



Martha Argerich & Sergei Babayan
PROKOFIEV FOR TWO

Romeo and Juliet · Eugene Onegin
Hamlet · The Queen of Spades · War and Peace



Sergei Prokofiev

[1891–1953]

12 Movements from <i>Romeo and Juliet</i> op. 64		
[1]	1. Prologue · Prolog (Death of Tybalt) <i>Molto più mosso – Più veloce del tempo primo</i> (Romeo decides to avenge Mercutio) – <i>Più mosso – Nel tempo del prossimo movimento – attacca</i>	1:42
[2]	2. Dance of the Knights · Ritters Tanz · Danse des chevaliers <i>Allegro pesante</i>	3:39
[3]	3. Morning Dance · Morgentanz · Danse matinale <i>Allegro</i>	1:40
[4]	4. Quarrel · Der Streit · Dispute <i>Allegro brusco</i>	1:28
[5]	5. Gavotte <i>Allegro</i>	3:38
[6]	6. Juliet as a Young Girl (The nurse delivers Juliet's letter to Romeo) Das Mädchen Julia (Die Amme überbringt Romeo Julias Brief) La jeune Juliette (La nourrice remet la lettre de Juliette à Roméo) <i>Vivace</i>	0:47
[7]	9. Folk Dance · Volkstanz · Danse populaire <i>Allegro giocoso</i>	3:58
[8]	8. Dance with Mandolines · Tanz mit Mandolinen · Danse des mandolines <i>Vivace</i>	2:12
[9]	9. Morning Serenade · Morgenständchen · Aubade <i>Andante giocoso</i>	2:18
[10]	10. Dance of Five Couples · Tanz der fünf Paare · Danse des cinq couples <i>Vivo</i>	1:45
[11]	11. Romeo and Juliet Before Departure Romeo und Julia vor dem Abschied · Roméo chez Juliette avant le départ <i>Lento – Andante – Adagio – Poco più animato – Adagio – Andante</i>	8:06
[12]	12. Death of Tybalt · Tybalts Tod · La Mort de Tybalt <i>Precipitato – Adagio drammatico – A tempo</i>	4:14
[13]	From the Incidental Music to <i>Hamlet</i> op. 77 The Ghost of Hamlet's Father Der Geist von Hamlets Vater · Le Fantôme du père d'Hamlet <i>Andante lugubre</i>	5:37

	From the Incidental Music to <i>Eugene Onegin</i> op. 71 Eugen Onegin · Eugène Onéguine	
14	Mazurka <i>Allegro sostenuto – Andante espressivo – Tempo di mazurka</i>	1:26
15	Polka <i>Allegro – Meno mosso e rubato</i>	1:33
	From the Film Music to <i>The Queen of Spades</i> op. 70 Pique Dame · La Dame de pique	
16	Polonaise <i>Tempo di Polacca</i>	2:21
17	Pushkin Waltz in C sharp minor op. 120 no. 2 cis-Moll · en ut dièse mineur <i>Allegro meditativo</i>	2:57
	From <i>War and Peace</i> op. 91 Krieg und Frieden · Guerre et paix	
18	Natasha and Andrei's Valse <i>Allegro, ma non troppo</i>	4:55
	From the Film Music to <i>The Queen of Spades</i> op. 70	
19	Idée fixe <i>Allegro</i>	5:55

Martha Argerich & Sergei Babayan pianos
All works transcribed for 2 pianos by Sergei Babayan



The Steely Romantic

Martha Argerich and Sergei Babayan
play Prokofiev

The history of 20th-century music is scarcely conceivable without the music of Prokofiev, and yet his international popularity cannot conceal the fact that much of his work and personality remain a puzzle. The paradoxes are astonishing. How, for example, could someone whose life was ruled by such iron discipline and a sense of order – who demanded extreme punctuality from others whenever they met, sending them away again if they arrived a minute too soon and refusing to receive them if they were even a few seconds late – write such scandalous music? How could someone who in the wake of the October Revolution emigrated to France and who both as a composer and as a pianist enjoyed huge acclaim in the West, return voluntarily to Stalin's Soviet Union in the 1930s? Could one and the same person really have written the ballet music for *Romeo and Juliet* in 1935–36, a film score for *The Queen of Spades* in 1936, a monumental cantata celebrating the twentieth anni-

versary of the October Revolution in 1936–37 and the cantata *Hail to Stalin* marking the dictator's sixtieth birthday in 1939? All four works contain some extraordinary music, and yet neither psychological nor stylistic explanations are enough to account for their existence. Clearly, the tremendous contradictions of the 20th century etched themselves deeply into Prokofiev's artistic physiognomy.

