



BEATRICE RANA

RAVEL

Miroirs · La Valse

STRAVINSKY

Petrushka · The Firebird



MAURICE RAVEL 1875–1937

Miroirs

- 1 I. Noctuelles 4.54
- 2 II. Oiseaux tristes 4.31
- 3 III. Une barque sur l'océan 8.00
- 4 IV. Alborada del gracioso 7.08
- 5 V. La Vallée des cloches 5.50

IGOR STRAVINSKY 1882–1971

Danse infernale, Berceuse et Finale
from *The Firebird* *L'Oiseau de feu*
(transcr. Guido Agosti for solo piano)

- 6 Danse infernale 5.05
- 7 Berceuse 3.37
- 8 Finale 3.17

Three Movements from *Petrushka*
Trois mouvements de Pétrouchka
(transcr. Stravinsky for solo piano)

- 9 Danse russe 2.39
- 10 Chez Pétrouchka 5.06
- 11 La Semaine grasse 9.15

MAURICE RAVEL

12 *La Valse* 12.51
(transcr. Ravel for solo piano)

72.17

BEATRICE RANA
piano

GIOCHI DI SPECCHI

Il titolo di questo album, concepito come lo specchio di un'epoca di rinnovamenti e crisi, potrebbe essere *Miroirs*, specchi appunto. Fra l'altro si chiama proprio così la Suite in cinque movimenti per pianoforte solo di Maurice Ravel registrata nell'album, insieme all'*Uccello di fuoco* di Stravinsky, qui eseguito nell'arrangiamento di Guido Agosti, e ai *Trois Mouvements de Pétrouchka*, che suonano nell'arrangiamento dello stesso Stravinsky. Il brano di chiusura è *La Valse* di Ravel, che riflette una fase di trasformazioni radicali: questo poema coreografico contiene in sé l'esperienza sconvolgente della prima guerra mondiale. In modi diversi, l'elemento dello specchio risulta presente in ciascuno dei pezzi.

Nell'Ottocento, grazie a virtuosi dello strumento quali Chopin e Liszt, il pianoforte ha un ruolo dominante. Poi lo strumento va oltre le sue possibilità nel ventesimo secolo: il gesto diventa tutt'uno con l'atto musicale anche tramite la relazione che si sviluppa fra musica e danza all'alba del Novecento, nell'era dei Balletti Russi di Diaghilev. Ognuna delle composizioni presenti nel programma ha un legame con la danza, nel senso che nacque in rapporto a quest'arte.

Quando suono "Oiseaux tristes" e "Une barque sur l'océan" di Ravel, vedo i paesaggi della mia terra. In una giornata di agosto, gli uccellini cantano provati dalla forte calura. Per questo il loro canto non è volitivo. In me scaturisce un'immagine vivida: quella di una spiaggia del Salento dove ho trascorso un periodo della mia infanzia. Alle spalle c'è una pineta di fronte a cui si apre un'ampia baia. Una volta, ascoltandomi suonare il brano in concerto, mia madre ha riconosciuto lo stesso paesaggio. Sembrava Porto Cesareo col mare luccicante d'inizio settembre, mi disse. È in tale identità italiana che io sento rispecchiata la mia storia.

Ho sempre amato Ravel, che rivoluziona la musica in senso impressionista e descrive scenari di natura ispirati dal suono dell'orchestra. Un paio d'anni fa sentii l'esecuzione di *Miroirs* affidata a Richter e ne fui colpita. Volevo suonare quella Suite e unirla a *L'uccello di fuoco* e a *Pétrouchka*. Presentati insieme, questi brani propongono l'affresco musicale di un mondo d'inizio Novecento in cui si verifica un'imponente rivoluzione dei linguaggi artistici.

Per me Ravel è come il pittore Manet, mentre Debussy è come Monet. Voglio dire che Debussy è meno definito di Ravel. È etereo nelle linee. Ravel ha invece una struttura precisa, regolata. Eppure il suo tratto di fondo esprime un'ambiguità, e per esempio non si sa mai se la sua "Barca sull'oceano" rifletta il mare, la luce che batte sul mare o il moto delle onde. Ciò nonostante il suo modo di scrivere ha una limpidezza cristallina: come quella di uno specchio.

In *Pétrouchka* Stravinsky compie una rivoluzione strutturale stravolgendo il concetto di armonia: la dissonanza diviene il centro del brano. Il conflitto tra il burattino e l'essere umano, nucleo del balletto, è una dissonanza psicologica che si traduce musicalmente in un dualismo irrisolvibile: chi suona deve procedere parallelamente su due tonalità contrastanti.

