



STRAVINSKY

Symphony in Three Movements
Symphonies of Wind Instruments (1920)
Symphony in C

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
DIMA SLOBODENIOUK

STRAVINSKY, Igor (1882–1971)

	Symphony in Three Movements (1942–45) <i>(Schott)</i>	22'20
1	I. ♩ = 160	10'02
2	II. <i>Andante</i> – Interlude. <i>L'istesso tempo</i>	6'01
3	III. <i>Con moto</i>	6'08
4	Symphonies of Wind Instruments <i>(Boosey and Hawkes)</i>	9'08
	Original version (1920)	
	Symphony in C (1938–40) <i>(Schott)</i>	29'51
5	I. <i>Moderato alla breve</i>	10'26
6	II. <i>Larghetto concertante</i>	6'38
7	III. <i>Allegretto</i>	5'02
8	IV. <i>Largo – Tempo giusto, alla breve</i>	7'33

TT: 62'10

Orquesta Sinfónica de Galicia
Dima Slobodeniouk *conductor*

The music of Igor Stravinsky is generally divided into three creative phases: the Russian period (up to around 1920), the neoclassical period (1920–52) and the serial period (from 1952 onwards). While this classification has the merit of concision, it nevertheless remains very imprecise and fails to account for the sometimes considerable stylistic variety within these categories, particularly in the case of neoclassicism, the longest and least understood of the three. The three works on this disc, three ‘symphonies’ composed between 1920 and 1944, have little in common in terms of form, sonority or conceptual approach.

The term ‘neoclassical’ has been used to describe the period during which Stravinsky opted to return to models from the past – the Italian baroque (*Pulcinella*), Bach (*‘Dumbarton Oaks’ Concerto*), Handel’s oratorios (*Oedipus Rex*), Tchaikovsky (*The Fairy’s Kiss*) and Mozart’s operas (*The Rake’s Progress*) – as well as popular music (*Ebony Concerto*, *Tango*, *Circus Polka*) and the symphony. For Stravinsky, the past was a vast reservoir that he could draw on and then adapt, quote or deconstruct according to his own whims, regardless of the original context. His aim was not so much to recreate the old world as to create a new one by decontextualising, distorting and transforming it. In a word, by ‘Stravinsky-izing’ it (Picasso did something similar in his paintings).

The title ‘symphony’ appears five times in Igor Stravinsky’s output. With the exception of the romantic *Symphony in E flat*, composed during his studies with Nikolai Rimsky-Korsakov, the term applies to only two works in the traditional sense: the *Symphony in C* and the *Symphony in Three Movements*. In the *Symphony of Psalms*, it refers only to the orchestral setting rather than the form, while in the *Symphonies of Wind Instruments* Stravinsky returns to the model used in the early seventeenth century.

Contrary to what the title might suggest, the title *Symphonies of Wind Instruments* refers to a short, compact work that has nothing to do with the classical symphony and its developments. Stravinsky chose here to return to the original meaning of the word ‘symphony’ (‘sounding together’) as it was understood during the Renaissance, as for example in the sacred symphonies of Giovanni Gabrieli. The starting point was the death of his colleague and friend Claude Debussy in 1918. Stravinsky, along with many other composers, was asked to write a short piece for a special issue of the *Revue Musicale* dedicated to Debussy’s memory, and the Russian composer sent a piano chorale, some fifty bars in length. In his *Chronicle of My Life*, he wrote: ‘The composition of this page, however, made me feel bound to give rein to the development of a new phase of musical thought conceived under the influence of the work itself and the solemnity of the circumstances that had led to it. I began at the end, and wrote a choral piece which later on became the final section of my *Symphonies pour Instruments à Vent*, dedicated to the memory of Claude Achille [sic] Debussy.’ Stravinsky used only wind instruments, ‘drier, sharper, less prone to facile expression, and therefore, to my mind, more moving’, and he explained that his piece was conceived ‘as a grand chant, an objective cry of wind instruments, in place of the warm human tone of the violins’.

The idea behind the *Symphonies of Wind Instruments* is the interaction of individual musical elements, a succession of contrasting sections, each characterised by specific themes, harmonies, tempos, colours, rhythms and textures, and concluding with a stark, hieratical chorale. Like at an austere funeral ceremony, the isolated groupings are heard in succession before merging into a tutti. Short motifs are strung together and modified in a seamless, unpredictable montage. There is, however, a degree of internal coherence, albeit barely perceptible, created by the relationship between the tempos of the different sections, in a ratio of 2:3:4.

First performed in London in 1921, the *Symphonies of Wind Instruments* would

long be met with indifference or even hostility, as the public found it hard to recognise the composer of *Petrushka* and *The Rite of Spring* in this austere work. Nowadays, however, the piece is regarded as one of his masterpieces on account of its highly innovative formal approach, described by Pierre Boulez as ‘kaleidoscopic’, which was to have a profound influence on composers of the Darmstadt school in particular.

The version heard here is the original one from 1920, written for 23 musicians with triple woodwind and eleven brass instruments. In the 1940 revision, the number of performers was reduced, some unusual instruments were replaced (making the work accessible to a conventional orchestra) and the rhythmic articulation was simplified. In his preface to the scores of both versions, the Stravinsky specialist Malcolm MacDonald wrote that ‘the original version is the more redolent of the liturgy and Russian Orthodox church music; the revised version is more abstract, more a Cubist play of colours and planes.’

In late 1929 Stravinsky received a commission from the Boston Symphony Orchestra, resulting in a choral symphony in three movements based on the Psalms. But it was not until a decade later that he composed his first purely instrumental symphony – in fact his first symphonic concert piece since *Feu d’artifice* (1908): the ***Symphony in C***, commissioned by the Chicago Symphony Orchestra.

