



STRAVINSKY

Music for Violin | Vol. 1

ILYA GRINGOLTS *violin*

PETER LAUL *piano*

STRAVINSKY, IGOR (1882–1971)

❶ PASTORALE (1907, arr. 1933) *(Schott)* 2'47

from L'OISEAU DE FEU (1909–10) *(Schott)*

❷ Prélude et Ronde des princesses (arr. 1929) 5'06

❸ Berceuse (arr. 1929) 2'47

❹ Scherzo (arr. 1932) 2'31

from MAVRA (1922)

❺ Chanson russe (Russian Maiden's Song) (arr. 1937) *(Hawkes & Son)* 3'30

from PETRUSHKA (1911)

❻ Danse russe (arr. 1932) *(Hawkes & Son)* 2'33

SUITE FOR VIOLIN AND PIANO (1920, arr. 1925) *(Hawkes & Son)* 15'19

after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi,
arr. from the ballet *Pulcinella*

❼ Introductione 2'04

❽ Serenata 2'53

❾ Tarantella 1'51

❿ Gavotta con due variazioni 4'05

⓫ Minuetto e Finale 4'17

DUO CONCERTANT (1932) *(Hawkes & San)*

15'25

- | | | |
|----|---------------|------|
| 12 | 1. Cantilène | 2'52 |
| 13 | 2. Eglogue I | 2'21 |
| 14 | 3. Eglogue II | 3'01 |
| 15 | 4. Gigue | 4'31 |
| 16 | 5. Dithyrambe | 2'36 |

from LE ROSSIGNOL (1908–14, arr. 1932) *(Boosey & Hawkes)*

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 17 | Airs du rossignol | 5'08 |
| 18 | Marche chinoise | 3'07 |

ROUGET DE LISLE, CLAUDE JOSEPH (1760–1836), arr. Stravinsky

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | LA MARSEILLAISE for violin solo (arr. 1919) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 1'03 |
|----|--|------|

TT: 60'48

ILYA GRINGOLTS *violin*

PETER LAUL *piano*

INSTRUMENTARIUM

Violin by Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1742–43)

Steinway D grand piano

This recording includes one original composition for violin and piano and arrangements by a composer who wrote in his autobiography: ‘I had formerly had no great liking for a combination of piano and strings’ and who, moreover, was in any case not very fond of strings, finding them ‘much too evocative and representative of the human voice’. Admittedly these statements date from before he had met a violinist about whom he said: ‘I was very glad to find in him, besides his remarkable gifts as a born violinist, a musical culture, a delicate understanding, and – in the exercise of his profession – an abnegation that is very rare.’ We cannot blame **Igor Stravinsky** – for it is he – for making such an abrupt volte-face, however, especially when the works that resulted from this encounter are as varied as they are attractive.

Stravinsky’s meeting with the Polish-born American violinist Samuel Dushkin in 1930 was a result of his German publisher’s wish to persuade the composer to write a violin concerto. But in addition to his lack of enthusiasm for the violin, Stravinsky also distrusted virtuosos: ‘In order to succeed they are obliged to seek immediate triumphs and to lend themselves to the wishes of the public, the great majority of whom demand sensational effects from the player. This preoccupation naturally influences their taste, their choice of music, and their manner of treating the piece selected.’ Dushkin’s qualities, both as a musician and a human being, would soon overcome his reluctance.

As Stravinsky himself did not play the violin, Dushkin’s role was to assist him with questions of technique, adapting the composer’s ideas to the demands of his instrument. The first performance of the concerto in 1931, with Dushkin as soloist and Stravinsky conducting, was an immediate success. To capitalize on this – especially because the death of his friend and sponsor Sergei Diaghilev some two years previously had markedly reduced his sources of income – Stravinsky saw this collaboration not only as a lucrative opportunity but also as a new creative

path, ‘a deeper knowledge of the violin and close collaboration with a technician like Dushkin had revealed possibilities I longed to explore’. Moreover, it ‘seemed desirable to open up a wider field for my music by means of chamber concerts, which are so much easier to arrange, as they do not require large orchestras of high quality, which are so costly and so rarely to be found except in big cities’.

Although Stravinsky had already made some arrangements a few years earlier for the Polish violinist Paul Kochanski, these were not long enough to fill an entire recital programme. Thus he had the idea of writing a work for violin and piano, and also making various transcriptions of his own music. Composed between late 1931 and July 1932, the new work was entitled *Duo concertant* and is the only work in all of Stravinsky’s output to have been originally conceived for violin and piano. It was premièred at a broadcast concert in Berlin on 28th October 1932.

Stravinsky wrote: ‘The spirit and form of my *Duo concertant* were determined by my love of the pastoral poets of antiquity and their scholarly art and technique. The theme that I had chosen developed through all the five movements of the piece which forms an integral whole, and, as it were, offers a musical parallel to the old pastoral poetry.’ Apart from the titles of the movements, however, one must admit that the link between the music and the poetry of antiquity seems rather tenuous. Rather than looking for common ground between the two instruments, Stravinsky instead aims to emphasize their individuality, notably in the *Cantilène*, which hardly displays any of the characteristics that one would expect from a movement bearing this title. *Églogue I* shows an ‘irresistible motoric drive’ that the composer would later compare to a *kazachok* (a Cossack dance). This is followed by a sort of violin cadence, not unlike the scratchy violin sounds in the *Triumphal March of the Devil* and *Ragtime* from *The Soldier’s Tale*. The lyrical *Églogue II* evokes Bach and seems to continue in the style of *Arias* movement in the previous year’s Violin Concerto, whilst the *Gigue* is in tarantella rhythm, interrupted on two occasions by trio sec-