The sociologist and philosopher Theodor W. Adorno once argued that great art was always “unconscious historiography”, by which he meant that artists react instinctively to social and political developments. It is surely no accident that Prokofiev felt drawn to the world of music theatre, ballet and, later, cinema from a very early date: here, after all, is a world whose characters are guided by an invisible hand that leads them to happiness or to destruction. He was only eight years old when, visiting Moscow with his parents, he attended performances of Gounod's *Faust*, Borodin's *Prince Igor* and Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* at the Bolshoi Theatre and was so enthusiastic about what he saw and heard that shortly afterwards he began work on an opera of his own. The result was *The Giant*, the opening act of which was privately performed the following year. A surviving photograph shows the young composer seated at the piano, a copy of the score in front of him. According to his mother's later testimony, he planned a tragic ending for the work, which has survived only in fragmentary form.

While at the St Petersburg Conservatory, he worked on three more operas, including a setting of the Romantic story of Undine, and by 1917 he had completed his first full-length opera, a setting of Dostoevsky's short story *The Gambler*.

Six more operas were to follow between then and 1948. Among them were *War and Peace*, a work based on Tolstoy's famous novel and which suffered a remarkable fate. Written in the wake of Nazi Germany's invasion of the Soviet Union, it was completed in 1943, but both then and in 1948 it was the target of violent ideological attacks by the ruling Communist Party, with the result that Prokofiev continued to revise the score right up until the end of his life, without, however, living to see a staged performance of the complete opera. (Shostakovich saw the work into print in 1959.)

Prokofiev was no less active in ballet. His first was *Ala and Lolli*, commissioned by Diaghilev in 1915 but then rejected by the impresario as "un-Russian", with the result that the score remained unfinished, while spawning the *Scythian Suite* op. 20. Eight more ballets followed, among them *Romeo and Juliet* (1935–36) and *Cinderella* (1940–44), both of which were internationally acclaimed. His final ballet was *The Tale of the Stone Flower*, which was based on a folk tale from the Urals. Its scenario, like the libretto for *War and Peace*, was written by the composer's second wife, Mira Mendelson. He died before it could be performed.

Prokofiev felt a particular fascination for ballet as a wordless medium that focused on purely musical and choreographic means of expression – as evidenced by the various transcriptions of his own works that he prepared for orchestra or piano. These were often made alongside working on the original music, not least because such arrangements would reach a far wider audience than expensive and infrequent stage productions. As a result there are instru-

mental versions of *Romeo and Juliet* and *Cinderella*, both of which became popular in their own right. In both cases, moreover, the numbers that make up the ballet have been reordered. Three orchestral suites were arranged from *Romeo and Juliet* (opp. 64bis, 64ter and 101), while a piano arrangement was published as *Ten Pieces for Piano* op. 75. This last-named set is a delightful testimony to Prokofiev's distinctive piano style, which was already fully developed by the date of such early masterpieces as the *First Piano Concerto* op. 10 and the *Toccata* op. 11. A whole series of piano sonatas and piano concertos was to follow, all of them marked by extreme originality. Opus 75 is remarkable for its rhythmic attack, its bittersweet melodies and harmonic writing and a sure feel for the plasticity and dramaturgy of the work's individual scenes, a quality due to the composer's schooling in the classical tradition. Indeed, it could even be argued that these features are brought out even more pointedly in the piano version, which represents a welcome challenge for virtuosos.

The brilliant colours and range of moods found in the orchestral versions of *Romeo and Juliet* positively invite arrangers to prepare a transcription for two pianos. Certain numbers such as "Death of Tybalt", which is made up of various passages from the ballet and constitutes the final section of the *First Suite* op. 64a, can in any case not be realized on a solo piano, such are their orchestral demands. The present version by Sergei Babayan is the result of an intense engagement with Prokofiev's work stretching back over many years. In preparing it, Babayan was also able to draw on his early experiences as a conductor who per-

formed lengthy sections of the score. His lifetime's familiarity with Prokofiev's compositional technique and instrumentation can be sensed in every note of his arrangement, which attests to his ability to capture and recreate the score's distinctive note of irony, naïveté, melancholy and sometimes brutal sarcasm, while drawing on the specific resources of the piano. As a result, the tremendous technical demands of the piano part are never an end in themselves but derive their inspiration from the powerful musical imagination of the original.

