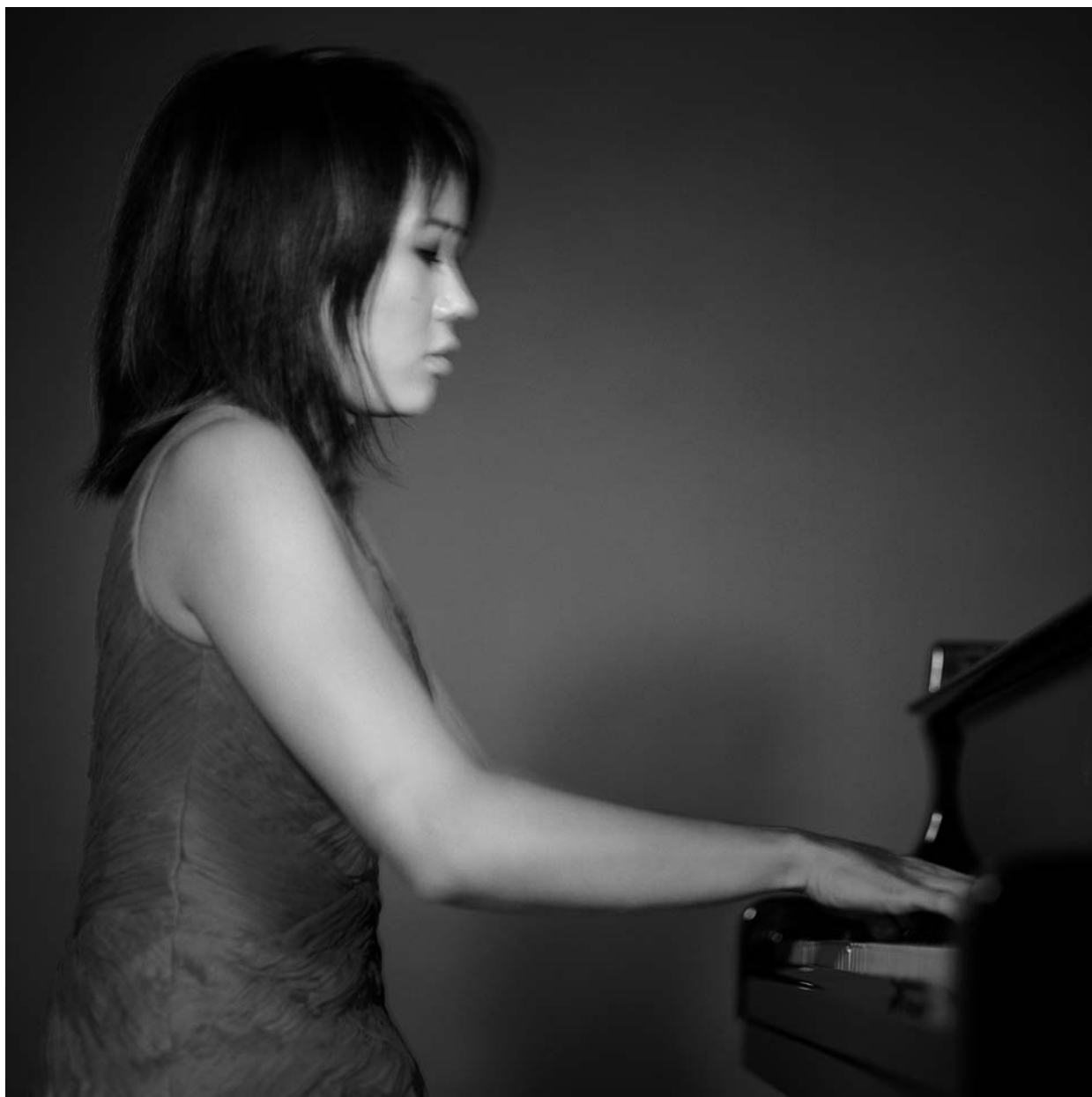




Yuja
Wang
transformation

stravinsky
scarlatti
brahms
ravel



IGOR STRAVINSKY (1882–1971)

