



MARIINSKY

STRAVINSKY

PETRUSHKA
JEU DE CARTES
MARIINSKY ORCHESTRA
VALERY GERGIEV



IGOR STRAVINSKY / ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ (1882–1971)**Petrushka / Петрушка (1910–11)***Première tableau (First Scene)*

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I. Introduction (À la foire du Mardi-Gras) [The Shrovetide Fair (Introduction)] | 1'26" |
| 2 | II. Le compère de la foire amuse la foule du haut de son tréteau [The Crowds] | 4'07" |
| 3 | III. Le tour de passe-passe [The Conjuring Trick] | 1'57" |
| 4 | IV. Danse russe [Russian Dance] | 2'41" |

Deuxième tableau (Second Scene)

- | | | |
|----------|---------------------------------------|-------|
| 5 | I. Chez Pétrouchka [Petrushka's Cell] | 4'45" |
|----------|---------------------------------------|-------|

Troisième tableau (Third Scene)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 6 | I. Chez le Maure [The Moor's Cell] | 3'03" |
| 7 | II. Danse de la Ballerine [Dance of the Ballerina] | 0'48" |
| 8 | III. Valse de la Ballerine et du Maure [Waltz (The Ballerina and the Moor)] | 3'22" |

Quatrième tableau (Fourth Scene)

- | | | |
|-----------|---|-------|
| 9 | I. La foire du mardi gras (vers le soir) [The Shrovetide Fair (towards evening)] | 1'10" |
| 10 | II. Danse des nounous [Dance of the Wet-Nurses] | 2'17" |
| 11 | III. Entre un paysan avec un ours [A Peasant Enters with a Bear] | 1'49" |
| 12 | IV. Les tziganes dansent. Le marchand joue de l'accordéon [The Gypsy Girls Dance] | 0'56" |
| 13 | V. Danse des cochers et des palefreniers [Dance of the Coachmen and Grooms] | 2'00" |
| 14 | VI. Les déguisés [The Mummers] | 2'17" |
| 15 | VII. Mort de Pétrouchka [Petrushka's Death] | 2'55" |

IGOR STRAVINSKY / ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ (1882–1971)**Jeu de cartes / Игра в карты (1936–37)**

- | | | |
|-----------|--|-------|
| 16 | I. Première donne [First Deal]. Alla breve – Moderato assai – Tranquillo | 5'41" |
| 17 | II. Deuxième donne [Second Deal]. Alla breve – Marcia – Variazioni 1-5 – Coda – Marcia | 9'16" |
| 18 | III. Troisième donne [Third Deal]. Alla breve – Valse – Presto – Tempo del principio | 7'21" |

Total duration / Общее время звучания 57'51"

The Orchestra of the Mariinsky Theatre / Симфонический оркестр Мариинского театра
Conductor / Дирижер – Valery GERGIEV / Валерий ГЕРГИЕВ

ПЕТРУШКА

Дэниэль Джаффе

В 1910 году после огромного успеха «Жар-птицы», первого балета Стравинского, показанного в Париже в ходе «Русских сезонов» Дягилева, композитор начал сочинять «концертную пьесу» для фортепиано с оркестром. В интервью Стравинский говорил, что его замысел вырос из фигуры «романтического музыканта или поэта», который «усевшись за рояль, выбивает из клавиш нечто, идущее вразрез с общепринятым, вызывая бурные протесты оркестра, порой приводящие к музыкальным потасовкам». Вскоре, однако, он нашел еще более яркий образ – «комичного, уродливого, сентиментального, подвижного персонажа, всегда готового взбунтоваться». Это был популярный герой русского кукольного театра – Петрушка.

Стравинский показал свою незаконченную пьесу организатору «Русских сезонов» Сергею Дягилеву. Импресарио пришел в такой восторг от иронического тона вещи, что немедленно предложил превратить ее в балет (много лет спустя, услышав Второй фортепианный концерт молодого Прокофьева, он и тому предложил сделать то же самое). По мнению Дягилева, лучше всех помочь Стравинскому в создании балета, связанного с кукольным театром, мог Александр Бенуа, главный вдохновитель балета «Жар-птица», которому очень нравился получившийся спектакль, и, в особенности, музыка Стравинского. Однако Бенуа, оскорбленный опечаткой в программке сезонов 1910 года, незадолго перед тем уехал в Лугано, объявив Дягилеву, что больше не желает иметь с его труппой никакого дела. Теперь Дягилев старался вернуть Бенуа, используя в качестве приманки возможность сотрудничать со Стравинским. Он сыграл и на интересе Бенуа к петербургским гуляниям на Масленицу и традиционным для этих празднеств кукольным представлениям с участием Петрушки. Без детских воспоминаний Бенуа о масленичных гуляниях вряд ли в балете возникло бы верное их «ощущение» – сам Стравинский был слишком молод, чтобы их помнить –

разве что он видел их на сцене, когда его отец, баритон Федор Стравинский пел в опере Серова «Вражья сила».

Именно Бенуа начал процесс преобразования Петрушки из озорника и смутьяна (похожего на английского Панча) в трагического клоуна одноименного балета. Воспользовавшись традицией арлекинады, восходящей к комедии дель арте, где Пьеро (дальний родственник Петрушки) вместе с Коломбиной и Арлекином составляет любовный треугольник (эту коллизию и разыгрывали на ярмарках, когда Бенуа был ребенком), он написал либретто, где как будто оживают три большие – в человеческий рост – куклы: Коломбина становится хорошенькой, но зажатой Балериной, внимания которой добиваются Петрушка и Арап (первоплотившийся Арлекин). Первоначально Бенуа предполагал, что страдающий от безнадежной любви Петрушка с его бешеным темпераментом убьет Арапа в приступе ревности. Однако Стравинский настоял на том, чтобы, напротив, Арап убивал Петрушку, и таким образом герой превращался в жертву, то есть, фигуру способную вызвать большее сочувствие.

Картина I. Адмиралтейская площадь в Петербурге во время праздника Масленицы, перед Великим постом. Музыка Стравинского воспроизводит многоголосие ярмарки. Ее внезапно прерывает барабанный бой, возвещающий появление страшноватого Фокусника. Завлекая публику, он играет на флейте и представляет трех кукольных персонажей: Петрушку, Арапа и Балерину, которые танцуют перед зрителями.

Картина II. Каморка Петрушки. Одинокое фортепиано выводит ту самую мелодию, которую Стравинский поначалу предполагал использовать в «концертной пьесе», – безнадежно влюбленный в Балерину, отчаявшийся Петрушка стремится вырваться из неволи.

Картина III. Роскошно украшенная комната ярко одетого, но простоватого Арапа. Вскоре фанфары объявляют приход Балерины. Она танцует, восхищенный Арап

усаживает ее к себе на колени. В этот момент врывается охваченный ревностью Петрушка. Арап выгоняет его вон.

Картина IV. Гулянье продолжается вечером. Начинает танцы вереница кормилиц (звучит известная русская народная песня «Вдоль по Питерской» – сольная партия гобоя). Оркестр взвизгивает и появляется пляшущий медведь. Затем настает черед цыганского танца, а потом пускаются в пляс кучера. Стремительная музыка с шаржированным нисходящим глиссандо объявляет о приходе ряженных (напоминая о похожей сцене в опере Серова). Внезапно вбегает Петрушка, а за ним Арап, который поражает его кривой восточной саблей. Фокусник показывает публике, что Петрушка – всего-навсего кукла: он вытряхивает из его головы опилки. Толпа расходится, а Фокусник тянет безжизненное тело Петрушки за собой. Вдруг под пронзительный звук трубы с надетой сурдинкой появляется призрак Петрушки, который издевается над Фокусником.

ИГРА В КАРТЫ

Дэниэль Джаффе

Всего за год до смерти Дягилева (он умер от диабета 19 августа 1929 года), американский издатель и композитор Ричард Хаммонд, живший в Париже, заметил: «Грустно, что балет как будто держится на тоненькой ниточке. Почему только у одной труппы на свете есть творческое начало и достаточно воображения, чтобы создавать великие спектакли? ... Интересно было бы дожидаться того дня, когда американский Дягилев распахнет двери современного балетного театра».

Таким человеком стал Линкольн Керстайн – богатырь, с сильным характером и незаурядным умом, с детства полюбивший балет. Летом 1929 года, еще студентом Гарварда, он приехал в Европу и увидел несколько спектаклей «Русского балета Дягилева», в том числе «Аполлон Мусагет» Стравинского, поставленный двадцатипятилетним Джорджем Баланчиным. Строгая и одновременно утонченная и оригинальная хореография Баланчина потрясла Керстайна до глубины души и, познакомившись с балетмейстером три года спустя на каком-то лондонском приеме, он немедленно решил уговорить его приехать в Штаты и основать там новый балетный театр. После нескольких месяцев напряженных переговоров 17 октября 1933 года Баланчин вместе со своим агентом Владимиром Дмитриевым прибыл в нью-йоркскую гавань. К январю 1934 года Школа американского балета, первоначально созданная в Хартфорде, по настоянию Дмитриева, переехала в Нью-Йорк.