tions. According to the violinist Joseph Szigeti, who recorded the *Duo concertant* with Stravinsky in the 1940s, the composer – when trying to explain the subject of the first trio – started to dance and sing the immortal words from Johann Strauss II's operetta *Die Fledermaus*: 'Glücklich ist / Wer vergisst / Was nicht mehr / Zu ändern ist' ('Do not fret. Just forget all the things you cannot get'). The final *Dithyrambe* returns to the melancholy, austere mood of the opening *Cantilène*. As Szigeti puts it: 'So there we had it: the Bachlike... and the Cossack elements, and the Viennese grace and lilt of a Johann Strauss operetta, plus the rigorous lyrical discipline... – all these ingredients coexisting in this masterpiece.'

The other pieces on this disc are, with one exception, arrangements of Stravinsky's own works. The majority were made for recitals with Dushkin, but a few come from the 1920s and were intended for Paul Kochanski. Regarding Stravinsky's method of working when making an arrangement, Dushkin tells us that if he made a suggestion, for example about register, the composer would insist on modifying the underlying structure: 'He behaved like an architect who if asked to change a room on the third floor had to go down to the foundations to keep the proportions of his whole structure.' Moreover, far from just producing a slavish transcription, Stravinsky's aim was 'to go back to the essence of the music and rewrite or recreate the music in the spirit of the new instrument.'

The original version of the *Pastorale*, composed in 1907, is a vocalise, a wordless song. It was written for and dedicated to Nikolai Rimsky-Korsakov's daughter Nadezhda. The melody is heard above an accompaniment reminiscent of a musette in the left hand, while the right hand plays a legato theme consisting of a five-note *gruppetto*. The version for violin and piano, made in 1933, extends the original composition to some extent while preserving its charm; it should not be confused with the arrangement for violin and four wind instruments made the same year.

The stage works that Stravinsky composed for Sergei Diaghilev and his Ballets

russe served as a point of departure for many of the arrangements. These works contained numerous passages that were well suited for reworking in a way that drew attention to their melodic or rhythmic aspects, once stripped of their opulent orchestral colours. The ballet *L'oiseau de feu* (*The Firebird*), based on a Russian fairy tale, is the work with which Stravinsky made his sensational entry into French musical life in 1910. From it we hear the *Prélude et Ronde des princesses* (*Prelude and Round Dance of the Princesses*) and the *Berceuse*, both arranged for Kochanski, and *Scherzo*, arranged for Dushkin. Likewise bathed in a Russian atmosphere, *Petrushka*, premièred the following year, tells of the loves and jealousies of three puppets – Petrushka, the Ballerina and the Moor – who have been brought to life by a magician. The highly virtuosic *Danse russe* (*Russian Dance*) is heard at the moment when the three puppets come to life.

The opera *Le rossignol* (*The Nightingale*), after the fairy tale *The Nightingale* by Hans Christian Andersen, had a laboursome birth: Stravinsky started work on it in 1908, but progress was interrupted by Diaghilev's commission for a ballet (*L'oiseau de feu*). Stravinsky was not able to return to the opera until 1913, after *Petrushka* and *The Rite of Spring*, but in the meantime his musical style had evolved considerably. The change of style is clearly noticeable between the first and second acts. Two passages were arranged for Samuel Dushkin: *Airs du rossignol* (*Songs of the Nightingale*), written when the composer was still living in St Petersburg, and *Marche chinoise* (*Chinese March*), from Act II.

Featuring characters from the *commedia dell'arte*, the ballet *Pulcinella* 'after Giambattista Pergolesi', composed in 1920, represents an important milestone in Stravinsky's creative development. With this work, he began a new stylistic period known as neo-classicism, among the most important characteristics of which were a simplification of the writing and a return to tonality. Sometimes, too, he produced a new interpretation of the original material, seen through a Stravinskian prism –

without ever descending into parody. For *Pulcinella*, Stravinsky drew on music by Pergolesi, an Italian composer of the first half of the eighteenth century, and on pieces by other, less well-known composers. Although he remains faithful to the melody and the bass line, he does not hesitate to spice up the orchestration, even to refine the rhythmic structure, to create his own effects. The **Suite for Violin and Piano**, conceived in 1825 for Kochanski, comprises the following movements: *Introductione, Serenata, Tarantella, Gavotta con due variazioni, Minuetto e Finale*. The writing is dazzling to the point of being sensational. Stravinsky reworked this transcription in the 1930s, producing a new, less virtuosic arrangement with the title *Suite italienne*.

The première in 1922 of the opera *Mavra*, after a story by Pushkin, was a colossal failure, despite the high regard that the composer himself had for the work. Continuing in a vein of neo-classicism and revisitation, Stravinsky chose nineteenth-century Russia as his setting, modelling his music on that of two composers he admired, Glinka and Tchaikovsky. The *Chanson russe (Russian Maiden's Song)* is based on an aria in the folk style, and the arrangement dates from 1937.

The original version of the last work on this disc is not by Stravinsky: it is *La Marseillaise*, composed by Claude Joseph Rouget de Lisle in 1792 and adopted permanently as the French National Anthem in 1879. We do not know why Stravinsky made this arrangement, which dates from New Year's Day 1919 when the composer and his family were still living in Switzerland. The melody, the metre and the rhythm of the original are unchanged, but Stravinsky delights in adding passages in double, triple and even quadruple stopping, which sometimes provide some little harmonic surprises. This arrangement was not played in public until Kyung-Wha Chung performed it in London in 1979, and it remained unpublished until 1997.