Three Movements from *Petrushka* 15:23

Transcribed for piano solo by the composer

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Danse russe. Allegro giusto | 2:30 |
| 2 | Chez Pétrouchka | 4:16 |
| 3 | La Semaine grasse. Con moto – Allegretto – Tempo giusto – Agitato | 8:37 |
| | The Shrovetide Fair · Der Karnevals-Jahrmarkt | |

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)

4 **Sonata in E major** K. 380: Andante comodo 5:21

E-dur · en *mi* majeur

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Variations on a Theme by Paganini op. 35 19:44

BOOK/ HEFT/ LIVRE I

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 5 | Thema. Non troppo presto | 0:27 |
| 6 | Variation 1 | 0:24 |
| 7 | Variation 2 | 0:25 |
| 8 | Variation 3 | 0:26 |
| 9 | Variation 4 | 1:00 |
| 10 | Variation 5 | 0:46 |
| 11 | Variation 6 | 0:27 |
| 12 | Variation 7 | 0:28 |
| 13 | Variation 8 | 0:29 |
| 14 | Variation 9 | 1:00 |
| 15 | Variation 10 | 1:23 |
| 16 | Variation 11 | 1:17 |
| 17 | Variation 12 | 1:12 |

BOOK/ HEFT/ LIVRE II

- | | | |
|----|--------------|------|
| 18 | Variation 1 | 0:43 |
| 19 | Variation 2 | 0:36 |
| 20 | Variation 5 | 0:24 |
| 21 | Variation 6 | 0:21 |
| 22 | Variation 7 | 0:19 |
| 23 | Variation 8 | 0:29 |
| 24 | Variation 10 | 0:41 |
| 25 | Variation 11 | 0:25 |
| 26 | Variation 12 | 1:10 |
| 27 | Variation 13 | 0:56 |
| 28 | Variation 3 | 0:30 |
| 29 | Variation 4 | 0:54 |

BOOK/ HEFT/ LIVRE I

- | | | |
|----|--------------|------|
| 30 | Variation 13 | 0:32 |
| 31 | Variation 14 | 1:58 |

DOMENICO SCARLATTI

32 **Sonata in F minor/C major** K. 466: Andante moderato 5:36

f-moll/C-dur · en *fa* mineur/*ut* majeur

MAURICE RAVEL (1875–1937)

33 **La Valse** 11:49

Transcribed for piano solo by the composer

Exclusive Digital Track

DOMENICO SCARLATTI

34 **Sonata in G major** K. 455: Allegro 2:21

G-dur · en *sol* majeur

YUJA WANG piano

YUJA WANG: *transformation*

Yuja Wang's title for her recording reflects the Buddhist idea that life consists of constant change, and she finds its musical rationale in Brahms transforming his theme 27 times; Ravel transforming the waltz by testing it to oblivion; and Stravinsky's puppet *Petrushka* being temporarily transformed into a human being before finally reverting to puppet-hood – in Yuja's view, a “world between creation and destruction”.

The evolution of this arrangement of *Petrushka* was complex. In 1910 Stravinsky began writing an orchestral piece in which the piano would have a leading role: he thought of it as a puppet exasperating the orchestra with diabolical flourishes, and finally being quelled. Seeing its choreographic potential, Diaghilev induced him to rework it as an orchestral score for the Ballets Russes, in which form it quickly acquired classic status. But the original idea retained such force that Stravinsky was later impelled to transcribe three of its dances for piano solo, dedicating this version to Artur Schnabel.

Much of the complete ballet's spirit is conveyed in the piano suite. The joyful hubbub in the first movement is an evocation of St. Petersburg's carnival-week fair, though its theme was inspired by the sound of the hurdy-gurdy man who played outside Stravinsky's window in the south of France while he composed; the ground bass of the third movement was inspired by the sound of the Russian peasant concertina; but the germinal musical idea was the harmonically clashing clarinet duet which dominates the scene in *Petrushka*'s cell. The work calls for immense virtuosity. “My hands are not big, but the chords are,” says Yuja, “and it's easy for them to become muddy. I want to suggest the sound made in this passage by the Cleveland Orchestra conducted by Pierre Boulez, where everything is so rhythmical, so clear.” She's chosen to record on a Hamburg Steinway with a big bass, a bright top, and a middle register with plenty of colour: “A more percussive instrument would have been too machine-like for me. I want *Petrushka* to seem really alive.”

