

CHANDOS

Kathryn  
Stott *piano*

*Dance*

CHAN 10493



Heitor Villa-Lobos

© Lebrecht Music & Arts Photo Library

**Dmitri Shostakovich (1906–1975)**

**Three Fantastic Dances, Op. 5**

Dedicated to Joseph Zaharov Schwartz

4:11

- |   |                                      |      |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | 1 Allegretto –                       | 1:31 |
| 2 | 2 Andantino – Allegretto – Tempo I – | 1:43 |
| 3 | 3 Allegretto                         | 0:57 |

**Alberto Ginastera (1916–1983)**

- |   |                                |      |
|---|--------------------------------|------|
| 4 | <b>Danza de la moza donosa</b> | 4:21 |
|   | À Emilia L. Stahlberg          |      |
|   | Dolcemente espressivo          |      |

**Béla Bartók (1881–1945)**

**Romanian Folk Dances**

4:17

- |    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 5  | 1 Stick dance. Allegro moderato – | 1:03 |
| 6  | 2 Brâul. Allegro –                | 0:24 |
| 7  | 3 In one spot. Andante –          | 0:49 |
| 8  | 4 Dance of Bachum. Moderato –     | 0:40 |
| 9  | 5 Romanian Polka. Allegro –       | 0:29 |
| 10 | 6 Fast dance. Allegro             | 0:51 |

- Antonín Dvořák** (1841–1904)
- 11 **Dumka, Op. 12 / 1** 4:10  
Allegretto moderato
- Piotr Il'yich Tchaikovsky** (1840–1893)
- 12 **Polka peu dansante, Op. 51 No. 2** 4:10  
Dedicated to Anna Davidoff  
Allegretto moderato
- Jean Sibelius** (1865–1957)
- 13 **Valse triste, Op. 44 (extr.)** 5:11  
Lento
- M. Carmargo Guarnieri** (1907–1993)
- 14 **Dansa negra** 3:32  
To Lydia Simões  
Soturno (Gloomy)
- Ernesto Lecuona** (1896–1963)
- 15 **La conga de media noche** 3:04

- Isaac Albéniz** (1860–1909)
- 16 **Tango, Op. 165 No. 2** 2:12  
Andantino
- premiere recording*
- Graham Fitkin** (1963)
- 17 **Old Style** 2:39  
For Kathy
- Astor Piazzolla** (1921–1992)
- 18 **Milonga del ángel** 6:36  
(Arr. Kyoko Yamamoto)  
Milonga
- Heitor Villa-Lobos** (1887–1959)
- 19 **Valsa da dor** 4:54  
À Julieta d'Almeida Strutt  
Allegro – Moderato – Lento

	<b>Johannes Brahms (1833–1897)</b>	
20	<b>Hungarian Dance No. 1</b> Allegro	3:04
	<b>Erik Satie (1866–1925)</b>	
21	<b>Je te veux</b> À Madame Paulette Darty Modéré	5:39
	<b>Igor Stravinsky (1882–1971)</b>	
22	<b>Tango</b>	3:08
	<b>Frédéric Chopin (1810–1849)</b>	
23	<b>Mazurka, Op. 17 No. 4</b>	5:09 TT 67:45

**Kathryn Stott**

## Dance

It is a basic instinct *not* to keep still while listening to music. Dance – ‘the perpendicular expression of a horizontal desire’, a witticism commonly attributed to George Bernard Shaw – is probably music’s most ancient practical manifestation, founded both in ritual and social interaction. The vitality and dynamic spirit of dance reflects and embodies the movement of life itself and, like life, is constantly renewed. Kathryn Stott’s stimulating recital juxtaposes several different dance-measures as interpreted by composers of the nineteenth to twenty-first centuries, in pieces which have become staples of the repertoire or whose ephemeral topicality proved so irresistible that they have at least outlived their composers and gilded their memory.

Some dances have become universal (like the waltz), while others retain or even exploit, even in the most sophisticated concert setting, their national origins. Both kinds are liberally represented here, as well as some whose origins are less straightforward than are casually assumed.

For composers such as Brahms and Liszt, the only ‘Hungarian folk music’ that was generally known to them was that of

the urbanised gypsy culture. Brahms was making his own arrangements of Hungarian gypsy tunes by the mid-1850s. But his first set of *Hungarian Dances*, for piano duet, did not appear in print until 1869. Brahms also issued a solo piano version in 1872 and subsequently orchestrated three of them. He did not consider his *Hungarian Dances* as original compositions but as arrangements, and though a few of the melodies may in fact be his own, the bulk derive from popular gypsy tunes of the *czárdás* type, many of which could be found in Hungarian editions, though Brahms may well have noted them down by ear. The sonorous, soulful **Hungarian Dance No. 1**, for instance, is founded on ‘Isteni *czárdás*’, a melody attributed to Ferenc Sárközi. But the forms and intensifications which Brahms has imposed on his favoured material are unquestionably his; the *Dances* are real compositions, even if he did not compose their basic material. Brahms took full advantage of the rhythmic freedom, the opportunities for cross-rhythm and rubato, and the popular melodic style and exotically inflected cadences that the idiom offered. It is abundantly clear he enjoyed writing *against*

his own habits of logical and conscientious development.

In 1904, from the singing of a single peasant girl whose music he happened to note down, Béla Bartók became aware that there was a native Hungarian folk music out in the countryside of which the urban composers of the nineteenth century had been entirely unaware. From then on he embarked on a programme of ethno-musicological fieldwork, often in collaboration with his friend Zóltan Kodály. The great collections of folk melodies that he amassed became his study for the rest of his life, and had a profound effect in transforming his musical language.

He also produced many more or less straightforward settings of the melodies themselves for concert use. Perhaps the most popular of all these settings is the short suite of **Romanian Folk Dances** – or to give it its full title as first published, *Romanian Folk Dances (from Hungary)*, signifying that these tunes are the result of cultural assimilation between peoples, something that Bartók came to feel produced a richer music than cultural isolation. He originally composed the suite for solo piano in 1915. It is entirely based on fiddle tunes to which Bartók has added his own harmonisation. The seven tiny movements (the final two dances are sometimes regarded as a two

parts of a single dance) come from different regions of Hungary but share some general features. They play without a break but are highly varied in tempo and character, with the pair of 'fast dances' making an exciting conclusion.

The mazurka, a stylised folk dance in lively triple time with a heavy accent on the second or third beat, is a dance as strongly identified with Poland as the *czárdás* is with Hungary. It takes its name from the Mazurs, the inhabitants of the province of Mazovia, near Warsaw. Chopin never forgot his homeland or the farm-hands singing mazurkas during the time of harvest. He composed nearly sixty mazurkas for piano and many of his other works are infused by the mazurka rhythm. They are refined, extremely expressive transmutations of the form. The four mazurkas of Opus 17 were written in Paris in 1832 and 1833, and published in 1834 with a dedication to the singer Lina Freppa; the **Mazurka in A minor, Op. 17 No. 4** alternates an outer section of deeply melancholic nostalgia with a quicker middle section.

The word *dumka* in Czech originally meant a lament, and is a diminutive of the Ukrainian term *duma*, a narrative ballad. In Slavonic music, the *dumka* has an A-B-A sequence, usually alternating slow and fast sections. Antonín Dvořák used this dance-form many times, including in his *Slavonic Dances* and

as the structural basis of his popular *Dumky Trio* for violin, cello and piano. He first used *dumka* as the title of a piano piece in 1876. That piece was published as his Op. 35, while the **Dumka** on the present disc bears the earlier opus number 12 but was in fact written later, in 1884, as one half of a *Dumka and Furiant* (Dvořák's opus-numbers are often misleading).

Like Dvořák, Tchaikovsky is more celebrated for his orchestral, chamber and vocal music than for his modest output of piano music, though again like Dvořák he achieved some beautiful and entertaining pieces in the medium. The sprightly **Polka peu dansante** comes from a set of 6 *Morceaux* he composed in 1882 in order to fulfil a commission from his publisher Jurgenson, while labouring over his opera *Mazeppa*, and its B minor tonality lends it a somewhat pensive air, for all its energetic rhythm.

Dmitri Shostakovich wrote many polkas, especially in his numerous ballet scores, and many waltzes. When he first began to show signs of musical talent as a child, it was not clear whether he was going to be principally a pianist or a composer. He improvised little piano pieces almost as soon as he learned to play, and his first published works for piano – notably the **Three Fantastic Dances** – were written while he was still a student. Immediately after leaving the

Petrograd Conservatoire he was ranked as a promising concert pianist, and the piano remained important to him throughout his career: he wrote some of his most significant works for it including the two concertos. The *Fantastic Dances* end with a polka and begin with a march; in between comes a waltz. Nevertheless the dances are highly stylised. Composed in 1920 when he was 14, although not published till 1926, they are among the few works by Shostakovich to display the influence of Scriabin, though they turn readily from wayward ecstasy to pawky wit.