Критик газеты «Нью-Йорк Таймс» Джон Мартин отнесся к новому начинанию враждебно: танцовщиков, утверждал он, должен обучать «хороший американский специалист по танцу», а не иностранец с «эстетикой, привезенной с Ривьеры». В этих обстоятельствах поручить Баланчину организацию фестиваля балетов, поставленных исключительно на музыку Стравинского, было делом довольно рискованным. Более того, Баланчин предложил показывать не прославленные ранние балеты

«Русских сезонов», а недавние работы Стравинского в неоклассическом стиле. За пределами преданного композитору круга этот этап его творческого развития встретили с тревогой даже во Франции, не говоря уже о Соединенных Штатах. Сам Керстайн дрогнул, узнав о замысле хореографа, но Баланчин оставался непреклонен. Доверяя его чутью, Керстайн преодолел свои опасения и со свойственной ему энергичностью бросился помогать в проведении фестиваля, где планировался показ только новых спектаклей, представляющих двадцать шесть молодых танцовщиков американского балета.

Стравинский, который в то время жил еще в Европе, начал работать над новым балетом в декабре 1935 года, не дожидаясь официального заказа, не говоря уже о либретто. Много позже, летом 1936 года, написав большую часть музыки, он попытался привлечь к написанию либретто Жана Кокто, но в конце концов из их сотрудничества ничего не вышло. Затем, в начале августа, когда Стравинский ехал в такси по Парижу, ему пришло в голову, что основой действия спектакля может стать игра в покер, а главным героем – Джокер. Он пришел в такой восторг от этой идеи, что немедленно пригласил везущего его таксиста вместе выпить по рюмочке.

Позднее Стравинский так рассказывал Роберту Крафту о происхождении либретто:

“Когда я сочинял «Игру в карты», моим любимым занятием в периоды отдыха между работой был покер, но замысел балета, точнее притягательность для меня этой темы, предшествует моим познаниям в области карточной игры. Возможно, истоки его в детстве, в каникулах, которые я проводил на немецких курортах. Сочиняя музыку, я вспоминал «тромбонный» голос церемониймейстера на курорте, объявлявшего новую игру: “Ein neues Spiel, ein neues Glück”¹, – говаривал он, и ритм, и инструментовка темы, открывающей

каждую новую «сдачу» в моем балете, – это эхо или имитация темпа, тембра и вообще всего характера этого объявления».

Биограф Стравинского Стивен Уолш впоследствии оспаривал утверждение композитора, что он когда-либо серьезно играл в покер. Однако Стравинский настаивал – даже вопреки рекомендациям издателя – на подробностях описания игры в либретто. Там «коварный» Джокер благодаря своей способности превращаться в любую карту расправляется с самыми могущественными картами, но, в конце концов, терпит поражение от червонного «королевского флеша», напечатанного в партитуре вместе с эпиграфом из Лафонтена, чрезвычайно важным в атмосфере растущих притязаний Гитлера на Европу:

*Il faut faire aux méchants guerre continuelle
La paix est fort bonne de soi,
J'en conviens mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi ?*

Из этого наш вывод ясен:
Пусть мир есть лучшее из благ,
Но он бесплоден и опасен,
Когда без совести и чести враг.²

Что же касается музыки как таковой – это одна из самых веселых и остроумных партитур Стравинского, она дерзко усеяна цитатами из множества «серьезных» музыкальных произведений, в том числе мимолетными отсылками к собственным сочинениям, а также к Бетховену, Иоганну Штраусу, Равелю, и – самое узнаваемое – к увертюре к «Севильскому цирюльнику» Россини. Радостное и наряженное в блестящую инструментовку, это произведение Стравинского быстро завоевало свое место в репертуаре концертных залов.

¹ Новая игра – новая удача (нем)

² Перевод О. Чюминой.

И.Ф. СТРАВИНСКИЙ

Леонид Гаккель

Игорь Федорович Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниенбауме (пригороде Санкт-Петербурга) в семье выдающегося оперного певца. Учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета (курса не окончил), в 1903–1905 годах брал частные уроки композиции у Н.А. Римского-Корсакова.

Первым заметным сочинением Стравинского стала оркестровая фантазия «Фейерверк» (1908). В 1910 году был создан балет «Жар-птица», постановка которого в Париже труппой С.П. Дягилева принесла композитору международную известность. В творчестве Стравинского начался так называемый *русский период*, прославленный балетом «Петрушка» (1911) и особенно балетом «Весна священная» (1913), сыгравшим эпохальную роль в истории хореографического искусства и в истории симфонической музыки XX века.

С 1914 года Игорь Федорович постоянно проживает на Западе (в 1934 году он принимает французское гражданство, в 1945-м – гражданство США). В первое эмигрантское десятилетие им создаются такие партитуры, как «История солдата» для чтеца и инструментального ансамбля (1918), причудливо отразившая реальность минувшей мировой войны, и хореографическая кантата «Свадебка» (1923), проникшая в сокровенные душевные глубины русского фольклора.

С 1924-го по 1953-й год в композиторской жизни Стравинского продолжается *неоклассический период*, основным импульсом которого явилось желание упрочить иерархию европейских духовных ценностей, подорванную мировой войной. Важнейшими достижениями этого периода были Концерт для фортепиано и духовых инструментов (1924), опера-оратория «Царь Эдип» (по Софоклу, 1927), балет «Аполлон Мусaget» (1928), Симфония псалмов для хора и оркестра (1930). Интенсивная творческая переработка классического наследия,

широта культурного горизонта и новизна средств письма обеспечили этим сочинениям острый интерес современников и неувядаемую славу в будущем.

В 1939 году Стравинский переезжает в США (в 1940 году он женится на В.А. де Боссе – после смерти своей первой жены Е.Г. Носенко). Продуктивность композитора с годами уменьшается, и все же он создает такие замечательные сочинения, как Симфония in C (1939), позволившая ему пережить очень тяжелый момент личной биографии, и Симфония в трех движениях (1942–1945) – она оказалась единственным, но впечатляющим откликом Игоря Федоровича на события Второй мировой войны. Всеобщее внимание привлекла опера Стравинского «Похождение повесы» (по мотивам гравюр У. Хогарта, 1948–1951), завершившая небольшую, но ценнейшую серию его оперных произведений.

Поздний период творчества связан с интересом мастера к авангардным композиторским технологиям, в частности, к сериализму. Игорь Федорович пишет музыку на библейские тексты («Canticum sacrum» для солистов, хора и оркестра, 1956, «Threni» для того же состава, 1958, «Авраам и Исаак» для баритона и камерного оркестра, 1963) – и переходит к прощальным сочинениям, включая вокально-инструментальные эпитафии на смерть друзей и коллег. Творческие силы не оставляют композитора до 86-летнего возраста; последним его сочинением (не считая вокальной миниатюры) были «Заупокойные песнопения» (Requiem Canticles) для солистов, хора и оркестра на канонический латинский текст (1966).

Стравинский скончался 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке; согласно его воле похоронен на кладбище Сан-Микеле в Венеции. На могильной плите – два слова: «Igor Stravinsky». Вест мир знает это имя и никогда не забудет его.

PETRUSHKA

Daniel Jaffé

In 1910, following the huge success of his first ballet for the Paris-based Ballets Russes, *The Firebird*, Stravinsky started composing a 'Konzertstück' for piano and orchestra. In an interview, he said his original conception was a "musician or the poet of Romantic tradition" who "sat himself at the piano and spun contrary ideas at the keyboard, while the orchestra burst out with vehement protests, with sonic fisticuffs". However, Stravinsky soon found a more vivid image – of a "droll, ugly, sentimental, shifting personage who was always in an explosion of revolt". This was the popular Russian puppet character, Petrushka.

Stravinsky played his Konzertstück-in-progress to the director of the Ballets Russes, Serge Diaghilev. So delighted was the impresario by its caustic style that he immediately proposed turning it into a ballet (years later he gave a similar response on hearing the young Prokofiev's Second Piano Concerto). In Diaghilev's view, the obvious man to help Stravinsky develop this puppet-inspired work was Alexander Benois, a prime instigator of the *Firebird* ballet who had adored the result, Stravinsky's music in particular. However, Benois, offended by a misprinted credit in the programme books for the 1910 season, had recently retired to Lugano, telling Diaghilev that he would have nothing more to do with his ballet company. Diaghilev now enticed Benois back, using the lure of collaborating with Stravinsky. He also played on Benois's enthusiasm and expertise on the St Petersburg Shrovetide carnival, where puppet shows such as Petrushka had traditionally been staged. Benois's childhood experience of these carnivals was indeed crucial to the final 'feel' of the ballet, since Stravinsky himself was too young to have witnessed such a carnival – except in dramatised form, when his baritone father, Fyodor Stravinsky, sang in Serov's opera *The Power of the Fiend*.