Virtuosity of an even more daunting kind is required to play Brahms's *Variations on a Theme by Paganini*, which was the composer's friendly challenge to Carl Tausig, the young Polish pianist whose blazing gifts filled him with awe. Liszt spoke of Tausig's “hands made of bronze and diamonds” – which could be a perfect description of the pianism this towering work calls for. Yuja observes with a laugh that some of the technical demands seem to have been invented “to torture the pianist”, but she sees the variations' main challenge in avoiding the impression of a series of academic etudes and, instead, creating a big perspective. “I don't play this work as the great players of the early 20th century tended to, presenting each variation as a stand-alone block. For me the timing between them is crucial, and the silences must be as measured as the music. Sometimes one acts as the upbeat to the one that follows; sometimes it furnishes a contrast. It all reminds me of mirror reflections, prisms.”

The order in which the variations are best played has always been a matter of debate, with Clara Schumann advising Brahms to completely reorder the two sets into a satisfying single run. Yuja is following the sequence and the omission of two variations in Book II adopted by Arturo Benedetti Michelangeli, a pianist she greatly admires: “I postpone the third and fourth variations in Book II until near the end of the

work. The lightness of Variation 3 thus follows the contemplative quality of Variation 13 of Book II, and the waltz – with its G sharp-B-A in the middle voice – segues into the grace notes G sharp-B of Variation 13 of the first book. This seems permissible to me, as Brahms is all about the interplay of motifs. I also find the first book's ending much more exciting and powerful than that of the second book.”

As with Stravinsky and *Petrushka*, Ravel created *La Valse* on the piano before orchestrating it and later re-transcribing it for the keyboard. It too was designed as a score for the Ballets Russes, but when Diaghilev heard Ravel play it, his face fell. It was indeed a masterpiece, the impresario conceded, “but it's not a ballet – it's the portrait of a ballet, the painting of a ballet.” Ravel's introduction to the published score bears this out: “Through whirling clouds, waltzing couples may be faintly distinguished. The clouds gradually scatter: one sees ... an immense hall peopled with a whirling crowd. The scene is gradually illuminated. The light of the chandeliers bursts forth at the *fortissimo*. Set in an imperial court, about 1855.” As to the work's significance, composer George Benjamin persuasively argues: “Whether or not it was intended as a metaphor for the predicament of European civilization in the aftermath of the Great War, its one-movement design plots the birth, decay and destruction of a musical genre: the waltz.”

And that is very much how Yuja Wang views it. “At first, Ravel presents the waltzes in the classic Viennese style – then he transforms the whole thing into a dance of death, as in Strauss’s *Salome*. He colours the piece chromatically, so that what might have seemed just a nice waltz on the surface, even at the outset, has something evil lurking below.” The challenge for the pianist, she says, lies in capturing the colours in the orchestral version. “On the piano it would be easy to put the pedal down and get a general blur, but Ravel wanted the texture to be enriched and the woodwind lines to come out – so he wrote it out on three staves. The sliding melody is very hard to bring off on the piano, especially with the microphones so close.”

Domenico Scarlatti wrote most of his 555 one-movement sonatas while in the employ of the royal court in Madrid, where he did for the keyboard what his father Alessandro had done for opera, dramatically opening up its possibilities. Though most of these short works demand considerable virtuosity, Yuja Wang has chosen two of the most sweetly expressive. She sees the E major Sonata as a charming vignette of Spain, with its evocation of a village band with drums and trumpets. “The F minor reminds me of the air after rain, with everything refreshed and washed. It’s like a love duet, with the left hand romantic, and the right hand pleading, but it mustn’t sound too sentimental. These two pieces are a little bit of sunshine between the big dark works, a relief for the ear.”

