



CHANDOS

STRAVINSKY

VIOLIN CONCERTO

SCHERZO À LA RusSE

APOLLON MUSAGÈTE

ORCHESTRAL SUITES

JAMES EHNES

VIOLIN

SIR ANDREW DAVIS

BBC *Philharmonic*



Mary Evans Picture Library / Suddeutsche Zeitung Photo / Sched

Igor Stravinsky, right, with Samuel Dushkin, Berlin, 1931

Igor Stravinsky (1882 – 1971)

Concerto, K 053 (1931)* 22:17

in D major • in D-Dur • en ré majeur
for Violin and Orchestra

Violin part in collaboration with Samuel Dushkin

Cette œuvre a été créée sous ma direction le 23 octobre
1931 au concert du Rundfunk de Berlin par Samuel Dushkin
auquel je garde une reconnaissance profonde et une grande
admiration pour la valeur hautement artistique de son jeu.

(This work was first performed under my direction on
23 October 1931 at a concert of Berlin Radio by Samuel Dushkin
to whom I remain deeply grateful and whom I greatly admire for
the high artistic value of his playing.)

Igor Stravinsky

- | | | | |
|---|-----|---|------|
| 1 | I | Toccata. Tempo $\text{♩} = 96$ | 5:49 |
| 2 | II | Aria I. Tempo $\text{♩} = 116$ – Più mosso – Più lento –
Tempo I – [] – Tempo I | 4:16 |
| 3 | III | Aria II. Tempo $\text{♩} = 48$ – Poco più mosso – Tempo I | 5:40 |
| 4 | IV | Capriccio. Tempo $\text{♩} = 120$ – Poco più tranquillo –
Subito più mosso – Presto | 6:14 |
| 5 | | Scherzo à la russe, K 070 (1945)
Symphonic Version of Work for Jazz Band (1943 – 44)
Con moto – Trio – Scherzo – Trio II – Scherzo [da capo] | 4:01 |

Suite No. 1, K 045 (1925) 4:58

for Small Orchestra

Arrangement of Nos 1, 4, 2, and 3 from *Cinq Pièces faciles*
(Five Easy Pieces), K 025 (1916 – 17) for Piano Four Hands

À Mme Eugénie de Errazuriz

- | | | | |
|---|-----|--------------------------|------|
| 6 | I | Andante. ♩ = 86 – 92 | 1:18 |
| 7 | II | Napolitana. ♩ = 144 | 1:16 |
| 8 | III | Española. ♩ = 54 | 1:03 |
| 9 | IV | Balalaïka. ♩ = 144 – 132 | 1:03 |

Suite No. 2, K 038 (1921) 7:08

for Small Orchestra

Arrangement of *Trois Pièces faciles* (Three Easy Pieces),
K 021 (1914 – 15) for Piano Four Hands

and No. 5 from *Cinq Pièces faciles* (Five Easy Pieces),

K 025 (1916 – 17) for Piano Four Hands

- | | | | |
|----|-----|--|------|
| 10 | I | Marche. ♩ = 80 | 1:14 |
| 11 | II | Valse. ♩ = 66 – [Trio I] – [Valse] –
[Trio II.] Rubato – Tempo – Rubato – Tempo – Rubato – Tempo –
[Valse] | 2:17 |
| 12 | III | Polka. ♩ = 96 | 1:04 |
| 13 | IV | Galop. ♩ = 126 – Trio – [Galop da capo] | 2:17 |

Apollon musagète, K 048 (1927 – 28, revised 1947) 31:00

Ballet en deux tableaux

(Ballet in Two Scenes)

for String Orchestra

Premier Tableau (prologue)

- 14 Naissance d'Apollon. Largo – [Rideau] –
[Apollon vient au monde (Apollo arrives on Earth)] –
Allegro [Apparition des deux déesses (Appearance of the two
Goddesses)] – Tempo I –
[Lumière. Nouveau décor. Apollon seul sur la scène
(Light. Change of scene. Apollo alone on stage)] – 5:21

Second Tableau

- 15 Variation d'Apollon (Apollon et les Muses) ♩ = 66 –
L'istesso tempo –
Meno mosso [Apparition de Calliope, Polymnie et Terpsichore
(Appearance of Calliope, Polyhymnia, and Terpsichore)] – 3:08
- 16 Pas d'Action. Apollon et les trois Muses: Calliope, Polymnie
et Terpsichore. Moderato – 4:25

17	Variation de Calliope (l'Alexandrin). Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots Suspende l'hémistiche et marque le repos. (Always in your verses, let the meaning clip the words, Suspend the hemistich, and mark its rest.) (Boileau)	
	Allegretto – Poco meno mosso –	1:28
18	Variation de Polymnie. Allegro –	1:20
19	Variation de Terpsichore. Allegretto –	1:35
20	Variation d'Apollon. Lento –	2:23
21	Pas de Deux. Apollon et Terpsichore. Adagio –	4:20
22	Coda (Apollon et les Muses). Vivo – Tempo sostenuto – Agitato –	3:20
23	Apothéose. Largo e tranquillo	3:36
		TT 69:56

James Ehnes violin*

BBC Philharmonic

Zoë Beyers leader

Sir Andrew Davis



© Benjamin Ealovega Photography

James Ehnes

Stravinsky: Apollon musagète, Violin Concerto, and Other Works

Introduction

This is a record that puts on display the omniscapable variety of Stravinsky's orchestral production during the 1920s, '30s, and '40s: a ballet score, a major concert work, a flirtation with light music, and a couple of snippets. Often this period in the creative life of Igor Stravinsky (1882 – 1971) is described as 'neoclassical'; here, however, we are in the presence of neo-everything, from baroque masters to café music, not excluding the magpie composer's own earlier achievements.

Orchestral Suites Nos 1 – 2

Here the story begins. The turbulent but triumphant success of *Le Sacre du printemps* (The Rite of Spring), introduced to the world in 1913, left the young composer with a question: What next? One answer was another ballet, this time on Russian wedding customs: *Les Noces* (1914 – 23). Another came as easy piano duets: a first set of three in 1914 – 15 followed by a full handful in 1916 – 17. Stravinsky had the motivation of wanting to make something for his children to play, but perhaps his deeper purpose was to teach himself to compose all over again, as Bartók would do in *Mikrokosmos*

and Kurtág in *Játékok*. Deeply involved at that time as he was with Russian folk materials, he took the opportunity to work with basic elements common to much folk music: tunes of just a few notes, dance patterns, *ostinato* figures. Depending on the choice of elements, the result could be a march or a waltz, could sound Russian, Neapolitan, or Spanish.