It was Benois who began the process of transforming Petrushka from rebellious mischief-maker (closely related to the English Punch) to the tragic clown of the ballet. Drawing on the

Commedia dell'Arte tradition of the Harlequinades in which Pierrot (a distant relation of Petrushka) is involved in a love-triangle with Columbine and Harlequin – such as Benois had seen performed in fairs during his childhood – his scenario involves three life-sized puppets, seemingly brought to life: Columbine became a pretty but stiff-limbed Ballerina, whose affections both Petrushka and the Blackamoor (into which Harlequin was transformed) vie for. Given Petrushka's violent temper, Benois had originally envisaged the lovelorn puppet killing the Blackamoor in jealous rage. Stravinsky, however, insisted that it should be the Blackamoor who kills Petrushka, so turning the hero into a hapless victim and so perhaps a more resonant figure.

Tableau I: Admiralty Square, St Petersburg, 1830, during the festive Maslenitsa (Butter Week) preceding Lent. Stravinsky's score evokes the merry hubbub of the fair before a sudden rumble of drums heralds a sinister-looking showman, who plays a flute to enchant his audience. He introduces three puppets: Petrushka, a Blackamoor, and a Ballerina, who dance for the spectators.

Tableau II: in Petrushka's cell. Depicted by solo piano (playing music intended for Stravinsky's 'Konzertstück'), the puppet, forlorn and in love with the Ballerina, seeks to escape his imprisonment.

Tableau III is in the luxuriously appointed room of the gaudily-dressed but simple-minded Blackamoor. Eventually a trumpet fanfare heralds the Ballerina's entrance. She dances to the Moor's delight, who eventually draws her onto his lap; at this point the jealous Petrushka enters, only to be chased out by the Moor.

Tableau IV: the fair, later that evening. A group of nursemaids lead a dance (solo oboe playing the well-known Russian folk song 'Along the Road to Piter', i.e. St Petersburg). A sudden shriek by the orchestra heralds the appearance of a dancing bear. A gypsy dance follows, then a lively dance by the coachmen. Scurrying music with grotesque downward *glissandi* introduces a group of masked revellers (recalling

a similar scene from Serov's opera). Petrushka suddenly appears, pursued by the Blackamoor who strikes him down with his scimitar. The showman demonstrates that Petrushka is just a puppet, shaking some sawdust from his head. The crowd disperse, and the showman begins to drag the lifeless puppet away. Suddenly, to the piercing sound of a muted trumpet, the puppet's ghost appears to taunt the showman.

JEU DE CARTES

Daniel Jaffé

Only a year before Diaghilev's death from diabetes on 19 August 1929, the Paris-based American publisher and composer Richard Hammond observed: "It seems a pity that the ballet hangs upon so slender a thread. Why should there be but one creative and imaginative troupe capable of producing the greater stage works? ... We wait with interest the day that an American Diaghilev shall open the doors to a theatre of modern ballet."

Such a figure appeared in the person of Lincoln Kirstein. A physical giant with a forceful character and intelligence to match, Kirstein had loved ballet from an early age. In the summer of 1929, while a Harvard student, he visited Europe and saw several Ballets Russes productions, including Stravinsky's *Apollon musagète*, choreographed by the 25-year-old George Balanchine. Profoundly struck by Balanchine's spare yet highly-refined and inventive choreography, Kirstein met Balanchine three years later at a London reception; days later, he had resolved to woo Balanchine to the States to form a new ballet company. After months of intense negotiation, on 17 October 1933 Balanchine arrived in New York harbour with his agent, Vladimir Dmitriev. The School of American Ballet, formed initially in Hartford, by January 1934 had moved at Dmitriev's insistence to New York.

The new enterprise was greeted with hostility by the *New York Times* critic John Martin, who protested that the dancers should be trained by "a good American dance man" rather than by a foreigner with "Riviera esthetics". It was a considerable gamble, then, for Balanchine to plan an all-Stravinsky festival of dance for April 1937. Furthermore, he proposed staging not the celebrated early Ballets Russes works, but recent examples of Stravinsky's neo-classical style, a creative phase in the composer's development which – outside his most devoted circle – had generally been received with dismay in France, let alone the States. Even Kirstein balked at the prospect of such a festival, but Balanchine was adamant. Kirstein, trusting Balanchine's judgment, swallowed his

misgivings and threw his energies into staging the festival, which was to include an entirely new work to showcase the 26 young dancers of the American Ballet.

Stravinsky, at that time still based in Europe, started the new ballet early in December 1935, even before receiving confirmation of the commission, let alone a scenario. As late as July 1936, having written a good deal of the music, he tried to enlist Jean Cocteau to write that scenario, but ultimately their collaboration failed to take wing. Then early in August, while riding a cab in Paris, it occurred to Stravinsky to base the action on a game of poker, with dancers representing cards and, as the central protagonist, the Joker; such was his delight in this concept that Stravinsky invited his cab driver to join him for an aperitif.

Stravinsky later told Robert Craft about the supposed origin of his scenario:

“While composing *Jeu de cartes*, poker was a favourite pastime in the rest periods between composition, but the origins of the ballet, in the sense of the attraction of the subject, antedate my knowledge of card games. They are probably to be traced back to childhood holidays at German spas... [W]hen I composed the music [I remembered] the ‘trombone’ voice with which the master of ceremonies at one of these spas would announce a new game. “Ein neues Spiel, ein neues Glück”, he would say, and the rhythm and instrumentation of the theme with which each of the “deals” of my ballet begins are an echo or an imitation of the tempo, timbre, and indeed the whole character of that invitation.”

The biographer Stephen Walsh has since disputed Stravinsky's claim that he was ever a serious poker player. Yet Stravinsky insisted, even against his publisher's advice, on having an outline scenario – in which the “perfidious Joker”, after beating the mightiest cards through his ability to change identity, is finally defeated by a “Royal Flush” in Hearts –

printed in the score, together with an epigraph by La Fontaine, which appeared all the more significant in the context of Hitler's growing ambitions in Europe:

*Il faut faire aux méchants guerre continuelle
La paix est fort bonne de soi,
J'en conviens mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi?*

Our war on the wicked must be continual.
Peace is a very good thing in itself,
I agree – but how is it possible
With foes without honour?

The music itself is one of Stravinsky's most playful and witty scores, cheekily peppered with quotations from a wide range of ‘serious’ musical pieces, including fleeting references to his own works and those by Beethoven, Johann Strauss, Ravel and – most unmistakably – a quotation from Rossini's *Barber of Seville* Overture. Light-hearted and clothed in some of Stravinsky's brightest instrumentation, the work rapidly earned a beloved place in the concert hall repertory.

IGOR STRAVINSKY

Leonid Gakkel

Igor Fyodorovich Stravinsky was born on 17 June 1882, in Oranienbaum, near St Petersburg, into the family of an eminent opera singer. He read law at St Petersburg University but did not graduate. From 1903 to 1905 he took private tuition in composition with Nikolai Rimsky-Korsakov.

Stravinsky's first notable composition was his orchestral fantasy *Fireworks* (1908). In 1910 he composed *The Firebird*, premiered as a ballet by Sergei Diaghilev's *Ballets Russes* in Paris, which brought the composer international renown. This marked the beginning of Stravinsky's creative phase known as the Russian period, famed for the ballet *Petrushka* (1911) and in particular the ballet *The Rite of Spring* (1913), which played a seminal role in the history of the choreographic arts and of twentieth-century symphonic music.

From 1914 Stravinsky was permanently settled in the West (adopting French citizenship in 1934, and US citizenship in 1945). In his first decade of emigration he produced scores such as *The Soldier's Tale*, to be read and for instrumental ensemble (1918), a bizarre reflection of the reality of the recent world war, and the dance cantata *Les Noces* (1923), which plumbed the innermost depths of Russian folklore.

Stravinsky's neoclassical period spanned the years from 1924 until 1953. The driving force behind this compositional phase was the desire to reinforce the European spiritual value system which had been undermined by the war. His major accomplishments in this period were the Concerto for Piano and Wind Instruments (1924), the opera-oratorio *Oedipus rex* (after Sophocles, 1927), the ballet *Apollo* (1928) and the *Symphony of Psalms*, for chorus and orchestra (1930). Stravinsky's intensely creative adaptation of the classical heritage, breadth of cultural horizons and novel writing method secured for these compositions keen interest among contemporaries and undying glory for the future.

In 1939 Stravinsky moved to the USA. He married Vera de Bosset in 1940, after the death of his first wife Katerina Nossenko. The composer's output dwindled over the years, yet he still produced remarkable compositions such as *Symphony in C* (1939), which helped him to weather a very difficult moment in his personal life, and *Symphony in Three Movements* (1942–45), which was to be the composer's sole yet powerful response to the events of World War II. Stravinsky's opera *The Rake's Progress*, based on the engravings of William Hogarth (1948–51), garnered wide attention, completing the small but highly acclaimed series of his opera works.

The later period of Stravinsky's creativity was linked to his interest in avant-garde compositional techniques, in particular serialism. He wrote musical works based on scripture passages (*Canticum sacrum* for soloists, chorus and orchestra, 1956, similarly *Threni*, 1958, *Abraham and Isaac* for baritone and chamber orchestra, 1963) then he moved on to funereal compositions, including vocal and instrumental elegies on the deaths of his friends and colleagues. The composer's creative energy continued into old age; at 86, he completed his final composition (besides his vocal miniatures), *Requiem Canticles* for soloists, chorus and orchestra, using the canonical Latin text (1966).

