

STRAVINSKY

THE RITE OF SPRING
CONCERTO FOR TWO PIANOS
CIRCUS POLKA TANGO MADRID

MARC-ANDRÉ HAMELIN LEIF OVE ANDSNES



hyperion



Igor Stravinsky



IGOR STRAVINSKY

(1882–1971)

MUSIC FOR 2 PIANOS 4 HANDS

**MARC-ANDRÉ HAMELIN
LEIF OVE ANDSNES**

PIANOS

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 5</i>
ENGLISH	 <i>page 6</i>
Performer biographies	 <i>page 10</i>
FRANÇAIS	 <i>page 12</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



The Rite of Spring (1911–1913) arranged by the composer [33'17]

- [1] Part I (The Kiss of the Earth): Introduction [3'14]
- [2] Augurs of Spring (Dances of the Young Girls) [3'02]
- [3] Game of Abduction [1'16]
- [4] Spring Rounds [3'46]
- [5] Game of the Two Rival Tribes [1'42]
- [6] Procession of the Oldest and Wisest One [0'38]
- [7] The Kiss of the Earth [0'24]
- [8] Dancing Out of the Earth [1'18]

- [9] Part II (The Great Sacrifice): Introduction [4'53]
- [10] Mystic Circle of the Young Girls [3'03]
- [11] Glorification of the Chosen One [1'24]
- [12] Evocation of the Ancestors [0'42]
- [13] Ritual Action of the Ancestors [3'31]
- [14] Sacrificial Dance [4'20]

Concerto for two solo pianos (1932–1935) [21'33]

- [15] Con moto [6'26]
- [16] Notturmo: Adagietto [5'37]
- [17] Quattro variazioni [4'30]
- [18] Preludio e fuga [4'59]

[19] **Madrid** (1917/1928) arranged by Soulima Stravinsky [2'56]

[20] **Tango** (1940) arranged by Victor Babin [3'12]

[21] **Circus Polka** (1941–1942) arranged by Victor Babin [3'54]



THE PIANO WAS IGOR STRAVINSKY'S instrument; he performed on it and, as he once shamefacedly admitted to his teacher, Rimsky-Korsakov, he composed at it. But he wrote comparatively little for it as a solo instrument. There is a sonata and a sonata-like *Serenade*, some arrangements including the brilliant *Three Movements from Petrushka*, and a longish list of mostly (not entirely) occasional short pieces. But for the most part he treated it as a sort of musical functionary. Much of his music is laid out in the way it is because of the way a small, wiry composer with long arms and big hands finds music on a piano keyboard. One of the best-known images of Stravinsky is of him sitting at an upright piano in a Swiss boarding house hammering out **The Rite of Spring**, to the astonishment of the residents of what is now actually called Rue du Sacre du Printemps (Rite of Spring Street).

There is no piano in that ballet's orchestral score, unlike in his two previous ballets, *The Firebird* and *Petrushka*. But it was on the piano that its explosive music was first heard. Stravinsky played excerpts to Diaghilev, who famously enquired if the repeated chords in the 'Augurs of Spring' would go on for long, to which the composer is supposed to have replied: 'To the end, my dear.' He also played the first half to a private audience that included Debussy; and not long before the first performance, in May 1913, he and Debussy played it from the newly printed four-hand reduction, the version—with a few later revisions—recorded here on two pianos by Marc-André Hamelin and Leif Ove Andsnes.

This was by some years the work's first published edition and it will have been the way most musicians and enthusiasts got to know it, since after the rowdy Paris performances of 1913 and the three (less rowdy) ones in London that summer, the ballet was played only three times in all until Diaghilev revived it in December 1920. In many ways it is music that 'sounds' well on the piano,



notwithstanding the thrill and brilliance of the eventual orchestration. It acquires a certain concentration, without the distraction of the wild and barbaric events on the stage; and perhaps one understands better how the music was conceived as an abstract scheme of lapidary, almost monumental slabs, a kind of cyclopean musical architecture, like the walls of Tiryns or Mycenae.

It's true, admittedly, that Stravinsky was composing to a scenario: a pagan ritual of the annual choosing of a young virgin to be sacrificed to ensure the return of spring. 'The music is coming out fresh,' he told his librettist, Nikolay Roerich, in September 1911. 'The image of the old woman in squirrel skins has not left my mind the whole time that I've been composing the Divination [the opening of 'Augurs of Spring']'. But later he denied any such connection. In 1920 he told a Paris journalist that 'my music, far from being descriptive, was an "objective construction",' and he claimed, disingenuously, that he and Roerich had only set it in pagan Russia because there had to be something to put on the stage.

