



LIVE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

STRAVINSKY › L'OISEAU DE FEU

› LE SACRE DU PRINTEMPS

MARISS JANSONS, CHIEF CONDUCTOR



The Firebird (1909-1910)



'Il fallait commencer par quelque chose,' replied Claude Debussy, according to Stravinsky, when asked what he really thought of *The Firebird*. 'You had to start somewhere.' Not a particularly charitable reaction to a work with which the 28-year-old Russian upstart captured, once and for all, the attention of the international music and dance world, and which until this day is surely his most often played composition. But Debussy was right, if his intention was to point out that *The Firebird* was most of all a 'beginning' and that every beginning carries with it a certain degree of arbitrariness. The ballet music written by Rimsky-Korsakov's gifted promising pupil at the request of Serge Diaghilev – after a number of other composers, including Lyadov and Cherepnin, had rejected or sent back the commission – is a seamless continuation of the musical traditions with which Stravinsky, the son of a St. Petersburg opera singer, was born and raised. *The Firebird*, in style as well as form, translates Russian opera to the ballet stage, replacing arias with self-contained dance numbers and substituting instrumental intermezzi for scènes and recitatives. The dramatic contrast between diatonic and chromatic styles as a musical portrayal of the real and the human on the one hand, and the surreal and supernatural on the other, had been likewise part and parcel of Russian opera ever since Glinka. But at the same time, *The Firebird* is more than just a compositional omnibus; it is also a superlative of all those ingredients. It is a music by a pupil who vied with his mentors and models, be it Rimsky-Korsakov (see Stravinsky's tribute to the opera *Kashchey the Deathless*), Scriabin (feel the weightless harmonies in the 'Dance of the Firebird') or Ravel (hear the glissandi of string harmonics in the introduction). It's all there, only in superior form. ♦ Stravinsky completed the score to the original ballet music, some three-quarters of an hour in duration, in nine months. He remained faithful to the scenario proffered by Mikhaïl Fokine, who choreographed the work specially for Diaghilev's saison russe and his Parisian following, an audience that craved Russian exoticism. *The Firebird* is based on various Russian fairy tales, and tells the story of Prince Ivan, who, with the help of a magic feather given him by Zhar-Ptitsa – the Firebird – manages to free a Beautiful Princess from the clutches of the evil sorcerer Kashchey. Within a year of the premiere

Stravinsky distilled the first of what would become three concert suites (1911, 1919 and 1945) from the original score. This 'suite tirée du conte dansé *L'oiseau de feu*' contains less than half of the original ballet music, but (unlike the later suites) essentially retains the original instrumentation. Because the passages that foreshadow the later, modernist Stravinsky tend to be transitional in character and thus did not make it into the suites, *The Firebird* in its pinioned form at times makes a less adventurous impression than it does with its original, complete plumage.

The Rite of Spring (1911-1913)

Sometimes music makes, apparently out of nowhere, a huge leap forward within a single piece or a brief series of related pieces. Beethoven's *Eroica* is one such work, as is, half a century later, Wagner's *Tristan und Isolde*; yet another half-century later, Schoenberg's first free-atonal compositions *Erwartung* and *Fünf Orchesterstücke*; and almost simultaneously, but pointing towards a fundamentally different future, Stravinsky's *Le sacre du printemps*. Another century later, today's audiences experience nowhere near the jolt of newness in any of these works as frontally as in the provocatively virile and self-consciously radical *Rite of Spring*. Even though the work's formal innovations are now widely accepted and the musical, ethnographic and literary sources on which Stravinsky drew have been mostly identified, every modern performance of *The Rite of Spring* still shudders in the wake of its famously tumultuous 1913 premiere at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. ♦ *The Rite of Spring* began with a dream and seemed to end in a nightmare. The dream was that of a pagan ritual in which a virgin, chosen as a sacrifice to appease the god of Spring, dances herself to death. The nightmare took the form of a mutinous audience that turned boisterously against the original production of the *Sacre* staged by the Ballets russes and choreographed by Vaslav Nijinsky. But unlike many a modernist masterpiece, *The Rite of Spring* soon became a popular favourite with audiences. Stravinsky recalled the first concert performance of the work, barely a year later, as 'a triumph such as composers rarely enjoy'. Nijinsky, who a year prior to the *Sacre* had made his choreographic debut with a ballet to Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, saw his unfortunate staging of the *Sacre* performed only six times. ♦ Stravinsky

will have welcomed the musical abstraction that came from relocating the work from the stage to the concert hall. With the passage of time and a reassessment of his own aesthetic values, the composer tended more and more to downplay the programmatic and musical-ethnographic roots of the piece in favour of the music's autonomous character. This tendency to cover his tracks is in keeping with the work's conception, which can be seen as a process of abstraction through the increasing stylization of authentic folkloric material, realized in the true spirit of *Mir Iskusstva*, under whose star *The Rite of Spring* was conceived. ♦ *Mir Iskusstva*, or *World of Art*, was a St. Petersburg-based artistic movement active in the first decade of the twentieth century in which Serge Diaghilev, chief editor of the movement's magazine and later the impresario of the Ballets russes, played a key role. According to *Mir Iskusstva*, the artist's task was not to interpret reality, as did realistic authors like Ostrovsky and Dostoyevsky, and composers such as Musorgsky and Rimsky-Korsakov in the nineteenth century, but to create a new reality. Folk art was considered an essential tool in achieving this goal, not so much as an expression of national sentiment as for its potential for formal innovation. Stravinsky applied this *l'art pour l'art* principle to music: instead of moulding Russian folk music into European art music, as he had witnessed from Glinka up to and including his teacher Rimsky-Korsakov, he used it as a means of wresting himself loose from the dominant classical-romantic musical language. *The Rite of Spring* is the pinnacle of the ambition not of elevating folk music to art, but of elevating art itself with the help of folk music. Or, as Boris Asafyev said in his 1929 seminal work *A Book about Stravinsky*, 'by letting the folk art reveal its own qualities, vitality, and forms, he [Stravinsky] found the key to its proper artistic transmutation.' That is what Debussy meant when he described the *Sacre* as 'an extraordinarily savage affair. (...) it is primitive with every modern convenience.' And that is what we experience when we hear the earth erupting in the 'Dance of the Earth', and when in the closing 'Sacrificial Dance' we shudder with each jolt of those violently thrashing, petrified chords. ♦ Stravinsky conceived the *Sacre* between 1910 and 1912. He developed the scenario, originally called *mysterium* or *Vesna svyashchennaya* ('Sacred Spring'), together with – and perhaps even on the initiative of – the painter Nikolai Roerich, a prominent specialist in the area of authentic and imaginary art from pre-Christian antiquity

and, like Diaghilev, a *miriskusnik*. Already at their first meeting, at the estate of Princess Tenisheva, Roerich supposedly presented the first sketches for the decors and costumes. Stravinsky commenced writing the music at his own estate in Ustilug, not far from the Russian-Polish border, and completed the score a little more than a year later in a pension in Clarens, Switzerland. Referring to both the Gregorian (Western) and Julian (then-Russian) calendars, a text written in large letters with red and blue pencil in his sketchbook, alongside a passage of the 'Sacrificial Dance', reads: 'Today, on 4/17 November 1912, Sunday, I have completed, with an unbearable toothache, the music of the *Sacre*. I. Stravinsky, Clarens, Châterlard Hotel.'

