

● harmonia
mundi

STRAVINSKY | RAVEL

Le Sacre du printemps | Ma mère l'Oye

Pavel Kolesnikov
Samson Tsoy



IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring) K. 015, four-hand version

Tableaux de la Russie païenne en deux parties

I. Adoration of the Earth (*L'Adoration de la terre*)

1	Introduction	3'19
2	Augurs of Spring. Dance of the Young Maidens (Les Augures printaniers. Danses des adolescentes)	2'41
3	Game of Abduction (Jeu du rapt)	1'10
4	Spring Rounds (Rondes printanières)	3'31
5	Games of the Rival Tribes (Jeux des cités rivales)	1'35
6	Procession of the Sage (Cortège du sage)	0'37
7	Adoration of the Earth (Adoration de la terre)	0'44
8	Danse of the Earth (Danse de la terre)	1'27

II. The Sacrifice (Le Sacrifice)

9	Introduction	4'27
10	Mystic Circles of the Young Maidens (Cercles mystérieux des adolescentes)	2'52
11	Glorification of the Chosen One (Glorification de l'Élue)	1'13
12	Evocation of the Ancestors (Évocation des ancêtres)	0'53
13	Ritual Action of the Ancestors (Action rituelle des ancêtres)	4'46
14	Sacrificial Dance. The Chosen One (Danse sacrée. L'Élue)	4'51

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Ma mère l'Oye M. 60, four-hand piano suite

15	I. Pavane de la Belle au bois dormant. <i>Lent</i>	1'29
16	II. Petit Poucet. <i>Très modéré</i>	2'26
17	III. Laideronnette, Impératrice des Pagodes. <i>Mouvement de marche</i>	3'16
18	IV. Les Entretiens de la Belle et de la Bête. <i>Mouvement de valse très modéré</i>	4'26
19	V. Le Jardin féerique. <i>Lent et grave</i>	3'37

Pavel Kolesnikov & Samson Tsoy, *piano four hands*

Quel intérêt y a-t-il à jouer *Le Sacre du printemps* de Stravinsky au piano ? Comment cela fonctionne-t-il, lorsqu'on confine cette partition qui déborde de couleurs dans les limites d'un instrument unique – et est-ce que cela fonctionne vraiment, du reste ?

C'est en 2013, l'année du centenaire de la création officielle du ballet, que nous avons découvert le “beau cauchemar” qu'est l'arrangement du *Sacre* fait par Stravinsky lui-même. Difficile de dire quand précisément c'est devenu pour nous une *version* plutôt qu'un *arrangement*, notamment parce que, au cours de ces années, nous n'avons jamais cessé d'en explorer les profondeurs abyssales. Petit à petit, les couleurs saturées de la version orchestrale ont commencé à s'estomper – et nous osons dire que ce qui est apparu était en quelque sorte encore plus impressionnant.

Poussé à ses limites par quatre mains prises de folie furieuse, un piano seul joue avec une précision chirurgicale qu'il est impossible d'égaler. Un unique piano peut être plus violent qu'une centaine de cordes et de vents lorsqu'il est acculé comme un animal sauvage. Même s'il ne peut faire autant de bruit, la puissance vient ici non pas de la simple force du son, mais de son caractère rude, anguleux, direct. Privé des somptueuses couleurs fauvistes et de la profondeur tridimensionnelle, voici le plus extraordinaire dessin musical – une perfection de ligne, de forme et de rythme que rien n'obscurcit. Dans cette version en “noir et blanc” d'une œuvre qui semble complètement dionysiaque, l'économie miraculeuse et la logique inflexible passent au premier plan pour se révéler pleinement à nos oreilles. L'œuvre semble concentrée et tangible, d'une pureté étrange et inattendue.

Mais qu'est-ce qui peut bien relier cette œuvre de terreur aux mondes oniriques de *Ma mère l'Oye* ? La réponse la plus facile peut sembler “rien” – mais elle recèle un paradoxe. La pureté se trouve aux extrémités de l'existence, et, en un sens, le processus de purification est toujours sacrificiel. “Pureté” est ici le mot-clef. Du point de vue émotionnel et esthétique, les deux œuvres sont diamétralement opposées ; mais, dans les deux, les effets complexes et les sonorités luxuriantes sont sacrifiés au profit de l'essentiel. Si, du fait de la compression dans les limites d'un unique piano, le *Sacre du printemps* semble *bien trop* pour un seul instrument, *Ma mère l'Oye* semble *bien trop peu*. Il n'y a pas assez de notes pour les vingt doigts des pianistes ! De même que Stravinsky nous permet de percevoir son œuvre dans son état le plus primitif et le plus exposé, Ravel renonce à toute sa complexe magie pianistique au profit d'une totale transparence. Désormais, du fait de leur rareté, chacune des notes est comme un puissant élixir, une véritable explosion de couleur et d'émotion, un chef-d'œuvre d'économie et de richesse.