He was just embarking on what we now call his neoclassical period, a time when he could call his octet (1923–4) 'a musical object [that] has a form ... influenced by the musical matter with which it is composed,' and could insist that it was 'not an "emotive" work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves'. For this purpose the best instruments were the 'cool' wind and the crisp, percussive piano. It was precisely in the early twenties that he at last settled on pianos and percussion as the orchestra for his ballet *Les Noces*, originally composed just after *The Rite of Spring* but not staged until 1923. And in that same year he launched his career as a solo pianist, starting with his piano concerto (with, naturally, wind instruments), then continuing with the sonata, the *Serenade* and, a little later, the *Capriccio* for piano and (more or less normal)



orchestra. The piano seems to have become associated in his mind with classical models. In the mid-thirties, as his pianist son Soulima later recalled, music by Beethoven was constantly on the piano in their Paris flat. And Beethoven is the patent stylistic model for the great **Concerto for two solo pianos** which he started writing in 1932, laid aside in favour of other work, then eventually completed in 1935.

Why suddenly two pianos? Four hands at one piano had been the normal formula for his early ballet scores, for the simple and obvious reason that most households could only muster a single piano, and these arrangements were made to be sold on the domestic market, as well as no doubt for purposes of ballet rehearsal. During the First World War Stravinsky had composed what he called 'easy pieces' to play four hands at one piano with his children; and in the original production of *Les Noces* the four pianos had taken the form of two double pianos (single frames with a keyboard at each end), placed on the stage. But it seems not to have occurred to him at that time to compose anything specifically for such a monster. In the twenties he was more interested in the mechanical pianola, and in fact his **Madrid**, performed on this album in a later two-piano arrangement by Soulima, started life in 1917 as a study for the pianola before being transcribed for orchestra by the composer himself as one of his *Four studies* (1928). But he was still always trying his music out on the normal piano, sometimes getting Soulima to play the bits his own hands were unable to spread. It must have been a combination of all these different keyboard experiences that at last gave him the idea of writing something substantial for himself and Soulima, by now in his early twenties, to play in public concerts.

The resulting concerto belongs to a time when Stravinsky was thinking more and more about concert tours, less and less about ballet and the theatre in general. Diaghilev had died in 1929 and in any case he and Stravinsky had fallen



out over Stravinsky's collaboration with Ida Rubinstein on *The Fairy's Kiss*. True, it was another Rubinstein commission, the hybrid stage work *Perséphone*, that interrupted work on the concerto. But in the main the thirties was a decade of concert music: the *Symphony of Psalms*, the violin concerto and duo concertant for Samuel Dushkin, with whom he toured the USA in 1935 and 1937, the 'Dumbarton Oaks' chamber concerto, and the symphony in C. The concerto fits this pattern to perfection. 'I had steeped myself', Stravinsky told Robert Craft, 'in the variations of Beethoven and Brahms while composing the concerto, and in Beethoven's fugues.' The concerto duly ends with a big variation movement followed by a fugue on the variation theme, exactly as in Beethoven's 'Diabelli' variations and Brahms's 'Handel' variations, and with an inverted reprise of the fugue like the one in Beethoven's A flat sonata, Op 110. It begins with a big sonata-form first movement, perhaps the nearest Stravinsky ever came to a genuinely Beethoven-like sonata movement; and this is followed by a 'Notturmo' second movement, with strikingly ornate piano writing and a theme that looks forward to the slow movement of the *Symphony in Three Movements*, composed some eight or ten years later.

Listening to these two great works, it may seem hard to believe that they are truly by the same composer. But it was in Stravinsky's nature to map his inspiration and technique onto different musical traditions, and he enjoyed wrong-footing his critics and even his admirers. Think of the aesthetic gap between the final scene of *The Firebird*, composed in March 1910, and the opening dances of *The Rite of Spring*, composed a mere eighteen months later; or between *Les Noces* and the octet, both premiered in Paris in 1923. Or think of *The Rake's Progress* and the serial works that followed. The primitive Russianness of the 'Rite' and *Les Noces* may have disappeared in favour of the more urbane classic formalism of the concerto for two solo



pianos, but a surprising amount of musical vocabulary (and what one might call ‘musical phonemes’) survives. The repeated-note figures and standard types of chord used in non-standard ways, like the seventh chords in the last of the concerto’s four variations, could easily be reimagined in the spirit of the ‘Rite’. And when the first piano comes in with its chordal version of the theme, it toys with the rhythm and extends the figure across the barlines in exactly the way that the folksong fragments in the ‘Rite’ open and shut without much regard for strict metre. Stravinsky himself called these sorts of similarity his ‘musical manners’. ‘I have been told’, he remarked, ‘that such things merely indicate the culture-consciousness found in all émigrés, but I know that the explanation is deeper than that, as I worked and thought in exactly the same way in Russia. My manners are the birthmark of my art.’

