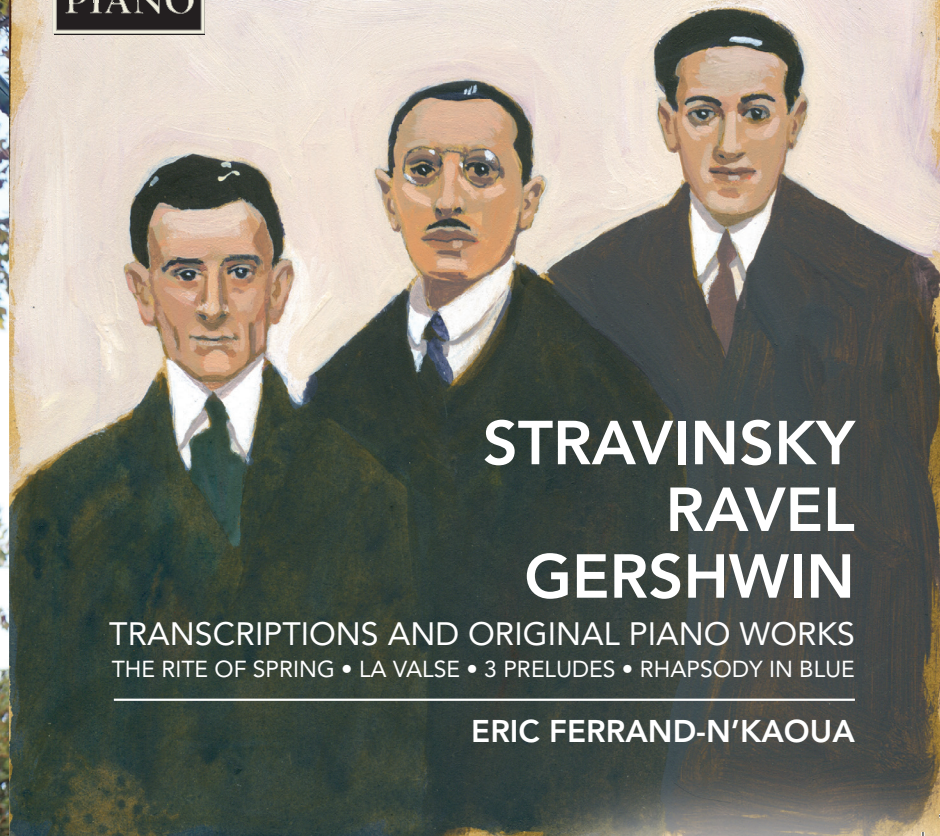




ERIC FERRAND-N'KAOUA
© Michel Haït

GRAND
PIANO



**STRAVINSKY
RAVEL
GERSHWIN**

TRANSCRIPTIONS AND ORIGINAL PIANO WORKS
THE RITE OF SPRING • LA VALSE • 3 PRELUDES • RHAPSODY IN BLUE

ERIC FERRAND-N'KAOUA

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

THE RITE OF SPRING

Transcription for piano by Sam Raphling (1910-1988)

MAURICE RAVEL (1875-1937)

LA VALSE

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

3 PRELUDES • RHAPSODY IN BLUE

ERIC FERRAND-N'KAOUA, *Piano*

Catalogue number: GP696

Recording Dates: 8 December 2013 (14-19) and 22 December 2013 (1-13)

Recording Venue: Auditorium Marcel Landowski,

Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, France

Publishers: Lyra Music Company (1-12), Éditions Durand (13), Warner Bros (14-19)

Producer: Eric Ferrand-N'Kaoua

Engineer: Judith Carpentier-Dupont

Editor: Françoise Chopin

Piano: Steinway Model D

Piano Technician: Kazuto Osato

Booklet Notes: Eric Ferrand-N'Kaoua

English translation by Susannah Howe

German translation by Hilla Maria Heintz

Artist photographs: Michel Haït

Cover Art: Alastair Taylor www.goatpix.com

Special thanks to



réinventons / l'assurance crédit

ERIC FERRAND-N'KAOUA

French pianist Eric Ferrand-N'Kaoua (pronounced Ennkawa) was born near Paris in 1963. He studied with Madeleine de Valmalète from an early age and soon entered the *Conservatoire National Supérieur*, where he obtained first prize with distinction in piano when aged only fourteen, soon followed by a first prize in chamber music.

Finalist and prize winner of the Clara Haskil and the Santander Competitions, he started performing as a soloist with several Japanese orchestras before the age of 20.

He then started collaborations with musicians from Eastern Europe, such as the USSR State Symphony Orchestra and the Moscow Soloists, and performed several times in the former USSR. He is a regular guest of the Miami International Piano Festival and has performed at the Théâtre du Châtelet (Paris), the Wigmore Hall (London) and the Mariinsky Concert Hall (St Petersburg). He is also an avid chamber music performer and forms an unconventional duo with the French violinist Gilles Apap.

EFN'K has premiered works by Thierry Lancino, Philippe Racine and Christopher Culp. His eclectic repertoire and his interest in jazz allow him to blend Bach's *Goldberg Variations*, or Liszt's transcription of Berlioz's *Symphonie fantastique* with jazz-inspired pieces in the same recital. This recording is a personal tribute to music from Russia, France and America.

The pianist's website, featuring audio and video live recordings:

<http://www.efnk-piano.com/>

You tube channel : EFNKpiano

Whitemans Arrangeur, die Orchestrierung für sein zwanzig Musiker umfassendes Ensemble überließ. Grofé fertigte später zwei weitere Fassungen für größere Orchesterbesetzungen an. Was ist selbstverständlicher als eine Partitur für Klavier, in der man hastig die Solostimme notiert, aber natürlich auch die dem Orchester zugeordneten Elemente? Die vorliegende Einspielung beruht auf eben dieser wieder aufgefundenen, Ende des letzten Jahrhunderts in New York veröffentlichten Partitur sowie auch auf früheren Noten-Ausgaben.

