

Chandos

CHAN 8733

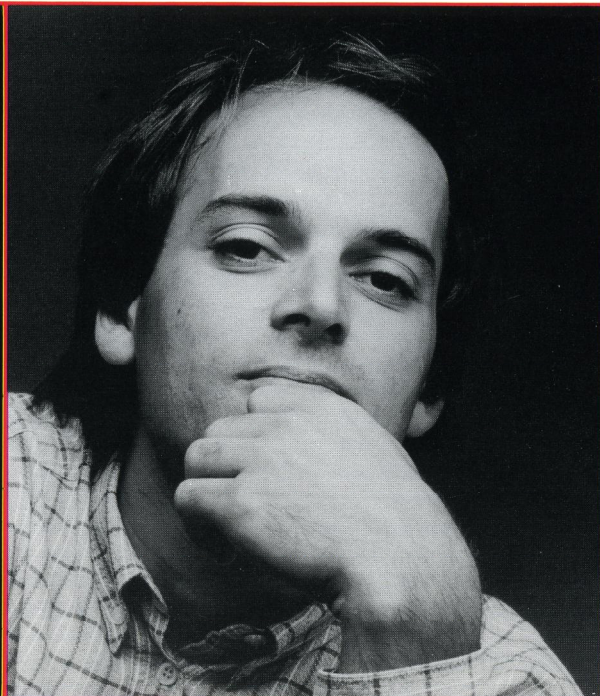


photo: Sylvain Giguère

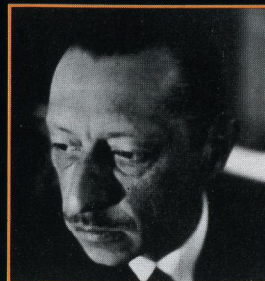
© 1989 Chandos Records Ltd. © 1989 Chandos Records Ltd.
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

Chandos

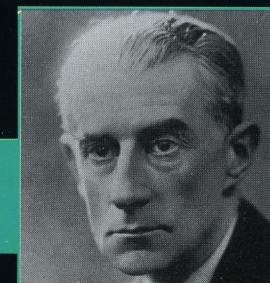
DIGITAL

20th CENTURY Original Piano Transcriptions

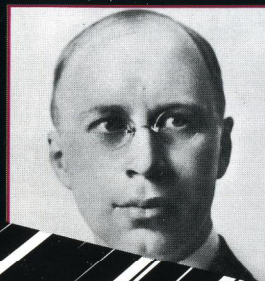
LOUIS LORTIE



STRAVINSKY
3 Movements from
PETRUSHKA



RAVEL
LA VALSE



PROKOFIEV
3 Pieces from
ROMEO & JULIET



GERSHWIN
RHAPSODY
in BLUE



20th CENTURY PIANO MUSIC

LOUIS LORTIE

Igor Stravinsky (1882-1971)

Three Movements from *Petrushka* (16:31)

Drei Bilder aus "Petruschka"

Trois Mouvements de "Petrouchka"

Transcription for piano solo by the author

- 1 I Danse russe (2:42)
- 2 II Chez Petrouchka (4:57)
- 3 III La semaine grasse (8:50)

Sergey Prokofiev (1891-1953)

Romeo and Juliet: Three Pieces

from *Ten Pieces for Piano* Op. 75 (16:00)

Drei Sätze aus "Romeo und Julia" (10 Klavierstücke Op. 75)

Trois mouvements tirés de "Romeo et Juliette"

(10 pièces pour piano Op. 75)

- 4 1 Juliet's Girlhood (No. 4) (3:55)
- 5 2 Montagues and Capulets (No. 6) (4:01)
- 6 3 Romeo and Juliet at Parting (No. 10) (7:54)

Maurice Ravel (1875-1937)

- 7 **La valse** (11:14)

George Gershwin (1898-1937)

- 8 **Rhapsody in Blue** (12:32)

DDD

TT = 56:35

This selection of twentieth century piano transcriptions is brilliantly subversive. Like Prokofiev, Stravinsky was both a primitive and a sophisticate, reacting to convention with a nervy and dazzling aplomb. Ravel turned complacent notions of Viennese charm topsy-turvy, and Gershwin effortlessly crossed the Rubicon between so-called 'light' and 'classical' music.

