

DAVID JALBERT

STRAVINSKI
PROKOFIEV

PÉTROUCHKA
L'OISEAU DE FEU
ROMÉO ET JULIETTE

Transcriptions pour piano



Une photo à gros grains prise en 1910 représente les Ballets russes répétant *L'Oiseau de feu* de Stravinski. Le corps de ballet et d'autres spectateurs, assis et debout le long du mur du fond, observent attentivement la grande ballerine Tamara Karsavina, seule au centre de la pièce. Derrière elle, appuyé nonchalamment contre un piano à queue, le chorégraphe Michel Fokine, tiré à quatre épingles, a la tête enfouie dans une partition. Nicolas Tcherepnine est assis au piano; Stravinski est à sa droite. Sur la photo, le compositeur ne joue pas, mais il agissait régulièrement comme répétiteur. Comme le relate Karsavina, il arrivait souvent à l'avance « pour me jouer et me rejouer un passage particulièrement difficile [...] son corps semblait vibrer à son propre rythme; ponctuant de la tête les staccatos, il me précisait la structure de sa musique avec plus de force que ne l'aurait fait le décompte des mesures ».

Bien que la réduction complète pour piano soit arrivée chez l'imprimeur avant la version orchestrale, Stravinski ne l'a jamais destinée à l'interprétation en concert. Le pianiste et compositeur italien Guido Agosti (1901-1989), élève de Busoni, chercha à combler ce vide en 1934 avec sa transcription de trois mouvements, tous tirés des numéros finaux du ballet. Fonctionnelle, la réduction de Stravinski est à la fois simple et claire. En revanche, la transcription d'Agosti éblouit constamment par sa prolifération de notes qui remplissent l'espace sonore. En particulier, le final tour à tour chatoyant et tonnant exploite avec imagination une large gamme d'effets pianistiques allant du trémolo aux arpèges et à la figuration rapide, sans doute pour évoquer la magie de l'orchestration vibrante de Stravinski.

En 1911, la même distribution et les mêmes metteurs en scène, dirigés de nouveau par l'imprésario Diaghilev, portent à la scène parisienne le chef-d'œuvre suivant de Stravinski, *Pétrouchka*. Là encore, le compositeur assiste à la mise en place et sert de répétiteur. Mais cette fois, il utilise une partition pour piano à *quatre mains*. C'est aussi cette version

pianistique qu'il trimbale en ville pour la jouer avec divers musiciens. Avant l'ère du phonographe, l'écoute ou l'exécution d'une transcription pour piano est le seul moyen, à part l'exécution orchestrale au concert ou au théâtre, d'entrer en contact avec cette musique.

Une décennie plus tard, Stravinski arrange des morceaux choisis pour Artur Rubinstein dans une version pour piano *solo*, *Trois mouvements de Pétrouchka*, un projet qui « captive » le compositeur, selon ses propres termes. Stravinski insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une simple transcription, mais bien d'« une pièce écrite spécialement pour le piano, autrement dit, de la musique pour piano ». Selon Rubinstein, cette idée a germé après que le pianiste légendaire eut dénigré le style pianistique de Stravinski, le jugeant trop percussif. Pour illustrer son propre goût en la matière, Rubinstein joue « Chez Pétrouchka » au compositeur en appliquant une technique de demi-pédale qui laisse résonner la basse tout en préservant la clarté des changements harmoniques dans l'aigu. Cette sonorité luxuriante émerveille Stravinski, qui décide sur-le-champ d'adapter la musique du ballet pour le piano. Rubinstein examine les ébauches. « Parfois, j'osais lui montrer un truc ou deux pour améliorer la sonorité grâce à mon utilisation spécialisée des pédales, ou je lui conseillais d'alléger la texture en laissant de côté certains éléments secondaires de la partition orchestrale », se souvient-il. L'œuvre demeure un élément fondamental du répertoire de tout pianiste virtuose; techniquement, elle est si exigeante (la partition s'étend parfois sur quatre portées) que même Stravinski, pourtant un pianiste extraordinaire, estime sa technique de la main gauche insuffisante et ne l'exécutera jamais lui-même. David Jalbert y ajoute ici sa propre transcription de la bizarre « Danse de l'ours », rétablissant ainsi une section omise par Stravinski dans sa version pour piano de « La Semaine grasse ».

