

STRAVINSKY / SATIE

PARIS JOYEUX & TRISTE
PIANO DUETS

ALEXEI LUBIMOV
SLAVA POPRUGIN

α

MENU

› TRACKLIST

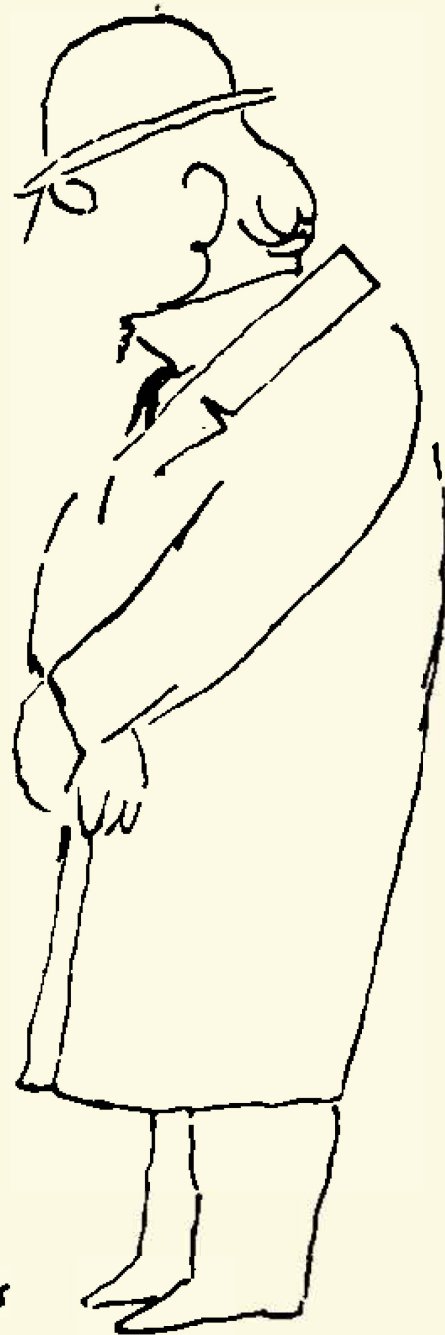
› TEXTE FRANÇAIS

› ENGLISH TEXT

› DEUTSCHER TEXT



Portrait de Igor Stravinsky
par Picasso.



Satia
1916
Jan 1916

STRAVINSKY / SATIE

PARIS JOYEUX & TRISTE

PIANO DUETS

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

CONCERTO IN E FLAT « DUMBARTON OAKS » (1938)

TRANSCRIPTION FOR TWO PIANOS BY IGOR STRAVINSKY

- | | | |
|----------|------------------------|-------------|
| 1 | I. TEMPO GIUSTO | 4'43 |
| 2 | II. ALLEGRETTO | 4'14 |
| 3 | III. CON MOTO | 5'30 |

ERIK SATIE (1866-1925)

SOCRATE (SYMPHONIC DRAMA BASED ON PLATO'S DIALOGUES, 1919)

TRANSCRIPTION FOR TWO PIANOS BY JOHN CAGE

- | | | |
|----------|-------------------------------|--------------|
| 4 | I. PORTRAIT DE SOCRATE | 5'38 |
| 5 | II. BORDS DE L'ILISSUS | 7'03 |
| 6 | III. MORT DE SOCRATE | 15'39 |

IGOR STRAVINSKY

CONCERTO FOR TWO PIANOS SOLO (1935)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 7 | I. CON MOTO | 6'23 |
| 8 | II. NOTTURNO. ADAGIETTO | 5'10 |
| 9 | III. QUATTRO VARIAZIONI | 4'31 |
| 10 | IV. PRELUDIO E FUGA | 4'59 |

ERIK SATIE

- | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 11 | CINÉMA, ENTR'ACTE SYMPHONIQUE FROM THE BALLET <i>RELÂCHE</i> (1924)
TRANSCRIPTION FOR PIANO FOUR HANDS BY DARIUS MILHAUD,
PIANO PREPARED BY ALEXEI LUBIMOV | 13'33 |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

TOTAL TIME: 77'30

ALEXEI LUBIMOV PIANO PLEYEL 1920 (STRAVINSKY)
PIANO GAVEAU 1906 (SATIE *SOCRATE*), PIANO BECHSTEIN 1909 (SATIE *CINÉMA*)

SLAVA POPRUGIN PIANO PLEYEL 1920 (SATIE *SOCRATE*)
PIANO GAVEAU 1906 (STRAVINSKY), PIANO BECHSTEIN 1909 (SATIE *CINÉMA*)

DEUX PROVOCATEURS PARISIENS ET LEURS MASQUES PAR ALEXEI LUBIMOV

Pourquoi ai-je eu l'idée de réunir ces deux compositeurs dans le même programme, et avec deux pianistes ?

Serge Diaghilev a dit à Jean Cocteau : « Étonne-moi ! ». Pour les jeunes compositeurs qui travaillaient avec Diaghilev, cette phrase est devenue la clé de la création artistique. Stravinsky a suivi le souhait de ce génial entrepreneur et maître des Ballets russes : il a étonné non seulement par une nouveauté permanente, mais aussi par son extraordinaire capacité à transformer. Dans chaque œuvre, il montre des idées, des formes et des styles nouveaux. Stravinsky est resté marqué par le sort de Protée tout au long de sa vie – surprenant continuellement le public qui l'entendait pour la première fois. J'ai entendu *Le Sacre du Printemps* et le *Concerto pour piano* à l'âge de 14 ans et je suis devenu la proie sacrée, et reconnaissante, de ses inventions musicales.

