

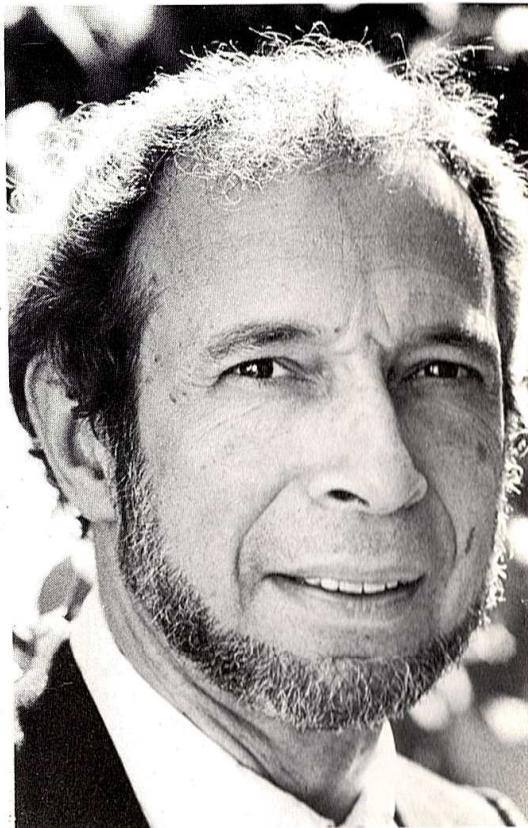
## CHRISTIAN IVALDI

Photo Janine Nièpce



## NOEL LEE

Photo Pascale L.R.



DIGITAL ARN 68041



# IGOR STRAVINSKY

Le Sacre du Printemps • Petrouchka  
CHRISTIAN IVALDI et NOEL LEE, pianos

French, English,  
German  
Texts in



Jean-Louis FILOCHE

© ARION PARIS 1988 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1988 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

**O**n peut s'interroger sur la valeur esthétique des transcriptions en général, des transcriptions d'oeuvres orchestrales au piano en particulier. Or les versions pour clavier de *Pétrouchka* et du *Sacre* nous obligent à suspendre tout préjugé en la matière: comme si le statut de «transcriptions» ne s'appliquait pas à elles. Ce sont d'autres visages, jeunes, étonnantes et non moins vrais, de deux œuvres parmi les plus familières de notre temps.

Quel est donc l'intérêt particulier de ces deux versions, appelées à devenir *indispensables* à l'auditeur stravinskien d'aujourd'hui? Quelle est la cause du plaisir si rare que l'on éprouvera à les écouter — à telle enseigne que l'on se demandera pourquoi elles viennent si tard à notre rencontre?

Il s'agit, à l'origine, de deux partitions de travail pour piano à quatre mains, contemporaines des partitions d'orchestre et destinées à la chorégraphie (l'exemplaire de Nijinsky pour le *Sacre* porte les innombrables indications rythmiques et gestuelles que le compositeur avait données au danseur devenu chorégraphe, pour lui faciliter le travail). Ce sont donc des textes qui n'aspirent pas à l'autonomie, à une carrière de concert, contrairement aux célèbres *Trois mouvements de Pétrouchka* que Stravinsky transcrivit en 1921 pour Arthur Rubinstein et qui restent une des grandes pièces de virtuosité du répertoire pianistique moderne. C'est sans doute la destination modeste des transcriptions à quatre mains (aujourd'hui interprétées, bien entendu, à deux pianos), qui les a tenues pendant si longtemps loin des estrades et du disque. Car si le *Sacre*, depuis sa mémorable lecture au clavier par Debussy et Stravinsky en juin 1913, chez Louis Laloy, n'a fait que quelques timides apparitions, *Pétrouchka*, dans la même configuration, est resté totalement inconnu.

Voici révélée toute leur splendeur. Outils de

travail? Ce rôle n'est plus le leur. Tentatives de «reproduire» au clavier les volumes et les couleurs de l'orchestre? Ce n'est point là leur dessein ni leur fait. Au contraire, la situation semble s'inverser : loin de nous donner un aspect «réduit» des partitions d'orchestre, ces transcriptions nous en découvrent comme la quintessence, la pensée mise à nu. La lumière décapante dont elles éclai- rent le tissu musical «pointe» ses détails les plus cachés, harmoniques, polyphoniques, rythmiques, avec l'acuité propre au piano stravinskien. Lecture au laser, en vérité, qui traverse les amalgames de couleurs instrumentales accumulées par notre mémoire pour retrouver la netteté de l'épure.