© *Jean-Pascal Vachon* 2017

The Russian violinist **Ilya Gringolts** wins over audiences with his extremely virtuosic playing and sensitive interpretations, and is always looking for new musical challenges. As a sought-after soloist, he devotes himself to the great orchestral repertoire but also to contemporary and seldom-played works. He has premièred compositions by Peter Maxwell Davies, Christophe Bertrand and Michael Jarrell and is interested in historical performance practice as well.

Ilya Gringolts has performed with leading orchestras around the world, such as the St Petersburg Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra and Warsaw Philharmonic Orchestra, and been invited to prestigious halls including the Berlin Philharmonie, Wigmore Hall and the Concertgebouw Amsterdam to name but a few.

As a keen chamber musician, Ilya Gringolts collaborates with artists such as Yuri Bashmet, David Kadouch, Itamar Golan, Peter Laul, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit and Jörg Widmann. He is also the first violinist of the Gringolts Quartet, which he founded in 2008 and which enjoys great success with performances at the Salzburg Festival, Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad and Teatro La Fenice in Venice among others.

www.ilyagringolts.com

Peter Laul received his education at the St Petersburg Conservatory, where he studied under Alexander Sandler. He was awarded first prize in the Bremen International Piano Competition (1997) and the Scriabin International Piano Competition in Moscow (2000) and in 2003 received an honorary medal from the Ministry of Culture of the Russian Federation.

In Russia he has performed with orchestras such as the St Petersburg Philharmonic Orchestra, Mariinsky Theatre Orchestra and Moscow Symphony Orchestra

under the direction of conductors such as Maxim Shostakovich, Valery Gergiev and Vassily Sinaisky. He has also appeared as soloist with Nordwestdeutsche Philharmonie and the Estonian National Symphony Orchestra among others.

As a recitalist, Peter Laul performs at venues including the Great and Small Halls of the St Petersburg Philharmonic and the Moscow Conservatory, the Auditorium du Louvre, Lincoln Center in New York, Amsterdam Concertgebouw, Casino Basel, Milan's Sala Verdi, Opera City Hall in Tokyo and the Luxembourg Philharmonic Hall. He is a consummate chamber musician, whose regular partners include Marc Coppey, Ilya Gringolts, Graf Mourja, Sergei Levitin, Alyona Baeva, Valery Sokolov, Alexander Ghindin and Diemut Poppen.



Samuel Dushkin and Igor Stravinsky
Drawing by Hilda Wiener (1877–1940)

Diese SACD enthält ein Originalwerk für Violine und Klavier sowie mehrere Arrangements eines Komponisten, der in seiner Autobiographie schrieb: „Ich hatte bislang an dem Zusammenklang von Klavier und Streichinstrument wenig Gefallen gefunden“, und der zudem der Ansicht war, dass man die Saiteninstrumente als „viel zu evokativ und der menschlichen Stimme zu ähnlich“ erachtete. Zugegeben – diese Ansicht datiert aus der Zeit vor seiner Begegnung mit einem Geiger, von dem er sagte: „Ich war glücklich, bei ihm neben den Gaben des geborenen Geigers auch eine hohe musikalische Kultur zu finden, ein feines Verständnis und eine ganz außerordentliche Zurückhaltung bei der Ausübung seines Berufs.“ Man wird **Igor Strawinsky** – von ihm nämlich ist hier die Rede – diese Kehrtwende nicht übelnehmen, umso mehr als die Werke, die aus diesem Zusammentreffen hervorgingen, so vielseitig wie hinreißend sind.

Die Begegnung mit dem polnisch-amerikanischen Geiger Samuel Dushkin im Jahr 1930 verdankt sich dem Drängen von Strawinskys deutschem Verleger, der dem Komponisten ein Violinkonzert entlocken wollte. Es sollte erwähnt werden, dass Strawinsky neben seiner Zurückhaltung gegenüber der Violine auch ein Misstrauen gegen Virtuosen hegte: „Unter dem ständigen Zwang, raschen Erfolg zu haben, beugen sie sich den Wünschen des Publikums, dessen große Mehrheit vor allem sensationelle Effekte erwartet. Diese ewige Bemühung beeinflusst natürlich ihren Geschmack, ihr Repertoire und die Art, wie sie ihre Stücke ausführen.“ Dushkins musikalische und menschliche Qualitäten sollten Strawinskys Vorbehalte schon bald überwinden.

Dushkins Rolle war es, Strawinsky in Fragen der Spieltechnik zu beraten (Strawinsky selber spielte keine Violine) und die Ideen des Komponisten den Erfordernissen seines Instruments anzupassen. Die Uraufführung des Konzerts im Jahr 1931 mit diesen beiden Protagonisten war ein großer Erfolg, an den Strawinsky auch finanziell anknüpfen wollte, umso mehr als der Tod seines Freundes und Auftrag-

gebers Sergej Diaghilew vor rund zwei Jahren seine Einkünfte erheblich reduziert hatte. Aber er sah in dieser Zusammenarbeit nicht nur eine lukrative Lösung, sondern auch einen neuen kreativen Weg: „eine tiefere Kenntnis der Geige und meine enge Zusammenarbeit mit einem vollendeten Spieler wie Dushkin eröffneten mir Möglichkeiten, die zu verwirklichen mich reizte.“ Darüber hinaus konnte er seinem Schaffen „durch Kammerkonzerte eine größere Verbreitung sichern; sie sind leichter zu veranstalten, weil sie keinen großen und kostspieligen Orchesterapparat erfordern, den man in guter Qualität ohnehin nur in den größeren Städten findet.“