Elmer Schönberger translation: Jonathan Reeder

Mariss Jansons

Mariss Jansons was appointed as the Royal Concertgebouw Orchestra's sixth chief conductor in September 2004. From 1988, he had appeared on many occasions as a guest conductor in Amsterdam. Latvian by birth and a resident of St Petersburg, Jansons won great international acclaim for his exceptional achievements as music director of the Oslo Philharmonic Orchestra from 1979 to 2000. He then went on to become music director of the Pittsburgh Symphony Orchestra, which also gained widespread recognition during his tenure. ♦ Born in Riga, Jansons moved to Leningrad at the age of thirteen, studying violin, piano and orchestral conducting at the conservatory there. He went on to study with Hans Swarowsky in Vienna and Herbert von Karajan in Salzburg in 1969, winning the International von Karajan Foundation Competition in Berlin two years later. In 1973, Jansons was appointed Mravinsky's assistant with the St Petersburg orchestra, which Jansons's father Arvid had also conducted. Jansons was appointed music director of the Bavarian Radio Symphony Orchestra in Munich in September 2003, a post he combines with his work with the Royal Concertgebouw Orchestra. ♦ Jansons has received various national distinctions for his achievements, including the Star of the Royal Norwegian Order of Merit, conferred on him by His Majesty King Harald V of Norway. He is also an honorary member of the Royal Academy of Music in London and the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. In May 2006, the President of Latvia conferred on him the country's highest honour, the Three-Star Order.

The Royal Concertgebouw Orchestra

The Royal Concertgebouw Orchestra was founded in 1888 and grew into a world renowned ensemble under the leadership of conductor Willem Mengelberg. Links were also forged at the beginning of the 20th century with composers such as Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg and Hindemith, several of these conducting their own compositions with the Concertgebouw Orchestra. Eduard van Beinum took over the leadership of the orchestra from Mengelberg in 1945 and introduced the orchestra to his passion for Bruckner and the French repertoire. Bernard Haitink first shared the leadership of the Concertgebouw Orchestra with Eugen Jochum for several years and then took sole control in 1963. Haitink was named conductor laureate in 1999; he had continued the orchestra's musical traditions and had set his own mark on the orchestra with his highly-praised performances of Mahler, Bruckner, Richard Strauss, Debussy, Ravel and Brahms. Haitink also brought about an enormous increase in the number of gramophone recordings made and foreign tours undertaken by the orchestra. ♦ Riccardo Chailly succeeded Haitink in 1988; under his leadership the Royal Concertgebouw Orchestra confirmed its primary position in the music world and continued to develop, gaining under him international fame for its performances of 20th century music as well as giving memorable performances of Italian operas. Under Chailly the orchestra made many extremely successful appearances at the most important European festivals such as the Internationale Festwochen Luzern, the Salzburger Festspiele and the London Proms, as well as performing in the United States, Japan and China. Riccardo Chailly was succeeded by Mariss Jansons in September 2004. The orchestra was named the Royal Concertgebouw Orchestra by Her Majesty Queen Beatrix on the occasion of the orchestra's hundredth anniversary on 3 November 1988.

Lorsque Stravinski demanda à Debussy ce qu'il pensait vraiment de *L'Oiseau de feu*, ce dernier lui aurait répondu : 'Il fallait bien commencer par quelque chose'. Ce furent des mots peu flatteurs pour parler d'une œuvre grâce à laquelle ce jeune compositeur russe de 28 ans attira sur lui, soudain et pour toujours, l'attention du monde international de la musique et de la danse, et qui resta incontestablement jusqu'à nos jours son œuvre la plus jouée. Mais Debussy avait raison si par cette phrase il voulut exprimer que *L'Oiseau de feu* était avant tout un 'début' et que chaque début porte en soi un certain arbitraire. La musique de ballet que l'élève prometteur de Rimski-Korsakov écrivit à la demande de Serge Diaghilev, suite au refus d'une série de compositeurs dont Lyadov et Tcherepnin, se réfère directement à des traditions musicales au sein desquelles Stravinski, fils d'un chanteur d'opéra, est né et a grandi. Dans son style comme dans sa forme, *L'Oiseau de feu* est une traduction de l'opéra russe pour le théâtre dansé, où des numéros dansés achevés remplacent les airs, et des intermèdes instrumentaux se substituent aux scènes et aux récitatifs. Le contraste dramatique entre les styles chromatique et diatonique comme image du réel et de l'humain d'une part et du surnaturel d'autre part appartient tout autant aux ingrédients indispensables à l'opéra russe depuis Glinka. *L'Oiseau de feu* est en outre plus qu'un state of the art dans le domaine de la composition, c'est aussi une phase de dépassement, une emulatio. Il s'agit de la musique d'un élève qui rivalise avec celle de ses professeurs, exemples et modèles, qu'il s'agisse ici de Rimski-Korsakov (on pense ici notamment à la musique de *Kastcheï l'Immortel*), de Scriabine (que l'on retrouve dans les harmonies sans pesanteur de la 'Danse de L'Oiseau de feu') ou de Ravel (à la musique duquel font penser les glissandos des flageolets des cordes dans l'introduction). C'est tout cela et bien plus, et toujours mené de manière supérieure. ♦ Stravinski mit neuf mois à achever la partition originale de ce ballet d'une durée d'environ trois quarts d'heure. Il se conforma de façon assez rigoureuse au scénario de Michel Fokine, qui chorégraphia cette œuvre spécialement pour le public fêru d'exotisme russe de la saison russe de Diaghilev à Paris. *L'Oiseau de feu* est basé sur divers contes russes. Il narre l'histoire d'Ivan Tsarévitch qui, grâce à une plume magique que lui a offert Jar-Ptitsa ou *L'Oiseau de feu*, par-

vient à sauver Belle Tsarévna des griffes du méchant sorcier Kastcheï. Pendant l'année qui suivit la création de l'œuvre, Stravinski mit au point à partir de la partition originale la première de ce qui devint plus tard trois suites de concert (1911, 1919, 1945). Cette 'suite tirée du conte dansé *L'Oiseau de feu*' comprend moins de la moitié de la musique du ballet, mais reprend, à la différence des suites plus tardives, l'essence de l'instrumentation originale. Comme les passages dans lesquels le Stravinski plus tardif, moderniste s'annonce, ont pour la plupart un caractère transitoire et ne furent pour cette raison pas intégrés dans les suites, *L'Oiseau de feu* dans sa forme rognée donne parfois une impression moins aventureuse que dans sa version complète, originelle, et riche de toutes ses plumes.