Satie ? Mon attirance pour ce fruit inhabituel (et mon désir de le goûter !) a été provoquée par John Cage. La « protestation douce » de Satie à l'encontre des goûts de son époque a été transformée par John Cage à travers ses visions des actions artistiques, libérées de toute tradition, détruisant anarchiquement l'académisme. Les œuvres de Satie, uniques dans leur genre, sonnent à présent pour moi enrichies par les idées de son disciple Cage. Voilà pourquoi j'ai choisi l'une des plus longues et des plus belles œuvres de Satie : *Socrate*, transcrite par Cage pour deux pianos (Stravinsky aussi appréciait beaucoup *Socrate*). Et l'une des plus importantes découvertes de John Cage – le piano préparé – m'a donné l'idée d'utiliser ce moyen dans la version pour piano de *Cinéma*, afin d'obtenir la sonorité magique d'un orchestre imaginaire rappelant le mouvement Dada, le music-hall, le futurisme ou Cage.

Les mêmes qualités et passions réunissent ces deux compositeurs dans un même élan, dans lequel Diaghilev les a mis avec bonheur : le théâtre. La scène théâtrale comme terrain d'expérimentations en accord avec le Maître afin d'épater le public puis, enfin, le jeu avec les masques ! Oh, combien

de masques musicaux a eus « Stravinsky-oiseau » ! Et le pauvre « Satie-poisson¹ » qui, toute sa vie mondaine, a eu pour masque « le Chat noir », son église personnelle, ses costumes de velours, ses parapluies, l'ironie méchante et l'autodestruction.

Mais dans leurs théâtres respectifs, chacun a joué pour de vrai !

Les œuvres de Stravinsky et de Satie ont été écrites à Paris dans les années 1920-1930 et on a voulu ressusciter l'atmosphère, le style, le « goût » de cette musique si variée, son dynamisme, sa beauté constructive, sa clarté émotionnelle. Évidemment, ces œuvres, avec leur brillance et leur graphisme coloré, ne pouvaient être jouées que sur des instruments de l'époque. C'est pour cette raison que nous avons utilisé deux magnifiques pianos – un Pleyel de 1920 et un Gaveau de 1906 (il ne faut pas oublier que Stravinsky a longtemps travaillé dans le studio Pleyel et y a enregistré ses œuvres les plus importantes sur des rouleaux mécaniques des pianos PLEYELA). Ces deux instruments, restaurés par Chris Maene en Belgique, nous ont donné un spectre sonore très riche en nuances. Les textes des œuvres de Stravinsky ont été vérifiés à partir des manuscrits et des premières corrections de l'édition originale. Toutes les erreurs des éditeurs ont été corrigées, et les remarques de Stravinsky ont été prises en compte.

Tel un encouragement, dû au hasard ou non, cet enregistrement a eu lieu le 17 juin, c'est-à-dire le jour même de l'anniversaire de Stravinsky !

Madame Ornella Volta (Archives Erik Satie) nous a aidés à éclaircir des points du texte de *Cinéma* – tous mes remerciements ! Cette œuvre a été enregistrée sur un piano Bechstein N. 93216 (1909), un instrument très riche en résonance et à la sonorité très colorée. Ce piano à queue (d'une longueur de 160 cm) appartient à l'église Doopsgezinde Gemeente Kerk de Haarlem, où a eu lieu l'enregistrement.

¹ Satie en parlant de Stravinsky : « C'est un superbe oiseau et moi je suis un poisson. Stravinski n'est pas moderne ; c'est un enlumineur aux couleurs violentes, mais son thème est toujours classique et souvent légendaire. » *Journal d'un attaché d'ambassade 1916-1917* - Paul Morand, Gallimard 1996, p.29

STRAVINSKY, SATIE ET LE PIANO

PAR STEPHEN WALSH

Depuis qu'il a (plus ou moins) atteint sa forme moderne au XIX^e siècle, le piano est – outre le véhicule d'interprétations solistes – une vraie bête de somme qui peut répondre à tous les besoins musicaux pratiques : instrument domestique de prédilection, accompagnateur de répétitions d'opéras et de ballets, outil pédagogique, et de façon générale remplaçant de cette créature merveilleuse mais onéreuse qu'est l'orchestre symphonique. Le piano est devenu un instrument si riche et si polyvalent que les compositeurs ont pu l'utiliser pour concevoir leur musique et lui donner une forme physique. Chacun sait que Stravinsky composait au piano, et ses ballets existent presque tous dans des arrangements pour piano, à deux ou quatre mains, qu'il fit lui-même. Parmi les œuvres de ce disque, son concerto de chambre *Dumbarton Oaks* fut écrit à l'origine pour deux pianos, sans doute parce que Stravinsky put l'essayer sous cette forme avec son fils pianiste, Soulima. Le *Concerto pour deux pianos solos* fut en revanche spécifiquement composé comme une œuvre qu'ils puissent jouer ensemble en concert.

Les deux œuvres de Satie sont au contraire des arrangements faits par d'autres compositeurs. John Cage conçut sa version à deux pianos de *Socrate*, écrit pour quatre sopranos et petit orchestre, pour accompagner un ballet de Merce Cunningham, qui préparait une version chorégraphique de la partition de Satie, mais n'avait pas les moyens de payer les musiciens. Quant à la transcription à quatre mains de l'« Entr'acte symphonique » du ballet *Relâche*, elle est due à un ami de Satie, Darius Milhaud, qui semble avoir fait l'arrangement en guise d'hommage l'année après la mort de Satie en 1925.

Le *Concerto pour orchestre de chambre* en *mi* bémol majeur de Stravinsky, pour lui donner son titre officiel, fut composé en 1938 sur une commande de Mildred Woods Bliss, épouse d'un ancien diplomate et ambassadeur des États-Unis, pour célébrer leur trentième anniversaire de mariage. Il fut créé au mois de mai de cette année dans la demeure des Bliss à Washington, Dumbarton Oaks,

et est connu depuis lors sous ce nom. M^{me} Bliss avait spécifiquement demandé une œuvre « aux dimensions des *Concertos brandebourgeois* », et Stravinsky lui avait donné satisfaction avec une partition de quatorze minutes en trois mouvements, dans l'esprit d'un *concerto da camera* baroque, utilisant apparemment le troisième *Concerto brandebourgeois* de Bach comme point de départ, mais bifurquant bientôt vers des régions de rythme et de contrepoint dont Bach lui-même, le plus grand de tous les maîtres du rythme et du contrepoint, n'aurait jamais rêvé.