Michael Church

YUJA WANG: *transformation*

Der Titel für Yuja Wangs Album greift die buddhistische Vorstellung auf, nach der das Leben durch ständigen Wandel gekennzeichnet ist. Dies findet seine Entsprechung in der Musik: Brahms unterwirft sein Thema 27 Veränderungen; Ravel transformiert den Walzer, indem er seine Möglichkeiten bis zur völligen Auslöschung auslotet; und Strawinskys Puppe Petruschka wird zeitweilig in einen Menschen verwandelt, bis er schließlich in sein Puppendasein zurückkehrt – nach Yujas Meinung eine »Welt zwischen Schöpfung und Zerstörung«.

Die Entstehungsgeschichte dieses *Petruschka*-Arrangements ist etwas verwickelt. 1910 komponierte Strawinsky ein Orchesterstück, in dem das Klavier eine führende Rolle haben sollte: Er stellte sich den Pianisten als eine Kasperpuppe vor, die das Orchester mit grellen Fanfaren ärgert und schließlich zum Schweigen gebracht wird. Diaghilew erkannte die choreografischen Möglichkeiten des Stücks und überzeugte Strawinsky, es als Orches-

terwerk für die Ballets Russes umzuarbeiten. In dieser Form wurde es rasch zum Klassiker. Doch die ursprüngliche Idee ließ den Komponisten nicht los: Drei der Tänze bearbeitete er später für Soloklavier und widmete diese Fassung Artur Rubinstein.

Die Klaviersuite bewahrt viel vom Geist des vollständigen Balletts. Der fröhliche Tumult im ersten Satz ist eine Reminiszenz an den Jahrmarkt während der St. Petersburger Karnevalswoche, die Anregung zu dem Thema verdankte Strawinsky allerdings der Musik eines Leierkastenmanns, der vor seinem Fenster spielte, während er in Südfrankreich an der Komposition arbeitete. Der ostinate Bass im dritten Satz erinnert an den Klang der volkstümlichen russischen Konzertina. Musikalische Keimzelle war jedoch das dissonante Klarinettenduett, das die Szene bei Petruschka bestimmt. Das Werk verlangt ungeheure Virtuosität. »Meine Hände sind nicht groß, aber die Akkorde sind es«, erklärt Yuja, »und sie werden leicht schwammig. Mein Ziel ist ungefähr der Klang, den das Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez in dieser Passage erreicht, dort ist alles so

rhythmisch, so klar.« Für die Aufnahme wählte sie einen Hamburger Steinway mit einem kraftvollen Bass, einer strahlenden hohen Lage und einem farbenreichen mittleren Register: »Ein perkussiveres Instrument wäre mir zu maschinenähnlich. Ich möchte, dass Petruschka wirklich lebendig wirkt.«

Noch größere Virtuosität ist bei Brahms' *Variationen über ein Thema von Paganini* gefragt. Es war die freundschaftliche Herausforderung des Komponisten an Carl Tausig, den jungen polnischen Pianisten, dessen glänzende Begabung ihn tief beeindruckte. Liszt sprach über Tausigs »Hände aus Bronze und Diamanten« – und das wäre auch eine perfekte Beschreibung der pianistischen Fähigkeiten, die dieses gewaltige Werk verlangt. Lachend sagt Yuja, einige der technischen Schwierigkeiten seien wohl dazu da, »den Pianisten zu quälen« – doch sie sieht die wichtigste Aufgabe des Interpreten darin, nicht den Eindruck einer Reihe einzelner Studien entstehen zu lassen, sondern vielmehr eine große Gesamtschau zu schaffen. »Ich spiele das Werk nicht so, wie die großen Pianisten Anfang des 20. Jahrhunderts es gern taten, die jede Variation als selbstständige Einheit präsentierten. Für mich ist die Zeit zwischen den Variationen wichtig, die Pausen müssen ebenso bewusst kalkuliert sein wie die Musik. Manchmal fungiert eine Variation als Auftakt für die folgende, manchmal bildet sie einen