Et la couleur, précisément, se demandera-t-on? «Privée» de la pâte orchestrale, la musique ne se trouve-t-elle pas appauvrie de ce qui lui est essentiel? Non. Car les timbres — ceci est fondamental — ne résultent pas uniquement, ni même essentiellement, des sonorités instrumentales et de leurs subtiles combinaisons. Avant cette incarnation définitive, ils se manifestent déjà dans les harmonies, dans l'étagement, la distribution et la superposition des sons dans l'espace musical, ils résultent déjà des alliances et des conflits, des frottements et des résonances des notes entre elles. Ces couleurs se sont formées dans la trame pianistique, à l'état naissant si l'on peut dire, et l'on sait que Stravinsky, qui a toujours composé au piano, les a cherchées là, longuement, amoureusement, avec cet «appétit» du son dont il aimait parler.

Voilà ce que les versions pianistiques captent, précisément: un état rare, fugace — et primordial dans tous les sens du terme — de la sonorité; voilà pourquoi elles sont, nous l'avons dit, indispensables à l'auditeur que Stravinsky fascine.

**Pétrouchka**, composé en 1910-11 et créé le 13 juin 1911 au Châtelet sous la direction de

Pierre Monteux, avec Nijinsky dans le rôle-titre, met en scène, rappelons-le, un des héros du folklore russe, le «pauvre pantin» Pétrouchka qui, amoureux de la Ballerine et terrassé par son rival le Maure, mourra entouré de l'indifférence d'une foule de Carnaval.

Parti d'une idée pour piano et orchestre avant de concevoir, avec Diaghilev et le peintre Benois, le célèbre ballet, Stravinsky gardera tout au long de la partition orchestrale la présence dominante du piano: d'autant plus naturellement et brillamment se déploiera son écriture pour clavier à quatre mains.

*Pétrouchka* signe, en quelque sorte, la fin du subjectivisme romantique, se détourne de toute «interprétation de sentiments». Ceux-ci, comme ceux des marionnettes, sont montrés plutôt que «vécus» — réduits à la représentation de leurs archétypes. Le pied-de-nez que fait à la foule (des spectateurs?) le fantôme de Pétrouchka, apparu sur le toit à la fin de l'œuvre, est, en fait, le pied-de-nez que Stravinsky fait à la musique «chargée de signification»... Son imagination déploie une multitude d'archétypes mélodiques, rythmiques, formels comme en une succession d'«instantanés», et s'inspire largement d'autres archétypes déjà constitués, du folklore russe, de deux valses de Lanner et même de la chanson de rue «Ell'avait une jamb' de bois»... Autant d'éléments d'un code musical et scénique à mille lieues de tout «psychologisme», de tout réalisme.

**Le Sacre du Printemps** date de 1911-13. Voici comment Stravinsky résume son argument: «... J'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacral païen: les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps».

C'est sous le signe de la progression que se dérouleront les deux grands volets de l'œuvre, comportant respectivement sept et cinq parties

précédées chacune d'une *Introduction* et couronnées par une danse d'une violence extrême, la *Danse de la Terre* et la *Danse Sacrale*. Y alternent trois types musicaux et chorégraphiques: les *Khorovodes*, d'essence mélodique et féminine, comme les *Rondes* ou les *Cercles mystérieux des Adolescentes*, où Stravinsky fait entendre des mélopées de caractère archaïque (toutes inventées, on s'empresse de le dire: car si *Pétrouchka* puise librement dans un folklore encore vivant, il n'existe évidemment aucune trace de ce que pouvaient être les rites d'une Russie à l'aube des âges); les *Processions*, aux rythmes plus lents et implacables, comme le *Cortège du Sage* ou l'*Invocation des Ancêtres*; enfin les *Danses*, d'essence rythmique, comme les *Augures Printaniers*, la *Glorification de l'Elue* et la *Danse Sacrale*, d'une force et d'un élan inouïs.

Que ce soit sous le manteau somptueux de l'orchestre ou dans le pur métal de la version pianistique, le *Sacre*, sept décennies après sa création, ne cesse de défier l'histoire, garde intacts sa jeunesse, ses pleins pouvoirs sur l'auditeur. Il marque pour toujours la modernité du siècle.

André BOUCOURECHLIEV

**O**ne may ask oneself about the aesthetic value of transcriptions in general, and about those of orchestral works for piano in particular. But keyboard versions of *Petrushka* and the *Sacre* force us to suspend all judgement in the matter: it is as if the rule of «transcriptions» did not apply to them. They are the «other facets», young, surprising yet nonetheless real, of two works among the most well known of our time.

What then is the special interest of these two versions which have become *indispensable* to the Stravinskian listener today? What is it that arouses such pleasure when listening to them — so much so that one wonders why one encounters them so late?

