? La première répétition sur boyaux nous a complètement surpris, et nous avons immédiatement été convaincus que nous étions sur le bon chemin.

Comment s'est passé le travail entre vous en amont et pendant l'enregistrement ?

F.-X. Roth : Comme toujours, nous avons beaucoup travaillé en amont, en répétitions, mais c'est surtout l'expérience des concerts qui nous permet d'approfondir notre connaissance de ces pages, d'entrer plus avant dans leur intimité, de mieux en comprendre les méandres. Cette série d'une dizaine de concerts à travers le monde nous a ainsi permis de trouver les phrasés les plus naturels possibles, de doser les équilibres avec toujours plus de justesse... Bref, de faire vivre et respirer cette musique dans toute sa richesse, dans toute son homogénéité, son évidence !

I. Faust : Travailler avec François-Xavier est un pur bonheur. Nous nous comprenons sans trop d'explications, nous avons le sentiment de respirer le même air musical. En même temps, nous n'avons pas peur de proposer des solutions différentes, d'essayer d'autres chemins. Nous pouvons nous parler directement car nous avons une entente fantastique. Du coup, notre travail est très efficace : à chaque répétition, à chaque concert, nous allons un peu plus en profondeur, ciselant tel ou tel détail, découvrant telle ou telle nuance. C'est très rare de pouvoir évoluer à ce niveau dès le début d'une collaboration. J'ai énormément de chance d'avoir rencontré ce chef tellement en osmose avec son ensemble et avec moi-même.

Quelles sont pour vous les qualités particulières de ce concerto ?

F.-X. Roth : Je dirais que ce concerto est un peu comme un *Concerto Brandebourgeois* du XX^e siècle – d'ailleurs, l'écriture est de bout en bout très contrapuntique, "à la Bach". Stravinsky joue aussi avec virtuosité des couleurs, ici toujours très vives – on pourrait songer à du Picasso, et à Cocteau pour ce qui est du flamboiement littéraire... Ce que nos instruments d'époque rendent à merveille, avec une acuité remarquable. Écoutez simplement les premier et troisième mouvements, pour ne citer que ces deux exemples précis : l'auditeur est comme ébloui par ces couleurs, par cette écriture très pointilliste aussi que Stravinsky met en place. Il y a un geste formel assez sidérant ici : on est à la fois dans le microscope du rythme et des timbres, et dans la grande arche, dans une intégration globale d'une cohérence solidement structurée, avec cet accord pivot – *ré, mi, la* – que l'on retrouve çà et là...

1 Cf. Stravinsky : *Histoire du soldat*, Isabelle Faust, Dominique Horwitz (1 CD HM, sept. 2021)

I. Faust : C'est un concerto absolument unique dans le répertoire violonistique. Évidemment, il fait beaucoup allusion au baroque, au *concerto grosso* et à la *sonata da chiesa* avec sa forme en quatre mouvements. Et pourtant, dès le premier accord, Stravinsky écrit d'une façon très peu violonistique : il est clair qu'ici, le compositeur ne cherche pas à flatter le violon ou à "accommoder la main du violoniste" pour impressionner le public. J'aime beaucoup cette petite anecdote : quand le violoniste Samuel Dushkin, qui a intimement collaboré avec le compositeur sur cette œuvre, proposait un trait qui aurait davantage fait briller le violon, Stravinsky lui disait simplement : "Oui, c'est très bien, mais c'est d'un autre opéra." (...) "Vous me rappelez un vendeur des Galeries Lafayette, dit Stravinsky. Vous dites : 'N'est-ce pas élégant, n'est-ce pas exquis. Regardez ces belles couleurs. Tout le monde porte ça'. Et je vous réponds : 'Oui, c'est élégant, c'est beau, tout le monde le porte. Mais je n'en veux pas'." Avec l'aide de Dushkin, Stravinsky réussit à introduire une grande variété d'astuces violonistiques sans jamais utiliser cette virtuosité pour elle-même. Le concerto verse toute la palette technique du violon dans une forme expressive stricte et contrôlée. En même temps, il y a tout un monde du théâtre et du ballet qui s'ouvre ici aux auditeurs si les musiciens réussissent à rendre hommage au sens du détail, au côté chambriste, à l'humour et à la sensualité de cette partition fantastique.

Entre la Pastorale (1907) et le Concerto (1931), nous avons ici des œuvres de trois décennies différentes : comment l'écriture de Stravinsky a-t-elle évolué ?

F.-X. Roth : La trajectoire de Stravinsky a beau avoir été étudiée sous tous les angles, elle continue à me troubler par sa richesse. Il a commencé dans le sillage de Rimski-Korsakov, ce dont témoigne la *Pastorale* justement, et a déployé un langage que l'on a coutume de qualifier de post-romantique. On connaît les fulgurances de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*, mais il va encore modifier son langage plusieurs fois au cours de sa longue carrière, flirtant avec de dodécaphonisme, avec le baroque (le *Concerto*), inventant le néo-classicisme (ici doublement présent par la musique comme par le sujet, dans *Apollon musagète*)... Stravinsky est un vrai labyrinthe, toujours passionnant mais sans réponse figée. Je pense que c'est avant tout sa curiosité insatiable qui l'a conduit à explorer chaque fois des paysages sonores totalement nouveaux. Et ce n'est pas la moindre de ses qualités que d'avoir su rester, durant tant de décennies, la figure centrale de la musique du XX^e siècle, celui à l'aune duquel tous les autres compositeurs, qu'ils le veuillent ou non, vont devoir se mesurer. *Mutatis mutandis*, c'est un peu le Wagner du XX^e siècle : qu'on l'admire ou qu'on le déteste, on ne peut l'ignorer.

François-Xavier, de même qu'Isabelle avec son Histoire du soldat, vous avez vous aussi déjà enregistré Stravinsky sur instruments anciens : L'Oiseau de feu, Petrouchka et Le Sacre du printemps, récemment réédités par harmonia mundi². Les œuvres ici présentes bénéficient-elles du même éclairage nouveau grâce aux instruments d'époque des Siècles ?

F.-X. Roth : Oui, absolument. C'est tout à fait humain et il n'y a là aucune critique de ma part, mais le temps sédimenter sur les œuvres des couches et des couches d'habitudes interprétatives. Au point que, parfois, notre oreille est tellement habituée à les entendre sonner d'une certaine façon que l'on se dit que c'est comme ça qu'elles doivent être jouées. Or, si l'on se donne la peine de jouer ces pages avec les instruments qui étaient ceux de l'époque de leur création, on voit rapidement que le geste initial du compositeur est parfois bien oublié – ou un peu lointain ! Je ne prendrais qu'un seul exemple : le tempo du finale du concerto, systématiquement joué "trop" vite. Et cela se comprend : cette œuvre est tellement difficile, pour l'orchestre comme pour le soliste d'ailleurs, que ce dernier peut avoir ici envie de faire montre de sa virtuosité. C'est légitime. Mais musicalement, ce n'est pas ce que Stravinsky a souhaité ! La densité sonore différente des instruments de l'époque, leurs couleurs si tranchées, âpres parfois, leur tenue du son si différente aussi, nous permettent de redécouvrir ici de nouveaux équilibres, d'entendre ces pages sous un jour vraiment nouveau, et plus proche assurément de ce que le compositeur avait dans l'oreille en les écrivant.

2 Stravinsky, *Ballets russes* (Les Siècles, dir. François-Xavier Roth, 2 CD HM juin 2021)

Pour chacun d'entre vous, quelle place occupe ce Concerto pour violon de Stravinsky à la fois dans votre vie artistique et de façon plus générale parmi d'autres concertos pour violon du répertoire ?

F.-X. Roth : Outre tout ce que je vous ai déjà dit sur cette œuvre, je pense qu'elle fait partie de l'immense corpus stravinskien qui reste encore à faire redécouvrir au grand public. En effet, et c'était déjà le cas à son époque, Stravinsky est souvent réduit à ses trois grands ballets "de jeunesse" : *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*. Il en souffrait beaucoup – même si cela était fort rémunérateur ! Toute sa vie d'interprète, Stravinsky aura essayé de faire connaître le reste de son corpus, qui est d'une richesse incroyable. Certes, son *Concerto pour violon* n'est pas totalement négligé, mais par rapport à celui de Berg par exemple, avec son vaste geste romantique, le *Concerto* de Stravinsky peut sembler moins immédiatement séduisant. Et ses difficultés techniques sont immenses ! On comprend que les musiciens y réfléchissent à deux fois avant de se lancer dans ce genre d'entreprise. Mais justement, nous avions à cœur avec Isabelle de montrer la palette de son inspiration, en espérant gagner davantage d'auditeurs à tous ces pans encore méconnus de sa musique.