While Shostakovich's waltz in this triptych of dances is clearly intended for concert consumption, Eric Satie's **Je te veux** was originally a waltz song for voice and piano, to a mildly salacious text by Henry Pacory, which he wrote in about 1897 and which became popular in Paris as sung by the music-hall artiste Paulette Darty. It was later arranged for various forces, notably as a piano piece.

Jean Sibelius wrote a great deal of music for the stage in the form of incidental music for plays, such as the symbolist tragedy *Kuolema* (an old Finnish name for Death), written by Sibelius's brother-in-law, Arvid Järnefelt. According to Järnefelt's son, Sibelius sat at the piano as his father began explaining the action of the play, and then and there improvised the first number of the music. In 1904, after the play had been

produced, Sibelius expanded this particular number, with its hypnotic dragging rhythm and sense of ineluctable sadness, under the title of **Valse triste** (Melancholy waltz), and it has become one of the best-loved of all his works. In the play a woman lies sick in bed; she dreams that the room fills with dancers and rises to dance with them, so expending her last reserves of strength. Death arrives, in the guise of her deceased husband, and she dances away with him.

Another sad waltz comes from half-a-world away from wintry Finland. The father-figure of twentieth-century Brazilian music is Heitor Villa-Lobos, best-known for flamboyant and colourful evocations of the landscapes and Amazonian forests of his native Brazil, and the brilliant synthesis of Brazilian melody with neo-Bachian counterpoint in his series of *Bachianas brasileiras*. But the **Valsa da dor** (Waltz of pain), composed in 1932, finds him in sombre mood. It seems to sum up all the bitterly passionate waltzes popular with Brazilian pianists and street musicians at the beginning of the twentieth century.

One of the leading composers of the generation after Villa-Lobos, Carmargo Guarnieri (who was born in São Paulo and baptised as 'Mozart Guarnieri', but later took his mother's maiden name instead) was likewise much concerned with the sophisticated transformation of Brazilian

folk music, and a similar melancholy informs his **Dansa negra** (Negro dance) which dates from 1946.

The Cuban composer Ernesto Lecuona holds a similar position in Central American music to that of George Gershwin in North America, for the way he raised popular idioms to a sophisticated classical status. He is remembered for many hit songs and instrumental pieces, and theatre and film scores that evoke the image of the romantic and exotic Cuba of the inter-war period. **La conga de media noche** (Midnight conga) comes from Lecuona's suite of *Danzas afro-cubanos* published in 1930. The Latin-American conga, a line dance that evolved from a carnival march, was reaching the height of its popularity at this period. Lecuona's piece depicts late-night conga lines; it begins quietly, the dynamics swelling and receding several times before reaching a climax. The piece evanesces with a quiet glissando to the top of the keyboard.

Cuba, too, seems to be the ultimate home of the tango. This is often thought a Spanish dance, though it seems to have originated in central Africa and been imported by negro slaves into Cuba, spread through South America and only thence assimilated into Spain (and also, oddly enough, into Finland). Thus, though Isaac Albéniz is firmly associated with the burgeoning of

Spanish nationalism in music at the end of the nineteenth century, it is highly likely he first encountered the dance in his teenage wanderings in Central and South America; and though his **Tango, Op. 165 No. 2** forms part of a suite called *España*, the dance is here clearly an import that has naturalised itself to Andalusian idioms.

Igor Stravinsky's **Tango** feels neither Cuban nor Spanish, but severe and surreal, even Cubist. Stravinsky wrote it in Beverly Hills, California, in 1940; he had only recently arrived in the USA after escaping from the German invasion of France early in World War Two. The work was originally intended to have a number of versions, among which was to be a song (like Satie's *Je te veux*) and a version for dance band, but in fact has become known as a piano piece and in a later orchestral version.

Stravinsky wrote but one tango; Astor Piazzolla, hundreds. Piazzolla enshrines the intimate relations of popular and classical in Argentinian concert music. As a *bandoneón* virtuoso and band-leader, he became one of the most original exponents of the tango; at the same time he longed to write symphonic and chamber works. He studied with Alberto Ginastera and Nadia Boulanger and eventually, despite much opposition, effected a fusion of classical concert forms with the sinuous rhythm and passion of

tango. Enormously prolific, Piazzolla was to the tango what Johann Strauss II was to the waltz. The haunting **Milonga del ángel** was composed in 1965 for a film about the life of the great Argentine writer Jorge Luis Borges. The milonga is an indigenous Argentinian dance, related to the tango, which is said to have evolved from a traditional gaucho song form. In Piazzolla's hands it attains here a sense of tragic transcendence of human existence.

Born in Buenos Aires of a Catalan father and an Italian mother, Piazzolla's countryman Alberto Ginastera became unquestionably the most significant figure in Argentine concert music during the twentieth century. In his combination of deep interest in the authentic folk music of his country, with the pursuit of steadily more radical musical techniques to embody his personal vision, he stands in relation to Argentina rather as Bartók and Kodály (composers whose example plainly inspired him) stood to Hungary. Ginastera recognised three periods in his creative output, starting with one of 'subjective nationalism', during which he drew directly on Argentine folk music. **Danza de la moza donosa** (Dance of the sad girl) dates from this early period, being the second of the three *Danzas argentinas*, Op. 2 which in 1937 first drew wide attention to Ginastera's composing talent. The fluid and melancholy



chromaticism of the melody is draped across an accompaniment subtly varied by hemiola (three groups of two notes contrasting with the basic two groups of three).

Dedicated to Kathryn Stott for her fiftieth birthday, the English composer Graham Fitkin's new piano piece, **Old Style** (2008), provides a satisfying summing-up of these various dance idioms. It juxtaposes four dance styles (and also styles of playing), which the composer describes as 'formal and less formal' into a generally buoyant piece, with a hearty left hand. The piece opens in a 'spiky, disjointed, brutal' style (not entirely unrelated to Stravinsky's style of writing in his *Tango*), followed by a 'smoother, sweeter' style, then a style with a 'slight samba shuffle' feel, and finally a 'nimble, motoric' fourth style. These contrasting elements are worked together into an exhilarating climax.

© 2008 Calum MacDonald

#### A note from the performer

A year ago, Chandos-director Ralph Couzens and I started to think about making a CD to coincide with my fiftieth birthday and thirty years of performing in concert. I'd always wanted to record mixed repertoire and thought that as 2008 was a rather celebratory year for me, 'dance' would be the ideal basis for a disc. I'm very happy to say

that Ralph agreed. But then came the difficult part: what to leave out! Of course dance-form has been prevalent in music for centuries, so the selected pieces could simply have been a representation of its history to the present day. But in the end I decided to record a combination of styles from around the world, some with very close personal associations, and others which I hoped could be new discoveries for the listener in this particular context.

South American music I love very much, and so the inclusion of Villa-Lobos, Piazzolla, Ginastera, Guarneri and Lecuona were essential. **Valsa da dor** I find both touching and passionate, whereas Ginastera's **Danza** has a distant sadness which is almost untouchable. Having had the great honour of performing with members of Piazzolla's original Quintet, I've remained an avid fan of his music ever since. However, there are so few original piano pieces. When I found this particular arrangement of **Milonga del ángel** I was delighted, because I felt it captured the smoky atmosphere of the Milonga and brought me back to those days of hearing the haunting sound of the *bandoneón*. Ernesto Lecuona was a giant in Cuban music and I've always found his music infectious and fun. As for Guarneri and his **Dansa negra**, I played this piece many times as an arrangement with my dear friend Yo-Yo Ma and so I have happy

memories here; in any case it would have been such a shame to leave out a composer with the first name 'Mozart'! Albéniz and Stravinsky are each represented with a **Tango**; I was curious to see how individually they treated the genre and I think both pieces are little gems. Staying with the Russians, the **Three Fantastic Dances** by Shostakovich are delightfully curious in nature and I love Tchaikovsky's **Polka**... his own take on an old Czech dance. The **Dumka** by Dvořák was a new discovery for me. Having enjoyed a long relationship with the Skampa Quartet, I was often engrossed in Czech culture and through the Quartet my appreciation of Dvořák (alongside Janaček, Smetana and Martinů) grew, so I was determined to acknowledge that in some way. Interestingly, the **Dumka** was a form of Ukrainian folk music and that in turn suggested the inclusion of other pieces with strong roots in folk music. Brahms' **Hungarian Dance** is a piece I've heard almost all my life in some form or another and Bartók's **Romanian Dances** I have always, until now, performed in the version with violin. It would have been strange not to include any French music, as this has been so close to my heart for as long as I can remember, so I chose the rather melancholic **Je te veux** by Satie – this is pure salon! Staying with waltzes, I've always been moved when I heard **Valse triste** by Sibelius in its

orchestral version and felt this had to be the perfect opportunity to try to recreate that sound on the piano. Not to include Chopin would have been inconceivable. This **Mazurka** holds so many memories dating back to my years as a student and hearing my wonderful teacher Vlado Perlemuter perform this piece many times – it provoked strong emotions in me even as a child. And last but by no means least, I'm delighted to introduce **Old Style** by Graham Fitkin. For the past ten years, Graham has been writing the most wonderful music for me – always challenging but with such fantastic energy. This piece is no exception and I include it as an important part of this international and rather special journey.