There were, originally, two working scores for piano four hands, contemporary with the orchestral scores destined for choreographical use (Nijinsky's copy for the *Sacre* is marked with innumerable rhythmic and gestural instructions which the composer had given to the dancer-become-choreographer to assist him in his work). They are then texts which never aspired to a separate existence or a concert career, unlike the *Three movements of Petrushka* which Stravinsky transcribed in 1921 for Arthur Rubinstein. This remains one of the greatest pieces of virtuosity of the modern repertory for piano. It is undoubtedly the modest ambition of the transcriptions for four hands, played today, of course on two pianos, that kept them for so long off the concert platform and out of recorded works. For if the *Sacre*, since its memorable reading at the keyboard by Debussy and Stravinsky in June 1913, at Louis Laloy's home, has only made a few timid appearances, *Petrushka* in the same form has remained totally unknown.

Here all their splendour is revealed. Working tools? That role is no longer theirs. Attempts at «reproducing» at the keyboard the volume and colours of the orchestra? That is hardly their de-

sign nor their rendering. On the contrary, the situation seems to be the reverse: far from offering us a «reduced» aspect of orchestral scores, these transcriptions reveal the quintessence, the thought laid bare.

The denuding light with which they illuminate the musical fabric pinpoints their most hidden, harmonic, polyphonic and rhythmic details with the intensity characteristic of the Stravinskian piano. Truly a reading by *laser*, that faithfully traverses the amalgams of accumulated instrumental colours through our memory to find again the finished design.

And what colour, precisely, one may ask? «Deprived» of orchestral density, does not the music find itself impoverished by that which is essential to it? No. For the tone-colours — this is fundamental — do not result uniquely, not even essentially, from instrumental sonorities and their subtle combinations. Before this definitive incarnation, they show themselves *already* in harmonies, in the terracing, the distribution and the superimposition of sounds in musical space, they are *already* the result of alliances, conflicts, frictions and resonances between notes. These colours are formed in the pianistic web, in the nascent state, if that is the expression, and one knows that Stravinsky, who always composed on the piano, searched for them at length, lovingly, with that «appetite» of sound he so loved to talk about.

This is what, precisely, the versions for piano capture: a rare state, transient — and primordial, in the broadest sense of the term — of sonority; that is why they are, as I have already said, indispensable to the listener fascinated by Stravinsky.

**Petrushka**, composed in 1910-11 and created 13 June 1911 at Châtelet under the direction of Pierre Monteux, with Nijinsky in the title role, presented, it should be remembered, one of the heroes of Russian folklore, the «poor puppet» Pe-

trushka who, in love with the Ballerina, is killed by his rival the Moor and dies surrounded by the indifference of the Carnival crowd.

Starting from an idea for piano and orchestra before conceiving, with Diaghilev and the artist Benois, the famous ballet, Stravinsky maintains the dominant presence of the piano throughout the orchestral score, so his writing for piano four hands emerges ever more naturally and brilliantly.

*Petrushka* signal, in some ways, the end of romantic subjectivism, turning away from all «interpretation of feelings». These, like those of the marionettes, are shown rather than «lived» — reduced to the representation of their archetypes. When *Petrushka*'s ghost appears on the roof at the end of the work and cocks a snook at the crowd (of spectators?) it is, in fact, the same derisive gesture Stravinsky makes to music «charged with meaning»... His imagination deploys a multitude of melodic rhythmic, formal archetypes like a succession of «instant images», inspired largely from other, already established archetypes, from Russian folklore, Lanner's two waltzes and even the popular song, «El'l'avait une jamb' de bois» (She had a wooden leg)... Elements of a musical and theatrical code far removed from all «psychologism», from all realism.

**The Rite of Spring** dates from 1911-1913. This is how Stravinsky sums up his plot: «... I pictured in my imagination the spectacle of a great pagan, sacred ritual : wise old men, seated in a circle, watching the dance to death of a young girl they were to sacrifice in order to gain favour with the god of Spring.

Progression is the dominant theme displayed in the two great chapters of the work, comprising respectively seven and five parts, each one preceded by an *Introduction* and crowned by an extremely violent dance, the *Dance of the Earth* and the *Sacrificial Dance*. Three types of music and

choreography alternate within these sections: the *Khorovodes*, melodic and feminine in essence, like the *Rounds* or *Mystic Circles of the Adolescents*, in which one hears monotonous chants of an archaic character (all invented, I hasten to add: for if *Petrushka* draws freely on sources from a still-vigorous folklore, there is evidently no trace of what may have constituted ritual in a Russia at the dawn of time); *Processions*, with their slower, implacable rhythms, like the *Entry of the Wise Elder* or the *Evocation of the Ancestors*; finally, the *Dances*, essentially rhythmic, like the *Glimmerings of Spring*, the *Glorification of the Chosen One* and the *Sacrificial Dance*, of incredible force and vitality.