Babayan, too, has taken the liberty of reordering the individual movements. The catastrophic climax of the action, for example, is broken down into a kaleidoscope of sharply etched scenes that stress the affinity between Prokofiev's compositional approach and the revolutionary film aesthetic of Sergei Eisenstein, for whose film *Ivan the Terrible* Prokofiev wrote the music in 1942–44. The music to "Death of Tybalt" acts as a brace that holds the arrangement together: the Prologue is derived from several of its motifs, while the number as a whole brings the work to an end. To offset this sinewy and fatalistic framework, the gracefully stylized dance numbers that form the heart of the arrangement serve as a kind of counterweight. But the emotional – and pianistic – climax of the transcription is, of course, the lovers' touching farewell, which Babayan has placed in penultimate position.

Dance is also central to the selection of Babayan's other arrangements of works by Prokofiev dating from the period between 1936 and 1949, works whose musical originality is in no way inferior to that of *Romeo and Juliet*. The pieces

in question are the incidental music for *Eugene Onegin* (1936) and *Hamlet* (1937–38), the Waltz for Natasha and Prince Andrei from Act One Scene Two of *War and Peace* and the Polonaise and *Idée fixe* from the music for Mikhail Romm's film *The Queen of Spades*. (The film was due to be released in 1937 to mark the centenary of Pushkin's death but never reached the country's cinemas.) To celebrate the 150th anniversary of Pushkin's birth in 1949 Prokofiev was invited by Moscow Radio to write two orchestral waltzes, the second of which is included here. Thanks to its echoes of Tchaikovsky, it sounds almost like a cryptic commentary on the demands of Socialist Realism, which required composers to write music that was melodically memorable. As such, it again reminds us of the twin aspects of Prokofiev as a steely Romantic.

All of the transcriptions that are featured in the present album have been dedicated to Martha Argerich by Babayan. The two artists have been friends for many years and hold each other's work in the highest regard. (The Waltz from *War and Peace* is additionally inscribed to Babayan's pupil Daniil Trifonov.) But these dedications also reflect the central importance of Prokofiev's piano music in Argerich's career. The highly virtuosic Toccata op. 11 was already a part of her repertory when she won the Busoni Competition as a sixteen-year-old. Her second teacher was Friedrich Gulda, who had already taught her privately in Vienna in 1955–56, at a time when the city was only just emerging from years of Soviet rule. Gulda, too, was an experienced interpreter of Prokofiev's music, a point well illustrated by his recordings of the Seventh Piano Sonata

and the Third Piano Concerto. Even though Argerich did not study any of Prokofiev's works with him, Gulda's entirely unsentimental and intensely energetic style of interpretation was undoubtedly an important stimulus in her own approach to Prokofiev's music. Her electrifying performances of the Third Piano Concerto under Claudio Abbado and of the Third and Seventh Piano Sonatas have set standards that remain unbeatable.

Babayan's "Prokofiev for Two" was first performed by the two artists in Lugano, after which they played these transcriptions in various European concert halls, invariably meeting with an enthusiastic response.

Wolfgang Rathert

Translation: texthouse

The author would like to thank Martha Argerich and Sergei Babayan for their willingness to be interviewed during the recording sessions at Schloss Elmau. The present text includes many ideas and much valuable information vouchsafed to him on that occasion.





Der stählerne Romantiker

Martha Argerich und Sergei Babayan
spielen Prokofjew

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ist ohne das Werk Sergei Prokofjews nicht vorstellbar. Aber trotz dieser weltweiten Popularität geben Komponist und Persönlichkeit etliche Rätsel auf. Die Paradoxien sind erstaunlich: Wie konnte jemand, der sein Leben mit eiserner Disziplin und Ordnung führte und von seinen Mitmenschen äußerste Pünktlichkeit bei Verabredungen einforderte (um sie entweder, falls sie auch nur eine Minute zu früh waren, noch einmal wegzuschicken oder aber bei einer noch so geringen Verspätung nicht mehr zu empfangen), so skandalträchtige Musik schreiben? Wie konnte jemand, der als Folge der Oktoberrevolution nach Frankreich emigrierte und im Westen höchste Anerkennung als Komponist und Pianist genoss, in den 1930er Jahren wieder freiwillig in die stalinistische Sowjetunion zurückkehren? Handelt es sich um ein und dieselbe Person, die 1935–36 die Ballettmusik für *Romeo und Julia* komponierte, 1936 die Filmmusik zu