Lire sur l'art est une chose, et en faire l'expérience en est une autre. La concentration de magie musicale dans ces deux œuvres a fait pour nous de l'enregistrement de cet album une aventure extraordinaire, enivrante. Nous espérons maintenant que, condensé et distillé, il vous permettra de ressentir avec immédiateté le pouvoir de la musique et de partager notre profonde admiration pour ces deux grands chefs-d'œuvre.

PAVEL KOLESNIKOV et SAMSON TSOY
Traduction : Dennis Collins

Œuvre mythique créée à Paris en mai 1913, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky ne commence à s'imposer que dans les années 20. Sans doute l'éclatement de la Première Guerre mondiale en juillet 1914 explique-t-il cette reconnaissance différée. Mais ce ne saurait en être la seule raison. En effet, comme la partition d'orchestre n'allait être publiée à Berlin par les Éditions russes de musique qu'en 1921, l'unique moyen de découvrir *Le Sacre du printemps* était de lire la version pour piano à quatre mains parue chez le même éditeur en 1913. C'est sous cette forme que Claude Debussy l'a déchiffrée la première fois avec Stravinsky le 2 juin 1912 (et non au printemps 1913 comme cela a été souvent rapporté) à Meudon chez Louis Laloy, un intime de Debussy. Dans ses souvenirs, Laloy fait le récit de cette exécution mémorable : "[Stravinsky] avait apporté la réduction pour piano à quatre mains de son œuvre nouvelle, *Le Sacre du printemps*. Debussy consentit à jouer la basse sur le piano Pleyel que je possédais encore. Stravinsky avait demandé la permission d'ôter son col. Le regard immobilisé par les lunettes, piquant du nez vers le clavier, par instants chantonnant une partie élaguée, il entraînait dans un débordement sonore les mains agiles et molles de son compagnon qui suivait sans accroc et semblait se jouer de la difficulté. Quand ils eurent terminé, il ne fut plus question d'embrassades, ni même de compliments. Nous étions muets, terrassés comme après un ouragan venu, du fond des âges, prendre notre vie aux racines." Quelques mois plus tard, en novembre 1912, Debussy évoque ce moment dans une lettre à Stravinsky : "J'ai encore dans ma mémoire le souvenir de l'exécution de votre *Sacre du printemps* chez Laloy... Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie, vainement, d'en retrouver la terrible impression. C'est pourquoi j'en attends la représentation comme un enfant gourmand auquel on aurait promis des confitures." En témoignage d'amitié, Stravinsky lui offre en juin 1913 un exemplaire de l'édition pour piano à quatre mains avec l'envoi suivant : "À mon très cher ami Claude Debussy en souvenir de la bataille du 29 mai 1913, son Igor Stravinsky, Paris le 9 juin 1913."

Commande des Ballets russes de Serge de Diaghilev, *Le Sacre du printemps*, conçu à partir de l'été 1911, marque un tournant dans la carrière du compositeur. Alors qu'il séjourne avec sa famille à Oustiloug en Russie, Stravinsky se rend fin juillet à Talachkino, près de Smolensk, pour rencontrer le peintre Nicolas Roerich et élaborer avec lui l'argument du ballet. L'artiste, l'un des représentants majeurs du symbolisme russe, se passionne pour les périodes anciennes, avant que la Russie ne soit christianisée. Dans un article de mai 1913, Stravinsky affirme qu'il a "voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle". Pour évoquer ces "tableaux de la Russie païenne", il utilise, notamment dans la première partie, des thèmes de mélodies populaires tirés du folklore lituanien et issus d'une imposante anthologie publiée à Cracovie en 1900. Il les transforme et les emploie comme un matériau destiné à élaborer sa matière musicale. Le rythme joue également un rôle capital en raison de la métrique irrégulière fragmentée en valeurs courtes et ponctuée d'accents qui bousculent et frappent l'auditeur. Stravinsky a aussi recours à des agrégats d'accords, provoquant une forte tension entre un matériau thématique simple et une écriture harmonique très complexe et dense, nourrie de dissonances. Il précise en mai 1913 que dans le prélude de la première partie "la mélodie s'y développe selon une ligne horizontale, que seules les masses des instruments – le dynamisme intense de l'orchestre et non la ligne mélodique elle-même – accroissent ou diminuent".

En vue de la création de mai 1913, Diaghilev confie les décors et les costumes à Roerich, "le créateur de l'atmosphère picturale pour cette œuvre de foi" selon Stravinsky. Quant à la chorégraphie, elle fait l'objet d'une étroite collaboration entre Vaslav Nijinsky et le compositeur qui le salue comme "le collaborateur plastique idéal". Ce n'est que bien plus tard que le musicien émettra des critiques virulentes contre la réalisation du danseur vedette des Ballets russes. La première de *Sacre du printemps* a lieu le 29 mai 1913 dans le tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Gabriel Astruc, sous la direction de Pierre Monteux, avec Marie Piltz dans le rôle de danseuse soliste. Le scandale qu'aurait provoqué la première a été très largement exagéré, tout au plus un "chahut inconvenant", comme le souligne le critique Léon Vallas. D'ailleurs, aucune des quatre représentations qui ont suivi n'a été troublée par un quelconque vacarme. En revanche, après les réussites de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, Stravinsky n'est guère surpris que la critique musicale, à l'exception de quelques-uns, soit déconcertée par *Le Sacre*, comme il le pressent le jour de la première : "Je crains que *Le Sacre du printemps* où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie tout humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne dérouté ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère." (mai 1913)