Whether clothed in the sumptuous mantle of the orchestra or in the pure stuff of the piano version, seventy years after its creation, the *Sacre* continues to defy history, preserves intact its youthfulness, its total fascination for the listener. It marks for ever the modernity of the century.

André BOUCOURECHLIEV  
translated by Josephine de LINDE

**M**an kann den ästhetischen Wert von Transkriptionen ganz allgemein, den von Orchesterwerken für Klavier im Besonderen in Frage stellen. Die Klavierversionen von *Pétrouchka* und vom *Sacre* nötigen uns jedoch dazu, jedes Vorurteil auf diesem Gebiet vorübergehend fallenzulassen, als ob die Regeln der «Transkriptionen» sich nicht darauf anwenden ließen. Es handelt sich um andere, um junge, erstaunliche und nicht weniger echte Formen zweier der bekanntesten Werke unserer Zeit.

Worin liegt nun der besondere Reiz dieser beiden Versionen, die dem heutigen Strawinskis-Hörer *unentbehrlich* werden dürften? Was ist der Grund des so seltenen Zuhör-Genusses, der so ausgeprägt ist, daß man sich fragt, warum man diesen Versionen erst so spät begegnet?

Ursprünglich waren es zwei vierhändige Klavierpartituren, die aus der gleichen Zeit stammen wie die Orchesterpartituren und für die choreographische Arbeit gedacht sein sollten (das Exemplar von Nijinsky für den *Sacre* weist unzählige Anmerkungen zu Rhythmus und Gestik auf, die der Komponist dem zum Choreographen gewordenen Tänzer zur Erleichterung seiner Arbeit gegeben hatte). Stücke also, die keinen Anspruch auf Eigenständigkeit erhoben, auf eine Konzertkarriere etwa, ganz im Gegensatz zu den berühmten *Trois mouvements de Pétrouchka* die Strawinsky 1921 für Arthur Rubinstein bearbeitet hat und die zu den virtuosesten Stücken des modernen Klavier-Repertoires zählen. Zweifellos hat der bescheidene ursprüngliche Zweck der Transkriptionen für vier Hände (heute natürlich auf zwei Klavieren gespielt) sie so lange von den Konzertbühnen und Schallplatten ferngehalten. Denn während der *Sacre* seit der denkwürdigen Interpretation im Juni 1913 von Debussy und Strawinsky am Klavier bei Louis Laloy nur wenige verschämte Auftritte fand, ist *Pétrouchka* in der gleichen Bearbeitung völlig unbekannt geblieben.

Hier erstrahlen sie nun in ihrem ganzen Glanz. Weder reines «Werkzeug» choreographischer Arbeit, noch Versuche, am Klavier Klangkörper und — farben des Orchesters zu «reproduzieren». Die Situation scheint, ganz im Gegenteil, genau entgegengesetzt: anstatt uns einen «reduzierten» Aspekt der Orchesterpartituren zu bieten, enthüllen uns diese Bearbeitungen sozusagen die Quintessenz, den bloßgelegten Ideenkern. Das harte Licht, mit dem sie den musikalischen Stoff beleuchten, holt dessen versteckteste harmonische, polyphone und rhythmische Details heraus, mit der dem Strawinskischen Klavier eigenen Schärfe. Es ist ein regelrechter *Laserstrahl*, der da die Mischungen der instrumentalen Klangfarben durchdringt, die unser Gedächtnis angehäuft hat, und die Reinheit der Konzeption wieder nachzeichnet.

Wie steht es nun gerade um die Klangfarbe? Erscheint die Musik des Orchesterauftrags «beraubt» nicht wesentlich verarmt? Nein, denn, und das ist von grundlegender Bedeutung, die Timbres sind nicht allein, und noch nicht einmal hauptsächlich Ergebnis der instrumentalen Klangfülle und subtiler Kombinationen. Vor dieser endgültigen Verkörperung zeigen sie sich *schon* in den Harmonien, in der Anordnung, der Verteilung und der Schichtung der Töne im musikalischen Raum, sind sie *schon* Ergebnis der Verbindungen und Gegensätze, der Reibungen und Resonanzen der Noten untereinander. Und diese Klangfarben sind gewissermaßen im pianistischen Raster entstanden, bei der «Geburt» sozusagen. Man weiß, daß Strawinsky, der immer am Klavier komponierte, sie dort lange und liebevoll suchte, mit jenem «Appetit» auf Töne, von dem er so gerne sprach.