The idea for *Petrushka* (the Russian equivalent of Punch) came to Stravinsky in a flash and was immediately seized and developed. Stravinsky envisaged a group of puppets brought to life by a magician. *Petrushka* would show the suffering or poetic side of humanity, the Ballerina the eternal feminine and the Blackamoor a stupid but powerful masculinity emerging undeservedly triumphant. Originally conceived as a *Konzertstück* for piano and orchestra, *Petrushka's* balletic possibilities were sensed by Diaghilev. Memorably transcribed, the first performance took place in 1911 conducted by Pierre Monteux with Nijinsky in the title role. In 1921 still further possibilities were realised when Stravinsky cemented his friendship with Artur Schnabel by arranging three of *Petrushka's* four movements for piano solo. Amazingly, the music's brutal interplay of illusion and reality remained intact, the conflicting elements of *Petrushka's* character standing out in stark relief. Schnabel achieved one of his greatest triumphs in this ultra-virtuoso suite, a success later echoed by many other grateful and intrepid pianists.

Prokofiev completed his transcription of ten pieces from *Romeo and Juliet* in 1935, when the music's fractious history was already forgotten (it was Galina Ulanova who was initially moved to alter the final lines of Shakespeare's *Romeo and Juliet* to 'never was tale of greater woe/than Prokofiev's music to Romeo'). Prokofiev's Juliet, like Shakespeare's heroine, is a lively mix of vitality and introspection. *Montagues and Capulets* extends the emphatic tread of *Masks* (their predecessor) and leaves you in no more doubt than Shakespeare as to the war-like nature of two eternally

squabbling households. *Romeo and Juliet at Parting* is the final and most extended work in the suite.

Romeo and Juliet is among Prokofiev's most endearing works because it gives us so many glimpses of warmth beneath satire, affection beneath mockery and, above all, a sense of human vulnerability beneath so much surface assurance. Prokofiev could be outrageous, but he hardly epitomized 'Godless Russia.'

Ravel's *La valse* was sketched before the 1914-18 war and was first conceived as *Wien*, a symphonic poem, an 'apotheosis of the Viennese waltz' and an 'impression of fantastic and fatal whirling'. Conventional ballroom grace turns to exultancy later submerged in hysteria as theme clashes against theme and mock deference is paid to a traditional Viennese 'lift' or *lilt*. Powerful and symbolic, *La valse* signalled the end of an era, of all civilized values. Ravel's own arrangement of *La valse* for solo piano by common consent leaves too much unsaid, is too obviously a transcription. And so, in common with other pianists, Louis Lortie fills out the score with authentic details and emendations. Setting *La valse* ablaze with quasi-orchestral colouring he reminds us simultaneously of Ravel's settings for two pianos, orchestra and, of course, solo piano.

Finally, but far from least, Gershwin's *Rhapsody in Blue* (1924). The opening clarinet slide (skilfully recreated in this transcription) became both a trademark and the very embodiment of urban America. Originally a twelve-note scale, this 'blue' glissando resulted from an improvisatory flourish by Ross Gorman (Paul Whiteman's clarinetist), an off-the-cuff alteration to Gershwin's original. But so taken was Gershwin with the joke that he retained it and set the tone for music as vibrant and melodic as any in America.

More subjectively, *Rhapsody in Blue*'s success derives from an all-American ambiguity, a simultaneous sense of loss and discovery, and a less

than deeply rooted sense of identity. Even Gershwin's wildest gestures slip easily into a narcotic langour and back again. *Rhapsody in Blue* is, after all, at the very heart of the jazz age, an evocation of the American Dream so glamorously conjured up by Scott Fitzgerald.

© 1989 Bryce Morrison



Die vorliegende Auswahl von Klaviertranskriptionen des 20. Jahrhunderts vereint Meisterwerke der Subversion. So wie Prokofjew war auch Strawinsky primitiv und kultiviert zugleich: Auf Konventionen reagierte er mit unverfrorener, blendender Dreistigkeit. Ravel stellte selbstgefällige Vorstellungen von Wienerischem Charme auf den Kopf, und Gershwin überquerte mühelos den Rubikon zwischen sogenannter U- und E-Musik.