Stravinsky said of it: ‘My new Symphony is going to be classical in spirit, more concise in its form than Beethoven [...] Instead of all the chords gravitating toward one final tonic chord, all notes gravitate toward a single note. Thus this Symphony will be neither a Symphony in C major nor a Symphony in C minor but simply a Symphony in C.’ The work retains certain aspects of the classical symphonic format and appears to be Stravinsky’s reinterpretation of the Haydn model: a ‘classical’ sized orchestra, four movements with distinct characters (energetic first movement,

songful *Larghetto*, lively scherzo and turbulent finale) and tonal relationships between the four movements. On the other hand, Stravinsky does not develop the themes in the classical way, but instead – as in the *Symphonies of Wind Instruments* – uses combinations like a modular system of building blocks and short motifs, a method reminiscent of Beethoven.

But the simplicity, good humour and ‘classical spirit’ of the work are deceptive: at the time of its composition, the composer was dealing with tragic events. Between the autumn of 1938 and the summer of 1939, while he was working on the first two movements, his daughter Ludmilla and his wife Ekaterina died of tuberculosis, followed shortly afterwards by his mother. ‘But I did not seek to overcome my grief by portraying or giving impression to it in music and you will listen in vain, I think, for traces of this sort of personal emotion’, he later explained. Invited to give a series of lectures at Yale University in the autumn of 1939, he left Europe, as there was nothing to keep him there any longer. Stravinsky wrote the third movement in Cambridge, a suburb of Boston, and the last movement in Hollywood, having finally chosen to settle in California.

Some critics have suggested that the two ‘American’ movements are different in spirit and conception from the two ‘European’ movements. Stravinsky responded by admitting that a particular passage towards the end of the finale where the trumpets enter with a *staccato* phrase that sounds rather like a car horn ‘might not have occurred to me before I knew the neon glitter of Los Angeles’s boulevards from a speeding automobile’.

In 1942, at the request of the New York Philharmonic, Stravinsky embarked on the composition of another symphonic work, to be named ***Symphony in Three Movements***. He commented: ‘The formal substance of the Symphony – perhaps *Three Symphonic Movements* would be a more exact title – exploits the idea of counter-

play among several types of contrasting elements. One such contrast, the most obvious, is that of harp and piano, the principal instrumental protagonists. Each has a large *obbligato* role and a whole movement to itself.’ For the symphony he drew on unfinished drafts as well as on *The Rite of Spring*, which he had started to revise in 1943. The influence of the latter can certainly be felt in the symphony which, it has been said, picks up where the ballet (first performed in 1913) left off. The ostinatos and shock effects of the last movement recall the ‘Glorification of the Chosen One’, ‘Dance of the Earth’ and ‘Sacrificial Dance’ from *The Rite of Spring*, while some of the woodwind passages are reminiscent of the introduction to the ballet.

When the symphony was first performed, Stravinsky wrote that ‘the Symphony is not programmatic. Composers combine notes. That is all. How and in what form the things of this world are impressed upon their music is not for them to say.’ These remarks will come as no surprise to those familiar with his autobiography, published a few years earlier, and in particular this famous passage: ‘For I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all [...] Expression has never been an inherent property of music.’ What is surprising, however, is that he would later reconsider the ‘programme’ of the work and call it a ‘war symphony’, a direct response to the events of the Second World War in Europe and Asia. Thus the dynamic and powerful first movement, marked $\text{♩} = 160$, is supposed to have been inspired by a documentary on Japanese scorched-earth tactics in China. The prominent role of the piano, at times with syncopated, almost jazzy accents, demonstrates Stravinsky’s ‘recycling’ of material intended for an orchestral piece with a concertante piano part – a work that never saw the light of day. The second movement, *Andante*, is believed to have originated in an abandoned film project. Here Stravinsky used themes he had written for an adaptation of Franz Werfel’s novel *The Song of Bernadette*, notably for the scene where the Virgin Mary

appears, and here the harp replaces the piano as the concertante instrument. And finally the third movement, *Con moto*, which unites the piano and the harp, was allegedly inspired by newsreel footage of German soldiers goose-stepping, and then by the increasing success of the Allies who ultimately overthrew the German war machine. The final chord, with an added sixth that adds a touch of exuberance, is spread over more than six octaves: a triumphant outburst that undoubtedly reflects the composer's state of mind.

© *Jean-Pascal Vachon 2024*

The **Orquesta Sinfónica de Galicia** (OSG) is one of Spain's leading orchestras with followers on five continents through its YouTube channel, with more than one hundred thousand subscribers. The international success of its channel and the HD streaming broadcasts launched in the 2014–15 season led to its nomination for the Classical:Next Innovation Award 2015. The orchestra has been resident at the Rossini Festival in Pesaro and the Mozart Festival in A Coruña. The OSG has toured extensively in Germany and Austria, and visited South America for the first time in 2007. In 2016 the orchestra made a tour to the United Arab Emirates.

Roberto González-Monjas succeeded Dima Slobodeniouk as chief conductor at the start of the 2023–24 season; Victor Pablo Pérez is honorary conductor. Through its history the OSG has collaborated with conductors such as Osmo Vänskä, Gustavo Dudamel, Ton Koopman and Manfred Honeck and soloists of international stature including Isabelle Faust, Franz Peter Zimmermann, Grigory Sokolov, Krystian Zimerman and Matthias Goerne. The OSG has been awarded the Gold Medal of the Real Academia Galega de Belas Artes and the Galician Culture of Music Award 2010.

www.sinfonicadegalicia.com

Praised for his exhilarating approach and energetic leadership by musicians and audiences alike, **Dima Slobodeniouk** has become one of the most sought-after conductors of his generation. Slobodeniouk studied with the Ukrainian violinist Olga Parkhomenko at Helsinki's Sibelius Academy, where he graduated in 2001. It was also there that he took up his conducting studies with Leif Segerstam, Jorma Panula and Atso Almila.