Le sacre du printemps (1911-1913)

La musique fait parfois un grand pas en avant, comme cela, visiblement à partir de rien, au sein d'une seule composition ou d'une brève suite cohérente de pièces. La *Symphonie héroïque* de Beethoven est une de ces pièces. On peut mentionner également un demi-siècle plus tard *Tristan et Isolde* de Wagner, puis encore un demi-siècle plus tard *Erwartung* et les *Cinq pièces orchestrales* de Schönberg - premières compositions en libre atonalité -, puis presque en même temps mais pointant vers un avenir fondamentalement différent, *Le sacre du printemps* de Stravinski. Aujourd'hui, un petit siècle plus tard, l'auditeur ne ressent dans aucune de ces œuvres le choc de la nouveauté encore aussi directement que dans le *Sacre*, où règnent une vitalité provocante et un conscient radicalisme. Même si les innovations formelles de l'œuvre ont été intégrées depuis très longtemps dans le langage commun, et qu'une grande partie des sources musicales, littéraires et ethnographiques dans lesquelles puisa Stravinski sont connues, à chaque exécution du *Sacre* retentissent encore les échos de la scandaleuse création parisienne de l'œuvre, en 1913, au Théâtre des Champs-Élysées. ♦ Le *Sacre* commença par un rêve et sembla se terminer en cauchemar. Le rêve fut celui d'un rituel païen lors duquel L'Élué pour l'offrande danse à en mourir afin de mettre dans de bonnes dispositions le dieu du printemps. Le cauchemar prit la forme d'une salle qui s'éleva contre la production originale du *Sacre* par les Ballets Russes, chorégraphiée par Vaslav Nijinski. Mais à la différence de tant de chefs d'œuvre modernistes, le *Sacre* parvint rapidement à se faire apprécier par les au-

diteurs. Stravinski se souvint de la première exécution en concert de l'œuvre, à peine un an plus tard, comme 'un triomphe tel que connaissent seulement rarement les compositeurs'. Le *Sacre* ne fut donné en tout que six fois avec la mise en scène malchanceuse de Nijinski - qui avait fait ses débuts de chorégraphe un an auparavant avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. ♦ L'abstraction musicale due au déplacement de l'œuvre du théâtre à la salle de concert ne fut pas importune à Stravinski. Au cours des ans et des modifications de ses convictions esthétiques, le compositeur eut de plus en plus tendance à dissimuler les racines ethnographiques ou un éventuel programme au profit du caractère autonome de la musique. Cette tendance à effacer toutes traces se situe dans le prolongement de la genèse de l'œuvre, caractérisée par un processus de stylisation (abstraction) croissante du matériau folklorique authentique. Cette stylisation était bien conforme à l'esprit du mouvement *Mir Iskousstva*, sous l'étoile duquel le *Sacre* fut conçu ♦ *Mir Iskousstva*, ou *Le monde de l'art*, était en effet le nom d'un mouvement dans le monde des Beaux-Arts à Saint-Petersbourg autour du changement de siècle, et Serge Diaghilev, qui fut plus tard l'agent des Ballets Russes, en constitua le pivot. Selon le mouvement *Mir Iskousstva*, la tâche de l'artiste n'était pas d'interpréter la réalité, comme l'avaient fait au dix-neuvième siècle des écrivains réalistes tels que Ostrovski et Dostoïevski et des compositeurs tels que Moussorgski et Rimski-Korsakov, mais plutôt de créer une nouvelle réalité. L'art populaire fut considéré pour cela comme un moyen important, non pour servir l'expression d'un sentiment national mais vu comme un potentiel d'innovations formelles. Stravinski adapta ce principe proche de l'art pour l'art à la musique : au lieu de tailler la musique populaire russe sur le modèle de la musique savante européenne, comme cela fut fait de Glinka à Rimski-Korsakov, il l'utilisa comme un moyen de se défaire du langage musical classico-romantique dominant. Le *Sacre* fut le couronnement provisoire de son aspiration à élever non pas la musique populaire vers l'art mais l'art lui-même au moyen de la musique populaire. Comme Boris Asafiev le formula dès 1929 dans un ouvrage innovateur qu'il intitula *Livre sur Stravinski*: 'En permettant à l'art populaire de révéler ses propres qualités, formes et vitalité, [Stravinski] trouva la clé de sa transmutation artistique.' C'est ce que Debussy voulut dire lorsqu'il qualifia le *Sacre* de 'musique de sauvage avec tout le confort moderne'. Et c'est ce que nous ressentons lorsque

nous entendons la terre trépider dans la 'Danse de la terre' et trembler dans la 'Danse sacrée' finale pendant les convulsions capricieuses des accords endurcis. ♦ Stravinski conçut le *Sacre* entre 1910 et 1912. Il mit au point le scénario de ce qui initialement devait s'appeler *mysterium* ou *Vesna svyachtchennaya* (Printemps sacré) avec – et à l'origine peut-être même à l'instigation de – Nicolas Roerich, peintre, spécialiste reconnu dans le domaine de l'art authentique et imaginaire de l'antiquité préchrétienne, et adhérent au mouvement de Diaghilev. Lors de leur première rencontre, au domaine de la princesse Tenichev, Nicolas Roerich aurait même déjà effectué les premières esquisses de décors et de costumes. C'est toutefois chez lui, à Oustiloug, à proximité de la frontière russo-polonaise, que Stravinski commença à travailler à la musique de cette œuvre qu'il acheva plus d'un an plus tard à Clarens, dans une pension suisse. Faisant référence au calendrier grégorien (occidental) et julien (calendrier russe d'alors), le carnet d'esquisses mentionne en grosses lettres rouges et bleues tracées au crayon sur un passage de la 'Danse sacrée' : ' Aujourd'hui, le 4/17 novembre 1912, tenaillé par un mal de dents insupportable, j'ai achevé la musique du *Sacre*. I. Stravinski, Clarens, Hôtel Châtelard. '