I. Faust : Comme je l'ai déjà dit plus haut, c'est un concerto vraiment original. Je ne cesse de découvrir de plus en plus de détails passionnants dans la partition, et j'y prends un plaisir incroyable, essentiellement du fait de cette intensité qu'il y a entre la partie de violon solo et l'orchestre, voire dans le dialogue avec des instruments spécifiques dans certains passages. Stravinsky a lui-même confirmé qu'il souhaitait travailler sur la combinaison entre le violon et les autres instruments. De fait, il crée ici toutes sortes de duos savamment élaborés entre le soliste et l'orchestre, qui montrent chaque fois le violon sous une autre lumière, jusqu'à ce moment prodigieux dans le *Capriccio* où il imite le *Concerto pour deux violons* de Bach, un des rares concertos du répertoire pour violon qu'il disait réellement apprécier ! C'est un de mes plus grands plaisirs que de pouvoir entrer en dialogue direct avec mes collègues sur scène, et que nous puissions nous "renvoyer la balle". Et comme ce concerto est clairement inspiré par la musique de chambre, il nous a semblé évident de compléter ce disque de quelques perles chambristes que j'interprète avec certains des musiciens des Siècles.

Propos recueillis par
JEAN-JACQUES GROLEAU

Lorsque Stravinsky commença son *Concerto pour violon et orchestre* en 1931, il avait déjà écrit occasionnellement pour cet instrument avec lequel il entretenait une relation complexe mêlée d'amour et de détestation, notamment pour la formation violon-piano. Dans *Chroniques de ma vie* (désormais abrégé en *Chr*), il confie : "Je n'étais pas absolument novice dans le maniement du violon. Sans parler de mes *Pièces pour le quatuor à cordes* et de nombreux passages dans *Pulcinella*, c'est surtout *l'Histoire du soldat* qui m'avait donné occasion d'approcher la technique du violon comme instrument solo." À l'initiative de Willy Strecker, directeur de la maison d'édition Schott, il fait la connaissance d'un jeune violoniste américano-polonais, Samuel Dushkin (1891-1976), un élève de Leopold Auer, qui s'intéresse à la musique de son temps. Aaron Copland lui avait d'ailleurs dédié en 1926 deux pièces pour violon et piano. Stravinsky, malgré ses préventions envers les virtuoses et la "connaissance sommaire qu'[il] avait de cet instrument", se laisse séduire par la personnalité enthousiaste du jeune musicien et trouve "en lui, en dehors de ses remarquables dons de violoniste né, une culture musicale, une finesse de compréhension et, dans l'exercice de son métier, une abnégation tout à fait exceptionnelle (*Chr*)". Dushkin ne va pas se contenter d'être le créateur le 23 octobre 1931 de l'œuvre avec le Berliner Funk-Orchester dirigé par Stravinsky, mais va suivre attentivement l'écriture, ce dont le compositeur lui sait gré. Il fait figurer dans l'édition de la partition sa "reconnaissance profonde" et sa "grande admiration pour la valeur hautement artistique de son jeu". Dans ses souvenirs, Dushkin rapporte que durant l'hiver 1930-1931 il voyait fréquemment Stravinsky et qu'un jour, celui-ci lui aurait montré un accord (ré-mi-la) qui couvrirait plus de deux octaves en lui demandant s'il pouvait être joué : "Non." – "Quel dommage !" dit tristement Stravinsky. Une fois rentré chez moi, je l'ai essayé et, à mon grand étonnement, j'ai découvert que dans ce registre, l'extension de onzième était relativement facile à jouer, la sonorité me fascinait. J'ai téléphoné sur-le-champ à Stravinsky pour lui dire que c'était faisable. Lorsque le concerto fut achevé, plus de six mois plus tard, je compris sa déception au moment où je lui avais dit "non". Cet accord vêtu de différentes manières, commence chacun des quatre mouvements. Stravinsky lui-même le considère comme son passeport pour ce concerto." Afin d'échapper au schéma classique des trois mouvements, Stravinsky pense son *Concerto* en quatre sections : "Toccata", "Aria I", "Aria II", "Capriccio". Les trois premières parties sont achevées à Nice, respectivement le 27 mars, le 20 mai et le 10 juin 1931. La dernière est terminée à Voreppe, près de Grenoble entre le 13 et le 23 septembre 1931 où son "fidèle Dushkin, qui se trouvait dans le voisinage aux environs de Grenoble, venait [le] voir tous les jours" et "étudiait assidûment sa partie" (*Chr*). Pour autant, Stravinsky ne prenait pas en compte toutes ses suggestions, comme Dushkin le consigne dans ses souvenirs : "Vous me rappelez un vendeur des Galeries Lafayette, dit Stravinsky. Vous dites : 'N'est-ce pas élégant, n'est-ce pas exquis. Regardez ces belles couleurs. Tout le monde porte ça'. Et je vous réponds : 'Oui, c'est élégant, c'est beau, tout le monde le porte. Je n'en veux pas'."

Stravinsky va éviter avec soin la virtuosité inhérente au concerto, par exemple en ne composant pas de cadences. Il cherche au contraire à mettre en valeur le violon par des jeux de timbre et de texture avec l'orchestre, conception qui se rapproche plus de la musique de chambre que du genre symphonique. Dans la "Toccata" qui fait office de premier mouvement, il enchevêtre les motifs mélodiques entre le soliste et les instruments de l'orchestre, créant ainsi un échange de sujet et de contre-sujet sous forme d'un dialogue ininterrompu. Dans l'"Aria I", Stravinsky écrit une partie de violon extrêmement développée dans laquelle il exploite sur un large ambitus différentes techniques de jeu du violon (doubles cordes, *spiccato*...). Mais cette pyrotechnie, qui commence dans le style d'une invention à deux voix et se poursuit dans un passage syncopé *dolce tranquillo* entre le violon et l'orchestre avant de revenir à l'atmosphère initiale, reste toujours au service d'un climat sombre et lyrique. L'"Aria II" laisse émerger une belle cantilène dans un registre plus resserré. Accompagnée principalement par les cordes, celle-ci n'est pas sans rappeler le style de certains mouvements lents des concertos de Bach. Le "Capriccio" qui sert de finale se présente sous la forme d'un *presto* virtuose et renoue avec l'écriture dialoguée du premier mouvement.

Après la création du *Concerto pour violon et orchestre* à Berlin en octobre 1931, Stravinsky, qui avait besoin de trouver des concerts, élabore un programme de musique de chambre pour violon et piano avec Dushkin. C'est dans ce cadre qu'il compose le *Duo concertant*, une suite tirée de *Pulcinella* ainsi qu'une adaptation de la *Pastorale*, l'une de ses toutes premières œuvres datant de 1907. Dédiée à la fille de Rimski-Korsakov, cette mélodie est un chant sans paroles, accompagné en contrepoint par le piano avec un effet de musette. Après l'avoir arrangée en 1923 pour voix et quatre instruments à vent (hautbois, cor anglais, clarinette et basson),

Stravinsky l'adapte pour violon et piano en 1933, en vue des concerts avec Dushkin, mais en l'allongeant. La même année, il le modifie de nouveau en conservant le violon et une formation d'instruments à vent similaire.

Avant d'entreprendre une série d'œuvres pour violon dans les années 1930, Stravinsky avait composé en 1914 *Trois pièces pour quatuor à cordes*, alors qu'il séjournait à Salvan en Suisse. Leur genèse se situe dans le prolongement des *Pribaoutki* écrites au même moment et qui sont des chansons populaires russes pour voix et petit ensemble de huit instruments. Les *Trois pièces pour quatuor à cordes* sont brèves, au point que d'aucuns y ont vu l'influence de Schoenberg et Webern. Mais Stravinsky s'en défend, car la seule œuvre atonale qu'il connaissait à l'époque était le *Pierrot lunaire*, dont il avait entendu la création à Berlin en octobre 1912. La première édition de cette œuvre ne comportait ni titre ni indication de mouvement, mais uniquement des mouvements métronomiques. Sans doute était-ce une volonté de les faire apparaître comme de la musique abstraite. Pourtant la première pièce représente, selon Stravinsky, un groupe de paysans russes chantant et dansant devant le décor monotone de la steppe. Pour ce faire, le compositeur emploie une mélodie populaire russe jouée au premier violon avec une mesure irrégulière tantôt à deux ou à trois temps, avec une basse rythmique au violoncelle en *pizzicato* et une partie d'alto sur une note tenue ponctuée aussi de *pizzicati*. La deuxième pièce évoquerait, selon le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet, le dédicataire des *Trois pièces*, un jongleur malheureux, qui doit cacher son chagrin pendant qu'il exécute ses prouesses devant la foule. Stravinsky joue fortement sur les contrastes et exploite diverses techniques de jeu, par exemple au deuxième violon et à l'alto : "renversez vite l'instrument (tenez-le comme on tient un violoncelle) afin de pouvoir exécuter le pizz.", "donnez un son étranglé". Dans d'autres passages, il indique "excessivement court et sec", "donnez une sonorité très fine et douce" ou "sautillé-tapé". Enfin la troisième séquence s'apparente à une incantation, les quatre instruments jouant en homorythmie et sur la touche afin de rester dans les nuances *pianissimo* et triple *piano*. Dans les années qui suivent, Stravinsky les orchestra et ajouta une pièce supplémentaire, *Madrid*. Devenues en 1928 les *Quatre études pour orchestre*, elles portent chacune un titre évocateur : *Danse*, *Excentrique*, *Cantique*, *Madrid*.