Early in 1921 Stravinsky orchestrated the 'Polka' from the first group (a portrait, he said, of his impresario Serge Diaghilev as circus ringmaster) for a Russian cabaret in Paris. In the summer he dealt similarly with the 'Marche' and 'Valse', and added the 'Galop' from the later set. The rest had to wait until the last days of 1925, when, waiting for the libretto so that he could start work on *Oedipus rex*, he amused himself orchestrating them, too. The earlier orchestral set had by then been published, but as Suite No. 2.

Apollon musagète

The long period of work on *Les Noces* may have helped keep Stravinsky in the world of Russian folklore and literature long after the October Revolution had made it impossible for him to return to Russia in person. Afterwards he

had to look elsewhere. At this point, with his subject matter of the last decade and more removed from him, his reaction was to deny the importance, and even the possibility, of subject matter in music. As guarantors of objectivity he looked to the strict forms and styles of the seventeenth and eighteenth centuries: hence 'neoclassicism', which went along with a turn from the theatre towards abstract forms.

He returned to composing for the theatre only when he found how to deflect the clamours of subject matter into a form as rigorous as that of a concerto. Such a form was provided by baroque oratorio in *Oedipus rex* (1926–27), and then by the *ballet de cour* (court ballet) of seventeenth-century France in *Apollon musagète* (1927–28), to give the work its original name (the form 'Apollo musagetes' denotes the god considered as leader of the muses; later, Stravinsky would prefer the simple *Apollo*). The subject of this latter piece, which the composer seems to have chosen himself, suited his purposes in its neutrality: there is almost no narrative. Moreover, to a self-consciously Apollonian composer, constantly stressing order, form, and restraint in every pronouncement he made about music, it must have seemed appropriate to be composing an Apollonian ballet. And finally there was the historical pun

of a ballet about the sun god modelled on ballets written for *le Roi Soleil*.

The model conditioned not only the subject of the ballet but also its form and scoring. Like Louis XIV's composers, Stravinsky wrote for a string orchestra, but one divided for extra richness into six parts (with two sections of cellos), and often varied further by the extraction of solo lines: a prominent violin in the first variation for Apollo, a solo string quintet in the second. For several years Stravinsky had preferred ensembles dominated by wind and percussion instruments, matching his media to the mechanical rhythm and clear counterpoint of his music; now he gloried in 'the pleasure of immersing oneself again in the multisonorous euphony of strings'. And euphonious the music certainly is, its fullness of texture balanced by a suavity of harmony, of harmony touched partly by the modal style common in French evocations of ancient Greece (in Ravel's *Daphnis et Chloé*, for instance), partly by popular dance music of the 1920s.

Such music also influences the rhythmic character. What begins as a suite in the French baroque manner – overture, allemande, courante, and gigue more or less securely established by the first four movements – soon introduces the sweetness and the syncopation of café waltzes and foxtrots, so

that the work is as much *thé dansant* as *ballet de cour*. Nineteenth-century ballet is also part of the mix, especially in the slow *pas de deux* towards the end. Characteristically, Stravinsky takes from sources that are heterogeneous and even seemingly incompatible, and yet what he produces has a distinct, uncompromised style, a cool certainty that chimes with the objectivity of his self-observation. This score's 'real subject', he averred,

is versification... The basic rhythmic patterns are iambic, and the individual dances may be thought of as variations of the reversible dotted-rhythm iamb idea.

Stravinsky began the composition in the summer of 1927, in Nice, where he had installed his family, and finished it there under six months later. The U.S. patroness Elizabeth Sprague Coolidge had commissioned the work for performance at the Library of Congress, in Washington DC, and that was where the première duly took place, on 27 April 1928, choreographed and danced by Adolph Bolm, who had been a member of Diaghilev's company and was now living in the United States. But Stravinsky was not there: his focus was on the European première, mounted by Diaghilev in Paris six weeks later, with choreography by George Balanchine and Serge Lifar in the title role. For a new edition, of 1947, he made a few very slight changes.

The ballet is in two scenes, of which the first, much the shorter, is a prologue, 'Naissance d'Apollon' (Birth of Apollo). This movement has the slow – fast – slow form and the stately dotted rhythm of a French overture, but Stravinsky's is an action overture: Apollo is born, to three iterations of a chord in an urgent *crescendo*, towards the end of the first slow section. The ensuing fast section brings the appearance of two goddesses who, as the slow music returns, lead Apollo to Olympus. At the end of the scene he is alone on stage.

The second scene begins with a 'Variation d'Apollon', sporting its solo violin and introducing, as it ends, three of the nine muses (an economy made presumably to simplify the scenario): Calliope, Polyhymnia, and Terpsichore, the muses respectively of epic poetry, song and mime, and dance. There is then a flowing 'Pas d'Action' for Apollo and the muses, after which each of the participants is given a solo. Calliope's variation is an *Allegretto* appropriately based on a verse line, the iambic hexameter. Polyhymnia's is a busy *Allegro*, Terpsichore's a gentle *Allegretto*, in dotted rhythm again, and that of Apollo (his second) an imposing slow movement. There follow an *Adagio* 'Pas de Deux' for Apollo and Terpsichore and an exuberant Coda bringing the scene's four

characters once more together. The ballet ends with a slow 'Apothéose', in which the god leads the muses to Parnassus: the action mirrors the end of the first scene, just as the music returns to the theme and tempo of the opening, which now almost congeals into stasis.

Violin Concerto

The death of Diaghilev, in 1929, just over a year after he had brought *Apollon musagète* to the stage, left Stravinsky with the need to find other musical allies, which he did, most immediately, in the Polish-born violinist Samuel Dushkin.

It was all his publisher's idea. In October 1930, in Mainz on a concert tour, Stravinsky visited the offices of Schott, the firm with which he had recently started to deal, and whose director, Willy Strecker, suggested that he write a concerto for Dushkin. Stravinsky thought about this, and consulted Hindemith, who gave him the welcome advice that not being a string player (as Hindemith himself was),

would make me avoid a routine technique,
and would give rise to ideas which
would not be suggested by the familiar
movement of the fingers.

In other words, he would go against the grain of the instrument – but then he had already done it, to startling effect, in *Histoire du soldat* (The Soldier's Tale).

Going against the grain was how he began. Dushkin recalled how, at an early meeting, the composer asked him if it was possible to play a certain chord. No, said Dushkin, but then he went home and tried it, and it worked. That chord was, as Stravinsky put it, his 'passport' to the work, and it duly appears at the start of each movement – a wide-spanning D – E – A harmony, in which something utterly in the nature of the instrument (the sound of the three upper open strings) is estranged by having the middle note shot up two octaves.