La trascrizione dell'*uccello di fuoco* realizzata da Agosti è un po' come parlare la lingua di Stravinsky con accento italiano. C'è differenza tra la manualità di Stravinsky e la trascrizione di Agosti, datata 1928. In Agosti l'approccio alla tastiera è sensuale e concreto, e lascia margini di libertà all'interprete, mentre la scrittura stravinskiana è concettuale e rigida nelle indicazioni. Agosti, che insegnò alla Juilliard School of Music di New York, giunse negli Stati Uniti con molti spartiti di tale trascrizione, e li diffuse ottenendo un certo successo. Poi fu abbandonata, e solo molti anni dopo venne ripresa da alcuni pianisti. Io l'ho scoperta di recente in America eseguita da un giovane. È stata una rivelazione: fino ad allora ero convinta che *L'uccello di fuoco* fosse una perla riservata all'orchestra.

Valzer rotti, o specchi frantumati, riempiono *La Valse* di Ravel, dove il gioco di riflessi è scandito in due parti. Nella prima un uomo attraversa la nebbia avvicinandosi a un salone da ballo popolato da coppie vorticosi. Via via il ritmo della *Valse* si manifesta con prepotenza. Una volta entrato, l'uomo passa da un valzer all'altro in un succedersi di sale. A metà brano c'è un momento di stasi, e quando il tutto riparte i temi si fanno distorti. Il tempo di valzer è riconoscibilissimo, ma innervato da tensioni armoniche nuove. Ogni valzer è interrotto da un altro, fino al collasso conclusivo e alla dissoluzione parossistica.

Beatrice Rana

(note raccolte da Leonetta Bentivoglio)

REFLEXIONS

The title of this recording, conceived as a mirror that reflects an age of renewal and crisis, could indeed be *Miroirs*, which is precisely the name Maurice Ravel chose for his Suite in five movements for Solo Piano included on this programme. It is accompanied by Guido Agosti's arrangement of *L'Oiseau de feu* (The Firebird) by Stravinsky and by the *Three Movements from Petrushka* that I play in Stravinsky's own arrangement. The final piece is *La Valse* by Ravel, a choreographic poem that embodies the devastating experience of the First World War, thus reflecting a period of radical transformation. So in different ways the idea of mirrored images is a feature of all the works chosen for this recording.

Thanks to great virtuoso pianists such as Chopin and Liszt, the piano played a dominant role in the 19th century. Then, during the early years of the 20th century, the instrument practically transcended its own intrinsic constraints when music and dance came together in a unified creative act that culminated in Diaghilev's Ballet russes. Each of the compositions on this album originally came about in relation to dance.

When I play Ravel's "Oiseaux tristes" and "Une barque sur l'océan" I see the landscapes of my homeland. On an August day, the great heat impacts on the way the birds sing, somehow diminishing their verve. Another vivid image also springs to mind: that of a beach in the Salento area of Apulia in the south, where I spent some of my childhood. To one side there's a pine forest, and on the other a wide bay. Once my mother heard me play this piece in a concert, and exactly the same landscape sprang to mind for her as well. It seemed to be Porto Cesareo, with the expanse of sea glistening in the early September sun, she said. I relate to this music also because it reflects my own identity.

I have always loved Ravel, who revolutionised music in an impressionist sense, describing natural scenarios inspired by the sound of the orchestra. A couple of years ago I heard Richter playing *Miroirs* and it made a huge impression on me. I wanted to play the Suite along with *L'Oiseau de feu* and *Petrushka* because together the three pieces provide a musical fresco of the early 20th century, when the various idioms of art were undergoing enormous change.

For me Ravel is like the painter Manet, while Debussy is like Monet. What I mean is that Debussy is less defined than Ravel, more ethereal in his lines. Ravel, on the other hand, has a structure that is precise and measured, even though his language also embodies a certain ambiguity: for instance, you never really know whether his "Boat on the Ocean" reflects the sea, the light impacting on the sea or the movement of the waves. Yet despite this, his way of writing is totally crystalline, as clear as a mirror.

In *Petrushka* Stravinsky introduces a structural revolution by turning the concept of harmony upside down, so that dissonance becomes central to the piece. The ballet revolves around the conflict between the puppet and the human figure, creating a form of psychological dissonance that is expressed musically in an unavoidable dualism, with the pianist proceeding simultaneously in two contrasting keys.