From 2016 to 2021 he was principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra as well as artistic director of the Lahti Sibelius Festival. He was also music director of the Orquesta Sinfónica de Galicia from 2013 until 2022. He has also appeared as a guest conductor with the world's foremost orchestras, including the Boston Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Concertgebouworkest Amsterdam and the NHK Symphony Orchestra.

A passionate believer in widening opportunity, he started a conducting initiative whilst at the Orquesta Sinfónica de Galicia, giving aspiring conductors podium time with a professional orchestra and the opportunity to work with him on selected repertoire.

<https://dima-slobodeniouk.com>

Im Allgemeinen werden bei Igor Strawinsky drei Schaffensperioden anerkannt: die russische (bis etwa 1920), die neoklassische (von 1920 bis 1952) und die serielle (ab 1952). Diese Einteilung hat zwar den Vorzug der Kürze, bleibt aber dennoch sehr vage und berücksichtigt nicht die teilweise beträchtlichen stilistischen Varianten innerhalb dieser Kategorien, insbesondere die des Neoklassizismus, der die längste und am wenigsten verstandene der drei Kategorien ist. So haben die auf dieser CD versammelten Werke, drei zwischen 1920 und 1944 komponierte „Symphonien“, sowohl in formaler, klanglicher als auch konzeptioneller Hinsicht wenig gemeinsam.

Als neoklassisch wurde die Periode bezeichnet, in der Strawinsky sich dafür entschied, zu Modellen aus der Vergangenheit zurückzukehren: Rückkehr zum italienischen Barock (*Pulcinella*), zu Bach (*Konzert „Dumbarton Oaks“*), zum Händelschen Oratorium (*Oedipus Rex*), zu Tschaikowsky (*Der Kuss der Fee*), zur Mozartschen Nummernoper (*The Rake's Progress*) sowie zur Populärmusik (*Ebony Concerto, Tango, Circus Polka*) und zur Symphonie. Für Strawinsky war die Vergangenheit ein riesiges Reservoir, aus dem er schöpfen konnte, um es dann nach seinen eigenen Wünschen und ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Kontext zu adaptieren, zu zitieren oder zu desorganisieren. Das Ziel des Komponisten war es nicht so sehr, die alte Welt zu rekonstruieren, sondern eine neue zu erschaffen, indem er sie aus dem Kontext herausholte, verzerrte und transformierte. Mit einem Wort, indem er sie *stravinskysant* machte (übrigens tat Picasso das Gleiche mit seiner Malerei).

Der Begriff Symphonie taucht im Werk von Igor Strawinsky fünfmal auf. Abgesehen von der romantischen *Symphonie in Es-Dur*, die während seiner Studienzeit bei Nikolai Rimski-Korsakow entstand, bezieht sich der Begriff im traditionellen Sinne nur auf zwei Werke: die *Symphonie in C* und die *Symphonie in drei Sätzen*. In der *Psalmensymphonie* bezeichnet er nur das Orchestergewand und nicht die

Form, während er in den *Bläusersymphonien* zum Modell des frühen 17. Jahrhunderts zurückkehrt.

Anders als der Titel vermuten lassen könnte, handelt es sich bei den ***Bläusersymphonien*** um ein kompaktes und kurzes Werk, das nichts mit der klassischen Symphonie und ihren Entwicklungen zu tun hat. Strawinsky entschied sich hier für eine Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung der Symphonie („zusammen klingen“), wie sie zur Zeit der Renaissance verstanden wurde, wie etwa mit den geistlichen Symphonien von Giovanni Gabrieli. Der Tod seines Kollegen und Freundes Claude Debussy im Jahr 1918 war der Auslöser dafür. Strawinsky und viele andere Komponisten wurden um ein kurzes Stück für eine Sonderausgabe der *Revue Musicale* gebeten, die dem Gedenken an Debussy gewidmet war, und der russische Komponist schickte einen etwa 50 Takte langen Choral für Klavier. In seinen *Chroniken meines Lebens* schrieb er: „Die Komposition dieser Seite ließ mich das Bedürfnis verspüren, den musikalischen Gedanken zu entwickeln, der in mir unter dem Impuls dieser Arbeit und unter der Wirkung des feierlichen Umstandes, der sie hervorgeufen hatte, entstanden war. Ich begann mit dem Ende. Ich schrieb eine Chormusik, die später meine *Bläusersymphonien* beendete, die dem Andenken von Claude-Achille [sic] Debussy gewidmet sind“. Strawinsky verwendete nur Blasinstrumente, „trockener, klarer, weniger reich an einfachen Ausdrucksformen und dadurch nach meinem Geschmack bewegender“, und würde über sein Stück sagen, dass es „als großer Gesang, als objektiver Schrei der Blasinstrumente anstelle des warmen menschlichen Klangs der Geigen konzipiert wurde.“

Die Idee, die den *Bläusersymphonien* zugrunde liegt, ist die eines Zusammenspiels individueller musikalischer Kräfte, einer Abfolge kontrastierender Abschnitte, die jeweils durch spezifische Themen, Harmonien, Tempi, Farben, Rhythmen und Texturen gekennzeichnet sind, die von einem hieratischen und strengen Choral

abgeschlossen werden. Wie bei einer strengen Trauerfeier folgen so die einzelnen Gruppen aufeinander, um schließlich in ein Tutti überzugehen. Die kurzen Motive werden hier übergangslos und unvorhersehbar wie in einer Montage aneinandergereiht und verändert. Es gibt jedoch einen inneren, aber kaum wahrnehmbaren Zusammenhang, der durch das Verhältnis 2:3:4 der Tempi der einzelnen Abschnitte geschaffen wird.