Another example of something twisted into a new shape that suits it very well is the turn figure, one of music's basic ornaments, out of which grows the initial theme of the first movement as well as the whole of the third. Such sympathy with traditional figuration, coupled with passages of strict counterpoint and a zest for chamber combinations, supports Stravinsky's wish to ally the work with Bach rather than with violin concertos from the intervening period. But this is, just as much as the concertos by Beethoven, Tchaikovsky, and Brahms (all similarly in D), a concerto written around exhibiting the soloist, who plays almost continuously. Only the viewpoint is a little askew, ironic, so that the first movement, for example, sometimes has the air of a circus band accompanying a high-wire act.

One might also think of a trapeze artist, leaving one section to alight on another. One of these sections is placed as if it might be the recapitulation in a sonata allegro, but unlike music in the classic sonata style, the movement is driven much more by pulsation than by harmonic forces, with, characteristically, no change of tempo from beginning to end (another mark, no doubt, of baroque style, as it was understood at the time). After two 'arias' that offer quite different understandings of what singing is, the finale has a husk of rondo form, but again the energy is strongly pulsed and the soloist swings from one caper to another.

The Concerto was performed for the first time, in Berlin, on 23 October 1931, with Dushkin as soloist and the composer conducting.

Scherzo à la russe

During his first years in California, where he arrived in 1940, Stravinsky had to take what opportunities came his way: writing for films (unproductively, as it turned out), scoring an elephant ballet (*Circus Polka*), and, in the case of the *Scherzo à la russe*, creating an exotic showpiece for the Paul Whiteman band. Stravinsky composed the piece in May – June 1944, using offcuts from the material, based on Russian folksongs, from which he was creating his Sonata for two pianos (1943 – 44). (The

escalating war in Europe between the Soviet Union and Nazi Germany had reinvigorated his sense of himself as Russian.) Whiteman's band was a fairly standard orchestra, but with saxophones, instead of clarinets and bassoons, and a guitar. This was the ensemble for which Stravinsky first wrote the piece; he then regularised the scoring a few months later.

Stravinsky still had a quarter century of composing ahead of him, and more switchback changes. This story, however, ends here.

© 2024 Paul Griffiths

James Ehnes has established himself as one of the foremost musicians of his generation. He began violin studies at the age of four, became a protégé of the noted Canadian violinist Francis Chaplin aged nine, made his orchestral début aged thirteen, with the Orchestre symphonique de Montréal, and graduated from The Juilliard School in 1997, having won the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music. Gifted with a rare combination of stunning virtuosity, serene lyricism, and unflinching musicality, he is a favourite guest at the world's most celebrated concert halls. Recent orchestral highlights include performances with the Metropolitan Opera Orchestra

at Carnegie Hall, Gewandhausorchester Leipzig, San Francisco Symphony, New York Philharmonic, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, London Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, and Münchner Philharmoniker. As a chamber musician, he is the Artistic Director of the Seattle Chamber Music Society and the leader of the Ehnes Quartet. James Ehnes is a Fellow of the Royal Society of Canada, and a Member of the Order of Canada and the Order of Manitoba. In 2017 he received the Royal Philharmonic Society Award in the Instrumentalist category, and in 2021 was named Artist of the Year by the magazine *Gramophone*. He plays the 'Marsick' Stradivarius, of 1715.

The **BBC Philharmonic** is reimagining the orchestral experience for a new generation – challenging perceptions, championing innovation, and taking a rich variety of music to the widest range of audiences. Giving around thirty-five free concerts a year at its MediaCityUK studio, in Salford, and a series of concerts at Manchester's Bridgewater Hall, the orchestra also broadcasts concerts from venues across the North of England and annually at the BBC Proms. Its performances are broadcast on BBC Radio 3 and available on BBC Sounds. Championing new music, it has recently given world premières of works by

Tom Coult, David Matthews, Emily Howard, Outi Tarkiainen, Anna Porvaldsdóttir, Erland Cooper, Anna Appleby, and Robert Laidlow, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. Its current Chief Conductor is John Storgårds, with whom the orchestra has held a long and successful association.

The BBC Philharmonic records regularly for Chandos Records and since its first release, in 1991, has produced a catalogue of more than 300 discs and digital downloads. It enjoys working with a range of artists, conductors, and composers: a growing family that includes both familiar faces and exciting new talent. In 2020 it entered the UK Top 40 charts with *Four Notes: Paul's Tune* and, in 2022, released *The Musical Story of the Gingerbread Man* – a unique musical re-telling of the classic children's tale, narrated by Nihal Arthanayake, of BBC Radio 5 Live. In May 2023 it performed at the Eurovision Song Contest, both in the fan park, with the previous Ukrainian winner Jamala, and in the final itself, with the Italian artist Mahmood for a soulful rendition of John Lennon's *Imagine* during the Liverpool Songbook medley. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing music experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and around the world. www.bbc.co.uk/philharmonic

One of today's most recognised and acclaimed conductors, **Sir Andrew Davis** has enjoyed a career that spans more than fifty years, during which he has been the musical and artistic director at several of the world's most distinguished opera and symphonic institutions. These include Lyric Opera of Chicago (Music Director and Principal Conductor 2000 – 21, now Music Director Emeritus), BBC Symphony Orchestra (Chief Conductor 1989 – 2000, now Conductor Laureate), Glyndebourne Festival Opera (Music Director 1988 – 2000), Melbourne Symphony Orchestra (Chief Conductor 2013 – 19, now Conductor Laureate), and Toronto Symphony Orchestra (Principal Conductor 1975 – 88, now Conductor Laureate). He also holds the honorary title Conductor Emeritus from the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Maestro Davis has performed at many of the world's important opera houses, among them The Metropolitan Opera, Teatro alla Scala, Bayreuther Festspiele, and Royal Opera House, Covent Garden, and appeared with virtually every internationally prominent orchestra, including the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, and all the major British orchestras.

A vast and award-winning discography documents the artistry of Sir Andrew, his

CDs including recordings of the works of Berg, Berlioz, Bliss, Delius, Elgar (winner of the 2018 Diapason d'Or de l'Année in the category Musique Symphonique), Finzi, Grainger, Handel (nominated for a 2018 GRAMMY® for Best Choral Performance), Holst, Ives, and York Bowen (nominated for a 2012 GRAMMY® for Best Orchestral Performance). His lauded recordings with the BBC Symphony Orchestra and Chorus celebrating British composers were recently released as a sixteen-CD retrospective collection. He currently records for Chandos Records, with whom he has been an exclusive artist since 2009.

Born in 1944, in Hertfordshire, England, Maestro Davis studied at King's College, Cambridge, where he was Organ Scholar before taking up conducting. His diverse repertoire ranges from baroque to contemporary works, and spans the symphonic, operatic, and choral worlds. He is a great proponent of twentieth-century music, including works by Janáček, Messiaen, Boulez, Elgar, Tippett, Britten, and Vaughan Williams, in addition to the core symphonic and operatic works.