The ultimate proof of the transferability of these mental habits can be found in the other two short pieces on the present record. The **Tango**, planned in 1940 as a popular song, actually published as a piece for solo piano, and heard here in a two-piano arrangement by Stravinsky’s friend



Victor Babin (of the Babin/Vronsky piano duo), manages to combine a properly smoochy tango style with the same familiar Stravinskian tics, the same habit of repeating simple figures in ways that run across the natural four-in-a-bar time of the dance rhythm. Take away the strict metre and you might almost recompose the tango as a spring round and insert it into *The Rite of Spring*.

The **Circus Polka**, composed in 1941–2 to a commission from the Ringling Brothers for a piece to be choreographed by George Balanchine for the elephants in Barnum and Bailey’s Circus in New York, even goes so far as to combine the melodic tics with uneven barrings that, according to one reviewer, upset the elephants and now and then came close to stampeding them. These two pieces, written at a time when Stravinsky, newly settled on the West Coast of the United States, was desperate for income, are the nearest he came to pot-boiling compromise with commercial music. Yet even here he was incapable of breaking his mental habits, which may be why—though his music did eventually earn him a great deal of money—he never hit the jackpot in the American sense.

STEPHEN WALSH © 2018

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information





LEIF OVE Andsnes

With his commanding technique and searching interpretations, Leif Ove Andsnes has won worldwide acclaim, performing in the world's leading concert halls and with its foremost orchestras. Also an avid chamber musician, he is the founding director of the Rosendal Chamber Music Festival in Norway.

Andsnes has received Norway's distinguished honour, Commander of the Royal Norwegian Order of St Olav, as well as the prestigious Peer Gynt Prize, awarded by members of parliament to prominent Norwegians for their achievements in politics, sports, and culture. In the last year he has received honorary doctorates from both New York's Juilliard School and the University of Bergen. He is also the recipient of the Royal Philharmonic Society's Instrumentalist Award and the Gilmore Artist Award. He was inducted into the *Gramophone* Hall of Fame in 2013 and, saluting his many achievements, *Vanity Fair* named Andsnes one of its 'Best of the Best' in 2005.

Leif Ove Andsnes was born in Karmøy, Norway in 1970, and studied at the Bergen Music Conservatory under the renowned Czech professor Jiri Hlinka. He has also received invaluable advice from the Belgian piano teacher Jacques de Tiège who, like Hlinka, has greatly influenced his style and philosophy of playing. He is currently an Artistic Adviser for the Professor Jiri Hlinka Piano Academy in Bergen where he gives an annual masterclass to participating students.

Andsnes lives in Bergen and in June 2010 achieved one of his proudest accomplishments to date, becoming a father for the first time. His family expanded in May 2013 with the welcome arrival of twins.



MARC-ANDRÉ Hamelin

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in Europe, Australia and the Far East. Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty albums for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Busoni, Haydn, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Debussy, Haydn, Janáček, Liszt, Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Études in all the minor keys* was triumphantly received.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre national du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.



Leif Ove Andsnes appears courtesy of Sony Classical International

Recorded in Teldex Studio Berlin on 6–8 April 2017

Recording Engineer ARNE AKSELBERG

Recording Producer ANDREW KEENER

Recording Editor JULIA THOMAS

Pianos STEINWAY & SONS

Piano Technician THOMAS HÜBSCH

Booklet Editor PETER HALL

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

Front illustration: *The Kiss of the Earth* (original set design for Part I of *The Rite of Spring*, 1912) by Nicholas Roerich (1874–1947)

© State Russian Museum, St Petersburg

Portrait of Igor Stravinsky on page 2 courtesy of the Library of Congress, George Grantham Bain Collection

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



STRAVINSKI Musique pour deux pianos

LE PIANO était l'instrument d'Igor Stravinski ; il en jouait et, comme il l'avoua d'un air penaud à son professeur, Rimski-Korsakov, il composait au piano. Toutefois, il écrivit relativement peu pour lui comme instrument soliste. Il y a une sonate et une *Sérénade* qui ressemble à une sonate, quelques arrangements, notamment les brillants *Trois Mouvements de Pétrouchka*, et une assez longue liste de courtes pièces pour la plupart (pas toutes néanmoins) de circonstance. Mais, dans l'ensemble, il le traita comme une sorte de fonctionnaire musical. La conception d'une grande partie de sa musique tient à la manière dont le compositeur, petit et maigre, doté de longs bras et de grandes mains, trouvait la musique sur un clavier de piano. L'une des images les plus connues de Stravinski le représente assis à un piano droit dans une pension suisse martelant **Le sacre du printemps**, à la grande surprise des résidents de cette rue qui s'appelle aujourd'hui réellement Rue du Sacre du Printemps.