Die 1921 in London uraufgeführten *Bläusersymphonien* stießen lange Zeit auf Gleichgültigkeit und sogar Feindseligkeit, da es dem Publikum schwer fiel, in diesem strengen Stück den Komponisten von *Petruschka* und *Le Sacre du printemps* zu erkennen. Die *Symphonien* gelten heute jedoch als eines seiner Meisterwerke, da sie eine sehr neue, „kaleidoskopische“ formale Konzeption aufweisen, wie Pierre Boulez es ausdrücken würde, die vor allem auf die Komponisten der Darmstädter Schule einen großen Einfluss ausüben sollte.

Die hier zu hörende Version ist die ursprüngliche Fassung von 1920, die für 23 Musiker mit mit dreifachen Holz- und elf Blechblasinstrumenten geschrieben wurde. In der Überarbeitung von 1940 wurde die Anzahl der Ausführenden reduziert, einige seltene Instrumente ersetzt (wodurch sie für ein klassisches Orchester zugänglich wurde) und die rhythmische Artikulation vereinfacht. In seinem Vorwort zur Partitur beider Versionen schreibt der Spezialist für Strawinskys Werk, Malcolm MacDonald, dass „die Originalversion mehr die Liturgie und Musik der russisch-orthodoxen Kirche atmet, während die revidierte Version abstrakter ist und eher an ein kubistisches Spiel von Farben und Ebenen erinnert.“

Ende 1929 erhielt Strawinsky einen Auftrag vom Boston Symphony Orchestra. Das Werk, das er realisierte, war eine Chorsymphonie in drei Sätzen, die auf den Psalmen basierte. Aber erst zehn Jahre später komponierte er seine erste rein instrumentale Symphonie, eigentlich sein erstes symphonisches Werk seit *Feu d'artifice* (1908),

die *Symphonie in C*, aufgrund eines Auftrags des Chicago Symphony Orchestra.

Strawinsky sagte über sie: „Meine neue Symphonie wird klassisch geprägt sein, prägnanter in ihrer Form als die von Beethoven [...] Anstatt dass alle Akkorde auf einen tonischen Schlussakkord zulaufen, laufen alle Noten auf eine einzige Note zu. So wird diese Symphonie weder eine Symphonie in C-Dur noch eine Symphonie in c-moll sein, sondern einfach eine Symphonie in C“. Das Werk behält von der Symphonie einige Aspekte des klassischen Modells bei und erscheint wie eine Strawinskysche Neuinterpretation des Modells nach Haydn: Orchester in „klassischer“ Größe, vier Sätze mit unterschiedlichen Charakteren (energischer erster Satz, singendes *Larghetto*, verspieltes Scherzo und turbulentes Finale), tonale Beziehungen zwischen den vier Sätzen. Strawinsky hingegen führt keine klassische Themenentwicklung durch, sondern greift vielmehr – wie in den *Bläusersymphonien* – auf modulartige Kombinationen von Bausteinen und kurzen Motiven zurück, eine Methode, die an Beethoven erinnert.

Doch die Einfachheit, die gute Laune und der „klassische Geist“, die in diesem Werk herrschen, sind trügerisch: Zum Zeitpunkt der Komposition erlebte der Komponist tragische Ereignisse. So starben zwischen Herbst 1938 und Sommer 1939, während er an den ersten beiden Sätzen arbeitete, seine Tochter Ludmilla und seine Frau Ekaterina an Tuberkulose und kurz darauf auch seine eigene Mutter. „Ich habe nicht versucht, meine Trauer zu überwinden, indem ich sie darstellte oder in Musik ausdrückte, und man wird, glaube ich, vergeblich nach Spuren dieser Art von persönlicher Emotion suchen“, sagte er später. Nachdem er im Herbst 1939 zu einer Reihe von Vorträgen an der Yale University eingeladen worden war, verließ er Europa, da ihn dort nichts mehr hielt. Den dritten Satz schrieb Strawinsky in Cambridge, einem Vorort von Boston, und den letzten Satz in Hollywood, nachdem er sich schließlich für eine Übersiedlung nach Kalifornien entschieden hatte.

Einige Kritiker schlugen vor, die beiden „amerikanischen“ Sätze seien „anders

im Geist und in der Konzeption“ als die beiden ersten „europäischen“ Sätze. Strawinsky antwortete darauf, indem er einräumte, dass eine bestimmte Passage gegen Ende des Finales, in der die Trompeten in einen Stakkato-Satz eintreten, der ein wenig wie eine Autohupe klingt, „mir vielleicht nicht in den Sinn gekommen wäre, bis ich das Flackern der Neonlichter auf den Boulevards von Los Angeles aus einem schnell fahrenden Auto heraus kennengelernt hatte“.