Les trois premiers ballets de Stravinski, *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka* et *Le Sacre du printemps*, sont tous ancrés dans des éléments de la tradition littéraire et culturelle russe, soit, respectivement, le conte, le théâtre de marionnettes et le paganisme. Au cours des années 1920, son compatriote Prokofiev compose lui-même plusieurs ballets modernistes, également à Paris. Mais l'apport le plus durable de Prokofiev à ce répertoire se fera attendre jusqu'à son retour définitif en Union soviétique, en 1936. Et au lieu de rechercher un scénario russe, il se tournera vers Shakespeare, dont les pièces n'ont jusque-là connu aucune adaptation convaincante à la danse, malgré leur succès à l'opéra. Historiquement, le *Roméo et Juliette* de Prokofiev constitue une première en ce qu'il réussit là où les autres ont échoué, affirme son biographe de l'ère soviétique, Israël Nestiev : il « recrée avec une puissance et une compassion extraordinaires les transports, les passions et les conflits dramatiques des personnages immortels de Shakespeare ».

Prokofiev compose la majeure partie de son ballet à l'été 1935. Il a acquis la réputation de produire des partitions bruyantes et modernistes, mais à cette époque, il réoriente son style vers une « nouvelle simplicité ». « Nous sommes allés aussi loin que nous sommes susceptibles de le faire pour ce qui est de la taille, de la dissonance ou de la complexité en musique », médite-t-il. Et dans une sorte de manifeste, il déclare que la nouvelle musique se doit d'être mélodieuse et, en outre, que « la mélodie doit être simple et compréhensible, sans être répétitive ni futile ». Dans *Roméo et Juliette* comme dans son *Concerto pour violon n° 2*, terminé en même temps, Prokofiev développe un style simplifié en rééquilibrant quatre tendances qu'il reconnaît dans toute sa musique : les mouvances classique, moderne, motrice et lyrique.

Ironiquement, malgré le caractère abordable de son langage musical, le Ballet du Bolchoï juge d'abord l'œuvre trop complexe pour la danse. La première n'aura donc lieu qu'en 1938, à Brno, dans l'actuelle République tchèque. Dans l'intervalle, le public tombe sous le

charme de la musique du ballet, grâce aux deux suites orchestrales (1936) et à l'ensemble de morceaux pour piano (1937) préparés par le compositeur. Comparativement à la folle virtuosité des transcriptions de Stravinski présentées dans ce disque, les dix morceaux extraits de *Roméo et Juliette* sont relativement posés. Ils sont dérivés de la partition pour piano originale du compositeur ; comme on peut s'y attendre de la part d'un pianiste de ce calibre, ils sont très idiomatiques et adaptés méticuleusement à la scène de récital. Nestiev note qu'ils ont rapidement gagné la faveur des pianistes en raison de la « richesse de leur matériau thématique ». L'abondance de cette richesse, même dépouillée de l'orchestration glorieuse, témoigne de la puissance brute de cette musique, une puissance qui se ressent comme nulle part ailleurs dans « Les Montaigu et les Capulet ». Il ne faudrait pourtant pas croire en l'absence de toute virtuosité. Les gammes précipitées en staccato et les transitions de « Juliette, jeune fille » sont très difficiles à rendre. Comme dans les sonates de Mozart, la simplicité superficielle est trompeuse : dans les deux cas, la transparence des textures laisse voir tous les détails. Il y a là un certain paradoxe : la simplicité présente parfois un plus grand défi que la complexité.

In a grainy photo from 1910, the Ballets Russes are pictured rehearsing Stravinsky's *The Firebird*. The corps de ballet and other onlookers, seated and standing along a back wall, gaze intently at the great ballerina Tamara Karsavina, alone at the centre of the room. Behind her is a grand piano, and leaning up against it nonchalantly is a smartly dressed Mikhail Fokine, the choreographer, his head buried in a score. At the piano sits Nikolay Tcherepnin, and to his right, Stravinsky. In this instance the composer is not playing. But he was frequently the repetiteur, and as Karsavina reported, often arrived early "to play for me over and over again some especially difficult passage ... his body seemed to vibrate with his own rhythm; punctuating staccatos with his head, he made the pattern of his music forcibly clear to me, more so than the counting of bars would have done".

Though the complete piano reduction beat the orchestral version to the printer, Stravinsky never intended it for concert performance. The Italian pianist-composer Guido Agosti (1901-1989), a Busoni pupil, sought to fill this void with his 1934 transcription of three movements, all drawn from among the ballet's closing numbers. Stravinsky's reduction is functional, embracing simplicity and clarity. Agosti's transcription, on the other hand, dazzles at every opportunity, a proliferation of notes filling the sonic space. The finale, notably, alternately shimmers and thunders, imaginatively exploiting a wide range of pianistic effects—tremolos, arpeggios, rapid figuration—to evoke, no doubt, the magic of Stravinsky's vibrant orchestration.