Stravinsky allait revenir au genre du quatuor à cordes à la fin de la Première Guerre mondiale, au moment où il décida de quitter la Suisse pour s'installer en France : "[...] j'avais emporté quelques ébauches d'un projet qui m'avait été suggéré par M. Alfred Pochon, premier violon du quatuor à cordes Flonzaley. [...] Voulant introduire dans leur répertoire, fait surtout de musique classique, une œuvre de notre époque, M. Pochon me demanda de composer pour leur ensemble une pièce dont j'avais à établir la forme et la durée, pièce qu'ils inscriraient au programme de leurs nombreuses tournées. Je composai donc pour eux mon *Concertino*, morceau en un seul mouvement, traité librement en forme d'un *Allegro* de sonate avec une partie nettement concertante du premier violon, ce qui, en raison de sa dimension limitée, me fit donner le titre diminutif : *Concertino* (piccolo concerto). (*Chr*)" Composée à Carantec et à Garches durant l'été 1920, cette pièce est achevée le 24 septembre. D'un seul tenant avec une section centrale *andante*, le *Concertino*, comme le laisse sous-entendre le titre choisi par Stravinsky, offre au premier violon le rôle d'un soliste accompagné des trois autres instruments. Sans doute insatisfait du résultat, Stravinsky le remanie en 1952 pour douze instruments en en clarifiant l'harmonie, de manière à la ponctuer et à la phraser plus précisément, comme il le souligne dans une note de programme.

Même si Stravinsky affectionne tout particulièrement les mélanges de bois, de cuivres et de percussion, il décide en 1927, afin d'honorer une commande de la mécène Elizabeth Sprague Coolidge, d'écrire un ballet inspiré de l'Antiquité, *Apollon musagète*, en excluant ces instruments. Pour animer cette œuvre destinée à quatre danseurs et d'une durée d'une demi-heure, il imagine une palette orchestrale uniquement réservée aux cordes avec huit premiers violons, huit seconds violons, six altos, huit violoncelles et quatre contrebasses. Stravinsky cherche à obtenir une couleur homogène soutenue par une écriture néo-classique, une intention de grisaille délibérée tendant vers un ascétisme musical. Stravinsky se plonge "dans l'euphonie multisonore des cordes" afin "de la faire pénétrer dans les moindres recoins de la basse polyphonique" (*Chr*) et varie l'instrumentation en ayant recours pour certains passages au violon solo, notamment dans la septième séquence intitulée "Variation d'Apollon". 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.

DENIS HERLIN

Interview with Isabelle Faust and François-Xavier Roth

How did the project of a joint recording of music by Stravinsky come about?

François-Xavier Roth: For me, two distinct elements presided over the birth of this recording. First of all, the orchestra Les Siècles and I have been working on Stravinsky's works for many years now – since 2009, to be exact. We've been exploring his universe, trying to rediscover the rhythms, colours and dynamics that were characteristic of his time, and trying to convey all the originality of these scores – that is, the meaning they had *at their origins*. So this project fitted very logically into our programme. And then there's our friendship with Isabelle Faust, a miraculous meeting of minds if ever there was one, with an artist who is always keen to deepen her understanding of the musical text, to go back to the sources in order to get a better grasp of where each work comes from, how it sounded at the time of its creation. The unswerving companionship between us found new territory to be opened up in this programme.

Isabelle Faust: In my case, it was *The Soldier's Tale*,¹ a project I did with an exceptional group of musician friends, on period instruments (original French instruments for the wind players), that paved the way for me. We were excited to discover that this music takes the fullest advantage of the vast palette of colours of these instruments, with their relief, their articulation, their transparency, the possibilities they offer of biting into and caressing the sound. The piece had clearly gained in terms of character, breadth and theatrical vision from their use. That experience made me want to see what effect similar instruments would produce in the Violin Concerto. And could I have dreamt of better partners for this adventure than Les Siècles and François-Xavier Roth? The first rehearsal on gut strings took us completely by surprise, and we were immediately convinced that we were on the right track.

How did you work together before and during the recording?

F.-X. Roth: As always, we did a lot of work beforehand in our rehearsals, but it's the concert experience above all that enables us to deepen our knowledge of these pieces, to enter more deeply into their innermost reaches, to understand their intricacies better. The series of ten or so concerts we gave around the world helped us to find the most natural phrasing possible, to balance the sound with ever greater precision . . . in short, to make this music live and breathe in all its richness, its homogeneity, its clarity!

I. Faust: Working with François-Xavier is sheer delight. We understand each other without needing too much discussion, we have the feeling that we breathe the same musical air. At the same time, we aren't afraid to propose different solutions, to try other paths. We can talk to each other directly because we have a fantastic rapport. As a result, we work together very efficiently: at every rehearsal, every concert, we go a little deeper, polishing this or that detail, discovering this or that nuance. It's very rare to be able to achieve that level of mutual understanding right from the beginning of a collaboration. I'm extremely lucky to have met this conductor who is so much on the same wavelength as his ensemble and myself.

What are the special qualities of this concerto, in your opinion?

F.-X. Roth: I would say it's a bit like a twentieth-century Brandenburg Concerto – and indeed the writing is very contrapuntal throughout, 'à la Bach'. Stravinsky also makes virtuoso use of tone colours, which are always very vivid here – one might think of Picasso, or Cocteau for his literary flamboyance – and that's something our period instruments convey marvellously, with remarkable acuity. Just listen to the first and third movements, to mention only those two specific examples: it's as if the listener is bespattered by these colours, by the very pointillistic textures that Stravinsky uses there. There's a pretty staggering formal gesture here: we see both the microscopic examination of rhythm and timbre and the broad arch, in an overall integration of a solidly structured cohesion, with the pivot chord – D, E, A – that appears at nodal points.

I. Faust: This concerto is absolutely unique in the violin repertory. Obviously, it's full of allusions to the Baroque, the concerto grosso and the *sonata da chiesa* with its four-movement form. And yet, from the very first chord, Stravinsky writes in a very un-violinistic way: it's clear that the composer is not trying to flatter the violin or 'accommodate the violinist's hand' to impress the audience. There's a little anecdote I'm very fond of. When the violinist Samuel Dushkin, who worked closely with the composer on this work, suggested a passage that would have shown off the solo instrument to greater effect, Stravinsky simply told him: 'Yes, that's very good, but it's from another opera. . . . You remind me of a salesman at the Galeries Lafayette. You say: "Isn't this brilliant, isn't this exquisite, look at the beautiful colors, everybody's wearing it." And I say, "Yes, it is elegant, it is beautiful, everyone is wearing it – I don't want it."' With Dushkin's help, Stravinsky manages to introduce a wide variety of violinistic tricks without ever using this virtuosity for its own sake. The concerto pours the entire technical palette of the violin into a strict and controlled expressive form. At the same time, a whole world of theatre and ballet opens up to the listener if the musicians succeed in paying homage to the sense of detail, the chamber aspect, the humour and sensuality of this fantastic score.

We have works of three different decades here, from the Pastorale (1907) to the Concerto (1931): how did Stravinsky's style develop?

F.-X. Roth: Even though Stravinsky's trajectory has already been studied from absolutely every angle, its richness continues to thrill me. He started out as a follower of Rimsky-Korsakov, as the *Pastorale* shows, and developed a language that we usually describe as post-Romantic. Everyone knows the dazzling inventions of *Petrushka* and *The Rite of Spring*, but he modified his language several more times during his long career, flirting with dodecaphony, with the Baroque (as in the Violin Concerto), inventing neo-classicism (doubly present here in *Apollo*, in both music and subject matter). Stravinsky is a real labyrinth, always fascinating; he never gives us a fixed answer. I think it was above all his insatiable curiosity that led him to explore totally new soundscapes each time. And it's not the least of his qualities that he was able to remain, for so many decades, the central figure of twentieth-century music, against whom all other composers had to measure themselves, whether they liked it or not. *Mutatis mutandis*, one might say he's the Wagner of the twentieth century: whether you admire him or hate him, he cannot be ignored.

François-Xavier, like Isabelle and her Soldier's Tale, you too have already recorded Stravinsky on period instruments: The Firebird, Petrushka and The Rite of Spring, recently reissued on harmonia mundi.² Do the works presented here benefit from being seen in a similarly new perspective thanks to the period instruments of Les Siècles?

F.-X. Roth: Yes, absolutely. It's only human, and I'm not being critical, but time silts up works with layers and layers of performing habits. To such an extent that sometimes our ears are so used to hearing them sound in a certain way that we tell ourselves that's how they ought to be played. However, if we take the trouble to perform these pieces with the instruments that were used at the time of their premiere, we quickly see that the composer's initial gesture is sometimes quite forgotten – or a little distant! I'll take just one example: the tempo of the concerto's finale, which is systematically played 'too' fast. And this is understandable: the work is so difficult, for both orchestra and soloist, that the latter may want to show off his or her virtuosity. That's legitimate enough. But musically, it's not what Stravinsky wanted! The different sonic density of the instruments of the time, their timbres – so sharply contrasted, sometimes pungent – and their sustaining power, so different too; all of this enables us to discover new balances here, to hear these pieces in a genuinely new way, and certainly closer to what the composer had in his mind's ear when he wrote them.