Die „Rhapsody in Blue“ spielt sehr geschickt mit Anleihen bei Blues und Jazz, darunter mit den berühmten „Blue Notes“, die jeweils die Dur-Tonleiter entweder aufhellen oder verdüstern. Die „Rhapsody“ tollt durch vielerlei melodische Eingebungen, von denen jede einzelne für sich allein schon hinreichend den riesigen, seit seiner Uraufführung anhaltenden Publikumserfolg des Werkes erklären könnte. Der Komponist soll angeblich die Gesamtinspiration für die Komposition aus einer Fahrt mit der Eisenbahn bezogen haben. Gershwin wurde nach eigenem Bekunden durch die stählernen Rhythmen der Lokomotive angeregt; er hörte darin die Themen, die er schon im Sinn hatte, aber dieses Mal in anderer Gestalt und angelegt als „eine Art musikalischen Kaleidoskops Amerikas, unseres riesigen Schmelztiegels, unseres unnachahmlichen nationalen Elans, unseres großstädtischen Wahnsinns.“

Eric Ferrand-N’Kaoua, 2014
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

| | | |
|--|---|--------------|
| STRAVINSKY: LE SACRE DU PRINTEMPS (THE RITE OF SPRING) | | |
| (ARRANGEMENT FOR PIANO BY SAM RAPHLING) | | 31:57 |
| Première partie – L’Adoration de la Terre / | | |
| First Part – Adoration of the Earth | | |
| 1 | Introduction | 03:02 |
| 2 | Les augures printaniers – Danses des Adolescentes / The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls | 03:02 |
| 3 | Jeu du rapt / Ritual of Abduction | 01:24 |
| 4 | Rondes printanières / Spring Rounds | 03:13 |
| 5 | Jeu des cités rivales – Cortège du Sage – Le Sage / Ritual of the Rival Tribes – Procession of the Sage – The Sage | 02:52 |
| 6 | Danse de la Terre / Dance of the Earth | 01:19 |
| | | |
| Seconde partie – Le Sacrifice / Second Part – The Sacrifice | | |
| 7 | Introduction | 04:09 |
| 8 | Cercles mystérieux des adolescentes / Mystical Circles of the Young Girls | 02:31 |
| 9 | Glorification de l’Élué / Glorification of the Chosen One | 01:34 |
| 10 | Évocation des Ancêtres / Evocation of the Ancestors | 00:48 |
| 11 | Action rituelle des Ancêtres / Ritual Action of the Ancestors | 03:32 |
| 12 | Danse sacrée (L’Élué) / Sacrificial Dance (The Chosen One) | 04:31 |

| | | |
|-----------|---|--------------|
| 13 | RAVEL: LA VALSE (PIANO VERSION) | 11:42 |
| | GERSHWIN: 3 PRELUDES | 06:12 |
| 14 | No. 1 in B flat major: Allegro ben ritmato e deciso | 01:37 |
| 15 | No. 2 in C sharp minor 'Blue Lullaby': Andante con moto e poco rubato | 03:25 |
| 16 | No. 3 in E flat minor 'Spanish Prelude': Allegro ben ritmato e deciso | 01:10 |
| | GERSHWIN: RHAPSODY IN BLUE (SOLO PIANO VERSION) | 15:29 |
| 17 | Molto Moderato – Moderato assai – Poco agitato – Tempo giusto – Meno mosso e poco scherzando | 10:03 |
| 18 | Andantino moderato | 02:27 |
| 19 | Agitato e misterioso | 02:59 |

TOTAL TIME: 65:17

präsent gewesen zu sein scheint, verschmolz bald darauf mit den gerade populären Songs, deren Urheber oft aus Mitteleuropa stammten. Dies trifft auch auf George Gershwin zu, oder zumindest auf seine Eltern, da er selbst 1898 in Brooklyn geboren wurde.

Das Klavier war sein Instrument und er spielte es mit großem Vergnügen, mit natürlicher Eleganz, lakonischer Einfachheit und rhythmischer Präzision. Dennoch verfasste er nur wenige Stücke für Klavier als reines Soloinstrument. Trotz ambitionierter Werke wie „An American in Paris“, das „Concerto in F“ für Klavier und Orchester oder die Oper „Porgy and Bess“ (deren Orchestrierung stellenweise wie von Strawinsky klingt) wurde er zunächst berühmt durch seine unzähligen Song-Kompositionen für Broadway und Film. Viele von ihnen sind schnell zu Jazz-Standards geworden, diesen berühmten, das traditionelle Repertoire der Jazzmusiker und den Ausgangspunkt für Improvisationen bildenden musikalischen Themen.

Zwar hat Gershwin Klavier-Arrangements seiner Songs veröffentlicht, wie etwa für „The man I love“ oder „I got rhythm“. Die „Three Preludes“ nehmen aufgrund ihrer besonders gelungenen Klavierkomposition hingegen ein wenig eine Sonderstellung in seinem Schaffen ein. Sie sind eher knapp gefasst; das letzte, den Untertitel „Spanish Prelude“ tragende, dabei aber eher Kuba heraufbeschwörende Stück fast schon gewaltsam kurz, aber alle drei sind Skizzen des amerikanischen Lebens, darunter insbesondere das zweite, eine atmosphärisch sehr an Manhattan erinnernde Ballade („Blue Lullaby“).