Stravinsky died on 6 April 1971 in New York. In accordance with his wishes, he was buried on the cemetery island of San Michele in Venice. His gravestone bears two words: "Igor Stravinsky." A name the whole world knows and will never forget.

PETROUCHKA

Daniel Jaffé

En 1910, après l'immense succès de son premier ballet pour la troupe parisienne des Ballets russes, *L'Oiseau de feu*, Stravinsky se mit à composer un *Konzertstück* pour piano et orchestre. Dans un entretien, il affirmait que son idée première était « le musicien ou le poète de la tradition romantique » qui « se plaçait au piano et roulait sur le clavier des objets hétéroclites tandis que l'orchestre éclatait en protestations véhémentes, en coups de poing sonores ». Il trouva cependant bientôt une image plus frappante – celle d'un « personnage drôle, laid, sentimental, changeant, toujours dans une explosion de révolte ». C'était le personnage de la marionnette populaire russe, Petrouchka.

Stravinsky joua son *Konzertstück* en devenant directeur des Ballets russes, Serge Diaghilev. L'impresario fut à ce point ravi par le style caustique de la pièce qu'il proposa aussitôt d'en faire un ballet (des années plus tard, il eut une réaction analogue en entendant le Deuxième Concerto pour piano du jeune Prokofiev). Dans l'esprit de Diaghilev, l'homme qui s'imposait à l'évidence pour aider le compositeur à développer cette œuvre inspirée du théâtre de marionnettes était Alexandre Benois, l'un des principaux instigateurs de *L'Oiseau de feu*, qui avait adoré le résultat, et la musique de Stravinsky en particulier. Mais Benois, vexé par une faute d'impression dans les programmes de la saison 1910, s'était depuis peu retiré à Lugano et avait dit à Diaghilev qu'il ne voulait plus avoir affaire à sa compagnie. L'impresario réussit néanmoins à l'inciter à revenir en lui faisant miroiter cette nouvelle collaboration avec Stravinsky. Il joua aussi sur l'enthousiasme de Benois pour le carnaval de la mi-carême à Saint-Petersbourg, et sur ses connaissances dans ce domaine, car c'est là que des spectacles de marionnettes comme *Petrouchka* avaient été traditionnellement montés. Ces carnivals que Benois avait connus dans son enfance étaient en effet cruciaux pour l'atmosphère finale du ballet, car Stravinsky était trop jeune pour avoir assisté à de tels spectacles – sauf sous forme dramatisée, quand son père, Feodor Stravinsky, baryton, chantait dans l'opéra de Serov, *La Puissance du mal*.

C'est Benois qui amorça le processus de transformation de Petrouchka, faisant de l'espiègle rebelle (proche parent du Polichinelle français) un clown tragique dans le ballet. Puisant à la tradition des arlequinades de la *commedia dell'arte*, où Pierrot (parent plus éloigné de Petrouchka) est pris dans un triangle amoureux avec Colombine et Arlequin – Benois avait vu de tels spectacles lors des foires de son enfance –, son scénario fait appel à trois marionnettes grandeur nature qui semblent avoir pris vie : Colombine devient une Ballerine, jolie, mais aux membres raides, dont Petrouchka et le Maure (en qui Arlequin s'est transformé) se disputent l'affection. Étant donné le tempérament violent de Petrouchka, Benois avait envisagé à l'origine que la marionnette tue le Maure dans sa rage jalouse et son dépit amoureux. Stravinsky tenait cependant à ce que ce soit le Maure qui tue Petrouchka, transformant ainsi le héros en victime infortunée et donnant peut-être ainsi plus de résonances à son personnage.

Tableau I : place de l'Amirauté, Saint-Petersbourg, 1830, pendant la fête de la Semaine grasse qui précède le Carême. La partition de Stravinsky évoque le joyeux tohu-bohu de la foire avant qu'un soudain grondement de tambour n'annonce l'arrivée du Charlatan à l'allure sinistre, qui joue de la flûte pour enchanter son public. Celui-ci présente les trois marionnettes : Petrouchka, un Maure et une Ballerine, qui danse pour les spectateurs.

Tableau II : dans la cellule de Petrouchka. Représentée par le piano solo (qui joue de la musique destinée au *Konzertstück* de Stravinsky), la malheureuse marionnette, amoureuse de la Ballerine, cherche à s'évader de sa prison.

Tableau III : dans la cellule luxueusement aménagée du Maure, un simple d'esprit vêtu de manière criarde. Une fanfare de trompette annonce l'entrée de la Ballerine. Celle-ci se met à danser, au grand plaisir du Maure, qui l'attire ensuite sur ses genoux ; c'est alors que le jaloux Petrouchka entre, uniquement pour être chassé par le Maure.

Tableau IV : la foire, plus tard ce même soir. Un groupe de nourrices mène une danse (le hautbois solo jouant la

chanson populaire russe « Sur la route de Piter », c'est-à-dire Saint-Pétersbourg). Un soudain cri de l'orchestre annonce l'apparition d'un ours dansant. Suit une danse tsigane, puis une danse animée des cochers. Une musique rapide avec de grotesques *glissandi* descendants introduit un groupe de fêtards masqués (rappelant une scène similaire dans l'opéra de Serov). Petrouchka apparaît alors, poursuivi par le Maure, qui le frappe de son cimenterre. Le Charlatan montre au public que Petrouchka n'est qu'une poupée, faisant tomber un peu de sciure de sa tête. La foule se disperse, et le Charlatan commence à emmener la poupée sans vie. Soudain, au son perçant d'une trompette avec sourdine, le spectre de la marionnette apparaît pour railler le Charlatan.

JEU DE CARTES

Daniel Jaffé

Un an seulement avant que Diaghilev ne meure du diabète le 19 août 1929, Richard Hammond, éditeur et compositeur américain établi à Paris, fit remarquer : « Il semble regrettable que le ballet soit suspendu à un fil aussi mince. Pourquoi n'y aurait-il qu'une seule troupe créative et imaginative capable de produire de grandes œuvres scéniques ? [...] On attend avec intérêt le jour où un Diaghilev américain ouvrira les portes à un théâtre de ballet moderne. »

Une telle figure apparut en la personne de Lincoln Kirstein. Ce géant sur le plan physique, au caractère puissant, et d'une intelligence à l'avenant, aimait le ballet depuis son plus jeune âge. Au cours de l'été de 1929, alors qu'il était étudiant à Harvard, il visita l'Europe et vit plusieurs productions des Ballets russes, dont *Apollon musagète* de Stravinsky dans une chorégraphie signée par le jeune George Balanchine, âgé de vingt-cinq ans. Profondément frappé par l'art à la fois dépouillé, extrêmement raffiné et inventif de Balanchine, Kirstein le rencontra trois ans plus tard lors d'une réception à Londres ; quelques jours plus tard, il avait décidé d'attirer le chorégraphe aux États-Unis pour y former une nouvelle compagnie de ballet. Après des mois d'intenses négociations, Balanchine arriva donc dans le port de New York le 17 octobre 1933 avec son agent, Vladimir Dmitriev. La School of American Ballet, fondée au départ à Hartford, fut transférée dès janvier 1934 à New York, sur les instances de Dmitriev.

La nouvelle entreprise reçut un accueil hostile du critique du *New York Times*, John Martin, qui pensait que les danseurs devaient être formés par « un bon homme de ballet américain », plutôt que par un étranger avec une « esthétique Riviera ». C'était donc un gros pari pour Balanchine de prévoir un festival de danse entièrement consacré à Stravinsky pour avril 1937. En outre, il proposait de monter non pas les célèbres œuvres anciennes des Ballets russes, mais des exemples récents du style néoclassique du compositeur, une phase créative de son évolution qui – en dehors de son cercle le plus dévoué – avait généralement suscité la consternation en France, pour

ne rien dire des États-Unis. Même Kirstein rechignait à la perspective d'un tel festival ; mais Balanchine resta inflexible. Se fiant au jugement de Balanchine, Kirstein ravala ses craintes et mit toute son énergie dans l'organisation du festival, qui devait comporter une œuvre entièrement nouvelle destinée à mettre en valeur les vingt-six jeunes danseurs de l'American Ballet.

Stravinsky, qui à l'époque vivait encore en Europe, commença le nouveau ballet au début de décembre 1935, avant même d'avoir reçu confirmation de la commande, et à plus forte raison le scénario. En juillet 1936, après avoir composé une bonne partie de la musique, il essayait encore d'inciter Jean Cocteau à écrire le scénario, mais leur collaboration ne réussit pas à prendre son envol, finalement. Puis, au début d'août, alors qu'il circulait à Paris en taxi, Stravinsky eut l'idée de fonder l'action sur une partie de poker, avec les danseurs représentant des cartes et, comme protagoniste central, le Joker ; il était tellement ravi par son idée qu'il invita le chauffeur du taxi à se joindre à lui pour un apéritif.