Pique Dame, 1936–37 die monumentale Kantate anlässlich des 20. Jahrestags der Oktoberrevolution und 1939 zum 60. Geburtstag Stalins die Kantate *Er lebe hoch!*? In allen vier Fällen handelt es sich um außergewöhnliche Musik, doch reichen psychologische oder stilistische Kategorien zur Erklärung nicht aus – offensichtlich haben sich die ungeheuren Widersprüche des 20. Jahrhunderts tief in die künstlerische Physiognomie Prokofjews eingebrannt.

Der Soziologe und Philosoph Theodor W. Adorno sprach einmal davon, dass große Kunst immer auch »bewusstlose Geschichtsschreibung« sei, die Künstler also instinktiv auf die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen reagieren würden. Es ist sicher kein Zufall, dass Prokofjew sich sehr früh zur Welt des Musiktheaters, des Balletts und später des Films hingezogen fühlte, einer Welt also, deren Figuren von einer unsichtbaren Hand ins Glück oder Verderben geführt werden. Begeistert von den Aufführungen von Gounods *Faust*, Borodins *Fürst Igor* und Tschaikowskys *Dornröschen*-Ballett, die er auf Reisen mit seinen Eltern im Moskauer Bolschoi-Theater gesehen hatte, machte sich der Neunjährige an die Komposition einer Oper. So entstand *Der Riese*, dessen Erster Akt ein Jahr später sogar aufgeführt wurde. Eine erhaltene Fotografie mit der Partitur auf dem Klavier zeigt den jungen Komponisten, der nach Aussage seiner Mutter für die bis auf Bruchstücke verschollene Oper ein tragisches Ende vorgesehen hatte.

Nach drei Konservatoriums-Opern, darunter eine Vertonung des romantischen Undine-Stoffes, folgte dann 1915–17 mit *Der Spieler* nach Dostojewskijs Erzählung das

erste abendfüllende Werk, dem sich bis 1948 noch sechs weitere Opern anschließen sollten. Unter ihnen widerfuhr *Krieg und Frieden* nach dem berühmten Roman von Tolstoj ein besonderes Schicksal. Komponiert nach dem Überfall von NS-Deutschland auf die Sowjetunion, geriet die Oper nach ihrer Fertigstellung 1943 und nochmals 1948 unter heftige ideologische Kritik der Partei; bis zum Ende seines Lebens arbeitete Prokofjew sie immer wieder um, ohne je eine vollständige Aufführung zu erleben. (Dmitri Schostakowitsch sorgte dann 1959 für die Veröffentlichung der Partitur.)

Auf dem Gebiet des Balletts war Prokofjew nicht minder aktiv. Nach der unvollendet gebliebenen, von Sergei Diaghilew zunächst in Auftrag gegebenen und dann als »unrussisch« abgelehnten Musik zu *Ala und Lolli* von 1915 (aus der die *Skythische Suite* hervorging) schuf er acht Ballette, von denen *Romeo und Julia* (1935–36) und *Cinderella* (1940–44) Weltruhm erlangten. Vor der Uraufführung seines letzten Balletts, *Das Märchen von der steinernen Blume*, dessen Handlung (die auf eine Volkssage aus dem Ural zurückgeht) wie das Libretto von *Krieg und Frieden* seine zweite Ehefrau Mira Mendelson mitkonzipierte, starb Prokofjew.

Die spezielle Faszination, die für Prokofjew vom wortlosen, auf den reinen musikalisch-choreographischen Ausdruck konzentrierten Ballett ausging, schlug sich auch in verschiedenen eigenen Transkriptionen für Orchester oder Klavier nieder. Er schrieb sie vielfach schon während der Komposition der originalen Musik, nicht zuletzt im Hinblick auf die weitaus größere Verbreitung jenseits aufwendiger und seltener Bühnenproduktionen. So existieren von *Romeo und Julia* und von *Cinderella* instrumentale Fassungen,