Le *Concerto pour deux pianos solos*, plus imposant et plus ambitieux, fut achevé trois ans plus tôt, encore que le premier de ses quatre mouvements ait été entièrement composé dès 1931, puis mis de côté au profit du *Duo concertant pour violon et piano* et du ballet *Perséphone*. Le concerto et le duo furent tous deux conçus par Stravinsky pour ses propres tournées de concerts (avec le violoniste Samuel Dushkin, et avec son fils Soulima), comme bon nombre de ses œuvres des années 1930.

Le modèle de ce concerto, pour autant qu'il y en ait un, serait plutôt Beethoven que Bach. L'œuvre se compose d'un premier mouvement de forme sonate, d'un mouvement lent, d'une série de variations et d'un finale fugué fondé sur le thème des variations, encore que, comme souvent avec l'écriture néoclassique de Stravinsky, le discours musical véritable ne soit pas organique au sens classique, mais quelque peu monumental, comme si des éléments du modèle classique avaient été détachés l'un de l'autre puis rassemblés d'une manière nouvelle. « Je m'étais plongé dans les variations de Beethoven et de Brahms », dira Stravinsky par la suite. Et on sait grâce aux mémoires de Soulima que Beethoven était constamment sur le pupitre du piano et le gramophone de l'appartement qu'occupait la famille à Paris dans les années 1930. Malgré tout, la musique ne ressemble jamais à autre chose qu'à du Stravinsky.

Stravinsky et le compositeur français Erik Satie avaient été amis à Paris au début des années 1920, et Satie avait même exercé une modeste influence sur Stravinsky pendant et après la Première Guerre mondiale. Mais leurs personnalités musicales n'auraient vraiment guère pu être plus différentes. La réaction de Stravinsky au postromantisme fut de s'emparer de ce dont il avait besoin et de s'en servir comme rampe de lancement vers un modernisme extrêmement dynamique.

Satie était de nature plus passive. Détestant la suffisance de la musique d'avant-guerre, il adopta un langage délibérément inerte, qui faisait un pied de nez à toute prétention et en satirisait les modes d'expression. Ses premières œuvres sont calmes, répétitives, mécaniques, sans but. Après la guerre, il fut attiré dans l'orbite de Dada et des surréalistes. *Relâche*, composé et exécuté en 1924, est assez typique. Le titre de ce « ballet instantanéiste », pour citer sa page de titre, « ne veut rien dire, c'est le pollen de notre époque ». Le scénario de Francis Picabia est un pot-pourri d'incidents triviaux, sans rapport entre eux, séparés au milieu par l'« Entr'acte symphonique », qui accompagnait un interlude filmé de René Clair ; celui-ci durait dix minutes et présentait aussi une série d'événements absurdes, sans lien, culminant dans une marche funèbre (parodie de Chopin) et un finale dans lequel l'écran lui-même explose.

Socrate, composé en 1917-1918 sur une commande de la princesse de Polignac, est une tout autre affaire. Ici, la passivité délibérée de Satie prend un tour plus sérieux et plus stoïque dans la mise en musique de textes sur Socrate tirés du *Banquet*, de *Phèdre* et de *Phédon* de Platon. L'aspect essentiel de ces textes, tels qu'ils sont chantés dans l'original, est leur sérénité paisible, sans précipitation, commençant avec l'éloge de Socrate par Alcibiade dans *Le Banquet*, se poursuivant par la conversation de Socrate avec Phèdre sur les rives de l'Ilisse, et se terminant par la belle description de la mort de Socrate dans *Phédon*. La musique évite cependant soigneusement de dépeindre aucun des détails pittoresques ou dramatiques de ces récits, mais poursuit son propre cours calme et imperturbable, si bien que l'arrangement pour piano de Cage ne semble guère concerné par le sujet véritable de l'œuvre.

Après avoir terminé en 1968 sa transcription partielle commencée en 1944, Cage découvrit que la musique était toujours sous copyright et qu'elle ne pouvait donc servir pour le ballet de Cunningham. Il composa alors à la place sa propre *Cheap Imitation*, où il met un canevas d'autres notes sur les contours de l'original de Satie. L'arrangement de *Socrate* est ainsi une espèce de compromis, un hommage éphémère à l'influence cruciale de Satie sur l'un des compositeurs les plus radicaux deux générations après lui.



TWO PARISIAN PROVOCATEURS AND THEIR MASKS BY ALEXEI LUBIMOV

Why did I have the idea of bringing these two composers together in the same programme, and with two pianists?

Serge Diaghilev said to Jean Cocteau: 'Astonish me!' For the young composer who worked with Diaghilev, that phrase became the key to artistic creation. Stravinsky complied with the wish of the brilliant impresario and master of the Ballets Russes: he astonished him (and astonished us too) not only with permanent innovation, but also with his extraordinary capacity for transformation. In every work, he shows us new ideas, forms and styles. Stravinsky bore the mark of Proteus throughout his life – surprising the public that heard him for the first time. I heard *Le Sacre du Printemps* and the Piano Concerto when I was fourteen years old, and I became the 'sacrificial victim' of his musical inventions.

Satie? My attraction to this rare fruit (and my urge to taste it!) was stimulated by John Cage. Cage transformed Satie's 'gentle protest' against the tastes of his time through his own actions, emancipated from all tradition, anarchically destroying academicism. The works of Satie, unique of their kind, now sound to me as if enriched by the ideas of his disciple Cage. That's why I have chosen one of Satie's longest and finest works, *Socrate*, transcribed by Cage for two pianos (incidentally, Stravinsky too was a great admirer of *Socrate*). And one of Cage's most important discoveries – the prepared piano – gave me the idea of using it in the piano version of *Cinéma* to obtain the magical sonority of the 'imaginary orchestra', thus evoking the Dada movement, the music hall, futurism and the music of Cage himself.