1942 begann Strawinsky auf Wunsch der New Yorker Philharmoniker mit der Komposition eines weiteren symphonischen Werkes, das den Titel *Symphonie in drei Sätzen* erhalten sollte. Über dieses Projekt sagte er später: „Der formale Inhalt der Symphonie – vielleicht wäre *Drei symphonische Sätze* ein genauerer Titel – nutzt die Idee eines Gegenspiels zwischen verschiedenen Arten von kontrastierenden Elementen aus. Einer dieser Kontraste, der offensichtlichste, ist der zwischen Harfe und Klavier, den instrumentalen Hauptprotagonisten. Jeder von ihnen hat eine wichtige *obligato* Rolle und einen ganzen Satz für sich allein“. Für seine Komposition schöpfte er aus unvollendeten Entwürfen sowie aus seinem *Sacre du printemps*, das er 1913 zu überarbeiten begonnen hatte. Der Einfluss des letzteren ist sicherlich in der Symphonie zu spüren, von der gesagt wird, sie setze dort an, wo das Ballett (das 1913 uraufgeführt wurde) endet. Die Ostinati und Schockeffekte des letzten Satzes erinnern an die „Verherrlichung der Auserwählten“, den „Tanz der Erde“ und den „Sakralen Tanz“ aus *Sacre*, während einige Holzbläserpassagen an die Einleitung des Balletts erinnern.

Anlässlich der Uraufführung schrieb Strawinsky, seine Symphonie sei „nicht programmatisch. Die Komponisten kombinieren Noten. Das ist alles. Es ist nicht ihre Aufgabe, zu sagen, wie und in welcher Form die Dinge dieser Welt in ihre Musik eingeprägt werden.“ Diese Aussagen werden diejenigen nicht überraschen, die seine Autobiografie kennen, die er einige Jahre zuvor veröffentlicht hatte, ins-

besondere die berühmt gewordene Passage: „Ich halte die Musik ihrem Wesen nach für unfähig, irgendetwas auszudrücken [...] Ausdruck war nie die immanente Eigenschaft der Musik.“ Überraschend ist jedoch, dass er später auf das „Programm“ seiner Symphonie zurückkam und sie als „Kriegssymphonie“ bezeichnete, eine direkte Reaktion auf die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs in Europa und Asien. So soll der erste Satz, angegeben mit $\text{♩} = 160$, dynamisch und kraftvoll, von einem Dokumentarfilm über die japanische Taktik der verbrannten Erde in China inspiriert worden sein. Die starke Präsenz des Klaviers mit seinen synkopischen, stellenweise fast jazzigen Akzenten zeugt von Strawinskys „Recycling“ des Materials, das für ein Orchesterstück mit einem konzertanten Klavierpart bestimmt war, das jedoch nie entstand. Der zweite Satz, *Andante*, soll aus einem abgebrochenen Filmprojekt stammen. Strawinsky griff hier Themen auf, die er für die Adaption von Franz Werfels Roman *Das Lied der Bernadette* geschrieben hatte, insbesondere für die Szene der Erscheinung der Jungfrau Maria, und hier ersetzt die Harfe das Klavier als konzertierendes Instrument. Der dritte Satz schließlich, *Con moto*, in dem Klavier und Harfe zusammenspielen, soll von den Bildern aus Nachrichtenfilmen inspiriert worden sein, in denen deutsche Soldaten im Gänsemarsch marschieren, gefolgt vom wachsenden Erfolg der Alliierten, die schließlich die deutsche Kriegsmaschinerie stürzen. Der Schlussakkord, dem die hinzugefügte Sexte einen Hauch von Überschwang verleiht, ist über mehr als sechs Oktaven verteilt: eine triumphale Explosion, die zum Ausdruck bringt, was der Komponist zweifellos empfand.

© *Jean-Pascal Vachon 2024*

Das **Orquesta Sinfónica de Galicia** (OSG) ist eines der führenden Orchester Spaniens mit Followern auf fünf Kontinenten über seinen YouTube-Kanal mit über einhunderttausend Abonnenten. Der internationale Erfolg seines Kanals und die in der Saison 2014–15 gestarteten HD-Streaming-Broadcasts führten zu seiner Nominierung für den Classical:Next Innovation Award 2015. Das Orchester war Resident beim Rossini Festival in Pesaro und beim Mozart Festival in A Coruña. Das OSG hat Konzerte in Deutschland und Österreich gegeben und besuchte Südamerika zum ersten Mal im Jahr 2007. Im Jahr 2016 unternahm das Orchester eine Tournee durch die Vereinigten Arabischen Emirate.

Roberto González-Monjas löste zu Beginn der Spielzeit. 2023–24 Dima Slobodeniouk als Chefdirigent ab; Victor Pablo Pérez wird Ehrendirigent. Im Laufe seiner Geschichte hat das OSG mit Dirigenten wie Osmo Vänskä, Gustavo Dudamel, Ton Koopman und Manfred Honeck sowie mit Solisten von internationalem Format wie Isabelle Faust, Franz Peter Zimmermann, Grigory Sokolov, Krystian Zimerman und Matthias Goerne zusammengearbeitet. Das OSG wurde mit der Goldmedaille der Real Academia Galega de Belas Artes und dem Galician Culture of Music Award 2010 ausgezeichnet. www.sinfonicadegalicia.com

Dima Slobodeniouk wird von Musikern und Zuhörern gleichermaßen für seinen lebendigen Ansatz und seine energiegeladene Führung gelobt und ist zu einem der begehrtesten Dirigenten seiner Generation geworden. Slobodeniouk studierte bei der ukrainischen Geigerin Olga Parkhomenko an der Sibelius-Akademie in Helsinki, wo er 2001 seinen Abschluss machte. Dort nahm er auch sein Dirigierstudium bei Leif Segerstam, Jorma Panula und Atso Almila auf.

Von 2016 bis 2021 war er Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra sowie künstlerischer Leiter des Lahti Sibelius Festivals. Von 2013 bis 2022 war er außerdem musikalischer Leiter des Orquesta Sinfónica de Galicia. Er trat auch als Gast-

dirigent mit den weltweit führenden Orchestern auf, darunter das Boston Symphony Orchestra, das London Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, das Concertgebouworkest Amsterdam und das NHK Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Verfechter der Chancenerweiterung startete er während seiner Zeit beim Orquesta Sinfónica de Galicia eine Dirigierinitiative, die aufstrebenden Dirigenten Podiumszeit mit einem professionellen Orchester und die Möglichkeit gibt, mit ihm an ausgewählten Repertoires zu arbeiten.