© 2008 Kathryn Stott

One of Britain's most versatile and imaginative musicians, **Kathryn Stott** studied at the Yehudi Menuhin School with Vlado Perlemuter and Nadia Boulanger, and at the Royal College of Music in London with Kendall Taylor. She is a frequent guest at the world's major leading concert halls and appears as a concerto soloist and recitalist in Britain and throughout Europe, the Far East and Australia.

Greatly in demand as a chamber musician, she has long-standing partnerships with, among others, Yo-Yo Ma, Truls Mørk and

Christian Poltéra, Janine Jansen and Noriko Ogawa. A champion of contemporary music, she has given the first performances of many major works including concertos by Sir Peter Maxwell Davies and Michael Nyman, and, with Noriko Ogawa, Graham Fitkin's *Circuit* for two pianos and orchestra. She is an enthusiastic exponent of tango and other Latin dance music, a passion reflected in her collaboration with Yo-Yo Ma and leading South American musicians on the Grammy-winning Sony CD *Soul of the Tango* and its successor, *Obrigado Brazil*.

Kathryn Stott has directed, and taken a leading role in, several highly successful festivals and concert series. These include 'Fauré and the French Connection' (Manchester, 1995); 'Out of the Shadows', featuring music by Clara Schumann and Fanny Mendelssohn (Liverpool, 1998); 'Piano

2000' and 'Piano 2003' (The Bridgewater Hall, Manchester); 'Chopin: The Music and the Legacy' (Leeds, 2004/05). In 2008 she was appointed Artistic Director of the Manchester Chamber Concert Series and in December she will celebrate her fiftieth birthday with 25 colleagues in a charity gala concert at the Philharmonic Hall, Liverpool.

Kathryn Stott's diverse career remains truly international and, continuing to captivate audiences with her poetic musicality and engaging personality, her current and future plans include further recordings and tours of both North and South America, and performances in Australia, Hong Kong and Japan as well as throughout Europe. Kathryn has recently accepted a position on the boards of Nordoff-Robbins Music Therapy fundraising committee and the Hallé. [www.kathrynstott.com](http://www.kathrynstott.com)

## Tanz

Stilzhalten, wenn Musik erklingt, liegt *nicht* in der Natur des Menschen. Der Tanz – "vertikaler Ausdruck eines horizontalen Verlangens", wie George Bernard Shaw so geistreich festgestellt haben soll – ist wahrscheinlich die älteste Form der angewandten Musik und hatte seinen Ursprung in rituellen und geselligen Funktionen. In seiner Vitalität und Dynamik reflektiert und verkörpert der Tanz die Lebensbewegung selbst, und so wie das Leben erneuert er sich kontinuierlich. Kathryn Stott bietet in ihrem stimulierenden Recital eine Gegenüberstellung verschiedener Tanzrhythmen in der Interpretation durch Komponisten aus drei Jahrhunderten – manche dieser Stücke sind aus dem Repertoire nicht fortzudenken, andere haben sich trotz eigentlich nur kurzlebiger Aktualität als unverwüsthlich erwiesen, so dass sie ihre Komponisten überdauert und deren Andenken verbrämt haben.

Es gibt Tänze, die wie der Walzer universalen Charakter haben, und solche, die selbst im gepflegtesten Konzertrahmen ihre nationalen Ursprünge nicht verleugern können oder sie sogar gezielt zur Geltung bringen wollen. Beide Formen sind hier vertreten, während wiederum andere einen

komplizierteren Hintergrund haben, als der erste Eindruck vielleicht glauben macht.

Für Komponisten wie Brahms und Liszt entsprang die einzige allgemein bekannte "ungarische Volksmusik" der urbanisierten Zigeunerkultur. Brahms sammelte ab 1853 ungarische Zigeunerweisen und setzte sie in eigenen Arrangements. Seine erste Sammlung von *Ungarischen Tänzen*, für Klavier zu vier Händen, erschien jedoch erst 1869. Im Jahre 1872 ließ er eine zweihändige Fassung folgen, und später orchestrierte er drei der Nummern. Diese *Ungarischen Tänze* betrachtete Brahms nicht als Originalkompositionen, sondern als Arrangements, und obwohl einige der Melodien durchaus von ihm selbst stammen könnten, handelte es sich überwiegend um populäre Zigeunerweisen im Czárdás-Stil, wie sie in Ungarn bereits verlegt wurden, während er andere Eindrücke persönlich notiert haben könnte. So beruht etwa der sonore, gefühlvolle **Ungarische Tanz Nr. 1** auf dem Ferenc Sárkozi zugeschriebenen Stück "Isteni czárdás". Doch die Formen und Verstärkungen, mit denen Brahms sein Lieblingsmaterial prägte, sind unbestritten sein Verdienst; die *Tänze* sind eigenständige



Kompositionen, selbst wenn die thematischen Vorlagen nicht von ihm stammen. Brahms weiß die rhythmische Freiheit, die durch Konflikt rhythmischen und Rubato gebotenen Möglichkeiten sowie den erfolgreichen melodischen Stil und die exotisch gebeugten Kadenz des Idioms voll zu nutzen. Hier wird mehr als deutlich klar, wie sehr es ihm Freude machte, seiner eigenen Gewohnheit der logischen und gewissenhaften Durchführung zuwider zu handeln.

Als Béla Bartók im Jahre 1904 dem Lied eines einfachen Bauernmädchens begegnete und es niederschrieb, wurde ihm bewusst, dass auf dem ungarischen Land eine Volksmusik existierte, von denen die weltgewandten Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts nichts ahnten. Von nun an widmete er sich der volksmusikalischen Feldforschung, indem er – oft in Gesellschaft seines Freundes und Kollegen Zoltan Kodály – unberührte Landstriche Südosteuropas bereiste und sich von den Dorfbewohnern deren Musik vortragen ließ. Der unermessliche Fundus an Volksweisen, den er dabei zusammenbrachte, beschäftigte ihn für den Rest seines Lebens und griff tief in die Entwicklung seiner musikalischen Sprache ein.

Er setzte auch einige der Melodien in mehr oder weniger einfacher Form für den Konzertgebrauch. Das erfolgreichste

Beispiel sind vielleicht die **Rumänischen Volkstänze** – oder um ihnen den Titel ihrer Erstveröffentlichung zu geben: *Rumänische Volkstänze aus Ungarn*. Mithin waren diese Melodien das Ergebnis einer grenzüberschreitenden Kulturosmose, die nach Bartóks späterer Erkenntnis einen größeren musikalischen Reichtum hervorbrachte als die kulturelle Isolation. Die Suite entstand 1915 zunächst für Soloklavier. Sie beruht ausschließlich aus Geigenmelodien, die Bartók harmonisierte. Die sieben Minisätze (die letzten beiden Tänze werden zuweilen als zweiteiliger Einzeltanz betrachtet) stammen aus verschiedenen Gegenden Ungarns, weisen jedoch einige generelle Gemeinsamkeiten auf. Sie fügen sich nahtlos aneinander, weichen aber in Tempo und Charakter stark voneinander ab und werden von den beiden "schnellen Tänzen" mitreißend zum Abschluss gebracht.

Die Mazurka, ein stilisierter Spring- und Drehtanz in lebhaftem Dreivierteltakt mit Akzent auf der zweiten oder dritten Taktzeit, ist für Polen ebenso typisch wie der Czárdás für Ungarn. Der Tanz stammt aus Masuren, dem Weichselgebiet bei Warschau, und verdankt diesem seinen Namen. Chopin vergaß seine Heimat und die singenden Erntearbeiter nie. Er komponierte fast sechzig Mazurkas für Klavier, und viele seiner anderen Werke stehen unter diesem

rhythmischen Eindruck. Das Ergebnis sind kultivierte, ungemein ausdrucksvolle Transmutationen der Form. Die vier Mazurkas op. 17 entstanden 1832 und 1833 in Paris und wurden 1834 mit einer Widmung an die Sängerin Lina Freppa veröffentlicht. Die **Mazurka a-Moll op. 17/4** kontrastiert eine tiefmelancholische, nostalgische Ecksektion mit einem schnelleren Mittelabschnitt.