Stravinsky expliqua par la suite à Robert Craft l'origine supposée de son scénario :

« À l'époque où je composais *Jeu de cartes*, le poker était l'un de mes passe-temps favoris pendant les périodes de repos dans la composition ; mais les origines du ballet, et l'attrait du sujet, sont antérieurs à ma connaissance des jeux de cartes. Il faut sans doute les faire remonter aux vacances de mon enfance dans les villes d'eau allemandes [...]. En composant la musique, je me souvenais de la voix de "trombone" avec laquelle le maître de cérémonie de l'une de ces stations thermales annonçait un nouveau jeu. "Ein neues Spiel, ein neues Glück", disait-il, et le rythme et l'instrumentation du thème avec lequel débute chacune des nouvelles "donnes" sont un écho ou une imitation du tempo, du timbre, et même de tout le caractère de cette invitation. »

Son biographe Stephen Walsh a depuis lors contesté que Stravinsky ait jamais été un joueur de poker sérieux, comme il l'affirmait. Le compositeur exigea néanmoins, contre l'avis de son éditeur, d'avoir un argument imprimé dans la partition – le « perfide Joker », après avoir battu les cartes les plus puissantes par sa faculté de changer d'identité, y est finalement défait par un « royal flush » à cœur –, avec une épigraphe de La Fontaine qui paraissait d'autant plus significative dans le contexte des ambitions croissantes de Hitler en Europe :

*Il faut faire aux méchants guerre continuelle
La paix est fort bonne de soi,
J'en conviens mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi?*

La musique elle-même est l'une des partitions les plus enjouées et les plus spirituelles de Stravinsky, ironiquement épicée de citations tirées d'un large éventail de pièces de musique « sérieuse », dont des références fugaces à ses propres œuvres et à des compositions de Beethoven, Johann Strauss, Ravel, outre – la plus reconnaissable de toutes – une citation de l'ouverture du *Barbier de Séville* de Rossini. Légère et vêtue de l'une des instrumentations les plus brillantes de Stravinsky, l'œuvre conquiert rapidement une place de choix dans le répertoire de concert.

IGOR STRAVINSKI

Leonid Gakkel

Igor Fiodorovitch Stravinski naît le 17 juin 1882 à Oranienbaum, près de Saint-Petersbourg, d'un père chanteur d'opéra. Il s'inscrit à la faculté de droit de l'université de Saint-Petersbourg, mais ne termine pas ses études. De 1903 à 1905, il travaille la composition en privé avec Nikolaï Rimski-Korsakov.

La première composition importante de Stravinski est une fantaisie pour orchestre : *Feu d'artifice* (1908). Puis, en 1910, il écrit *L'Oiseau de feu*, dont la création à Paris par les Ballets russes de Sergei Diaghilev lui assure une renommée internationale. Ce ballet marque le début de ce qu'il est convenu d'appeler sa « période russe », rendue célèbre par *Petrouchka* (1911) et surtout *Le Sacre du printemps* (1913), deux ballets qui font référence dans l'histoire de la chorégraphie et de la musique symphonique du vingtième siècle.

En 1914, Igor Stravinski quitte définitivement la Russie (il est naturalisé français en 1934 puis américain en 1945). Durant sa première décennie dans un pays de l'Ouest, il compose, entre autres, *L'Histoire du soldat* pour récitants et instrumentistes (1918), curieuse évocation des réalités de la toute récente Première Guerre mondiale, et *Les Noces* (1923), cantate dansée qui explore les traditions folkloriques de la Russie profonde.

La période néoclassique de Stravinski s'étend de 1924 à 1953. Durant cette phase créative, le compositeur est mu par le désir de renforcer les valeurs spirituelles européennes minées par la guerre. Les grandes partitions de cette époque sont le *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924), l'opéra oratorio *Œdipe-Rex* d'après Sophocle (1927), le ballet *Apollon musagète* (1928) et la *Symphonie de psaumes* pour chœur et orchestre (1930). L'intensité créative avec laquelle Stravinski adapte la tradition classique, son immense culture et l'écriture novatrice dont témoignent ces compositions ne manquent pas d'éveiller l'intérêt de ses contemporains et lui assureront à tout jamais la gloire.

En 1939, Stravinski s'installe aux États-Unis. Il épouse Vera de Bosset en 1940, suite au décès de sa première femme Katerina Nossenko. Sa production se ralentit au fil des années, mais il n'en écrit pas moins des partitions remarquables comme la *Symphonie en ut* (1939), qui lui permet de traverser les épreuves qu'il rencontre alors dans sa vie personnelle, et la *Symphonie en trois mouvements* (1942-45), seul et néanmoins puissant écho chez lui des événements de la Seconde Guerre mondiale. Très largement apprécié, *The Rake's Progress* (« *La carrière d'un libertin* »), qui puise ses sources dans les gravures de William Hogarth (1748-51), achève la liste, peu nombreuse mais acclamée, des œuvres de Stravinski pour la scène lyrique.

Durant son ultime période créative, Stravinski manifeste un intérêt marqué pour les techniques de composition d'avant-garde, tel le sérialisme. Il écrit des œuvres musicales d'inspiration biblique (le *Canticum sacrum* pour solistes, chœur et orchestre, 1956 ; *Threni*, pour solistes, chœurs et orchestre, 1958 ; *Abraham and Isaac* pour baryton et orchestre de chambre, 1963), puis des hommages funéraires à des amis et collègues disparus, sous forme notamment d'élégies vocales et instrumentales. Son énergie créative ne s'amenuise pas avec le passage du temps ; c'est ainsi qu'à 86 ans, il achève sa dernière composition (autre que ses miniatures vocales), le *Requiem Canticles* pour solistes, chœur et orchestre, qui s'appuie sur le texte de la messe tridentine (1966).

Stravinski meurt le 6 avril 1971 à New York. Selon ses vœux, il est inhumé au cimetière de la ville de Venise, sur l'île San Michele. Sa tombe porte pour seule inscription « Igor Stravinski », nom connu du monde entier et que personne jamais n'oubliera.

PETRUSCHKA

Daniel Jaffé

Nach dem sensationellen Erfolg des *Feuervogels*, seinem ersten Ballett für die in Paris beheimateten Ballets Russes, begann Strawinsky mit der Arbeit an einem „Konzertstück“ für Klavier und Orchester. In einem Interview erklärte er, ursprünglich habe ihm „ein Musiker oder Dichter aus der romantischen Tradition“ vorgeschwebt, der „sich ans Klavier setzt und auf der Tastatur gegensätzliche Ideen spinnt, während das Orchester wütenden Protest erhebt und es zu musikalischen Raufereien kommt.“ Bald aber fand Strawinsky ein lebendigeres Bild – das einer „komischen, hässlichen, sentimental und unbeständigen Person von explosivem, rebellischem Wesen.“ Das war die beliebte russische Puppenfigur Petruschka.

Dieses entstehende Konzertstück spielte der Komponist Sergei Djagilew vor, dem Leiter der Ballets Russes, der von der Schärfe der Musik begeistert war und sofort vorschlug, ein Ballett daraus zu machen (als er viele Jahre später das Zweite Klavierkonzert des jungen Prokofjew hörte, reagierte er ähnlich). Und nach Ansicht Djagilews gab es niemand Besseren, Strawinsky bei der Entwicklung dieses von einer Gliederpuppe inspirierten Stücks zu helfen, als Alexander Benois, eine der Haupttriebfedern hinter dem *Feuervogel*-Ballett, den das Ergebnis und insbesondere die Musik Strawinskys entzückt hatten. Allerdings war Benois gekränkt wegen eines Druckfehlers bei der Namensnennung im Programmheft der Spielzeit 1910 und hatte sich nach Lugano zurückgezogen und Djagilew beschieden, er wolle nie wieder etwas mit dessen Balletttruppe zu tun haben. Dem Impresario gelang es jedoch, Benois mit der Aussicht auf eine Zusammenarbeit mit Strawinsky zu versöhnen, zudem verwies er geschickt auf seine Begeisterung für die Petersburger Butterwoche und seine intime Kenntnis dieser närrischen Tage in der Faschingszeit, bei denen traditionell Puppenspiele mit Petruschka aufgeführt worden waren. Benois' Kindheitserinnerungen an diesen Karneval waren maßgeblich für die stimmige Atmosphäre des Balletts verantwortlich, denn Strawinsky selbst war zu jung, um die

Butterwoche noch erlebt zu haben – außer in dramatisierter Form, wenn sein Vater Fjodor Strawinsky, ein Bariton, in Alexander Serows Oper *Des Feindes Macht* sang.

Benois war es nun, der die Gestalt des Petruschka von rebellischem Unruhestifter (der vieles mit dem deutschen Kasper gemein hat) zum tragischen Clown des Balletts umwandelte. Mit Rückgriff auf die Commedia dell'Arte-Tradition der Harlekinaden, in denen Pierrot (ein entfernter Verwandter Petruschkas) in einem Liebesdreieck mit Columbina und Harlekin steht – wie Benois sie als Darbietungen auf den Jahrmärkten seiner Kindheit gesehen hatte –, gehören zu seinem Szenario drei lebensgroße Puppen, die scheinbar zu Leben erweckt werden: Columbina wurde zu einer hübschen, aber steifgliedrigen Ballerina, um deren Zuneigung sowohl Petruschka als auch der Mohr (zu dem Harlekin umgestaltet wurde) buhlen. In Anbetracht von Petruschkas aufbrausendem Temperament hatte Benois vorgesehen, dass der Liebestolle den Mohren aus Eifersucht umbringt. Strawinsky aber bestand darauf, dass vielmehr der Mohr Petruschka tötete, womit er den Helden in ein unglückliches Opfer und damit zu einer zugkräftigeren Figur verwandelte.