¹ Stravinsky, *Histoire du soldat*, Isabelle Faust, Dominique Horwitz (1 CD, HM, September 2021).

² Stravinsky, *Ballets Russes* (Les Siècles conducted by François-Xavier Roth, 2 CD, HM, June 2021).

What place does the Stravinsky Violin Concerto occupy in your respective artistic lives and, more generally, among other violin concertos in the repertory?

F.-X. Roth: In addition to everything I've already told you about this work, I think it's part of the huge corpus of music by Stravinsky that still needs to be reintroduced to a broad public. For – as was already the case in his lifetime – Stravinsky is often reduced to his three great 'early' ballets: *The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*. He suffered greatly from this situation – even though they brought him in a lot of money! All through his performing life, Stravinsky tried to promote the rest of his incredibly rich oeuvre. Of course, his Violin Concerto is not totally neglected, but compared to Berg's, for example, with its vast Romantic gestures, Stravinsky's concerto may seem less immediately appealing. And its technical difficulties are immense! You can understand why musicians think twice before embarking on an undertaking of this kind. But Isabelle and I were keen to show the range of his inspiration, hoping to win over more listeners to all those still little-known aspects of his music.

I. Faust: As I said earlier, this is a truly original concerto. I keep discovering more and more fascinating details in the score, and I enjoy it immensely, mainly because of the intensity of the relationship between the solo violin part and the orchestra, and even in the dialogue with specific instruments in some passages. Stravinsky himself asserted that he wanted to work on the combination of the violin with other instruments. And indeed, in this piece he creates all sorts of cleverly constructed duets between the soloist and the orchestra, each time showing the violin in a different light, right up to that wonderful moment in the Capriccio when he imitates Bach's Concerto for Two Violins, one of the few concertos in the violin repertory that he said he really admired! It's one of my greatest pleasures to be able to engage in direct dialogue with my colleagues on the concert platform, so that we can play at 'pass the parcel'. And as this concerto is so clearly inspired by chamber music, we thought it was natural to complete the disc with some pearls from his chamber works that I perform with musicians from Les Siècles.

interview by JEAN-JACQUES GROLEAU
Translation: Charles Johnston

By the time Stravinsky embarked on his Violin Concerto in 1931, he had already written occasionally for the instrument, with which he had a complex love-hate relationship; he especially disliked the combination of violin and piano. In his *Autobiography* (hereafter abbreviated as *Aut.*),³ he related: 'I was not a complete novice in handling the violin. Apart from my [*Three*] *Pieces for String Quartet* and numerous passages in *Pulcinella*, I had had occasion, particularly in the *Histoire du soldat*, to tackle the technique of the violin as a solo instrument.' At the urging of Willy Strecker, a director of the publishing firm of Schott, he met the young Polish-American violinist Samuel Dushkin (1891-1976), a Leopold Auer pupil who was interested in contemporary music. Aaron Copland had already dedicated his *Two Pieces for Violin and Piano* to Dushkin in 1926. Stravinsky, despite his prejudice against virtuosi and his 'slight knowledge of that instrument', was captivated by the young musician's enthusiastic personality and found 'in him, besides his remarkable gifts as a born violinist, a musical culture, a delicate understanding and – in the exercise of his profession – an abnegation that is very rare' (*Aut.*). Dushkin not only premiered the work on 23 October 1931 with the Berliner Funk-Orchester conducted by the composer, but also followed the compositional process closely, for which Stravinsky was very grateful. In the published score, he wrote of his 'profound gratitude' and 'great admiration for the highly artistic value of his playing'. In published reminiscences,⁴ Dushkin relates that he saw Stravinsky frequently in the winter of 1930-31. One day the composer showed him a chord (*d'-e"-a"*) that spanned more than two octaves and asked if it could be played:

'No.' Stravinsky said sadly '*Quel dommage*' ('What a pity'). After I got home, I tried it, and, to my astonishment, found that in that register, the stretch of the eleventh was relatively easy to play, and the sound fascinated me. I telephoned Stravinsky at once to tell him that it could be done. When the Concerto was finished, more than six months later, I understood his disappointment when I first said 'No'. This chord, in a different dress, begins each of the four movements. Stravinsky himself calls it his 'passport' to that Concerto.

In order to get away from the classical three-movement scheme, Stravinsky conceived his concerto in four sections: Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio. The first three movements were completed in Nice on 27 March, 20 May and 10 June 1931 respectively. The last one was finished in Voreppe, near Grenoble, between 13 and 23 September 1931, where '[m]y faithful Dushkin, who was near Grenoble and not far from us, came to see me every day' and 'was assiduously studying his part' (*Aut.*). However, the composer did not take all the violinist's suggestions on board, as Dushkin records in his reminiscences:

If he rejected it, he would say, 'You remind me of a salesman at the Galeries Lafayette. You say: "Isn't this brilliant, isn't this exquisite, look at the beautiful colors, everybody's wearing it." And I say, "Yes, it is elegant, it is beautiful, everyone is wearing it – I don't want it."'

Stravinsky took care to avoid the virtuosity inherent in the concerto form, for instance by composing no cadenzas. Instead, he sought to give the violin due prominence by playing on orchestral timbre and texture, a concept closer to chamber music than the orchestral tradition. In the Toccata, which serves as the first movement, he makes the melodic motifs crisscross between the soloist and the orchestral instruments, creating an exchange of subject and counter-subject in the form of an uninterrupted dialogue. In Aria I, Stravinsky writes an extremely developed violin part in which he exploits various techniques of violin playing (double stopping, spiccato, etc.), ranging widely over the instrument's registers. But this display of pyrotechnics, which begins in the style of a two-part invention and continues in a syncopated *dolce tranquillo* passage between violin and orchestra before returning to the initial mood, is always placed at the service of a dark, lyrical atmosphere. Aria II brings a beautiful cantilena in a considerably more restricted compass. Accompanied mainly by strings, it recalls the style of certain slow movements in Bach's concertos. The Capriccio finale takes the form of a virtuoso *presto* and harks back to the dialogue style of the first movement.

³ Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: Simon & Schuster, 1936), anonymous translation of *Chroniques de ma vie* (Paris: Denoël and Steel, 1935-36). Some slight errors in the English (notably of work titles) have been corrected. (Translator's note)

⁴ 'Working with Stravinsky', in Edwin Corle (ed.), *Stravinsky* (New York: Duell, Sloane and Pearce, 1949).

Following the Berlin premiere of the Violin Concerto in October 1931, Stravinsky was in need of concert engagements and devised a programme of chamber music for violin and piano with Dushkin. It was in this context that he composed the *Duo concertant*, the *Suite italienne* (arranged from *Pulcinella*) and an adaptation of the *Pastorale*, one of his earliest works, dating from 1907. The last-named, dedicated to Rimsky-Korsakov's daughter, is a song without words, accompanied in counterpoint by the piano with a drone effect in the bass. After arranging it in 1923 for voice and four wind instruments (oboe, cor anglais, clarinet and bassoon), Stravinsky adapted it for violin and piano in 1933 for the concerts with Dushkin, but also extended it. In the same year he produced a further arrangement, retaining the violin with the same wind scoring.

Before undertaking a series of works for violin in the 1930s, Stravinsky had composed the *Trois Pièces pour quatuor à cordes* (Three Pieces for String Quartet) in 1914 while staying in Salvan, Switzerland. The work's genesis relates to that of the *Pribaoutki*, written at the same time, which are Russian folksongs accompanied by a small ensemble of eight instruments. The Three Pieces for String Quartet are so brief that some have seen in them the influence of Schoenberg and Webern. But Stravinsky denied this, because the only atonal work he knew at the time was *Pierrot lunaire*, the premiere of which he had heard in Berlin in October 1912. The first edition of the work had neither movement titles nor tempo indications, but only metronome marks, probably with the intention of making it appear as abstract music. Yet, according to Stravinsky, the first piece depicts a group of Russian peasants singing and dancing against the monotonous backdrop of the steppes. He uses a Russian folk melody played by the first violin in irregular metre, alternating duple and triple time, with a rhythmic bass on the cello played pizzicato and a viola part on a sustained note also punctuated by pizzicati. The Swiss conductor Ernest Ansermet, dedicatee of the *Trois Pièces*, said the second of them depicted a wretched juggler who has to hide his sorrow while performing his feats in front of a crowd. Stravinsky plays strongly on contrasts here and exploits diverse playing techniques, for example on the second violin and viola: *renversez vite l'instrument (tenez-le comme on tient un violoncelle) afin de pouvoir exécuter le pizz.* (quickly turn the instrument upside down (hold it as you would a cello) so that you can perform the pizzicato), *donnez un son étranglé* (produce a strangled sound). In other passages he marks *excessivement court et sec* (extremely short and dry), *donnez une sonorité très fine et douce* (produce a very slender, soft sound) and *sautillé-tapé* (simultaneously sautillé and struck). Finally, the third movement is akin to an incantation, with all four instruments playing homorhythmically and *sul tasto* (on the fingerboard) in order to keep the dynamics down to *pianissimo* and *pianississimo*. In later years, Stravinsky orchestrated these pieces and added a fourth one, *Madrid*. In 1928 they became the *Quatre Études pour orchestre*, each with an evocative title: *Danse*, *Excentrique*, *Cantique*, *Madrid*.