Elmer Schönberger Traduction : Clémence Comte

Mariss Jansons

En septembre 2004, Mariss Jansons fait son entrée dans l'histoire de l'Orchestre Royal du Concert-gebouw comme sixième chef principal. Depuis 1988, il est fréquemment possible de l'entendre à Amsterdam comme chef invité. Jansons, letton de naissance, domicilié à Saint-Petersbourg, est de 1979 à 2000 chef principal de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo qui atteint sous sa baguette un niveau international. Il est ensuite nommé directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh qui acquiert aussi grâce à lui une grande renommée. ♦ Né à Riga, Jansons s'installe à l'âge de treize ans dans l'ancienne Leningrad. Il fait des études de violon, de piano et de direction d'orchestre au conservatoire de cette ville. En 1969, il poursuit ses études à Vienne auprès de Hans Swarowsky et à Salzbourg auprès de Herbert von Karajan. Deux ans plus tard, il remporte le Concours Herbert von Karajan à Berlin. En 1973, Jansons devient assistant de Mravinski à l'orchestre de Saint-Petersbourg, orchestre dirigé également par son père, Arvid

Jansons. Depuis septembre 2003, il est chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise à Munich, activité qu'il mène parallèlement à ses fonctions auprès de l'Orchestre Royal du Concertgebouw. ♦ Pour ses mérites, Mariss Jansons reçoit diverses distinctions honorifiques nationales telles que La Croix du Mérite du roi Harald de Norvège, et sa nomination comme membre de la Royal Academy of Music de Londres et de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. En mai 2006, le président de Lettonie le décore de l'Ordre des Trois Étoiles, la plus haute distinction de ce pays.

L'orchestre royal du Concertgebouw

L'orchestre du Concertgebouw, fondé en 1888, se développe sous la direction du chef d'orchestre Willem Mengelberg pour devenir un ensemble réputé dans le monde entier. Au début du 20ème siècle, un lien se tisse avec de grands compositeurs tels que Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg et Hindemith. L'orchestre du Concertgebouw exécute les œuvres de certains d'entre eux sous leur direction. Lorsque Eduard van Beinum prend la succession de Mengelberg en 1945, il transmet à l'orchestre sa passion pour Bruckner et le répertoire français. Après avoir dirigé l'orchestre du Concertgebouw pendant quelques années conjointement avec Eugen Jochum, Bernard Haitink assume seul cette fonction. Nommé chef d'orchestre d'honneur en 1999, Haitink perpétue la tradition et appose son propre sceau comme le montrent les interprétations très applaudies d'œuvres de Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel et Brahms. Sous la direction de Haitink, le nombre d'enregistrements de disques et les tournées à l'étranger augmentent de façon sensible. Riccardo Chailly succède à Haitink en 1988. ♦ Sous la baguette de Riccardo Chailly, l'Orchestre Royal du Concertgebouw confirme son éminente position dans le monde musical et continue à faire grandir sa réputation. Grâce à lui notamment, l'orchestre obtient une renommée internationale dans le domaine de la musique du vingtième siècle. Il donne en outre des interprétations mémorables d'opéras italiens. Sous la direction de Chailly, l'orchestre se produit avec un immense succès dans le cadre des festivals européens les plus importants, tels que les Internationale Festwochen Luzern, les Salzburger Festspiele et les Proms londoniens, ainsi qu'aux Etats-Unis, au Japon et en Chine. En septembre 2004, il a transmis ses fonctions à Mariss

Jansons. ♦ Sa Majesté la Reine Béatrice décerne le titre d'orchestre 'Royal' à l'Orchestre du Concertgebouw à l'occasion du centième anniversaire de sa création, le 3 novembre 1988.

Der Feuervogel (1909-1910)



'Il fallait bien commencer par quelque chose,' (mit irgend etwas muss man wohl beginnen) antwortete Debussy laut Strawinsky auf seine Frage, wie er nun wirklich über den *Feuervogel* dachte. Nicht gerade schmeichelhafte Wort für ein Werk, mit dem der 28-jährige russische Komponist endgültig die Aufmerksamkeit der internationalen Musik- und Tanzwelt auf sich lenkte und das bis zum heutigen Tag zweifellos seine am häufigsten gespielte Komposition ist. Aber Debussy hatte recht, als er mit seinem Urteil verdeutlichen wollte, dass *Der Feuervogel* vor allem ein 'Beginn' ist und jeder Anfang eine gewisse Willkür beinhaltet. Die Ballettmusik, die der viel versprechende Schüler von Rimskij-Korsakow auf Bitten von Sergej Diaghilew schrieb, nachdem eine Reihe von Komponisten, darunter Ljadow und Tscherepnin, den Auftrag abgelehnt oder zurückgegeben hatte, knüpft unmittelbar bei den musikalischen Traditionen an, in denen er als Sohn eines Petersburger Opernsängers geboren und aufgewachsen war. *Der Feuervogel* ist sowohl hinsichtlich des Stils als der Form eine Übertragung der russischen Oper zum Balletttheater mit abgerundeten Tanznummern an Stelle von Arien und instrumentalen Zwischenspielen statt Szenen und Rezitativen. Der dramatische Kontrast zwischen dem diatonischen und dem chromatischen Stil als musikalische Darstellung des Realen und Menschlichen einerseits und des Übernatürlichen und Phantastischen andererseits gehört seit Glinka ebenso zu den normalen Bestandteilen der russischen Oper. Zugleich ist *Der Feuervogel* mehr als ein kompositorisches State of the art, er ist auch eine Steigerung, eine Emulatio. Es ist die Musik eines Schülers, der seine Lehrer, Vorbilder und Muster zu übertreffen versucht, gleich ob es sich nun um Rimskij-Korsakow handelt (schuldet er seinen Tribut u.a. *Kastschej dem Unsterblichen*), Skrjabin (man hört die schwerelosen Harmonien aus dem 'Tanz des Feuervogels') oder Ravel (man höre die Glissandi der Streicherflageoletts in der Einleitung.) Alles dies findet sich, selbst noch mehr, und stets in überragender Form. ♦ Strawinsky vollendete die Partitur der ursprünglichen, etwa dreiviertel Stunden dauernden Ballettmusik innerhalb eines dreiviertel Jahres. Er hielt sich genau an das Szenarium von Michail Fokin, der das Werk speziell für das auf russischen Exotismus gespannte Publikum von Diaghilews Saison russe in Paris choreographierte. *Der Feuervogel* beruht auf verschiedenen