Il n'y a pas de piano dans la partition d'orchestre de ce ballet, ce qui n'est pas le cas de ses deux ballets antérieurs, *L'oiseau de feu* et *Pétrouchka*. Mais c'est au piano que sa musique explosive se fit entendre pour la première fois. Stravinski en joua des extraits à Diaghilev, qui demanda, comme chacun le sait, si les accords répétés dans les « Augures printaniers » allaient durer longtemps, ce à quoi le compositeur aurait répondu : « Jusqu'à la fin, mon cher. » Il joua aussi la première partie devant un public privé comprenant Debussy ; et peu avant la première exécution, en mai 1913, il joua avec Debussy la réduction à quatre mains qui venait d'être imprimée, la version—avec quelques révisions ultérieures—enregistrée ici sur deux pianos par Marc-André Hamelin et Leif Ove Andsnes.

Ce fut de quelques années la première édition publiée et c'est probablement grâce à elle que la plupart des musiciens et des amateurs passionnés prirent connaissance

de l'œuvre car, après les premières exécutions parisiennes tapageuses de 1913 et les trois exécutions (moins tapageuses) données à Londres cet été-là, ce ballet ne fut joué que trois fois en tout jusqu'à ce que Diaghilev le reprenne en décembre 1920. À maints égards, c'est une musique qui « sonne » bien au piano, malgré le frisson et l'éclat de l'orchestration finale. Elle acquiert une certaine concentration, sans la folie des événements déchaînés et barbares sur la scène ; et on comprend peut-être mieux comment cette musique fut conçue comme un plan abstrait de blocs lapidaires, presque monumentaux, une sorte d'architecture musicale cyclopéenne, comme les murs de Tirynthe ou de Mycènes.

Il est vrai, il faut en convenir, que Stravinski composait sur un scénario : un rituel païen selon lequel, chaque année, on choisissait une jeune vierge à sacrifier pour assurer le retour du printemps. « La musique vient fraîche et nouvelle », dit-il à son librettiste, Nicolas Roerich, en septembre 1911. « L'image de la vieille femme habillée de peaux d'écureuil resta grande dans mon esprit pendant tout le temps où je composais la Divination [le début des 'Augures printaniers'] ». Mais par la suite il démentit un tel lien. En 1920, il dit à un journaliste parisien : « Ma musique, loin d'être descriptive, fut une 'construction objective' », et il prétendit, sans beaucoup de sincérité, qu'avec Roerich, ils n'en avaient situé l'action dans la Russie païenne que pour avoir quelque chose à mettre sur scène.

Il était juste au début de ce que l'on peut aujourd'hui appeler sa période néoclassique, une époque où il pouvait parler de son octuor (1923–24) comme d'« un objet musical [qui] a une forme ... influencée par la matière musicale qui le compose », et pouvait soutenir que ce n'était « pas une œuvre 'à connotations émotionnelles' mais une composition musicale basée sur des éléments objectifs qui se suffisent à eux-mêmes ». Dans cette optique, les meilleurs



instruments étaient le vent « frais » et le piano net et percutant. C'est précisément au début des années 1920 qu'il finit par choisir les pianos et les percussions comme orchestre de son ballet *Les Noces*, composé à l'origine juste après *Le sacre du printemps* mais qui ne fut monté qu'en 1923. Et la même année, il entreprit une carrière de pianiste soliste, d'abord avec son concerto pour piano (accompagné, naturellement, d'instruments à vent), puis avec la sonate, la *Sérénade*, et un peu plus tard, le *Capriccio* pour piano et orchestre (plus ou moins normal). Dans son esprit, il semble qu'un lien s'était créé entre le piano et les modèles classiques. D'après les souvenirs de son fils, le pianiste Soulima Stravinski, au milieu des années 1930, la musique de Beethoven était constamment sur le piano de leur appartement parisien. Et Beethoven est le modèle stylistique manifeste du grand **Concerto pour deux pianos solos** qu'il commença à écrire en 1932, puis abandonna au profit d'autres œuvres, avant de l'achever en 1935.

Pourquoi tout à coup deux pianos ? Quatre mains sur un piano avaient été la formule habituelle pour ses partitions de ballet antérieures, pour la raison simple et évidente que la plupart des maisons ne pouvaient disposer que d'un seul piano, et ces arrangements furent faits pour être vendus sur le marché intérieur et aussi, sans aucun doute, à des fins de répétitions de ballet. Au cours de la Première Guerre mondiale, Stravinski avait composé ce qu'il appelait des « pièces faciles » pour les jouer à quatre mains sur un seul piano avec ses enfants ; et dans la production originale des *Noces*, les quatre pianos avaient pris la forme de deux doubles pianos (un seul cadre avec un clavier à chaque extrémité), placés sur scène. Mais il semble ne pas avoir eu, à l'époque, l'idée de composer quelque chose spécifiquement pour un tel monstre. Dans les années 1920, il s'intéressa davantage au pianola mécanique et, en fait, sa pièce **Madrid**, jouée dans cet album dans un arrangement ultérieur pour deux pianos de Soulima, vit le jour en 1917