Holding the honorary position of President of the Ralph Vaughan Williams Society, Sir Andrew Davis was made a Commander of the Order of the British Empire in 1992, and in 1999 was designated a Knight Bachelor in the New Year Honours List.



© Darío Acosta Photography

Sir Andrew Davis

Strawinsky: Apollon musagète, Violinkonzert und andere Werke

Einleitung

Diese CD ist der beeindruckenden Vielseitigkeit von Strawinskys Orchesterschaffen der 1920er, 1930er und 1940er Jahre gewidmet – sie präsentiert eine Ballettmusik, ein großes Konzertstück, eine Annäherung an die leichte Musik und eine Handvoll kurzer Stücke. Diese Periode in der schöpferischen Biographie von Igor Strawinsky (1882 – 1971) wurde häufig als "neoklassisch" bezeichnet; hier allerdings ist einfach alles "neo", von barocken Meistern bis zur Kaffeehausmusik und nicht zuletzt den eigenen früheren Leistungen dieses elsterhaften Komponisten.

Orchestersuiten Nr. 1 – 2

Hier beginnt unsere Geschichte. Nach dem turbulenten und zugleich triumphalen Erfolg von *Le Sacre du printemps*, das der Musikwelt im Jahr 1913 präsentiert wurde, sah der junge Komponist sich mit der fundamentalen Frage konfrontiert, was nun als Nächstes kommen würde. Eine Antwort war, eine weitere Ballettmusik zu schreiben, dieses Mal zu einem russischen Hochzeitsritual – *Les Noces* (1914 – 1923). Eine weitere kam in

Form leichter Klavierduette – auf eine erste Serie von drei Duetten aus den Jahren 1914 / 15 folgte 1916 / 17 eine weitere Handvoll. Der Anreiz zu diesen Stücken lag für Strawinsky wohl darin, etwas Spielbares für seine Kinder zu schaffen, ein tieferer Beweggrund war aber vielleicht, dass er sich noch einmal ganz neu das Komponieren beibringen wollte, so wie Bartók mit *Mikrokosmos* und Kurtág mit *Játékok*. Da er sich zu der Zeit sehr intensiv mit dem musikalischen Material der russischen Volksmusik beschäftigte, ergriff er die Gelegenheit, mit den einem Großteil der Volksmusik eigenen Grundelementen zu arbeiten – Melodien von nur wenigen Noten, Tanzrhythmen, Ostinato-Figuren. Je nach Wahl solcher Elemente konnte das Resultat ein Marsch oder ein Walzer sein, konnte russisch, neapolitanisch oder spanisch klingen.

Anfang 1921 orchestrierte Strawinsky die "Polka" aus der ersten Serie (wie er sagte, ein Porträt seines Impresario Sergei Djagilew als Zirkusdirektor) für ein russisches Kabarett in Paris. Ähnlich verfuhr er im Sommer des Jahres mit dem "Marche" und "Valse" und fügte noch den "Galop" aus der späteren Serie hinzu. Der Rest entstand erst Ende

1925, als er in Erwartung des Librettos, das ihm erlauben würde, mit der Arbeit an *Oedipus rex* zu beginnen, sich damit amüsierte, auch diese Stücke zu orchestrieren. Die frühere Gruppe von Orchesterstücken war zu dem Zeitpunkt bereits veröffentlicht, allerdings als Suite Nr. 2.

Apollon musagète

Die ausgedehnte Zeit, die er mit der Komposition von *Les Noces* verbrachte, mag Strawinsky erlaubt haben, in der Welt der russischen Folklore und Literatur zu verweilen, noch lange nachdem die Oktober-Revolution ihm die Rückkehr nach Russland unmöglich gemacht hatte. Danach musste er sich neu orientieren. Da ihm nun der Stoff, mit dem er sich mehr als ein Jahrzehnt beschäftigt hatte, nicht mehr zugänglich war, lag seine Reaktion darin, die Bedeutung, ja sogar die Möglichkeit von Substanz in der Musik grundsätzlich zu negieren. Als Garanten der Objektivität betrachtete er fortan die strengen Formen und Stile des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts – daher der Begriff des Neoklassizismus, der mit einer Abkehr vom Theater und Hinwendung zu abstrakten Formen einherging.

Zur Theaternmusik kehrte er erst zurück, nachdem es ihm gelungen war, die Ansprüche der Gegenständlichkeit in eine

ebenso rigorose Form wie die des Konzerts umzulenken. Eine solche Form lieferte in *Oedipus rex* (1926 / 27) das barocke Oratorium und anschließend in *Apollon musagète* (1927 / 28) das im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entwickelte *ballet de cour*. Der volle Titel "Apollon musagetes" bezeichnet den Gott in seiner Rolle als Anführer der Musen, später zog Strawinsky das einfache *Apollon* vor. Das Thema dieses zuletzt genannten Werks, das der Komponist anscheinend selbst ausgewählt hat, kam in seiner Neutralität dessen Absichten entgegen; es gibt fast keine Handlung. Hinzu kommt, dass es einem so bewusst apollinischen Komponisten, der bei jeder Äußerung über das Wesen der Musik unentwegt die Bedeutung von Ordnung, Form und Zurückhaltung betonte, sehr passend erschienen sein muss, eine apollinische Ballettmusik zu schreiben. Und schließlich war auch das historische Wortspiel einer Ballettmusik über den Sonnengott reizvoll, die nach Ballettmusiken für den *Roi Soleil* modelliert war.

Die Vorlage bestimmte nicht nur das Thema der Ballettmusik, sondern auch ihre Form und Besetzung. Wie die Komponisten von Ludwig XIV. schrieb auch Strawinsky für ein Streichorchester, allerdings war dieses für einen besonders sonoren Klang

zur Sechsstimmigkeit erweitert (mit zwei Violoncello-Gruppen) und häufig durch die Auskopplung von Solostimmen noch zusätzlich abgewandelt – eine prominente Violine in der ersten Variation für Apollo, ein solistisches Streichquintett in der zweiten. Einige Jahre lang hatte Strawinsky von Bläsern und Schlagzeug dominierte Ensembles bevorzugt und seine Mittel damit dem mechanischen Rhythmus und klaren Kontrapunkt seiner Musik angepasst; nun genoss er "das Vergnügen, wieder in die klangvolle Euphonie der Streicher einzutauchen". Und euphonisch ist diese Musik in der Tat, wobei ihre satztechnische Fülle ausgeglichen wird von lieblicher Harmonik, die teils von dem modalen Stil bestimmt ist, den man aus französischen Evokationen des antiken Griechenlands kennt (etwa in Ravels *Daphnis et Chloé*) und teils aus populärer Tanzmusik der 1920er Jahre.