russischen Märchen, und er erzählt die Geschichte vom Zarewitsch Iwan, dem es gelingt, mit Hilfe einer Zauberfeder, welche Shar-Ptiza bzw. der *Feuervogel* ihm geschenkt hat, eine schöne Prinzessin aus den Klauen des bösen Zauberers Kastschej zu befreien. Im Jahr nach der Uraufführung stellte Strawinsky aus der ursprünglichen Partitur die erste von denen zusammen, die schließlich drei Konzertsuiten (1911, 1919, 1945) werden sollten. Diese 'Suite tirée du conte dansé *L'Oiseau de feu*' umfasst weniger als die Hälfte der vollständigen Ballettmusik, aber sie hält sich, im Gegensatz zu den späteren Suiten, im Wesentlichen an die ursprüngliche Instrumentierung. Da die Passagen, in denen der spätere, modernistische Strawinsky sich bereits deutlich ankündigt, häufig einen Übergangscharakter haben und deshalb nicht in die Suiten gelangt sind, erweckt *Der Feuervogel* in der gestutzten Fassung zuweilen einen weniger abenteuerlichen Eindruck als in seiner vollständig gefiederten Urgestalt.

Le sacre du printemps (1911-1913)

Zuweilen macht die Musik einfach so, scheinbar aus dem Nichts heraus, innerhalb eines einzigen Stücks oder einer kurzen Reihe zusammenhängender Stücke einen großen Sprung nach vorn. Beethovens *Eroica* ist solch ein Werk, ein halbes Jahrhundert später Wagners *Tristan und Isolde* und wiederum ein halbes Jahrhundert später *Erwartung* und die *Fünf Orchesterstücke*, die ersten atonalen Kompositionen von Schönberg; und fast zu gleicher Zeit, aber in eine fundamental andere Zukunft weisend, Strawinskys *Le sacre du printemps* (das Frühlingsopfer). Inzwischen, wieder fast ein Jahrhundert später, erlebt der Hörer in keinem der genannten Werke den Schock des Neuen noch immer so unmittelbar, wie im *Sacre* mit seinem provozierenden Vitalismus und seiner selbstbewussten Radikalität. Obwohl die formalen Neuerungen des Werks seit Jahr und Tag Allgemeingut sind und die musikalischen, ethnographischen und literarischen Quellen, aus denen Strawinsky schöpfte, zum großen Teil allgemein bekannt sind, bebt jede Aufführung des *Sacre* noch nach im Gedanken an die skandalöse Uraufführung von 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées. ♦ Der *Sacre* begann mit einem Traum und schien in einem Alptraum zu enden. Der Traum war der eines heidnischen Rituals, in dem eine als Opfer ausgewählte Jungfrau sich zu Tode tanzt, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Der Alptraum nahm die Gestalt eines

Saales an, der sich der ursprünglichen, von Waslaw Nijinskij choreographierten Produktion des *Sacre* durch das Ballets Russes widersetzte. Jedoch im Gegensatz zu so manchem modernistischen Meisterwerk gelang es dem *Sacre*, die Hörer schon bald für sich zu gewinnen. Strawinsky erinnerte sich an die erste konzertante Aufführung des Werks, knapp ein Jahr später, als an 'einen Triumph, wie er einem Komponisten nur selten zuteil wird'. Die glücklose Inszenierung von Nijinskij, der ein Jahr vor dem *Sacre* mit einem Ballett auf Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* sein Debüt als Choreograph gegeben hatte, wurde insgesamt nur sechsmal aufgeführt. ♦ Die musikalische Abstraktion, welche die Verlegung des Werks in den Konzertsaal mit sich bringt, dürfte Strawinsky nicht unwillkommen gewesen sein. Mit dem Verstreichen der Jahre und der Veränderung seiner ästhetischen Ansichten neigte der Komponist immer mehr dazu, sowohl die programmatischen als auch die musikethnographischen Wurzeln des Werks zugunsten des autonomen Charakters der Musik zu kaschieren. Diese Tendenz zum Verwischen der Spuren liegt in der Verlängerung der Entstehungsgeschichte des Werks, die durch den Prozess der zunehmenden Stilisierung (Abstraktion) des authentischen folkloristischen Materials gekennzeichnet wird. Diese Stilisierung erfolgte im Geist des *Mir Iskusstwa*, unter dessen Gestirn der *Sacre* konzipiert wurde. ♦ *Mir Iskusstwa* oder *Die Welt der Kunst* war der Name einer Petersburger Bewegung in der bildenden Kunst aus der Zeit des Jahrhundertwechsels, dessen Mittelpunkt Sergej Diaghilew, der spätere Impresario des Ballets Russes, bildete. *Mir Iskusstwa* zufolge war es nicht die Aufgabe des Künstlers, die Wirklichkeit zu interpretieren, wie realistische Schriftsteller wie Ostrowski und Dostojewski sowie Komponisten wie Mussorgski und Rimskij-Korsakow es im neunzehnten Jahrhundert gemacht hatten, sondern eine neue Wirklichkeit zu erschaffen. Volkskunst galt als ein wesentliches Mittel dazu, nicht so sehr als Ausdruck nationalen Sentiments, sondern als Potenzial der formalen Neuerungen. Strawinsky wandte dieses l'art pour l'art-artige Prinzip in der Musik an: statt die russische Volksmusik auf die Leiste der europäischen Kunstmusik zu spannen, wie er dies von Glinka bis hin zu seinem Lehrer Rimskij-Korsakow kannte, verwendete er sie als Mittel zur Befreiung von der dominierenden klassisch-romantischen musikalischen Sprache. Der *Sacre* ist die einstweilige Krönung seines Strebens, nicht Volksmusik zur Kunst, sondern die Kunst selbst mit Hilfe der Volksmusik zu erhe-