1. Bild: Platz der Admiralität, St. Petersburg, 1830, während der Maslenitsa (Butterwoche) vor der Fastenzeit. Strawinskys Partitur schildert das fröhliche Treiben auf dem Jahrmarkt, bis ein Trommelwirbel die Ankunft eines finsternen Gauklers ankündigt, der mit seinem Flötenspiel das Publikum verzaubert und drei Puppen präsentiert: Petruschka, einen Mohren und eine Ballerina, die für die Zuschauer tanzen.

2. Bild: in der Zelle Petruschkas. Verkörpert vom Solo-Klavier (das eine für Strawinskis „Konzertstück“ geplante Musik spielt), versucht die unglückliche, in die Ballerina verliebte Puppe dem Gefängnis zu entfliehen.

Das **3. Bild** spielt in den eleganten Räumen des prachtvoll gekleideten, aber einfältigen Mohren. Eine Trompetenfanfare verkündet den Auftritt der Ballerina. Mit ihrem Tanz entzückt sie den Mohren, der sie schließlich auf seinen Schoß zieht. In dem Moment kommt der eifersüchtige Petruschka hinzu, wird vom Mohren aber sofort hinausgejagt.

4. Bild: der Jahrmarkt, am selben Abend. Eine Gruppe Kindermädchen eröffnet den Tanz (die Solo-Oboe spielt das bekannte russische Volkslied „Vdol po piterskoy“ [dt. etwa „Unterwegs nach St. Petersburg]). Ein plötzliches Schrillen im Orchester verkündet den Auftritt eines Tanzbären. Daran schließen sich ein Zigeunertanz und später ein lebhafter Tanz der Kutscher an. Zu einer hurtigen Musik mit grotesk absteigenden Glissandi erscheint eine Gruppe maskierter Feiernder (was an eine ähnliche Szene in Serows Oper erinnert). Unvermittelt stürzt Petruschka herbei, dicht gefolgt vom Mohren, der ihn mit seinem Säbel erschlägt. Der Gaukler führt den Zuschauern vor Augen, dass Petruschka lediglich eine Puppe ist, und schüttelt ein paar Sägespäne von seinem Kopf. Die Menschenmenge verläuft sich, der Gaukler schleppt die leblose Puppe fort. Zu grellen Tönen einer gedämpften Trompete erscheint der Geist Petruschkas, um den Gaukler zu verhöhnen.

JEU DE CARTES

Daniel Jaffé

Nur ein Jahr vor Djagilews Tod an Diabetes am 19. August 1929 schrieb der in Paris ansässige amerikanische Verleger und Komponist Richard Hammond: „Es ist bedauerlich, dass das Ballett an einem derart dünnen Faden hängt. Warum sollte es nur eine kreative, phantasievolle Truppe geben, die in der Lage ist, größere Bühnenwerke zu produzieren? ... Mit Spannung erwarten wir den Tag, an dem ein amerikanischer Djagilew die Türen zu einem Theater des modernen Balletts aufstößt.“

Eine solche Person trat in Gestalt von Lincoln Kirstein auf den Plan, ein Hüne von einem Mann mit wuchtiger Persönlichkeit und nicht minder wuchtigem Intellekt, der schon in jungen Jahren eine große Liebe zum Ballett entwickelt hatte. Als Harvard-Student hatte er auf einer Europareise im Sommer 1929 mehrere Produktionen der Ballets Russes gesehen, unter anderem Strawinskys *Apollon musagète* in der Choreografie des 25-jährigen George Balanchine. Kirstein war von der sparsamen und ebenso anspruchsvollen wie einfallsreichen Choreografie tief beeindruckt. Drei Jahre später begegnete er dem jungen Mann bei einem Empfang in London und hatte nur wenige Tage später den Entschluss gefasst, ihn in die Staaten zu locken, um eine neue Balletttruppe ins Leben zu rufen. Nach monatelangen intensiven Verhandlungen traf Balanchine am 17. Oktober 1933 mit seinem Agenten Wladimir Dmitriew im Hafen von New York ein. Die School of American Ballet, die im Januar 1934 ursprünglich in Hartford, Connecticut, gegründet wurde, siedelte auf Dmitriews ausdrücklichen Wunsch hin nach New York um.

John Martin, der Kritiker der *New York Times*, stand der neuen Einrichtung ablehnend gegenüber und meinte, die Tänzer sollten von einem „guten Amerikaner aus der Ballettszene“ trainiert werden und nicht von einem Ausländer mit „Riviera-Ästhetik“. Vor dem Hintergrund war es von Balanchine ausgesprochen mutig, für den April 1937 ein rein Strawinsky gewidmetes Tanzfestival

zu organisieren – zumal er nicht die gefeierten frühen Werke der Ballets Russes zur Aufführung bringen wollte, sondern neuere Stücke in Strawinskys neoklassischem Stil. Diese kreative Phase in der Entwicklung des Komponisten war, von seinen überzeugten Bewunderern abgesehen, in Frankreich eher mit Missfallen aufgenommen worden, ganz zu schweigen von den Staaten. Selbst Kirstein hatte angesichts eines solchen Programms große Bedenken, doch Balanchine beharrte, und schließlich vertraute Kirstein dem Urteilsvermögen des jungen Choreografen, wischte seine Zweifel beiseite und warf sich mit Verve in die Organisation des Festivals, bei dem auch ein völlig neues Werk aufgeführt werden sollte, in dem sich alle 26 Tänzerinnen und Tänzer des American Ballet präsentieren konnten.

Strawinsky, der zu der Zeit noch in Europa lebte, begann Anfang Dezember 1935 mit der Arbeit an dem Werk, noch ehe der Auftrag tatsächlich bestätigt worden war; ein Szenario gab es ohnehin nicht. Noch im Juli 1936, als er bereits einen Gutteil der Musik komponiert hatte, versuchte er, Jean Cocteau dafür zu gewinnen, das Szenario zu schreiben, doch letztlich zerschlug sich auch das. Anfang August dann, auf einer Taxifahrt in Paris, kam Strawinsky die Idee, der Handlung ein Pokerspiel zugrunde zu legen, wobei die Tänzer die einzelnen Karten darstellten und der Joker den Hauptprotagonisten verkörperte. Das Konzept begeisterte ihn derart, dass er den Taxifahrer spontan zu einem Aperitif einlud.

Später erzählte Strawinsky Robert Craft über den angeblichen Ursprung des Szenarios:

Beim Schreiben von *Jeu de cartes* spielte ich zur Erholung vom Komponieren am liebsten Poker, aber was den Reiz des Themas betrifft, gehen die Ursprünge des Balletts weiter zurück als meine Fähigkeit Karten zu spielen. Vermutlich lassen sie sich auf Kindheitsurlaube in deutschen Kurorten zurückverfolgen ... [W]ährend ich die Musik komponierte, [erinnerte ich mich] an die Stentorstimme des Zeremonienmeisters in einem dieser Kurorte, der ein neues Spiel

ankündigte. „Ein neues Spiel, ein neues Glück“, sagte er jedes Mal, und der Rhythmus und die Instrumentierung, mit denen jedes „Blatt“ meines Balletts beginnt, erinnern in Tempo und Timbre und sogar im ganzen Wesen an diese Aufforderung oder ahmen sie nach.

Der Biograf Stephen Walsh hat später Strawinskys Behauptung widersprochen, der Komponist habe je ernsthaft Poker gespielt. Strawinsky aber bestand darauf, selbst gegen den Rat seines Verlegers, dass das Szenario – in dem der „perfide Joker“, nachdem er die mächtigsten Karten durch seine Fähigkeit besiegt hat, seine Identität zu wechseln, schließlich von einem „Royal Flush“ in Herz geschlagen wird – in die Partitur gedruckt wurde, begleitet von einem Motto La Fontaines, das umso bedeutungsvoller wirkte angesichts von Hitlers wachsenden Begehrlichkeiten in Europa:

*Il faut faire aux méchants guerre continue
La paix est fort bonne de soi,
J'en conviens mais de quoi sert-elle
Avec des ennemis sans foi ?*

[Man muss] alle Bösen immerfort bekriegen [...].
Der Friede ist an sich ein Segen,
ich weiß. Jedoch, was nützt am Schluss
mit Feinden er, die Untreu pflegen?

Die Musik gehört zu den spielerischsten und geistreichsten Partituren Strawinskys, frech durchsetzt von Zitaten aus einer ganzen Palette „ernsthafter“ musikalischer Werke, darunter einige flüchtige Verweise auf eigene Kompositionen sowie von Beethoven, Johann Strauss, Ravel und – unverkennbar – ein Zitat aus Rossinis Ouvertüre zum *Barbier von Sevilla*. Leichtfüßig, wie es ist, und mit einer Instrumentation, wie man sie bei Strawinsky lebhafter kaum findet, hatte das Werk bald seinen festen Platz im Repertoire des Konzertsäls.