Die „Rhapsody in Blue“ aus dem Jahr 1924 war ein Auftragswerk des Dirigenten Paul Whiteman, damals Leiter eines Tanzorchesters. Whiteman kannte die Begabung des jungen Gershwin und hatte diesen gebeten, ein mit Jazz-Elementen versehenes Stück für Klavier und Orchester zu komponieren, das dieser neuen Musik die Türen der „echten“ Konzertsäle öffnen sollte. In nur knapp fünf Wochen entwarf und komponierte Gershwin seine „Rhapsody“, während er Ferde Grofé,

seinen Freund Strawinsky bei dem Tumult wacker verteidigt; später intervenierte er noch schriftlich zu seinen Gunsten. Darin liegt vielleicht einer der Gründe, warum er Strawinsky sein vorsichtiges Schweigen nie verziehen hat, als Diaghilew zum ersten Mal „La Valse“ in der Fassung für zwei Klaviere hörte und anschließend erklärte: „Ravels Komposition ist ein Meisterwerk, aber es ist kein Ballett. Dies ist das Gemälde eines Ballettes.“ Ravel schloss seine Partitur und ging ohne ein Wort davon. Dies bedeutete zwar das Ende seiner Zusammenarbeit mit den *Ballets Russes*, aber nicht seine letzte Verbindung zu der Welt des Tanzes. Tatsächlich bildete „La Valse“ bald darauf die Grundlage zu einer Choreografie von Bronislawa Nijinska (Vaslav Nijinskys Schwester) für Ida Rubinsteins Ballett. Für diese Truppe sollte Ravel später ein Werk komponieren, das ebenfalls einen Siegeszug um die Welt antrat: den „Boléro“. Die Klaviersolisten hingegen hat der Komponist auch nicht vergessen, für die er diese meisterliche Bearbeitung für Klavier von „La Valse“ anfertigte.

Maurice Ravel hat oft beim Jazz Anleihen gemacht, wenn auch in stark stilisierter Form (so im „Klavierkonzert in G-Dur“ oder im Blues der „Sonate für Violine und Klavier“), ebenso wie Strawinsky (siehe dessen „Ragtime“ oder das „Ebony Concerto“). Ravel und George Gershwin beobachteten den Jazz ihrer Zeit aufmerksam, wenn auch Ravel vielleicht in etwas geringerem Maße als sein amerikanischer Kollege. Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass Gershwin sowohl Strawinsky als auch Ravel der Legende nach um die Erteilung von Unterricht bat, allerdings ohne Erfolg. Am Ende des Ersten Weltkrieges begann man sich in Europa, und insbesondere in Frankreich, dieser Musik zu öffnen, in Tanzsälen und Music Halls sowie mit ersten Jazzeinspielungen. Vielleicht ist der Jazz mit das Beste, was der Musik widerfahren konnte.

Während sich die Völker Europas im letzten Jahrhundert gegenseitig zerrissen, erfand man in Amerika so ganz ohne Komplexe eine an populären Elementen reiche, von etlichen Kulturen gespeiste Musik, dabei allen voran natürlich von der der Afroamerikaner. Der Geist des Blues, der schon immer in den Vereinigten Staaten

STRAVINSKY, RAVEL, GERSHWIN TRANSCRIPTIONS AND ORIGINAL PIANO WORKS

St Petersburg, Paris and New York; Stravinsky, Ravel and Gershwin: three composers from three cultural capitals, three cosmopolitan musicians who knew and admired one another. Each in his own way made a key contribution to the astonishing wealth of artistic production that characterized the first quarter of the twentieth century. Despite the profoundly traumatic impact of the First World War and Russian Revolution, creativity flourished during this period, every new masterpiece conquering fields hitherto unknown to musicians and artists in general.

The works by Stravinsky and Ravel featured on this album were both written for the celebrated Ballets russes' extraordinary Paris seasons, but soon became part of the standard symphonic repertoire. As for Gershwin's music, its universal success was part of the injection into the centuries-old tradition of Western music of fresh, transatlantic blood.

Performing these masterpieces on the piano may seem to be attempting the impossible. What the process offers, however, above and beyond the technical challenge, is the opportunity to present one individual musician's subjective, unmediated vision of the music. It involves diving into an opulent, colourful soundworld and re-creating it on the keyboard by means of nuance and characterization, as naturally as if the work in question had been designed for the piano all along.

Playing a piece written for one instrument (or several different instruments) on another is a practice probably as old as music itself. Before records and the radio, it was the piano that allowed the imagination to soar, thanks in part to its own rich repertoire, but also to the huge number of transcriptions and arrangements made for it – a genre taken to its limits by Liszt, with his transformations of works such as Berlioz's *Symphonie fantastique*.

The piano still provides the ideal way to take in the essence of a work in a single glance. In the equivalent of filming a crowd scene, it knows just how to alternate wide shots and close-ups, the grand and the smaller scale. It has its own ways of evoking different instrumental colours and, as Liszt noted, can bring out the many nuances of orchestral light and shade.

Paris, 29th May 1913: the date on which an artistic explosion took place on stage at the newly opened Théâtre des Champs-Élysées, in what turned out to be the century's most riotous theatrical first night. The man responsible for the scandal of *Le Sacre du printemps* (The Rite of Spring), and for the fact that it is still remembered today was Serge Diaghilev, visionary producer of the Ballets russes, whose Paris seasons, between 1910 and 1929, called upon the finest avant-garde artists of the day. Figures such as Satie, Debussy, Prokofiev, Picasso, Matisse, Fokine, Balanchine and Cocteau all played their part in the company's success, as did star dancer and choreographer Vaslav Nijinsky, with his original and innovative balletic idiom, and artist Nicholas Roerich, with his stunning set and costume designs. On that night in 1913, however, even though his music was drowned out by the uproar of the near-rioting crowd, the man at the heart of the action was composer Igor Stravinsky. Within the space of a mere three years this genius, still barely into his thirties, had undergone an incredible evolution. He had already provided Diaghilev with two highly impressive ballet scores, *The Firebird* and *Petrushka*, but after *Le Sacre* music would never be the same again.