die in unterschiedlicher Zusammenstellung und Reihenfolge der Nummern der Ballettmusik eigene Popularität erlangten: die drei Suiten zu *Romeo und Julia* (opp. 64 bis, 64ter und 101) und die Zehn Stücke für Klavier op. 75. Bei Letzteren handelt es sich um hinreißende Zeugnisse von Prokofjews unverwechselbarem Klavierstil, der bereits in frühen Werken wie dem Ersten Klavierkonzert op. 10 oder der Toccata op. 11 voll entwickelt ist und sich in der Reihe der Klaviersonaten und weiteren Klavierkonzerte in höchster Originalität fortsetzt. Rhythmische Attacke, bittersüße Melodik und Harmonik und ein unfehlbarer, an der Klassik geschulter Sinn für Plastizität und Dramaturgie der einzelnen Szenen treten in der Klavierfassung, die Virtuosen höchst dankbare Aufgaben gibt, vielleicht sogar noch pointierter hervor.

Das gleißende Farb- und Stimmungsspektrum der Orchesterfassungen von *Romeo und Julia* lädt geradezu zu einer Erweiterung der Transkription auf zwei Klaviere ein. Einige Stücke – so vor allem »Tybalts Tod«, das aus verschiedenen Ballettnummern zusammengesetzte Finale der Ersten Suite op. 64a – lassen sich aufgrund ihrer orchestralen Anforderungen für Klavier solo ohnehin nicht realisieren. Die vorliegende Fassung Sergei Babayans ist Ergebnis einer intensiven und langjährigen Auseinandersetzung mit Prokofjews Werk, in die auch seine früh erworbenen Kompetenzen als Dirigent einfließen, der große Teile der Ballettmusik aufführte. Babayans immense Vertrautheit mit Prokofjews Kompositions- und Orchestrationstechnik ist in jeder Note seiner Bearbeitung greifbar: Sie zeugt von der Fähigkeit, den unverwechselbaren Tonfall von Ironie,

Naivität, Melancholie und mitunter brutalem Sarkasmus mit den spezifischen Möglichkeiten des Klaviers nach- und umzugestalten. Die daraus resultierenden enormen technischen Anforderungen der Klavierparts sind daher kein Selbstzweck, sondern folgen der Macht der musikalischen Imagination der Vorlage.

Auch Babayan nimmt sich dabei die Freiheit, die einzelnen Sätze neu aus dem Material zusammenzustellen. So löst er die katastrophale Zuspitzung der Handlung in ein Kaleidoskop scharfgeschnittener klanglicher Szenen auf, um die Nähe von Prokofjews Verfahren zur revolutionären Filmästhetik Sergei Eisensteins zu betonen, für dessen Film *Iwan der Schreckliche* er 1942–44 die Musik schrieb. Als Klammer dient Babayan die Musik zu »Tybalts Tod«, aus deren Motiven der Prolog gespeist ist und die als ganzes Stück am Schluss steht. Zu dieser nervös-fatalistischen Rahmung bilden die graziös stilisierten Tanznummern im Innern das Gegengewicht; emotionaler (und klaviertechnischer) Höhepunkt der Transkription ist freilich der ergreifende Abschied von Romeo und Julia, den Babayan an die vorletzte Stelle gesetzt hat.

Der Tanz bildet auch den Mittelpunkt der Auswahl weiterer Bearbeitungen Babayans von Werken Prokofjews aus den Jahren 1936–1949, deren musikalische Originalität der Klangwelt von *Romeo und Julia* nicht nachsteht. Es handelt sich dabei um die Bühnenmusiken zu *Eugen Onegin* (1936) und *Hamlet* (1937–38), Nataschas und Fürst Andreis Walzer aus dem Zweiten Bild des Ersten Akts von *Krieg und Frieden* sowie Polonaise und »Idée fixe« aus der Musik zu Mikhail Romms Film *Pique Dame*, der 1937 anlässlich des

100. Todestags von Puschkin erscheinen sollte, aber nicht in die Kinos gelangte. Zum 150. Geburtstag Puschkins im Jahr 1949 komponierte Prokofjew als Auftragswerk des Moskauer Rundfunks zwei Walzer für Orchester; deren zweiter, der hier erklingt, mutet durch seine Nähe zu Tschaikowsky wie ein hintersinniger Kommentar zu den Forderungen des Sozialistischen Realismus nach melodischer Eingängigkeit an und verweist einmal mehr auf das Doppelgesicht des stählernen Romantikers Prokofjew.