IGOR STRAWINSKI

Leonid Gakkel

Igor Fjodorowitsch Strawinski wurde am 17. Juni 1882 in Oranienbaum bei Sankt Petersburg als Sohn eines bedeutenden Opernsängers geboren. Er studierte Jura an der dortigen Universität, die er allerdings ohne Abschluss verließ. Von 1903 bis 1905 nahm er Privatunterricht in Komposition bei Nikolai Rimski-Korsakow.

Strawinskis erste bemerkenswerte Komposition war die Orchesterfantasie *Feu d'artifice* (1908). 1910 schrieb er das „getanzte Märchen“ *Der Feuervogel*, das von Sergei Diaghilew und seinen Ballets Russes in Paris uraufgeführt wurde, was dem Komponisten zu internationalem Ansehen verhalf. Damit begann Strawinskis kreative Phase: In dieser so genannten russische Periode entstanden berühmte Ballettwerke wie *Petruschka* (1911) und vor allem *Le sacre du printemps* (1913), die in der Geschichte der Choreografie und der sinfonischen Musik des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielen sollten.

Ab 1914 lebte Igor Strawinski dauerhaft im Westen (1934 nahm er die französische, 1945 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an). Im ersten Jahrzehnt seines Emigrantendaseins schuf er Musikwerke wie *Die Geschichte vom Soldaten*, ein Rezitations- und Tanzstück für Kammerensemble (1918), das die Realität des gerade zu Ende gegangenen Weltkriegs auf bizarre Weise reflektiert, und die Tanzkantate *Les noces* (1923), die auf die innersten Tiefen der russischen Folklore zurückgreift.

Strawinskis neoklassizistische Periode währte von 1924 bis 1953. In dieser Kompositionsphase ging es ihm vor allem darum, das durch den Krieg zerrüttete geistige Wertesystem in Europa zu stärken. Seine wichtigsten Schöpfungen in dieser Zeit waren das *Konzert für Klavier und Streichinstrumente* (1924), das Opernatorium *Oedipus Rex* (nach Sophokles, 1927), das Ballett *Apollo* (1928) und die *Psalmensinfonie* für Chor und Orchester (1930). Die große Kreativität, mit der Strawinski das klassische Erbe adaptierte, sein breiter kultureller Horizont und seine innovative Kompositionsmethode

sicherten diesen Werken ein starkes Interesse unter den Zeitgenossen und unsterblichen Ruhm für die Zukunft.

1939 ging Strawinski in die USA. Ein Jahr später, nach dem Tod seiner ersten Frau Katerina Nossenko, heiratete er Vera de Bosset. Im Laufe der Jahre ging das Schaffen des Komponisten zurück, doch er produzierte noch immer bemerkenswerte Stücke wie die *Sinfonie in C* (1939), die ihm eine sehr schwierige Situation in seinem Privatleben zu überwinden half, und die *Sinfonie in drei Sätzen* (1942-45), die einzige, aber prägnante Reaktion des Komponisten auf die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs. Mit der auf den Stichen von William Hogarth basierenden Oper *The Rake's Progress* (1948-51), die breite Aufmerksamkeit erzielte, rundete Strawinski seine kleine, aber hoch gelobte Serie dramatischer Bühnenwerke ab.

Strawinskis kreative Spätphase war von seinem Interesse für avantgardistische Kompositionstechniken – insbesondere den Serialismus – geprägt. Er vertonte Bibeltexte (*Canticum sacrum* für Solisten, Chor und Orchester, 1956, das ähnlich gesetzte Stück *Threni*, 1958, *Abraham und Isaak* für Bariton und Kammerorchester, 1963) und ging dann mehr und mehr zu Trauermusiken über, darunter Vokal- und Instrumentalelegien über den Tod seiner Freunde und Kollegen. Die kreative Energie des Komponisten blieb bis ins hohe Alter bestehen; als 86-jähriger vollendete er seine (neben den Vokalminiaturen) letzte Komposition *Requiem Canticles* für Solisten, Chor und Orchester, für die er den kanonischen lateinischen Text verwendete (1966).

Strawinski starb am 6. April 1971 in New York. Seinem Wunsch entsprechend wurde er auf der Friedhofsinsel San Michele in der Lagune von Venedig beigesetzt. Sein Grabstein trägt nur zwei Wörter: „Igor Stravinsky“. Ein Name, der in aller Welt bekannt und nie vergessen wird.



ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ

Художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев – один из ведущих дирижеров мира. Помимо руководства Мариинским театром он работает с Лондонским симфоническим оркестром, Венским филармоническим оркестром, Роттердамским филармоническим оркестром, Нью-Йоркским филармоническим оркестром и оркестром театра Ла Скала. Им созданы и возглавляются такие заметные в международной музыкальной жизни фестивали, как Гергиев-фестиваль в Миккели (Финляндия), Гергиев-фестиваль в Роттердаме (Нидерланды), «Звезды белых ночей» (Петербург), Московский Пасхальный фестиваль.

В Мариинском театре Гергиев вырастил множество певцов мирового уровня. Под его руководством оперный и балетный репертуар Мариинского театра стал богаче и разнообразнее. Сейчас он включает не только широкий спектр классических произведений 18-20 веков, но и музыку современных композиторов. В 2006 году на месте сгоревших мастерских был построен концертный зал, а 2 мая 2013 года состоялось открытие новой сцены Мариинского театра (Мариинка-2) рядом с историческим зданием. Так Мариинский театр был преобразен в театрально-концертный комплекс, равных которому нет в России.

Созданный Гергиевым в 2009 году лейбл «Мариинский» выпустил уже более 30 дисков, снискавших высокие оценки критиков и зрителей во всем мире. Валерий Гергиев сотрудничает с Метрополитан Опера, Венским, Нью-Йоркским и Роттердамским Филармоническими оркестрами и Филармонией делла Скала. В 2014 году Детский хор России, созданный по инициативе Гергиева на базе Всероссийского хорового общества, дебютировал на новой сцене театра, а затем принял участие в церемонии закрытия Олимпийских Игр в Сочи.

Среди многочисленных призов и званий Гергиева престижные правительственные награды России, Германии, Италии, Франции, Японии, Нидерландов и Польши. Он декан факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, сопредседатель Оргкомитета XV Международного конкурса имени П.И. Чайковского, председатель Всероссийского хорового общества и почетный президент Единбургского международного фестиваля. В 2012 году Гергиеву было присвоено звание Почётного доктора МГУ и звание Почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова.

VALERY GERGIEV

Valery Gergiev, one of the world's finest conductors, is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. As well as managing the Mariinsky Theatre, he is Music Director of the Munich Philharmonic Orchestra and works with the London Symphony Orchestra, the Vienna Philharmonic, the Rotterdam Philharmonic, the New York Philharmonic and the Orchestra of the Teatro alla Scala. He has founded and organised musical festivals of world renown such as the Gergiev Festival Mikkeli (Finland), the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival (The Netherlands), Stars of the White Nights Festival (Saint Petersburg) and the Moscow Easter Festival.

At the Mariinsky Theatre Gergiev has overseen the emergence of a plethora of world-class singers. Under his direction the theatre's opera and ballet repertoires have become much richer and more diverse, now including a broad range of works from 18th to 20th century classics as well as music by contemporary composers. In 2006 the Concert Hall opened on the site of workshops that had burnt down, and 2 May 2013 saw the opening of the new Mariinsky Theatre (Mariinsky-II) alongside the historical building, thanks to which the Mariinsky Theatre was transformed into a theatre and concert complex unparalleled in Russia.

Established by Gergiev in 2009, the Mariinsky recording label has already released more than 30 discs that have won praise and acclaim from critics and audiences alike across the globe. He works with the Metropolitan Opera, the Vienna, New York and Rotterdam Philharmonic Orchestras and the Filarmonica della Scala. In 2014 the Children's Chorus of Russia, founded on the initiative of Valery Gergiev on the basis of the All-Russian Choral Society, first performed a programme at the Mariinsky-II and subsequently took part in the Closing Ceremony of the XXII Olympic Games in Sochi.

Gergiev's numerous awards and prizes include prestigious government decorations from Russia, Germany, Italy, France, Japan, the Netherlands and Poland. He is Dean of the Faculty of Arts of the St Petersburg State University, Co-Chairman of the Organisational Committee of the XV International Tchaikovsky Competition, Chairman of the All-Russian Choral Society and Honorary President of the Edinburgh International Festival. In 2012 Gergiev was awarded the titles of Honorary Doctor of the Moscow State University and Honorary Professor of the St Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatoire.

VALERY GUERGUIEV

Valery Guerguiev compte parmi les plus grands chefs d'orchestre du monde. Il est directeur artistique du Théâtre Mariinski dont il assure également la direction générale. Il est directeur de musique de l'Orchestre philharmonique de Munich, et il travaille, par ailleurs, avec l'Orchestre symphonique de Londres, la Philharmonie de Vienne, les Orchestres philharmoniques de Rotterdam et New York, et l'Orchestre de La Scala de Milan. Il crée et anime plusieurs festivals de renommée mondiale, dont le Festival Guerguiev de Mikkeli en Finlande, le Festival Guerguiev aux Pays-Bas, les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg et le Festival de Pâques de Moscou.