Les cinq pièces de *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel se situent dans une perspective radicalement différente, comme celui-ci le souligne dans son esquisse autobiographique : "Le dessein d'évoquer dans ces pièces la poésie de l'enfance m'a naturellement conduit à simplifier ma manière et à dépouiller mon écriture." Sa composition est placée sous le signe de l'amitié qui lie Ravel depuis 1904 à Ida et Cipa Godebski, demi-frère de Misia Sert, riches amateurs éclairés, lesquels accueillent dans leur salon parisien de la rue Saint-Florentin écrivains, musiciens et peintres comme Vuillard, Bonnard ou Vallotton. "Je crois que mes parents furent pour Ravel une famille de choix", rapporte en décembre 1938 Mimi Godebska, leur fille, dédicataire avec son frère Jean du recueil *Ma mère l'Oye*. Et celle-ci ajoute à propos de son père et du musicien qu'ils avaient "l'un pour l'autre une amitié rare, faite d'admiration réciproque et d'entente profonde". Elle se remémore aussi la complicité qu'elle a nouée avec le musicien : "J'avais une prédilection pour Ravel parce qu'il racontait des histoires et que je les adoraïs. Je m'installais sur ses genoux et inlassablement il recommençait : "Il était une fois..." Et c'était *Laideronnette*, *La Belle et la Bête*, et surtout les aventures d'une pauvre souris qu'il avait inventée pour moi."

Le cycle de Ravel a été composé en deux temps : la "Pavane de la Belle au bois dormant" est achevée le 20 septembre 1908, tandis que les quatre autres pièces portent la date d'avril 1910. Dans ce recueil faussement simple, Ravel fait montre d'un grand raffinement et opte pour un dépouillement volontaire, dans lequel il veille à équilibrer les registres de son écriture à quatre mains en la rendant à la fois aérée et dense, tâche infiniment délicate : errance harmonique et mélodique du "Petit Poucet", imitation du jeu du gamelan dans "Laideronnette, Impératrice des Pagodes" cédant le pas à une partie centrale tout en majesté avant que le tout se superpose magiquement, valse aux harmonies consonnantes qui se déforme en dissonances dans "Les Entretiens de la Belle et de la Bête" pour mieux se métamorphoser. Le recueil se termine par une magnifique sarabande dont la palette sonore croît progressivement du centre du clavier vers les extrêmes. Mimi se souvient que ni son frère ni elle n'étaient "d'âge à apprécier une telle dédicace" et qu'ils y ont vu "plutôt une obligation de travail". Et celle-ci de poursuivre : "Ravel souhaitait que nous jouions *Ma mère l'Oye* à quatre mains, en première audition à un concert public. Cette idée me glaçait et m'épouvantait à la fois. Mon frère, moins timide, et qui avait plus de facilité, s'en tirait assez bien. Mais malgré les leçons de Ravel, je me crispais d'une telle façon qu'on dut renoncer à ce joli projet." Effectivement, la première est donnée le 20 avril 1910 lors du premier concert de la Société Musicale Indépendante par deux jeunes pianistes dont les âges ont été volontairement modifiés : Christiane Verger, six ans (de son vrai nom Jeanne Leleu, 11 ans) et Germaine Durony, dix ans (en fait 14 ans). Le chroniqueur Henry Gauthier-Villars salue non sans humour leur prestation en écrivant que "Ravel peut être reconnaissant de leur interprétation si intelligente et si fine de ses contes de *Ma mère l'Oye*, subtiles fantaisies mettant à la portée des petites mains les plus audacieuses conquêtes de l'harmonie moderne".

DENIS HERLIN

What is the point of doing Stravinsky's *Rite of Spring* on piano? How does it work, confining this overwhelmingly colourful score within the limits of only one instrument – and does it work at all, indeed?

We first discovered the 'beautiful nightmare' of Stravinsky's own arrangement of the 'Rite' back in 2013, the centenary year of the official premiere of the ballet. It's hard to know when exactly it became for us a *version* rather than an *arrangement*, partly because, in these years, we never stopped working on the piece, exploring its abyssal depths. Little by little, the saturated colours of the orchestral version began to fade – and dare we say that what transpired was, somehow, even more impressive.

Pushed to the limit by four berserk hands, a sole piano plays with graphic precision that is impossible to match. One piano can be more violent than a hundred strings and winds when it is cornered like a wild animal. Even if it cannot make as much noise, here the power comes not from sheer strength of sound, but from its rough, angular directness. Stripped of the sumptuous fauvist colour and of three-dimensional depth, here is the most extraordinary musical drawing – an unobscured perfection of line, form, and rhythm. In this 'black and white' version of a seemingly utterly Dionysian work, the miraculous economy and unyielding logic come to the fore and are fully exposed before our ears. The piece feels distilled and tangible, and strangely and unexpectedly pure.