Die Idee zu *Petruschka*, einem Stück über den russischen Hampelmann, kam Strawinsky blitzartig. Er ließ sich packen und nahm die Entwicklung sofort in Angriff. Strawinsky stellte sich vor, daß eine Gruppe von Puppen durch einen Zauberer zum Leben erweckt würde. Petruschka sollte das Leiden oder die poetische Seite der Menschheit verkörpern, die Ballerina das ewig Weibliche und der Mohr eine stumpfsinnige aber starke Männlichkeit, die völlig unverdienterweise am Ende triumphieren würde. Was Strawinsky zunächst als Konzerstück für Klavier und Orchester konzipiert hatte, entfaltete sich für Diaghilew in einer Fülle von Ballettmöglichkeiten. Die Uraufführung der denkwürdig transkribierten Partitur fand 1911 statt, geleitet von Pierre Monteux und mit Nijinski in der Titelrolle. 1921 gewann die Komposition eine weitere Dimension, als Strawinsky seine Freundschaft mit Artur Rubinstein untermauerte, indem er drei der vier *Petruschka*-Bilder für Soloklavier umschrieb. Erstaunlicherweise blieb die brutale Wechselwirkung zwischen Illusion und Realität intakt, und die Konfliktelemente in Petruschkas Charakter zeichneten sich prägnant ab. Mit dieser ultravirtuosen Suite feierte Rubinstein einen seiner größten Triumphe, dem die Erfolge vieler anderer dankbarer und unerschrockener Pianisten folgen sollten.

Prokofjew schloß seine Transkription von zehn Stücken aus *Romeo und Julia* 1935 ab, als die zänkische Geschichte der Komposition bereits in Vergessenheit geraten war (Galina Ulanowa war es, die als erste die letzten Zeilen von Shakespeares *Romeo und Juliet* zu "never was tale of greater

woe/than Prokofiev's music to Romeo" verballhornte). Diese Julia ist ebenso wie Shakespeares Heldin eine lebhaft Verquickung von Vitalität und Introspektion. Die *Montagues und Capulets* setzt den emphatischen Schritt von *Masken* (dem vorausgehenden Stück) fort, so daß man ebenso wie Shakespeare an der kriegerischen Art der ewig miteinander im Streit liegenden Familien keine Zweifel hat. *Romeo und Julia vor der Trennung* ist das letzte, am weitesten entwickelte Stück der Suite.

Romeo und Julia ist eines der sympathischsten Werke Prokofjews, denn es vermittelt uns viele flüchtige Eindrücke von Wärme unter der Satire, Zuneigung unter dem Spott und vor allem einem Gefühl menschlicher Verwundbarkeit unter der ganzen oberflächlichen Selbstsicherheit. Prokofjew konnte empören, aber das "gottlose Rußland" stellte er wohl kaum dar.

Ravels *La valse* entstand skizzenhaft während des 1. Weltkriegs und war zunächst als ein sinfonisches Gedicht mit dem Arbeitstitel *Wien* konzipiert, eine "Apotheose des Wiener Walzers", eine "Vorstellung phantastischen Wirbels". Konventionelle Ballsaaleleganz steigert sich zum Taumel und schließlich zur Hysterie, während die Themen aufeinanderprallen und der Wiener Walzerseligkeit spottend Respekt gezollt wird. Mächtig und symbolisch markiert *La valse* das Ende einer Epoche, das Ende aller zivilisierten Werte. In seiner eigenen Fassung für Klavier allein läßt Ravel nach allgemeiner Einschätzung zu viel unausgesprochen – zu deutlich handelt es sich um eine Transkription. Ebenso wie andere Pianisten füllt auch Louis Lortie Leerstellen mit authentischen Details und Emendationen aus. Indem er *La valse* vor einer Quasi-Orchesterkulisse entflammt, erinnert er uns zugleich an Ravels Fassungen für zwei Klaviere, Orchester und natürlich Klavier allein.