Subtitled "Pictures of Pagan Russia", *Le Sacre* is sophisticated and wild in equal measure, as well as expressing the spirit of the huge folk legacy of Russia and the Baltic States. Divided into two parts, this large-scale work was inspired by a vision Stravinsky had of an ancient pagan rite, in which a young girl was being sacrificed to propitiate the gods of spring and allow new life to emerge – a basic, tribal plotline which gave rise to a masterpiece of universal scope.

des adolescents“ auftreten; aber auch eine extreme Klang-Raffinesse zu Beginn des zweiten Teils („Sacrifice“), dessen Harmonien schon Messiaens Musikschaffen vorwegnehmen, und vor allem die gleichzeitig auftretende Vielzahl der Instrumente eines in ständig wechselnde Gruppen aufgeteilten Orchesters, welche jeweils scheinbar ganz unabhängig voneinander existieren.

Stravinsky berichtete später, er habe seine ersten Einfälle zum „Sacre“ zunächst auf dem Klavier gespielt, da er noch nicht wusste, wie er das Stück niederschreiben sollte. Als er das Werk vollendet hatte, veröffentlichte er (noch vor der Orchesterpartitur) eine Fassung zu vier Händen oder für zwei Klaviere, hingegen nicht eine einzige rein zweihändige. Arthur Rubinstein war wahrscheinlich der erste, der den „Sacre“ im privaten Rahmen auf dem Klavier zur Überraschung des Komponisten gespielt hat, aber er hat seine Transkription nie veröffentlicht. Stravinsky hingegen hat Rubinstein seine eigene Klavierfassung der 1921 veröffentlichten „Trois mouvements de Pétrouchka“ (Drei Sätze aus Petruschka) gewidmet. Das hier eingespielte bemerkenswerte Arrangement des „Sacre“ wurde 1979 zum ersten Mal in der New Yorker Carnegie Hall von dem Pianisten Dickran Atamian gespielt; es stammt von dem amerikanischen Komponisten Sam Raphling.

Maurice Ravel hatte schon 1906 mit dem Entwurf zu einem Orchesterwerk begonnen, einer Art „Apotheose des Wiener Walzers“ als Hommage an Johann Strauss Sohn, das er aber erst 1919-1920 als Auftragskomposition für Sergej Diaghilew fertigstellte. Eine Hommage, aber kein *Pastiche*, und wenn „La Valse“ auch von der Vision eines Balles am Wiener Hof inspiriert ist, entführt das Werk den Hörer doch nach und nach in den wahnwitzig-hektischen Wirbel einer sehr eigenen Tonsprache.

Für Ravel war es nicht die erste Zusammenarbeit mit Diaghilew und dessen *Ballets Russes*, da seit 1912 sein Ballett „Daphnis et Chloé“ auf dem Spielplan der renommierten Sankt Petersburger Truppe stand, zusammen mit Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“. Ravel hatte natürlich die Premiere des „Sacre“ besucht und

auch Vaslav Nijinsky, dem großen Tänzer und Choreographen, dessen Bildsprache radikal neu war, sowie dem Maler Nicholas Roerich, der Bühnenbilder und Kostüme kreierte. Aber vor allem Igor Strawinsky, obwohl an diesem Abend der lautstarke Protest des völlig entfesselten Publikums seine Musik weitgehend überdeckt hatte. Dieses knapp dreißigjährige Genie hatte in einem Zeitraum von nur drei Jahren eine atemberaubende künstlerische Entwicklung durchgemacht. Strawinsky hat Diaghilev so ausschlaggebende Kompositionen wie „L'Oiseau de feu“, „Petruschka“ und schließlich „Le Sacre du printemps“ beschert. Dieses Ereignis markiert den Beginn der Moderne in der Musik.

Die „Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen“, wie der ursprüngliche Titel des Werkes lautete, präsentieren dem Zuhörer eine ebenso anspruchsvolle wie heftig-wilde Komposition, bei der die Folklore des alten Russland sowie der baltischen Länder durchschimmert. Das Werk gliedert sich in zwei, von der Vision eines uralten heiligen Ritus inspirierte Teile; es geht um die Opferung eines jungen Mädchens, um die Götter gnädig zu stimmen und das Leben seiner Erfüllung zuzuführen. Aber der „Sacre“ geht mit seiner universellen Geltung weit über diesen archaischen Stammesritus hinaus.