Au Théâtre Mariinski, il favorise l'émergence de nombreux chanteurs de classe internationale. Sous sa direction, le répertoire de l'opéra et de la troupe de ballet s'enrichit et se diversifie – des grands classiques du XVIII^e au XX^e siècle aux œuvres de compositeurs contemporains. L'année 2006 voit l'inauguration d'une salle de concert sur le site d'anciens ateliers détruits par un incendie, et le 2 mai 2013 celle du nouveau Mariinski (Mariinski-II), construit à côté du bâtiment historique abritant l'ancien opéra ; le Mariinski, qui rassemble ainsi un opéra et une salle de concert, est désormais un complexe sans équivalent en Russie.

Depuis sa création en 2009 par Valery Guerguiev, le label de disque Mariinski a gravé plus de 30 enregistrements qui lui ont valu les louanges de la critique et les acclamations du public dans le monde entier. Guerguiev travaille avec le Metropolitan Opera, les orchestres philharmoniques de Vienne, de New York et de Rotterdam et la Philharmonie de la Scala. En 2014, le Chœur des enfants de Russie, créé à l'initiative de Guerguiev au sein de la Société chorale de la Russie, se produit pour la première fois au Mariinski-II, puis participe à la cérémonie de clôture des XXII^e Jeux olympiques à Sochi.

Lauréat de nombreux prix et récompenses, Guerguiev se voit décerner prestigieuses distinctions nationales en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, au Japon, aux Pays-Bas et en Pologne. Il est doyen de la faculté des Arts de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, co-président du comité d'organisation du XV^e Concours international Tchaïkovski, président de la Société chorale russe et président d'honneur du Festival international d'Édimbourg. Depuis 2012, Guerguiev est docteur *honoris causa* de l'Université d'État de Moscou et professeur honoraire du Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg.

WALERI GERGIEW

Waleri Gergiew, einer der herausragendsten Dirigenten unserer Zeit, ist künstlerischer Leiter und Generaldirektor des Mariinski-Theaters. Er ist Musikdirektor der Münchner Philharmoniker und er arbeitet zudem mit dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, der Philharmonie Rotterdam, der New York Philharmonic und dem Orchester des Teatro alla Scala. Er gründete und organisiert weltberühmte Musikfestspiele wie etwa das Gergiew-Festival (Mikkeli, Finnland), das Gergiew-Festival (Rotterdam, Niederlande), Stars der weißen Nächte (St. Petersburg) und das Moskauer Oster-Festival.

Unter seinen Fittichen entwickelten sich am Mariinski-Theater zahlreiche Sänger und Sängerinnen der Spitzenklasse. Darüber hinaus wurde unter seiner Leitung das Opern- und Ballettrepertoire des Hauses stark erweitert, sodass es mittlerweile eine Fülle von Werken aus dem 18. bis 20. Jahrhundert umfasst, aber auch Musik zeitgenössischer Komponisten. 2006 fand die Einweihung des Konzertsaals statt, der auf dem Gelände der abgebrannten Werkstätten errichtet wurde, und am 2. Mai 2013 öffnete das neue Mariinski-Theater (Mariinski II) neben dem historischen Bauwerk seine Pforten. Dadurch ist das Mariinski-Theater nun ein Theater- und Konzertkomplex, der in Russland seinesgleichen sucht.

Auf dem 2009 von Gergiew geschaffenen Mariinski-Aufnahmelauf wurden mittlerweile über 30 CDs veröffentlicht, die weltweit bei Kritikern und Zuhörern gleichermaßen großen Anklang fanden. Waleri Gergiew arbeitet mit der Metropolitan Opera, den Wiener, New Yorker und Rotterdamer Philharmonikern und der Filarmonica della Scala. 2014 trat der Russische Kinderchor, der auf Initiative Waleri Gergiews und ausgehend vom Allrussischen Chorverein ins Leben gerufen wurde, erstmals mit einem Programm am Mariinski II auf und wirkte wenig später bei der Abschlussfeier der XXII. Olympischen Spiele in Sotschi mit.

Zu den zahlreichen Preisen, die der Maestro erhielt, gehören zahlreiche nationale Auszeichnungen, etwa von Russland, Deutschland, Italien, Frankreich, Japan, den Niederlanden und Polen. Waleri Gergiew ist Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät der staatlichen Universität St. Petersburg, stellvertretender Vorsitzender des Organisationskomitees für den XV. Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb, Vorsitzender des Allrussischen Chorvereins und Ehrenpräsident des Edinburgh International Festival. 2012 wurde Gergiew zum Ehrendoktor der staatlichen Universität Moskau ernannt sowie zum Ehrenprofessor des Rimski-Korsakow-Konservatoriums in St. Petersburg.

THE CONCERT HALL OF THE MARIINSKY THEATRE



RECORDING INFORMATION

The Mariinsky label is grateful to Yoko Ceschina (1932–2015) for her generous support.

Petrushka

Recorded 14 January 2014. Recorded in DSD in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia.

Vladimir Ryabenko, producer. Vladimir Ryabenko, recording engineer.

Vladimir Ryabenko, editing, mixing & mastering.

Jeu de Cartes

Recorded 26, 29 & 31 December 2009. Recorded in DSD in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia.

James Mallinson, producer. Jonathan Stokes & Neil Hutchinson, recording engineers.

Vladimir Ryabenko, editing, mixing & mastering.

Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes.

Hybrid-SACD

Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players.

SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Петрушка

Запись была осуществлена 14 января 2014 года.

Записано в формате DSD в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия.

Продюсер – Владимир Рябенко. Инженер звука – Владимир Рябенко.

Монтаж звука, сведение и мастеринг – Владимир Рябенко.

Игру в карты

Запись была осуществлена 26, 29 и 31 декабря 2009 года.

Записано в формате DSD в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия.

Продюсер – Джеймс Маллинсон. Инженеры звукозаписи – Джонатан Стокс, Нил Хатчинсон.

Монтаж звука, сведение и мастеринг – Владимир Рябенко.

Включая многоканальную запись 5.0 и стерео микс

Гибридный – SACD

Совместимый со всеми CD-плеерами. Включает стерео высокой четкости и каналы объёмного звучания, которые могут воспроизводиться SACD плеером. SACD, DSD и их логотипы являются торговой маркой фирмы Sony.

Booklet Notes

Notes translated from English to Russian by Masha Karp. Translated from English into French by Dennis Collins.

Translated from English into German by Ursula Wulfekamp. Translation co-ordinator: Ros Schwartz. For Ros Schwartz Translations Ltd.



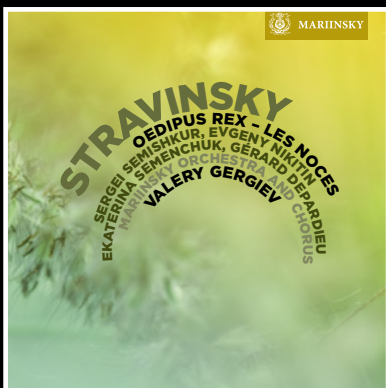
TCHAIKOVSKY THE NUTCRACKER, SYMPHONY NO 4
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA
 2SACD MAR0593 / 2LP MAR0593-LP

PERFORMANCE (NUTCRACKER) *** RECORDING ***** BBC MUSIC MAGAZINE**

ALBUM OF THE WEEK CLASSIC FM

DISC OF THE WEEK BBC RADIO 3 RECORD REVIEW

******* YORKSHIRE POST**



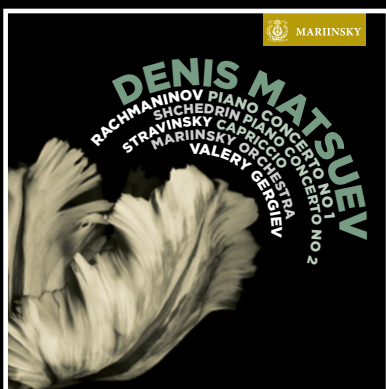
STRAVINSKY OEDIPUS REX, LES NOCES
VALERY GERGIEV SERGEI SEMISHKUR, EVGENY NIKITIN
EKATERINA SEMENCHUK, GÉRARD DEPARDIEU
MARIINSKY ORCHESTRA AND CHORUS
 SACD MAR0510

BEST CHORAL WORK ICMA AWARDS 2011

BEST CLASSICAL RECORDINGS THE TELEGRAPH

******* OPÉRA MAGAZINE**

******* BBC MUSIC MAGAZINE**



RACHMANINOV PIANO CONCERTO NO 1
STRAVINSKY CAPRICCIO SHCHEDRIN PIANO CONCERTO NO 2
DENIS MATSUEV VALERY GERGIEV, MARIINSKY ORCHESTRA
 SACD MAR0587

PERFORMANCE *** SONICS (MULTICHANNEL) ***** HRAUDIO.NET**

******* PIZZICATO**

******* DIAPASON**

******* CLASSICA**

LA CLEF DU MOIS RESMUSICA

WWW.MARIINSKYLABEL.COM