In 1911, the same cast and directors, again led by the impresario Diaghilev, brought Stravinsky's next masterpiece, *Petrushka*, to the Paris stage. Again, the composer attended rehearsals and served as repetiteur. But this time he played from a score for piano *four hands*. It was this piano version that he also trotted around town to play with different musicians. In the era before the phonograph, outside of live orchestral performances in the theatre, hearing or playing the ballet in piano transcription was the only way to come into contact with the music.

A decade later, Stravinsky arranged selections for Artur Schnabel in a version for *solo* piano, Three Movements from *Petrushka*, a project the composer said "enthralled" him. Stravinsky insisted this was no mere transcription, rather "a piece written especially for the piano, or stated differently, piano music". According to Schnabel, the idea came after the legendary pianist disparaged Stravinsky's keyboard style as being too percussive. To illustrate his own taste in such matters, Schnabel played music from *Petrushka*'s cell using a half-pedaling technique that preserved the bass while allowing clear changes in treble harmonies. The luxuriant sound left Stravinsky in awe. He decided on the spot to adapt music from the ballet for the piano. Schnabel read over drafts. "I sometimes dared to show him a trick or two to make it sound better with my specialty for using the pedals and by advising him to alleviate the texture by leaving out some secondary stuff from the orchestral score," he recalled. The work remains a staple of the virtuoso pianist's repertoire, so challenging technically—the score occasionally expands to four staves—that even a formidable pianist such as Stravinsky deemed his left-hand technique not up to par and never performed it himself. David Jalbert includes his own transcription of the quirky "Bear Dance", restoring a section that Stravinsky omitted from his piano version of *The Shrovetide Fair*.

Stravinsky's three early ballets, *The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*, were all rooted in Russian literary and cultural traditions: folk tales, puppet theatre and paganism, respectively. In the 1920s, his compatriot, Prokofiev, penned several modernist ballets himself, also in Paris. But Prokofiev's most enduring contribution to the genre came only upon his permanent return to the Soviet Union in 1936. And instead of seeking a Russian scenario he turned to Shakespeare, whose plays had so far eluded convincing adaptation in dance despite success on the operatic stage. In a historical first, Prokofiev's *Romeo and Juliet* succeeded where others had failed, asserted his Soviet-era biographer, Israel Nestyev, by "recreat[ing] with extraordinary power and compassion the transports, passions, and dramatic conflicts of Shakespeare's immortal characters".

Prokofiev composed most of the ballet during the summer of 1935. He had acquired a reputation for noisy, modernistic scores but around this time was reorienting his style towards a “new simplicity”. “We have gone as far as we are likely to go in the direction of size or dissonance, or complexity in music,” he mused. And in a manifesto of sorts, he declared that new music ought to be melodious; moreover, that “the melody must be simple and comprehensible, without being repetitive or trivial”. In both *Romeo and Juliet* and his Second Violin Concerto, completed concurrently, Prokofiev developed a simpler style by rebalancing four tendencies he recognized in all of his music: the classical, modern, motoric and lyrical.

Ironically, despite the ballet’s approachable musical language, the Bolshoi Ballet initially deemed the music too complex for dance. The premiere thus took place in Brno (in present-day Czech Republic) and only in 1938. In the meantime the public fell in love with music from the ballet thanks to two orchestral suites (1936) and a set of piano pieces (1937) prepared by the composer. Compared to the wildly virtuosic Stravinsky transcriptions on this CD, Ten Pieces from *Romeo and Juliet* are relatively tame. The pieces derive from the composer’s original piano score, and as one might expect from a pianist of this calibre, are highly idiomatic, meticulously edited for the recital stage. Nestyev noted that they quickly won favour with pianists on account of the “richness of their thematic material”. That such richness abounds, even when stripped of the glorious orchestration, testifies to the music’s raw power, felt nowhere more deeply than in “The Montagues and the Capulets”. The absence of virtuosity should not, however, be overstated. The scurrying, staccato scales and passage work in “Young Juliet” are daunting to perform. As in Mozart’s sonatas, surface simplicity deceives: in both, textural transparency leaves every detail exposed. Therein lies a paradox: simplicity, rather than complexity, sometimes presents the greater challenge.