ben. Oder wie Boris Asafjew es schon 1929 in seinem bahnbrechenden *Buch über Strawinsky* formulierte: 'Indem er die Volkskunst ihre eigenen Qualitäten, Vitalität und Formen, offenbaren ließ, fand er [Strawinsky] den Schlüssel zu ihrer künstlerischen Umwandlung.' Das war es, was Debussy meinte, als er den *Sacre* als eine 'wilde Musik, aber mit allem modernem Komfort ausgestattet' charakterisierte. Und das ist es, was wir erleben, wenn wir im 'Danse de la terre' die Erde stampfen hören und im abschließenden 'Danse sacrale' zittern bei den launischen Zuckungen versteinelter Akkorde. ♦ Strawinsky entwarf den *Sacre* zwischen 1910 und 1912. Das Szenarium dessen, was anfangs auch zuweilen *Mysterium* oder *Wesna swjatschennaja* (Geweiheter Frühling) hieß, entwickelte er zusammen mit - und ursprünglich vielleicht selbst auf Initiative von - dem Maler Nikolai Roerich, anerkannter Fachmann auf dem Gebiet der authentischen und imaginären Kunst aus der vorchristlichen Antike und Gildengenosse von Diaghilew. Schon gleich bei ihrer ersten Begegnung auf dem Landgut der Prinzessin Tenischeva soll Roerich die ersten Skizzen für das Dekor und die Kostüme zu Papier gebracht haben. Strawinsky machte anschließend auf seinem eigenen Landgut in Ustilug, nicht weit von der russisch-polnischen Grenze, einen Beginn mit der Musik und vollendete diese gut ein Jahr später in einer Pension im schweizerischen Clarens. Mit einem Hinweis auf sowohl den gregorianischen (westeuropäischen) als auch den julianischen (damals russischen) Kalender erwähnt das Skizzenbuch in großen roten und blauen Bleistiftbuchstaben bei einer Passage aus dem 'Danse sacrale': 'Heute, den 4/17 November 1912, Sonntag, unter unerträglichen Zahnschmerzen, habe ich die Musik des *Sacre* beendet. I. Strawinsky, Clarens, Châtelard Hotel.'

Mariss Jansons

Mariss Jansons machte im September 2004 seine Aufwartung als sechster Chefdirigent in der Geschichte des Königlichen Concertgebouw Orchesters. Seit 1988 war er schon häufig als Gastdirigent in Amsterdam. Jansons, Lette von Geburt und wohnhaft in Sankt Petersburg, war von 1979 bis 2000 Chefdirigent des Osloer Philharmonischen Orchesters, das er auf internationales Niveau führte. Danach war er Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra, das er ebenfalls zu großem Ansehen brachte. ♦ Geboren in Riga, zog Mariss Jansons im Alter von dreizehn Jahren in das damalige Leningrad. Jansons studierte hier am

Konservatorium Violine und Klavier. Im Jahre 1969 setzte er sein Studium in Wien fort bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan. Zwei Jahre später gewann er den Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin. Mariss Jansons wurde 1973 Assistent von Mrawinski beim Orchester von Sankt Petersburg, dem Orchester, bei dem auch sein Vater Arvid Dirigent war. Seit September 2003 ist er Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks in München, eine Tätigkeit, die er mit der beim Königlichen Concertgebouw Orchester kombiniert. ♦ Für seine Verdienste erhielt Mariss Jansons mehrere nationale Auszeichnungen, wie das Verdienstkreuz von König Harald von Norwegen und die Mitgliedschaft der Royal Academy of Music in London und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Im Mai 2006 erhielt er vom lettischen Präsidenten den Orden der Drei Sterne, die höchste Auszeichnung des Landes.

Das Königliche Concertgebouw Orchester

Das 1888 gegründete Concertgebouw Orchester wuchs unter der Leitung des Dirigenten Willem Mengelberg zu einem weltberühmten Ensemble heran. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde ein Band mit den großen Komponisten, wie Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Strawinsky, Schönberg und Hindemith, geschmiedet. Eine Reihe dieser dirigierte beim Concertgebouw Orchester ihr eigenes Werk. Als Eduard van Beinum in 1945 die Leitung von Mengelberg übernahm, übertrug dieser seine Leidenschaft für Bruckner und das französische Repertoire auf das Orchester. Nachdem er die Leitung des Concertgebouw Orchesters mehrere Jahre mit Eugen Jochum geteilt hatte, übernahm Bernard Haitink 1963 die Position des Chefdirigenten. Haitink, der 1999 zum Ehren-dirigenten ernannt wurde, setzte die musikalische Tradition fort und drückte ihr seinen persönlichen Stempel auf, wie aus den immer wieder bewunderten Aufführungen von Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel und Brahms hervorgehen dürfte. Unter Haitinks Leitung nahm die Zahl der Schallplattenaufnahmen und Auslandsreisen enorm zu. Riccardo Chailly trat 1988 Haitinks Nachfolge an. ♦ Unter seiner Leitung bestätigte das Königliche Concertgebouw Orchester seine herausragende Position in der Welt der Musik und baut diese weiter aus. Das Orchester verdankt auch ihm seinen weltweit großen Ruf auf dem Gebiet der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Daneben wurden denkwürdige Aufführungen italienischer Opern

geboten. Das Orchester verwirklichte mit Chailly äußerst erfolgreiche Auftritte bei den wichtigsten europäischen Festspielen, wie bei den Internationalen Festwochen Luzern, den Salzburger Festspielen und den Londonder Proms, sowie in den Vereinigten Staaten, Japan und China. Seit September 2004 ist Mariss Jansons sein Nachfolger. ♦ Ihre Majestät Königin Beatrix verlieh dem Concertgebouw Orchester gelegentlich seines hundertjährigen Bestehens am 3. November 1988 das Prädikat Königlich.

Übersetzungen: Erwin Peters

'Il fallait bien commencer par quelque chose,' antwoordde Debussy volgens Stravinsky op zijn vraag wat hij nu écht vond van De Vuurvogel. Weinig vleende woorden voor een werk waarmee de 28-jarige Russische componist voor eens en voor al de aandacht van de internationale muziek- en danswereld op zich vestigde en dat tot op de dag van vandaag ongetwijfeld zijn meest gespeelde muziek is. Maar Debussy had gelijk als hij met zijn uitspraak te kennen wilde geven dat *De Vuurvogel* bovenal een 'begin' is en elk begin een zekere willekeur in zich draagt. De balletmuziek die de veelbelovende leerling van Rimski-Korsakov op uitnodiging van Sergej Djaghilev schreef, nadat een reeks van componisten, onder wie Liadov en Tsjerepnin, de opdracht hadden geweigerd of teruggegeven, knoopt onmiddellijk aan bij de muzikale tradities waarin hij als zoon van een Petersburgse operazanger geboren en getogen was. *De Vuurvogel* is zowel in stijl als vorm een vertaling van de Russische opera naar het danstheater, met afgeronde dansnummers in plaats van aria's en instrumentale tussenspelen in plaats van scènes en recitatieven. Het dramatische contrast tussen diatonische en chromatische stijl als muzikale verbeelding van enerzijds het reële en het menselijke en anderzijds het bovennatuurlijke en fantastische behoort al evenzeer tot de vaste ingrediënten van de Russische opera sinds Glinka. Tegelijkertijd is *De Vuurvogel* meer dan een compositorische state of the art, het is ook een overtreffende trap, een emulatio. Het is muziek van een leerling die zijn leraren, voorbeelden en modellen naar de kroon steekt, of het nu Rimski-Korsakov is (gehoord de schatplichtigheid aan o.a. *Kasjtsjei de onsterfelijke*), Skrijabin (gehoord de gewichtloze harmonieën van de 'Dans van de Vuurvogel') of Ravel (gehoord de glissando's van strijkersflageoletten in de inleiding.) Het is er allemaal, en nog meer, en steeds in superieure vorm. ♦ Stravinsky voltooide de partituur van de originele, ongeveer drie kwartier durende balletmuziek binnen driekwart jaar. Hij voegde zich nauwgezet naar het scenario van Michail Fokin, die het werk speciaal voor het op Russisch exotisme beluste publiek van Djaghilevs saison russe in Parijs choreografeerde. *De Vuurvogel* is gebaseerd op verschillende Russische sprookjes en vertelt het verhaal van tsarevitsj Ivan, die met behulp van een toverveer, hem geschonken door Zjar-Ptitsa ofwel de *Vuurvogel*, een schone prinses aan de klauwen van de boze tove-