Diese Art von Musik beeinflusste auch die Kategorie der Rhythmik. Was als Suite nach Art des französischen Barock beginnt – Ouvertüre, Allemande, Courante und Gigue, die in den ersten vier Sätzen mehr oder weniger deutlich etabliert werden –, führt schon bald die Süße und Synkopierung von Kaffeehaus-Walzer und Foxtrott ein, so dass das Stück sich ebenso als *thé dansant* wie als *ballet de cour* gebärdet. Elemente

der Ballettmusik aus dem neunzehnten Jahrhundert stellen eine weitere Zutat dieser Mixtur, vor allem in dem langsamen *Pas de deux* zum Ende hin. In der für ihn typischen Manier bedient Strawinsky sich bei ausgesprochen gegensätzlichen und sogar scheinbar unvereinbaren Vorbildern, und doch hat das von ihm Geschaffene einen unverwechselbaren, kompromisslosen Stil, eine kühle Sicherheit, in der die Objektivität seiner Selbstbeobachtung herausklingt. Das "wahre Thema" dieser Musik, so beteuerte er,

ist der Versbau ... Die rhythmischen Grundmuster sind jambisch und die einzelnen Tänze kann man sich als Variationen des umkehrbaren jambischen Gedankens in punktierten Rhythmen vorstellen.

Strawinsky begann mit der Komposition im Sommer 1927 in Nizza, wo er seine Familie untergebracht hatte, und vollendete sie dort sechs Monate später. Beauftragt hatte ihn seine amerikanische Gönnerin Elizabeth Sprague Coolidge, die das Werk für eine Aufführung in der Library of Congress in Washington DC vorsah, wo dann auch am 27. April 1928 die Premiere stattfand, choreographiert und getanzt von Adolph Bolm, der zu Djagilews Ensemble gehört hatte und inzwischen in den USA lebte. Strawinsky war allerdings nicht anwesend;

er konzentrierte sich auf die europäische Premiere, die Djagilew sechs Wochen später in Paris organisierte, mit der Choreographie von George Balanchine und Serge Lifar in der Titelrolle. Für eine 1947 veröffentlichte Neuauflage nahm er nur wenige geringfügige Änderungen vor.

Das Ballett umfasst zwei Szenen, von denen die erste, wesentlich kürzere, ein Prolog ist, "Naissance d'Apollon" (Geburt des Apollo). Dieser Satz hat die Form langsam – schnell – langsam und den majestätischen punktierten Rhythmus einer französischen Ouvertüre, die bei Strawinsky allerdings voller Aktion steckt: Am Ende des ersten langsamen Abschnitts wird Apollo untermalt von drei Wiederholungen eines Akkords in drängendem Crescendo geboren. Der folgende schnelle Abschnitt bringt den Auftritt von zwei Göttinnen, die, indem die langsame Musik wiederkehrt, Apollo zum Olymp führen. Am Schluss der Szene ist er allein auf der Bühne.

Die zweite Szene beginnt mit einer "Variation d'Apollon", in der sich die solistische Violine besonders hervortut und an deren Ende drei der neun Musen (wohl eine ökonomische Entscheidung, um das Szenario simpel zu halten) eingeführt werden – Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore, die Musen für epische Dichtung,

Gesang und Gestik sowie Tanz. Nun folgt ein fließender "Pas d'Action" für Apollo und die Musen, woraufhin alle Teilnehmenden jeweils ein Solo erhalten. Kalliopes Variation ist ein *Allegretto*, das passenderweise auf einer Verszeile in jambischen Hexametern basiert. Die von Polyhymnia ist ein emsiges *Allegro* und die von Terpsichore ein sanftes *Allegretto*, wiederum in punktierten Rhythmen; und die von Apollo schließlich, seine zweite, ist ein imposanter langsamer Satz. Sodann folgen ein *Adagio* "Pas de Deux" für Apollo und Terpsichore sowie eine überschäumende Coda, die die vier Charaktere der Szene noch einmal zusammenführt. Das Ballett endet mit einer langsamen "Apothéose", in der der Gott die Musen auf den Parnass führt – die Handlung spiegelt hier das Ende der ersten Szene, wie auch die Musik zu Thema und Tempo der Eröffnung zurückkehrt, hier nun aber fast zur Stasis erstarrt.

Violinkonzert

1929, etwas mehr als ein Jahr nachdem er *Apollon musagète* auf die Bühne gebracht hatte, starb Djagilew, und dies zwang Strawinsky, neue musikalische Verbündete zu finden, was ihm innerhalb kürzester Zeit mit dem aus Polen gebürtigen Geiger Samuel Dushkin gelang.

Der Kontakt entstand über seinen Verleger. Im Oktober 1930 besuchte Strawinsky während einer Konzertreise in Mainz den Musikverlag Schott, mit dem er seit Kurzem in Verhandlung stand, und dessen Direktor, Willy Strecker, schlug vor, er solle für Dushkin ein Konzert schreiben. Strawinsky dachte darüber nach und beriet sich mit Hindemith, der – selbst Bratschist – ihm den willkommenen Rat gab: Der Umstand dass er selbst kein Geiger sei, würde ihn

Routine-Techniken vermeiden lassen und Ideen generieren, die nicht von den vertrauten Bewegungen der Finger suggeriert würden.

Mit anderen Worten, er würde das Instrument nicht auf die übliche Weise behandeln – was er allerdings mit überraschender Wirkung bereits in seiner *Histoire du soldat* (Die Geschichte vom Soldaten) getan hatte.

In der Tat begann er das Stück ausgesprochen unkonventionell. Dushkin erinnerte sich, wie der Komponist ihn bei einem frühen Treffen fragte, ob ein bestimmter Akkord spielbar sei. Nein, habe er geantwortet, doch dann sei er nach Hause gegangen und habe es probiert, und es funktionierte. Dieser Akkord war, wie Strawinsky es formulierte, sein "Pass" zu dem Werk, und er ist daher am Beginn eines jeden Satzes zu hören – eine ausgreifende

D – E – A-Harmonie, in der etwas absolut in der Natur des Instruments Liegendes (der Klang der drei oberen leeren Saiten) dadurch entfremdet wird, dass die mittlere Note zwei Oktaven nach oben schießt.