Obwohl er auf Anregung des polnischen Violinisten Paul Kochanski bereits einige Jahre zuvor mehrere Bearbeitungen eingerichtet hatte, reichte dies nicht hin, ein ganzes Konzert zu bestreiten. Und so kam ihm der Gedanke, ein Werk für Violine und Klavier zu komponieren und eine Reihe von Arrangements eigener Werke einzurichten. Ende 1931 bis Juli 1932 komponiert, ist das ***Duo concertant*** das einzige Werk in Strawinskys gesamtem Schaffen, das von Anfang an für Violine und Klavier konzipiert wurde. Es wurde im Rahmen eines Konzerts uraufgeführt, das am 28. Oktober 1932 vom Berliner Rundfunk ausgestrahlt wurde.

Strawinsky schrieb über sein Werk: „Meine Vorliebe für die bukolischen Dichter der Antike und für die weise Kunst ihrer Technik hat den Geist und die Form meines *Duo concertant* bestimmt. Das Thema, das ich mir gestellt hatte, durchzieht die fünf Sätze meines Stücks, die ein zusammenhängendes Ganzes bilden – eine musikalische Parallele gleichsam zur antiken Pastoraldichtung.“ Freilich könnte die Verbindung zwischen der antiken Verskunst und der hier vorgestellten Musik etwas schwach erscheinen, sieht man einmal von den Satzbezeichnungen ab. Anstatt Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Instrumenten zu suchen, ging es Strawinsky vielmehr darum, ihre besonderen Klangeigenschaften zu betonen – vor allem in der *Cantilène*, die kaum die Charakteristika zeigt, die man von einem Satz dieses Titels erwarten würde. Die *Églogue I* hat jenen „unwiderstehlichen motorischen Impuls“, den der

Komponist später mit einem Kasatschok (ein Kosakentanz) verglich; es folgt eine Art Solokadenz der Violine, die an die Fiedel aus der *Marche triomphale du diable* und dem *Ragtime* aus der *Histoire du soldat* erinnert. Die lyrische *Églogue II*, die an den Stil der Arien aus dem im Vorjahr komponierten Violinkonzert anzuknüpfen scheint, lässt an Bach denken, während der Tarantella-Rhythmus der *Gigue* von zwei Trios unterbrochen wird. Der Geiger Joseph Szigeti, der das *Duo concertant* in den 1940er Jahren mit Strawinsky einspielte, berichtete, dass der Komponist zur Erläuterung des ersten Trios die unsterblichen Worte „Glücklich ist / Wer vergisst / Was nicht mehr / Zu ändern ist“ aus der Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauß zu tanzen und zu singen begann. Die abschließende Dithyrambe greift das melancholische und herbe Stimmung der *Cantilène* des Anfangs auf. Lassen wir Szigeti das letzte Wort: „Das war es also: Bach-Anklänge [...], Kosaken-Rhythmen, Schwung und Anmut einer Wiener Operette von Johann Strauß, dazu die rigorose lyrische Disziplin [...] all diese Elemente existieren in diesem Meisterwerk miteinander.“

Von einer einzigen Ausnahme abgesehen, handelt es sich bei den übrigen Stücken dieser Einspielung um Bearbeitungen eigener Werke. Auch wenn die meisten davon im Hinblick auf Konzerte mit Dushkin entstanden, reichen einige bis in die 1920er Jahre zurück und waren für Kochanski bestimmt. Wenn Strawinsky mit einer Bearbeitung beschäftigt war und Dushkin einen Vorschlag zur Registrierung machte, bestand der Komponist darauf, auch die Grundlagen zu verändern – „er handelte“, so Dushkin, „dabei wie ein Architekt, der beim Fundament beginnen musste, um die Proportionen seines ganzen Baues zu erhalten, wenn von ihm verlangt wurde, einen Raum im dritten Stock zu verändern.“ Zudem war Strawinsky kein Freund sklavischer Transkriptionen, ging es ihm doch eher darum, „zum Wesen der Musik zurückzugehen und es im Geiste des anderen Instruments neu zu erschaffen.“

Die *Pastorale* aus dem Jahr 1907 ist in ihrer Originalfassung eine wortlose Vokalise. Das kleine Stück wurde für die Tochter von Nikolai Rimsky-Korsakow,

Nadeschda, komponiert und ist ihr gewidmet. Es handelt sich um eine Melodie über einer Begleitung, die in der linken Hand an eine Musette erinnert, während die rechte ein Legato-Thema spielt, das aus einer Gruppe von fünf Tönen besteht. Die 1933 eingerichtete Fassung für Violine und Klavier (nicht zu verwechseln mit der im selben Jahr entstandenen Fassung für Violine und Bläserquartett) dehnt das kurze Original aus, ohne dass es darüber seinen Charme verlore.