naar Kasjtsjei weet te ontrukken. In het jaar volgend op de première stelde Stravinsky uit de oorspronkelijke partituur de eerste van wat uiteindelijk drie concert-suites (1911, 1919, 1945) zouden worden samen. Deze 'suite tirée du conte dansé *L'Oiseau de feu*' beslaat minder dan de helft van de complete balletmuziek, maar volgt, anders dan de latere suites, in essentie de oorspronkelijke instrumentatie. Doordat de passages waarin de latere, modernistische Stravinsky zich al duidelijk aankondigt, veelal overgangskarakter hebben en om die reden niet in de suites zijn terechtgekomen, maakt *De Vuurvogel* in gekortwiekte gedaante soms een minder avontuurlijke indruk dan in zijn volledig beplumde oergestalte.

Le sacre du printemps (1911-1913)

Soms maakt de muziek zomaar, schijnbaar uit het niets, binnen één stuk of een korte reeks van samenhangende stukken een grote sprong voorwaarts. De *Eroica* van Beethoven is zo'n stuk, een halve eeuw later Wagners *Tristan und Isolde*, en nog weer een halve eeuw later *Erwartung* en de *Fünf Orchesterstücke*, de eerste vrij-atonale composities van Schönberg; en bijna tegelijkertijd, maar naar een fundamenteel andere toekomst wijzend, Stravinsky's *Le sacre du printemps*. Inmiddels weer een kleine eeuw later ervaart de luisteraar in geen van de genoemde werken de schok van het nieuwe nog steeds zo direct als in de *Sacre* met zijn provocerende vitalisme en zijn zelfbewuste radicaliteit. Hoewel de formele vernieuwingen van het werk sinds jaar en dag gemeengoed zijn en de muzikale, etnografische en literaire bronnen waaruit Stravinsky putte grotendeels in kaart zijn gebracht, siddert elke uitvoering van de *Sacre* nog na van de scandaieuze première in 1913 in het Parijse Théâtre des Champs-Élysées. ♦ De *Sacre* begon met een droom en leek te eindigen in een nachtmerrie. De droom was die van een heidens ritueel waarin een als offer uitverkoren maagd zich dood danst om de god van de lente gunstig te stemmen. De nachtmerrie nam de gedaante aan van een zaal die in opstand kwam tegen de oorspronkelijke, door Vaslav Nizjinski gechoreografeerde productie van de *Sacre* door de Ballets russes. Maar anders dan zo menig modernistisch meesterwerk wist de *Sacre* de luisteraars al snel voor zich te winnen. Stravinsky herinnerde zich de eerste concertuitvoering van het werk, krap een jaar later, als 'een triomf zoals die componisten maar zelden te beurt valt'. De onfortuinlijke encensering van Nizjinsky, die een jaar vóór de *Sacre* zijn debuut als

choreograaf had gemaakt met een ballet op Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, is in totaal maar zes keer uitgevoerd. ♦ De muzikale abstrahering die de verplaatsing van het werk naar de concertzaal met zich meebrengt, zal Stravinsky niet onwelgevallig geweest zijn. Met het verstrijken van de jaren en het veranderen van zijn esthetische inzichten vertoonde de componist steeds meer de neiging om zowel de programmatische als muziekethnografische wortels van het werk te verdoezelen ten gunste van het autonome karakter van de muziek. Deze tendens tot het uitwissen van sporen ligt in het verlengde van de ontstaangeschiedenis van het werk, die gekenmerkt wordt door een proces van toenemende stileren (abstrahering) van authentiek folkloristisch materiaal. Deze stileren was er een in de geest van *Mir Iskoestva*, onder welks gesternte de *Sacre* werd geconcipeerd. ♦ *Mir Iskoestva*, ofwel *De wereld van de kunst*, was de naam van een Petersburgse beweging in de beeldende kunst van rond de eeuwwisseling, waarvan Sergej Djaghilev, de latere impresario van de Ballets russes, de spil vormde. Volgens *Mir Iskoestva* was het niet de taak van de kunstenaar om de werkelijkheid te interpreteren, zoals realistische schrijvers als Ostrovski en Dostojevski en componisten als Moesorgski en Rimski-Korsakov in de negentiende eeuw hadden gedaan, maar om een nieuwe werkelijkheid te scheppen. Volkskunst werd als een belangrijk middel daartoe beschouwd, niet zozeer als uitdrukking van nationaal sentiment maar als potentieel van formele vernieuwingen. Stravinsky paste dit l'art pour l'art-achtige principe op de muziek toe: in plaats van de Russische volksmuziek te schoeien op de leest van de Europese kunstmuziek, zoals hij dit van Glinka tot en met zijn leraar Rimski-Korsakov kende, gebruikte hij haar als middel om zich te ontdoen van de overheersende klassiek-romantische muzikale taal. De *Sacre* is de voorlopige kroon op het streven om niet volksmuziek tot kunst, maar om de kunst zelf te verheffen met behulp van volksmuziek. Of zoals Boris Asafjev het al in 1929 in zijn baanbrekende *Boek over Stravinsky* formuleerde: 'Door de volkskunst haar eigen kwaliteiten, vitaliteit en vormen te laten openbaren, vond hij [Stravinsky] de sleutel tot haar artistieke transmutatie.' Dat is wat Debussy bedoelde toen hij de *Sacre* karakteriseerde als een 'wilde muziek maar van alle moderne gemakken voorzien'. En dat is wat we ervaren als we in de Danse de la terre de aarde horen stampen en in de afsluitende Danse sacrale sidderen bij de grillige stuiptrekkingen van versteende akkoorden. ♦ Stravinsky concipieerde de *Sacre*