Ein weiteres Beispiel, wo etwas in eine ausgezeichnet zu dem Instrument passende neue Form verdreht wird, ist der Doppelschlag, eine sehr schlichte Verzierung in der Musik, aus der hier das Anfangsthema des ersten Satzes sowie der ganze dritte Satz erwächst. Diese Sympathie für traditionelle Figurationen gepaart mit Passagen von strengem Kontrapunkt und der Freude an kammermusikalischen Kombinationen unterstützen Strawinskys Wunsch, das Werk eher im Bachschen Umfeld anzusiedeln als in der Nähe von Violinkonzerten der dazwischenliegenden Periode. Trotzdem ist dies – genau wie die Konzerte von Beethoven, Tschaiakowsky und Brahms (alle ebenfalls in D-Dur) – vor allem ein Konzert, das der Präsentation des Solisten dient, der nahezu kontinuierlich spielt. Nur der Blickwinkel ist ein wenig schief und ironisierend, so dass der erste Satz zum Beispiel sich anhört, als begleite eine Zirkuskapelle einen Hochseilakt.

Man könnte auch an einen Trapezkünstler denken, der ein Areal verlässt, um in einem anderen zu landen. Einer dieser Abschnitte

ist so platziert, als handele es sich um die Reprise in einem Sonaten-Allegro, doch anders als die Musik im klassischen Sonatenstil ist dieser Satz viel eher durch ein Pulsieren – typischerweise von Anfang bis Ende ohne jeglichen Tempowechsel – angetrieben als durch harmonische Kräfte (zweifellos ein weiteres Zeichen des Barockstils, wie man ihn zu der Zeit verstand). Nach zwei "Arien", die ganz unterschiedliche Vorstellungen vom Konzept des Gesangs vermitteln, hat das Finale die Gestalt eines Rondos, doch auch hier dominiert eine pulsierende Energie und der Solist schwingt sich von einer Kapriole zur nächsten.

Das Konzert wurde am 23. Oktober 1931 in Berlin uraufgeführt, mit Dushkin als Solist unter der Leitung des Komponisten.

Scherzo à la russe

In seinen ersten Jahren in Kalifornien, wo er sich 1940 niedergelassen hatte, musste Strawinsky jede sich bietende Gelegenheit beim Schopf packen: Er versuchte sich an Filmmusiken (ergebnislos, wie sich herausstellte), orchestrierte ein

Elefantenballett (*Circus Polka*) und schrieb ein exotisches Parodiestück für die Paul Whiteman Band, das *Scherzo à la russe*. Strawinsky komponierte das Stück im Mai und Juni 1944, wobei er Reste des auf russischen Volksliedern basierenden Materials verwendete, aus dem er zur selben Zeit seine Sonate für zwei Klaviere schuf (1943/44). (Der eskalierende Krieg in Europa zwischen der Sowjetunion und Nazi-Deutschland hatte sein Selbstverständnis als Russe wiedererstarken lassen.) Whitemans Band entsprach in etwa einem Standard-Orchester, allerdings mit Saxophonen anstelle von Klarinetten und Fagotten sowie einer Gitarre. Für dieses Ensemble schrieb Strawinsky das Stück zunächst; später richtete er es für reguläres Orchester ein.

Danach hatte Strawinsky noch ein Vierteljahrhundert des Komponierens vor sich, einschließlich weiterer erratischer Stilwechsel. Doch unsere Geschichte endet hier.

© 2024 Paul Griffiths

Übersetzung: Stephanie Wollny

Stravinsky: Apollon musagète, Concerto pour violon, et autres œuvres

Introduction

Voici un enregistrement qui met en évidence la variété protéiforme de la production orchestrale de Stravinsky pendant les années 1920, 1930 et 1940: un ballet, une importante œuvre de concert, une expérimentation dans le domaine de la musique légère, et deux petits morceaux. Cette période de la vie créatrice d'Igor Stravinsky (1882 – 1971) est souvent qualifiée de "néoclassique". Ici, cependant, nous sommes en présence d'un "néo" en tous genres, allant des maîtres baroques à la musique de café, sans exclure les réalisations antérieures du compositeur kleptomane.

Suites pour orchestre nos 1 – 2

Ici commence l'histoire. Le succès turbulent, mais triomphal, du *Sacre du printemps*, présenté au monde en 1913, laissa au jeune compositeur la question suivante: Que faire après? L'une des réponses fut un nouveau ballet, s'inspirant cette fois des coutumes des mariages russes: *Les Noces* (1914 – 1923). Une autre fut des duos faciles pour piano: un premier groupe de trois pièces en 1914 – 1915 suivi par une poignée complète en 1916 – 1917.

Stravinsky était motivé par le désir d'écrire quelque chose pour le faire jouer à ses enfants, mais son but plus profond était peut-être de se réapprendre à composer, comme Bartók le fera avec ses *Mikrokosmos* et Kurtág avec ses *Játékok* (Jeux). Profondément plongé à l'époque dans les matériaux folkloriques russes, il en profita pour travailler avec des éléments de base communs à une grande partie de la musique folklorique: des airs de quelques notes seulement, des rythmes de danse, des figures *ostinato*. Selon le choix des éléments, le résultat pouvait être une marche ou une valse, et pouvait sonner russe, napolitain ou espagnol.

Au début de 1921, Stravinsky orchestra la "Polka" du premier groupe (un portrait, dit-il, de son impresario Serge Diaghilev en Monsieur Loyal) pour un cabaret russe à Paris. Au cours de l'été, il fit de même avec la "Marche" et la "Valse", et ajouta le "Galop" du second groupe. Les autres pièces durent attendre les derniers jours de 1925, quand, dans l'attente du livret qui lui permettrait de commencer à travailler à *Œdipe roi*, il s'amusa à les orchestrer aussi. À cette date, le premier groupe de pièces orchestrées avait été publié, mais sous le titre de Suite no 2.

Apollon musagète

La longue période de travail sur *Les Noces* aida peut-être Stravinsky à demeurer dans l'univers du folklore et de la littérature russes longtemps après que la Révolution d'octobre ne lui interdise de retourner en personne en Russie. Par la suite, il dut chercher ailleurs. À ce stade, privé des sujets qu'il avait traités au cours de la dernière décennie et davantage, sa réaction fut de nier l'importance, et même la possibilité, d'un sujet en musique. Comme garants de l'objectivité, il se tourna vers les formes strictes et les styles des dix-septième et dix-huitième siècles: d'où la notion de "néoclassicisme", qui eut pour corollaire un revirement du théâtre vers des formes abstraites.

Stravinsky ne revint à la composition pour le théâtre que lorsqu'il trouva le moyen de détourner les demandes du sujet dans une forme aussi rigoureuse que celle d'un concerto. Une telle forme lui fut fournie par l'oratorio baroque dans *Œdipus rex* (1926 - 1927), puis par le ballet de cour de la France du dix-septième siècle dans *Apollon musagète* (1927 - 1928), qui est le titre original de l'œuvre (la forme "Apollo musagetes" désigne le dieu comme chef des muses; par la suite, Stravinsky préférera simplement l'appeler *Apollon*). La neutralité du sujet de cette pièce, que le compositeur semble avoir choisi lui-même, convenait à ce qu'il recherchait:

il n'y a presque pas de narration. De plus, pour un compositeur conscient de sa nature apollinienne, qui insistait constamment sur les notions d'ordre, de forme et de retenue dans chacune de ses déclarations sur la musique, il dut sembler approprié de composer un ballet apollinien. Enfin, il y avait le jeu de mots historique d'un ballet traitant du dieu soleil calqué sur les ballets composés pour le *Roi Soleil*.