Stravinsky was to return to the string quartet form at the end of the First World War, when he decided to leave Switzerland and settle in France:

I brought away some sketches of an idea suggested by M. Alfred Pochon, leader of the Flonzaley String Quartet. . . . M. Pochon wished to introduce a contemporary work into their almost exclusively classical repertoire, and asked me to write for their ensemble a piece, in form and length of my own choosing, to appear in the programmes of their numerous tours. So it was for them that I composed my Concertino, a piece in one single movement, treated in the form of a free sonata Allegro with a definitely concertante part for the first violin, and this, on account of its limited size, led me to give it the diminutive title: Concertino (*piccolo concerto*). (*Aut*)

The piece was composed in Carantec and Garches during the summer of 1920 and completed on 24 September. In one movement with a central *Andante* section, the Concertino, as Stravinsky's chosen title implies, gives the first violin the role of a soloist accompanied by the other three instruments. Probably dissatisfied with the result, Stravinsky reworked it in 1952 for twelve instruments, in order 'to clarify some of the harmony, and to punctuate it and phrase it more clearly', as he pointed out in a programme note.

Even though Stravinsky was particularly fond of combinations of woodwind, brass and percussion, in 1927, responding to a commission from the patron of the arts Elizabeth Sprague Coolidge, he decided to write a ballet inspired by Greek mythology, *Apollon Musagète* (*Apollo*), that excluded these instruments. To bring to life this work intended for four dancers and lasting half an hour, he conceived an orchestral palette consisting exclusively of strings, with eight first violins, eight seconds, six violas, four first cellos, four second cellos and four double basses. Stravinsky seeks to obtain a homogeneous colour supported by a neo-classical style, deliberately aiming to achieve a *grisaille* effect tending towards musical asceticism. He then immerses himself 'in the multi-sonorous euphony of strings . . . making it penetrate even the furthest fibres of the polyphonic bass' (*Aut*) and varies the instrumentation by resorting to solo violin for certain passages, notably in the seventh section entitled 'Variation d'Apollon'. *Apollon Musagète* was premiered in Washington on 27 April 1928, with choreography by Adolph Bolm, and had its first performance in Paris at the Théâtre Sarah-Bernhardt on 12 June 1928, conducted by the composer and choreographed by George Balanchine.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

Ein Gespräch mit Isabelle Faust und François-Xavier Roth

Wie kam es zu diesem Projekt einer gemeinsamen Aufnahme rund um Strawinsky?

François-Xavier Roth: Bei mir waren es zwei ganz bestimmte Faktoren, die der Entstehung dieser Einspielung vorausgingen. Zum einen sind das Orchester Les Siècles und ich seit vielen Jahren mit Strawinskys Werken beschäftigt – seit 2009, um genau zu sein. Wir erkunden seine Welt, indem wir versuchen herauszufinden, wie die Rhythmen, Farben und Nuancen zu seiner Zeit waren, und dabei die ganze Originalität – und damit will ich sagen: den *ursprünglichen* Sinn – dieser Musik zu Gehör zu bringen. Das Projekt hat sich also sehr logisch in unseren das Programm betreffenden Prozess eingereiht. Zum anderen ist da die Freundschaft, die uns mit Isabelle Faust verbindet, das ganz wunderbare Zusammentreffen mit dieser Künstlerin, die stets daran interessiert ist, ihr Verständnis des musikalischen Textes zu vertiefen und auch ihrerseits aus den Quellen zu schöpfen, um noch besser zu erfassen, woher die einzelnen Werke kommen, wie sie in der Zeit ihrer Uraufführung klangen usw. Diese unverbrüchliche Partnerschaft hat mit diesem Programm neue Bereiche erforschen können.

Isabelle Faust: Was mich betrifft, so hat mir *Histoire du soldat* den Weg geebnet, ein Projekt, das ich mit außergewöhnlichen Musikerfreunden und mit historischen Instrumenten (und original französischen, was die Bläser anbelangt) realisiert habe¹. Wir hatten begeistert entdeckt, dass diese Musik die breite Farbpalette dieser Instrumente mit ihren Eigenarten und ihrer Artikulation voll ausnutzt, auch diese Transparenz, diese Möglichkeit, den Klang zu beißen und zu streicheln... Insofern hat das Stück im Hinblick auf sein Wesen, die Amplitude und das theatralische Erscheinungsbild sehr gewonnen. Durch diese Erfahrung bekam ich Lust zu schauen, wie sich das beim *Violinkonzert in D-Dur* verhalten würde. Und konnte ich mir für dieses Abenteuer bessere Partner erträumen als Les Siècles und François-Xavier Roth? Als wir bei der ersten Probe auf Darmsaiten spielten, waren wir verblüfft und sogleich davon überzeugt, auf dem richtigen Weg zu sein.

Wie hat sich Ihre Zusammenarbeit vor und während der Aufnahme gestaltet?

F.-X. Roth: Wie immer haben wir im Voraus häufig geprobt, doch es ist insbesondere die Erfahrung bei den Konzerten, die es uns ermöglicht, unsere Kenntnis dieser Musik zu vertiefen, noch mehr in ihr Innerstes vorzudringen und die Windungen nachzuvollziehen. So versetzte uns diese Reihe von etwa zehn Konzerten, die weltweit stattfanden, in die Lage, möglichst natürliche Phrasen zu finden und das jeweilige Gleichgewicht immer genauer zu dosieren – kurz: diese Musik in ihrer ganzen Vielfalt, ihrer ganzen Ausgewogenheit und Plausibilität mit Leben zu erfüllen und sie zu atmen!

I. Faust: Die Arbeit mit François-Xavier ist das reinste Glück. Wir verstehen uns, ohne dass wir viel erklären müssen, und haben das Gefühl, die gleiche musikalische Luft einzuatmen. Gleichzeitig haben wir keine Angst davor, unterschiedliche Lösungen vorzuschlagen, andere Wege auszuprobieren. Wir können ohne Umschweife miteinander reden, denn wir stehen in bestem Einvernehmen miteinander. Deshalb ist unsere Arbeit auch sehr effizient: In jeder Probe, in jedem Konzert gehen wir ein wenig mehr in die Tiefe, feilen an dem einen oder anderen Detail und entdecken die eine oder andere Nuance. Es kommt sehr selten vor, dass schon zu Beginn einer Zusammenarbeit eine Entwicklung einsetzt, die dann eine lange Fortsetzung findet. Für mich ist es ein Riesenglück, diesem Dirigenten begegnet zu sein, der mit seinem Orchester und mit mir in einer solchen Übereinstimmung ist.

Wo sehen Sie die besonderen Eigenschaften dieses Violinkonzerts?

F.-X. Roth: Ich würde sagen, es ist so eine Art *Brandenburgisches Konzert* des 20. Jahrhunderts – übrigens ist der Tonsatz durchgehend sehr kontrapunktisch, „à la Bach“. Strawinsky jongliert auch geschickt mit Farben, die hier intensiv leuchten – das lässt an Picasso oder an Cocteau denken, was die strahlende Handschrift betrifft... Und das können unsere historischen Instrumente auf großartige und bemerkenswert scharfe Weise wiedergeben. Man höre sich einfach mal den ersten und dritten Satz an, nur zwei anschauliche Beispiele von vielen: Der Hörer wird geradezu überschüttet von diesen Farben und auch von der ausgesprochen

pointilistischen Satztechnik, die Strawinsky hier anwendet. Es gibt hier auch eine ziemlich verblüffende formale Eigenart: Man befindet sich im mikroskopisch kleinen Bereich des Rhythmus und der Klangfarben und zugleich in einem großen Bogen, in dem umfassenden Gefüge eines stabil strukturierten Zusammenhangs, mit als Dreh- und Angelpunkt dem Akkord d⁴-e²-a³, den man da und dort findet...

I. Faust: Dieses Konzert ist innerhalb des Violinrepertoires ganz einmalig. Es gibt da natürlich viele Bezüge zum Barock, zum *concerto grosso* oder zu der *sonata da chiesa* mit ihrer viersätzigen Form. Aber Strawinsky schreibt vom ersten Akkord an in einer Art und Weise, die sehr wenig mit dem Wesen der Violine zu tun hat: Es ist klar, dass der Komponist hier nicht danach strebt, dem Instrument zu schmeicheln oder die Kunst des Violinisten zu „verwerten“, um das Publikum zu beeindrucken. Es gibt eine kleine Anekdote, die ich sehr mag: Als der Violinist Samuel Dushkin, der bei der Entstehung dieses Werks sehr eng mit dem Komponisten zusammengearbeitet hat, eine Tonfolge vorschlug, mit der die Violine hätte glänzen können, antwortete Strawinsky einfach: „Ja, das ist sehr gut, aber das ist aus einer anderen Oper. [...] Sie kommen mir vor wie eine Verkäuferin in den Galeries Lafayette, die sagt: ‚Ist das nicht brillant? Ist das nicht erlesen? Schauen Sie diese wunderschönen Farben, alle Welt trägt das!‘ Und ich sage: ‚Ja, das ist brillant, das ist wunderbar, alle Welt trägt das. Aber ich, ich will es nicht!‘“ Mit Hilfe von Dushkin gelang es Strawinsky, im Violinpart mannigfaltige Feinheiten einzubauen, ohne dass diese Virtuosität als Selbstzweck benutzt wird. Das Konzert lässt die ganze technische Bandbreite der Violine in eine strikte, kontrollierte expressive Form einfließen. Gleichzeitig enthält es eine ganze Theater- und Ballettwelt, die sich hier den Hörern öffnet, wenn es den Musikern gelingt, dem Sinn für das Detail und der kammermusikalischen Seite, dem Humor und der Sinnlichkeit dieser fantastischen Partitur Respekt zu zollen.