Alle Transkriptionen auf diesem Album hat Sergei Babayan Martha Argerich gewidmet, mit der ihn eine lange, von gegenseitiger Wertschätzung geprägte künstlerische Freundschaft verbindet (den Walzer aus *Krieg und Frieden* widmete er zusätzlich seinem Schüler Daniil Trifonov). Mit diesen Widmungen trägt er auch der zentralen Bedeutung von Prokofjews Klaviermusik in Martha Argerichs künstlerischer Laufbahn Rechnung. Als sie 16-jährig den Busoni-Wettbewerb gewann, gehörte bereits die hochvirtuose Toccata op. 11 zu ihrem Repertoire. Ihr zweiter Lehrer Friedrich Gulda, bei dem sie zuvor in den Jahren 1955/56 im gerade erst aus sowjetischer Verwaltung entlassenen Wien privat Unterricht genommen hatte, war ebenfalls ein profunder Prokofjew-Interpret, wie seine Einspielungen der Siebten Klaviersonate und des Dritten Klavierkonzerts bezeugen. Auch wenn Martha Argerich bei ihm kein Werk Prokofjews einstudierte, bildete seine gänzlich unsentimentale und energetisch-gespannte Auffassung zweifellos eine wichtige Anregung für ihren eigenen Zugang zu Prokofjews Musik. Ihre elektrisierenden Interpretationen des Dritten Klavierkonzerts (mit Claudio Abbado) oder der

Dritten und Siebten Klaviersonate haben unverrückbare Maßstäbe gesetzt.

Babayans »Prokofiev for Two« hoben die beiden Künstler zunächst in Lugano aus der Taufe. Anschließend präsentierten sie die Transkriptionen auf verschiedenen europäischen Konzertbühnen einem begeisterten Publikum.

Wolfgang Rathert

Anmerkung: Der Autor dankt Martha Argerich und Sergei Babayan herzlich für ihre Bereitschaft, während der Aufnahmesitzung in Schloss Elmau für ein Interview zur Verfügung zu stehen, aus dem Anregungen und wertvolle Informationen in den vorliegenden Text eingeflossen sind.



Le Romantique d'acier

Martha Argerich et Sergei Babayan
jouent Prokofiev

L'histoire de la musique au XX^e siècle est inconcevable sans la production de Sergueï Prokofiev. Pourtant, bien que sa musique soit connue dans le monde entier, la personnalité du compositeur demeure énigmatique. Elle recèle d'étonnants paradoxes : comment quelqu'un qui s'imposait au quotidien une discipline de fer et exigeait des autres la plus haute ponctualité (allant jusqu'à les renvoyer ou refuser de les recevoir s'ils arrivaient ne serait-ce qu'une minute trop tôt ou trop tard) a-t-il pu écrire une musique aussi scandaleuse ? Comment quelqu'un qui émigra en France après la Révolution d'octobre et éblouit l'Occident par son talent de compositeur et pianiste a-t-il pu retourner de son plein gré dans l'Union soviétique stalinienne des années 1930 ? Comment la même personne a-t-elle pu composer en 1935–36 la musique du ballet *Roméo et Juliette*, en 1936 la musique du film *La Dame de Pique*, en 1936–37 la cantate monumentale pour les vingt ans de la Révolution d'octobre, et en 1939 la

cantate *Zdravitsa* pour les 60 ans de Staline ? Chacune de ces quatre œuvres se distingue par son exceptionnelle qualité musicale, mais les critères psychologiques ou stylistiques ne suffisent pas à fournir une explication – de toute évidence, les monstrueuses contradictions du XX^e siècle s'étaient gravées en profondeur dans la psyché artistique de Prokofiev.

Le sociologue et philosophe Theodor W. Adorno estimait que le grand art est toujours « écriture inconsciente de l'histoire », les artistes réagissant instinctivement aux changements politiques et sociaux. Ce n'est certainement pas un hasard si Prokofiev s'est senti très tôt attiré par l'univers du théâtre musical, du ballet, et plus tard du cinéma, c'est-à-dire par un monde où les personnages sont conduits à la fortune ou à la ruine par une main invisible. Sous l'impact de représentations du *Faust* de Gounod, du *Prince Igor* de Borodine et du ballet *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski vues au Bolchoï lors de séjours à Moscou avec ses parents, Prokofiev s'attelle à neuf ans à la composition de son premier opéra, *Le Géant*, dont le premier acte est monté l'année suivante. Une photographie de cette époque montre le jeune compositeur avec la partition sur le piano ; selon sa mère, il prévoyait une fin tragique pour cet opéra dont seuls quelques fragments ont survécu.