Le modèle conditionna non seulement le sujet du ballet, mais également sa forme et son instrumentation. Comme les compositeurs de Louis XIV, Stravinsky a écrit pour un orchestre à cordes, mais en le divisant pour plus de richesse sonore en six parties (avec deux sections de violoncelles), et souvent davantage varié par la mise en relief de lignes solistes: un violon dans la première variation pour Apollo, un quintette à cordes soliste dans la seconde variation. Pendant plusieurs années, Stravinsky avait préféré des ensembles dominés par les vents et les percussions, associés au rythme mécanique et au contrepoint clair de sa musique. Maintenant, il savourait "le plaisir à se retremper dans l'euphonie multisonore des cordes". Et cette musique est assurément euphonique, la plénitude de sa texture étant équilibrée par la suavité de son harmonie, une harmonie teintée en partie par le style modal courant dans les évocations françaises de la

Grèce antique (comme dans *Daphnis et Chloé* de Ravel, par exemple), en partie par la musique de danse populaire pendant les années 1920.

Une telle musique influence également son caractère rythmique. Ce qui commence comme une suite dans le style baroque français – ouverture, allemande, courante et gigue plus ou moins fermement établies par les quatre premiers mouvements – introduit rapidement la suavité et les syncopes des valse et des foxtrots de café, de sorte que l'œuvre est autant un *thé dansant* qu'un *ballet de cour*. Le ballet du dix-neuvième siècle fait également partie de ce mélange, en particulier dans le lent *pas de deux* vers la fin. De manière caractéristique, Stravinsky utilise des sources qui sont hétérogènes, voire incompatibles, et pourtant ce qu'il produit possède un style distinct et sans compromis, doté d'une froide certitude en conformité avec l'objectivité de son auto-observation. Le "véritable sujet" de la partition, affirma-t-il,

est la versification... Les motifs rythmiques de base sont iambiques, et les danses individuelles peuvent être considérées comme des variations de l'idée de iambes à rythmes pointés réversibles.

Stravinsky commença la composition de la partition pendant l'été 1927 à Nice où il avait installé sa famille, et la termina six mois plus tard. La mécène américaine Elizabeth

Sprague Coolidge lui avait commandé l'œuvre pour être présentée à la Library of Congress de Washington, et c'est en effet là qu'eut lieu la création mondiale le 27 avril 1928, avec une chorégraphie dansée par Adolph Bolm qui était un ancien membre de la compagnie de Diaghilev et qui vivait maintenant aux États-Unis. Mais Stravinsky n'était pas présent car il se concentrait sur la création européenne, montée par Diaghilev à Paris six semaines plus tard, avec une chorégraphie de George Balanchine et avec Serge Lifar dans le rôle-titre. Pour une nouvelle édition en 1947, Stravinsky apporta quelques très légères modifications à la partition.

Le ballet comporte deux tableaux, dont le premier, beaucoup plus court, est un prologue intitulé "Naissance d'Apollon". Ce mouvement emprunte la forme lent – vif – lent, et les rythmes pointés majestueux d'une ouverture à la française. Mais celle de Stravinsky est une ouverture d'action: Apollo naît pendant trois accords répétés dans un *crescendo* urgent vers la fin de la première section lente. La section rapide qui suit introduit deux déesses qui, au moment où la musique lente revient, conduisent Apollo à l'Olympe. À la fin du tableau, il reste seul sur scène.

Le second tableau commence par une "Variation d'Apollon", avec son solo de

violon et introduisant, quand elle prend fin, trois des neuf muses (une économie faite vraisemblablement pour simplifier le scénario): Calliope, Polymnie et Terpsichore, respectivement muses de la poésie épique, du chant et du mime, et de la danse. Suit un "Pas d'action" pour Apollo et les muses, après quoi chacun des participants se voit confier un solo. La variation de Calliope est un *Allegretto* fondé de manière approprié sur un vers, l'hexamètre iambique (c'est-à-dire l'alexandrin). La variation de Polymnie est un *Allegro* animé, celle de Terpsichore un tendre *Allegretto*, de nouveau en rythmes pointés, tandis que la variation d'Apollo (sa seconde) est un imposant mouvement lent. Il y a ensuite un *Adagio* "Pas de deux" pour Apollo et Terpsichore, puis une Coda exubérante réunissant de nouveau les quatre personnages de la scène. Le ballet se termine par une lente "Apothéose", pendant laquelle le dieu conduit les muses au Parnasse: l'action reflète la fin du premier tableau, tout comme la musique reprend le thème et le tempo de l'ouverture, qui se fige presque dans un état d'immobilité.

Concerto pour violon

La mort de Diaghilev en 1929, un peu plus d'un an après avoir présenté sur scène *Apollon musagète*, obligea Stravinsky à

trouver d'autres alliés musicaux, ce qu'il fit immédiatement en la personne du violoniste d'origine polonaise, Samuel Dushkin.

Le concerto était une idée de l'éditeur de Stravinsky. Se trouvant à Mayence en octobre 1930 pendant une tournée de concerts, le compositeur se rendit dans les bureaux de Schott Music, la maison d'édition avec laquelle il avait récemment signé un contrat, et dont le directeur, Willy Strecker, lui suggéra d'écrire un concerto pour Dushkin. Stravinsky réfléchit à cette idée et consulta Hindemith, qui, étant lui-même instrumentiste à cordes, lui fit la remarque bienvenue que de ne pas être violoniste

contribuerait précisément à me faire éviter une technique routinière et donnerait naissance à des idées qui ne seraient pas suggérées par le mouvement accoutumé des doigts.

En d'autres termes, il irait à rebours de l'instrument – mais il l'avait déjà fait, et de manière saisissante, dans *Histoire du soldat*.

C'est de cette manière qu'il commença. Dushkin se souvint que, lors d'une rencontre, Stravinsky lui avait demandé s'il était possible de jouer un certain accord. Le violoniste répondit que non, mais rentré chez lui, il l'essaya et découvrit que c'était possible. Stravinsky dira que cet accord était son "passeport" pour le concerto, et il

apparaît au début de chaque mouvement – une harmonie aux intervalles très larges ré – mi – la, dans laquelle quelque chose de tout à fait dans la nature de l'instrument (la sonorité des trois cordes supérieures à vide) sonne de manière étrange par la montée de la note centrale de deux octaves.