The same qualities and passions unite these two composers in their enthusiasm for the milieu into which, happily, Diaghilev introduced them: the theatre. The stage as a terrain for experiments, conducted with the Master's full agreement, in order to dazzle the public, and

then, finally, to play with masks! Oh, how many musical masks the ‘Stravinsky Bird’ had! And the poor ‘Satie Fish’,¹ who throughout his life in society had as his masks ‘Le Chat noir’, his personal church, his velvet suits, his umbrellas, malicious irony, and self-destruction . . .

But, in their respective theatres, each of them played it for real!

The works of Stravinsky and Satie were written in the Paris of the 1920s and 1930s, and we wanted to recreate the atmosphere, the style, the *goût* of this extremely varied music, its dynamism, its constructive beauty, its emotional clarity. It was obvious that this music, with its brilliance and its vivid colours, could only be played on instruments of the period. That’s why we used two magnificent pianos – a Pleyel of 1920 and a Gaveau of 1906 (it must not be forgotten that Stravinsky worked at the Studio Pleyel for many years, and recorded his most important works there on Pleyela piano rolls). These two instruments, restored by Chris Maene in Belgium, gave us a sound spectrum very rich in nuances. The texts of the Stravinsky works were checked against the manuscripts and the first corrections of the original editions. All the publishers’ mistakes were corrected, and Stravinsky’s remarks were taken into account.

As if to encourage us, whether or not it was mere coincidence, this recording took place on 17 June, the very day of Stravinsky’s birthday!

Madame Ornella Volta (Archives Erik Satie) helped us to elucidate several points in the text of *Cinéma*, for which I would like to thank her most cordially! That particular work was recorded on a Bechstein grand, N. 93216 (1909), an exceptionally resonant instrument with highly coloured timbres. This piano (160 cm long) belongs to the Doopsgezinde Gemeente Kerk in Haarlem, where the recording was made.

¹ Satie said of Stravinsky: ‘He is a superb bird and I am a fish. Stravinsky is not modern; he is an illuminator using violent colours, but his theme is always classical and often legendary.’ – Paul Morand, *Journal d’un attaché d’ambassade 1916-1917* (Paris: Gallimard, 1996), p.29

STRAVINSKY, SATIE AND THE PIANO

BY STEPHEN WALSH

Ever since it attained (more or less) its modern form in the nineteenth century, the piano has been – as well as a vehicle for solo performance – a work-horse that could fulfil every practical musical need: as the domestic instrument of choice, as accompanist for rehearsals of opera and ballet, as a teaching medium, and generally as a stand-in for that wonderful but expensive creature, the symphony orchestra. The piano has become such a rich and versatile instrument that composers have been able to use it to conjure up their music and give it bodily form. Stravinsky famously composed at the piano, and his ballets almost all exist in piano arrangements, for two or four hands, that he made himself. Of the works on the present disc, his *Dumbarton Oaks* chamber concerto was initially composed for two pianos, probably because Stravinsky was able to try it out in this form with his pianist son, Soulima. The *Concerto for two solo pianos*, on the other hand, was written specifically as a concert work for them to perform together.

The two Satie works, by contrast, are arrangements by other hands. John Cage's two-piano version of *Socrate*, a work for four sopranos and small orchestra, was made to accompany a ballet by Merce Cunningham, who was making a dance version of Satie's score but couldn't afford to pay the musicians. The four-hand transcription of the *Entr'acte symphonique* from the ballet *Relâche* is by Satie's friend Darius Milhaud, who seems to have made the arrangement as a homage the year after Satie's death in 1925.

Stravinsky's Concerto in E flat for chamber orchestra, to give it its official title, was composed in 1938 to a commission from Mildred Woods Bliss, the wife of a former US diplomat and ambassador, to celebrate their thirtieth wedding anniversary. It was first performed that May at the Blisses' Washington mansion, Dumbarton Oaks, and has ever since been known by that name. Mrs Bliss had specifically asked for a work of 'Brandenburg Concerto dimensions', and Stravinsky duly obliged with a fourteen-minute piece in three movements along the lines of a Baroque *concerto da*

camera, apparently using Bach's *Third Brandenburg Concerto* as a starting point but soon digressing into regions of rhythm and counterpoint undreamt of even by that greatest of all masters of rhythm and counterpoint.

The grander and more ambitious *Concerto for two solo pianos* was completed three years earlier, though the first of its four movements had been entirely composed in 1931 then set aside in favour of the violin/piano *Duo concertant* and the ballet *Perséphone*. Both the concerto and the duo were designed for Stravinsky's own concert touring (with the violinist Samuel Dushkin, and with Soulima), a feature of his work in the thirties.

The model for the concerto is, if anything, more Beethoven than Bach. There is a sonata form first movement, a slow movement, a set of variations and a fugal finale based on the variation theme, though as usual with Stravinsky's neoclassical writing the actual musical discourse is not really organic in the classical sense, but somewhat monumental, as if elements of the classical model had been detached from one another then reassembled in a new way. 'I had steeped myself in the variations of Beethoven and Brahms', Stravinsky later recalled. And we know from Soulima's memoirs that Beethoven was constantly on the piano desk and the gramophone in the family's Paris flat in the thirties. Yet for all that, the music never sounds like anything but Stravinsky.