Zwischen der Pastorale (1907) und dem Violinkonzert (1931) haben wir hier Werke aus drei verschiedenen Jahrzehnten: Wie hat sich die Tonsprache von Strawinsky entwickelt?

F.-X. Roth: Mag Strawinskys künstlerischer Werdegang noch so sehr und unter allen Aspekten untersucht worden sein: Seine Vielfalt irritiert mich immer noch. Er begann in der Nachfolge von Rimsky-Korsakow, wovon gerade die *Pastorale* zeugt, und entfaltete dann eine Klangsprache, die man gemeinhin mit „postromantisch“ bezeichnet. Man kennt die geistreichen Einfälle in *Petrouchka* und im *Sacre du printemps*, aber im Laufe seiner langen Karriere hat er seine Ausdrucksweise noch mehrmals geändert, er flirtete mit der Zwölftontechnik, mit dem barocken Stil (dem Konzert) und erfand den Neoklassizismus (der hier, mit *Apollon musagète*, zweifach präsent ist: in der Musik und im Thema) usw. Strawinsky ist ein wahres Labyrinth, immer spannend, aber ohne fixe Antwort. Ich denke, es war vor allem seine unersättliche Neugier, die ihn dazu führte, immer wieder ganz neue Klanglandschaften zu erkunden. Und es ist nicht die geringste seiner Qualitäten, dass er sich jahrzehntelang als die zentrale Figur der Musik des 20. Jahrhunderts halten konnte, die alle anderen Komponisten zum Maßstab nehmen mussten, ob sie das wollten oder nicht. *Mutatis mutandis* ist er ein wenig der Wagner des 20. Jahrhunderts: Ob man ihn bewundert oder ob man ihn hasst, man kann ihn nicht ignorieren.

François-Xavier, wie Isabelle mit der Histoire du soldat haben auch Sie Strawinsky schon auf historischen Instrumenten aufgenommen: L'Oiseau de feu, Petrouchka und Le Sacre du printemps (kürzlich neu aufgelegt von harmonia mundi?). Kommt den hier präsentierten Werken die Verwendung von Instrumenten aus der Entstehungszeit insofern zugute, als sie wiederum in einem neuen Licht erscheinen?

F.-X. Roth: Ja, unbedingt. Das ist zutiefst menschlich, und von mir kommt bestimmt keine Kritik, denn mit der Zeit häufen sich über den Werken Schichten auf, die auch interpretatorische Gewohnheiten betreffen. Und das geht so weit, dass unser Ohr manchmal dermaßen daran gewöhnt ist, die Werke auf eine bestimmte Art zu hören, dass man sich sagt, genau so müssen sie gespielt werden. Wenn man sich aber die Mühe macht, sie auf den Instrumenten zu spielen, die aus ihrer Uraufführungszeit stammen, stellt man schnell fest, dass der ursprüngliche Gestus des Komponisten mitunter in Vergessenheit geraten ist – oder etwas weit weg ist! Ich gebe nur ein Beispiel: das Tempo des Finales des Konzerts, systematisch „allzu“ rasch gespielt. Und das ist auch verständlich: Dieses Werk ist so schwierig – übrigens sowohl für das Orchester als auch für den Solisten –, dass dieser Lust bekommen könnte, damit sein virtuosos Können zur Schau zu stellen. Das ist

¹ Cf. Strawinsky, *Histoire du soldat*, Isabelle Faust, Dominique Horwitz (1 CD, HM, September 2021)

² Strawinsky, *Ballets russes* (Les Siècles, Leitung: François-Xavier Roth, 2 CD, HM, Juni 2021)

legitim. Doch musikalisch gesehen, ist das nicht das, was Strawinsky gewollt hat! Die Instrumente aus jener Zeit haben eine andere klangliche Dichte, ihre kontrastierenden, manchmal schroffen Farben und auch ihre Klangeigenschaften sind anders, so dass wir hier neue Gleichgewichte entdecken und eine vollkommen neue Seite der Musik hören können, die ganz bestimmt dem näherkommt, was der Komponist im Ohr hatte, als er sie schrieb.

Welchen Platz nimmt jeweils für Sie beide Strawinskys Violinkonzert innerhalb Ihrer künstlerischen Tätigkeit und, etwas allgemeiner, im Vergleich zu anderen Violinkonzerten des Repertoires ein?

F.-X. Roth: Abgesehen von allem, was ich Ihnen bisher über dieses Werk gesagt habe, denke ich, dass es zu jenem Teil des riesigen Corpus von Strawinsky gehört, der dem breiten Publikum noch zugänglich zu machen bleibt. In der Tat wird Strawinsky – und das war schon zu seiner Zeit der Fall – oft auf seine drei großen „Jugendwerke“, die Ballette *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* und *Le Sacre du printemps*, reduziert. Darunter litt er sehr – auch wenn es höchst einträglich war! Während seines ganzen Lebens als Interpret versuchte er, den Rest seines Werks bekannt zu machen, der ja von einem unglaublichen Reichtum ist. Es ist gewiss nicht so, dass sein *Violinkonzert* total vernachlässigt wird, doch im Vergleich zu dem von Berg beispielsweise mit seinem ausladenden, romantischen Gestus scheint das von Strawinsky nicht gleich auf Anhieb attraktiv. Und seine technischen Schwierigkeiten sind immens! Man versteht die Musiker, wenn sie es sich zweimal überlegen, bevor sie sich in ein Unternehmen dieser Art stürzen. Aber es lag uns und Isabelle eben am Herzen, die ganze Palette seiner Einfälle zu zeigen in der Hoffnung, für all diese noch unbekannten Bereiche seiner Musik mehr Zuhörer zu gewinnen.

I. Faust: Wie ich vorher schon sagte, ist das ein wirklich originelles Konzert. Ich entdecke unentwegt und immer mehr spannende Details in dieser Partitur, und das bereitet mir ein unglaubliches Vergnügen, in erster Linie wegen dieser Intensität, die zwischen dem Part der Solovioline und dem Orchester besteht, die vor allem auch im Dialog mit in gewissen Passagen spezifischen Instrumenten zum Ausdruck kommt. Strawinsky hat selbst bestätigt, dass er sich mit dem Kombinieren der Violine mit den anderen Instrumenten auseinandersetzen wollte. In der Tat schafft er hier allerlei geschickt ausgearbeitete Duos zwischen Solist und Orchester, die die Violine jedes Mal in einem anderen Licht erscheinen lassen, bis zu dem wunderbaren Moment im *Capriccio*, wo er Bachs *Konzert für zwei Violinen* imitiert, eines der wenigen Konzerte des Violinrepertoires, das Strawinsky nach eigener Aussage wirklich schätzte! Es gibt für mich kaum ein größeres Vergnügen, als auf der Bühne mit meinen Kollegen in direkten Dialog treten zu können, um einander „die Bälle zuzuwerfen“. Und da dieses Konzert eindeutig von der Kammermusik inspiriert ist, schien es uns folgerichtig, diese CD mit etlichen kammermusikalischen Perlen zu vervollständigen, die ich mit einigen Musikern der Siècles spiele.