Kontrast. Das alles erinnert mich an Spiegelbilder, an Prismen.«

Die Reihenfolge, in der die Variationen am besten zu spielen sind, war stets umstritten. Clara Schumann riet Brahms, die beiden Hefte völlig neu zu einem überzeugenden Ganzen zu ordnen. Yuja übernimmt die Reihenfolge, die der von ihr sehr bewunderte Arturo Benedetti Michelangeli wählte, und wie er lässt sie zwei Variationen im zweiten Buch aus: »Ich spiele die dritte und die vierte Variation des zweiten Buchs erst gegen Ende des Werks. So folgt die Leichtigkeit von Variation 3 auf den kontemplativen Charakter von Variation 13 des zweiten Buchs, und der Walzer – mit seinem Gis-H-A in der Mittelstimme – geht über in den Vorschlag Gis-H von Variation 13 des ersten Buchs. Das erscheint mir legitim, denn bei Brahms dreht sich alles um das Zusammenspiel von Motiven. Zudem finde ich den Schluss des ersten Buchs viel spannender und kraftvoller als den des zweiten Buchs.«

Wie *Petruschka* entstand auch Ravels *La Valse* zunächst am Klavier, bevor der Komponist das Werk orchestrierte und dann später wieder auf das Klavier übertrug. Es war ebenfalls für die Ballets Russes gedacht, doch Diaghilew war enttäuscht, als Ravel ihm das Stück vorspielte. Er räumte ein, dass es wirklich ein Meisterwerk sei, »aber es ist kein Ballett – es ist die Darstellung eines Balletts, das Gemälde eines

Balletts«. Ravels Einleitung zur Druckfassung bestätigt dies: »Durch wirbelnde Wolken hindurch sind Walzer tanzende Paare schwach zu erkennen. Die Wolken zerteilen sich allmählich: Man sieht ... einen riesigen Saal mit einer wirbelnden Menschenmenge. Nach und nach erhellt sich die Szene. Beim Fortissimo strahlen die Kandelaber in hellem Licht. Schauplatz ist ein Kaiserhof um 1855.« Zum Inhalt des Werks erklärt der englische Komponist George Benjamin treffend: »Ob es als Sinnbild für die Krise der europäischen Kultur nach dem Ersten Weltkrieg gedacht war oder nicht, sein einsätziger Ablauf schildert Geburt, Niedergang und Zerstörung einer musikalischen Gattung: des Walzers.«

So sieht es auch Yuja Wang: »Zunächst präsentiert Ravel die Walzer im klassischen Wiener Stil – dann verwandelt er das Ganze in einen Totentanz, wie in Strauss' *Salome*. Da er dem Stück eine chromatische Färbung gibt, hat das, was oberflächlich gesehen wie ein hübscher Walzer erscheinen könnte, von Anfang an einen drohenden Unterton.« Aufgabe des Pianisten sei es, die Farben der Orchesterversion wiederzugeben. »Auf dem Klavier könnte man einfach das Pedal drücken und einen undifferenzierten, verschwommenen Eindruck erzeugen, aber Ravel strebte eine reichere Struktur an, in der

die Linien der Holzbläser hervortreten – deshalb notierte er die Musik zeitweise auf drei Systemen. Es ist sehr schwierig, die Glissandi auf dem Klavier herauszuarbeiten, besonders wenn die Mikrofone so nah sind.«

Domenico Scarlatti schrieb die meisten seiner 555 einsätzigen Sonaten im Dienst des königlichen Hofes in Madrid, wo er die Möglichkeiten des Cembalos entscheidend erweiterte, so wie es sein Vater Alessandro für die Gattung der Oper getan hatte. Der größte Teil dieser kurzen Werke ist sehr virtuos gehalten, aber Yuja Wang hat zwei mit besonders lieblichem Ausdruck gewählt. Die Sonate E-dur, in der eine Dorfkapelle mit Pauken und Trompeten anklingt, erscheint ihr als bezauberndes kleines Bild Spaniens. »Die f-moll-Sonate erinnert mich an die Luft nach einem Regen, wenn alles erfrischt und eingewaschen ist. Sie ist wie ein Liebesduett, wobei die linke Hand romantisch und die rechte flehend ist, aber es darf nicht zu gefühlvoll klingen. Diese beiden Stücke sind ein wenig Sonnenschein zwischen den großen düsteren Werken, eine wohlthuende Abwechslung für das Ohr.«