<https://dima-slobodeniouk.com>

On reconnaît généralement trois époques créatrices chez Igor Stravinsky : russe (jusqu' autour de 1920), néoclassique (de 1920 à 1952) et sérielle (à partir de 1952). Si cette classification a le mérite de la concision, elle demeure néanmoins très vague et ne rend pas compte des variétés stylistiques parfois considérables à l'intérieur de ces catégories, en particulier celle du néoclassicisme, la plus longue et la moins bien comprise des trois. Ainsi, les trois œuvres réunies sur ce disque, trois « symphonies » composées entre 1920 et 1944 n'ont guère en commun tant sur le plan formel, sonore que conceptuel.

On a qualifié de néoclassique la période au cours de laquelle Stravinsky choisit de retourner à des modèles du passé tels le baroque italien (*Pulcinella*), Bach (*Concerto « Dumbarton Oaks »*), l'oratorio handélien (*Oedipus Rex*), Tchaïkovski (*Le baiser de la fée*) et l'opéra à numéros mozartien (*The Rake's Progress*), aux musiques populaires (*Ebony Concerto*, *Tango*, *Circus Polka*) ainsi qu'à la symphonie. Pour Stravinsky, le passé était un vaste réservoir où il pouvait puiser pour ensuite adapter, citer ou désorganiser en fonction de ses propres envies, sans égard au contexte original. L'objectif du compositeur n'était pas tant de reconstruire l'ancien monde, que d'en créer un nouveau en le décontextualisant, en le déformant et en le transformant. En un mot, en le « stravinskysant » (du reste, Picasso fit la même chose avec sa peinture).

Le terme de symphonie apparaît cinq fois dans l'œuvre d'Igor Stravinsky. Si l'on excepte la symphonie romantique en mi bémol majeur composée pendant ses études avec Nikolaï Rimski-Korsakov, ce terme ne s'applique qu'à deux œuvres au sens traditionnel du terme : la *Symphonie en ut* et la *Symphonie en trois mouvements*. Dans la *Symphonie de psaumes*, il désigne uniquement l'habillage orchestral et non la forme alors que dans les *Symphonies d'instruments à vent*, il renvoie au modèle du début du XVII^e siècle.

Contrairement à ce que son titre pourrait laisser croire, les *Symphonies d'instruments à vent* est une œuvre compacte et courte qui n'a rien à voir avec la symphonie classique et ses développements. Stravinsky choisit ici de revenir au sens original de la symphonie (« sonner ensemble ») tel qu'elle était comprise à l'époque de la Renaissance, comme avec les symphonies sacrées de Giovanni Gabrieli. La disparition de son collègue et ami Claude Debussy en 1918 en fut le point de départ. On demanda à Stravinsky, ainsi qu'à de nombreux autres compositeurs, une courte pièce destinée à un numéro spécial de la *Revue Musicale* consacré à la mémoire de Debussy et le compositeur russe envoya un choral pour piano d'une cinquantaine de mesures. Dans ses *Chroniques de ma vie*, il écrit : « la composition de cette page me fit ressentir le besoin de développer la pensée musicale qui était née en moi sous l'impulsion de ce travail et sous l'effet de la circonstance solennelle qui l'avait provoquée. Je commençai par la fin. J'écrivis une musique de choral qui, plus tard, termina mes *Symphonies d'instruments à vent* dédiées à la mémoire de Claude-Achille Debussy ». Stravinsky n'utilise que les instruments à vent, « plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles, et par cela même plus émouvants à mon gré » et dira de sa pièce qu'elle a été conçue « comme un grand chant, un cri objectif des instruments à vent, à la place de la chaude sonorité humaine des violons. »

L'idée à la base des *Symphonies d'instruments à vent* est celle d'une interaction de forces musicales individuelles, une succession de sections contrastées, chacune caractérisée par des thèmes, des harmonies, des tempos, des couleurs, des rythmes et des textures spécifiques que conclut un choral hiératique et sévère. Telle une cérémonie funèbre austère, les groupes isolés se succèdent ainsi pour se fondre dans un tutti. Les courts motifs sont ici enchaînés et modifiés à la manière d'un montage sans transition et de manière imprévisible. Il existe cependant une cohérence interne, mais à peine perceptible, créée par les rapports des tempos des différentes sections dans des proportions de 2:3:4.

Créées à Londres en 1921, les *Symphonies* allaient susciter pendant longtemps l'indifférence voire l'hostilité, le public ayant bien du mal à reconnaître dans cette pièce austère le compositeur de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*. Les *Symphonies* sont cependant aujourd'hui considérées comme l'un de ses chefs-d'œuvre en raison de sa conception formelle très neuve, « kaléidoscopique » dira Pierre Boulez, qui allait avoir une profonde influence, notamment sur les compositeurs de l'école de Darmstadt.

La version que nous entendons ici est celle, originale, de 1920 écrite pour 23 musiciens avec les bois par trois et onze cuivres. Dans sa révision de 1940, le nombre d'exécutants sera réduit, certains instruments rares remplacés (la rendant ainsi accessible à un orchestre classique) et l'articulation rythmique simplifiée. Dans la préface à la partition des deux versions, le spécialiste de l'œuvre de Stravinsky, Malcolm MacDonald écrit que « la version originale respire davantage la liturgie et la musique de l'église orthodoxe russe tandis que la version révisée est plus abstraite et évoque plutôt un jeu cubiste de couleurs et de plans. »

Fin 1929, Stravinsky reçut une commande de l'Orchestre symphonique de Boston. L'œuvre qu'il réalisa fut une symphonie chorale en trois mouvements, basée sur les Psaumes. Mais ce n'est que dix ans plus tard qu'il composera sa première symphonie purement instrumentale, en fait sa première œuvre symphonique pour le concert depuis *Feu d'artifice* (1908), la ***Symphonie en ut***, suite à une commande de l'Orchestre symphonique de Chicago.