comme une étude pour pianola avant d'être transcrite pour orchestre par le compositeur lui-même comme l'une de ses *Quatre études* (1928). Mais il essayait encore toujours sa musique sur un piano normal, faisant parfois jouer à Soulima les notes que ses propres mains ne parvenaient pas à atteindre. C'est sans doute une combinaison de toutes ces différentes expériences pianistiques qui lui donnèrent enfin l'idée d'écrire quelque chose de substantiel que lui-même et Soulima, qui avait alors entre vingt et vingt-cinq ans, joueraient en concerts publics.

Le concerto qui en résulta appartient à une époque où Stravinski pensait davantage aux tournées de concerts qu'au ballet et au théâtre en général. Diaghilev était mort en 1929 et, de toute façon, il s'était brouillé avec Stravinski à propos de la collaboration de Stravinski avec Ida Rubinstein sur *Le baiser de la fée*. Il est vrai que c'est une autre commande de Rubinstein, l'œuvre scénique hybride *Perséphone*, qui interrompit le travail sur le concerto. Mais, dans l'ensemble, les années trente furent une décennie de musique de concert : la *Symphonie de psaumes*, le concerto pour violon et le duo concertant pour Samuel Dushkin, avec qui il fit des tournées aux États-Unis en 1935 et 1937, le concerto de chambre « Dumbarton Oaks » et la symphonie en ut. Le concerto s'intègre à la perfection dans ce processus. Stravinski confia à Robert Craft : « Je m'étais imprégné des variations de Beethoven et de Brahms en composant le concerto, et des fugues de Beethoven. » Le concerto s'achève comme il convient par un grand mouvement de variations suivies d'une fugue sur le thème des variations, exactement comme dans les variations « Diabelli » de Beethoven et les variations « Haendel » de Brahms, avec une reprise inversée de la fugue comme celle de la sonate en la bémol majeur, op.110, de Beethoven. Il commence avec un grand premier mouvement de forme sonate, peut-être le plus proche d'un mouvement de sonate vraiment beethovenien écrit par Stravinski, suivi par un deuxième mouvement « Notturmo »,



à l'écriture pianistique remarquablement ornée, et un thème qui anticipe le mouvement lent de la *Symphonie en trois mouvements*, composée environ huit ou dix ans plus tard.

En écoutant ces deux grandes œuvres, il peut sembler difficile de croire qu'elles sont vraiment du même compositeur. Mais il était dans la nature de Stravinski d'adapter son inspiration et sa technique à différentes traditions musicales et il aimait prendre au dépourvu ses critiques et même ses admirateurs. Pensez à la différence esthétique entre la scène finale de *L'oiseau de feu*, composé en mars 1910 et les premières danses du *Sacre du printemps*, composé juste dix-huit mois plus tard ; ou entre *Les Noces* et l'octuor, tous deux créés à Paris en 1923. Ou pensez au *Rake's Progress* et aux œuvres sérielles qui suivirent. Le côté russe primitif du « Sacre » et des *Noces* a peut-être disparu en faveur du formalisme classique plus raffiné du concerto pour deux pianos solos, mais une somme surprenante de vocabulaire musical (et ce que l'on pourrait appeler des « phonèmes musicaux ») survit. Les figures de notes répétées et les schémas habituels d'accords utilisés de manière inhabituelle, comme les accords de septième dans la dernière des quatre variations du concerto, pourraient aisément être réimaginés dans l'esprit du « Sacre ». Et lorsque le premier piano entre avec sa version en accords du thème, il joue avec le rythme et prolonge la figure au-delà de la barre de mesure exactement comme les fragments de chanson traditionnelle dans le « Sacre » s'ouvrent et se ferment sans trop d'égard pour la stricte métrique. Stravinski lui-même appelait ces genres de similitudes ses « manières musicales ». « On m'a dit, remarqua-t-il, que de telles choses indiquent simplement la conscience culturelle que l'on trouve chez tous les émigrés, mais je sais que l'explication est plus profonde que ça, car je travaillais et pensais exactement de la même façon en Russie. Mes manières sont la tâche de naissance de mon art. »



On peut trouver la preuve suprême de la transférabilité de ces habitudes mentales dans les deux autres petites pièces enregistrées ici. Le **Tango**, projeté en 1940 comme une chanson populaire, publié en fait sous forme de pièce pour piano seul, et joué ici dans un arrangement pour deux pianos de l'ami de Stravinski, Victor Babin (du duo pianistique Babin/Vronsky), réussit à combiner un style tango vraiment langoureux avec les mêmes tics stravinskiens habituels, la même habitude consistant à répéter des figures simples en s'échappant des quatre temps normaux du rythme de danse. Supprimez la métrique stricte et vous pourrez presque recomposer le tango comme une ronde de printemps et l'insérer dans *Le sacre du printemps*.