Michael Church

Übersetzung: Reinhard Lüthje

YUJA WANG: *transformation*

Le titre choisi par Yuja Wang pour son enregistrement reflète l'idée bouddhiste selon laquelle la vie est un perpétuel changement, et elle en trouve la justification musicale dans Brahms, qui transforme son thème vingt-sept fois, dans Ravel, qui transforme la valse en la mettant à l'épreuve au point de l'oublier, et dans Stravinsky, dont la marionnette Pétrouchka est provisoirement transformée en un être humain avant de redevenir marionnette – selon Yuja, un « monde entre création et destruction ».

La genèse de cet arrangement de *Pétrouchka* est complexe. En 1910, Stravinsky commença à composer une œuvre orchestrale dans laquelle le piano devait avoir le rôle principal : il le pensait comme une marionnette qui exaspère l'orchestre avec ses traits diaboliques avant d'être finalement réduite au silence. Diaghilev, en voyant les possibilités chorégraphiques, l'incita à en faire une partition orchestrale pour les Ballets russes, est c'est sous cette forme qu'elle devint rapidement un classique. Mais

l'idée originale conservait une telle force que Stravinsky en transcrivit par la suite trois danses pour piano seul, dédiant cette version à Artur Rubinstein.

La suite pour piano reflète dans une large mesure l'esprit du ballet intégral. Le joyeux tohu-bohu du premier mouvement est une évocation de la foire du carnaval à Saint-Petersbourg, bien que le thème ait été inspiré par un homme qui jouait de l'orgue de Barbarie sous la fenêtre de Stravinsky dans le Midi de la France, au moment où il composait ; la basse obstinée du troisième mouvement fut inspirée par la sonorité du concertina des paysans russes ; mais l'idée musicale essentielle était le duo de clarinettes qui, avec ses heurts harmoniques, domine la scène dans la cellule de Pétrouchka. L'œuvre exige une immense virtuosité. « Mes mains ne sont pas grandes, dit Yuja, mais les accords le sont, et il est facile de les brouiller. Je veux évoquer la sonorité qu'obtient dans ce passage l'Orchestre de Cleveland sous la direction de Pierre Boulez, où tout est si rythmique, si clair. » Elle a choisi d'enregistrer sur un Steinway de Hambourg doté de basses puis-

santes, d'aigus brillants et d'un registre médian très coloré : « Un instrument plus percutant aurait été trop mécanique pour moi. Je veux que Pétrouchka paraisse vraiment vivant. »

Une virtuosité encore plus confondante est requise pour jouer les *Variations sur un thème de Paganini*, que Brahms composa comme un défi amical pour Carl Tausig, jeune pianiste polonais dont les dons éblouissants le remplissaient d'admiration. Liszt disait les mains de Tausig « faites de bronze et de diamants » – ce qui suggère parfaitement les talents pianistiques que demande cette œuvre imposante. Yuja fait observer en riant que certaines des exigences techniques semblent avoir été inventées « pour torturer le pianiste », mais elle considère que le principal défi des variations est d'éviter l'impression d'une série d'études académiques et de créer au contraire une vaste perspective. « Je ne voulais pas jouer cette œuvre comme tendaient à le faire les grands interprètes du XX^e siècle, en présentant chaque variation comme un bloc indépendant. Pour moi, les enchaînements entre elles sont cruciaux, et les silences doivent être aussi mesurés que la musique. Tantôt l'une sert de levée à la suivante, tantôt elle forme contraste avec celle-ci. Tout cela me rappelle des réflexions dans un miroir, des prismes. »