Das Wort *Dumka* bedeutete im Tschechischen ursprünglich ein Klagegedicht und ist eine Verkleinerung des ukrainischen Begriffs *Duma*, hinter dem sich eine epische Ballade verbirgt. In der slawischen Musik hat die *Dumka* ein A-B-A-Schema, in dem gewöhnlich langsame und schnelle Abschnitte alternieren. Antonín Dvořák griff bei zahlreichen Gelegenheiten auf diese Tanzform zurück, zum Beispiel in seinen *Slawischen Tänzen* und bei seinem beliebten *Dumky-Trio* für Violine, Cello und Klavier. Als Titel findet sich *Dumka* erstmals bei einem seiner Klavierstücke aus dem Jahr 1876, das als op. 35 veröffentlicht wurde. Die hier vorliegende *Dumka* trägt zwar die frühere Opuszahl 12, wurde jedoch erst später geschrieben, genauer gesagt 1884 als eine Hälfte von *Dumka und Furiant* (die Opuszahlen sind bei Dvořák oft irreführend).

Ebenso wie Dvořák ist Tschaikowski eher für seine Orchester-, Kammer- und

Vokalmusik bekannt als für seine bescheidene Klavierliteratur, obwohl beide mit einigen sehr schönen und unterhaltsamen Vertretern dieses Genres aufwarten konnten. Die spritzige **Polka peu dansante** entstammt den *6 Morceaux*, die er 1882 auf Ersuchen seines Verlegers Jurgenson komponierte, während er zugleich mit seiner Oper *Mazeppa* rang; die Grundtonart h-Moll gibt dem Stück bei all seiner rhythmischen Energie etwas Nachdenkliches.

Dmitri Schostakowitsch schrieb viele Polkas, besonders in seinen zahllosen Ballettpartituren, und viele Walzer. Als seine musikalische Begabung hervorzutreten begann, wusste man noch nicht, ob der Junge vor allem als Pianist oder Komponist von sich reden machen würde. Er improvisierte kleine Klavierstücke praktisch von dem Moment an, als er den ersten Unterricht bekam, und seine ersten veröffentlichten Werke für Klavier – man denke an die **Drei Phantastischen Tänze** – komponierte er, längst bevor er zwanzig war. Bei seinem Abgang vom Konservatorium Petrograd (heute wieder St. Petersburg) galt er als vielversprechender Konzertpianist, und das Klavier begleitete seine Karriere: Einige seiner wichtigsten Werke entstanden für dieses Instrument, darunter die beiden Klavierkonzerte. Die *Phantastischen Tänze* – in der Folge Marsch, Walzer und Polka – sind

in hohem Grade stilisiert. 1920 komponiert, als Schostakowitsch erst vierzehn war, und 1926 veröffentlicht, gehören sie zu den wenigen Werken, die den Einfluss Skrjabins zeigen, obwohl sie nicht viel brauchen, um unberechenbare Ekstase durch geistreichen Pfiff abzulösen.

Während die Walzer in diesem Schostakowitsch-Triptychon eindeutig für den Konzertsaal bestimmt waren, nahm Eric Saties **Je te veux** erste Gestalt als *Valse chantée* nach einem leicht anzüglichen Text von Henry Pacory an. Dieses um 1897 geschriebene Walzerlied erlangte große Popularität, als es in Paris von der Varietékünstlerin Paulette Darty gesungen wurde. Später arrangierte Satie das Stück in verschiedener Besetzung, unter anderem nur für Klavier.

Jean Sibelius schrieb relativ viel für die Bühne, vor allem als Schauspielmusik, wie etwa für die symbolistische Tragödie *Kuolema* (altfinnisch für "Tod") des mit Sibelius verschwägerten Dramatikers Arvid Järnefelt. Wie dessen Sohn später berichtete, hatte sein Vater kaum mit der Handlungsbeschreibung begonnen, als Sibelius, der am Klavier saß, die erste Nummer aus dem Stegreif improvisierte. Im Jahre 1904 – das Schauspiel war längst inszeniert – erweiterte Sibelius diese Nummer mit ihrem hypnotisch schleppenden Rhythmus und ihrer unentrinnbaren Schwermut zu dem

vorliegenden **Valse triste**, der heute als eines seiner erfolgreichsten Werke gilt. Das Drama dreht sich um eine schwerkranke Frau. Auf dem Sterbebett wähnt sie, dass der Raum sich mit Tänzern füllt, und unter Aufbietung ihrer letzten Kräfte schließt sie sich den Tänzern an. In Gestalt ihres verstorbenen Mannes tritt der Tod auf, und sie tanzt mit ihm davon.

Die Traurigkeit von Walzern ist nicht auf die winterliche Trostlosigkeit Finnlands beschränkt. So dokumentiert der 1932 komponierte "Schmerzenswalzer" **Valsa da dor** die schwermütige Stimmung eines Mannes, der eher für die flamboyanten Tonmalereien seines tropischen Heimatlandes Brasilien und die *Bachianas brasileiras*, jene glänzende Synthese brasilianischer Klänge mit dem neo-bachischen Kontrapunkt, bekannt ist: Heitor Villa-Lobos. All die bitter-leidenschaftlichen Walzer, denen sich brasilianische Pianisten und Straßenmusiker zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hinzugeben pflegten, scheinen hier ein Fazit zu finden.

Einer der führenden Komponisten der Generation nach Villa-Lobos, Carmargo Guarnieri (in São Paulo geboren und "Mozart Guarnieri" getauft, obwohl er später den Mädchennamen seiner Mutter annahm) war ebenso an der anspruchsvollen Transformation der brasilianischen

Volksmusik interessiert, und sein **Dansa negra** (Negertanz) von 1946 wird von ähnlicher Melancholie geprägt.

Der kubanische Komponist Ernesto Lecuona erlangte in der mittelamerikanischen Musik einen ähnlichen Stellenwert wie George Gershwin in Nordamerika, indem es ihm gelang, populäre Ausdrucksformen der Musik klassisch zu kultivieren. Man erinnert sich an seine vielen Erfolgslieder und Instrumentalstücke, Bühnen- und Filmmusiken, die das romantische und exotische Kuba der Zwischenkriegsjahre heraufbeschwören. **La conga de media noche** (Mitternachts-Conga) stammt aus seiner 1930 veröffentlichten Suite *Danzas afro-cubanos*. Die Conga, ein aus einem kubanischen Karnevalsrythmus hervorgegangener Reihentanz, stand damals auf dem Gipfel ihrer Popularität. Lecuonas Stücke erinnern an nächtliche Conga-Schlangen; nach einem verhaltenen Beginn schwillt die Dynamik immer wieder auf und ab, bevor sie schließlich ihren Höhepunkt erreicht. Mit einem ruhigen Glissando klingt das Stück am oberen Ende der Tastatur aus.

Auch der Tango scheint seinen Erfolgsweg über Kuba angetreten zu haben. Obwohl häufig angenommen wird, dass es sich um einen spanischen Tanz handelt, wurde er offenbar von Sklaven aus dem heimatischen Zentralafrika nach Kuba gebracht, bevor er

Südamerika eroberte und erst dann nach Spanien (und seltsamerweise nach Finnland) kam. Obwohl Isaac Albéniz fest mit dem Erwachen des spanischen Musiknationalismus gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts assoziiert wird, dürfte er also dem Tanz höchstwahrscheinlich zum erstenmal begegnet sein, als er in jungen Jahren Mittel- und Südamerika bereiste; und obwohl sein **Tango op. 165/2** einer Suite mit dem Titel *España* entstammt, handelt es sich bei diesem Tanz eindeutig um ein Importprodukt, das sich in die andalusischen Idiome eingebürgert hat.

Igor Strawinskys **Tango** wirkt weder kubanisch noch spanisch, sondern streng und surreal, wenn nicht sogar kubistisch. Strawinsky schrieb das Stück 1940 im kalifornischen Beverly Hills, nachdem er unlängst vor der deutschen Invasion Frankreichs entkommen war. Ursprünglich waren mehrere Arrangements geplant, darunter ein Lied (wie Saties *Je te veux*) und eine Nummer für Tanzkapelle, doch seine Bekanntheit verdankt das Stück heute dieser Klavierfassung und einer späteren Orchesterversion.

Während Strawinsky nur einen einzigen Tango schrieb, brachte es Astor Piazzolla auf Hunderte. Piazzolla verkörpert die enge Verbundenheit populärer und klassischer Elemente in der argentinischen Konzertmusik.