Stravinsky and the French composer Erik Satie had been friends in Paris in the early twenties, and Satie even exerted a modest influence on Stravinsky during and after the First World War. But really their musical personalities could hardly have been more different. Stravinsky's response to late Romanticism was to grab what he needed then use that as a launching pad into a fiercely dynamic modernism. Satie's nature was more passive. Disliking the self-importance of pre-war music, he adopted a studiously inert, passive idiom that cocked a snook at all pretentiousness and satirised its modes of expression. His early works are quiet, repetitive, mechanical, aimless. After the war this drew him into the orbit of Dada and the Surrealists. *Relâche*, composed and performed in 1924, is fairly typical. A so-called 'ballet instantanéiste' (whatever that might be), *Relâche*, according to its own title page, 'has no meaning; it is the pollen of our epoch'. The scenario, by Francis Picabia,

is a medley of trivial, unrelated incidents, divided in the middle by the *Entr'acte symphonique*, which accompanied a ten-minute film interlude by René Clair, also presenting a series of absurd, unconnected events culminating in a funeral march (parodying Chopin) and a finale in which the screen itself explodes.

Socrate, composed in 1917-18 to a commission from the Princesse de Polignac, is a very different matter. Here Satie's conscious passivity takes a more serious, stoical turn in the setting of texts about Socrates from Plato's *Symposium*, *Phaedrus* and *Phaedo*. The whole point of these texts, as sung in the original, is their calm, unhurried serenity, starting with Alcibiades' praise of Socrates in the *Symposium*, continuing with Socrates' conversation with Phaedrus on the banks of the Ilissus, and ending with the beautiful description of Socrates' death in the *Phaedo*. But since the music carefully avoids depicting any of the picturesque or dramatic details in these accounts, but pursues its own slow, placid, unruffled course, Cage's piano arrangement hardly seems to touch on the work's actual subject matter.

After completing his partial 1944 transcription in 1968, he discovered that the music was in copyright and could not be used for the Cunningham ballet. So instead he composed his own *Cheap Imitation*, which maps a pattern of alternative notes on to the outline of Satie's original. The *Socrate* arrangement is thus a kind of halfway house, a passing tribute to Satie's crucial influence on one of the most radical composers of the next generation but one.



ZWEI PARISER PROVOKATEURE UND IHRE „MASKEN“ VON ALEXEI LUBIMOV

Wie kam ich auf die Idee, diese beiden Komponisten in ein und demselben Programm zusammenzubringen, und noch dazu mit zwei Pianisten?

Sergei Diaghilew sagte dereinst zu Jean Cocteau: „Bring mich zum Staunen!“

Für die mit Diaghilew zusammenarbeitenden jungen Komponisten wurde diese Aussage Schlüssel und Anstoß zum künstlerischen Schaffen. Strawinsky ist dieser Aufforderung Diaghilews, dieses genialen Ballett-Impresarios und Leiters der „Ballets russes“, nachgekommen: Er hat nicht nur durch ständige Innovation, sondern auch durch seine außergewöhnliche Wandlungsfähigkeit erstaunt. In jedem Werk zeigte er neue Ideen, Formen und Stile. Strawinskys ganzes Leben wurde durch das Los des Proteus geprägt – er überraschte das Publikum stets, das ihn zum ersten Mal hörte. Ich habe „Le Sacre du printemps“ sowie das Konzert für Klavier im Alter von vierzehn Jahren gehört und bin zum „geweihten“¹, allerdings auch sehr dankbaren „Opfer“ seiner musikalischen Schöpfungen geworden.

Satie? Mein Angezogenwerden von dieser ungewöhnlichen „Frucht“ (und mein Verlangen, sie zu kosten) gingen von John Cage aus. Der „sanfte Protest“ Saties gegen den Geschmack seiner Zeit ist von John Cage durch seine Visionen des künstlerischen Schaffens verwandelt worden, welche von jeglicher Tradition befreit anarchisch den Akademismus zerstören. Die in ihrer Art einmaligen Werke Saties klingen heute für mich bereichert durch die Ideenwelt seines geistigen Schülers Cage. Daher habe ich eines der längsten und schönsten Werke Saties ausgewählt: „Socrate“, in der Bearbeitung von John Cage für zwei Klaviere (Strawinsky schätzte „Socrate“ ebenfalls sehr). Und eine der wichtigsten Entdeckungen John Cages – das präparierte Klavier – hat mich auf die Idee gebracht, dieses Instrument in der Klavierfassung von „Cinéma“ einzusetzen, um die magische Klangfülle eines imaginären Orchesters zu erzielen, als Hommage an die Dada-Bewegung, die Music Hall, den Futurismus oder auch an John Cage.

Die gleiche Leidenschaft vereint diese beiden Komponisten, nämlich das Theater, zugleich ist dies auch der Ort, an dem Diaghilew sie mit Freuden zusammengebracht hat! Die Theaterbühne als

¹ Anspielung auf „Le Sacre du printemps“, zu dt. Die Frühlingsweihe. Anm. d. Ü.

Experimentierfeld im Einvernehmen mit dem Maestro zur Verblüffung des Publikums; und dann schließlich das Spiel mit Masken! Oh, wie viele musikalische Masken hatte der „Vogel“ Strawinsky! Und der arme „Fisch“ Satie², der sein gesamtes mondänes Leben als Maskenspiel gestaltet hat, in „Le Chat noir“³, sowie mit seiner ganz persönlichen Kirche (Eglise métropolitaine d'Art de Jésus conducteur), seinen Samtanzügen, Regenschirmen, der beißenden Ironie sowie der Selbstzerstörung.

Aber in ihren jeweiligen Theatern haben beide wirklich gespielt!

Die Werke Strawinskys und Saties sind im Paris der 1920er-1930er Jahre entstanden, und wir wollten die Atmosphäre, den Stil, den „Gout“ dieser so facettenreichen Musik, ihre Dynamik, ihre konstruktive Schönheit sowie ihre emotionale Klarheit wieder aufleben lassen. Selbstverständlich konnten diese Werke mit ihrem Glanz und all ihrer Farbigkeit nur auf Instrumenten aus dieser Zeit interpretiert werden. Deshalb haben wir zwei wunderbare französische Flügel verwendet: einen Pleyel von 1920 sowie einen Gaveau von 1906 (man darf nicht vergessen, dass Strawinsky in seinem eigenen Studio bei Pleyel viel komponiert und dort seine wichtigsten Werke auf mechanische Notenrollen für Pleyel-Klaviere aufgezeichnet hat). Diese beiden, von Chris Maene in Belgien restaurierten Instrumente haben uns ein sehr nuancenreiches Klangspektrum beschert. Die Partituren von Strawinskys Werken wurden anhand der Handschriften und der ersten Korrekturen der Originalausgabe überprüft. Alle Fehler der Herausgeber wurden korrigiert und Strawinskys eigene Spielanweisungen berücksichtigt.