Die Bühnenwerke, die Strawinsky für Sergei Diaghilews Ballets Russes komponierte, lieferten das Ausgangsmaterial für etliche seiner Bearbeitungen. Zahlreiche Stücke boten sich für eine Neuinterpretation an, die – ohne opulentes Orchesterkolorit – die Aufmerksamkeit auf ihren melodischen oder rhythmischen Wert lenken konnte. Mit dem Ballett *L'oiseau de feu* (*Der Feuervogel*, nach einem russischen Märchen) gab Strawinsky 1910 sein sensationelles Debüt im Pariser Musikleben; ihm entstammen die für Kochanski bearbeiteten Stücke *Prélude et Ronde des princesses* und *Berceuse* sowie das für Dushkin arrangierte *Scherzo. Petrouchka* (*Petruschka*), im Jahr darauf entstanden und ebenfalls russisch geprägt, erzählt von der Liebe und der Eifersucht dreier Puppen: Petruschka, Ballerina und Mohr. Sie werden von einem Gaukler mit magischen Fähigkeiten zum Leben erweckt, was musikalisch durch die hochvirtuose *Danse russe* unterstrichen wird.

Die Oper *Le rossignol* (*Die Nachtigall*, nach dem Märchen *Des Kaisers Nachtigall* von Hans Christian Andersen) hatte eine schwierige Geburt: Strawinsky begann im Jahr 1908 mit der Arbeit, die dann durch den Auftrag Diaghilews für ein neues Ballett (*Der Feuervogel*) unterbrochen wurde; erst 1913 – nach *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* – konnte Strawinsky die Arbeit wieder aufnehmen, doch hatte sich seine musikalische Sprache in der Zwischenzeit erheblich verändert. Diese stilistische Veränderung macht sich besonders zwischen dem 1. und dem 2. Akt bemerkbar. Zwei Nummern wurden für Samuel Dushkin bearbeitet: *Airs du rossignol*, das eine noch zu Strawinskys St. Petersburger Zeit entstandene Melodie

aus dem 1. Akt verwendet, und der *Marche chinoise* aus dem 2. Akt.

Das Ballett *Pulcinella*, das auf das Personal der Commedia dell'arte zurückgreift und im Jahr 1920 „nach Giambattista Pergolesi“ komponiert wurde, stellt einen wichtigen Schritt in der künstlerischen Entwicklung des Komponisten dar: Mit diesem Werk läutete Strawinsky eine neue, „neoklassizistische“ Stilperiode ein, zu deren Hauptcharakteristika eine Vereinfachung der Schreibweise und die Rückkehr zur Tonalität gehörten. Außerdem unternahm er bisweilen Neulektüren traditioneller Modelle, um sie, ohne parodistische Absicht, in seinem Prisma zu brechen. Bei *Pulcinella* stützte er sich auf Musik von Pergolesi, einem italienischen Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowie auf Werke einiger unbekannter Komponisten der Zeit. Wenngleich er dabei Melodie und Bass beibehielt, scheute er sich nicht, mit den ihm eigenen Effekten die Instrumentation zu würzen oder auch das rhythmische Gerüst zu verfeinern. Die **Suite für Violine und Klavier**, 1925 für Kochanski entworfen, besteht aus den Sätzen *Introductione, Serenata, Tarantella, Gavotta con due variazioni, Minuetto e Finale*. Die Schreibweise ist virtuos, geradezu pyrotechnisch. Strawinsky überarbeitete dieses Arrangement in den 1930er Jahren und legte eine neue, vorderhand weniger virtuose Bearbeitung unter dem Titel *Suite italienne* vor.

Ungeachtet der großen Wertschätzung, die Strawinsky für seine Oper *Mavra* (nach einer Erzählung von Puschkin) hegte, bescherte ihm ihre Uraufführung im Jahr 1922 einen herben Misserfolg. In wiederum neoklassizistischer Manier und getreu dem Prinzip des „Zurück zu ...“, wählte Strawinsky hier das Russland des 19. Jahrhunderts und die von ihm bewunderte Musik eines Glinka und Tschaikowsky als Muster. Die 1937 arrangierte *Chanson russe* basiert auf einer Arie in volkstümlichem Stil.

Die Originalfassung des letzten der hier eingespielten Werke stammt nicht aus Strawinskys Feder, handelt es sich doch um die 1792 von Rouget de Lisle kompo-

nierte und 1879 zur definitiven französischen Nationalhymne erklärte *Marseillaise*. Welche Motive Strawinskys Bearbeitung veranlassten – sie entstand am Neujahrstag 1919, als er mit seiner Familie in der Schweiz lebte – wissen wir nicht. Melodie, Metrik und Rhythmus des Originals werden gewahrt, doch macht sich Strawinsky einen Spaß daraus, Passagen mit Doppel- Tripel- und sogar Quadrupelgriffen einzustreuen, die in harmonischer Hinsicht mitunter zu kleinen Überraschungen führen. Die Bearbeitung wurde 1979 von Kyung-Wha Chung in London uraufgeführt und erst 1997 veröffentlicht.

© *Jean-Pascal Vachon 2017*

Der russische Geiger **Ilya Gringolts** begeistert das Publikum mit hochvirtuosem Spiel und sensiblen Interpretationen und ist dabei stets auf der Suche nach neuen musikalischen Herausforderungen. Der vielgefragte Solist widmet sich dem großen Konzertrepertoire, aber auch zeitgenössischen und selten aufgeführten Werken. Er hat Werke von Peter Maxwell Davies, Christophe Bertrand und Michael Jarrell uraufgeführt und interessiert sich auch für die historische Aufführungspraxis.

Ilya Gringolts tritt weltweit mit führenden Orchestern auf wie den Sankt Petersburger Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Warschauer Philharmonikern; er erhält Einladungen in renommierte Säle wie die Berliner Philharmonie, die Wigmore Hall, das Concertgebouw Amsterdam u.v.a.