Agosti's transcription of *L'Oiseau de feu* is a bit like speaking Stravinsky's language with an Italian accent. There are differences between Stravinsky's approach and that of Agosti, who wrote his arrangement in 1928. Agosti's attitude to the keyboard was sensual and tangible, leaving plenty of leeway for the pianist, whereas Stravinsky composed in a manner that was distinctly conceptual, with strict indications for the performer. Agosti, who taught at the Juilliard School of Music in New York, brought a number of copies of his transcription with him to the United States, where it proved to be quite successful. It later sank into oblivion, however, and was only rediscovered by a few pianists many years later. I recently heard it played by a young pianist in America and it was a revelation. Until then I was convinced that *The Firebird* was a gem reserved exclusively for the orchestra.

Ravel's *La Valse* contains broken waltzes, or mirrors, where the play of reflected images is divided into two parts. In the first there is a man walking through the fog to reach a ballroom where whirling couples dance. Gradually, the rhythm of the waltz becomes more insistent. Once he's inside, the man moves from one dance to the next in different rooms. Halfway through the piece there's a hiatus, and when the music continues the themes are all distorted. The waltz is still perfectly recognisable, but now it is imbued with new harmonic tension. Each waltz is interrupted by another, through to the final collapse and frenzied dissolution.

Beatrice Rana

(from a conversation with Leonetta Bentivoglio)

Translation: Kate Singleton

JEUX DE MIROIRS

Le présent album, conçu comme le miroir d'une époque de renouveau et de crises, pourrait justement s'intituler « Miroirs ». C'est d'ailleurs le titre de la Suite en cinq mouvements pour piano seul de Maurice Ravel enregistrée ici, aux côtés de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky dans l'arrangement de Guido Agosti, et des *Trois Mouvements de Pétrouchka*, que je joue dans l'arrangement du propre Stravinsky. Le programme se conclut avec *La Valse* de Ravel, qui reflète une époque de bouleversements extrêmes : en effet, ce poème chorégraphique recèle l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale. Ainsi, d'une manière ou d'une autre, on retrouve le concept de miroir dans chacun de ces morceaux.

Au XIX^e siècle, le piano jouait un rôle dominant, porté par des virtuoses comme Chopin et Liszt. Puis, au XX^e siècle, cet instrument a transcendé ses propres possibilités : le geste est devenu indissociable de l'acte musical, y compris de par la relation qui s'est développée entre musique et danse au tournant des deux siècles, à l'époque des Ballets russes de Diaghilev. Chacune des compositions incluses dans cet album possède un lien avec la danse, sa création étant en rapport avec cet art.

Quand je joue *Oiseaux tristes* et *Une barque sur l'océan* de Ravel, je revois les paysages de ma terre. Un jour d'août, les oiseaux chantent, éprouvés par la forte chaleur. C'est pourquoi leur chant n'est pas volontaire. Une image très forte me vient à l'esprit, celle d'une plage de la région du Salento, où j'ai passé une partie de mon enfance. Derrière moi se déploie une pinède, et en face d'elle s'ouvre une vaste baie. Un jour, alors qu'elle m'écoutait jouer ce morceau en concert, ma mère a reconnu le même paysage. « On aurait dit Porto Cesareo, avec l'éclat de la mer au début du mois de septembre », m'a-t-elle dit. C'est dans cette identité italienne que je sens mon histoire se refléter.

J'ai toujours aimé Ravel, qui a révolutionné la musique dans un sens impressionniste et a décrit la nature en s'inspirant des sonorités de l'orchestre. Il y a deux ans, j'ai été stupéfiée par une exécution de *Miroirs* donnée par Richter. J'ai eu envie de jouer cette suite et de l'associer à *L'Oiseau de feu* et à *Pétrouchka*. Présentés ensemble, ces morceaux offrent le tableau musical de ce monde du début du XX^e siècle qui fut le témoin d'une formidable révolution des langages artistiques.

Pour moi, Ravel est comme le peintre Manet, alors que Debussy ressemble à Monet. Je veux dire par là que Debussy est moins défini que Ravel. Ses lignes sont éthérées. Ravel, lui, a une structure précise, réglée. Néanmoins, son traitement de fond dénote une certaine ambiguïté, et par exemple, on ne sait jamais si sa « Barque sur l'océan » reflète la mer, la lumière qui tombe sur l'eau ou le mouvement des vagues. Ceci étant, son écriture possède une limpidité cristalline, comme celle d'un miroir.