La **Circus Polka**, composée en 1941–42 en réponse à une commande des Ringling Brothers pour une pièce dont George Balanchine devait faire la chorégraphie pour les éléphants du Barnum and Bailey's Circus de New York, va jusqu'à combiner les tics mélodiques avec des mesures irrégulières qui, selon un critique, perturbèrent les éléphants et, faillirent parfois provoquer leur débandade. Ces deux pièces datent d'une époque où Stravinski, installé depuis peu sur la côte ouest des États-Unis, avait désespérément besoin d'argent. Il s'agit du plus proche compromis avec de la musique commerciale auquel il se soit soumis pour faire bouillir la marmite. Mais, même ici, il s'est montré incapable de rompre avec ses habitudes mentales et c'est peut-être la raison pour laquelle—bien que sa musique lui rapporta finalement beaucoup d'argent—il ne gagna jamais le gros lot au sens américain du terme.

STEPHEN WALSH © 2018
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



STRAWINSKY Musik für zwei Klaviere

IGOR STRAWINSKYS Instrument war das Klavier; seinem Lehrer Rimski-Korsakow gestand er, dass er am Klavier komponierte. Doch schrieb er vergleichsweise wenig eigentliche Klaviermusik: eine Sonate, eine sonatenartige *Serenade*, ein paar Bearbeitungen, darunter die brillanten *Drei Sätze aus Petruschka*, sowie eine Anzahl kurzer Stücke, die meisten als Gelegenheitskompositionen entstanden. Überwiegend jedoch behandelte er es als eine Art musikalisches Werkzeug. Die typische Anlage vieler seiner Partituren zeugt davon, wie ein kleiner, drahtiger Komponist mit langen Armen und breiten Händen Musik an der Klaviatur erfindet. Eine der bekanntesten Darstellungen Strawinskys zeigt ihn, wie er an einem Standklavier in einer Schweizer Pension **Le sacre du printemps** in die Tasten hämmert—zum Erstaunen der Bewohner einer Straße, die heute Rue du Sacre du Printemps heißt.

Die Partitur dieses Balletts sieht keinen Klavierpart vor, anders als die der beiden vorangegangenen Ballette *Petruschka* und *Der Feuervogel*. Doch die explosive *Sacre*-Musik erklang erstmals auf einem Klavier. Strawinsky spielte Djagilew Auszüge vor, worauf der sich bekanntermaßen erkundigte, ob die Akkordwiederholungen in den „Vorboten des Frühlings“ lange so weitergingen; der Komponist antwortete: „Bis zum Schluss, mein Lieber.“ Den ersten Teil spielte er außerdem in privatem Rahmen einer kleinen Zuhörerschaft vor, darunter Claude Debussy; und kurz vor der Uraufführung im Mai 1913 musizierten er und Debussy das Werk aus dem eben erschienenen Klavierauszug zu vier Händen, der—von wenigen späteren Revisionen abgesehen—jener Fassung entspricht, die Marc-André Hamelin und Leif Ove Andsnes hier eingespielt haben.

Diese erste Druckfassung des Werks blieb über Jahre die einzige, aus der die meisten Musiker und Musikfreunde es kennenlernten. Nach den turbulenten Pariser Aufführungen von 1913 und den drei ruhiger verlaufenen Londoner

Aufführungen im Sommer desselben Jahres wurde das Werk nur dreimal gegeben, bis Djagilew es im Dezember 1920 erneut herausbrachte. In vieler Hinsicht handelt es sich um Musik, die am Klavier gut wirkt, ungeachtet der spannungsvollen Brillanz der Orchesterfassung. Sie gewinnt ohne die fantastisch-barbarische Bühnenhandlung an Konzentration; und möglicherweise wird so besser verständlich, wie diese Musik konzipiert ist: als abstrakter Plan aus lapidaren, ja monumentalen Blöcken, eine Art zyklopische Musikarchitektur, vergleichbar den Mauern von Tiryns und Mykene.

Dabei besteht kein Zweifel, dass Strawinsky an einem Szenario entlangkomponierte, einem heidnischen Ritual, in dem alljährlich eine Jungfrau erwählt und geopfert wird, damit der Frühling anbricht. „Die Musik sprudelt nur so heraus“, schrieb er dem Librettisten Nikolay Roerich im September 1911. „Das Bild der alten Frau in Eichhörnchenfellen stand mir die ganze Zeit vor Augen, als ich die Weissagung [den Anfang der „Vorboten des Frühlings“] komponierte.“ Später leugnete er allerdings diesen Zusammenhang. 1920 sagte er einem Pariser Reporter, seine Musik sei „in keiner Weise deskriptiv, sondern vielmehr eine objektive Konstruktion“ und flunkerte, er und Roerich hätten sie lediglich in Russland angesiedelt, weil ja auch irgendetwas auf der Bühne hätte geschehen müssen.