Zuguterletzt Gershwins *Rhapsody in Blue* (1924). Die gleitende Klarinette am Anfang (in dieser Transkription geschickt umgesetzt) geriet zum Symbol,

ja geradezu zur Verkörperung des urbanen Amerikas. Das Blues-artige Glissando, ursprünglich eine Zwölfton-Skala, ist das Ergebnis einer impulsiven Improvisation Ross Gormans (des Klarinettenisten von Paul Whiteman). Gershwin war von dieser Ironie derart angetan, daß er sie übernahm und damit eine amerikanische Komposition einleitete, wie man sie sich pulsierender und melodischer kaum vorstellen kann.

Subjektiver betrachtet gründet sich der Erfolg der *Rhapsody in Blue* auf eine typisch amerikanische Mehrdeutigkeit, ein gleichzeitiges Empfinden von Verlust und Entdeckung, ein kaum verwurzeltes Identitätsgefühl. Selbst Gershwins ungestümste Gesten gleiten sanft in eine betäubende Trägheit und befreien sich ebenso mühelos. Schließlich beschwört *Rhapsody in Blue* inmitten des Jazz-Zeitalters den von Scott Fitzgerald so glamourös porträtierten Amerikanischen Traum herauf.

© 1989 Bryce Morrison

Cette sélection de transcriptions pour piano de musique du XXe siècle est merveilleusement subversive. Comme Prokofiev, Stravinsky était quelqu'un de primitif et raffiné à la fois, réagissant contre les conventions sociales avec un aplomb impudent et éblouissant. Ravel bouleversa les idées suffisantes sur le charme viennois, et Gershwin sauta facilement le Rubicon qui séparait la musique dite 'légère' et celle qualifiée de 'classique'.

Stravinsky eut l'idée qui est à l'origine de *Petrouchka* (équivalent russe de Guignol) dans un éclair, et il la saisit et la développa aussitôt. Stravinsky imagina un groupe de marionnettes animées par un magicien. *Petrouchka* exprimerait les souffrances et la poésie de l'humanité, la Ballerine, l'éternel féminin et le Nègre, la masculinité stupide mais puissante qui se révèle à tort triomphante. C'est Diaghilev qui comprit que *Petrouchka* – conçu à l'origine comme *Konzertstück* pour piano et orchestre – pouvait être transformé en ballet. Transcrit de façon mémorable, le ballet fut créé en 1911 sous la direction de Pierre Monteux avec Nijinsky dans le rôle-titre. En 1921 *Petrouchka* fut exploité encore davantage lorsque Stravinsky consolida son amitié avec Artur Rubinstein en arrangeant trois des quatre mouvements de *Petrouchka* pour piano solo. Il est extraordinaire de constater que l'interaction brutale de la musique entre l'illusion et la réalité est intacte, les éléments contradictoires présents dans le personnage de *Petrouchka* se détachant très nettement en relief. Rubinstein obtint l'un de ses plus grands triomphes en interprétant cette suite qui exige une virtuosité exceptionnelle, succès répété plus tard par de nombreux autres pianistes reconnaissants et intrépides.

Prokofiev acheva la transcription des dix pièces tirées de *Roméo et Juliette* en 1935 – à l'époque l'histoire mouvementée de l'œuvre était déjà oubliée (c'est Galina Ulanova qui eut l'idée à l'origine de modifier les derniers vers de *Roméo et Juliette* de Shakespeare en 'jamais il n'y eut

d'histoire plus malheureuse/que la musique de Prokofiev pour Roméo'). Juliette, comme l'héroïne de Shakespeare, est un mélange énergique de vitalité et d'introspection. *Montagus et Capulets* élargit le rythme emphatique de *Masques* (le morceau précédent) et ne permet pas de douter, pas plus que la pièce de Shakespeare, du caractère belliqueux des deux familles éternellement en conflit. *Séparation de Roméo et Juliette* est le morceau final – et le plus long – de la suite.

Roméo et Juliette est l'un des morceaux les plus engageants de Prokofiev parce qu'il permet d'apercevoir une grande chaleur sous la satire, l'affection sous la moquerie et, avant tout, un sentiment de vulnérabilité sous tant d'apparente assurance. Prokofiev scandalisait parfois mais il n'incarnait guère 'la Russie impie'.