Dans *Pétrouchka*, Stravinsky opère une révolution structurelle en chamboulant le concept d'harmonie : ici, la dissonance est au centre du morceau. Le conflit entre le pantin et l'être humain qui est au cœur du ballet est une dissonance psychologique qui se traduit musicalement par une dualité insoluble ; pour jouer cette pièce, on doit procéder en parallèle sur deux tonalités contrastées.

Interpréter la transcription de *L'Oiseau de feu* réalisée par Agosti revient en quelque sorte à parler la langue de Stravinsky avec l'accent italien. Il existe une différence entre l'écriture de Stravinsky et la transcription d'Agosti, datée de 1928. Chez Agosti, l'approche du clavier est sensuelle et concrète, et laisse une certaine liberté à l'interprète, alors que les indications stravinskiennes sont rigides et conceptuelles. Agosti, qui enseigna à la Juilliard School of Music de New York, arriva aux États-Unis avec de nombreuses partitions de cette transcription, et sa diffusion lui valut un certain succès, puis elle a sombré dans l'oubli et n'a été reprise que bien des années plus tard par quelques pianistes. Je l'ai moi-même découverte récemment en Amérique, sous les doigts d'un jeune interprète. Ça a été une révélation : jusqu'alors, j'étais persuadée que *L'Oiseau de feu* était une perle réservée à l'orchestre.

Des valse brisées, ou des miroirs fêlés remplissent *La Valse* de Ravel, où le jeu des reflets est scandé en deux parties. Dans la première, un homme traverse le brouillard et approche une salle de bal pleine de couples qui tournoient. Peu à peu, le rythme de la *Valse* se fait plus impérieux. Une fois entré, l'homme passe d'une valse à l'autre dans une enfilade de salles. Le milieu du morceau renferme un moment de stase, et quand tout reprend, les thèmes se distordent. Le tempo de valse est tout à fait reconnaissable, mais il est innervé de tensions harmoniques nouvelles. Chaque valse est interrompue par une autre valse, jusqu'à l'effondrement conclusif et la dissolution paroxystique.

Beatrice Rana

(commentaires recueillis par Leonetta Bentivoglio)

Traduction : David Ylla-Somers

SPIEGELUNGEN IM SPIEL

Der Titel des vorliegenden Albums, das als Spiegel einer Epoche der Erneuerungen und Krisen konzipiert wurde, könnte auch „Miroirs“ lauten, „Spiegel“ im wahrsten Sinne des Wortes. So wurde unter anderem gerade auch die Suite in fünf Sätzen für Soloklavier von Maurice Ravel bezeichnet, die auf dem Album zusammen mit Strawinskys *Feuervogel*, (hier in der Bearbeitung von Guido Agosti) und den *Drei Sätzen aus Petruschka* (in der Klavierversion von Strawinsky selbst) aufgenommen wurde. Zum Abschluss erklingt *La Valse* von Ravel, das eine Phase radikaler Veränderungen widerspiegelt: Dieses choreografierte Gedicht beinhaltet die schockierende Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Auf unterschiedliche Weise ist das Spiegelement in jedem der Stücke vorhanden.

Im 19. Jahrhundert spielte das Klavier dank virtuoser Pianisten wie Chopin und Liszt eine dominierende Rolle. Im 20. Jahrhundert geht das Instrument dann über seine Möglichkeiten hinaus: Der Gestus wird eins mit dem musikalischen Akt, auch dank der Beziehung, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Zeit von Diaghilews *Ballets russes* zwischen Musik und Tanz entwickelt. Jede der Kompositionen auf dieser Aufnahme weist eine Verbindung mit dem Tanz auf, in dem Sinne, dass sie in Bezug auf diese Kunstform entstand.

Wenn ich *Oiseaux tristes* und *Une barque sur l'océan* von Ravel spiele, sehe ich die Landschaften meines Heimatlandes. An einem Tag im August singen die Vögel bei starker Hitze, weshalb ihr Gesang nicht sehr energiegeladen ist. In mir kommt ein lebendiges Bild vor dem inneren Auge hoch: das eines Strandes in Salento, an dem ich eine Zeit meiner Kindheit verbracht habe. Dahinter befindet sich ein Pinienwald, vor dem sich eine weite Bucht öffnet. Einmal, als ich das Stück im Konzert spielte, erkannte meine Mutter die gleiche Landschaft wieder. „Es sah aus wie Porto Cesareo mit dem schimmernden Meer Anfang September“, sagte sie mir. In dieser italienischen Identität sehe ich auch meine eigene Geschichte gespiegelt.