But what on earth links this work of terror to the dreamworlds of *Ma mère l'Oye*? 'Nothing' might seem the easiest answer – but it contains a paradox. Purity is found at the extreme ends of existence; in a sense, the process of purification is always sacrificial. And purity is the keyword here. Emotionally and aesthetically, the two pieces are exact opposites, but in both of them, the complex effects and lush sonorities are sacrificed in favour of the most essential. If, as a result, compressed within the limits of a single piano, the *Rite of Spring* feels far *too much* for one instrument, *Ma mère l'Oye* feels far *too little*. There are too few notes there for the pianists' twenty fingers! Just as Stravinsky allows us to experience his work in its most primal, exposed state, Ravel refuses all his intricate pianistic wizardry for complete transparency. Now, through their scarcity, each note is like a potent elixir, a veritable explosion of colour and emotion, a masterwork of economy and richness.

It is one thing reading about art, and experiencing it is another. The concentration of musical magic in these two works made recording this album an extraordinary, intoxicating experience for us. Now we hope that, condensed and distilled, it will let you feel the power of music with immediacy, and share our profound admiration for these two great masterpieces.

PAVEL KOLESNIKOV and SAMSON TSOY

Although it was premiered in Paris in May 1913, Igor Stravinsky's ballet *Le Sacre du printemps* (*The Rite of Spring*) only really established its now legendary reputation in the 1920s. The outbreak of the First World War in July 1914 probably explains this delay in its recognition. But it cannot be the only reason. It must be noted that, since the orchestral score was not published until 1921 (by Éditions Russes de Musique in Berlin), the only way to discover *The Rite of Spring* was to read through the version for piano four hands issued by the same publisher in 1913. It was in this form that Claude Debussy first sightread the work with Stravinsky on 2 June 1912 (and not in the spring of 1913 as has often been reported) at the Meudon home of Louis Laloy, a close friend of the French composer. In his memoirs, Laloy recounts this memorable performance:

[Stravinsky] had brought the piano duet score of his new work, *The Rite of Spring*. Debussy agreed to play the bass on the Pleyel piano that I still own. Stravinsky asked permission to take off his collar. His gaze immobilised by his glasses, his nose plunging towards the keyboard, sometimes humming a simplified version of the part, he led the agile, flexible hands of his companion, who followed without a hitch and seemed to make light of the difficulty, into an overwhelming outburst of sound. When they had finished, there were no embraces, or even compliments. We were mute, laid low as if by a hurricane that had come from the depths of time to uproot our lives.

A few months later, in November 1912, Debussy recalled this moment in a letter to Stravinsky: 'I still retain in my memory the play-through of your *Rite of Spring* at Laloy's house . . . It haunts me like a beautiful nightmare and I try in vain to recapture the terrifying impression it made on me. That is why I await the premiere like a greedy child who has been promised jam'. In June 1913, as a token of friendship, Stravinsky gave him a copy of the four-hand piano edition with the following dedication: 'To my very dear friend Claude Debussy, in memory of the battle of 29 May 1913. His devoted Igor Stravinsky, Paris, 9 June 1913.'

The Rite of Spring, commissioned by Serge Diaghilev's Ballets Russes and written from the summer of 1911 onwards, marked a turning point in its composer's career. While staying with his family at Ustilug in Russia,¹ Stravinsky travelled to Talashkino, near Smolensk, to meet the painter Nicolas Roerich and draft the ballet's scenario with him. The artist, one of the leading exponents of Russian Symbolism, was passionately interested in the early periods before Russia was Christianised. Stravinsky, as he wrote on 29 May 1913, 'wanted to express the sublime rise of nature as it is renewed: the total, Panic rise of the universal sap'. To evoke these 'pictures of pagan Russia', he used, especially in the first part, themes borrowed from Lithuanian folklore, which came from an imposing anthology of folksongs published in Krakow in 1900. He transformed these and used them as material for musical development. Rhythm plays a vital role in the work, on account of the irregular metres, broken up into short note values, and punctuated by accents that disconcert and strike the listener. Stravinsky also uses compound chords, which create a powerful tension between simple thematic material and a highly complex, dense harmonic style, nourished by dissonances. He observed in May 1913 that, in the Introduction to Part One, 'the melody develops along a horizontal line, which only the masses of the instruments – the intense dynamism of the orchestra and not the melodic line itself – swell or diminish'.

For the premiere in May 1913, Diaghilev entrusted the set and costume designs to Roerich, 'the creator of the pictorial atmosphere for this work of faith' as Stravinsky called him, while the choreography was created in close collaboration between Vaslav Nijinsky and the composer, who hailed him as 'the ideal visual collaborator'. It was not until much later that Stravinsky expressed virulent criticism of the star dancer's work. *The Rite of Spring* received its first performance on 29 May 1913 at the brand-new Théâtre des Champs-Élysées, under the management of Gabriel Astruc; the conductor was Pierre Monteux, with Marie Piltz as principal dancer. The scandal supposedly caused by the premiere has been greatly exaggerated; at most there was 'unseemly heckling', as the critic Léon Vallas termed it. Moreover, none of the four performances that followed was disrupted by any kind of uproar. On the other hand, after the success of *The Firebird* and *Petrushka*, Stravinsky was hardly surprised that all but a few music critics were bewildered by *The Rite*, as he had foreseen on the day of the premiere: 'I am afraid that *The Rite of Spring*, in which I no longer make use of the spirit of fairytales or of eminently human sorrow and joy, but instead strive for a rather more extended abstraction, will perplex those who have hitherto shown me such precious sympathy' (May 1913).

The five pieces of Maurice Ravel's *Ma mère l'Oye* (Mother Goose) take a radically different approach, as the composer pointed out in his *Esquisse autobiographique*: 'My aim of evoking the poetry of childhood in these pieces naturally led me to simplify my style and to strip my writing of all ornament.' Ravel's composition was inspired by the friendship he had enjoyed since 1904 with Ida and Cipa Godebski (Cipa was the half-brother of Misia Sert), wealthy and discerning art-lovers who welcomed writers, musicians, and painters such as Vuillard, Bonnard and Vallotton to their Parisian salon in the rue Saint-Florentin. 'I think my parents were an elective family for Ravel', wrote their daughter Mimi Godebska – who, along with her brother Jean, was the dedicatee of *Ma mère l'Oye* – in December 1938. And she added that her father and Ravel had 'a rare friendship for each other, based on mutual admiration and deep understanding'. She also recalled the close relationship she herself formed with the composer: 'I had a special fondness for Ravel because he told stories and I loved them. I would settle down on his knees and he would start again, tirelessly: "Once upon a time . . ." And then I would hear about Laideronnette, Beauty and the Beast, and above all the adventures of a poor mouse which he had invented for me.'

Ravel's cycle was written in two stages: the *Pavane de la Belle au bois dormant* (Pavan of the Sleeping Beauty) was completed on 20 September 1908, while the other four pieces are dated April 1910. In this deceptively simple composition, Ravel displays great refinement and opts for deliberate simplicity, taking care to balance the registers of his four-hand texture by making it at once airy and dense, an infinitely delicate task: wandering harmonic and melodic writing in *Petit Poucet* (Hop-o'-My-Thumb); an imitation of gamelan music in *Laideronnette*, *Impératrice des pagodes* (Laideronnette, empress of the pagodas) that makes way for a majestic central section before all the material of the movement is magically superimposed; a waltz with consonant harmonies that is distorted into dissonances in *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* (The Conversations of Beauty and the Beast), the better to accomplish its metamorphosis. The work ends with a magnificent sarabande, in which the sound palette gradually expands from the centre of the keyboard towards its extremes. Mimi recalled that neither she nor her brother was 'old enough to appreciate what a dedication of this kind meant' and that they saw it as 'more of an obligation to practise'. She continues: 'Ravel wanted us to give the first public performance of *Ma mère l'Oye* as a piano duo. The idea both chilled and terrified me. My brother, who was less shy and more talented, managed quite well. But despite the lessons Ravel gave us, I got so tense that we had to abandon this appealing project.' In the end, the premiere was given at the first concert of the Société Musicale Indépendante, on 20 April 1910, by two young pianists whose ages had been deliberately altered: 'Christiane Verger, aged six' (whose real name was Jeanne Leleu, aged eleven) and Germaine Durony, 'aged ten' (actually fourteen). The journalist Henry Gauthier-Villars praised their achievement with a touch of humour, writing that 'Ravel can be grateful for so intelligent and refined an interpretation of his "Mother Goose Tales", which are subtle fantasies bringing the most daring innovations of modern harmony within the reach of little hands.'

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

¹ Now Ustyulh in Ukraine. (Translator's note)

Warum ist es sinnvoll, Stravinskys *Le Sacre du printemps* auf dem Klavier zu spielen? Wie kann es gelingen, diesen überwältigend farbenfrohen Orchestersatz auf die Beschränkungen eines einzigen Instruments zu reduzieren? Geht das überhaupt?

Den „schönen Albtraum“ von Stravinskys eigener Bearbeitung von *Le Sacre* haben wir 2013 entdeckt – genau einhundert Jahre nach der offiziellen Erstaufführung des Balletts. Es ist nicht klar, wann genau es für uns eher eine ‚Version‘ als eine ‚Bearbeitung‘ wurde, zum Teil weil wir in diesen Jahren nie aufhörten, an dem Stück zu arbeiten, seine abgründige Tiefe zu erkunden. Schritt für Schritt begannen die satten Farben der Orchesterversion zu verblassen – und wir möchten fast behaupten, dass das, was sich herauschälte, in gewisser Weise noch viel eindrucksvoller war.

Von vier Berserkerhänden an seine Grenzen gebracht, spielt ein einzelnes Klavier mit unvergleichlicher graphischer Präzision. Ein einziges Klavier kann gewaltiger klingen als hundert Streicher und Bläser, wenn man es in die Enge treibt wie ein wildes Tier. Auch wenn es nicht genauso viel Lärm machen kann, kommt hier die Kraft nicht von der reinen Klanggewalt, sondern von seiner groben, kantigen Direktheit. Befreit von der üppigen fauvistischen Färbung und dreidimensionalen Tiefe findet sich hier eine höchst außergewöhnliche musikalische Zeichnung – eine unverhüllte Perfektionierung von Melodielinie, Form und Rhythmus. In dieser ‚Schwarzweiß‘-Version eines absolut dionysisch scheinenden Werks treten nun die erstaunliche Ökonomie und unerbittliche Logik in den Vordergrund und werden für unsere Ohren offen erfahrbar. Das Stück wird als kristallklar und direkt greifbar empfunden, als seltsam und unerwartet rein.

Doch was um alles in der Welt verbindet dieses Werk des Terrors mit den Traumwelten von *Ma mère l'Oye*? „Nichts“, scheint die einfachste Antwort zu sein, doch hier ist ein Paradox enthalten. Reinheit findet sich an den extremen Enden des Daseins; in gewissem Sinn ist der Prozess der Reinigung immer eine Opfergebärde. Und Reinheit ist hier das Schlüsselwort. Aus emotionaler und ästhetischer Sicht sind die beiden Stücke genaue Gegenteile, doch in beiden werden die komplexen Effekte und die satte Klangfülle dem absolut Essentiellen geopfert. Wenn in der Folge das in die Beschränkungen eines einzigen Klaviers gezwängte *Sacre du printemps* als für ein Instrument *zu viel* empfunden wird, empfindet man *Ma mère l'Oye* als deutlich *zu wenig*. Es gibt einfach zu wenige Noten für die zwanzig Finger der Pianisten! Während Stravinsky uns erlaubt, sein Werk in seiner ursprünglichsten, exponierten Form zu erleben, verweigert Ravel all seine intrikaten pianistischen Zaubereien zugunsten vollständiger Transparenz. Aufgrund ihrer Verknappung ist nun jede Note ein kraftvolles Elixir, eine veritable Explosion von Farbe und Emotion, ein Meisterwerk von Ökonomie und Reichtum.

Es ist eine Sache, über die Kunst zu lesen; sie zu erleben, ist etwas ganz Anderes. Die Konzentration musikalischer Magie in diesen beiden Werken machte die Einspielung dieses Albums für uns zu einer außergewöhnlichen, berauschenden Erfahrung. Nun hoffen wir, dass die Aufnahme Ihnen die Kraft dieser Musik in ihrer verdichteten und destillierten Gestalt unmittelbar nahebringt und dass Sie unsere tiefe Bewunderung für diese beiden Meisterwerke teilen werden.

PAVEL KOLESNIKOV und SAMSON TSOY
Übersetzung: Stephaie Wollny

Igor Strawinskys legendäres Werk *Le Sacre du printemps* kam im Mai 1913 in Paris zur Uraufführung, begann sich jedoch erst in den 1920er Jahren durchzusetzen. Diese späte Anerkennung ist gewiss mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 zu erklären. Doch dürfte dies nicht der einzige Grund sein. Auch die Tatsache, dass die Veröffentlichung der Orchesterpartitur in Berlin durch den Russischen Musikverlag erst 1921 erfolgte, trug dazu bei, denn dadurch konnte man das Werk nur über die Fassung für Klavier vierhändig kennenlernen, die 1913 beim selben Verlag erschien. In dieser Version spielte Claude Debussy den *Sacre* am 2. Juni 1912 (und nicht im Frühjahr 1913, wie dies oft angeführt wurde) zum ersten Mal mit Strawinsky vom Blatt, und zwar in Meudon bei Louis Laloy, einem engen Freund Debussys. In seinen Erinnerungen berichtet Laloy über diese denkwürdige Aufführung: „[Strawinsky] hatte von seinem neuen Werk *Le Sacre du printemps* die Bearbeitung für Klavier vierhändig mitgebracht. Debussy erklärte sich bereit, die Secondo-Partie auf dem Pleyel-Flügel zu spielen, den ich immer noch besitze. Strawinsky hatte darum gebeten, seinen Kragen auszuziehen. Den Blick unbewegt durch die Brille, die Nase in Richtung Tasten gerichtet, manchmal eine Partie summend, die er weggelassen hatte, trieb er in einem Klangschwall die beweglichen, geschmeidigen Hände seines Begleiters an, der problemlos folgte und sich über die Schwierigkeiten hinwegzusetzen schien. Als sie geendet hatten, war an eine Umarmung nicht zu denken und auch nicht an Komplimente. Wir blieben stumm, überwältigt wie nach einem aus Urzeiten zu uns geratenen Orkan, der unser Leben an den Wurzeln packte.“ Einige Monate später, im November 1912, erwähnte Debussy in einem Brief an Strawinsky dieses Ereignis: „Mir ist die Aufführung Ihres *Sacre du printemps* bei Laloy noch in lebhafter Erinnerung... Das verfolgt mich wie ein schöner Albtraum, und ich versuche vergeblich, den schrecklichen Eindruck davon wiederzufinden. Deshalb erwarte ich die Aufführung wie ein naschhaftes Kind, dem man Marmeladen versprochen hat.“ Als Freundschaftsbeweis schenkte Strawinsky ihm im Juni 1913 eine Ausgabe der Fassung für Klavier vierhändig mit folgender Widmung: „Meinem teuersten Freund Claude Debussy zur Erinnerung an die Schlacht vom 29. Mai 1913, Ihr Igor Strawinsky, Paris, den 9. Juni 1913.“

Im Sommer 1911 entstand der erste Entwurf von *Le Sacre du printemps*, der ein Auftragswerk der Ballets russes von Sergei Diaghilew war und in Strawinskys Laufbahn einen Wendepunkt markiert. Als er mit seiner Familie im russischen Stilug weilte, begab sich der Komponist Ende Juli nach Talaschkino bei Smolensk, um den Maler Nikolai Roerich zu treffen und mit ihm die Handlung des Balletts zu erarbeiten. Roerich, einer der Hauptvertreter des russischen Symbolismus, begeisterte sich für die alten Zeiten des vorchristlichen Russlands. Strawinsky bekräftigte im Mai 1913 in einem Artikel, dass er im *Sacre du printemps* das „erhabene Erwachen der Natur [ausdrücken wollte], die sich aus sich selbst erneuert: das alles umfassende, panische Erwachen der universellen Kraft“. Um diese „Bilder aus dem heidnischen Russland“ heraufzubeschwören, benutzte er – namentlich im ersten Teil – Themen aus Volksliedern der litauischen Folklore, die 1900 in Krakau in einer umfangreichen Sammlung publiziert worden waren. Er gestaltete sie um und benutzte sie als Material für die Entwicklung seines eigenen musikalischen Stoffs. Eine weitere wichtige Rolle spielt der Rhythmus mit seinem unregelmäßigen Metrum, das in kurze Notenwerte zerstückelt wird und mit Akzenten durchsetzt ist, die den Zuhörer verwirren und verblüffen. Strawinsky verwendet auch heterogene Akkordverflechtungen, was zu einer großen Spannung führt zwischen dem einfachen thematischen Material und dem sehr komplexen, dichten, von Dissonanzen durchdrungenen harmonischen Satz. Im Mai 1913 erklärte Strawinsky, dass in der Introduction des ersten Teils „die Melodie [des Fagotts] sich in einer horizontalen Linie entfaltet, die nur durch die Masse der Instrumente – die volle Wucht des Orchesters und nicht die melodische Linie selbst – verstärkt oder abgeschwächt wird“.

Für die geplante Uraufführung im Mai 1913 vertraute Diaghilew Bühnenbild und Kostüme Roerich an, in dem Strawinsky den „Schöpfer der malerischen Atmosphäre dieses vom Glauben geprägten Werks“ sah. Was die Choreografie betrifft, so war sie Gegenstand einer engen Zusammenarbeit zwischen Waslaw Nijinsky und dem Komponisten, der ihn als „idealen, formbaren Mitarbeiter“ lobte. Erst viel später wurde Strawinsky die Umsetzung durch den Startänzer der Ballets russes scharf kritisieren. Die Premiere des *Sacre du printemps* fand am 29. Mai 1913 in dem ganz neuen, von Gabriel Astruc geleiteten Théâtre des Champs-Élysées statt, und zwar unter dem Dirigat von Pierre Monteux und mit Marie Piltz als Solotänzerin. Der Skandal, den die Premiere ausgelöst haben soll, wurde viel zu sehr überbewertet, das war allenfalls ein „unpassender Aufruhr“, wie der Kritiker Léon Vallas betonte. Übrigens wurde keine der vier folgenden Aufführungen durch ein wie auch immer

geartetes Getöse gestört. Dagegen war es für Strawinsky nach den Erfolgen von *L'Oiseau de feu* und *Petrouchka* keine Überraschung, dass die Musikkritiker – von einigen Ausnahmen abgesehen – vom *Sacre* irritiert waren, denn am Tag der Premiere ahnte er: „Ich fürchte, dass *Le Sacre du printemps*, in dem ich nicht mehr den Geist der Märchen angerufen noch die menschliche Erfahrung des Schmerzes oder der Freude thematisiert habe, sondern wo ich mich darum bemühe, die Richtung zu ändern hin zu einer etwas weiter gefassten Abstraktion, all jene befremden wird, die mir bis jetzt treu ihre Sympathie erwiesen haben.“ (Mai 1913)

Die fünf Stücke mit dem Titel *Ma mère l'Oye* (*Mutter Gans*) von Maurice Ravel entstanden aus einer vollkommen anderen Sichtweise heraus. Der Komponist betont in seiner autobiografischen Skizze: „Die Absicht, in diesen Stücken die Poesie der Kindheit wachzurufen, hat mich natürlich dazu geführt, meine Art zu vereinfachen und meine Schreibweise zu verschlanken.“ Die Komposition steht unter dem Zeichen der Freundschaft, die Ravel ab 1904 mit Ida und Cipa Godebski, dem Halbbruder von Misia Sert, pflegte, vermögenden, gebildeten Liebhabern, die in ihrem Pariser Salon an der Rue Saint-Florentin Schriftsteller, Musiker und Maler wie Vuillard, Bonnard und Vallotton empfangen. „Ich glaube, dass meine Eltern für Ravel die ideale Familie waren“, erklärte im Dezember 1938 Mimi Godebska, ihre Tochter. Ihr und ihrem Bruder Jean ist die Sammlung *Ma mère l'Oye* gewidmet. Zum Verhältnis zwischen ihrem Vater und dem Komponisten fügte sie hinzu, dass sie in „einer seltenen Freundschaft“ verbunden waren, die „von gegenseitiger Bewunderung und tiefer Eintracht“ geprägt war. Sie erinnerte sich auch an die Zuneigung, die sie zu dem Komponisten gefasst hatte: „Ich hatte eine Schwäche für Ravel, weil er Geschichten erzählte, die ich liebte. Ich ließ mich auf seinen Knien nieder, und unermüdlich hob er immer wieder an: ‚Es war einmal...‘ Das waren *Laideronnette*, *Die Schöne und das Biest* und vor allem die Abenteuer einer armen Maus, die er für mich erfunden hatte.“

Ravel schrieb den Zyklus in zwei Etappen: Die *Pavane de la Belle au bois dormant* wurde am 20. September 1908 vollendet, die vier anderen Stücke sind auf den April 1910 datiert. In diesem nur vordergründig schlichten Werk zeigt Ravel viel Raffinesse und entscheidet sich bewusst für eine schmucklose Tonsprache, wobei er ein Gleichgewicht zwischen den Registern seines vierhändigen Satzes anstrebt, den er ebenso luftig wie dicht gestaltet – eine ungemein heikle Aufgabe. Es finden sich Charakteristiken wie harmonisches und melodisches Umherirren im *Petit Poucet*, Imitation der Gamelan-Musik in *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, auf die ein majestätisch klingender Mittelteil folgt, bevor sich das Ganze auf magische Art übereinanderschichtet, und die konsonanten Harmonien in *Les Entretiens de la Belle et la Bête* werden zu Dissonanzen, um die Verwandlung zu verdeutlichen. Die Sammlung endet mit einer wunderbaren Sarabande, deren Klangspektrum sich allmählich von der Mitte der Klaviatur bis in die äußersten Lagen ausweitet. Mimi erinnerte sich, dass weder sie noch ihr Bruder „alt genug waren, um die Bedeutung einer solchen Widmung zu ermessen“, und dass sich die beiden dadurch eher verpflichtet fühlten zu arbeiten. Mimi weiter: „Ravel wünschte sich, dass wir *Ma mère l'Oye* vierhändig in einem öffentlichen Konzert zur Uraufführung bringen. Diese Idee lähmte mich und jagte mir auch Angst ein. Mein Bruder, der weniger schüchtern war und mehr Leichtigkeit hatte, konnte recht gut damit umgehen. Aber trotz der Unterweisung durch Ravel war ich dermaßen verkrampft, dass wir das schöne Projekt aufgeben mussten.“ Die Premiere fand dann am 20. April 1910 anlässlich des ersten Konzerts der Société Musicale Indépendante statt, und es spielten zwei junge Pianistinnen, deren Alter bewusst ungenau angegeben wurde: Christiane Verger, sechs Jahre alt (der wirkliche Name war Jeanne Leleu, und sie war elf Jahre alt) und Germaine Durony, zehn Jahre alt (tatsächlich 14-jährig). Der Musikkritiker Henry Gauthier-Villars lobte nicht ohne Humor ihre Darbietung und schrieb, dass „Ravel für ihre so intelligente, vorzügliche Interpretation seiner Märchen von *Ma mère l'Oye* dankbar sein kann, dieser feinsinnigen Fantasien, die kleinen Händen die kühnsten Eroberungen der modernen Harmonik zugänglich machen“.

DENIS HERLIN

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Pavel Kolesnikov, Samson Tsoy – Discography

Also available in digital (download and streaming)

FRANZ SCHUBERT
Divertissement à la hongroise D.818, Op.54
Fantasia in F minor D.940, Op.103
LEONID DESYATNIKOV
Trompe-l'œil (world premiere recording)
CD HMM 902716



“Un pur joyau.” – **Diapason**

‘It should be said upfront that Kolesnikov and Tsoy share a unity of musical intent, perfectly matched finesse and nuance, and beautifully coordinated pianistic resources that make their hand-in-glove ensemble a joy to experience.’ – **Gramophone**

„Direkt mit dem „Divertissement à la hongroise“ öffnet sich eine Welt voller verstörender Seelen-Abgründe, -Kontraste, -Klüfte. Dafür fährt man einen Reichtum an Klangfarben und kühnen Tempi auf, wie man es auch bei diesem vierhändigen Klassiker so noch nicht erlebt hat. (...) Eine wirklich aufregende Schubert-Platte ist das.“

– **Rondo**

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : novembre 2024, Studio Sequenza, Montreuil (France)

Réalisation et direction artistique : Alban Moraud Audio

Direction artistique : Alban Moraud

Prise de son et montage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

Piano Steinway - Accord : Vitaly Shumkin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : Joss McKinley

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

pavelkolesnikov.co.uk

samsontsoy.com