Die Musik öffnet die Büchse der Pandora den bis dato tief darin verborgenen Lebenstrieben. Ohne dabei in eine rein narrative Beschreibung zu verfallen, bringt sie den Zuhörer zurück zu den Ursprüngen der Menschheit oder vielleicht sogar zu den Ursprüngen der Musik. Walt Disney wählte 1937 übrigens auch die Frühgeschichte sowie die Entstehung der Erde, um das Werk in seinem Zeichentrickfilm „Fantasia“ zu illustrieren. Leonard Bernstein spricht sogar von „prähistorischem Jazz“, um die Sprünge und Zuckungen des letzten „Danse sacrale“ zu beschreiben. Der „Sacre du printemps“ ist ein musikalischer Schmelztiegel voller musikalischer Innovationen und etlicher, sich hier schon ankündigender Weiterentwicklungen durch Strawinsky selbst, aber auch durch andere. Man findet dort gewiss raue, asymmetrische Rhythmen, verschobene Akzente, die urplötzlich am Ende der Einleitung mit dem „Danse

The music opens up a Pandora's box, setting free the essential urges hidden within its depths. Without being descriptive in nature, it takes us back to the origins of mankind, or perhaps to the origins of music. Incidentally, in 1937, it was used to illustrate the sequence depicting the creation of the universe and primordial life on earth in Walt Disney's *Fantasia*. Leonard Bernstein, meanwhile, spoke in terms of “prehistoric jazz” when describing the formidable leaps and bounds of the final *Sacrificial Dance*. *Le Sacre* is a melting-pot of innovations, anticipating many future developments from both Strawinsky himself and others. There is, of course, its use of sharp, asymmetrical rhythms, the dislocated accents that burst in towards the end of the introduction with the *Dances of the Adolescents*; but there are also the refined sonorities of the opening of Part Two (*The Sacrifice*), whose harmony foreshadows Messiaen, and, above all, the way in which the orchestral instruments seem to proliferate, divided into ever-changing groups, each apparently animated by a life of its own.

Strawinsky confessed that he had played his early ideas for *The Rite* on the piano at first, not knowing how to notate them on paper. Once the work was finished, he published a version for two pianos or piano four hands (even before the orchestral score was issued), but he never arranged it for solo piano. Arthur Rubinstein was probably the first to give a private performance of *Le Sacre* on piano – to the composer's great surprise – but he never published his transcription. Strawinsky later dedicated his own piano version of the *Three Movements from Petruschka* (1921) to Rubinstein. The remarkable arrangement of *Le Sacre* heard here, premiered in 1979 at New York's Carnegie Hall by Dickran Atamian, was created by American composer Sam Raphling.

Ravel had first begun sketching a homage to Johann Strauss II – a kind of “apotheosis of the waltz” – as early as 1906, but only completed the work, entitling it *La Valse*, years later when Diaghilev commissioned him to write a score for the Ballets russes. His homage – by no means a pastiche – may have originally been inspired by a ball at

Vienna's imperial court, but gradually draws us into the whirling, hallucinatory world of a very individual musical idiom.

La Valse was not Ravel's first collaboration with Diaghilev and the Ballets russes: several years earlier, in 1912, the company had given the premiere of his *Daphnis et Chloé* (a few days after that of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*). Ravel had been at the Théâtre des Champs-Élysées for the first night of *Le Sacre du printemps*, and become embroiled in the uproar, hailing the genius of his friend Stravinsky, whom he later also defended in the press. This may be why he could not forgive the latter's tactful silence when Diaghilev, having heard the first run-through of *La Valse* in its two-piano arrangement (at which Stravinsky, among others, was also present), declared, "Ravel, it's a masterpiece, but it isn't a ballet ... It's a painting of a ballet." Ravel took the score and left without a word.

This marked the end of his association with the Ballets russes, but not his exit from the world of dance. A few years later, Nijinska (sister of Nijinsky) choreographed *La Valse* for the Ida Rubinstein company, for whom Ravel later also wrote his most famous work, *Boléro*. As a gift for all pianists, he also created the hugely challenging transcription of *La Valse* recorded here.

Ravel often borrowed from jazz, if in a very stylized manner (as in his *Piano Concerto in G* or the "Blues" movement in the *Sonata for violin and piano*), as did Stravinsky (see, for example, his *Ragtime* or the *Ebony Concerto*). Although never steeped in the genre to the extent that Gershwin was, both composers took a serious interest in the jazz music of the day. (Legend has it that, in what would be a rather fitting turn of events were it true, Gershwin approached both Stravinsky and Ravel for lessons, but in vain...) After the First World War, jazz became increasingly popular in Europe, and France in particular, thanks to live performances in nightclubs and dance halls and to records. Jazz may just be one of the best things that ever happened to music...

bietet sie die unmittelbare, subjektive Vision eines einzigen Interpreten. Bei diesem Eintauchen in eine opulente und farbenfrohe Klangwelt muss der Pianist Nuancen und Charakter des Stückes so selbstverständlich herausarbeiten, als sei dieses von Vorneherein für das Klavier komponiert worden.

Die Praxis, auf einem einzigen Instrument ein Werk zu spielen, das für ein oder mehrere andere Instrumente geschrieben wurde, ist wahrscheinlich so alt wie die Musik selbst. Vor der Ära von Schallplatte und Radio war das Klavier der Schlüssel zu allen „Ausflügen“ von Geist und Ohr, mit seinem eigenen reichhaltigen Repertoire, aber auch aufgrund zahlreicher Transkriptionen und Arrangements. Franz Liszt entwickelte das Genre bis zur absoluten Vollkommenheit, so zum Beispiel mit der Transkription von Berlioz' „Symphonie fantastique“ als großem Rezitalstück.

Heute ist das Klavier der Schlüssel, um die Essenz eines Werkes auf einen Blick erfassen zu können. Wie beim Filmen eines allgemeinen Gerangels beispielsweise kann man hier sozusagen zwischen Nahaufnahme und Totale hin- und herwechseln, um eine möglichst große Entsprechung bei der Wiedergabe zu erzielen. Wenn sich das Tasteninstrument auch nur mit der Andeutung der Klangfarben des Orchesters begnügt, so kann es dafür doch die entsprechende, ihm eigene pianistische Umsetzung finden und, wie Liszt sagte, vorhandene Licht- und Schatteneffekte betonen.