Ich habe Ravel immer geliebt, er hat die Musik im impressionistischen Sinne revolutioniert und Naturszenarien geschildert, die vom Orchesterklang inspiriert sind. Vor zwei Jahren hörte ich *Miroirs* von Svatoslav Richter gespielt, und ich war äußerst beeindruckt. Ich wollte diese Suite spielen und sie mit *Der Feuervogel* und *Petruschka* in einem Programm verbinden. Gemeinsam präsentiert zeigen diese Stücke das musikalische Abbild der Welt des frühen 20. Jahrhunderts, in der eine eindrucksvolle Revolution der Musiksprache stattfindet.

Für mich ist Ravel wie der Maler Manet, während Debussy Monet gleicht. Ich meine damit, dass Debussy weniger genau definiert ist als Ravel. Es sind ätherische Linien. Ravel hingegen hat eine präzise, geregelte Struktur, aber seine Grundlinie ist zweideutig, und zum Beispiel weiß man nie, ob sein Stück *Une barque sur l'océan* das Meer widerspiegelt, oder das Licht, das auf das Meer trifft, oder die Bewegung der Wellen. Trotzdem hat sein Kompositionsstil eine kristalline Klarheit: wie die eines Spiegels.

In *Petruschka* vollzieht Strawinsky eine strukturelle Revolution, indem er das traditionelle Konzept von Harmonik radikal verändert: Die Dissonanz wird zum Mittelpunkt des Stücks. Der Konflikt zwischen Marionette und Mensch, Kern des Balletts, ist eine psychologische Dissonanz, die musikalisch in einer unaufhebbaren Polarität umgesetzt wird: Wer dies auf dem Klavier spielt, muss parallel auf zwei kontrastierenden Klangebenen agieren.

Die von Agosti geschaffene Transkription des *Feuervogels* verhält sich zu dem Original, als ob man die Sprache Strawinskys mit italienischem Akzent spräche. Es gibt Unterschiede zwischen der handwerklichen Fertigkeit Strawinskys und der Transkription von Agosti von 1928. Bei Agosti ist die Herangehensweise an die Tastatur sinnlich und konkret, sie erweitert die Grenzen der Freiheit für den Interpreten, während Strawinskys Schreibweise konzeptionell und starr in den Spielanweisungen ist. Agosti, der in New York an der Juilliard School of Music unterrichtete, kam mit vielen Notenblättern dieser Transkription in die Vereinigten Staaten und verbreitete sie mit einigem Erfolg. Dann wurde sie irgendwann nicht mehr gespielt und erst viele Jahre später wieder von einigen Pianisten aufgegriffen. Ich habe sie kürzlich in Amerika entdeckt, wo sie von einem jungen Pianisten aufgeführt wurde. Es war eine Offenbarung für mich: Zuvor war ich überzeugt, dass *Der Feuervogel* ein Juwel war, das dem Orchester vorbehalten war.

Ravels *La Valse* zeigt abgebrochene Walzer oder zersplitterte Spiegel, wobei das Spiel der Reflexe in zwei Teilen artikuliert wird. Im ersten schreitet ein Mann durch den Nebel und nähert sich einem Tanzsaal mit wild herumwirbelnden Paaren. Der Rhythmus von *La Valse* manifestiert sich allmählich mit Dominanz. Einmal eingetreten, bewegt sich der Mann von einem Walzer zum nächsten in einer Abfolge von Sälen. In der Mitte des Stücks gibt es einen Moment des Stillstands, und wenn alles wieder anfängt, sind die Themen verzerrt. Der Walzertakt ist immer sehr gut erkennbar, wird aber durch immer neue harmonische Spannungen erregt. Jeder Walzer wird von einem anderen unterbrochen, bis alles endgültig in sich zusammenbricht und sich paroxysmal auflöst.

Beatrice Rana

(Im Gespräch mit Leonetta Bentivoglio)

Übersetzung: Anne Schneider

Recorded: 19–21.VI & 5.IX.2019, Teldex Studio, Berlin

Executive producer: Alain Lanceron

Produced, recorded and edited by Jørn Pedersen

Publishers: Schott Music (The Firebird);

Boosey & Hawkes (Petrushka);

Édition Peters (Miroirs);

Éditions Durand (La Valse)

Photography: Simon Fowler

Wardrobe: Atelier Emé

Design: WLP Ltd

© 2019 Parlophone Records Limited

© 2019 Parlophone Records Limited,

a Warner Music Group Company

warnerclassics.com • beatriceranapiano.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