Als begeisterter Kammermusiker arbeitet Ilya Gringolts mit Künstlern wie Yuri Bashmet, David Kadouch, Itamar Golan, Peter Laul, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit und Jörg Widmann. Er ist der Primeiger des 2008 von ihm gegründeten Gringolts Quartet, das mit großem

Erfolg bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival, beim Menuhin Festival Gstaad, dem Teatro La Fenice in Venedig u.a. aufgetreten ist.

www.ilyagringolts.com

Peter Laul erhielt seine Ausbildung am Sankt Petersburger Konservatorium, wo er bei Alexander Sandler studierte. Er gewann den 1. Preis bei der Bremen International Piano Competition (1997) und der Scriabin International Piano Competition in Moskau (2000); 2003 wurde er mit der Ehrenmedaille des Kulturministeriums der Russischen Föderation ausgezeichnet.

In Russland ist er unter der Leitung von Dirigenten wie Maxim Schostakowitsch, Valery Gergiev und Vassily Sinaisky mit Orchestern wie den Sankt Petersburger Philharmonikern, dem Orchester des Mariinsky Theaters und den Moskauer Symphonikern aufgetreten; außerdem gastierte er als Solist mit der Nordwestdeutschen Philharmonie und dem Staatlichen Symphonieorchester Estlands.

Peter Laul gibt Klavierabende im Großen und Kleinen Saal der Sankt Petersburger Philharmonie, dem Moskauer Konservatorium, dem Auditorium du Louvre, dem Lincoln Center in New York, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Casino Basel, der Sala Verdi in Mailand, der Opera City Hall in Tokio und der Luxemburger Philharmonie. Er ist ein vollendeter Kammermusiker, zu dessen regelmäßigen Partnern Marc Coppey, Ilya Gringolts, Graf Mourja, Sergej Levitin, Alyona Baeva, Valery Sokolov, Alexander Ghindin und Diemut Poppen gehören.

Cet enregistrement réunit une œuvre originale pour violon et piano ainsi que des arrangements réalisés par un compositeur qui écrivit dans son autobiographie : « Je goûtais fort peu autrefois la combinaison sonore du piano et des archets » et qui, de plus, n'appréciait guère les cordes jugées « trop évocatrices et représentatives de la voix humaine ». Il est vrai que cette position datait d'avant sa rencontre avec un violoniste dont il dit : « Je fus heureux de trouver en lui, en dehors de ses remarquables dons de violoniste né, une culture musicale, une finesse de compréhension et, dans l'exercice de son métier, une abnégation tout à fait exceptionnelles. » On ne tiendra donc pas rigueur à **Igor Stravinsky**, puisque c'est de lui qu'il s'agit, de ce virage à cent-quatre-vingt degrés d'autant que les œuvres qui résultèrent de cette rencontre sont tout aussi variées que séduisantes.

C'est l'éditeur allemand de Stravinsky qui souhaitait persuader le compositeur de produire un concerto pour violon qui est à l'origine de la rencontre avec le violoniste américain d'origine polonaise Samuel Dushkin en 1930. Ajoutons qu'en plus de ses réticences face au violon, Stravinsky se méfiait également des virtuoses : « La nécessité de réussir les oblige à chercher le succès immédiat et à se plier aux exigences du public qui, dans sa grande masse, attend du virtuose avant tout des effets à sensation. Ce continuel souci influe naturellement sur leur goût, sur leur répertoire et sur leur manière de traiter le morceau exécuté. » Les qualités musicales et humaines de Dushkin allaient bientôt avoir raison de ses réticences.

Le rôle de Dushkin était d'aider Stravinsky pour les questions liées à la technique de l'instrument – Stravinsky ne jouait pas de violon – en adaptant les idées du compositeur aux exigences de son instrument. La création du concerto en 1931 par les deux protagonistes remportera un vif succès. Souhaitant capitaliser sur ce succès, d'autant que la mort de son ami et commanditaire Serge Diaghilev quelque deux ans auparavant avait singulièrement réduit ses sources de revenu, Stravinsky vit dans cette collaboration non seulement une solution lucrative mais également une

nouvelle voie créatrice : « une connaissance plus approfondie du violon ainsi que ma collaboration étroite avec un technicien comme Dushkin m'avaient ouvert des possibilités qu'il me prit envie de réaliser. » De plus, il pouvait « donner une plus grande expansion à [s]es œuvres par le moyen de concerts de chambre, plus faciles à organiser puisqu'ils n'exigent pas le lourd et coûteux appareil d'un orchestre que d'ailleurs on ne trouve de bonne qualité que dans les centres importants. »

Bien qu'il avait déjà réalisé quelques arrangements quelques années auparavant à l'intention du violoniste polonais Paul Kochanski, ceux-ci ne suffisaient pas à remplir un récital complet. C'est ainsi que lui vint l'idée de composer une œuvre pour violon et piano puis de réaliser un certain nombre de transcriptions de ses propres œuvres. Composée entre fin 1931 et juillet 1932, celle-ci fut intitulée ***Duo concertant*** et est la seule de toute la production de Stravinsky à avoir été initialement conçue pour violon et piano. Elle sera créée dans le cadre d'un concert retransmis à la radio de Berlin le 28 octobre 1932.