Paris, 29. Mai 1913. Auf der Bühne des erst kurz zuvor gegründeten Pariser Théâtre des Champs-Élysées kommt es zu einer künstlerischen „Explosion“, die zu der turbulentesten Premiere des 20. Jahrhunderts führen wird. Wem ist dieser Skandal zu verdanken sowie die Tatsache, dass man sich immer noch daran erinnert? Sergej Diaghilew natürlich, dem visionären Gründer der Pariser Ballets Russes, der von 1910 bis 1929 die Spitze der europäischen Avantgarde dieser Zeit für sein Theater engagierte (Erik Satie, Claude Debussy, Sergej Prokofjew, Pablo Picasso, Henri Matisse, Michel Fokine, Georges Balanchine, Jean Cocteau). Aber ebenso

cours d'un voyage en train. Stimulé par les rythmes d'acier de la machine, Gershwin dit avoir alors entendu les thèmes qu'il avait déjà en tête, mais cette fois transformés et organisés comme « une sorte de kaléidoscope de l'Amérique, avec notre vaste mélange de cultures, notre joyeux dynamisme national, notre folie métropolitaine ».

Eric Ferrand-N'Kaoua

STRAVINSKY, RAVEL, GERSHWIN TRANSKRIPTIONEN UND ORIGINALKOMPOSITIONEN FÜR KLAVIER

Sankt Petersburg, Paris und New York; Strawinsky, Ravel und Gershwin: Drei Komponisten aus drei Kulturhochburgen, zugleich drei Weltbürger und Musiker, die sich kannten und einander schätzten. Jeder reflektiert auf seine ureigene Weise die unglaubliche künstlerische Fülle im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Trotz des tiefen Traumas des Ersten Weltkriegs und der russischen Revolution schien das Kunstschaffen eine immer größere Blüte zu erleben und mit jedem neuen Meisterwerk den Musikern wie den Künstlern im Allgemeinen bisher unbekannte Bereiche zu erobern.

Die hier eingespielten Werke Strawinskys und Ravels sind eng mit der außergewöhnlichen Geschichte der berühmten Pariser *Ballets Russes* verbunden, auch wenn sie aufgrund ihres intrinsischen Wertes schnell in das Konzertrepertoire aller großen Orchester aufgenommen wurden. Der weltweite Erfolg der Musik George Gershwins ist ihrer, von der anderen Seite des Atlantiks her in die westliche Musikgeschichte gelangten Neuartigkeit zuzurechnen.

Die Interpretation dieser Meisterwerke auf dem Klavier mag als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen. Aber über die rein spieltechnische Leistung hinausgehend

In the last century, as Europe was riven by war, America was unselfconsciously developing its own strand of popular music that drew on a broad range of different cultures but primarily that of the African Americans. The spirit of the blues, seemingly an inherent part of US life, was fused with hit songs written by composers and lyricists often of Central European origins. One such was George Gershwin – he himself was born in Brooklyn in 1898, but his parents were recent immigrants from Russia.

The piano was his instrument – he played it with a sense of joy, natural elegance, laconic simplicity and rhythmical precision – and yet he wrote surprisingly few stand-alone piano pieces. He became known for large-scale works such as *An American in Paris*, the *Concerto in F* and the opera *Porgy and Bess* (whose orchestration at times displays striking echoes of Stravinsky), as well as for the huge number of songs he wrote for Broadway and Hollywood. Several of these soon became jazz standards, and therefore the basis for personal arrangements and improvisations dreamed up by performers themselves.

Gershwin did publish piano arrangements of songs such as *The Man I Love* and *I Got Rhythm*, but his *Preludes* are something of a case apart in the way that their writing is so perfectly tailored to the solo instrument. All three are concise, to the point of abruptness in the case of the third (sometimes known as the *Spanish Prelude*, although it is actually more evocative of Cuban music), and are essentially American “aquarelles” (watercolours), especially the second, *Blue Lullaby*, which conjures up 1920s Manhattan to perfection.

Rhapsody in Blue (1924) was commissioned by bandleader Paul Whiteman. Aware of the young composer's gifts, Whiteman asked him to write a jazz-influenced piece for piano and orchestra – a work that would bring jazz into the concert hall. Gershwin wrote the *Rhapsody* in the space of barely five weeks, leaving the task of orchestrating it for the twenty or so members of the Whiteman band to their regular arranger Ferde Grofé (who in later years created two further versions for larger orchestras).

What could have been more natural for Gershwin than to compose quickly and fluently at the piano, noting down the solo part, of course, but also the elements that would then be allotted to the orchestral instruments. The present recording is based on that score, rediscovered and published in New York a few years ago, although it draws on a number of earlier editions as well.

The *Rhapsody in Blue* skilfully plays with inflections borrowed from jazz and blues music, particularly the famous “blue notes” that add a melancholy tinge to a major scale. It romps through various melodic ideas, each of which alone would justify the enormous popularity it has enjoyed ever since its première. Gershwin himself recalled that he was inspired, during a journey to Boston, by the “steely rhythms” and “rattley-bang” of the train, and began to hear his new composition as “a sort of musical kaleidoscope of America – of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our blues, our metropolitan madness”.

Eric Ferrand-N’Kaoua, 2014

English translation by Susannah Howe

STRAVINSKY, RAVEL, GERSHWIN TRANSCRIPTIONS ET ŒUVRES ORIGINALES POUR PIANO

Saint-Petersbourg, Paris et New-York ; Stravinsky, Ravel et Gershwin : trois compositeurs issus de trois capitales culturelles, trois musiciens cosmopolites qui se sont connus et appréciés.

