



**Igor Stravinsky** (1882-1971)

# Lidija et Sanja Bizjak

Duo de piano



## Le Sacre du printemps

### *L'Ardoration de la terre*

1. Introduction	3'20
2. Les augures printaniers	3'13
3. Jeu du rapt	1'18
4. Rondes printanières	3'49
5. Jeux des cités rivales	1'46
6. Cortège du Sage	0'41
7. Le Sage	0'32
8. Danse de la terre	1'16

### *Le Sacrifice*

9. Introduction	4'23
10. Cercles mystérieux des adolescentes	3'10
11. Glorification de l'élue	1'29
12. Évocation des ancêtres	0'43
13. Action rituelle des ancêtres	3'37
14. Danse sacrale – L'élue	4'20

## Petrouchka

15. Fête populaire de la Semaine Grasse	5'35
16. Le tour de passe – passe	2'04
17. Danse Russe	2'53
18. Chez Petrouchka	4'17
19. Chez le Maure	2'52
20. Danse de la Ballerine	0'50
21. Valse de la Ballerine et du Maure	3'08

22. Fête populaire de la Semaine Grasse (vers le soir)	1'04
23. Danse des nounous	2'23
24. Le paysan et son ours	1'26
25. Le marchand et deux bohémiennes	1'05
26. Danse des cochers et des palefreniers	2'01
27. Les déguisés	1'25
28. Le combat entre le Maure et Petrouchka	0'41
29. Mort de Petrouchka	1'36
30. Apparition du fantôme de Petrouchka	1'27

## Cinq Pièces faciles pour piano à quatre mains (main droite facile)

31. Andante	1'00
32. Española	0'57
33. Balalaïka	0'38
34. Napolitana	1'09
35. Galop	1'59

## Trois Pièces faciles pour piano à quatre mains (main gauche facile)

36. Marche	1'13
37. Valse	2'07
38. Polka	0'50

Enregistrement réalisé en novembre 2007 au CNSMD de Paris / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Photos : Carole Bellaïche / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2011 MIRARE, MIR 171  
[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



## Stravinsky

Trois ballets, *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, créés entre 1910 et 1913 par les Ballets russes, résument presque à eux seuls le génie stravinskien des années qui ont immédiatement précédé la Grande Guerre.

*Petrouchka*, scène burlesque en quatre tableaux, a été créée à Paris au Théâtre du Châtelet, le 13 juin 1911, sous la direction de Pierre Monteux, dans une chorégraphie de Michel Fokine, dans les décors et les costumes d'Alexandre Benois, et avec le danseur Vaclav Nijinski dans le rôle titre. Le ballet remporta un vrai succès et la presse se montra quasiment unanime pour saluer, comme ce chroniqueur du *Figaro*, « cette scène truculente de la vie populaire russe (qui) surprend d'abord le spectateur et le subjugué par son charme étrange et pénétrant ». Stravinsky, « maigre adolescent aux nerfs d'acier nous révèle l'ivresse dionysiaque du mouvement, nous étourdit de vitesse, nous grise de rythme exaspéré et nous affole de son infatigable frénésie », ajoutera Émile Vuillermoz dans la revue *S.I.M.* À l'origine, Stravinsky travaillait à une pièce de concert pour piano et orchestre avec cette image en arrière-plan : « En composant cette musique, écrit-il dans ses souvenirs, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes, une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. (...) Un jour, je sursautai de joie – *Petrouchka* ! l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays. C'était bien ça. » Serge de Diaghilev, fondateur des Ballets russes qui ont marqué de leur profonde influence l'histoire de la musique, du théâtre et de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle, suggéra à Stravinsky d'abandonner le projet d'un concerto pour piano au profit de la danse, et c'est autour de cet argument que s'est finalement édifié le ballet *Petrouchka*.

L'action se situe à Saint-Pétersbourg, pendant la Semaine grasse. Sur la place se dressent des baraques foraines tandis que, dans la cohue, tourne une foule bruyante et amusée. Dans l'une des baraques, un drame se noue autour de trois marionnettes : une ballerine, un Maure et le pantin russe *Petrouchka*. Tous trois exécutent une danse effrénée, mais le Maure et *Petrouchka* se disputent l'amour de la ballerine, laquelle avoue sa préférence pour le premier. Les deux rivaux se battent et le Maure, d'un coup de sabre, assomme *Petrouchka* qui s'écroule et meurt devant la foule en fête, pour revivre bientôt sous les traits d'un spectre grimaçant.

Stravinsky a réalisé plusieurs adaptations pianistiques de ses ballets, en grande partie dans un souci de rentabilité financière, se concentrant particulièrement sur les ouvrages de la période russe, les droits d'auteur ayant été supprimés par la révolution de 1917. Sans être un grand virtuose, il était un bon pianiste, qui considérait avant tout le piano comme un instrument de travail sur lequel il composait, d'où un répertoire pianistique assez modeste en quantité. Tamara Karsavina, danseuse étoile des Ballets russes, partenaire privilégiée de Nijinski et créatrice du rôle de la ballerine dans *Petrouchka*, admirait néanmoins son jeu et témoignait qu'au clavier tout son corps paraissait vibrer au rythme de sa propre musique. C'est à la demande du pianiste Arthur Rubinstein, son ami, que Stravinsky, moyennant finance, a transcrit pour piano en août 1921 trois mouvements de *Petrouchka*, dans une version si difficile que lui-même prétendait qu'il lui était impossible de la jouer, précisant toutefois qu'en aucun cas il n'avait cherché à reproduire le son de l'orchestre au piano, mais plutôt à privilégier une version essentiellement pianistique.