Gespräch mit JEAN-JACQUES GROLEAU
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Als Strawinsky 1931 sein *Konzert für Violine und Orchester* in Angriff nahm, hatte er gelegentlich schon für dieses Instrument geschrieben, zu dem er ein schwieriges Verhältnis hatte – man könnte von einer Hassliebe sprechen –, und dies betraf vor allem die Besetzung Violine/Klavier. In seinen *Erinnerungen* (im Folgenden abgekürzt E.) sagt er dazu: „Ich war in der Handhabung der Violine nicht ganz unerfahren. Abgesehen von meinen *Stücken für Streichquartett* und zahlreichen Passagen in *Pulcinella*, hatte mir vor allem die *Geschichte vom Soldaten* Gelegenheit geboten, mich mit der Technik der Violine als Soloinstrument vertraut zu machen.“ Willi Strecker, der damalige Leiter des Schott-Verlags, machte Strawinsky mit Samuel Dushkin (1891-1976) bekannt, einem jungen, amerikanisch-polnischen Violinisten und Schüler von Leopold Auer, der sich für die zeitgenössische Musik interessierte. 1926 war er Widmungsträger von zwei Stücken für Violine und Klavier von Aaron Copland gewesen. Trotz seiner Voreingenommenheit gegen Virtuosen und seiner „oberflächlichen Kenntnis dieses Instruments“, ließ sich Strawinsky von der passionierten Persönlichkeit des jungen Musikers einnehmen und sah in ihm „außer dem bemerkenswerten Talent eines geborenen Violinisten eine musikalische Bildung, eine hohe Auffassungsgabe und eine ganz außergewöhnliche Selbstlosigkeit bei der Ausübung seiner Tätigkeit“ (E.). Dushkin begnügte sich nicht damit, das Violinkonzert zur Uraufführung bringen zu dürfen, die am 23. Oktober 1931 mit dem Berliner Funk-Orchester und unter der Leitung des Komponisten stattfand; er begleitete auch aufmerksam die Entstehung des Werks, wofür ihm Strawinsky verbunden war. Dieser bringt in der edierten Partitur seine „tiefe Dankbarkeit“ zum Ausdruck und seine „große Bewunderung für die höchst künstlerische Qualität seines Spiels“. In seinen Erinnerungen berichtet Dushkin, dass er Strawinsky im Winter 1930/31 oft sah und dieser ihm eines Tages einen Akkord (d¹-e²-a³) zeigte, der sich über mehr als zwei Oktaven erstreckte, und ihn fragte, ob man ihn spielen könne: „Nein.“ – „Wie schade!“, soll Strawinsky traurig gesagt haben. „Als ich zu Hause war, probierte ich das aus, und zu meinem großen Erstaunen stellte ich fest, dass sich in dieser Lage eine Undezime relativ leicht spielte, und der Klang faszinierte mich. Sogleich rief ich Strawinsky an, um ihm zu sagen, dass es zu machen sei. Als mehr als sechs Monate später das Violinkonzert vollendet war, verstand ich seine Enttäuschung darüber, dass ich ‚nein‘ zu ihm gesagt hatte. Mit diesem auf verschiedene Art gestalteten Akkord beginnen alle vier Sätze. Strawinsky betrachtete ihn als seinen Reisepass für dieses Konzert.“ Zur Vermeidung des klassischen dreisätzigen Schemas legte Strawinsky sein Violinkonzert in vier Teilen an: *Toccata*, *Aria I*, *Aria II*, *Capriccio*. Die drei ersten Sätze wurden am 27. März, am 20. Mai bzw. am 10. Juni 1931 in Nizza beendet, der letzte zwischen dem 13. und 23. September 1931 in Voreppe bei Grenoble. Dort kam ihn sein „treuer Dushkin, der sich in der Gegend nahe Grenoble aufhielt, jeden Tag besuchen“ und „übte fleißig seinen Part“ (E.). Strawinsky berücksichtigte jedoch nicht alle seine Vorschläge, wie Dushkin in seinen Erinnerungen anmerkt: „Er sagte: ‚Sie erinnern mich an einen Verkäufer in den Galeries Lafayette. Sie sagen: ‚Ist das nicht elegant, ist das nicht erlesen? Schauen Sie diese schönen Farben. Alle Welt trägt das.‘ Und ich antworte Ihnen: ‚Ja, es ist elegant, es ist schön, alle Welt trägt es. Ich will es nicht.‘“

Strawinsky war darauf bedacht, die der Konzertform immanente Virtuosität zu meiden, indem er z.B. keine Kadenzen schrieb. Er versuchte vielmehr, beim Zusammenspiel mit dem Orchester die Violine über Klang und Textur zur Geltung zu bringen – ein Vorgehen, das eher in den Bereich der Kammermusik gehört als in den der symphonischen Gattung. In der *Toccata*, die als erster Satz fungiert, durchziehen die melodischen Motive den Orchester- und Solopart und werden kunstvoll miteinander verflochten, so dass sich Subjekt und Kontrasubjekt in einem ununterbrochenen Dialog austauschen. Für die *Aria I* schrieb Strawinsky einen höchst elaborierten Violinpart und nutzte dabei innerhalb eines großen Tonumfangs verschiedene Techniken (Doppelgriffe, *spiccato* usw.). Doch dieses Feuerwerk, das im Stil einer zweistimmigen Invention beginnt und mit einer synkopierten Passage *dolce tranquillo* in Violine und Orchester fortfährt, bevor sich wieder die anfängliche Stimmung einstellt, dient stets einer düsteren, lyrischen Atmosphäre. In der *Aria II* entspinnt sich in einem begrenzten Tonumfang eine schöne Kantilene. Sie wird hauptsächlich von den Streichern begleitet und erinnert an den Stil von gewissen langsamen Sätzen der Konzerte von Bach. Das *Capriccio* als finaler Teil in Gestalt eines virtuosen *Presto* knüpft an die Dialogform des ersten Satzes an.

Nach der Uraufführung des *Violinkonzerts* im Oktober 1931 in Berlin erarbeitete Strawinsky im Bemühen um weitere Konzerte mit Dushkin ein Programm mit Kammermusik für Violine und Klavier. In diesem Zusammenhang entstanden das *Duo concertant*, eine Suite aus *Pulcinella* und eine Bearbeitung der 1907 komponierten *Pastorale*, eines seiner ersten Werke überhaupt. Bei dieser der Tochter von Rimsky-Korsakow gewidmeten Melodie handelt es sich um ein Lied ohne Worte, das im Klavier kontrapunktisch umspielt und von

einem Bordunbass begleitet wird. 1923 hatte Strawinsky es für Singstimme und vier Bläser (Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott) arrangiert, und 1933 bearbeitete er es im Hinblick auf Auftritte mit Dushkin für Violine und Klavier und erweiterte es dabei auch. Im selben Jahr schrieb er eine weitere Fassung, diesmal für Violine und eine gleichartige Bläserbesetzung.

Bevor Strawinsky in den 1930er Jahren eine Reihe von Werken für Violine anging, hatte er bereits 1914 während seines Aufenthalts im schweizerischen Salvan die *Drei Stücke für Streichquartett* geschrieben. Sie entstanden parallel zu *Pribaoutki*, den russischen Volksliedern für Singstimme und kleines Ensemble (acht Instrumente), der Entstehungsprozess dauerte aber danach noch an. Die drei Stücke sind kurz, weshalb man darin vereinzelt einen Einfluss von Schönberg oder Webern sehen wollte. Doch Strawinsky setzte sich dagegen zur Wehr: Das einzige atonale Werk, das er damals kannte, war *Pierrot lunaire*, dessen Uraufführung im Oktober 1912 in Berlin er beigewohnt hatte. In der ersten Ausgabe wiesen die Stücke keinen Titel und auch keine Satzbezeichnungen auf, sondern nur Metronomangaben. Vermutlich sollte damit gezeigt werden, dass es sich um abstrakte Musik handelt. Laut Strawinsky hat das erste gleichwohl einen Inhalt: Eine Gruppe russischer Bauern singt und tanzt vor der eintönigen Kulisse der Steppe. Um sie darzustellen, verwendet der Komponist ein russisches Volkslied, das hier eine unregelmäßige, mal zwei-, mal dreiteilige Taktart hat und von der ersten Violine gespielt wird; diese wird von einem rhythmisierten Pizzicato-Bass im Violoncello begleitet, während der Part der Bratsche aus einer gehaltenen Note mit Pizzicati besteht. Das zweite Stück soll laut dem Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet, dem Widmungsträger des Werks, an einen unglücklichen Jongleur erinnern, der seinen Kummer verstecken muss, während er vor der Menge seine Kunststücke vorführt. Strawinsky setzt in hohem Maße auf Kontraste und nutzt verschiedene Spieltechniken, wie folgende Vorgaben für die zweite Violine und die Bratsche beispielhaft zeigen: „Man drehe das Instrument rasch weg (und halte es wie ein Violoncello), um das Pizz. zu spielen“ und „einen gedämpften Ton erzeugen“. In anderen Passagen steht etwa „äußerst kurz und trocken“, „einen sehr feinen, weichen Klang erzeugen“ oder „gehüpft/geschlagen“. Der dritte Teil schließlich hat etwas von einer Beschwörung, die vier Instrumente spielen alle den gleichen Rhythmus und auf dem Griffbrett, um im Pianissimo und dreifachen Piano zu verbleiben. In den folgenden Jahren schuf Strawinsky eine Orchesterfassung des Werks und ergänzte es dabei um das Stück *Madrid*. 1928 waren die Stücke zu *Vier Etüden für Orchester* geworden und trugen anschauliche Titel: *Danse, Excentrique, Cantique, Madrid*.

Am Ende des Ersten Weltkriegs, als Strawinsky beschloss, die Schweiz zu verlassen und nach Frankreich zu ziehen, wandte er sich erneut der Gattung des Streichquartetts zu. „Ich nahm einige Skizzen für ein Projekt mit, das mir Alfred Pochon, der erste Violinist des Flonzaley Quartet, vorgeschlagen hatte. [...] Herr Pochon wünschte sich ein Werk aus unserer Zeit für ihr vorwiegend aus klassischer Musik bestehendes Repertoire und bat mich, für das Ensemble ein Stück zu schreiben, dessen Form und Dauer ich festlegen sollte und das die Musiker in das Programm ihrer vielen Tourneen aufnehmen würden. Ich komponierte also für sie mein *Concertino*, ein Stück mit nur einem Satz und frei gestaltet als ein Sonaten-*Allegro*, wobei die erste Violine einen klar konzertanten Part hat, weshalb ich ihm, auch wegen seines begrenzten Umfangs, den diminutiven Titel *Concertino* [kleines Konzert] gab.“ (E.) Das Stück entstand im Sommer 1920 in Carantec und Garches und wurde am 24. September desselben Jahres vollendet. Die einteilige Form weist einen zentralen *Andante*-Abschnitt auf, und wie der Titel *Concertino* vermuten lässt, hat die Violine eine solistische Rolle und wird von den drei anderen Instrumenten begleitet. Strawinsky war wohl mit dem Ergebnis nicht zufrieden, denn 1952 arbeitete er es um und schuf eine Fassung für zwölf Instrumente, in der im Interesse einer genaueren Gliederung und Phrasierung des Werks einige Harmonien mehr Klarheit bekamen, wie er in einem Programmtext festhielt.