Ils témoignent, chacun à sa manière, de l’incroyable foisonnement artistique du premier quart du XXème siècle. Malgré le profond traumatisme de la première

comme *Un Américain à Paris*, le *Concerto en Fa* pour piano et orchestre ou l’opéra *Porgy and Bess* (dont l’orchestration sonne par moments assez... Stravinsky), que d’innombrables chansons écrites pour la scène de Broadway puis pour le cinéma. Plusieurs d’entre elles deviendront rapidement des standards, ces fameux thèmes qui forment le répertoire traditionnel des jazzmen et donc le point de départ pour les improvisations et les arrangements personnels des interprètes.

Certes, Gershwin a publié des versions pour piano seul de ses mélodies comme *The man I love* ou *I got rhythm*. Cependant les **Trois Préludes** sont un peu à part dans sa production, par l’achèvement de leur rédaction pianistique. Plutôt concis, presque jusqu’à la violence pour le dernier (sous-titré *Spanish Prelude*, bien qu’il semble évoquer plutôt Cuba), ils sont autant d’aquarelles américaines. Notamment le second, une ballade d’atmosphère très Manhattan, (*Blue Lullaby*, berceuse bleue).

La *Rhapsody in Blue* de 1924 a été écrite à la demande du chef d’orchestre Paul Whiteman, alors à la tête d’un orchestre de danse et musique populaire. Connaissant les dons du jeune Gershwin, Whiteman l’avait sollicité afin de concevoir une pièce pour piano et orchestre d’influence jazz, qui ouvrirait les portes des véritables salles de concert à cette nouvelle musique. En à peine cinq semaines, Gershwin concevra et écrira la *Rhapsody*, tout en laissant à Ferde Grofé, l’arrangeur attiré de Whiteman, le soin de l’orchestrer pour la vingtaine de musiciens de sa formation. Grofé en signera plus tard deux autres versions pour des orchestres plus importants. Quoi de plus naturel qu’une partition de piano, pour noter en toute hâte la partie du soliste bien sûr, mais aussi les éléments qui seront ensuite dévolus à l’orchestre? C’est sur cette partition retrouvée, publiée à la fin du siècle dernier à New-York, et sur des éditions antérieures, que se fonde le présent enregistrement. La *Rhapsody in Blue* joue très savamment des inflexions empruntées au blues et au jazz, notamment les fameuses *blue notes* qui font rire ou pleurer la gamme majeure. Elle caracole à travers plusieurs idées mélodiques dont chacune suffirait à justifier l’immense succès populaire qu’elle rencontre depuis sa création. Le compositeur en aurait eu la vision d’ensemble au

« Ravel, c'est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet. » Ravel referma sa partition et s'en alla sans un mot. Ce fut la fin de son aventure avec les Ballets russes, mais non sa dernière association avec le monde de la danse. En effet, *La Valse* sera bientôt le support d'une chorégraphie de Nijinska (la sœur de Vaslav Nijinsky) pour le ballet d'Ida Rubinstein. Et c'est pour cette compagnie qu'il écrira plus tard une œuvre qui fera aussi le tour du monde : le *Boléro*... Il n'oubliera pas les pianistes solistes cependant, en signant à leur intention cette magistrale adaptation au clavier de *La Valse*.

Ravel a souvent emprunté au jazz, quoique de manière très stylisée (*Concerto en sol* ou *Blues de la Sonate pour piano et violon*), tout comme Stravinsky (*Ragtime* ou *Ebony Concerto*). Sans s'en imprégner autant que Gershwin, les deux maîtres seront sérieusement attentifs au jazz de leur époque. Juste retour des choses, c'est à Stravinsky et à Ravel que, selon la légende, Gershwin demandera des leçons – sans succès... A la fin du premier conflit mondial, l'Europe et en particulier la France commençaient à s'ouvrir à cette vague musicale, à travers les dancings, les music-halls et les premiers disques de jazz. Peut-être que le jazz est l'une des meilleures choses qui soient arrivées à la musique....

Au siècle dernier, alors que les peuples d'Europe se déchirent, l'Amérique invente donc sans complexe une musique d'essence populaire, riche des apports de plusieurs cultures, en priorité celle des afro-américains. L'esprit du *Blues*, qui semble avoir toujours habité les Etats-Unis, fusionnait bientôt avec les chansons à la mode, dont les auteurs étaient souvent originaires d'Europe centrale. C'est le cas de Gershwin, ou tout au moins de ses parents, puisqu'il est né à Brooklyn en 1898.

Le piano était son instrument et il en jouait joyeusement, avec élégance naturelle, simplicité laconique et précision rythmique. Il a pourtant laissé peu de pièces de piano se suffisant à elles-mêmes. Sa gloire provient autant d'œuvres ambitieuses

guerre mondiale et la révolution russe, la création semblait s'emballer, conquérant à chaque nouveau chef-d'œuvre des domaines auparavant inconnus des musiciens et des artistes en général.

Les œuvres de Stravinsky et Ravel présentées ici sont étroitement liées à l'extraordinaire aventure parisienne des célèbres Ballets russes, même si leur valeur intrinsèque les a rapidement fait admettre dans le répertoire de concert de tous les grands orchestres. Quant à la musique de Gershwin, son succès universel correspond à l'arrivée d'un sang neuf, venu d'outre-Atlantique, dans l'épopée de la musique occidentale.

L'interprétation de ces chefs-d'œuvre au piano peut sembler une gageure. Mais au-delà de la performance technique, elle offre sans intermédiaire la vision subjective d'un seul interprète. C'est une plongée dans un univers sonore opulent et coloré qu'il faut recréer au clavier par la nuance et le caractère, aussi naturellement que s'il s'agissait d'un morceau conçu dès l'origine pour le piano.