Un autre exemple d'un élément transformé en une nouvelle forme qui lui convient parfaitement est le gruppetto, l'un des ornements de base de la musique, à partir duquel se développe le thème initial du premier mouvement, ainsi que l'ensemble du troisième. Cette affinité avec la figuration traditionnelle, associée à des passages de contrepoint strict et à un enthousiasme pour les combinaisons de musique de chambre, soutient le souhait de Stravinsky d'allier son œuvre avec Bach plutôt qu'aux concertos pour violon de la période entre-deux. Cependant, tout comme les concertos pour violon de Beethoven, Tchaïkovski et Brahms (tous dans la même tonalité de ré majeur), il s'agit d'une œuvre écrite pour mettre en valeur le soliste, qui joue presque continuellement. Seul le point de vue se trouve légèrement de guingois, ironique, si bien que le premier mouvement, par exemple, a parfois l'air d'un orchestre de cirque accompagnant un numéro de haute-voltage.

On pourrait également penser à un trapéziste voltigeant d'une section pour aller

se poser sur une autre. L'une d'elles est placée comme s'il s'agissait de la réexposition d'un allegro de sonate, mais contrairement à la musique dans le style d'une sonate classique, le mouvement est mû beaucoup plus par la pulsation que par les forces harmoniques, et de manière caractéristique, il n'y a aucun changement de tempo du début à la fin (une autre marque, sans doute, du style baroque, tel qu'on le concevait à l'époque). Après deux "arias" qui offrent des interprétations très différentes de ce qu'est le chant, le finale se présente sous la forme d'un rondo, mais dont l'énergie est à nouveau fortement pulsée, tandis que le soliste passe d'une cabriole à l'autre.

Le Concerto pour violon fut créé à Berlin le 23 octobre 1931 avec Dushkin en soliste et Stravinsky à la tête de l'orchestre.

Scherzo à la russe

Pendant ses premières années en Californie où il s'installa en 1940, Stravinsky dut saisir toutes les opportunités qui se présentèrent à lui: écrire de la musique de film (de manière improductive en fin de compte), orchestrer une musique pour un ballet d'éléphants (*Circus Polka*) et, dans le cas du *Scherzo à la russe*, créer un exotique morceau virtuose pour le jazz-band de Paul Whiteman. Stravinsky composa la partition en mai et juin 1944 en utilisant des fragments du matériau,

fondé sur des chants populaires russes, à partir duquel il était en train de travailler à sa Sonate pour deux pianos (1943 - 1944). (L'escalade du conflit en Europe entre l'Union soviétique et l'Allemagne nazie avait ravivé son sentiment d'être russe.) La formation de l'orchestre de Whiteman était assez classique, mais comprenait des saxophones au lieu des clarinettes et des bassons, ainsi qu'une guitare. C'est pour cette formation particulière

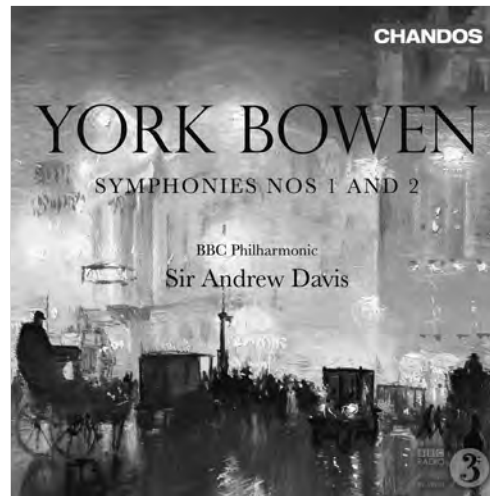
que le compositeur écrivit d'abord la pièce; ensuite, il réinstrumenta la section des vents quelques mois plus tard.

Stravinsky avait encore un quart de siècle de composition devant lui, et d'autres changements en zigzag. La présente histoire, cependant, s'arrête ici.

© 2024 Paul Griffiths

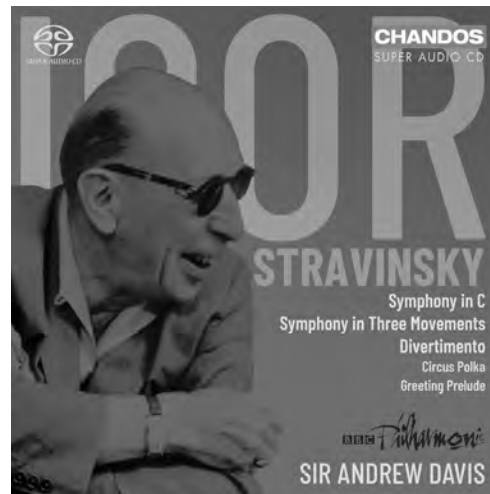
Traduction: Francis Marchal

Also available



Bowen
Symphonies Nos 1 and 2
CHAN 10670

Also available



Stravinsky
Orchestral Works
CHSA 5315

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex C02 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Recording producer Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineers Chris Hardman (Violin Concerto, *Scherzo à la russe*, Suite No. 2) and Simon Highfield (other works)

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 9 February (Violin Concerto, *Scherzo à la russe*, Suite No. 2) and 13 February (other works) 2023

Front cover Photograph of James Ehnes © Benjamin Ealovega Photography

Back cover Photograph of Sir Andrew Davis © Dario Acosta Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers B. Schott's Söhne, Mainz (Violin Concerto), Schott & Co., London (*Scherzo à la russe*), Chester Music Ltd, London (Suites Nos 1 and 2), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London (*Apollon musagète*)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5340

CHANDOS

CHANDOS

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

- 1-4 **CONCERTO, K 053** (1931)* 22:17
IN D MAJOR · IN D-DUR · EN RÉMAJEUR
FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
- 5 **SCHERZO À LA RUSSE, K 070** (1945) 4:01
SYMPHONIC VERSION OF WORK FOR JAZZ BAND (1943 - 44)
- 6-9 **SUITE NO. 1, K 045** (1925) 4:58
FOR SMALL ORCHESTRA
- 10-13 **SUITE NO. 2, K 038** (1921) 7:08
FOR SMALL ORCHESTRA
- 14-23 **APOLLON MUSAGÈTE, K 048** (1927 - 28, REVISED 1947) 31:00
BALLET EN DEUX TABLEAUX
(BALLET IN TWO SCENES)
FOR STRING ORCHESTRA

TT 69:56



90-93FM

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

JAMES EHNES VIOLIN*
BBC PHILHARMONIC
ZOE BEYERS LEADER
SIR ANDREW DAVIS

Ehnes/BBC Philharmonic/Davis

STRAVINSKY: VIOLIN CONCERTO, ETC.

CHSA 5340

CHSA 5340

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on most standard CD players.