Strawinsky hatte eine besondere Vorliebe für die Kombination von Bläsern und Schlagwerk, und trotzdem entschloss er sich 1927, einem Auftrag der Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge zu entsprechen und ein von der Antike inspiriertes Ballett, *Apollon Musagète*, zu schreiben und dabei ganz auf diese Instrumente zu verzichten. Um dieses halbstündige Werk für vier Tänzer mit Leben zu erfüllen, denkt er sich einen mannigfaltigen Orchesterklang aus und benutzt dafür nur Streicher: acht erste Violinen, acht zweite Violinen, sechs Bratschen, acht Violoncelli und vier Kontrabässe. Dabei sucht er mittels einer neoklassizistischen Tonsprache nach einer homogenen Farbe in der entschiedenen Absicht, eine Monochromie zu schaffen, die zur musikalischen Askese tendiert. Daneben taucht Strawinsky auch in den „multisonoren Wohlklang der Streicher“ ein, um „ihn bis in die hintersten Winkel des polyphonen Basses“ (E.) dringen zu lassen; er variiert die Instrumentierung, indem er in einigen Passagen die Solovioline einsetzt, insbesondere im siebten Abschnitt mit dem Titel „Variation des Apollon“. *Apollon Musagète* kam am 27. April 1928 in Washington in einer Choreografie von Adolph Bolm zur Uraufführung und wurde am 12. Juni 1928 in Paris im Théâtre Sarah-Bernhardt unter der Leitung des Komponisten und in der Choreografie von George Balanchine erneut aufgeführt.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Isabelle Faust - Selective Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK

Violin Concertos Nos. 1 & 2

Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding
CD HMC 902146



ALBAN BERG

Violin Concerto 'To the memory of an angel'

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Violin Concerto in D major op. 61

Orchestra Mozart, Claudio Abbado
CD HMC 902105



ANDRÉ JOLIVET Violin Concerto

ERNEST CHAUSSON Poème

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,
Marko Letonja
CD HMC 901925

GYÖRGY KURTÁG

Kafka-Fragmente

Anna Prohaska, soprano
CD HMM 902359



BOHUSLAV MARTINŮ

Violin Concerto no. 2

Serenáda no. 2 / Toccata & due Canzoni

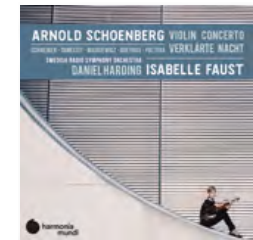
with Cédric Tiberghien,
The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
CD HMC 901951

ARNOLD SCHOENBERG

Violin Concerto

Verklärte Nacht / La Nuit transfigurée

Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding
with A. K. Schreiber, A. Tamestit,
D. Waskiewicz, J.-G. Queyras, C. Poltéra
CD HMM 902341



DMITRI SHOSTAKOVICH

Piano Concertos nos. 1 & 2

Sonata for violin and piano op. 134

Alexander Melnikov, piano
Mahler Chamber Orchestra,
Teodor Currentzis
CD HMC 902104



IGOR STRAVINSKY

Histoire du Soldat

The Soldier's Tale

Die Geschichte vom Soldaten

Élégie, Duo Concertant*
Dominique Horwitz, narrator
L. Coppola, J. Zafra, R. Friedrich,
J. van Rijen, W. de Boevé, R. Curfs
Alexander Melnikov, piano*
CD HMM 902671 [Version française]
CD HMM 982671 [Deutsche Fassung]
CD HMM 992671 [English version]



Les Siècles / François-Xavier Roth - Selective Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

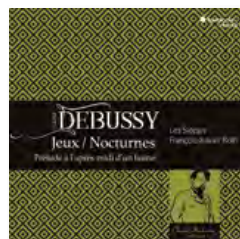
CLAUDE DEBUSSY

La Mer

Première Suite d'orchestre
(completed by Philippe Manoury)
CD HMM 905369

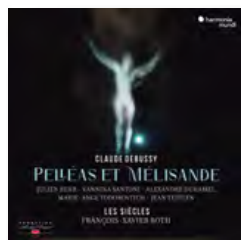
Nocturnes. Jeux

Prélude à l'après-midi d'un faune
With Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain
CD HMM 905291



Pelléas & Mélisande

*Vannina Santoni, Julien Behr,
Alexandre Duhamel,
Marie-Ange Todorovitch, Jean Teitgen*
3 CD HMM 905352.54



GUSTAV MAHLER

"Titan" / Symphony no.1

(second version, Hamburg Weimar 1893-94)
CD HMM 905299

Symphony no.4

Sabine Devieille, soprano
CD HMM 905357



MAURICE RAVEL

La Valse

MUSSORGSKY (orch. Ravel)
Pictures at an Exhibition
CD HMM 905282

Daphnis & Chloé

Complete ballet
With Ensemble Aedes
CD HMM 905280



Ma mère l'Oye

Le Tombeau de Couperin
Shéhérazade, ouverture de féerie
CD HMM 905281



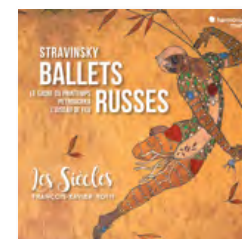
Piano Concertos / Mélodies

Stéphane Degout, baritone
Cédric Tiberghien, piano
CD HMM 902612

IGOR STRAVINSKY

Ballets Russes

*The Rite of Spring, Petrushka,
The Firebird, Les Orientales*
2 CD HMX 2905342.43





**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**

FONDATION
c'est vous l'avenir
MUSIQUE  SOLIDARITE

Fondation d'entreprise Société Générale, Fondation C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006,
dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann – 75009 Paris. 11/2021.

Partenaire privilégié de l'orchestre
Les Siècles, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de
François-Xavier Roth
dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

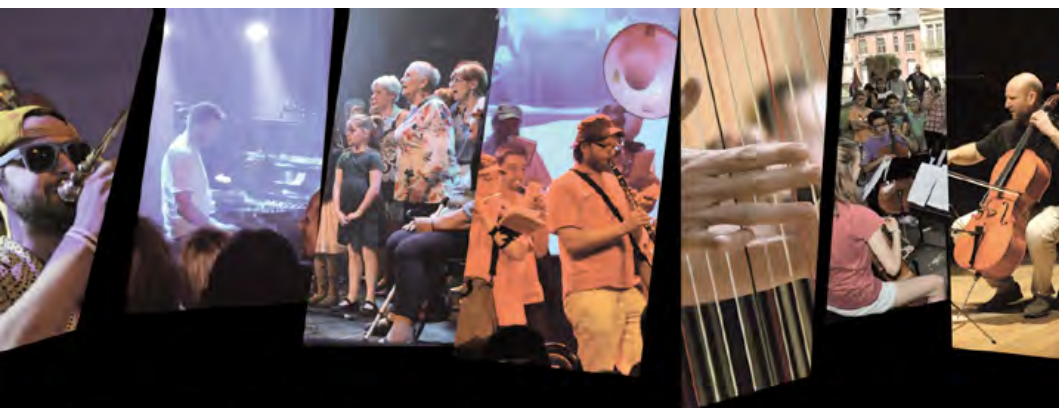
Jeune Symphonie de l'Aisne,

Orchestres Démos,

Cité de la musique et de la danse

de Soissons, Festival de Laon, etc.

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L' AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication. À compter de la saison 2022-2023, Les Siècles sont en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. La Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence au Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et au Festival Les Musicales de Normandie.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

La Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir,
toutes les équipes de La Seine Musicale,

Doriane Bécue, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérald Darmanin,
Jean-Marie Vuylstekker, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing,
Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet

et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,

Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France,

Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne,
Catherine Delepelaire et la Fondation Échanges & Bibliothèques,
Jean-Philippe Thiellay et le Centre National de la Musique.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : septembre 2021, mars & avril 2022,

Studio RIFFX 1, La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger

Ingénieurs du son : Aurélien Bourgois et Alix Ewald

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

Éditeurs des partitions : Concerto, Pastorale © B. Schott's Söhne (1959)

Trois pièces pour Quatuor à cordes © Boosey & Hawkes (1923)

Apollon Musagète © Boosey & Hawkes (1949)

Double canon © Boosey & Hawkes (1960)

Concertino © Wilhelm Hansen (1923)

Illustration : Juan Gris, *Nature morte au violon et feuille de musique*, 1914

© Cincinnati Art Museum / Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902718