Bei Anbruch seiner sogenannten neoklassischen Periode bezeichnete Strawinsky provokant sein Oktett (1923/24) als „musikalisches Objekt, dessen Form durch das musikalische Material beeinflusst ist, aus dem es sich zusammensetzt“ und behauptete, es sei „kein gefühlshafte Werk, sondern eine musikalische Komposition, die auf objektiven Elementen beruht, welche sich selber genügen“. Diesem Zweck wurden am besten die „kühlen“ Holzbläser und der klare, perkussive Klavierklang gerecht. Zur selben Zeit, in den frühen Zwanzigerjahren, entschied er sich für



sein Ballett *Les Noces*—gleich nach dem *Sacre* komponiert, doch erst 1923 erstmals auf der Bühne zu sehen—für ein Orchester aus Klavieren und Schlagzeug. Ebenfalls 1923 begann er auch, als Pianist aufzutreten: zunächst mit seinem Klavierkonzert (natürlich mit Holzbläserbegleitung), dann mit der Klaviersonate, der *Serenade* und etwas später dem *Capriccio* für Klavier und mehr oder weniger vollem Orchester. Strawinsky scheint das Klavier unmittelbar mit klassischen Vorbildern assoziiert zu haben. So habe, wie sich sein Sohn Soulima erinnert, Mitte der Dreißigerjahre stets Beethoven auf dem Notenpult der Pariser Wohnung gestanden. Und Beethoven war offenkundig auch das Stilvorbild für das große **Konzert für zwei Klaviere**, das er 1932 zu komponieren begann, dann zugunsten anderer Werke beiseitelegte und schließlich 1935 vollendete.

Warum auf einmal zwei Klaviere? Die Formel seiner frühen Ballette lautete doch Klavier zu vier Händen, wohl vor allem deswegen, weil in den meisten Häusern nur ein einziges Klavier Platz fand und die Klavierauszüge—neben ihrer Rolle bei Ballettproben—den Markt der Hausmusik bedienen sollten. Während des Ersten Weltkriegs hatte Strawinsky sogenannte „leichte Stücke“ geschrieben, um sie mit seinen Kindern vierhändig an einem Klavier zu spielen; und bei der Uraufführung von *Les Noces* wurde die Besetzung mit vier Klavieren durch zwei Doppelflügel (mit jeweils zwei einander gegenüber liegenden Klaviaturen) realisiert, die auf der Bühne standen. Doch kam er damals offenbar nicht auf die Idee, Musik eigens für solche Tastenmonstren zu schreiben. In den Zwanzigerjahren interessierte er sich eher für das automatische Pianola, und sein Stück **Madrid**, das hier in Soulimas Bearbeitung für zwei Klavier erklingt, schrieb er 1917 ursprünglich als Studie für Pianola; später bearbeitete er es für Orchester und gliederte es den *Vier Studien* (1928) ein. Doch immer noch probierte Strawinsky Musik am herkömmlichen Klavier aus,



wobei er manchmal Soulima bat, Stimmen zu übernehmen, die er mit den eigenen Händen nicht erreichen konnte. All diese unterschiedlichen Tasten-Erfahrungen brachten ihn wohl auf die Idee, ein gewichtiges Werk für Soulima—damals Anfang zwanzig—und sich selber für den Konzertgebrauch zu schreiben.

Das Konzert, das daraus entstand, gehört in eine Zeit, als Strawinsky immer mehr Konzerttourneen im Sinn hatte, immer weniger Ballett und Musiktheater im Allgemeinen. Djagilew war 1929 gestorben, und er und Strawinsky hatten sich zuvor zerstritten, nachdem der Komponist für *Der Kuss der Fee* mit Ida Rubinstein zusammengearbeitet hatte. Eine weitere Rubinstein-Produktion war es, die die Arbeit am Klavierkonzert unterbrach: das hybride Bühnenwerk *Perséphone*. Doch abgesehen davon waren die Dreißigerjahre für Strawinsky ein Jahrzehnt der Konzertmusik. Es entstanden die *Psalmensymphonie*, das Violinkonzert und das Duo concertant für Samuel Dushkin, mit dem er 1935 und 1937 USA-Tourneen unternahm, ferner das Kammerkonzert „Dumbarton Oaks“ und die Symphonie in C. Das Klavierkonzert fügt sich perfekt in dieses Muster ein. „Ich hatte mich in die Variationen von Beethoven und Brahms vergraben, als ich das Konzert komponierte, und in Beethovens Fugen“, erzählte Strawinsky Robert Craft. Entsprechend steht am Ende des Konzerts ein großer Variationssatz, gefolgt von einer Fuge über das Variations-thema, ganz wie in Beethovens „Diabelli“- und Brahms’ „Händel“-Variationen, und mit einer Umkehrungsreprise der Fuge wie in Beethovens As-Dur-Sonate, op. 110. Das Konzert beginnt mit einem großangelegten Satz in Sonatenform, vielleicht die größte Annäherung Strawinskys an Beethovens ureigene Sonatensätze; es folgt an zweiter Stelle ein „Notturmo“ mit auffällig stark verzerrter Klavierstimme und einem Thema, das den langsamen Satz der *Symphonie in drei Sätzen* vorwegnimmt, die erst acht bis zehn Jahre später entstehen sollte.