Jouer sur un instrument ce qui a été écrit pour un ou plusieurs autres est une pratique sûrement aussi ancienne que la musique. Avant le disque et la radio, le piano avait été la clé de toutes les évasions de l'esprit et de l'oreille, par son riche répertoire propre, mais aussi grâce à d'innombrables transcriptions et arrangements. Franz Liszt a perfectionné le genre à l'extrême, par exemple en métamorphosant la *Symphonie fantastique* de Berlioz en grand morceau de récital.

Aujourd'hui, le piano demeure le sésame qui permet d'embrasser l'essentiel d'une œuvre d'un seul coup d'œil. Comme on filme une mêlée générale, il sait alterner plans rapprochés et plans larges pour peindre un phénomène à grande échelle. S'il se contente de suggérer les coloris de l'orchestre, il sait leur trouver des équivalents bien à lui et, comme dit Liszt, en souligner les clairs et les ombres.

Paris, 29 Mai 1913. Sur la scène du tout récent Théâtre des Champs-Élysées éclate une déflagration artistique donnant lieu à la première la plus houleuse du XX^{ème} siècle. A qui doit-on ce scandale, et le fait qu'on se le rappelle encore? A Diaghilev bien sûr, le producteur visionnaire des Ballets russes, dont les saisons parisiennes, de 1910 à 1929, feront appel à la fine fleur de l'avant-garde européenne de l'époque (Satie, Debussy, Prokofiev, Picasso, Matisse, Fokine, Balanchine, Cocteau...). A Nijinsky, le grand danseur et chorégraphe dont le vocabulaire visuel est radicalement nouveau; et au peintre Roerich, qui signe les décors et les costumes. Mais surtout, et bien que le vacarme d'une foule en délire eût ce soir-là largement occulté sa musique, à Igor Stravinsky. Ce génie à peine trentenaire a connu, en l'espace de seulement trois ans, une foudroyante évolution. Il a ainsi offert à Diaghilev des partitions aussi décisives que *l'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, et enfin **Le Sacre du Printemps**. Après cela, la musique ne sera plus jamais la même.

Ces *Tableaux de la Russie païenne*, selon le sous-titre original, tout en gardant l'empreinte de l'immense héritage folklorique de l'ancienne Russie et des pays baltes, présentent à l'auditeur un visage aussi sophistiqué que violemment sauvage. L'œuvre, divisée en deux grands blocs, s'inspire de la vision d'un rite sacré ancestral ; le sacrifice d'une jeune élue pour que les dieux soient favorables et que la vie s'accomplisse. Mais par sa portée universelle, *Le Sacre* dépasse largement cet argument tribal. La musique ouvre la boîte de Pandora aux pulsions essentielles qu'elle gardait profondément enfouies. Sans tomber dans la description, elle nous ramène aux origines de l'humanité, ou peut-être aux origines de la musique. C'est d'ailleurs le thème de la préhistoire et de la création du monde que Walt Disney choisira en 1937 pour illustrer l'œuvre dans *Fantasia*... Leonard Bernstein parle même de « jazz préhistorique » pour décrire les bonds et soubresauts formidables de la *Danse sacrale* finale. *Le Sacre* est un creuset d'innovations qui annoncent beaucoup de développements ultérieurs menés par Stravinsky ou par d'autres. Il y a bien sûr l'usage de rythmes bruts et asymétriques, des accents déplacés qui font irruption dès la fin de l'introduction avec la *Danse des adolescents*; mais aussi,

l'extrême raffinement sonore du début de la deuxième partie (*Le Sacrifice*), dont l'harmonie préfigure déjà Messiaen et, surtout, le foisonnement simultané des instruments d'un orchestre divisé en groupes toujours changeants, animés chacun d'une vie apparemment autonome.

Stravinsky confiait avoir d'abord joué au piano les premières bribes du *Sacre* qui se présentaient à son esprit, ne sachant pas encore comment les noter. L'œuvre achevée, il en publiera (avant même la partition d'orchestre) une version pour 4 mains ou 2 pianos mais jamais pour un seul pianiste. Arthur Rubinstein fut sans doute le premier à jouer en privé *Le Sacre* au piano-à la surprise du compositeur-mais il n'a jamais publié sa transcription. Stravinsky lui dédiera cependant sa propre version pianistique des *Trois Scènes de Pétrouchka*, parue en 1921. Le remarquable arrangement du *Sacre du Printemps* interprété ici, donné pour la première fois en 1979 au Carnegie Hall de New-York par le pianiste Dickran Atamian, est dû au compositeur américain Sam Raphling.

Dès 1906, Maurice Ravel avait esquissé une pièce d'orchestre, sorte d'apothéose de la valse viennoise, en hommage à Johann Strauss II. Mais c'est seulement en 1919-1920 qu'une commande de Diaghilev poussera le compositeur à mener à bien son ouvrage. **La Valse** est un hommage mais non un pastiche, et si l'œuvre s'inspire de la vision d'un bal à la cour viennoise, elle nous emporte peu à peu dans le tourbillon halluciné d'un langage des plus personnels. Ravel n'en était pas à sa première collaboration avec Diaghilev et ses Ballets russes, puisque dès 1912, son *Daphnis et Chloé* était au programme de la prestigieuse troupe de Saint Pétersbourg, partageant l'affiche avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. Il avait bien sûr assisté à la première du *Sacre du Printemps* et participé à la bataille en criant au génie de son ami Stravinsky, puis en prenant sa défense par la plume. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il ne pardonna pas à ce dernier son silence prudent lorsque Diaghilev, auditionnant pour la première fois *La Valse* dans sa version pour deux pianos, déclara :