Als Bandoneon-Virtuose und Bandleader entwickelte er sich zu einem der originellsten Exponenten des Tangos; zugleich hatte er das leidenschaftliche Verlangen, sinfonische Werke und Kammermusik zu komponieren. Er studierte bei Alberto Ginastera und Nadia Boulanger und bewirkte schließlich unter großem Widerstand eine Fusion klassischer Konzertformen mit dem geschmeidigen Rhythmus und der Leidenschaft des Tangos. Der ungemein schaffensfreudige Piazzolla war für den Tango, was Johann Strauss (Sohn) für den Walzer war. Die unvergessliche **Milonga del ángel** entstand 1965 für einen Film über das Leben des großen argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges. Die Milonga ist ein in Argentinien entwickelter, mit dem Tango verwandter Tanz, der seine Ursprünge in einem traditionellen Gaucho-Lied haben soll. Bei Piazzolla vermittelt die Musik eine tragische Transzendenz des menschlichen Daseins.

Piazzollas Landsmann Alberto Ginastera wurde in Buenos Aires in ein katalonisch-italienisches Elternhaus geboren und war fraglos der wichtigste Vertreter der argentinischen Konzertmusik im zwanzigsten Jahrhundert. Sein engagiertes Interesse an der authentischen Volksmusik seines Landes, gepaart mit dem Einsatz zunehmend radikaler musikalischer Mittel zur Realisierung seiner persönlichen Vision, geben ihm in

Argentinien die Bedeutung, die Bartók und Kodály (eindeutig Vorbilder) in Ungarn hatten. Ginastera definierte drei markante Phasen in seinem Schaffen, angefangen mit der Zeit des "subjektiven Nationalismus", die ihn in die argentinische Volksmusik einband. **Danza de la moza donosa** (Tanz des traurigen Mädchens) stammt aus dieser frühen Periode und ist der zweite von drei *Danzas argentinas* op. 2, die 1937 erstmals die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Kompositionstalent Ginasteras richteten. Die fließende, melancholische Chromatik der Melodie drapiert eine Begleitung, die durch Semiolen (Einschübe eines ungeraden Takts mit nur zweifacher Unterteilung der Schlagzeit in den Ablauf von geraden Takten mit dreifacher Unterteilung) subtil variiert wird.

Dem fünfzigsten Geburtstag Kathryn Stotts widmet der englische Komponist Graham Fitkins sein neues Klavierstück **Old Style**, das den Streifzug durch diese verschiedenen Tanzformen überzeugend zum Abschluss bringt. Vier verschiedene Konzepte des Tanzes (und des Vortrags), die der Komponist als "förmlich und weniger förmlich" bezeichnet, werden unter Erfordernis einer wackeren linken Hand zu einem überwiegend beschwingten Stück zusammengefasst. Den Anfang macht ein "spitzer, fahriger, brutaler" Stil (nicht allzu weit entfernt von Strawinskys *Tango*), gefolgt von einer "sanfteren,

netteren" Art, sodann einem Rhythmus mit "leichtem Samba-Schlurfen" und schließlich einem "wendigen, motorischen" vierten Stil. Diese Kontrastelemente werden zu einem mitreißenden Höhepunkt miteinander verwoben.

© 2008 Calum MacDonald  
Übersetzung: Andreas Klatt

#### Notizen der Interpretin

Vor einem Jahr begannen Chandos-direktor Ralph Couzens und ich über eine CD nachzudenken, die zu meinem fünfzigsten Geburtstag und dreißigjährigen Jubiläum als Konzertkünstlerin erscheinen sollte. Ich hatte schon immer den Wunsch gehabt, irgendwann einmal ein gemischtes Repertoire aufzunehmen, und da 2008 ein Festjahr sein würde, erschien mir der Tanz als ideales Thema. Zu meiner großen Freude war Ralph einverstanden. Aber dann kam der schwierige Teil: Was sollte man auslassen? Der Tanz spielt natürlich seit Jahrhunderten eine wichtige Rolle in der Musik, so dass es denkbar war, einfach eine historisch repräsentative Auswahl bis auf den heutigen Tag zu treffen. Doch letzten Endes beschloss ich, verschiedene Stilformen aus aller Welt zusammenzufassen, einige mit sehr persönlichen Erinnerungen und andere, von denen ich hoffte, dass sie dem

Zuhörer in diesem besonderen Kontext neue Entdeckungen ermöglichen würden.

Die Musik Südamerikas ist eine meiner großen Passionen, so dass ich auf Villa-Lobos, Piazzolla, Ginastera, Guarneri und Lecuona nicht verzichten mochte. **Valsa da dor** ist für mich ergreifend und leidenschaftlich, während Ginasteras **Danza** eine distanzierte Schwermut ausdrückt, die fast unberührbar ist. Seit ich die große Ehre hatte, mit Mitgliedern des ersten Quintetts von Piazzolla zu spielen, bin ich von seiner Musik begeistert. Leider sind uns nur noch sehr wenige von seinen eigenen Klavierstücken erhalten. Als ich auf dieses Arrangement von **Milonga del ángel** stieß, war ich ganz aufgeregt, weil es mir die rauchige Atmosphäre der Milonga vermittelte und mich an den Tag erinnerte, an dem ich den schwermütigen Klang des Bandoneons hörte. Ernesto Lecuona war ein Gigant der kubanischen Musik, und seine Stücke sind für mich einfach ansteckend und lebenslustig. Guarneris **Dansa negra** habe ich oft in einem Arrangement für Klavier und Cello mit meinem guten Freund Yo-Yo Ma gespielt, so dass es mir hier liebgewordene Erinnerungen bringt; außerdem wäre es eine Schande gewesen, einen Komponisten mit dem Vornamen Mozart auszulassen! Albéniz und Strawinsky sind jeweils mit einem **Tango** vertreten; ich war neugierig

darauf, wie sie das Genre individuell behandeln würden, und ich glaube, beide Stücke sind kleine Schätze. Die **Drei Phantastischen Tänze** von Schostakowitsch, um in Russland zu bleiben, sind ein reizendes Kuriosum, und ich liebe Tschaikowskis **Polka** ... seine eigene Behandlung eines alten tschechischen Tanzes. Die **Dumka** von Dvořák war eine Neuentdeckung für mich. Durch meine langjährige Zusammenarbeit mit dem Skampa Quartett war ich oft mit der tschechischen Kultur in enge Berührung gekommen, und durch das Quartett hatte mein Respekt vor Dvořák (ebenso wie Janaček, Smetana und Martinů) zugenommen, so dass ich fest entschlossen war, dies irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Interessanterweise war die *Dumka* eine Form der ukrainischen Volksmusik, was den Gedanken nahelegte, auch andere folkloristisch inspirierte Stücke zu berücksichtigen. Den **Ungarischen Tanz** von Brahms habe ich fast mein ganzes Leben lang in der einen oder anderen Form gehört, und Bartóks **Rumänische Volkstänze** hatte ich bisher immer nur in der Version für Klavier und Violine gespielt. Auch die französische Musik liegt mit so lange, wie ich zurückdenken kann, am Herzen, und hier habe ich mich für das recht melancholische **Je te veux** von Satie entschieden – Salonmusik pur! Ein Walzer, der mich immer tief bewegt hat, ist **Valse triste** von Sibelius in der

Orchesterversion, so dass ich diese ideale Gelegenheit nutzen wollte, um den Klang auf dem Klavier nachzuempfinden. Auf Chopin zu verzichten, wäre undenkbar. Diese **Mazurka** ist für mich voller Erinnerungen, die bis auf meine Studentenjahre zurückgehen, als ich meinen wunderbaren Lehrer Vlado Perlemuter so oft mit diesem Stück hörte – und sogar schon als Kind war ich davon tief ergriffen. Last not least war es mir ein Vergnügen, **Old Style** von Graham Fitkin aufzunehmen. Seit zehn Jahren schreibt Graham herrliche Musik für mich – immer eine Herausforderung, aber mit phantastischer Energie. Dieses Stück ist keine Ausnahme, und es steht hier als Meilenstein auf meiner so faszinierenden Reise.