Après trois opéras – dont un sur le sujet romantique d'Ondine – composés dans le cadre du conservatoire, sa première grande œuvre du genre voit le jour en 1915–17 : *Le Joueur*, op. 24 d'après le roman de Dostoïevski. Six autres opéras s'ensuivront jusqu'en 1948. Parmi ceux-ci, *Guerre et paix*, d'après le célèbre roman de Tolstoï, a connu un par-

cours particulièrement difficile : composé après l'invasion de l'Union soviétique par le III^e Reich, violemment critiqué par le Parti après sa complétion en 1943 puis de nouveau en 1948, Prokofiev fut contraint de le remanier jusqu'à la fin de sa vie sans assister jamais à une représentation intégrale. (Dmitri Chostakovitch veilla à ce que la partition soit publiée en 1959.)

Prokofiev n'a pas été moins prolifique dans le domaine du ballet. Après l'avortement en 1915 d'un projet pour Serge Diaghilev, *Ala et Lolly*, dont le chorégraphe juge la partition « pas assez russe » (elle donnera naissance à la *Suite scythe*), il compose huit ballets, parmi lesquels *Roméo et Juliette* (1935–36) et *Cendrillon* (1940–44) ont acquis une renommée mondiale. Prokofiev meurt avant la création de son dernier ballet *La Fleur de pierre*, dont l'argument (inspiré d'un conte de l'Oural) était – au même titre que le livret de *Guerre et paix* – le fruit de sa collaboration avec sa seconde épouse, Mira Mendelson.

Le genre du ballet, où le verbe s'efface pour laisser place à la pure expression musicale et chorégraphique, exerçait sur Prokofiev une fascination qui se manifeste aussi dans plusieurs transcriptions pour orchestre ou piano. Souvent, celles-ci ont été écrites parallèlement à la composition du ballet, afin de multiplier la diffusion de cette musique sinon réservée au public théâtral. Diverses versions instrumentales de *Roméo et Juliette* et de *Cendrillon*, proposant chacune son propre pot-pourri des numéros du ballet, se sont imposées au répertoire : les trois suites de *Roméo et Juliette* (op. 64bis, 64ter et 101) et les Dix Pièces pour piano, op. 75. Avec ces dernières, Prokofiev livre un exemple éblouissant

du style pianistique qui a fait sa réputation depuis des œuvres de jeunesse comme le Concerto pour piano n° 1, op. 10 ou la Toccata, op. 11 et à travers la série des sonates et autres concertos pour piano. Rythmes impérieux, mélodies aux harmonies aigres-douces, un sens tout classique de la plasticité et de la dramaturgie des différentes scènes – ces éléments sont peut-être plus saisissants encore dans la version pour piano, qui a de quoi séduire les virtuoses du clavier.

Dans les versions orchestrales de *Roméo et Juliette*, la profusion des couleurs et des ambiances semble presque une invitation à la transcription pour deux pianos. Un seul piano serait d'ailleurs incapable de rendre toute la complexité de certaines pages, comme le finale de la Suite n° 1, op. 64a, « La Mort de Tybalt », qui emprunte à plusieurs numéros du ballet. La version que Sergei Babayan propose ici est le résultat d'une longue pratique des œuvres pour piano de Prokofiev, à laquelle se conjugue une expérience tôt acquise de chef d'orchestre dans une grande partie de sa musique de ballet. Chaque page de la transcription montre combien Babayan est familier du style de Prokofiev, tant en matière de composition que d'orchestration, et comment il sait reproduire avec les moyens spécifiques du piano le ton unique du compositeur, mélange d'ironie, de naïveté, de mélancolie et de sarcasme brutal. L'immense difficulté technique de la partie de piano n'a donc rien de gratuit, elle est pleinement justifiée par la puissance d'imagination de la partition originale.

Babayan ayant pris la liberté de réorganiser le matériau des différents numéros, le cheminement catastrophique de l'intrigue est disloqué ici en un kaléidoscope de scènes sonores incisives qui rappelle l'esthétique cinématogra-

phique révolutionnaire de Sergueï Eisenstein, pour qui Prokofiev composa la musique du film *Ivan le Terrible* en 1942–44. La musique de « La Mort de Tybalt » sert de cadre à l'ensemble, fournissant la thématique du prologue puis exposée dans son intégralité en guise d'épilogue. Ce cadre nerveux et fataliste est contrebalancé par la grâce stylisée des numéros de danse qu'il enserme ; l'émotion (et la difficulté d'exécution) culminent avec les adieux bouleversants de Roméo et Juliette, que Babayan place en avant-dernière position.