Sei es nun Zufall oder nicht, sozusagen als gutes Omen fand diese Einspielung an einem 17. Juni statt, das heißt an Strawinskys Geburtstag!

Ornella Volta (Archives Erik Satie) half bei der Klärung kritischer Stellen in der Partitur von „Cinéma“ - ihr gilt mein herzlicher Dank! Dieses Werk wurde auf einem Bechstein-Flügel Nr. 93216 (1909) eingespielt, einem Instrument mit wunderbarem und äußerst vielfältigem Klangspektrum. Der 160 cm lange Flügel ist Eigentum der „Doopsgezinde Gemeente Kerk“ in Haarlem, in welcher auch die Aufnahme stattfand.

² Satie sagte über Strawinsky: „Er ist ein wunderschöner Vogel und ich bin ein Fisch. Strawinsky ist kein Moderner; er ist ein Illuminator, der mit grellen Farben malt, aber sein Thema ist immer klassisch und oft sagenhaft.“ In: Paul Morand, Journal d'un attaché d'ambassade 1916-1917 (Paris: Gallimard, 1996), S. 29.

³ „Le Chat noir“ (dt. Die schwarze Katze) war von 1881 bis 1897 ein beliebtes Pariser Kabarett in Montmartre. Anm. d. Ü.

STRAWINSKY, SATIE UND DAS KLAVIER VON STEPHEN WALSH

Seitdem das Klavier (mehr oder weniger) seine moderne Form im 19. Jahrhundert erlangt hat, kommt es sowohl bei Solodarbietungen als auch als regelrechtes „Arbeitspferd“ in allen praktischen musikalischen Belangen zum Einsatz: Es ist das Hausmusikinstrument schlechthin, dient als Begleiter bei Opern- und Ballettproben, als Instrument im Unterricht und im Allgemeinen als Ersatz für das wundervolle, aber auch kostspielige „Geschöpf“ Sinfonieorchester. Das Klavier war und ist nun ein solch mannigfaltiges und vielseitig verwendbares Instrument, dass Komponisten es etwa zum Verfassen ihrer Musik nutzen und ihr somit Gestalt verleihen konnten. Strawinsky ist berühmt für seine Kompositionsarbeit am Klavier, und seine Ballette liegen fast alle in von ihm selbst erstellten Bearbeitungen für Klavier zu zwei oder vier Händen vor. Von den Werken auf der vorliegenden CD wurde sein „Dumbarton Oaks“-Kammerkonzert zunächst für zwei Klaviere komponiert, vermutlich, weil Strawinsky somit in der Lage war, es in dieser Form mit seinem Sohn Soulima, selbst Pianist, auszuprobieren. Das Konzert für zwei Solo-Klaviere hingegen wurde speziell als Konzertstück für sie beide geschrieben, zur gemeinsamen Aufführung.

Die zwei Werke von Satie sind hingegen Bearbeitungen aus anderer Quelle. John Cages Fassung für zwei Klaviere von „Socrate“, einem Werk für vier Sopranstimmen und kleines Orchester, war als Begleitung für ein Ballett von Merce Cunningham gedacht, der eine Tanzversion von Saties Komposition choreographierte, es sich aber nicht leisten konnte, die Musiker zu bezahlen. Die Transkription zu vier Händen des „Entr'acte symphonique“ aus dem Ballett „Relâche“ stammt von Saties Freund Darius Milhaud, wohl als posthume Hommage im Jahr nach Saties Tod 1925.

Strawinskys „Konzert in Es-Dur für Kammerorchester“, wie es offiziell heißt, entstand 1938 als Auftragswerk von Mildred Woods Bliss, der Gattin eines ehemaligen US-Diplomaten und -Botschafters, zur Feier ihres dreißigsten Hochzeitstages. Die Uraufführung fand im Mai in Dumbarton Oaks, der Washingtoner Villa der Familie Bliss statt; das Werk ist seitdem unter diesem Namen bekannt. Mrs. Bliss hatte ausdrücklich um eine Komposition „im Umfange der Brandenburgischen Konzerte“ gebeten, und Strawinsky setzte diesen Wunsch auch ordnungsgemäß

in einem vierzehnminütigen Stück in drei Sätzen um, im Stil eines barocken Concerto da camera, wobei er anscheinend Bachs drittes „Brandenburgisches Konzert“ als Ausgangspunkt verwendete, aber bald in, selbst dem größten aller Meister des Rhythmus und Kontrapunktes unvorstellbare, Rhythmus- und Kontrapunktbereiche auswich.

Das großartigere und ehrgeizigere Konzert für zwei Solo-Klaviere wurde drei Jahre zuvor fertig gestellt, obwohl der erste der insgesamt vier Sätze schon 1931 entstanden war, dann aber erst einmal beiseite gelegt wurde zugunsten des „Duo concertant“ für Klavier und Violine sowie des Balletts „Perséphone“. Sowohl das Konzert als auch das Duo waren für Strawinskys eigene Konzerttourneen (zusammen mit dem Geiger Samuel Dushkin sowie Soulima) bestimmt, wie etliche seiner Werke aus den 1930er Jahren.