tussen 1910 en 1912. Het scenario voor wat aanvankelijk ook wel *mysterium* of *Vesna svjasjennaja* (Gewijde Lente) heette, ontwikkelde hij samen met - en oorspronkelijk mogelijk zelfs op initiatief van - de schilder Nikolaj Roeritsj, erkend specialist op het gebied van authentieke en imaginaire kunst uit de voorchristelijke oudheid en bentgenoot van Djaghilev. Meteen al tijdens hun eerste bijeenkomst, op het landgoed van prinses Tenisjeva, zou Roeritsj de eerste schetsen voor de decors en kostuums op papier hebben gezet. Stravinsky maakte vervolgens op zijn eigen landgoed in Oestiloeg, niet ver van de Russisch-Poolse grens, een begin met de muziek en voltooide deze ruim een jaar later in een pension in het Zwitserse Clarens. Met een verwijzing naar zowel de gregoriaanse (westerse) als juliaanse (destijds Russische) kalender vermeldt het schetsboek in grote rode en blauwe potloodletters bij een passage uit de Danse sacrale: 'Vandaag, op 4/17 november 1912, zondag, heb ik bij ondraaglijke kiespijn de muziek van de *Sacre* voltooid. I. Stravinsky, Clarens, Châtelard Hotel.'

Elmer Schönberger

Mariss Jansons, chef-dirigent

Mariss Jansons maakte in september 2004 zijn opwachting als de zesde chef-dirigent in de geschiedenis van het Koninklijk Concertgebouworkest. Vanaf 1988 was hij al vele malen als gastdirigent in Amsterdam. Jansons, Let van geboorte en woonachtig in Sint-Petersburg, was van 1979 tot 2000 chef-dirigent van het Oslo Filharmonisch Orkest, dat hij op internationaal niveau bracht. Daarna was hij music director van het Pittsburgh Symphony Orchestra, dat hij eveneens grote erkenning bracht. ♦ Geboren in Riga, verhuisde Mariss Jansons op zijn dertiende naar het toenmalige Leningrad. Jansons studeerde er viool en piano en orkestdirectie aan het Conservatorium. In 1969 vervolgde hij zijn studie in Wenen bij Hans Swarowsky en in Salzburg bij Herbert von Karajan. Twee jaar later won hij het Herbert von Karajan-Wettbewerf in Berlijn. Mariss Jansons werd in 1973 assistent van Mravinski bij het orkest van Sint-Petersburg, het orkest waar ook zijn vader Arvid dirigent was. Sinds september 2003 is hij chef-dirigent van het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München, een functie die hij combineert met die bij het Koninklijk Concertgebouworkest. ♦ Voor zijn verdiensten ontving Mariss Jansons meerdere nationale onderscheidingen, zoals Het

kruis van verdienste van Koning Harald van Noorwegen en het lidmaatschap van de Royal Academy of Music in Londen en van het Gesellschaft der Musikfreunde in Wenen. In mei 2006 kreeg hij van de Letse president de Orde van de Drie Sterren, de hoogste onderscheiding van het land.

Het Koninklijk Concertgebouworkest

Het Concertgebouworkest, opgericht in 1888, groeide onder leiding van de dirigent Willem Mengelberg uit tot een wereldberoemd ensemble. Aan het begin van de 20ste eeuw werd een band gesmeed met grote componisten als Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg en Hindemith. Een aantal van hen dirigeerden bij het Concertgebouworkest hun eigen werk. Toen Eduard van Beinum in 1945 de leiding van Mengelberg overnam, bracht deze op het orkest zijn passie voor Bruckner en het Franse repertoire over. Na enige jaren de leiding van het Concertgebouworkest met Eugen Jochum te hebben gedeeld, nam Bernard Haitink in 1963 het chefdirigentschap op zich. Haitink, in 1999 benoemd tot eredirigent, zette de muzikale traditie voort en drukte daar zijn persoonlijk stempel op, zoals moge blijken uit zijn veelgeprezen uitvoeringen van Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel en Brahms. Onder Haitinks leiderschap nam het aantal grammofoonopnamen en buitenlandse reizen enorm toe. Riccardo Chailly volgde Haitink in 1988 op. Onder zijn leiding bevestigde het Koninklijk Concertgebouworkest zijn vooraanstaande positie in de muziekwereld en bouwde haar verder uit. Het orkest kreeg mede dankzij hem wereldwijd een grote naam op het gebied van de twintigste-eeuwse muziek. Daarnaast werden memorabele uitvoeringen van Italiaanse opera's gegeven. Het orkest verzorgde met Chailly uiterst succesvolle optredens tijdens de belangrijkste Europese Festivals, zoals de Internationale Festwochen Luzern, de Salzburger Festspiele en de Londense Proms, en in de Verenigde Staten, Japan en China. Hij is per september 2004 opgevolgd door Mariss Jansons. Het predikaat Koninklijk werd door Hare Majesteit Koningin Beatrix aan het Concertgebouworkest verleend ter gelegenheid van zijn honderd-jarig bestaan op 3 november 1888.



www.concertgebouworkest.nl

Colophon *producer, recording engineer, & editor* Everett Porter; assistant engineers: Daan van Aalst, Taco van der Werf, Tiemen Boelens; *recording facility* Polyhymnia International; *microphones* Neumann & Schoeps with Polyhymnia custom electronics; 88.2 kHz recording with Benchmark AD converters, *editing & mixing* Merging Technologies Pyramix. Monitored on B&W Nautilus speakers *photography* Marco van Borggreve, Simon van Boxtel *design* Atelier René Knip & Olga Scholten, Amsterdam. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this sacd are strictly prohibited. Copyright Royal Concertgebouw Orchestra 2008. Recording co-produced by  **RCO 08002**

Royal Concertgebouw Orchestra Mariss Jansons, chief conductor

Igor Stravinsky *L'Oiseau de feu* (1910, re-orchestrated 1919)

1	Introduction	3 : 02
2	L'Oiseau de feu et sa danse	0 : 17
3	Variation de l'oiseau de feu	1 : 13
4	Ronde des princesses	5 : 03
5	Danse infernale du roi Kastcheï	4 : 49
6	Berceuse	3 : 55
7	Final	3 : 07

Igor Stravinsky *Le sacre du printemps* (1911-1913)

8 - 15	Première partie: L'Adoration de la terre	15 : 13
16 - 21	Seconde partie: Le sacrifice	17 : 33
22	applause	0 : 25
total playing time		55 : 27

Recorded live at Concertgebouw Amsterdam on 15, 16 November, 25 June 2006 (Le sacre du printemps) and 7, 8 June, 14 December 2007 (L'Oiseau de feu)