Stravinsky dira d'elle : « Ma nouvelle symphonie sera d'esprit classique, plus concise dans sa forme que celle de Beethoven [...] Au lieu que tous les accords gravitent vers un accord tonique final, toutes les notes gravitent vers une seule note. Ainsi, cette symphonie ne sera ni une symphonie en ut majeur, ni une symphonie en ut mineur, mais simplement une symphonie en ut. » L'œuvre conserve de la sym-

phonie certains aspects du modèle classique et apparaît comme une réinterprétation stravinskyenne de celui-ci : orchestre de taille « classique », quatre mouvements aux caractères distincts (premier mouvement énergique, *larghetto* chantant, scherzo enjoué et final turbulent), relations tonales entre les quatre mouvements. En revanche, Stravinsky ne procède pas à un développement classique des thèmes, mais recourt plutôt – comme dans les *Symphonies d'instruments à vent* – à des combinaisons à la manière d'un système modulaire d'éléments constitutifs et de motifs courts, une méthode qui rappelle Beethoven.

Mais la simplicité, la bonne humeur et l'« esprit classique » qui y règne sont trompeurs : au moment de sa composition, le compositeur vivait des événements tragiques. Ainsi, entre l'automne 1938 et l'été 1939, alors qu'il travaillait sur les deux premiers mouvements, sa fille Ludmilla et sa femme Ekaterina moururent de tuberculose suivies, peu de temps après, de sa propre mère. « [...] je n'ai pas cherché à surmonter mon chagrin en le dépeignant ou en l'exprimant en musique et l'on cherchera en vain, je pense, des traces de ce type d'émotion personnelle. » dira-t-il, plus tard. Invité à prononcer une série de conférences à l'Université de Yale à l'automne 1939, il quitta l'Europe, plus rien ne l'y retenant désormais. C'est donc à Cambridge, en banlieue de Boston que Stravinsky écrivit le troisième mouvement puis, ayant finalement choisi de s'installer en Californie, le dernier mouvement à Hollywood.

Certains critiques ont suggéré que les deux mouvements « américains » étaient différents dans leur esprit et leur conception des deux premiers mouvements « européens ». Stravinsky a répondu en admettant qu'un passage particulier vers la fin du finale où les trompettes entrent dans une phrase *staccato* qui sonne un peu comme un klaxon de voiture « ne m'aurait peut-être pas traversé l'esprit avant d'avoir connu le scintillement des néons des boulevards de Los Angeles à partir d'une voiture roulant à vive allure ».

In 1942, à la demande de l'Orchestre philharmonique de New York Stravinsky se lança dans la composition d'une autre œuvre symphonique qui allait prendre le titre de *Symphonie en trois mouvements*. Il dira de ce projet : « Le contenu formel de la symphonie – peut-être que *Trois mouvements symphoniques* serait un titre plus exact – exploite l'idée d'un contre-jeu entre plusieurs types d'éléments contrastés. L'un de ces contrastes, le plus évident, est celui de la harpe et du piano, les principaux protagonistes instrumentaux. Chacun d'eux a un rôle *obligato* important et un mouvement entier pour lui seul. » Pour sa composition, il puisa dans des projets inachevés ainsi que dans son *Sacre du printemps* qu'il avait commencé à réviser en 1943. L'influence de celui-ci est clairement perceptible dans la symphonie dont on a dit qu'elle reprenait là où le ballet créé en 1913 se terminait. Les ostinatos et les effets de choc du dernier mouvement rappellent la « Glorification de l'élue », la « Danse de la terre » et la « Danse sacrée » du *Sacre* tandis que certains passages aux bois rappellent l'introduction du ballet.

À l'occasion de la création, Stravinsky écrivit que sa symphonie n'était « [...] pas programmatique. Les compositeurs combinent des notes. C'est tout. Ce n'est pas à eux de dire comment et sous quelle forme les choses de ce monde sont imprimées dans leur musique. » Ces propos ne surprendront pas ceux qui connaissent son autobiographie, publiée quelques années auparavant, et en particulier ce passage demeuré célèbre : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit [...] L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. » Ce qui surprend cependant, c'est qu'il reviendra plus tard sur le « programme » de sa symphonie qu'il qualifiera de « symphonie de guerre », une réponse directe aux événements de la Seconde Guerre mondiale en Europe et en Asie. Ainsi, le premier mouvement, indiqué ♩ = 160, dynamique et puissant, aurait été inspiré par un documentaire sur les tactiques japonaises de terre brûlée en Chine. La présence importante du piano aux accents syncopés quasi jazzy par endroit témoigne

du « recyclage » par Stravinsky du matériau destiné à une pièce orchestrale incluant une partie de piano concertant qui ne vit jamais le jour. Le second mouvement, *Andante*, proviendrait d'un projet cinématographique abandonné. Stravinsky y reprend des thèmes qu'il avait écrits pour l'adaptation du roman de Franz Werfel, *La chanson de Bernadette*, notamment pour la scène de l'apparition de la Vierge Marie et ici, la harpe remplace le piano en tant qu'instrument concertant. Enfin, le troisième mouvement, *Con moto*, qui réunit le piano et la harpe, aurait été inspiré des images de films d'actualité des soldats allemands défilant au pas de l'oie suivi du succès croissant des Alliés qui finissent par renverser la machine de guerre allemande. L'accord final dont la sixte ajoutée confère une touche d'exubérance, est réparti sur plus de six octaves : une déflagration triomphale qui traduit ce que, sans aucun doute, le compositeur ressentait.

© *Jean-Pascal Vachon 2024*

L'Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG – Orchestre symphonique de Galice) est l'un des principaux orchestres espagnols et compte des adeptes sur les cinq continents grâce à sa chaîne YouTube qui comptait au printemps 2024 plus de cent mille abonnés. Le succès international de cette chaîne et les diffusions en streaming HD lancées lors de la saison 2014–15 lui ont valu d'être nommé au Classical:Next Innovation Award 2015. L'orchestre a été résident au festival Rossini de Pesaro et au festival Mozart de La Corogne. L'OSG a effectué de nombreuses tournées en Allemagne et en Autriche, et a visité l'Amérique du Sud pour la première fois en 2007. En 2016, l'orchestre a effectué une tournée aux Émirats arabes unis.

Roberto González-Monjas a succédé à Dima Slobodeniouk en tant que chef d'orchestre principal au début de la saison 2023–24 tandis que Victor Pablo Pérez est chef d'orchestre honoraire. Au cours de son histoire, l'OSG a collaboré avec

des chefs tels qu’Osmo Vänskä, Gustavo Dudamel, Ton Koopman et Manfred Honeck et des solistes de haut niveau comme Isabelle Faust, Franz Peter Zimmermann, Grigory Sokolov, Krystian Zimerman et Matthias Goerne. L’OSG a reçu la médaille d’or de la Real Academia Galega de Belas Artes et le Galician Culture of Music Award 2010.

www.sinfonicadegalicia.com

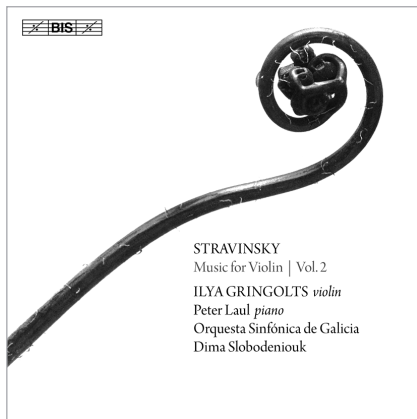
Apprécié par les musiciens et le public pour son approche enthousiaste et sa direction énergique, **Dima Slobodeniouk** est aujourd’hui l’un des chefs d’orchestre les plus recherchés de sa génération. Il a d’abord étudié avec la violoniste ukrainienne Olga Parkhomenko à l’Académie Sibelius d’Helsinki, où il a obtenu son diplôme en 2001. Il y a également étudié la direction avec Leif Segerstam, Jorma Panula et Atso Almila.

De 2016 à 2021, il a été chef principal de l’Orchestre symphonique de Lahti et directeur artistique du Festival Sibelius de Lahti. Il a également été directeur musical de l’Orquesta Sinfónica de Galicia de 2013 à 2022. Il se produit en tant que chef invité avec les meilleurs orchestres du monde comme le Boston Symphony Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Berliner Philharmoniker, le Gewandhausorchester Leipzig, le Concertgebouworkest Amsterdam et l’Orchestre symphonique de la NHK.

Soucieux d’offrir des chances au plus grand nombre d’aspirants chefs, il a lancé une initiative alors qu’il était en poste avec l’Orquesta Sinfónica de Galicia, offrant la possibilité à des jeunes chefs en herbe de monter sur le podium face à un orchestre professionnel et de travailler avec lui sur un répertoire précis.

<https://dima-slobodeniouk.com>

Also available:



Igor Stravinsky

Music for Violin, Volume 2

Pastorale for violin and four wind instruments

Ballad from *The Fairy's Kiss*

Suite Italienne from *Pulcinella*

Divertimento from *The Fairy's Kiss*

Variation d'Apollon from *Apollon musagète*

Violin Concerto in D

Élégie for solo violin

Tango

Ilya Gringolts *violin*

Peter Laul *piano*

Orquesta Sinfónica de Galicia

Dima Slobodeniouk *conductor*

BIS-2275 SACD

Diapason d'or – « Soutenu par un orchestre coloré et un chef réactif son jeu séduit de bout en bout [...] Une somme épatante et sans équivalent. » *Diapason*

'Gringolts weaves his way among his orchestral colleagues like a glow-worm careering through woodland thickets. Dima Slobodeniouk's Orquesta Sinfónica de Galicia are alert to detail throughout." *Gramophone*

'Gringolts and conductor Dima Slobodeniouk offer a detailed, transparent chamber-like reading [...] I don't know another recording so oriented toward ensemble collaboration, with the violin as first among equals..." *Fanfare*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 11th–15th February 2019 (Symphony in Three Movements, Symphony in C);
18th–19 June 2023 (Symphonies of Wind Instruments)
at the Palacio de la Ópera, A Coruña, Spain

Producers: Jens Braun (Take5 Music Production) (Symphony in Three Movements, Symphony in C)
Marion Schwebel (Take5 Music Production) (Symphonies of Wind Instruments)

Sound engineer: Marion Schwebel

Assistant engineer: Pablo Barreiro Rivas (Symphonies of Wind Instruments)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics
from RME, Lake People and DirectOut; MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment
from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun (Symphony in Three Movements, Symphony in C)
Marion Schwebel (Symphonies of Wind Instruments)

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2024
Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German)
Front cover design: David Kornfeld www.kornfeld.se. Image: iStock/Veronaa
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2441 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden

DIMA SLOBODENIOUK
© Marco Borggreve



BIS-2441