Wenn es überhaupt ein „Modell“ für dieses Konzert gegeben hat, dann wohl eher Musik von Beethoven als von Bach. Es besteht aus einem Kopfsatz in Sonatenform, einem langsamen Satz, einer Variationenfolge und einem fugierten, auf dem Thema der Variationen basierenden Finale, wobei sich, wie bei Strawinskys neoklassischem Tonsatz üblich, die tatsächliche musikalische Klangrede nicht wirklich organisch im klassischen Sinne gestaltet, sondern etwas Monumentales an sich hat, so, als seien Elemente des klassischen Modells voneinander abgetrennt und dann in neuer Form wieder zusammengesetzt worden. „Ich hatte mich in Beethovens und Brahms‘ Variationen hinein versenkt“, erinnerte sich später Strawinsky. Und durch Soulimas Memoiren ist bekannt, dass Beethovens Musik ständig auf dem Klavier und dem Grammophon im Pariser Familienwohnsitz in den 1930er Jahren präsent war. Und dennoch klingt diese Musik nie anders als nach Strawinsky.

Strawinsky und der französische Komponist Erik Satie waren im Paris der frühen 1920er Jahre befreundet gewesen, und Satie übte sogar während und nach dem ersten Weltkrieg einen bescheidenen Einfluss auf Strawinsky aus. Aber ihre musikalischen Persönlichkeiten hätten kaum unterschiedlicher sein können. Strawinskys Reaktion auf die Spätromantik war der Griff nach allem, was er benötigte; das benutzte er dann als Ausgangsbasis für eine äußerst dynamische Modernität. Satie war von passiverer Natur. Ihm missfiel die Wichtigtuerei der Vorkriegsmusik, und daher nahm er ein absichtlich träges musikalisches Idiom an, das auf sie piff und ihre Ausdrucksweisen satirisch

aufs Korn nahm. Seine frühen Werke sind ruhig, repetitiv, mechanisch und ziellos. Nach dem Krieg zog es ihn in den Bann von Dada und der Surrealisten. Das 1924 verfasste und uraufgeführte Ballett „Relâche“ ist ziemlich typisch. Dieses sogenannte „Ballett instantéaniste“ (was auch immer das heißen mag) hat seinem eigenen Titelblatt zufolge „keine Bedeutung; es ist der Blütenstaub unserer Epoche.“ Das Szenarium von Francis Picabia ist ein Gemisch aus trivialen Ereignissen ohne eigentlichen Bezug zueinander, in der Mitte unterbrochen durch das „Entr'acte symphonique“, das ein zehnminütiges filmisches Intermezzo von René Clair begleitete und auch eine Reihe absurder, isolierter Geschehnisse darstellte, die in einem Trauermarsch kulminieren (eine Parodie auf Chopin) sowie einem Finale, in dem der Bildschirm selbst explodiert.

„Socrate“ entstand 1917-1918 als Auftragswerk der Prinzessin de Polignac und ist völlig anderer Natur. Hier nimmt Saties absichtlich an den Tag gelegte Passivität eine ernstere, stoischere Wendung an bei der Vertonung von Texten über Sokrates aus Platos „Symposion/Gastmahl“, „Phaidros“ und „Phaidon“. Die eigentliche Bedeutung dieser Texte, so, wie sie im Original gesungen werden, liegt in ihrer ruhigen Gelassenheit, bar jeglicher Hast; dies beginnt mit Alkibiades' Lobrede auf Sokrates im „Symposion“, setzt sich dann fort in Sokrates' Dialog mit Phaidros an den Gestaden des Ilisos und endet mit der schönen Beschreibung vom Tod des Sokrates im „Phaidon“. Die Musik vermeidet jedoch sorgfältig, irgendwelche malerischen oder dramatischen Details aus diesen Dialogen bildlich darzustellen, sondern folgt ihrem eigenen, friedvollen und unerschütterlichen Verlauf. John Cages Klavierbearbeitung scheint daher kaum die Kernaussage des Werkes aufzugreifen.

Nachdem Cage 1968 seine unvollständige Transkription von 1944 fertig gestellt hatte, entdeckte er, dass die Musik dem Copyright unterlag und nicht für das Cunningham-Ballett verwendet werden konnte. So verfasste er stattdessen seine eigene „Cheap Imitation“, in der er die Konturen von Saties Originalkomposition mit einem Muster alternativer Noten besetzt. Diese Bearbeitung von „Socrate“ ist folglich eine Art Kompromiss, eine flüchtige Hommage auf Saties entscheidenden Einfluss auf einen der radikalsten Komponisten der übernächsten Generation.

**CONCERT GRAND PLEYEL
PARIS 1920
COLLECTION CHRIS MAENE**

Key Compass: 88 keys AAA-c5

Action: repetition action

Pedals: damper – una corda

Cross stringing

Tuning : 440 Hz

Length : 278 cm

Width: 159 cm

The company of Pleyel was established in Paris in 1807 by Ignaz Pleyel. The brand has been evolving continuously and went through the development from fortepiano to modern concert grand. After the success of Steinway & Sons on the world exhibition in London (1862) and Paris (1867), Pleyel was the first in 1869 in France to apply the Steinway principle of cross stringing.

When, around the turn of the century, all great brands started to follow the tendency of more volume and a bigger homogeneity, Pleyel successfully designed this type of concert grand. The last one was built in 1969. In the first half of the 20th century, almost all great pianists played on this kind of concert grand in the Salle Pleyel in Paris.

C'est Ignace Pleyel qui fonda la maison Pleyel à Paris en 1807. La firme fut ensuite en constante évolution et suivit tout le développement menant du piano-forte au piano de concert moderne. Après

le succès de Steinway & Sons lors des Expositions universelles de Londres et (1862) et de Paris (1867), Pleyel fut le premier en 1869 à appliquer en France le principe des cordes croisées de Steinway.

Vers le tournant du siècle, alors que toutes les grandes firmes commençaient à tendre vers un volume sonore plus important et une plus grande homogénéité, Pleyel conçut avec succès ce type-ci de piano de concert. Le dernier fut construit en 1969. Dans la première moitié du XXe siècle, presque tous les grands pianistes jouaient sur ce genre de piano à la Salle Pleyel à Paris.

Die Klaviermanufaktur Pleyel wurde 1807 von Ignace Pleyel in Paris gegründet. Die Firma prosperierte danach kontinuierlich und trug auch die Entwicklung vom Pianoforte zum modernen Konzertflügel mit. Nach dem Erfolg von Steinway & Sons auf der Weltausstellung in London (1862) und in Paris (1867) war Pleyel 1869 die erste Manufaktur in Frankreich, die das Steinway-Prinzip des kreuzsaitigen Bezugs anwendete.

Als um die Jahrhundertwende alle großen Klaviermanufakturen mehr Klangvolumen und eine größere Homogenität anzustreben begannen, schuf Pleyel erfolgreich diesen Konzertflügeltypus. Der letzte Konzertflügel wurde 1969 gefertigt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielten fast alle großen Pianisten in der Pariser „Salle Pleyel“ auf einem Konzertflügel dieser Art.



**CONCERT GRAND GAVEAU
(MODEL 5) – PARIS 1906 (N°44430)
COLLECTION CHRIS MAENE**

Key Compass: 88 keys AAA-c5

Action: repetition mechanic

Pedals: damper – una Corda

Cross stringing

Tuning : 440 Hz

Length : 278 cm

Width: 159 cm

Gabriël Gaveau worked for several years with different piano builders in Paris before he decided to establish his own company 'Piano's Gaveau' in 1847. In the years that followed, Gaveau became one of the three most renowned French piano builders, together with Erard and Pleyel.

At the beginning of the 20th century, Gaveau introduced – with success – his large modern concert grand. This piano was different from its French competitors by its larger volume and a superior mechanic. Gaveau followed the example of Pleyel by building his own concert hall in 1906-1907 to present his concert grands to the leading pianists of his time.

Joseph Gabriel Gaveau travailla pendant plusieurs années avec différents facteurs de pianos parisiens avant de décider de fonder en 1847 sa propre firme à son nom. Dans les années qui suivirent, Gaveau devint l'un des trois facteurs de piano français les plus renommés, avec Érard et Pleyel.

Au début du XXe siècle, la maison Gaveau présenta – avec succès – son grand piano de concert moderne. Ce piano se distinguait de ceux de ses concurrents français par son plus grand volume sonore et sa mécanique supérieure. Gaveau suivit l'exemple de Pleyel en faisant construire sa propre salle de concert en 1906-1907, pour présenter ses pianos de concert aux grands pianistes de son temps.

Joseph Gabriel Gaveau arbeitete einige Jahre lang bei verschiedenen Klavierbauern in Paris, bevor er sich 1847 für die Gründung seiner eigenen, nach ihm benannten Manufaktur entschied. In den folgenden Jahren stieg Gaveau zu einem der drei renommiertesten französischen Klavierbauer auf, zusammen mit Érard und Pleyel.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierte Gaveau - mit Erfolg - seinen großen modernen Konzertflügel. Dieser Flügel unterschied sich von denen der französischen Konkurrenz durch sein größeres Klangvolumen und eine bessere Mechanik. Die Manufaktur Gaveau folgte dem Beispiel von Pleyel und errichtete 1906-1907 ihren eigenen Konzertsaal, um den führenden Pianisten ihrer Zeit ihre Konzertflügel vorzustellen.



ACKNOWLEDGEMENTS

CHRIS MAENE & TINE MANNAERTS FOR THE INSTRUMENTS,
SJOERD VAN DER GALIËN & BRUNO TRUYENS FOR THE KIND HELP AT
THE DOOPSGEZINDE KERK, ORNELLA VOLTA FROM ARCHIVES ERIK SATIE
(PARIS), CARLOS CHANFON FROM ARCHIVES STRAVINSKY IN PAUL-SACHER-
STIFTUNG (BASEL), LOUISE MOATY FOR THE IDEA OF USING PREPARED
PIANO, MILO LOHSE & FALKO RISTER FOR PERMANENT SUPPORT
IN THE PROJECTS ON SATIE, THE DIAGHILEV FESTIVAL PERM (RUSSIA),
KONSTANTIN DOULEEV & ARTEM BELOGUROV FOR TURNING THE PAGES,
IRINA KATAEVA-AIMARD FOR THE TRANSLATION FROM RUSSIAN

RECORDED FROM 16 TO 18 JUNE 2015 AT DOPPSGEZIND KERK, HAARLEM
(NETHERLANDS)

FRANCK JAFFRÈS (UNIK ACCESS) RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING
MINH KAPEK PIANO TUNING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION
DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION
HILLA MARIA HEINTZ ÜBERSETZUNGEN INS DEUTSCHE
VALÉRIE LAGARDE & GAËLLE LOCHNER GRAPHIC DESIGN
STASYS EIDRIGEVIČIUS COVER IMAGE
MICHIEL DE RUIE PHOTOS

ALL PHOTOGRAPHS WERE TAKEN DURING A REHEARSAL PRIOR TO A RECITAL
IN THE BRUNO CLASSICAL MUSIC CONCERT SERIES, HAARLEM 2015

‘PORTRAIT D’IGOR STRAVINSKY’ PAR PICASSO, PROGRAMME OFFICIEL DES BALLETS RUSSES
DE SERGE DE DIAGHILEW : QUATORZIÈME SAISON, THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ-LYRIQUE, MAI 1921
© SUCCESSION PICASSO 2015
PHOTO © BNF, DIST. RMN-GRAND PALAIS / IMAGE BNF (P.2)

‘PORTRAIT D’ERIK SATIE, 1916’ DE JEAN COCTEAU © ADAGP, PARIS 2015 ‘AVEC L’AIMABLE AUTORISATION
DE M. PIERRE BERGÉ, PRÉSIDENT DU COMITÉ JEAN COCTEAU’ (P.3)

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
PAULINE PUJOL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 230

© & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