Ravel ébaucha *La valse* avant la guerre de 1914-18 et il la conçut à l'origine comme un poème symphonique, intitulé *Wien*, comme une 'apothéose de la valse viennoise' et une 'impression de tourbillon fantastique et fatal'. La grâce conventionnelle qui se révélait dans les salles de bal se transforme en exultation, submergée plus tard par l'hystérie tandis que les thèmes s'entrechoquent les uns les autres, et que le compositeur témoigne une déférence simulée à la 'poussée' ou cadence viennoise traditionnelle. Puissante et symbolique, *La valse* marque la fin d'une époque, de toutes les valeurs civilisées. De l'aveu de tous, l'arrangement que Ravel fit lui-même de *La valse* pour piano solo, laisse trop de choses inexprimées, est trop visiblement une transcription. C'est pourquoi, comme d'autres pianistes, Louis Lortie étoffe la partition de détails authentiques et de variantes. Embrasant *La valse* d'une coloration quasi orchestrale, il rappelle à la fois les transcriptions de Ravel pour deux pianos, orchestre et, bien sûr, piano solo.

Le morceau qui vient en dernier, mais n'est certainement pas le moindre, est la *Rhapsody in Blue* de Gershwin (1924). Le glissement à la

clarinette de l'ouverture (recréé avec beaucoup d'habileté dans la présente transcription) devint à la fois un signe distinctif et l'incarnation même de l'Amérique urbaine. A l'origine gamme de douze notes, ce glissando triste était en fait un ornement improvisé par Ross Gorman (clarinettiste de l'orchestre de Paul Whiteman), une modification impromptue de l'original de Gershwin. Mais Gershwin fut tellement charmé par la plaisanterie qu'il conserva le passage et donna le ton en créant l'une des musiques les plus vibrantes et mélodieuses d'Amérique.

D'un point de vue plus subjectif, on peut dire que le succès de la *Rhapsody in Blue* dérive d'une ambiguïté toute américaine, d'un sentiment à la fois de perte et de découverte, d'un sentiment peu profond d'identité et d'enracinement. Même les gestes les plus impétueux de Gershwin glissent aisément dans une langueur narcotique, et vice versa. La *Rhapsody in Blue* est, après tout, au cœur même de l'époque du jazz, évocation du 'Rêve américain' décrit avec tant de charme par Scott Fitzgerald.

© 1989 Bryce Morrison

● **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer & Sound Engineer: Brian Couzens
- Assistant Engineer & Editor: Ben Connellan
- Recorded in The Maltings, Snape on 24-25 November & 18 December 1988
- Front Cover Photographs of the composers courtesy of the Mansell Collection, London
- Sleeve Design: Jane Embley ● Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Chandos**CHAN 8733****Igor Stravinsky (1882-1971)****Three Movements from Petrushka (16:31)***Drei Bilder aus "Petruschka"**Trois Mouvements de "Petrouchka"*

Transcription for piano solo by the author

- 1 I Danse russe (2:42)
- 2 II Chez Petrouchka (4:57)
- 3 III La semaine grasse (8:50)

Sergey Prokofiev (1891-1953)**Romeo and Juliet: Three Pieces**from *Ten Pieces for Piano* Op. 75 (16:00)*Drei Sätze aus "Romeo und Julia" (10 Klavierstücke Op. 75)**Trois mouvements tirés de "Romeo et Juliette"*
(10 pièces pour piano Op. 75)

- 4 1 Juliet's Girlhood (No. 4) (3:55)
- 5 2 Montagues and Capulets (No. 6) (4:01)
- 6 3 Romeo and Juliet at Parting (No. 10) (7:54)

Maurice Ravel (1875-1937)

- 7 **La valse** (11:14)

George Gershwin (1898-1937)

- 8 **Rhapsody in Blue** (12:32)



5 014682 873321

20th CENTURY
Original Piano
Transcriptions

LOUIS LORTIE

DDD

TT = 56:35

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1989 Chandos Records Ltd.
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND