



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

STRAVINSKY

CONCERTO FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS
CAPRICCIO · MOVEMENTS · PÉTROUCHKA

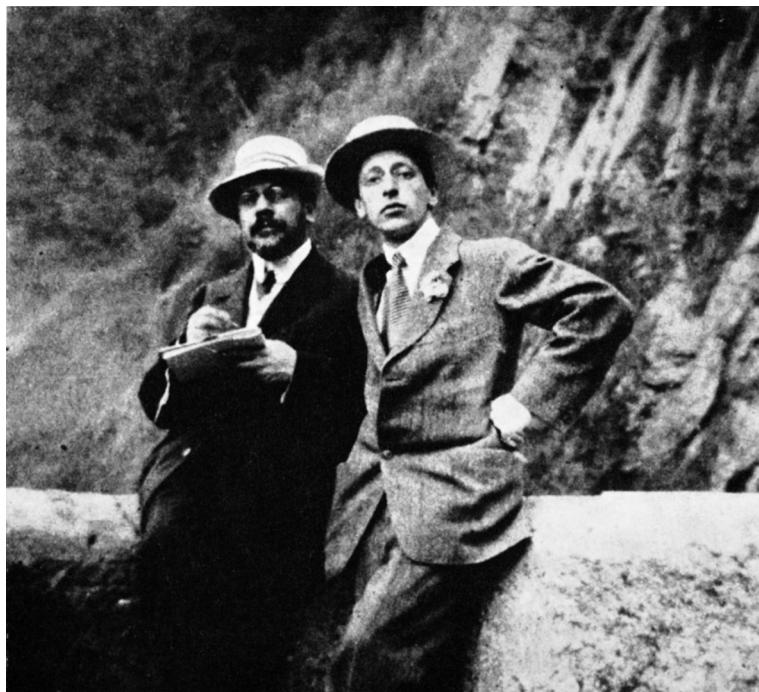
JEAN-EFFLAM BAVOUZET PIANO

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA YAN PASCAL TORTELIER



SUPER AUDIO CD

Photograph by Tamara Karsavina (1885–1978) © Lebrecht Music & Arts Photo Library



Igor Stravinsky, right, with Alexander Benois, at Tivoli, 1911

Igor Stravinsky (1882–1971)

Concerto (1923–24, revised 1950) 18:36

for Piano and Wind Instruments

À Madame Nathalie Koussevitzky

- | | | | |
|-----|-----|---|------|
| [1] | I | Largo – Allegro – Più mosso – Maestoso (Largo del principio) | 7:17 |
| [2] | II | Largo – L'istesso tempo ma poco rubato. Cadenza (poco rubato) –
Più mosso – Cadenza (poco rubato) – Doppio valore, tempo I | 6:23 |
| [3] | III | Allegro – [] – Tempo I – Agitato – Lento – Stringendo | 4:49 |

Capriccio (1928–29, revised 1949) 16:59

for Piano and Orchestra

- | | | | |
|-----|-----|--|------|
| [4] | I | Presto – Doppio movimento – Presto – Doppio movimento – [] –
Tempo I [Doppio movimento] – Poco più mosso –
Tempo I – Presto – Doppio movimento – Presto –
Doppio movimento – | 6:38 |
| [5] | II | Andante rapsodico – Più mosso – Tempo I – | 4:51 |
| [6] | III | Allegro capriccioso ma tempo giusto | 5:29 |

Movements (1958–59) 9:19
for Piano and Orchestra
To Margrit Weber

[7]	I	$\text{♩} = 110$ – Meno mosso, $\text{♩} = 72$ – $\text{♩} = 52$	2:56
[8]	II	$\text{♩} = 52$ – $\text{♩} = 72$	1:16
[9]	III	$\text{♩} = 72$ – $\text{♩} = 80$	1:05
[10]	IV	$\text{♩} = 80$ – $\text{♩} = 52$ –	1:57
[11]	V	$\text{♩} = 104$	2:03

Pétrouchka (1910–11, revised 1946) 34:16
Scènes burlesques en quatre tableaux
by Igor Stravinsky and Alexander Benois (1870–1960)
À Alexandre Benois

First Part. The Shrove-tide Fair	
[12] Vivace – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – L'istesso tempo – Tempo I (Vivace) –	5:29
[13] Lento – Poco più mosso (Cadenza) – A tempo –	1:38
[14] Danse russe. Allegro giusto – Meno mosso – Tempo I –	2:50
Second Part. Pétrouchka	
[15] Impetuoso – Doppio valore – Più mosso – Andantino – Meno mosso – Allegro – Vivo stringendo – Lento – Vivo – Lento – Vivo –	4:15
Third Part. The Blackamoor	
[16] L'istesso tempo – Sostenuto – Doppio movimento – Con furore – Sostenuto – Allegro – L'istesso tempo – Poco meno mosso –	3:20

[17]	Valse. Lento cantabile – Allegretto – Con furore – Lento – Lento cantabile (tempo di Valse) – Vivo – Agitato ma tempo di rigore –	3:19
Fourth Part. The Shrove-tide Fair and the Death of Pétrouchka		
[18]	Tempo giusto –	1:06
[19]	Wet-nurses' Dance. Allegretto –	2:35
[20]	Peasant with Bear. Poco accelerando – Tempo giusto –	1:28
[21]	Gypsies and a Rake Vendor. [Tempo giusto] – [] – Tempo I (Tempo giusto) – [] –	1:09
[22]	Dance of the Coachmen. Allegro moderato –	2:06
[23]	Masqueraders. L'istesso tempo ma poco a poco agitato – Tempo giusto – Più mosso – L'istesso tempo – Tempo di rigore, non accelerando! –	1:33
[24]	The Scuffle. Blackamoor and Pétrouchka. [] – Meno mosso –	0:47
[25]	Death of Pétrouchka. Lento, lamentoso –	0:43
[26]	Police and the Juggler. Più mosso – Lento – L'istesso tempo –	1:06
[27]	Apparition of Pétrouchka's Double. []	0:46
		TT 79:40

**Jean-Efflam Bavouzet piano
São Paulo Symphony Orchestra
David Taylor leader
Yan Pascal Tortelier**



Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Ealovega Photography

Stravinsky: Works for Piano and Orchestra

Introduction

When is a concerto not a concerto? Superficially, when it has a title such as *Movements* (Stravinsky's late work in the genre), *Music for Piano and Orchestra* (actually the first title for what Prokofiev later acknowledged as his Fifth Piano Concerto, of 1932), *Diversions* (Britten, 1940), or *Parergon* (Strauss, 1925) – these last two were by composers who probably wanted to avoid what Ravel was not ashamed to write, 'Concerto for the Left Hand', for all three were written for the pianist Paul Wittgenstein, who had lost his right arm in the First World War. At a deeper level, there is a special exception: when it becomes subsumed into a larger work. Such was the case of the first piece that Stravinsky wrote for piano and orchestra, envisaged in 1910 as a *Konzertstück*, a concert-piece dialogue, but soon incorporated, as the battle between a very human, confused puppet (piano) and the hostile forces around him (orchestra), in *Pétrouchka*.

Concerto for Piano and Wind Instruments

The Concerto for Piano and Wind Instruments

put down similarly intriguing roots. As a concert soloist of reasonable abilities – though not up there with Shostakovich or Prokofiev at the keyboard – Stravinsky used it as a touring piece from 1924 onwards, the year of its premiere, in Paris. But the Concerto did not start out life as such, even though, like all of his works, it was 'composed' at the keyboard. Stravinsky later wrote that

Only gradually... did I understand that the musical material could be used to most advantage in the piano, whose neat, clear sonority and polyphonic resources suited the dryness and neatness which I was seeking in the structure of the music.

As so often in his commentary, Stravinsky puts us slightly off the scent with words such as 'dryness' and 'neatness'; there is nothing dry about the Bachian dialogue of the middle movement. But it does seem likely that his thoughts about the performing forces originally tended to wind and brass, following the line of thought begun by the *Symphonies d'instruments à vent* (*Symphonies of Wind Instruments*), a seminal piece of 1920, dedicated to the memory of the recently deceased Debussy.

The Concerto's slow introduction, *Largo*, in which the piano plays no part – and playing little of much importance when the material returns, first, at the end of the movement, and, *Lento*, just before the disorientating last *Stringendo* of the finale – conjures a note of solemn commemoration similar to that at the start of the *Symphonies*. These 'soundings-together' – which is the sense in which Stravinsky used the term in the earlier work – are no less calculated. The deliberate heaviness of four horns lends dark colour to the baroque-style dotted rhythms, and oboes answer with a touch of consolation. In the *Largo* middle movement the piano adds ambiguity both in its deadpan role as intermediary – expressively brightened by woodwind, then solemnified again by brass – and in its two, more searching cadenzas. If the C major here is consciously heavy, much of the movement can be both deeply moving and disturbing.

The rest is crisp fun and games with rhythms, polyphony, and classical form: the piano remains content, when out of the limelight, to take the middle ground in keenly accented semiquaver runs which may briefly remind us of the octave rushes in Prokofiev's contemporaneous Third Piano Concerto. The Czerny exercises which Stravinsky diligently studied to please Serge Koussevitzky – the

great double-bassist turned conductor who had suggested that Stravinsky should play his own solo part – and to bring his technique up to scratch surely left their mark here. Technique was not the chief problem on the night; it was at the simplest point in the piano writing, the opening of the *Largo*, that Stravinsky whispered a terrified 'How does it start?' to Koussevitzky. A hushed reply quickly restored equanimity.

Capriccio

By 1929 Stravinsky had given forty performances of his Concerto, so it was as a repertoire alternative that he composed the *Capriccio*, ready for another Paris premiere that December, with Ernest Ansermet conducting. Hallmarks of the intervening masterpieces had played their part in freeing the *Capriccio* from some of the restrictions laid upon the earlier concerto. The re-introduction of full strings as an expressive force – sparsely touched upon in the opera-oratorio *Oedipus Rex*, and blossoming in the ballet choreographed by Balanchine, *Apollon musagète* – brings a modified rapture in the form of a solo quartet (styled *concertino* to distinguish it from the full, *ripieno* strings); and the Tchaikovskian touch of melodic high style, so lovingly applied to another ballet, *Le Baiser de la*

fée (The Fairy's Kiss, 1928), lends grace to the *cantabile* woodwind solos in the first movement of the *Capriccio* before being taken apart to reveal its mechanisms in the comic-strip finale.

Stravinsky, at least after the event, thought the guiding genius was Weber, 'prince of music', and specifically his piano sonatas (Stravinsky had written a sonata of his own, described by Prokofiev as 'horrifying... chic... Bach with smallpox'). As concerns the form, the composer had in mind Praetorius's definition of *capriccio* as a synonym of *fantasia*, which was a free form made up of fugato instrumental passages. The form enabled me to develop my music by the juxtaposition of episodes of various kinds, which follow one another and by their very nature give the piece that aspect of caprice from which it takes its name.

The role of the piano is mostly to supply chattering scales and arpeggios, set against the singing lines of strings and wind (the brass play little part). It comes centre stage for the Bachian proclamations and the cadenza (designed, Stravinsky declared, to conjure the 'bordello-like sonority' of the cimbalom in a Romanian restaurant band) of the *Andante rapsodico*. The prevailing mood is light and elusive; little wonder that Berg,

meeting Stravinsky in 1934, should have expressed a wish to be able to write 'such light-hearted music'.

Movements

But then, the serial or dodecaphonic system, which by that time had become Berg's more strictly adopted domain, would not have been entirely suited to light-heartedness. Nor was it when, in his seventies, Stravinsky finally adopted full-blown serialism, having been wary of the 'twelve-tone swindlers working today' (he honourably excluded Berg, Webern, and Schoenberg whose death in 1951 seemed to have cleared the path for him). *Movements* was a case of twelve-tone for pay, a commission by the Swiss tycoon Karl Weber for his pianist wife, Margrit. \$15,000 for ten minutes of music was a great deal of money in those days, but Stravinsky was a born perfectionist and took nearly a month, for instance, over the eighteen-bar third movement. He had even drawn up a chart of complex serial rotations to 'vary the strain', as the protagonist of *The Rake's Progress* put it, of his note-rows. As Thomas Mann had been quick to point out in the discussion about dodecaphony in *Doktor Faustus*, written nearly twenty years earlier, the craft was bound to be less interesting to listeners than to keen students of the score. Offsetting

that was the restrained expressivity common to all Stravinsky's late works: the marking *cantando* (singing) crops up twice in the string parts in the last two movements.

Stravinsky finished the score, but Margrit Weber (and her husband) wanted more so he added the typically ear-catching instrumental postludes to each movement, the role of the piano being restricted to Webernesque *concertante* dialogue with other instruments. The performance by the pianist frustrated her composer-conductor at the 1960 New York premiere; it failed to enlighten the expressiveness or to illuminate elliptical echoes of earlier works, chiefly *Pétrouchka*.

Pétrouchka

The genesis of that still novel-sounding ballet score takes us back over half a century, though the revised scoring we hear on this recording – rather more thorough than in many other 'new editions' which Stravinsky made to ensure copyright and publishers' fees – dates from 1946. The idea for it apparently came not long after the premiere of his first great ballet for Diaghilev and the work which launched his international reputation, *L'Oiseau de feu* (The Firebird). Awaiting the birth of his third child, in Lausanne, he had the notion of a *Konzertstück* illustrating a puppet 'suddenly

endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios'. The modernist core of the scene, a bitonal fanfare, actually looks back to the Russian supernatural tradition of keys a devilish tritone apart, only this time heard simultaneously. The 'Danse russe' (Russian Dance) makes clockwork out of fragments of two genuine folksongs originally destined for *Le Sacre du printemps* (The Rite of Spring) – to confuse the chronology still further, Stravinsky had his so-called dream vision of a 'solemn pagan rite' while he was still working on the orchestral score of *L'Oiseau de feu*. When Diaghilev heard Stravinsky play through the puppet movement (the *Konzertstück*) and 'Danse russe' – a third was added to provide a kind of 'suite' for Artur Rubinstein in 1921 – he declared them to be 'of such genius that one cannot contemplate anything beyond it' – but of course there was a 'something' not far around the corner.

The ballet scenario was fashioned by Diaghilev's artistic committee, the artist-designer Alexander Benois (1870–1960) playing a special role through his senior memory of Shrovetide Fairs in St Petersburg. Their hurly-burly provides the frame for the story of Petrushka, part savage Mr Punch and part Pierrot, who loves his fellow puppet the Ballerina; but she prefers the Moor. The

results, of course, are fatal: surprising the Ballerina and Moor in the latter's palace room of oriental delights, Petrushka is chased out and in front of the curtain, where he is struck down by his rival in front of the terrified crowd. The puppet master explains that this is only a creature of wood and sawdust, but as he packs up in the falling snow, the ghost of Petrushka yells at him from the roof of the puppet theatre. The quiet curtain with its open question in the last bar was shockingly novel even for Diaghilev, but the effect remained.

The action of *Pétrouchka* is accompanied by the sound of a giant orchestrally imagined fairground organ and a variety of freely treated urban songs (the 'Rite' numbers of the 'Danse russe' were closer to peasant tradition). As Debussy noted after the June 1911 premiere at the Théâtre du Châtelet, it is all

made of real orchestral stuff, directly, in a way that concerns itself only with the events of its own emotion.

Everyone was dazzled by the extraordinary performance of Vaslav Nijinsky, Diaghilev's leading man and young lover, not to mention the fresh panache of Mikhail Fokine's choreography and Benois's primary colours. Yet, for the first time in the short history of the Ballets russes, it was the score,

rigorously conducted by the thirty-six-year-old Pierre Monteux, which stole the limelight.

© 2015 David Nice

Note by the performer

Like Haydn, Debussy, or Mantovani, Stravinsky belongs in my view to that group of composers whom we admire first and foremost for their intellect. Or, to be more precise, listening to their music persuades us that we ourselves become more intelligent; as if the act of following their musical train of thought allows us to gain more direct access to the swiftness and complexity of their thought. But it would be a mistake to believe that this intellectual admiration excludes emotion. Indeed, it might be more accurate to say that it is the perfection of this elaborate, cerebral structure that moves us.

'While listening to music, man calculates, without realising it, perfect mathematical proportions', said Haydn. But this saying could very well have come also from Stravinsky.

In this respect I consider his Concerto for Piano and Wind Instruments to be one of the greatest concertos of the twentieth century (alongside Ravel's Concerto for the Left Hand and Bartók's Second Piano Concerto). Its stylistic references spanning three centuries

of music, from the baroque to tango, it possesses complex rhythms and a classical form that, in my opinion, give it the effect of being a kind of impressive summary of western music.

After an introduction of Beethovenian drama, conveying a sense of sternness, the *Capriccio* nevertheless proceeds in rather joyful mood. Its argument, always highly diverse, is sprinkled with unexpected changes of mood, such as the reference (a parody?) to Richard Strauss (03'28") which always generates a smile. I am happy to recall my mentor Pierre Sancan (whom my friend Pascal Tortelier also knew), who played this *Capriccio* in 1955. I imagine that Sancan was seduced by the work's evocations of festal celebrations, of barrel organs (the two flutes at 04'04"), and of typical French accordion dances, of which he himself made use in his own Piano Concerto some years later.

Movements demonstrates the degree to which a genius such as Stravinsky was curious to adopt new stylistic means, to the point of experimenting, towards the end of the 1950s, with the serial procedures which a still young Pierre Boulez had already formulated almost fifteen years before. I was surprised to learn recently, from Boulez himself, that Stravinsky was also fascinated by the music of Stockhausen! And of

course we also hear in this work echoes of the technique of *Klangfarbenmelodie* [the continuous transfer of a single musical line or idea from one instrument or instrumental group to another] used by Webern and Schoenberg.

Recording Stravinsky's complete works for piano and orchestra inevitably involves thinking about what to play to complete the programme. Having learned that *Pétrouchka* in its original form was intended as a piano concerto, and having, moreover, for a long time dreamed of playing this work, I found the choice to be obvious. This worked out perfectly, for it is also one of the most treasured works in the repertoire of Pascal Tortelier. I am hugely grateful to him and also to the musicians of the OSESP for their friendly understanding from the first rehearsals, for, because I am accustomed to being in front of the orchestra (on the platform as well as in the music), it took me some time, I confess, to blend in with the orchestral body of sound.

But having overcome this difficulty, I can only wish my pianist colleagues to be able one day to taste the Dionysiac delight, the exhilarating pleasure, of being an integral part of such a powerful orchestral mass. Hammering out an A major chord with all my might (as at 07'43") while completely

submerged in the middle of an orchestra all of whose members are playing *fortissimo* – and thus having scant chance of being heard at all – was, paradoxically, one of my greatest musical joys!

© 2015 Jean-Efflam Bavouzet
Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. He has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbaniński, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony

Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and the Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzinger SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He is engaged in a major project to record all Beethoven's piano sonatas, and has won exceptional critical acclaim, including a *Gramophone* Award, for his recent

recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.
www.bavouzet.com

Ever since its first concert, in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP) has pursued an ambitious route to its current standing as an internationally recognised institution of excellence. It has released more than sixty recordings to worldwide critical acclaim, and as an integral part of the culture of São Paulo and Brazil has promoted profound cultural and social change. Besides undertaking tours in Latin America, the USA, Europe, and Brazil, the Orchestra in 2008 set up Osesp Itinerante (Osesp on the Move), a project reaching into the entire state of São

Paulo, and providing concerts, workshops, and courses in music appreciation for more than 170,000 people annually. Yan Pascal Tortelier was principal conductor in 2010 and 2011.

Marin Alsop took up the post in 2012, becoming music director the following year, and the Brazilian Celso Antunes is the Orchestra's associate conductor. Following concerts at the BBC Proms in London and the Concertgebouw in Amsterdam, it was singled out by foreign critics as one of the leading orchestras in the international music circuit. In 2013 it undertook its fourth European tour, performing for the first time, and to great acclaim, at the Salle Pleyel in Paris, the Berliner Philharmonie, home of the Berliner Philharmoniker, and the Royal Festival Hall at the Southbank Centre, one of the leading arts centres in London. In 2014, commemorating its sixtieth anniversary year, the São Paulo Symphony Orchestra performed in five Brazilian state capitals.

Yan Pascal Tortelier enjoys a distinguished career as guest conductor of the world's most prestigious orchestras. He began his musical career as a violinist and, following general musical studies with Nadia Boulanger, studied conducting with Franco Ferrara at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. From 1974 to 1983 he was Associate Conductor of the Orchestre national du

Capitole de Toulouse and he has since served as Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra (1989–92), Principal Guest Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra (2005–08), and Principal Conductor of the São Paulo Symphony Orchestra (2010 and 2011), with which he currently holds the position of Guest Conductor of Honour. After outstanding work as Chief Conductor of the BBC Philharmonic (1992–2003), making annual appearances at the BBC Proms and a very successful tour of the US to celebrate the sixtieth anniversary season of the orchestra, he was made Conductor Emeritus and continues to work with the orchestra regularly. He is also Principal Guest Conductor at the Royal Academy of Music in London.

He has collaborated with prestigious orchestras throughout Europe and North America, as well as in Russia, and further afield has worked with the Melbourne Symphony,

Tokyo Metropolitan Symphony, Hong Kong Philharmonic, and Malaysian Philharmonic orchestras. During the 2014/15 season and beyond he will return to conduct orchestras throughout the United States, Europe, and Australia, as well as the St Petersburg Philharmonic and Montreal Symphony orchestras. His long association with Chandos Records has resulted in an extensive catalogue of recordings, notably with the BBC Philharmonic and the Ulster Orchestra, which include award-winning cycles of the orchestral music of Debussy, Ravel (featuring his own orchestration of Ravel's Piano Trio), Franck, Rousset, and Dutilleux, beside critically acclaimed discs of repertoire ranging from Hindemith and Kodály to Lutosławski, Karłowicz, and Florent Schmitt. His recent CD of Ravel's piano concertos and Debussy's *Fantaisie*, with the pianist Jean-Efflam Bavouzet, won a *Gramophone Award*.

Tuca Vieira



Júlio Prestes Cultural Center, housing the Sala São Paulo

Strawinsky: Werke für Klavier und Orchester

Einleitung

Wann ist ein Konzert eigentlich kein Konzert? Oberflächlich betrachtet ist dies wohl der Fall, wenn es einen Titel wie *Movements* (Strawinskys Spätwerk in dem Genre), *Musik für Klavier und Orchester* (der erste Titel jenes Werks aus dem Jahr 1932, das Prokofjew später als sein Fünftes Klavierkonzert anerkannte), *Divisions* (Britten, 1940) oder *Parergon* (Strauss, 1925) trägt – wobei die letzten beiden von Komponisten stammen, die wohl vermeiden wollten, was sich Ravel nicht zu schreiben scheute, nämlich "Konzert für die Linke Hand", denn alle drei Stücke entstanden für den Pianisten Paul Wittgenstein, der seinen rechten Arm im Ersten Weltkrieg verloren hatte. Bei genauerer Betrachtung gibt es aber eine spezielle Ausnahme: Wenn es in einem größeren Werk aufgeht. So war es bei dem ersten Stück, das Strawinsky für Klavier und Orchester schrieb und welches 1910 als *Konzertstück*, als konzertanter Dialog geplant gewesen war, jedoch bald als Auseinandersetzung zwischen einer sehr menschlichen, verwirrten Marionette (Klavier) und den feindlichen Mächten, die

sie umgeben (Orchester), in *Pétrouchka* aufgenommen wurde.

Konzert für Klavier und Bläser

Das Konzert für Klavier und Bläser weist ähnlich faszinierende Wurzeln auf. Als kompetenter Konzert-Solist – wenn auch als Pianist nicht auf dem Niveau eines Schostakowitsch oder Prokofjew – benutzte Strawinsky das Werk ab 1924, dem Jahr seiner Pariser Premiere, als Tournee-Stück. Doch das Konzert begann seine Existenz nicht als solches, obwohl es, wie alle Werke Strawinskys, am Klavier "komponiert" worden war. Der Komponist schrieb später:

Nur nach und nach verstand ich ...,
dass das musikalische Material am
vorteilhaftesten auf dem Klavier eingesetzt
werden konnte, dessen sauberer, klarer
Klang und polyphone Möglichkeiten zu
der Trockenheit und Sauberkeit passten,
welche ich in der Struktur der Musik
suchte.

Wie so oft in seinen Kommentaren, leitet Strawinsky mit Worten wie "Trockenheit" und "Sauberkeit" etwas in die Irre – an dem an Bach erinnernden Dialog des Mittelsatzes

ist wirklich nichts Trockenes. Doch es scheint wahrscheinlich, dass er, was die ausführenden Instrumente angeht, zunächst an Holz- und Blechbläser dachte, womit er dem mit dem Werk *Symphonies d'instruments à vent* (Bläsersinfonien) begonnenen Gedankengang folgte. Dieses bahnbrechende Stück war 1920 entstanden und der Erinnerung des kurz zuvor verstorbenen Debussy gewidmet.

Die langsame Einleitung des Konzerts, *Largo*, in der das Klavier keine Rolle spielt (und auch wenn das Material zunächst am Ende des Satzes und dann noch einmal – *Lento* – kurz vor dem desorientierenden letzten *Stringendo* des Finales wiederkehrt, trägt es wenig wirklich Wichtiges bei), beschwört einen an den Beginn von *Symphonies* erinnernden Tonfall feierlichen Gedenkens herauf. Diese "Zusammenklänge" – in diesem Sinne setzte Strawinsky den Begriff in seinem früheren Werk ein – sind nicht weniger ausgeklügelt. Die gewollte Schwere von vier Hörern verleiht den barockartigen punktierten Rhythmen eine dunkle Farbe, und die Oboen antworten mit einem Hauch von Trost. Im Mittelsatz – *Largo* – bringt das Klavier sowohl in seiner nüchternen Rolle als Vermittler, zunächst von den Holzbläsern ausdrucksvooll aufgehellt und dann vom Blech wieder in ernstere Bahnen gelenkt, als auch

mit seinen beiden eher suchenden Kadzenen Zweideutigkeit ins Spiel. Auch wenn das C-Dur hier bewusst schwer gehalten ist, kann ein großer Teil des Satzes sowohl tief bewegend als auch verstörend sein.

Beim Rest des Werks handelt es sich um ein frisches Spiel mit Rhythmen, Polyphonie und der klassischen Form: Wenn es sich nicht im Rampenlicht befindet, begnügt sich das Klavier mit scharf akzentuierten Sechzehntelläufen in der Mitte des Geschehens, die kurz an die Oktavstürme in Prokofjevs zeitgleich entstandenen Dritten Klavierkonzert erinnern mögen. Sergei Kussewizki hatte vorgeschlagen, Strawinsky möge seinen Solo-Part selber spielen und die Etüden von Czerny, die er dem großen Kontrabassisten und Dirigenten zum Gefallen fleißig übte, um seine Technik auf Vordermann zu bringen, haben hier mit Sicherheit ihre Spuren hinterlassen. Am Abend der Uraufführung war Technik nicht das Hauptproblem, denn es war am einfachsten Punkt der Klavierkomposition, zu Beginn des *Largo*, dass Strawinsky Kussewizki angstvoll zuflüsterte: "Wie fängt es an?". Eine leise Antwort brachte schnell alles wieder ins Lot.

Capriccio

Bis 1929 hatte Strawinsky sein Konzert

vierzig Mal aufgeführt, und so schrieb er als Repertoire-Variante das *Capriccio* und stellte es zur Uraufführung im Dezember des gleichen Jahres, wieder in Paris, aber diesmal unter der Leitung von Ernest Ansermet, fertig. Merkmale der in der Zwischenzeit entstandenen Meisterwerke hatten dazu beigetragen, das *Capriccio* von einigen der Einschränkungen des früheren Konzerts zu befreien. Die Wiederkehr der voll besetzten Streicher als Ausdrucksmittel – im Opern-Oratorium *Oedipus Rex* sparsam angedeutet und im von Balanchine choreografierten Ballett *Apollon musagète* aufblühend – bringt in Gestalt eines Solo-Quartetts auch Begeisterung in abgewandelter Form mit sich (hier *concertino* genannt, um es von den vollen, *ripieno* Streichern zu unterscheiden). Ein Tschaikowsky geschuldeter Anflug von melodischem Hochstil, den Strawinsky so liebvoll in einem weiteren Ballett, *Le Baiser de la Féé* (Der Kuss der Fee, 1928), anwendet, verleiht den *cantabile* Holzbläser-Soli im ersten Satz des *Capriccio Grazie*, bevor er im an einen Comic-Strip erinnernden Finale auseinandergeronnen wird, um seine Mechanismen ans Licht zu bringen.

Strawinsky sah, zumindest im Nachhinein, Weber, "Prinz der Musik", und insbesondere dessen Klaviersonaten, als seine wegweisende Inspiration (Strawinsky

hatte selbst eine Sonate geschrieben, die Prokofjew als "entsetzlich ... chic ... Bach mit Pocken" beschrieb). Was die Form anging, dachte der Komponist an Praetorius' Definition des *Capriccio* als

Synonym für *Fantasia*, die eine freie Form aus fugierten Instrumentalpassagen war. Die Form ermöglichte es mir, meine Musik zu entwickeln, indem ich verschiedenartige Episoden nebeneinander stellte, welche einander folgen und durch ihre Natur allein dem Stück jenen Anschein von Launenhaftigkeit geben, von der es seinen Namen hat.

Die Rolle des Klaviers besteht zum größten Teil darin, plappernde Tonleitern und Arpeggien beizusteuern, die den singenden Linien der Streicher und Holzbläser entgegengesetzt werden (das Blech ist eher nebensächlich). Für die an Bach erinnernden Proklamationen und die Kadenz des *Andante rapsodico* (welche, wie Strawinsky darlegte, den "Bordell-artigen Klang" des Cimbaloms einer rumänischen Kneipen-Kapelle imitieren sollte) tritt das Klavier dann in den Mittelpunkt. Es herrscht eine leichte und schwer fassbare Stimmung vor. Da verwundert es kaum, dass Berg, als er Strawinsky 1934 traf, dem Wunsch Ausdruck verlieh, "solch unbeschwerte Musik" schreiben zu können.

Movements

Doch das serielle oder zwölftönige System, das sich Berg inzwischen hauptsächlich zu Nutze machte, hätte sich nicht besonders für Unbeschwertheit geeignet. Und dies war auch nicht der Fall, als Strawinsky in seinen Siebzigern schließlich reinen Serialismus einsetzte, obwohl er die "heutzutage arbeitenden Zwölfton-Betrüger" immer mit Skepsis betrachtet hatte (Berg, Webern und Schönberg, dessen Tod im Jahr 1951 ihm wohl den Weg freigemacht hatte, nahm er dabei ehrenhaft aus). Bei *Movements* handelte es sich um einen Fall von Zwölftönigkeit für Geld, denn es war ein Auftragswerk des Schweizer Magnaten Karl Weber für seine Ehefrau Margrit, eine Pianistin, \$15.000 für zehn Minuten Musik war zu jener Zeit viel Geld, doch Strawinsky war der geborene Perfektionist und brauchte etwa für die achtzehn Takte des dritten Satzes fast einen Monat. Er legte sogar eine Tabelle komplexer serieller Rotationen an, um in seinen Tonreihen "die Melodie zu variieren", wie es die Hauptfigur von *The Rake's Progress* ausdrückt. Thomas Mann hatte in der Debatte über die Zwölftönigkeit in seinem fast zwanzig Jahre zuvor entstandenen *Doktor Faustus* sehr schnell darauf hingewiesen, dass diese Kunst zwangsläufig für den Hörer weniger interessant sein musste als für

denjenigen, der genau die Partitur studierte.

Dies wurde durch die allen Spätwerken Strawinskys gemeine zurückhaltende Ausdruckskraft ausgeglichen: Die Vortragsbezeichnung *cantando* (singend) taucht in den Streicherstimmen der letzten beiden Sätze zweimal auf.

Strawinsky stellte die Partitur fertig, doch Margrit Weber (und ihr Mann) wollten mehr, und so fügte er jedem Satz typisch ins Ohr gehende Instrumentalnachspiele hinzu, in denen die Rolle des Klaviers auf einen an Webern erinnernden *concertante* Dialog mit anderen Instrumenten beschränkt war. Bei der Uraufführung 1960 in New York war der Vortrag der Pianistin für den Komponisten-Dirigenten eine Quelle der Frustration. Es gelang ihr nicht, die Ausdruckskraft der Musik zum Leuchten zu bringen oder die angedeuteten Anklänge an frühere Stücke, und zwar vornehmlich an *Pétrouchka*, zu erhellen.

Pétrouchka

Die Entstehungsgeschichte dieses immer noch neuartig klingenden Balletts versetzt uns über ein halbes Jahrhundert zurück, obwohl die in dieser Einspielung zu hörende überarbeitete Instrumentierung von 1946 stammt und um einiges gründlicher ist als manch andere "Neue Edition", die Strawinsky

anfertigte, um Gebühren für Copyright und Veröffentlichung sicherzustellen. Die Idee dazu hatte er nicht lange nach der Uraufführung seines ersten großen Balletts für Diaghilew und damit jenem Werk, das seinen internationalen Ruf begründete, *L'Oiseau de feu* (Der Feuervogel). Strawinsky erwartete in Lausanne die Geburt seines dritten Kindes, als ihm der Einfall zu einem Konzertstück über eine Marionette kam, "die plötzlich zum Leben erwacht und das Orchester mit diabolischen Arpeggio-Kaskaden zur Verzweiflung bringt". Das modernistische Herzstück der Szene, eine bitonale Fanfare, blickt auf die russische übersinnliche Tradition von Tonarten im teuflischen Tritonus-Abstand zurück, nur dass sie hier gleichzeitig erklingen. Der "Danse russe" (Russischer Tanz) setzt Fragmente zweier echter Volkslieder, die ursprünglich für *Le Sacre du printemps* vorgesehen waren, wie ein Uhrwerk ein. Nur um die zeitliche Abfolge noch weiter zu verwirren: Strawinsky hatte die sogenannte Traumvision eines "feierlichen heidnischen Rituals", während er noch an der Orchesterpartitur zu *L'Oiseau de feu* arbeitete. Als Diaghilew Strawinsky den Marionetten-Satz (das Konzertstück) und den "Danse russe" spielen hörte (ein dritter Satz wurde 1921 hinzugefügt, um eine Art "Suite" für Artur Rubinstein zu liefern), erklärte er, sie seien

"von solchem Genie, dass über sie hinaus nichts vorstellbar" sei – doch natürlich gab es recht bald sehr wohl noch "etwas".

Das Ballett-Szenario wurde von Diaghilews künstlerischem Komitee entworfen, wobei dem Künstler und Bühnenbildner Alexander Benois (1870–1960) aufgrund seiner ältesten Erinnerungen an die Fastnachts-Jahrmärkte in St. Petersburg eine besondere Rolle zukam. Ihr Getümmel liefert die Rahmenhandlung für die Geschichte von Petruschka – teils primitiver Kasperle und teils Pierrot – der sich in die Marionette der Ballerina verliebt. Sie zieht jedoch den Mohren vor. Das hat natürlich fatale Konsequenzen: Als er die Ballerina und den Mohren in dessen Palastzimmer der orientalischen Freuden überrascht, wird Petruschka hinaus und vor den Vorhang gescheucht, wo ihn sein Rivale vor der entsetzten Menge niederschlägt. Der Marionettenspieler erklärt, es handele sich nur um eine Puppe aus Holz und Sägemehl, doch als er bei fallendem Schnee seine Sachen zusammenpackt, schreit ihn Petruschkas Geist vom Dach des Marionettentheaters aus an. Der stille Vorhang mit seiner offenen Frage im letzten Takt war selbst für Diaghilew schockierend modern, doch der Effekt blieb erhalten.

Die Handlung von *Pétrouchka* wird vom Klang einer riesigen orchester

nachempfundenen Jahrmarktsorgel sowie einer Vielzahl frei behandelter städtischer Lieder begleitet (die "Sacre"-Nummern des "Danse russe" standen der bäuerlichen Tradition näher). Wie Debussy nach der Uraufführung im Théâtre du Châtelet im Juni 1911 anmerkte, ist alles aus echtem Orchesterzeug gemacht, direkt, und in einer Art und Weise, die sich nur mit den Ereignissen ihrer eigenen Emotion befasst.

Das Publikum war von der außergewöhnlichen Darbietung Vaslav Nijinskys, der Diaghilews Premier danseur und junger Liebhaber war, sowie von dem frischen Schwung von Michel Fokines Choreografie und den Primärfarben von Bénois' Bühnenbild hingerissen. Und doch war dies in der kurzen Geschichte der Ballets russes das erste Mal, dass es die vom sechzehn-jährigen Pierre Monteux exakt dirigierte Musik war, die im Rampenlicht stand.

© 2015 David Nice
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Wie Haydn, Debussy oder Mantovani gehört auch Strawinsky meiner Meinung nach zu jener Gruppe von Komponisten, die wir zunächst für ihren Intellekt bewundern.

Oder um genauer zu sein: Das Hören ihrer Musik überzeugt uns davon, dass wir selbst intelligenter werden, ganz als ob uns das Verfolgen ihres musikalischen Gedankenganges erlaubt, einen direkteren Zugang zu der Schnelligkeit und Komplexität ihres Denkens zu erlangen. Doch es wäre ein Fehler zu glauben, dass diese intellektuelle Bewunderung Emotion ausschließt. Es wäre in der Tat wohl präziser zu sagen, dass es eben die Perfektion dieser raffinierten, geistigen Struktur ist, die uns bewegt.

Haydn sagte, der Mensch kalkuliere, während er Musik höre, ohne es zu wissen, perfekte mathematische Proportionen. Doch diese Äußerung hätte ebenso von Strawinsky stammen können.

In dieser Hinsicht ist für mich sein Konzert für Klavier und Bläser eines der größten Konzerte des zwanzigsten Jahrhunderts (neben Ravel's Konzert für die Linke Hand und Bartóks Zweitem Klavierkonzert). Mit seinen stilistischen Bezugnahmen, die vom Barock bis zum Tango drei Jahrhunderte der Musik umspannen, besitzt es komplexe Rhythmen und eine klassische Form, welche es meiner Meinung nach zu einer Art beeindruckender Retrospektive westlicher Musik machen.

Nach einer in ihrer Dramatik an Beethoven erinnernden Einleitung, die ein Gefühl der Strenge vermittelt, setzt sich das

Capriccio dennoch in recht freudvoller Stimmung fort. Seine immer ausgesprochen vielfältige musikalische Argumentation ist mit unerwarteten Stimmungswechseln durchsetzt, wie etwa der Parodie auf Richard Strauss (03'28"), der immer für ein Lächeln sorgt. Ich erinnere mich gerne an meinen Mentor Pierre Sancan (den mein Freund Pascal Tortelier auch kannte), der dieses *Capriccio* 1955 interpretierte. Ich könnte mir vorstellen, dass dieses Heraufbeschwören von Festivitäten, von Leierkästen (die beiden Flöten bei 04'04") und typisch französischen Akkordeon-Tänzen, die er selbst einige Jahre später in seinem eigenen Klavierkonzert verwenden sollte, Sancan verführte.

Movements verdeutlicht den Grad der Neugierde, welchen ein Genie wie Strawinsky besaß, um gegen Ende der 1950er mit den seriellen Verfahren, die der noch junge Pierre Boulez fast fünfzehn Jahre zuvor formuliert hatte, neue stilistische Mittel bis hin zum Experimentieren anzuwenden. Ich war überrascht, als ich vor kurzem von Boulez selbst erfuhr, dass Strawinsky auch von der Musik Stockhausens fasziniert war! Und natürlich hört man in diesem Werk auch Anklänge an die Technik der *Klangfarbenmelodie* [der fortwährende Transfer einer einzigen musikalischen Linie oder Idee von einem Instrument oder einer

Instrumentengruppe zur anderen], wie sie Webern und Schönberg einsetzten.

Wenn man Strawinskys sämtliche Werke für Klavier und Orchester einspielt, denkt man zwangsläufig auch darüber nach, was man noch spielen könnte, um das Programm zu vervollständigen. Nachdem ich erfahren hatte, dass *Pétrouchka* in seiner ursprünglichen Form als Klavierkonzert vorgesehen war, und außerdem lange davon geträumt hatte, dieses Werk einmal zu spielen, schien mir die Wahl offensichtlich. Dies stellte sich als die perfekte Entscheidung heraus, da es auch eines der am meisten geschätzten Werke im Repertoire von Pascal Tortelier ist. Ich bin ihm und auch den Musikern des OSESP für ihr freundliches Verständnis gleich von den ersten Proben an ungemein dankbar, denn ich muss gestehen, dass ich, da ich es gewohnt bin, sowohl auf der Bühne als auch musikalisch dem Orchester gegenüber im Vordergrund zu stehen, eine Weile brauchte, um mich in den Orchesterklang einzupassen.

Doch nachdem ich diese Schwierigkeit nun überwunden habe, kann ich meinen Pianisten-Kollegen nur wünschen, dass sie eines Tages die Möglichkeit haben, diese dionysische Wonne, diese beglückende Freude zu erfahren, die es bedeutet, Bestandteil eines solch kraftvollen Orchesterapparats zu sein. Mit

aller Macht einen A-Dur-Akkord zu hämmern (wie bei 07'43"), während ich inmitten eines Orchesters, dessen Mitglieder alle *fortissimo* spielten, vollkommen unterging – und so kaum eine Chance hatte, überhaupt gehört zu werden – war paradoxe Weise einer meiner größten musikalischen Glücksmomente!

© 2015 Jean-Efflam Bavouzet
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er hat mit Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auch auf dem Mostly Mozart Festival in New York aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia

Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapest Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzinger Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravel's mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravel's haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während

der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Derzeit widmet er sich der Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven. Seine kürzlich veröffentlichte Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea Noseda wurde von den Kritikern hoch gelobt und mit einem *Gramophone Award* ausgezeichnet. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den ersten Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux für zwei Klaviere* erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. www.bavouzet.com

Seit seinem ersten Konzert im Jahre 1954 hat das **Sinfonieorchester São Paulo** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP) auf dem Weg zu seiner heutigen Stellung als

international anerkanntes Spitzensemble einen ehrgeizigen Weg verfolgt. Das Orchester hat über sechzig weltweit in der Kritik gelobte Einspielungen veröffentlicht und als wesentlicher Bestandteil der Kultur São Paulos und Brasiliens tiefgreifenden kulturellen und sozialen Wandel vorangetrieben. Neben Konzertreisen durch Lateinamerika, die USA, Europa und Brasilien gründete das Orchester 2008 Osesp Itinerante (Osesp Unterwegs), ein Projekt, mit welchem das Ensemble im gesamten Bundesstaat São Paulo mit Konzerten, Workshops und Kursen zur Musikvermittlung jährlich über 170.000 Menschen erreicht. Yan Pascal Tortelier war 2010 und 2011 Chefdirigent des Orchesters. 2012 übernahm Marin Alsop die Position und wurde im folgenden Jahr künstlerische Leiterin, während der Brasilianer Celso Antunes die Position des Ständigen Gastdirigenten innehat. Nach Konzerten bei den BBC-Proms in London und im Concertgebouw in Amsterdam wurde das Ensemble von ausländischen Musikkritikern als eines der führenden Orchester der internationalen Musikszene ausgewählt. 2013 unternahm das Sinfonieorchester São Paulo seine vierte Europatournee, bei der es zum ersten Mal mit großem Erfolg im Salle Pleyel in Paris, in der Philharmonie in Berlin, der Hauptspielstätte der Berliner Philharmoniker,

und der Royal Festival Hall im Southbank Centre, einem der führenden Kunzzentren Londons, auftrat. 2014 konzertierte das Sinfonieorchester São Paulo anlässlich seines sechzig-jährigen Bestehens in den Hauptstädten von fünf brasilianischen Bundesstaaten.

Yan Pascal Tortelier arbeitet als hoch angesehener Gastdirigent mit den namhaftesten Orchestern der Welt zusammen. Er begann seine musikalische Laufbahn als Geiger und studierte – nach einem allgemeinen musikalischen Studium bei Nadia Boulanger – an der Accademia Musicale Chigiana in Siena bei Franco Ferrara Dirigieren. Zwischen 1974 und 1983 war er Ständiger Gastdirigent des Orchestre national du Capitole de Toulouse und bekleidete seitdem die Positionen des Chefdirigenten und künstlerischen Leiters des Ulster Orchestra (1989–1992), des Ersten Chefdirigenten des Pittsburgh Symphony Orchestra (2005–2008) sowie des Chefdirigenten des Sinfonieorchesters São Paulo (2010 und 2011), wo er momentan die Position des Ehrengastdirigenten innehat. Nach seinen herausragenden Leistungen als Chefdirigent des BBC Philharmonic (1992–2003), mit dem er jedes Jahr bei den BBC-Proms auftrat und eine sehr erfolgreiche

USA-Tournee anlässlich des sechzig-jährigen Bestehens des Ensembles unternahm, wurde er zum "Conductor Emeritus" berufen und arbeitet weiterhin regelmäßig mit dem Orchester zusammen. Außerdem ist er Erster Gastdirigent der Royal Academy of Music in London.

Yan Pascal Tortelier hat mit renommierten Orchestern in ganz Europa, Nordamerika und Russland, sowie auch mit dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra und dem Malaysian Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Während der Saison 2014/15 und darüber hinaus wird er erneut Orchester in den ganzen USA, Europa und Australien leiten, sowie auch die St. Petersburger Philharmoniker und das Montreal Symphony Orchestra. Aus seiner langen Zusammenarbeit mit Chandos Records ist ein umfangreicher Katalog von Einspielungen hervorgegangen, insbesondere mit dem BBC Philharmonic und dem Ulster Orchestra, zu denen auch preisgekrönte Zyklen der Orchestermusik Debussy's, Ravel's (mit seiner eigenen Orchestrierung von Ravel's Klaviertrio), Franck's, Roussel's und Dutilleux', sowie von der Kritik hochgelobte CDs mit Repertoire von Hindemith und Kodály bis Lutoslawski, Karlowicz und Florent Schmitt gehören. Seine jüngste Einspielung

der Klavierkonzerte Ravels und der *Fantaisie*
von Debussy mit dem Pianisten Jean-

Efflam Bavouzet gewann einen Preis der
Musikzeitschrift *Gramophone*.



Conductor, soloist, and orchestral musicians during the recording sessions



Jean-Efflam Bavouzet recording Stravinsky's 'Capriccio'

Stravinsky: Œuvres pour piano et orchestre

Introduction

Quand un concerto n'est-il pas un concerto? À première vue, quand il porte un titre comme *Mouvements* (œuvre tardive de Stravinsky dans le genre), *Musique pour piano et orchestre* (le premier titre, en fait, de ce que Prokofiev considéra plus tard comme son Concerto no 5, de 1932), *Divisions* (Britten, 1940) ou *Parergon* (Strauss, 1925) - ces deux dernières œuvres furent écrites par des compositeurs qui voulaient sans doute éviter ce que Ravel n'hésita pas à appeler, "Concerto pour la main gauche", car toutes trois furent écrites pour le pianiste Paul Wittgenstein qui avait perdu le bras droit pendant la Première Guerre mondiale. À un niveau plus profond, il y a une exception particulière: quand il devient subsumé dans une œuvre plus importante. Tel fut le cas pour la première pièce que Stravinsky écrivit pour piano et orchestre, envisagée en 1910 comme *Konzertstück*, un dialogue en forme de pièce de concert, mais qui fut bientôt incorporée dans *Pétrouchka* illustrant une bagarre entre un pantin très humain, en plein désarroi (piano), et les forces hostiles autour de lui (orchestre).

Concerto pour piano et instruments à vent

Les racines du Concerto pour piano et instruments à vent sont tout aussi étranges. En tant que soliste de concert assez talentueux - n'atteignant pas cependant le niveau de Chostakovitch ou de Prokofiev au piano -, Stravinsky le joua en tournée dès 1924, l'année de sa création à Paris. Mais le Concerto n'entama pas sa vie en tant que tel, même s'il fut "composé" au piano comme toutes ses œuvres. Stravinsky écrivit plus tard:

Ce n'est que progressivement... que j'ai compris que le matériau musical pouvait être mis en valeur de la meilleure façon au piano dont la sonorité nette, claire et les ressources polyphoniques convenait à l'aridité et à la netteté que je recherchais dans la structure de la musique.

Comme si souvent dans ses commentaires, Stravinsky nous égare un peu avec des termes comme "aridité" et "nettété"; il n'y a rien d'aride dans le dialogue, rappelant Bach, du mouvement central. Mais il semble probable que, pour les forces instrumentales, le compositeur ait plutôt songé à l'origine aux bois et aux cuivres, suivant en cela la

ligne de pensée amorcée dans *Symphonies d'instruments à vent*, une pièce riche et originale datant de 1920, écrite à la mémoire de Debussy qui venait de décéder.

La lente introduction du Concerto, *Largo*, dans laquelle le piano n'intervient pas – ne jouant rien de bien important quand le matériau musical réapparaît, d'abord à la fin du mouvement, puis, *Lento*, juste avant le dernier et désorientant *Stringendo* du finale – introduit une note de commémoration solennelle comme celle que l'on entend au début des *Symphonies*. Ces "soundings-together" (le terme "symphonie" doit être pris, selon Stravinsky, dans son sens étymologique premier, celui d'instruments jouant ensemble) – ce qui est la signification que le compositeur donne à ce terme dans l'œuvre qui précède – sont non moins calculées. La lourdeur délibérée de quatre cors assombrit les rythmes pointés de style baroque, et les hautbois répondent avec une nuance de réconfort. Dans le mouvement central, *Largo*, le piano ajoute une touche d'ambiguité à la fois par son rôle figé d'intermédiaire – avivé de manière expressive par les bois, puis solennisé par les cuivres – et dans ses deux cadences plus pénétrantes. Si l'ut majeur ici est consciemment pesant, une grande partie du mouvement peut être à la fois émouvant et perturbant.

Le reste est amusement et jeux piquants avec les rythmes, la polyphonie et la forme classique: le piano demeure satisfait, loin des feux de la rampe, pour occuper ensuite un espace intermédiaire en courses de doubles croches accentuées de manière vive pouvant brièvement évoquer les traits précipités en octaves du Concerto pour piano no 3 de Prokofiev, œuvre contemporaine. Les exercices de Czerny que Stravinsky étudia avec assiduité pour donner satisfaction à Serge Koussevitzky – le grand contrebassiste, devenu chef d'orchestre, qui avait proposé à Stravinsky de jouer sa partie solo – et pour parfaire sa technique laissèrent sans aucun doute leur marque ici. La technique ne fut pas le problème principal le soir lors de la première; c'est à l'endroit le plus simple de la partie piano, le début du *Largo*, que Stravinsky lança à Koussevitzky, en chuchotant, un "Ça commence comment?" terrifié. Une réponse étouffée ramena aussitôt la sérénité.

Capriccio

En 1929 Stravinsky avait déjà quarante exécutions du Concerto à son actif et c'est donc pour renouveler le répertoire qu'il composa le *Capriccio*, le terminant pour une création, à Paris aussi, en décembre, sous la direction d'Ernest Ansermet. Le sceau

des chefs-d'œuvre écrits entretemps fit en sorte que le *Capriccio* échappât à certaines des restrictions imposées au concerto antérieur. La réintroduction en tant que force expressive des cordes au complet – à peine effleurées dans l'opéra-oratorio *Oedipus Rex* et s'épanouissant dans le ballet chorégraphié par Balanchine, *Apollon musagète* – apporte un ravissement neuf sous forme d'un quatuor solo (appelé *concertino* pour le distinguer des cordes complètes, *ripieno*). Et la touche tchaïkovskienne d'une grande élégance mélodique, dont un autre ballet, *Le Baiser de la fée* (1928), est si amoureusement paré, donne de la grâce aux solos de bois *cantabile* dans le premier mouvement du *Capriccio* avant d'être démantelée pour révéler son mécanisme dans le finale qui est comme un dessin animé.

Stravinsky pensait, du moins après l'événement, que le génial inspirateur était Weber, "prince de la musique", et plus particulièrement ses sonates pour piano (Stravinsky avait lui-même écrit une sonate décrite par Prokofiev comme "horrible... chic... du Bach avec la petite vérole"). En ce qui concerne la forme, le compositeur avait en tête la définition du *capriccio* de Praetorius:

un synonyme de *fantasia*, soit une forme libre faite de passages instrumentaux

fugués. La forme me permit de développer ma musique par la juxtaposition d'épisodes de genres divers, se suivant et donnant à la pièce, par leur nature même, cet aspect de caprice dont elle tient son nom.

Le rôle du piano est avant tout de présenter des gammes et des arpèges qui babilent sur la toile de fond chant des cordes et des vents (les cuivres ont un rôle mineur). Le piano vient occuper le devant de la scène pour les proclamations rappelant Bach et la cadence (conçue, déclara Stravinsky, pour évoquer la "sonorité de maison close" du cymbalum dans un orchestre de restaurant roumain) de l'*Andante rapsodico*. L'atmosphère est dans l'ensemble légère et insaisissable; que Berg, rencontrant Stravinsky en 1934, ait exprimé le souhait d'être capable d'écrire une "musique aussi gaie" n'est guère étonnant.

Mouvements

Mais la méthode sérielle ou dodécaphonique, devenue à ce moment plus strictement le domaine de Berg, ne se prêtait pas exactement à la légèreté. Et ce ne fut pas plus le cas lorsque Stravinsky, à septante ans et plus, adopta lui-même un sérialisme à part entière, après avoir été prudent par rapport aux "escrocs du dodécaphonisme travaillant aujourd'hui" (il exclut honorablement Berg, Webern et Schoenberg dont le décès en

1951 semble lui avoir ouvert la voie). L'œuvre intitulée *Mouvements* fut un exemple de dodécaphonisme rémunéré, une commande du grand homme d'affaires suisse Karl Weber pour son épouse Margrit qui était pianiste. 15.000 dollars pour dix minutes de musique représentaient une somme importante à cette époque, mais Stravinsky était un perfectionniste né et il prit près d'un mois, par exemple, pour composer les dix-huit mesures du troisième mouvement. Il avait même dressé un tableau de rotations sérielles complexes pour "varier la prosodie" de ses rangs de notes, comme le formule le protagoniste de l'opéra *The Rake's Progress* (Le Libertin). Comme Thomas Mann ne tarda pas à le souligner dans la discussion sur le dodécaphonisme dans *Doktor Faustus*, écrit près de vingt ans auparavant, la facture était vouée à être moins appréciée par les auditeurs que par des étudiants passionnés examinant la partition. Mais l'expressivité contenue commune à toutes les œuvres tardives de Stravinsky était une compensation: l'annotation *cantando* (chantant) apparaît deux fois dans les parties de cordes dans les deux derniers mouvements.

Stravinsky termina la partition, mais Margrit Weber (et son époux) voulant davantage, il ajouta à chaque mouvement

un postlude instrumental typiquement saisissant, le rôle du piano se limitant à un dialogue *concertante*, à la manière de Webern, avec les autres instruments. L'exécution par la pianiste frustra le compositeur-chef d'orchestre lors de la création de l'œuvre à New York en 1960; elle ne mit pas en lumière l'expressivité de la pièce ou les échos elliptiques d'œuvres antérieures, principalement *Pétrouchka*.

Pétrouchka

La genèse de la partition de ce ballet dont l'originalité étonne encore nous ramène plus d'un demi-siècle en arrière, bien que la partition remaniée enregistrée ici - plus fondamentalement révisée que de nombreuses autres "nouvelles éditions" que fit Stravinsky pour s'assurer des droits d'auteur et des contrats d'édition - date de 1946. Il en eut l'idée apparemment peu après la création de son premier grand ballet pour Diaghilev, l'œuvre qui marqua aussi le début de sa renommée internationale, *L'Oiseau de feu*. Alors qu'il attendait la naissance de son troisième enfant à Lausanne, l'idée lui vint d'un *Konzertstück* illustrant un pantin "soudainement animé de vie, qui par ses cascades d'arpèges diaboliques exaspère la patience de l'orchestre". Le noyau moderniste de la scène, une fanfare bitonale, retourne

en fait à la tradition russe surnaturelle de tonalités séparées par un triton diabolique, mais cette fois entendues simultanément. La "Danse russe" met en place un mécanisme d'horlogerie à partir de fragments de deux véritables chansons populaires destinées à l'origine à être reprise dans *Le Sacre du printemps* – pour compliquer davantage la chronologie, Stravinsky eut sa vision dite de rêve d'un "rite païen solennel" alors qu'il travaillait encore à la partition orchestrale de *L'Oiseau de feu*. Quand Diaghilev entendit Stravinsky jouer le mouvement du partin (le *Konzertstück*) et la "Danse russe" – un troisième mouvement fut ajouté en 1921, pour Artur Rubinstein, afin d'avoir un genre de "suite" – il déclara que "leur génie était tel qu'on ne peut rien envisager qui leur soit supérieur" –, mais évidemment il y avait "quelque chose" non loin, juste passé le coin.

Le scénario du ballet fut articulé par le comité artistique de Diaghilev, l'artiste-décorateur Alexandre Benois (1870–1960) jouant un rôle spécial du fait du souvenir qui lui restait, dans un lointain passé, de la Fête populaire de la Semaine grasse à Saint-Pétersbourg. Son brouhaha sert de cadre à l'histoire de Pétrouchka, tenant en partie du cruel Mr Punch, en partie de Pierrot, qui aime la Ballerine, marionnette comme lui; mais celle-ci préfère le Maure. Les conséquences

en sont fatales, évidemment: surprenant la Ballerine et le Maure dans la salle des délices orientaux du palais de ce dernier, Pétrouchka est chassé et se retrouve devant le rideau où il est abattu par son rival devant la foule pétrifiée. Le marionnettiste explique que ce n'est qu'une créature faite de bois et de sciure, mais alors qu'il plie bagage sous la neige, le fantôme de Pétrouchka l'appelle depuis le toit du théâtre de marionnettes. Le rideau immobile et la question qui reste ouverte dans la dernière mesure furent une innovation bouleversante même pour Diaghilev, mais l'effet fut conservé.

L'action de *Pétrouchka* est accompagnée par les sonorités, illustrées par l'orchestre, d'un orgue de barbarie géant de fête foraine et par une diversité de chansons des villes traitées librement (les numéros du "Sacre" de la "Danse russe" sont plus proches de la tradition paysanne). Comme le souligna Debussy après la création de l'œuvre au Théâtre du Châtelet en juin 1911, tout est

pétri de vraie matière orchestrale, seul directement, d'une manière telle que seul importe le cours de sa propre émotion.

Tous furent éblouis par la performance extraordinaire de Vaslav Nijinsky, le danseur principal et jeune amant de Diaghilev, sans compter le panache tout en fraîcheur de la chorégraphie de Mikhaïl Fokine et les

couleurs primaires de Benois. Cependant, pour la première fois dans la brève histoire des Ballets russes, ce fut la musique, dirigée avec rigueur par Pierre Monteux, âgé de trente-six ans, qui vola la vedette.

© 2015 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Note de l'interprète

Stravinsky, comme Haydn, Debussy ou Mantovani, fait parti à mon sens de ces compositeurs dont on admire d'abord l'intelligence. Ou, pour être plus précis, c'est l'écoute de leur musique qui nous donne l'impression de devenir nous même plus intelligent. Comme si le fait de suivre leur pensée musicale nous permettait d'accéder plus directement à leur rapidité et complexité de pensée. Mais ce serait un tort de croire que cette admiration intellectuelle exclue l'émotion. Peut être même que justement, c'est cette construction cérébrale si élaborée qui nous émeut par sa perfection.

"En écoutant de la musique l'homme calcule, sans s'en rendre compte, des proportions mathématiques parfaites", dit Haydn. Mais cette phrase pourrait très bien être aussi de Stravinsky.

À cet égard je considère son Concerto pour piano et instruments à vents comme

un des plus grands concertos du vingtième siècle (avec le Concerto pour la main gauche de Ravel et le Deuxième de Bartók). Ses références couvrant trois siècles de musique, du style baroque au tango, sa rythmique complexe et sa forme classique l'imposent à mes yeux comme une sorte de récapitulatif impressionnant de la musique occidentale.

Après une introduction d'un dramatisme beethovenien, comme en "faisant les gros yeux", le *Capriccio* se développe pourtant d'une humeur plutôt joyeuse. Son discours toujours extrêmement varié est parsemé de changements inattendus d'atmosphère comme cette allusion (parodie?) à Richard Strauss (03'28") qui fait toujours sourire. Je suis heureux de pouvoir évoquer mon maître Pierre Sancan (que mon ami Pascal Tortelier a également connu) qui a joué ce *Capriccio* en 1955. J'imagine que Sancan fut séduit par ces évocations de fêtes, d'orgues de barbarie (les deux flûtes à 04'04"), de bals musettes typiquement français dont il fit l'usage quelques années plus tard dans son propre Concerto pour piano.

Les *Mouvements* nous prouvent combien un génie comme Stravinsky fut curieux de s'approprier de nouveaux styles au point d'expérimenter vers la fin des années cinquante le langage sériel qu'un tout jeune Pierre Boulez élaborait déjà depuis presque quinze ans.

Je fus surpris d'apprendre récemment par Boulez lui-même que Stravinsky s'intéressait également à la musique de Stockhausen! Et bien sûr nous y entendons aussi des échos de *Klangfarbenmelodie* de Webern et Schoenberg.

Enregistrer l'intégrale pour piano et orchestre de Stravinsky implique impérativement de penser au complément de programme. Apprenant que *Pétrouchka* dans sa forme originale devait être un concerto pour piano, et par ailleurs rêvant de longue date de jouer cette œuvre, ce choix me parut évident. Cela tombait parfaitement car c'est une des œuvres les plus chères au répertoire de Pascal Tortelier. Je lui suis bien reconnaissant, ainsi qu'aux musiciens de l'OSEP, pour leur amicale compréhension lors des premières répétitions, car, habitué à être devant l'orchestre (sur la scène comme en musique) il m'a fallu, je l'avoue, quelques temps pour me fondre dans le corps sonore de l'orchestre.

Mais cette difficulté une fois surmontée, je ne peux que souhaiter à mes collègues solistes la chance de pouvoir un jour goûter à la jouissance dyonisiaque, au plaisir jubilatoire, de faire partie intégrante d'une masse orchestrale aussi puissante. Marteler de toute mes forces l'accord de la majeur (comme à 07'43"), complètement noyé au

milieu de l'orchestre dont tous les membres jouent *fortissimo*, et donc sans avoir la moindre chance d'être entendu, fût, paradoxalement, une de mes plus grandes joies musicales!

© 2015 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbaniński, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston

Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des Gramophone Awards pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Il est actuellement engagé

dans le très important projet d'enregistrer l'intégrale des sonates de Beethoven, et a reçu des critiques exceptionnelles, ainsi qu'un *Gramophone Award*, pour son enregistrement récent des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux de Debussy*, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des îles Lofoten en Norvège. www.bavouzet.com

Dès son premier concert, en 1954, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP) s'est engagé dans une voie ambitieuse qui l'a mené à son statut actuel d'institution d'excellence reconnue internationalement. Il a produit plus de soixante enregistrements acclamés par la critique dans le monde

entier, et en tant que maillon de la culture de São Paulo et du Brésil, il a contribué à promouvoir des changements culturels et sociaux importants. En plus de ses tournées en Amérique latine, aux États-Unis, en Europe et au Brésil, l'orchestre a créé en 2008 Osesp Itinerante, un projet s'étendant à tout l'État de São Paulo et qui se distingue par l'organisation de concerts, d'ateliers et de cours de formation à la musique pour plus de 170.000 personnes par an. Yan Pascal Tortelier fut chef principal de l'orchestre en 2010 et en 2011. Marin Alsop reprit le poste en 2012 et devint directeur musical l'année suivante, et le Brésilien Celso Antunes est le chef associé de l'orchestre. À la suite de concerts aux BBC Proms à Londres et au Concertgebouw à Amsterdam, il fut cité par la critique étrangère comme l'un des orchestres de premier plan dans le circuit musical international. En 2013, il entreprit sa quatrième tournée en Europe, se produisant pour la première fois, et avec beaucoup de succès, à la Salle Pleyel à Paris, au Berliner Philharmonie, qui abrite les Berliner Philharmoniker, et au Royal Festival Hall au Southbank Centre, l'un des centres artistiques les plus éminents à Londres. En 2014, commémorant son soixantième anniversaire, l'Orchestre symphonique de São Paulo s'est produit dans cinq des capitales d'état au Brésil.

Yan Pascal Tortelier connaît une éminente carrière en tant que chef invité des orchestres les plus prestigieux du monde. Il commença son parcours musical comme violoniste et, après une formation générale à la musique avec Nadia Boulanger, il étudia la direction d'orchestre avec Franco Ferrara à l'Accademia Musicale Chigiana à Sienne. De 1974 à 1983, il fut chef associé de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse et il a depuis occupé les postes de chef principal et de directeur artistique de l'Ulster Orchestra (1989 – 1992), chef invité principal du Pittsburgh Symphony Orchestra (2005 – 2008) et chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo (2010 et 2011) dont il reste actuellement chef invité d'honneur. Après un travail exceptionnel comme chef principal du BBC Philharmonic (1992 – 2003), se produisant annuellement aux BBC Proms, et une tournée qui fut un grand succès aux États-Unis pour célébrer la soixantième saison de l'orchestre, il fut nommé chef émérite et continue à travailler régulièrement avec l'orchestre. Il est aussi chef invité principal à la Royal Academy of Music à Londres.

Il a collaboré avec des orchestres prestigieux en Europe, en Amérique du Nord et en Russie, et plus loin dans le monde, avec le Melbourne Symphony Orchestra,

l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, et les orchestres philharmoniques de Hong Kong et de Malaisie. Au cours de la saison 2014 / 2015, et ultérieurement, il retournera diriger divers orchestres aux États-Unis, en Europe et en Australie, ainsi que l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg et l'Orchestre symphonique de Montréal. Sa longue association avec Chandos Records a abouti à un catalogue d'enregistrements très fourni, notamment avec le BBC Philharmonic et l'Ulster Orchestra, parmi lesquels certains ont reçus un prix, tel un cycle de musique orchestrale de Debussy, Ravel (présentant sa propre orchestration du Trio avec piano de Ravel), Franck, Roussel et Dutilleux; en outre, d'autres disques couvrant un répertoire s'étendant de Hindemith et Kodály à Lutosławski, Karłowicz et Florent Schmitt ont été acclamés par la critique. Son récent CD des concertos pour piano de Ravel et de la Fantaisie de Debussy, avec le pianiste Jean-Efflam Bavouzet, a reçu un *Gramophone award*.



Yan Pascal Tortelier

Also available



Schmitt
La Tragédie de Salomé • Le Palais hanté • Psaume XLVII
CHSA 5090

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

São Paulo Symphony Orchestra

Marin Alsop Diretora Musical e Regente Titular / Music Director and Principal Conductor
Celso Antunes Regente Associado / Associate Conductor

OSESP Foundation

Arthur Nestrovska Diretor Artístico / Artistic Director
Marcelo Lopes Diretor Executivo / Executive Director
Fausto Arruda Superintendente / Superintendent



Recorded using Neumann microphones

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Ulrich Schneider, USC Media Concepts GmbH

Sound engineer Ulrich Schneider, USC Media Concepts GmbH

Recording technicians Marcio Jesus Torres, André Salmerón, and Camila Braga Marciano

Editor Ulrich Schneider, USC Media Concepts GmbH

SA-CD Mastering Robert Gilmour

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Sala São Paulo, Júlio Prestes Cultural Center, São Paulo, Brazil; 2 – 5 and 7 May 2014
(Concerto, *Pétrouchka*) and 8 – 12 May 2014 (other works)

Front cover Photograph of Igor Stravinsky during a visit to Rio de Janeiro, Brazil, 1963,
generously provided by Mrs Cesarino Riso

Back cover Photograph of Yan Pascal Tortelier by Malcolm Crowthers

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



São Paulo Symphony Orchestra

© Alessandra Fratus

CHANDOS DIGITAL CHSA 5147

IGOR STRAVINSKY (1882 – 1971)

1-3 **CONCERTO** (1923 – 24, REVISED 1950) 18:36
FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS

4-6 **CAPRICCIO** (1928 – 29, REVISED 1949) 16:59
FOR PIANO AND ORCHESTRA

7-11 **MOVEMENTS** (1958 – 59) 9:19
FOR PIANO AND ORCHESTRA

12-27 **PÉTROUCHKA** (1910 – 11, REVISED 1946) 34:16
SCÈNES BURLESQUES EN QUATRE TABLEAUX
BY IGOR STRAVINSKY AND ALEXANDER BENOIS (1870 – 1960)
TT 79:40

JEAN-EFFLAM BAVOUZET PIANO
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
DAVID TAYLOR LEADER
YAN PASCAL TORTELIER

© 2015 Chandos Records Ltd
© 2015 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

ORQUESTRA
SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO
SESP

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on any standard CD player.

CHANDOS STRAVINSKY: WORKS FOR PIANO AND ORCH. CHSA 5147

Bavouzet/São Paulo SO/Tortelier

CHANDOS CHSA 5147