Hört man diese Meisterwerke, so mag es schwer zu glauben sein, dass sie alle vom selben Komponisten stammten. Doch war es ein Wesenszug Strawinskys, sich in Kompositionstechnik und Stil auf unterschiedliche Überlieferungen zu beziehen, und es machte ihm Spaß, seine Kritiker zu verblüffen, ebenso wie seine Bewunderer. Man denke nur an die stilistische Kluft zwischen dem Finale des *Feuervogels* vom März 1910 und den ersten Tänzen des *Sacre*, die nur achtzehn Monate später komponiert wurden; oder jene zwischen *Les Noces* und dem Oktett, die beide 1923 in Paris uraufgeführt wurden. Ein weiterer Fall: *The Rake's Progress* und die folgenden, in Reihentechnik komponierten Werke. Der russische Primitivismus des *Sacre* und der *Noces* mochten zwar dem zivilisierteren Klassizismus des Konzerts für zwei Klaviere gewichen sein; gleichzeitig aber wird ein überraschend großer Teil des Musiksprache beibehalten, mitsamt dessen, was man als „musikalische Phoneme“ bezeichnen könnte. Die repetitiven Figuren und ungewohnt eingesetzten Standardakkorde, etwa die Septakkorde in der letzten der vier Variationen im Klavierkonzert, lassen sich in Gedanken leicht in den *Sacre* versetzen; und wenn das erste Klavier seine akkordische Version des Themas präsentiert, spielt es mit dem Rhythmus und verlängert die Figuren über die Taktgrenzen hinaus in genau der gleichen Weise, wie die Volksliedfragmente im *Sacre* erscheinen und wieder verschwinden, ohne sich um das Metrum zu scheren. Strawinsky selber sprach dabei von seinen „musikalischen Manieren“. „Man hat mir gesagt, solche Dinge wiesen bloß auf das kulturelle Bewusstsein hin, das man bei allen Emigranten finde. Aber ich weiß, dass die Ursache tiefer



liegt, denn ich habe in Russland auf dieselbe Art gearbeitet. Meine Manieren sind das Muttermal meiner Kunst.“

Den endgültigen Beweis für die Übertragbarkeit dieser geistigen Gewohnheiten liefern die zwei übrigen kurzen Klavierstücke der vorliegenden Einspielung. Der **Tango** wurde 1940 als Volkslied konzipiert, als Klavierstück veröffentlicht und erklingt hier in einer Fassung für zwei Klaviere, die von Strawinskys Freund Victor Babin stammt (der im Babin-Vronsky-Klavierduo musizierte). Dem Stück gelingt es, den authentisch-süffigen Tango-Tonfall mit den vertrauten Strawinsky-Ticks zu verbinden, der unverkennbaren Gewohnheit, kurze Figuren so zu wiederholen, dass sie sich querstellen zum Vierertakt des Tanzes. Denkt man sich den strikten Grundsatz weg, so könnte man den Tango in einen Frühlings-Rundtanz verwandeln und in den *Sacre* einfügen.

Die **Circus Polka**, komponiert 1941/42 im Auftrag der Ringling Brothers als Stück, das George Balanchine für die Elefanten von „Barnum and Bailey's Circus“ choreographieren sollte, treibt es sogar soweit, dass sie laut einem Kritiker die Elefanten gründlich aus dem Takt, ja in Gefahr brachte. Diese beiden Stücke schrieb Strawinsky, als er gerade an die Westküste des USA gezogen war und sich verzweifelt um Einkünfte bemühte. Er war wohl dem Kompromiss mit kommerzieller Musik niemals näher als hier; doch selbst unter diesen Umständen konnte er nicht von seinen „Manieren“ lassen. Es mag auch daran gelegen haben, dass er—auch wenn seine Musik ihm eine Menge Geld einbringen sollte—nie nach amerikanischen Maßstäben das große Los ziehen sollte.

STEPHEN WALSH © 2018
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