Copyright © 2016 by Robert Rival



DAVID JALBERT

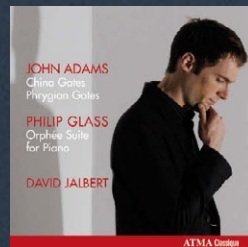
Virtuose élégant et chaleureux au répertoire éclectique, David Jalbert s'est taillé une place de choix parmi les pianistes de la nouvelle génération : « À compter d'aujourd'hui, il faut ajouter le nom de David Jalbert au panthéon de nos grands interprètes » (*l'Actualité*). Récemment nommé par la CBC comme l'un des 15 meilleurs pianistes canadiens de tous les temps, M. Jalbert se produit régulièrement avec orchestre ou en récital en Amérique du Nord et en Europe, et ses enregistrements ont été acclamés par la critique de par le monde. Son intégrale des *Nocturnes* de Fauré a été sélectionnée comme la version moderne de référence par le jury de *La Tribune des critiques de disques* de France-Culture, et ses enregistrements des *Préludes et Fugues* de Chostakovitch, des *Variations Goldberg* de Bach et de musique américaine ont tous connu des succès similaires. Chambriste accompli, il a aussi collaboré avec des artistes tels que Nicola Benedetti, Jean-Philippe Collard et les quatuors Alcan et Cecilia en plus de Triple Forte, le trio qu'il forme avec Jasper Wood au violon et Denise Djokic au violoncelle. David Jalbert a été lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux, a remporté cinq prix Opus et a été trois fois finaliste aux prix Juno, en plus d'être le lauréat 2007 du prestigieux prix Virginia Parker du Conseil des Arts du Canada. Il est diplômé de Juilliard, de l'Université de Montréal, de la Glenn Gould School et du Conservatoire du Québec, et est maintenant professeur agrégé de piano à l'Université d'Ottawa.

A virtuoso with a warm, elegant style and a wide-ranging repertoire, pianist David Jalbert has established himself among the elite of a new generation of classical musicians: "Jalbert's piano playing is remarkable for its sweep, confidence, sensitivity, power and color, what more can we ask?" (Fanfare). Recently named by the CBC among the 15 best Canadian pianists of all time, Mr. Jalbert performs regularly as a soloist and recitalist across North America and Europe. His solo recordings – of the Goldberg Variations, the Shostakovich Preludes and Fugues, of American and French piano music – have all garnered international praise in venues ranging from Gramophone to France-Culture. An accomplished chamber musician, he has collaborated with artists such as Nicola Benedetti, Jean-Philippe Collard and the Quatuor Alcan, and is a member of Triple Forte (along with violinist Jasper Wood and cellist Denise Djokic). A national and international prize-winner, David Jalbert has won five Opus Awards, was nominated three times at the Juno Awards, and was the 2007 laureate of the prestigious Virginia Parker Prize of the Canada Council for the Arts. He holds degrees from the Juilliard School, the Glenn Gould School, Université de Montréal and Conservatoire de Musique du Québec, and is now Associate Professor of Piano at the University of Ottawa.

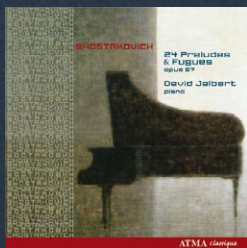
DAVID JALBERT CHEZ / ON ATMA CLASSIQUE



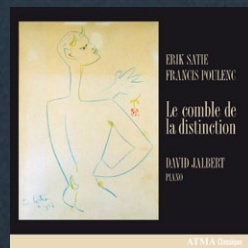
BACH | Goldberg Variations
[ACD2 2557]



JOHN ADAMS | PHILIP GLASS
[ACD2 2556]



SHOSTAKOVICH
24 Preludes & Fugues
[ACD2 2555]



ERIK SATIE | FRANCIS POULENC
Le comble de la distinction
[ACD2 2683]

Réalisation, montage / *Produced and edited by* **Johanne Goyette**
Ingénieur du son / *Sound engineer* **Carlos Prieto**
Salle Raoul-Jobin, Palais Montcalm, Québec, (Québec), Canada
Septembre / *September* 2016

Technicien de piano / *Piano technician* **Marcel Lapointe**
Graphisme / *Graphic design* **Adeline Payette Beauchesne**
Responsable du livret / *Booklet editor* **Michel Ferland**
Photo de couverture / *Cover photo* **Julien Faugère**