On a toujours débattu de l'ordre dans lequel il valait mieux jouer les variations, car Clara Schu-

mann conseilla à Brahms de réordonner complètement les deux séries en une unique succession satisfaisante ; Yuja suit l'ordre et l'omission de deux variations du livre II adoptés par Arturo Benedetti Michelangeli, un pianiste qu'elle admire beaucoup : « Je déplace les troisième et quatrième variations du livre II vers la fin de l'œuvre. La légèreté de la Variation 3 succède donc au caractère contemplatif de la Variation 13 du livre II, et la valse – avec son *sol dièse-si-la* à la voix médiane – s'enchaîne aux notes ornementales *sol dièse-si* de la Variation 13 du premier livre. Cela me semble admissible, car le jeu entre les motifs est essentiel pour Brahms. Je trouve aussi que la fin du premier livre est beaucoup plus captivante et puissante que celle du second. »

Comme Stravinsky avec *Pétrouchka*, Ravel conçut *La Valse* au piano avant de l'orchestrer et de la retranscrire plus tard pour clavier. Elle était elle aussi destinée aux Ballets russes, mais quand Diaghilev entendit Ravel la jouer, il fit grise mine. C'est effectivement un chef-d'œuvre, reconnaît l'impresario, « mais ce n'est pas un ballet – c'est le portrait d'un ballet, le tableau d'un ballet ». L'introduction de Ravel à la partition publiée le confirme : « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire pro-

gressivement. La lumière des lustres éclate au *fortissimo*. Une cour impériale vers 1855. » Quant à la signification de l'œuvre, George Benjamin explique de manière convaincante : « Que l'œuvre ait ou non été conçue comme une métaphore de la situation difficile où se trouvait la civilisation européenne au lendemain de la Grande Guerre, sa forme en un mouvement retrace la naissance, le déclin et la destruction d'un genre musical : la valse. »

Et c'est ainsi que Yuja Wang la voit. « Au départ, Ravel présente les valse dans le style classique viennois – puis il transforme le tout en une danse de mort, comme dans la *Salomé* de Strauss. Il donne des teintes chromatiques à la pièce, si bien que ce qui aurait pu sembler en façade une jolie valse recèle par-dessous quelque chose de maléfique. » Le défi pour le pianiste, dit-elle, consiste à saisir les couleurs de la version orchestrale. « Au piano, il serait facile d'enfoncer la pédale et d'obtenir un flou général, mais Ravel voulait que la texture soit enrichie et que les lignes des bois ressortent – alors il note la musique sur trois portées. Le glissando est

très difficile à bien rendre au piano, surtout avec les micros si près. »

Domenico Scarlatti écrivit la plupart de ses cent cinquante-cinq sonates en un mouvement alors qu'il était employé à la cour royale de Madrid, où il fit pour le clavier ce que son père Alessandro avait fait pour l'opéra, élargissant de manière spectaculaire les possibilités. Bien que la plupart de ces pièces brèves exigent une virtuosité considérable, Yuja Wang a choisi deux des sonates les plus délicatement expressives. Elle voit dans la sonate en *mi* majeur une charmante vignette espagnole, évocation d'un orchestre villageois avec ses tambours et trompettes. « La *fa* mineur me rappelle l'air après la pluie, où tout est rafraîchi et lavé. C'est comme un duo d'amour, avec une main gauche romantique et une main droite suppliante, mais il ne faut pas que cela paraisse trop sentimental. Ces deux pièces sont comme un peu de soleil entre les grandes œuvres sombres, un répit pour l'oreille. »

Michael Church

Traduction : Dennis Collins

Recording: Hamburg-Harburg, Friedrich-Ebert-Halle, 1/2010

Executive Producer: Christian Leins

Producer & Recording Engineer (Tonmeister): Helmut Burk

Assistant Engineer: Jürgen Bulgrin

Project Coordinator: Matthias Spindler

Piano Technician: Jan Kittel

Publisher: Édition Russe de Musique/Boosey & Hawkes, London (Stravinsky)



Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

© & © 2010 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jens Schünemeyer 

Cover & Artist Photos © Felix Broede

Design: fri design

www.deutschegrammophon.com

www.twitter.com/dgclassics

www.facebook.com/deutschegrammophon

www.youtube.com/deutschegrammophon

www.yujawang.com