© 2008 Kathryn Stott  
Übersetzung: Andreas Klatt

**Kathryn Stott** studierte an der Yehudi Menuhin School bei Vlado Perlemuter und Nadia Boulanger, danach am Royal College of Music in London bei Kendall Taylor. Sie war 1978 Preisträgerin des internationalen Klavierwettbewerbs in Leeds und ist als Konzertsolistin in ganz Großbritannien, Australien und Kontinentaleuropa sowie in Fern Osten aufgetreten. Sie hat die Uraufführungen zahlreicher neuer Werke gegeben, darunter Konzerte von Sir Peter

Maxwell Davies und Michael Nyman sowie (mit Noriko Ogawa) *Circuit* für zwei Klaviere und Orchester von Graham Fitkin. Sie ist regelmäßig als Solistin in Recitals tätig und pflegt als Kammermusikerin langjährige Verbindungen mit Yo-Yo Ma, Truls Mørk, Christian Poltéra, Janine Jansen und vielen anderen; des weiteren hat sie mit führenden Streichquartetten wie den Lindsays sowie dem Belcea- und dem Skampa-Quartett zusammengearbeitet. Kathryn Stott hat nicht nur einen Lehrstuhl an der Londoner

Royal Academy of Music inne, sondern war auch als Leiterin und Interpretin an mehreren bedeutenden Festivals und Konzertreihen beteiligt, darunter im Jahre 1995 in Manchester "Fauré and the French Connection" (woraufhin ihr die französische Regierung den Titel Chevalier dans l'Ordre des arts et des lettres verlieh), die Festivals Piano 2000 und Piano 2003 (Bridgewater Hall), "Chopin: The Music and the Legacy" (Leeds, 2004/5); und "Paris" (Sheffield, Herbst 2006).

## Danse

Un instinct élémentaire nous porte à *ne pas* rester tranquille en écoutant de la musique. La danse – “l’expression perpendiculaire d’un désir horizontal” selon, semble-t-il, la formule de George Bernard Shaw – est sans doute l’expression concrète la plus ancienne de la musique, fondée à la fois sur l’interaction rituelle et sociale. La force vitale et dynamique qui anime la danse est le reflet et l’incarnation du mouvement de la vie et, comme la vie, elle se régénère constamment. Dans le récital captivant de Kathryn Stott plusieurs danses de types et de rythmes différents sont juxtaposées, telles que les ont interprétées des compositeurs des dix-neuvième, vingtième et vingt-et-unième siècles au travers de pièces entrées dans le grand répertoire ou dont le charme, si fugitif fut-il, s’avéra tellement irrésistible qu’elles ont au moins survécu à leur compositeur et enjolivé leur mémoire.

Certaines danses sont devenues universelles (comme la valse), tandis que d’autres restent marquées par leurs origines nationales, allant jusqu’à les exploiter, même dans les concerts les plus sophistiqués. Ces deux types de danse sont largement représentés ici, comme d’autres dont les origines sont moins claires qu’il n’y paraît.

La seule “musique folklorique hongroise” dont des compositeurs tels Brahms ou Liszt avaient généralement connaissance était celle de la culture tzigane urbanisée. Brahms fit des arrangements de mélodies tziganes hongroises vers 1855; toutefois son premier recueil de *Danses hongroises*, pour piano à quatre mains, ne fut pas édité avant 1869. Le compositeur en publia aussi une version pour piano solo en 1872, et en orchestra trois autres plus tard. Brahms ne considérait pas ses *Danses hongroises* comme des compositions originales, mais plutôt comme des arrangements, et bien que quelques mélodies soient très certainement de sa main, la plupart d’entre elles s’inspirent d’airs tziganes populaires du type de la *czárdás*, souvent reprises dans des éditions hongroises, quoiqu’il ait pu en avoir notés à l’oreille. La **Danse hongroise no 1**, mélodieuse et sentimentale, par exemple, s’inspire de “Isteni *czárdás*”, une mélodie attribuée à Ferenc Sárközi. Mais les formes que revêt le matériau choisi par Brahms et les accélérations qu’il y imprime sont indiscutablement les siennes; les *Danses* sont certes des compositions à part entière, même si le matériau de base n’est pas de

lui. Brahms profite autant que possible de la liberté rythmique, des opportunités de rythmes croisés et de *rubato*, ainsi que des accents mélodiques populaires et des cadences aux inflexions exotiques qu’offre ce langage musical. Il est évident qu’il trouva du plaisir à *prendre le contre-pied* de ses habituels développements logiques, en bonne et due forme.

En 1904, en entendant le chant d’une jeune paysanne dont il nota la musique, Béla Bartók prit conscience de l’existence dans les campagnes hongroises d’une musique folklorique propre aux autochtones, dont les compositeurs des villes au dix-neuvième siècle n’avaient pas du tout connaissance. Dès ce moment il s’embarqua dans un programme de recherches ethnomusicologiques sur le terrain, souvent en collaboration avec son ami Zóltan Kodály. Il passa ensuite le restant de son existence à étudier les grandes collections de mélodies folkloriques qu’il amassait et celles-ci métamorphosèrent en profondeur son langage musical.

Il transcrivit aussi de nombreuses mélodies pour le concert, dans un style sans affectation. La plus populaire de ces transcriptions est peut-être la courte suite de **Danses populaires roumaines** – ou pour en donner le titre complet original, *Danses populaires roumaines (de Hongrie)*, signifiant

que ces mélodies sont le résultat d’une assimilation culturelle entre les populations, phénomène qui, selon l’impression qu’en avait Bartók, produisait une musique plus riche que l’isolement culturel. Il composa la suite pour piano solo à l’origine, en 1915. Elle est entièrement fondée sur des mélodies jouées au violon, agrémentée d’une harmonisation de la main de Bartók. Les sept mouvements minuscules (les deux danses finales sont parfois considérées comme les deux parties d’une danse unique) trouvent leur origine dans différentes régions de Hongrie, mais ils possèdent des traits communs. Ils sont joués sans interruption, mais sont très variés quant au tempo et au caractère, avec la paire de “danses rapides” formant une excitante conclusion.

La *mazurka*, une danse folklorique stylisée animée à trois temps, le deuxième ou le troisième temps étant lourdement accentué, est assimilée à la Pologne aussi fortement que la *czárdás* l’est à la Hongrie. Son nom lui vient des *Mazurs*, les habitants de la province de Mazovie, autour de Varsovie. Chopin n’oublia jamais son pays natal, ni les moissonneurs chantant des *mazurkas*. Il écrivit près de soixante *mazurkas* pour piano et le rythme de cette danse pénètre souvent ses œuvres. Ces pièces sont des transmutations raffinées, extrêmement expressives de la forme. Les quatre *mazurkas*

de l'opus 17, dédiées à la cantatrice Lina Freppa, furent écrites à Paris en 1832 et 1833, et éditées en 1834. Dans la **Mazurka en la mineur, op. 17 no 4**, une section extérieure profondément nostalgique et mélancolique alterne avec une section centrale plus rapide.

Le terme tchèque *dumka* désignait à l'origine une lamentation; c'est un diminutif du terme ukrainien *duma* qui veut dire: ballade narrative. Dans la musique slave, la *dumka* comporte une séquence A-B-A, alternant généralement les sections lentes et rapides. Antón Dvořák eut souvent recours à cette forme de danse, notamment dans ses *Danses slaves* et comme base structurale dans le très populaire Trio pour piano et cordes *Dumky*. C'est en 1876, pour la première fois, qu'il intitula une pièce pour piano *dumka*. Cette pièce fut publiée en tant qu'opus 35, alors que la *Dumka* reprise dans cet enregistrement apparaît comme l'opus 12 bien qu'elle ait en fait été composée plus tardivement, en 1884, faisant partie d'une *Dumka et Furiant* (les numéros d'opus de Dvořák prêtent souvent à confusion).

Comme Dvořák, Tchaïkovski est plus réputé pour sa musique orchestrale et vocale, et pour sa musique de chambre que pour ses modestes compositions pour piano bien que, de nouveau, comme Dvořák, il ait écrit

quelques pièces magnifiques et divertissantes pour cet instrument. La pétillante **Polka peu dansante** provient d'un recueil de 6 *Morceaux* qu'il composa en 1882 en réponse à une commande de son éditeur Jurgenson alors qu'il travaillait à son opéra *Mazeppa*; la tonalité de si mineur la rend quelque peu méditative, en dépit de son rythme énergique.

Dimitri Chostakovitch écrivit beaucoup de polkas, surtout dans ses nombreux ballets, ainsi qu'un grand nombre de mazurkas. Quand ses talents musicaux se firent jour dans son enfance, rien ne permettait de prédire s'il serait pianiste ou compositeur. Il improvisa des petites pièces au piano dès qu'il commença à en jouer pratiquement, et ses premières œuvres pour piano éditées – notamment les **Trois danses fantastiques** – datent de la période où il était étudiant. À sa sortie du conservatoire de Petrograd, on le considérait comme un pianiste de concert prometteur. Le piano resta important pour lui tout au long de sa carrière: il composa certaines de ses pièces majeures pour cet instrument, y compris les deux concertos. Les *Danses fantastiques* commencent par une marche et se terminent par une polka, celles-ci encadrent une valse. Les danses sont très stylisées. Écrites en 1920 lorsque Chostakovitch avait quatorze ans, mais publiées en 1926 seulement, elles font partie des rares œuvres du compositeur à

témoigner de l'influence de Scriabine, bien qu'il y passe aisément d'une extase rebelle à des traits d'esprit narquois.