Genau das fangen die Klavierbearbeitungen ein: einen seltenen, flüchtigen und, im wahrsten Sinne des Wortes, ursprünglichen Zustand der Klangfülle, deshalb sind sie, wie wir bereits sag-

ten, dem von Strawinsky faszinierten Hörer unentbehrlich.

Das Ballet *Pétrouchka*, das 1910-11 komponiert, und am 13. Juni 1911 im Châtelet unter der Leitung von Pierre Monteux und mit Nijinsky in der Titelrolle uraufgeführt wurde, handelt von einem russischen Volkshelden, dem «armen Hampelmann» *Pétrouchka*, der sich in die Prima ballerina verliebt, von seinem Rivalen, dem Mauren, niedergeschlagen wird, und inmitten der gleichgültigen Menge eines Karnevals stirbt.

Strawinsky war zunächst von einer Idee für Klavier und Orchester ausgegangen, bevor er mit Diaghilew und dem Maler Benois das berühmte Ballett konzipierte, und behält während der ganzen Dauer der Orchesterpartitur die dominierende Präsenz des Klaviers bei. Umso natürlicher und brillanter entfaltet sich seine vierhändige Klavierbearbeitung.

*Pétrouchka* stellt gewissermaßen das Ende des romantischen Subjektivismus dar: es ist die Abkehr von jeder «Auslegung» der Gefühle». Diese werden eher gezeigt als «erlebt», wie die vor Marionetten, und auf die Darstellung ihrer Archetypen beschränkt. Die lange Nase, die *Pétrouchkas* Geist der Menge (der Zuschauer?) am Schluß vom Dach aus macht, ist im Grunde die lange Nase, die Strawinsky der «bedeutungsvollen» Musik dreht... Sein Einfallsreichtum breitet eine Vielzahl von melodischen, rhythmischen und formalen Archetypen wie eine Aufeinanderfolge von «Momentaufnahmen» vor uns aus und läßt sich ausgiebig von bereits bestehenden Archetypen inspirieren, von der russischen Volksmusik, von zwei Walzern von Lanner und sogar von dem Gassenhauer «Ell'avait une jamb' de bois»... Alles Bestandteile eine musikalischen und szenischen Codes, der meilenweit von jeder Art «Psychologismus», von jeder Art Realismus entfernt war.

Le *Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer) stammt aus den Jahren 1911-13. Strawinsky faßte

das Thema folgendermaßen zusammen: «... In meiner Phantasie sah ich das Schauspiel eines heidnischen Menschenopfers: alte Weise sitzen im Kreis und beobachten den Todestanz eines jungen Mädchens, das sie dem Frühlingsgott opfern, um ihn wohlgesonnen zu stimmen».

Die beiden großen Teile des Werkes entwickeln sich progressiv und enthalten einmal sieben und einmal fünf Einzelpartien, denen jeweils eine *Einführung* vorausgeht, und die in einem äußerst heftigen Tanz gipfeln, dem *Danse de la Terre* (Tanz der Erde) und dem *Danse Sacrale* (Opertanz). Drei musikalische und choreographische Urbilder wechseln einander ab: die *Khorovodes*, melodischer und femininer Prägung, in denen Strawinsky wie bei den *Rondes* oder den *Cercles mystérieux des Adolescentes* Rezitative archaischer Art erklingen läßt (allesamt *erfunden*, wie wir gleich klarstellen müssen, denn so sehr *Pétrouchka* frei aus einem noch lebendigen Volks- gut schöpfen kann, so wenig existieren natürlich Spuren dessen, was vielleicht einmal russische Riten zu Beginn des Menschenalters gewesen sein könnten); die *Processions* mit langsamem und erbarmungsloseren Rhythmen wie beim *Cortège su Sage* oder der *Invocation des Ancêtres*; und schließlich die *Danses*, rein rhythmischer Art, wie bei den *Augures Printaniers*, der *Glorification de l'Elue* und dem *Danse Sacrale* von unerhört starkem Schwung.

Le *Sacre* bleibt auch sieben Jahrzehnte nach seiner Entstehung eine Herausforderung an die Geschichte, behält seine Jugend und seine Macht über die Zuhörer, ob nun im prächtigen Gewand der Orchesterfassung oder im reinen Metallklang der Klavierbearbeitung. Es wird immer für die Moderne des Jahrhunderts stehen.

André BOUCOURECHLIEV  
übersetzt von Sabine MANN