Stravinsky écrira à son sujet : « C'est mon engouement pour les poètes bucoliques de l'antiquité et pour l'art savant de leur technique qui détermina l'esprit et la forme de mon *Duo concertant*. Le thème que je m'étais proposé évolue au long des cinq mouvements de ma pièce qui forment un tout intégral et, pour ainsi dire, un parallèle musical de l'antique poésie pastorale. » Il faut cependant admettre qu'à part le titre des mouvements, le lien entre la versification antique et la musique proposée ici pourra sembler ténu. Plutôt que de chercher un terrain d'entente entre les deux instruments, Stravinsky s'applique au contraire à souligner leurs spécificités sonores, notamment dans la *Cantilène* qui n'affiche guère les caractéristiques que l'on attend d'un mouvement portant ce titre. L'*Églogue I* fait entendre un « irrésistible élan motorique » que le compositeur comparera plus tard à un *kazatchok* (une danse cosaque) qu'il fait suivre d'une sorte de cadence au violon qui n'est pas sans rappeler le crincrin de la *Marche triomphale du diable* et du *Ragtime* de l'*Histoire du soldat*.

L'*Églogue II*, lyrique, qui semble poursuivre dans le style des mouvements intitulés *Arias* du Concerto pour violon composé l'année précédente, évoque Bach alors que la *Gigue* reprend un rythme de tarentelle interrompu à deux reprises par des trios. Selon le violoniste Joseph Szigeti qui enregistrera le *Duo concertant* avec Stravinsky dans les années 1940, le compositeur, en guise d'explication au sujet du premier trio, se mit à danser et à chanter les immortelles paroles de l'opérette *La chauve-souris* de Johann Strauss : «Glücklich ist / Wer vergisst / Was nicht mehr / Zu ändern ist» [Heureux celui qui oublie ce qu'on ne peut plus changer.] Le *Dithyrambe* conclusif revient au climat mélancolique et austère de la *Cantilène* initiale. Laissons le dernier mot à Szigeti : «C'était donc ça : des éléments bachiens [...], cosaques en plus de la grâce viennoise et du rythme d'une opérette de Johann Strauss et de la discipline lyrique [...] tous ces éléments coexistant dans ce chef d'œuvre.»

Les autres pièces proposées sur cet enregistrement sont, à l'exception d'une seule, des arrangements de ses propres œuvres. Si la majorité d'entre eux furent réalisés en vue des récitals avec Dushkin, quelques-uns remontent cependant aux années 1920 et se destinaient au violoniste Paul Kochanski. Au sujet de la technique de travail de Stravinsky lorsqu'il se consacrait à un arrangement, Dushkin rapporte que s'il faisait une suggestion par exemple au sujet du registre, le compositeur insistait pour modifier la base, «comme un architecte à qui l'on demandait de changer une pièce au troisième étage et qui retournait aux fondations afin de conserver les proportions de la structure complète.» De plus, loin de se livrer à une transcription servile, Stravinsky s'applique plutôt à «retourner à l'essence de la musique et de la recréer dans l'esprit du nouvel instrument.»

La *Pastorale*, composée en 1907, est, dans sa version originale, une vocalise sans parole. Destinée pour la fille de Nikolai Rimski-Korsakov, Nadezhda, cette courte pièce lui est également dédiée. Il s'agit d'une mélodie posée sur un accompagnement qui rappelle une musette à la main gauche pendant que la main droite

joue un thème *legato* fait d'un *gruppetto* de cinq notes. La version pour violon et piano réalisée en 1933 qu'il ne faut pas confondre avec celle pour violon et quatre instruments à vents réalisée la même année, allonge quelque peu la pièce originale tout en en conservant le charme.

Les œuvres scéniques que Stravinsky composa pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev servirent de point de départ à plusieurs de ses arrangements. Ceux-ci renfermaient de nombreux passages qui se prêtaient bien à une réinterprétation qui attirait l'attention sur leur valeur mélodique ou rythmique une fois dépouillés de leurs opulentes couleurs orchestrales. Le ballet *L'oiseau de feu*, d'après un conte russe, est l'œuvre avec laquelle Stravinsky fit son entrée fracassante dans la vie musicale à Paris en 1910. Le *Prélude et Ronde des princesses* et la *Berceuse*, tous deux arrangés pour Kochanski, et le *Scherzo*, arrangé pour Dushkin en sont extraits. Baignant également dans une atmosphère russe, *Petrouchka*, créé l'année suivante, raconte les amours et les jalousies de trois marionnettes, Petrouchka, la ballerine et le Maure, amenées à la vie par un magicien. La *Danse russe*, hautement virtuose, survient au moment où les trois marionnettes prennent vie.

L'opéra *Le rossignol*, d'après le conte *Le rossignol et l'empereur de Chine* de Hans Christian Andersen, eut une gestation difficile : Stravinsky commença à y travailler en 1908 mais la commande de Diaghilev pour un nouveau ballet, *L'oiseau de feu*, interrompit le travail. Stravinsky ne put y retourner qu'en 1913, après *Petrouchka* et *Le sacre du printemps*, mais son langage musical avait grandement évolué entre-temps. Le changement stylistique est clairement perceptible entre le premier acte et le second. Deux passages ont été arrangés à l'intention de Samuel Dushkin : *Airs du rossignol*, qui reprend un air du premier acte composé alors que le compositeur vivait encore à Saint-Petersbourg, et *Marche chinoise*, qui provient du second acte.