Tandis que la valse de Chostakovitch dans ce triptyque de danses est manifestement destinée à être jouée en concert, la pièce d'Eric Satie **Je te veux** était originellement une valse pour voix et piano sur un texte quelque peu grivois écrit par Henry Pacory aux environs de 1897, pièce qui devint populaire à Paris dans l'interprétation de la chanteuse de music-hall Paulette Darty. Il y eut plus tard des arrangements pour divers instruments, dont un pour piano.

Jean Sibelius composa beaucoup de musique de scène, notamment pour la tragédie symboliste *Kuolema* (un ancien terme finnois désignant la mort) dont l'auteur était son beau-frère, Arvid Järnefelt. Selon le fils de Järnefelt, Sibelius était assis au piano lorsque son père commença à en décrire l'action et il improvisa le premier numéro de la musique séance tenante. En 1904, après la création de la pièce, Sibelius développa ce premier numéro, marqué par un rythme languissant hypnotique et une tristesse implacable, et en fit la **Valse triste**, devenue une des œuvres du compositeur que le public préfère. Dans la pièce, une femme est souffrante et alitée; elle rêve que sa chambre se remplit de danseurs et se lève pour danser avec eux dépensant ainsi ses dernières

forces. La mort arrive, sous l'apparence de son époux décédé, et elle disparaît en dansant avec lui.

Une autre valse triste vient d'un pays très éloigné de la Finlande et ses frimas. Le père de la musique brésilienne du vingtième siècle est Heitor Villa-Lobos, réputé surtout pour ses évocations flamboyantes et hautes en couleur des paysages et des forêts amazoniennes de son Brésil natal, et la brillante synthèse qu'il fit de la mélodie brésilienne et du contrepoint néo-bachien dans ses *Bachianas brasileiras*. Mais dans la **Valsa da dor** (Valse de la douleur), composée en 1932, il est d'humeur sombre. Elle semble résumer toute l'amertume et la passion des valseuses du répertoire courant des pianistes brésiliens et des musiciens ambulants au début du vingtième siècle.

L'un des compositeurs de premier plan de la génération qui suivit Villa-Lobos, Carmargo Guarnieri (qui naquit à São Paulo et fut baptisé sous le nom de "Mozart Guarnieri", qu'il remplaça plus tard par le nom de jeune fille de sa mère) était très intéressé aussi par la transformation sophistiquée de la musique folklorique brésilienne, et une mélancolie similaire pénètre sa **Dansa negra** (Danse nègre) qui date de 1946.

Le compositeur cubain Ernesto Lecuona occupe dans la musique d'Amérique centrale une position voisine de celle occupée par



George Gershwin en Amérique du Nord pour la manière dont il a porté les formes d'expression populaires au rang d'un langage musical classique sophistiqué. Il est réputé pour de nombreuses chansons à succès et pièces instrumentales, ainsi que pour diverses partitions composées pour le théâtre ou le cinéma, qui évoquent Cuba dans ses aspects romantiques et exotiques dans l'entre-deux-guerres. **La conga de media noche** (Conga de minuit) fait partie de la suite de *Danzas afro-cubanos* de Lecuona publiée en 1930. La conga latino-américaine, une danse à pas rectilignes issue d'une marche de carnaval, atteignait à cette époque le sommet de sa popularité. La pièce de Lecuona dépeint les files de la conga dansée de nuit; elle commence tranquillement, animée de divers mouvements de flux et de reflux avant d'atteindre un climax. Le morceau se termine par un glissando paisible dans les aigus du clavier.

Cuba est aussi probablement le berceau du tango. Celui-ci est souvent considéré comme une danse espagnole, mais il semble avoir des sources en Afrique centrale d'où il fut importé à Cuba par des esclaves noirs; il s'est répandu ensuite en Amérique du Sud et c'est de là seulement qu'il a été assimilé en Espagne (mais aussi, assez curieusement, en Finlande). Donc bien qu'Isaac Albéniz soit intimement associé à l'émergence du nationalisme espagnol en musique à la fin du dix-neuvième

siècle, il est fort probable qu'il ait découvert le tango pendant ses pérégrinations d'adolescent en Amérique centrale et en Amérique du Sud; et bien que son **Tango, op. 165 no 2** fasse partie d'une suite intitulée *España*, la danse, ici, est manifestement une importation qui s'est assimilée au langage musical de l'Andalousie.

Le **Tango** d'Igor Stravinski ne semble ni cubain, ni espagnol; il est sévère et surréaliste, même cubiste. Stravinski le composa à Beverley Hills (Californie) en 1940. Il venait d'arriver aux États-Unis pour échapper à l'invasion allemande en France au début de la Deuxième Guerre mondiale. Originellement l'œuvre devait comporter plusieurs versions parmi lesquelles une mélodie (comme *Je te veux* de Satie) et une version pour orchestre de danse, mais elle a été découverte sous forme d'une pièce pour piano et d'une version orchestrale, plus tardive.

Stravinski n'écrivit qu'un seul tango; Astor Piazzolla, des centaines. Les relations intimes entre le folklore et le classique dans la musique de concert en Argentine se trouvent en quelque sorte enchâssées dans l'œuvre de Piazzolla. En tant que virtuose du bandonéon et chef d'orchestre, il devint l'un des interprètes les plus originaux du tango, mais en même temps il rêvait de composer des œuvres symphoniques et de musique de chambre. Il étudia avec Alberto Ginastera et Nadia Boulanger et finalement, en dépit de

fortes oppositions, il opéra une fusion entre les formes de concert classiques et le rythme sinueux et la passion du tango. Incroyablement prolifique, Piazzolla fut au tango ce que Johann Strauss II fut à la valse. L'obsédant **Milonga del ángel** fut composé en 1965 pour un film sur la vie du grand auteur argentin Jorge Luis Borges. La milonga est une danse indigène argentine, apparentée au tango, qui se serait développée au départ d'une mélodie traditionnelle chantée par les gauchos. Dans les mains de Piazzolla, elle fait toucher à la transcendance tragique de l'existence humaine.

Né à Buenos Aires d'un père catalan et d'une mère italienne, Alberto Ginastera, le compatriote de Piazzolla, devint indiscutablement la personnalité la plus marquante dans l'univers de la musique concertante argentine au cours du vingtième siècle. Son profond intérêt pour la musique folklorique authentique de son pays s'ajoutant à la recherche de techniques musicales toujours plus radicales pour donner corps à sa vision personnelle l'a amené à occuper en Argentine une place similaire à celle de Bartók et Kodály (des compositeurs dont il a manifestement suivi l'exemple) en Hongrie. Ginastera reconnaît avoir traversé trois périodes de création artistique. Au cours de la première, placée sous le signe du "nationalisme subjectif", il puisa directement à la source de la musique

folklorique argentine. **La Danza de la moza donosa** (Danse de la jeune fille gracieuse) date de cette première période et est la deuxième des trois *Danzas argentinas*, op. 2 qui, en 1937, attirèrent largement l'attention sur les talents de compositeur de Ginastera. Le chromatisme fluide et mélancolique de la mélodie drapé un accompagnement subtilement varié par le recours à l'hémiole (trois groupes de deux notes contrastant avec les deux groupes de base de trois notes).

La nouvelle pièce pour piano du compositeur anglais Graham Fitkin intitulée **Old Style**, dédiée à Kathryn Stott pour son cinquantième anniversaire, nous offre une agréable synthèse de ces différentes formes de danse. Elle juxtapose quatre styles de danse (et également de styles de jeu) que le compositeur qualifie de "formels et moins formels" dans une composition généralement pleine d'allant, avec une main gauche robuste. La pièce commence dans un style "acéré, décousu, brutal" (qui n'est pas sans rappeler le style de Stravinski dans son *Tango*) qui devient "plus fluide et délicat", puis donne l'impression d'un "léger frottement de samba" avant d'évoluer dans sa quatrième version vers un style "preste et prompt". Ces éléments contrastés fusionnent en un climax superbe.

© 2008 Calum MacDonald  
Traduction: Marie-Françoise de Meeds

### Note de l'interprète

Il y a un an, nous commençâmes, le directeur de Chandos Ralph Couzens et moi, à songer à réaliser un CD pour marquer mon cinquantième anniversaire et mes trente ans de production en concert. J'avais toujours eu envie d'enregistrer des œuvres issues de répertoires variés et, comme 2008 est un peu pour moi une année de fête, la "danse" semblait le thème idéal pour ce disque. Ralph était tout à fait d'accord, je suis heureuse de le dire, mais alors venait le moment difficile du choix: à quoi donc renoncer! La danse a, bien sûr, été une forme musicale très répandue pendant des siècles et donc les pièces sélectionnées auraient pu simplement illustrer son histoire jusqu'à nos jours. Mais j'ai finalement décidé d'enregistrer des danses du monde de styles divers; certaines ont une signification très personnelle pour moi, tandis que d'autres, je l'espère, permettront peut-être à l'auditeur de découvrir dans ce contexte particulier des œuvres nouvelles.