La danse occupe également une place centrale dans d'autres transcriptions réalisées par Babayan à partir d'œuvres de Prokofiev datant des années 1936 à 1949 et tout aussi originales que *Roméo et Juliette*. Il s'agit des musiques de scène pour *Eugène Onéguine* (1936) et *Hamlet* (1937–38), de la « Valse de Natacha et du prince André » extraite du deuxième tableau du premier acte de *Guerre et paix*, et de la Polonaise et d'« Idée fixe » extraites de la musique pour le film de Mikhaïl Romm *La Dame de pique*, censé paraître en 1937 pour les 100 ans de la mort de Pouchkine mais qui ne fut jamais projeté. À l'occasion du 150^e anniversaire de Pouchkine en 1949, Prokofiev composa sur une commande de la radio de Moscou deux valses pour orchestre ; la seconde, qui rappelle Tchaïkovski, semble un commentaire ambigu sur les exigences du réalisme soviétique en matière de simplicité mélodique, et renvoie une fois de plus au double visage de ce romantique d'acier que fut Prokofiev.

Sergei Babayan a dédié toutes les transcriptions de cet album à Martha Argerich, à laquelle une amitié et une admiration mutuelle le lient depuis de nombreuses années

(la valse de *Guerre et paix* est également dédiée à son élève Daniil Trifonov). Ces dédicaces soulignent le rôle tenu par la musique de Prokofiev dans la carrière d'Argerich. Lorsqu'elle remporta le Concours Busoni à seize ans, la pianiste argentine avait déjà à son répertoire la très virtuose *Tocatta*, op. 11. Son second professeur Friedrich Gulda, auprès duquel elle prit des leçons privées en 1955–56 à Vienne juste après la fin de l'administration soviétique, fut lui aussi un interprète profond de Prokofiev, comme en témoignent ses disques de la Sonate pour piano n° 7 et du Concerto pour piano n° 3. Même si Martha Argerich n'a pas étudié Prokofiev avec Gulda, l'approche énergique et l'absence de sentimentalité de l'Autrichien ont certainement influencé sa propre vision du compositeur russe. Argerich a par ailleurs laissé des interprétations électrisantes du troisième concerto (avec Claudio Abbado pour partenaire) ou des sonates n°s 3 et 7 qui font depuis figure de références incontournables.

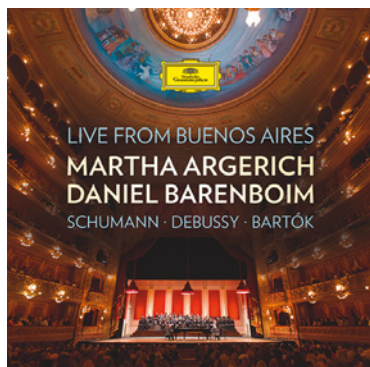
« Prokofiev for Two » a été créé par Argerich et Babayan à Lugano, après quoi les deux artistes ont présenté les transcriptions à un public enthousiaste sur diverses scènes européennes.

Wolfgang Rathert

Traduction : Jean-Claude Poyet

Remarque : l'auteur remercie de tout cœur Martha Argerich et Sergei Babayan pour l'entretien qu'ils ont bien voulu lui accorder pendant l'enregistrement à Schloss Elmau et qui a fourni de précieuses informations pour le texte ci-dessus.





Recording: Schloss Elmau, November 2017
 Executive Producers: Angelika Meissner & Maider Múgica
 Recording Producer: Christopher Alder
 Recording Engineer & Mastering: Wolf-Dieter Karwatky
 Piano Technician: Luigi Fusco
 Production Coordinator: Malene Hill
 Product Manager: Nikki Kawamura
 Project Coordinators: Dorothea Schuldt & Corinna Höhn
 Publishers: Boosey & Hawkes / Bote & Bock GmbH & Co. KG
 © 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin
 © 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
 Booklet Editor: Jochen Rudelt **texthouse**
 Cover & Artist Photos © Marco Borggreve
 Art Direction: Studio Marek Polewski
 Layout: Erkin Karamemet

www.deutschegrammophon.com

Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com

myDG