Reprenant les personnages de la *commedia dell'arte*, le ballet *Pulcinella* « d'après Giambattista Pergolesi » composé en 1920 constitue une étape importante

dans le développement créatif du compositeur : avec cette œuvre, Stravinsky, inaugure une nouvelle période stylistique qualifiée de néoclassique et qui, parmi ses principales caractéristiques, fait entendre une simplification de l'écriture ainsi qu'un retour à la tonalité. Il se livre également parfois à une relecture de modèles anciens vus à travers le prisme stravinskyen, sans toutefois les parodier. Pour *Pulcinella*, Stravinsky puise dans la musique de Pergolèse, un compositeur italien de la première moitié du dix-huitième siècle ainsi que dans celle de quelques autres compositeurs contemporains moins connus. S'il en respecte la mélodie et la basse, il ne craint pas de pimenter l'orchestration, voire d'affiner la carrure rythmique, par des effets bien à lui. La **Suite pour violon et piano**, conçue en 1925 pour Kochanski, se compose des mouvements suivants : *Introductione, Serenata, Tarantella, Gavotta con due variazioni, Minuetto e Finale*. L'écriture est virtuose, pyrotechnique même. Stravinsky remettra cette transcription sur le métier dans les années 1930 et proposera un nouvel arrangement moins ouvertement flamboyant intitulé *Suite italienne*.

La création de l'opéra **Mavra** d'après un récit de Pouchkine en 1922 fut un échec cuisant malgré la haute estime dans laquelle le compositeur le tenait. Poursuivant dans la veine néoclassique et du *retour à*, Stravinsky choisit ici pour modèle la Russie du dix-neuvième siècle ainsi que la musique de Glinka et de Tchaïkovski qu'il admirait. La *Chanson russe* provient d'un air dans un style populaire et l'arrangement fut réalisé en 1937.

La version originale de la dernière œuvre de cet enregistrement n'est pas de la plume de Stravinsky puisqu'il s'agit de **La Marseillaise** composée par Rouget de Lisle en 1792 et adoptée définitivement comme hymne national de la France en 1879. Réalisé le jour de l'an 1919 alors que le compositeur et sa famille vivaient encore en Suisse, nous ne connaissons pas les circonstances entourant la réalisation de cet arrangement. La mélodie, la métrique et la rythmique originales sont laissées

intactes, mais Stravinsky s’amuse à y ajouter des passages en double, triple et même quadruple corde qui créent parfois quelques petites surprises au niveau harmonique. Inédit jusqu’en 1997, cet arrangement ne fut joué en public pour la première fois qu’en 1979 à Londres par Kyung-Wha Chung.

© *Jean-Pascal Vachon 2017*

Sans cesse à la recherche de nouveaux défis musicaux, le violoniste russe **Ilya Gringolts** a conquis un large public avec sa virtuosité et la sensibilité de ses interprétations. Soliste très sollicité, il se consacre au répertoire concertant ainsi qu’aux œuvres contemporaines et rarement jouées. Il a pris part à la création d’œuvres de Peter Maxwell Davies, Christophe Bertrand et Michael Jarrell. Il s’intéresse en plus aux pratiques historiques d’interprétation.

Ilya Gringolts s’est produit en compagnie des meilleurs orchestres à travers le monde incluant l’Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l’Orchestre symphonique de Chicago, l’Orchestre philharmonique de Londres, l’Orchestre symphonique de la BBC, l’Orchestre symphonique de la NHK, l’Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise et l’Orchestre philharmonique de Varsovie et a joué dans quelques-unes des salles les plus prestigieuses comme la Philharmonie de Berlin, le Wigmore Hall et le Concertgebouw d’Amsterdam.

En tant que chambriste, Gringolts travaille en compagnie d’artistes comme Yuri Bashmet, David Kadouch, Itamar Golan, Peter Laul, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit et Jörg Widmann. Il est également le premier violon du Quatuor Gringolts qu’il a fondé en 2008 et qui a remporté un grand succès entre autres au Festival de Salzbourg, au Festival de Lucerne, au Festival Menuhin de Gstaad ainsi qu’au Teatro La Fenice à Venise.

www.ilyagringsolts.com

Peter Laul a reçu sa formation de pianiste au Conservatoire de Saint-Pétersbourg où il a entre autres étudié auprès d'Alexander Sandler. Il a remporté le premier prix du Concours international de piano de Brême en 1997 ainsi que le Concours international de piano Alexandre Scriabine de Moscou en 2000 en plus de recevoir une médaille honorifique du Ministère de la culture de la Fédération de Russie en 2003.

Il s'est produit en Russie en compagnie d'orchestres tels l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre du Théâtre Mariinsky ainsi que l'Orchestre symphonique de Moscou sous la direction de Maxim Chostakovitch, Valery Guergiev et Vassili Sinaïski. Il s'est également produit en tant que soliste notamment avec le Nordwestdeutsche Philharmonie et l'Orchestre symphonique national d'Estonie.

En tant que soliste, Peter Laul s'est entre autres produit dans la Grande et la Petite salle de la Philharmonie de Saint-Pétersbourg et du Conservatoire de Moscou, à l'Auditorium du Louvre à Paris, au Lincoln Center à New York, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Grand Casino de Bâle, à la Sala Verdi à Milan, au Tokyo Opera City à Tokyo ainsi qu'à la Philharmonie Luxembourg. Chambriste passionné, Laul joue régulièrement en compagnie de Marc Coppey, Ilya Gringolts, Graf Mourja, Serguei Levitin, Alyona Baeva, Valeriy Sokolov, Alexandre Ghindin et Diemut Poppen.



Karl Blossfeldt (1865–1932): *Adiantum pedatum*. From *Urformen der Kunst* (publ. 1928)

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2016 at Pottton Hall, Saxmundham, Suffolk, England
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Graham Cooke

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 1977
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Back cover: photos of Ilya Gringolts (© Tomasz Trzebiatowski) and Peter Laul (© Daniil Rabovsky)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2245 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



ILYA GRINGOLTS



PETER LAUL

BIS-2245