Comme j'aime beaucoup la musique sud-américaine, il était essentiel d'inclure dans cet enregistrement des pièces de Villa-Lobos, Piazzola, Ginastera, Guarnieri et Lecuona. La **Valsa da dor** est pour moi touchante et passionnante, tandis que la **Danza** de Ginastera est pénétrée d'une profonde tristesse, presque insondable. J'ai eu le grand honneur de participer à une

production avec des membres du Quintette original de Piazzola et je suis restée, depuis, une admiratrice enthousiaste de sa musique. Il y a, toutefois, si peu de pièces pour piano. Je fus enchantée de trouver cet arrangement intitulé **Milonga del ángel**, car il me semblait capturer l'atmosphère enfumée de la Milonga et me ramenait à l'époque où j'entendais les sonorités obsédantes du bandonéon. Ernesto Lecuona était un géant de la musique cubaine et j'ai toujours trouvé que sa musique était d'une gaieté communicative. Quant à Guarnieri et sa **Dansa negra**, j'ai très souvent joué cette pièce sous forme d'arrangement avec mon cher ami Yo-Yo Ma et elle éveille en moi, ici, d'heureux souvenirs; de toute façon, il aurait été si regrettable de laisser tomber un compositeur qui porte le prénom "Mozart"! Albéniz et Stravinski sont tous deux représentés avec un **Tango**; j'étais curieuse de voir comment chacun traitait le genre à sa manière et je pense que les deux pièces sont des bijoux. Poursuivant avec les Russes, les **Trois danses fantastiques** de Chostakovitch sont merveilleusement étranges et j'adore la **Polka** de Tchaïkovski... sa vision personnelle d'une ancienne danse tchèque. La **Dumka** de Dvořák fut une découverte pour moi. Ayant eu le plaisir d'avoir été longtemps en relation avec le Quatuor Skampa, j'étais souvent immergée dans la culture tchèque et au travers du Quatuor, mon estime pour

Dvořák (comme pour Janáček, Smetana et Martinů) grandit; j'étais, donc, décidée à leur exprimer ma gratitude d'une manière ou d'une autre. Curieusement, la **Dumka**, qui est une forme de musique folklorique ukrainienne, m'incita, à son tour, à inclure d'autres pièces solidement enracinées dans la musique populaire. La **Danse hongroise de Brahms** est une composition que j'ai entendue pratiquement toute ma vie sous une forme ou une autre. Quant aux **Danses roumaines** de Bartók, je les ai toujours jouées, jusqu'à présent, dans la version avec violon. Il aurait été étrange de ne pas inclure de musique française alors que je l'ai portée dans mon cœur aussi loin que je m'en souviens; j'ai donc choisi **Je te veux** de Satie, une pièce assez mélancolique – du pur salon! Et pour poursuivre avec la valse, j'ai toujours été touchée par la **Valse triste** de Sibelius dans sa version orchestrale, et j'ai senti que ceci était une parfaite occasion de tenter de recréer ces sonorités au piano. Il aurait été inconcevable de ne pas inclure Chopin. Cette **Mazurka** éveille en moi tant de souvenirs de la période où j'étais étudiante et écoutais souvent mon merveilleux professeur Vlado Perlemuter jouer cette pièce – cela m'emplissait d'émotion, même en tant qu'enfant. Et, *last but not least*, je suis ravie d'inclure **Old Style** de Graham Fitkin. Au cours des dix dernières années,

Graham a écrit pour moi une musique des plus merveilleuses – toujours une gageure et pénétrée d'une énergie tellement fantastique. Cette pièce ne fait pas exception et je l'inclus dans ce CD comme une étape importante de ce tour du monde, assez particulier.

© 2008 Kathryn Stott

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Kathryn Stott a fait ses études à la Yehudi Menuhin School avec Vlado Perlemuter et Nadia Boulanger, puis au Royal College of Music de Londres avec Kendall Taylor. Lauréate du Concours international de piano de Leeds en 1978, elle a joué en soliste des concertos dans toute la Grande-Bretagne, en Europe, en Australie et en Orient. Elle a créé beaucoup d'œuvres nouvelles, notamment des concertos de Sir Peter Maxwell Davies et Michael Nyman et, avec Noriko Ogawa, *Circuit* pour deux pianos et orchestre de Graham Fitkin. Elle se produit souvent en récital; dans le domaine de la musique de chambre, elle joue depuis longtemps avec Yo-Yo Ma, Truls Mørk, Christian Poltéra, Janine Jansen et de nombreux autres musiciens, et collabore avec des grands quatuors à cordes tels les quatuors Lindsay, Belcea et Skampa. Professeur à la Royal Academy of Music de Londres, Kathryn Stott a dirigé et joué dans plusieurs grands festivals et séries de

concerts, notamment "Fauré and the French Connection" à Manchester en 1995 (ce qui lui a valu d'être faite Chevalier dans l'Ordre des arts et des lettres par le gouvernement

français); les festivals Piano 2000 et Piano 2003 (au Bridgewater Hall); "Chopin: The Music and the Legacy" (Leeds, 2004/5); et "Paris" (Sheffield, automne 2006).



**Kathryn Stott**

**Also available**



**Smetana**  
Piano Works  
CHAN 10430

You can now purchase Chandos CDs online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)  
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

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](mailto:srevill@chandos.net).

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

**Chandos 24-bit recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

With thanks to Mrs S.E. Foster for the use of the Steinway Grand at Potton Hall

**Recording producer** Ralph Couzens

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Editor** Jonathan Cooper

**A&R administrator** Mary McCarthy

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 14 & 15 April 2008

**Front cover/label** Photographs of Kathryn Stott © Jonathan Wilkinson ([www.jonathanwilkinson.eu](http://www.jonathanwilkinson.eu))

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative

**Booklet editor** Elizabeth Long

**Copyright** 1945 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. (Shostakovich), Copyright Control (Ginastera & Albéniz), 1945 Boosey & Hawkes Inc, New York (Bartók), Editio Praga (Dvořák), Edition Peters (Tchaikovsky & Chopin), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Sibelius), 1948 Associated Music Publishers, Inc (Guarnieri), 1930 Edward B. Marks Music Company (Lecuona), Graham Fitkin (Fitkin), Editorial Lagos (Piazzolla), 1972 Éditions Max Eschig (Villa-Lobos), 2002 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Ges.m.b.H. & Co. KG, Wien (Brahms), 1904 Bellon, Ponscarme et C<sup>ie</sup> (Satie), MCMXLI Mercury Music Corporation, New York, N.Y. (Stravinsky)

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

# Dance

- Dmitri Shostakovich** (1906–1975)  
 [1] - [3] Three Fantastic Dances, Op. 5 4:11
- Alberto Ginastera** (1916–1983)  
 [4] Danza de la moza donosa 4:21
- Béla Bartók** (1881–1945)  
 [5] - [10] Romanian Folk Dances 4:17
- Antonín Dvořák** (1841–1904)  
 [11] Dumka, Op. 12/1 4:10
- Piotr Il'yich Tchaikovsky** (1840–1893)  
 [12] Polka peu dansante, Op. 51 No. 2 4:10
- Jean Sibelius** (1865–1957)  
 [13] Valse triste, Op. 44 (extr.) 5:11
- M. Carmargo Guarnieri** (1907–1993)  
 [14] Dansa negra 3:32
- Ernesto Lecuona** (1896–1963)  
 [15] La conga de media noche 3:04
- Isaac Albéniz** (1860–1909)  
 [16] Tango, Op. 165 No. 2 2:12
- premiere recording*  
**Graham Fitkin** (1963)  
 [17] Old Style 2:39
- Astor Piazzolla** (1921–1992)  
 [18] Milonga del ángel 6:36
- Heitor Villa-Lobos** (1887–1959)  
 [19] Valsa da dor 4:54
- Johannes Brahms** (1833–1897)  
 [20] Hungarian Dance No. 1 3:04
- Erik Satie** (1866–1925)  
 [21] Je te veux 5:39
- Igor Stravinsky** (1882–1971)  
 [22] Tango 3:08
- Frédéric Chopin** (1810–1849)  
 [23] Mazurka, Op. 17 No. 4 5:09  
 TT 67:45

Kathryn Stott