Bondissante et trépidante, légère et discordante, faite de collages, de polyphonies et de polyrythmies, la musique de Stravinsky savamment imitative de bruits forains, avec ses valse d'orgue de barbarie, s'achèvera dans un climat de mélancolie autour de la mort misérable de *Petrouchka*. Dans une démarche différente de celle du génie robuste de Moussorgsky, Stravinsky, dans cette pantomime burlesque,

vive et désinvolte, se fait l'interprète de l'âme musicale russe. La foule truculente durant les réjouissances de la Semaine grasse devient presque l'élément essentiel de cette œuvre unique, car c'est elle qui imprime à la musique cette vitalité exubérante et ces rythmes multiples.

Au piano, la partition regorge de difficultés redoutables, et l'on y découvre beaucoup de points communs avec la version orchestrale au sein de laquelle le piano tient d'ailleurs une place de choix : opulence sonore, contrastes agressifs, heurts bruyants, sonorités grinçantes : « Dans mon idée primitive, disait Stravinsky, je voyais un homme en frac, portant des cheveux longs : le musicien ou le poète de la tradition romantique. Il se plaçait au piano et roulait sur le clavier des objets hétéroclites, tandis que l'orchestre éclatait en protestations véhémentes, en coups de poing sonores. » *Petrouchka* porte en germe *Le Sacre du printemps* créé deux ans plus tard, et si *Petrouchka* avait été accueilli avec bienveillance par le public et la presse, il en fut tout autre pour *Le Sacre du printemps*. La création du nouveau ballet de Stravinsky par les Ballets russes au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le 29 mai 1913, sous la baguette de Pierre Monteux, dans une chorégraphie de Nijinski, reste l'un des scandales musicaux les plus retentissants de l'histoire de la musique, la « bataille d'Hernani » des Ballets russes, comme on a pu le dire. Âprement discutées, la chorégraphie de Nijinski et la musique de Stravinsky déclenchèrent dans la salle des Champs-Élysées un chahut indescriptible dont toute la presse se fit l'écho. *Le Sacre du printemps* suscita l'enthousiasme des uns et la fureur des autres, ceux qui, selon le critique du journal *Comoedia*, attachés à la musique de ballet « traditionnelle », se satisfaisaient des « restes d'opérettes accommodées à la sauce anglaise (et voyaient) quotidiennement ce qu'il y a de plus laid au point de vue plastique », refusant toute nouveauté et tout mouvement inconnu. « Étrange spectacle d'une barbarie laborieuse et puérile » dans lequel on regrette « de se voir compromettre un artiste tel que M. Stravinsky », écrivait Henri Quittard dans

*Le Figaro*. Le même s'emportait plus loin : « M. Stravinsky peut-il imaginer qu'une mélodie parce qu'elle sera doublée pendant cinquante mesures à la seconde supérieure ou inférieure, ou aux deux à la fois, va gagner une intensité et une éloquence décisives ? » À son tour, Jean Chantavoine, dans la *Revue hebdomadaire* s'irritait : « La musique de M. Igor Stravinsky écrite avec une verve et une virtuosité peu communes, est de parti pris et de propos délibéré la plus cruelle pour l'oreille qu'il nous ait été jamais été donné ou infligé d'entendre. Par principe, par un franc et audacieux souci de couleur locale (une couleur locale tout imaginaire), elle est on ne peut plus barbare. La fausse note en est la substance ordinaire, avec les timbres les plus crus, les plus rauques et les plus insociables. » Adolphe Boschot ironisait dans *L'Écho de Paris* : « Jouez à deux pianos ou à quatre mains, en transposant d'un ton une partie, mais non l'autre (...), d'ailleurs si vous préférez des accords d'un demi-ton, ne vous gênez pas. Il s'agit seulement de n'obtenir presque jamais un de ces ignobles accords, qui passaient jadis pour consonants. » Pierre Lalo, dans *Le Temps*, attaqua le culte de la fausse note et surtout une audace devenue presque banalité.

Très atteint par les manifestations d'hostilité du public, Stravinsky quitta la salle dès les premières mesures du prélude, révolté par les rires et les moqueries. « Ces manifestations d'abord isolées, devinrent bientôt générales, lit-on dans ses mémoires, et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable. » Dans la bataille, gifles et coups de poing répondaient aux injures, cris, sifflets, caquetages, hennissements et ricanements.

Il n'y a pas de véritable argument dans *Le Sacre du printemps* qui, selon Stravinsky, n'est qu'un rituel païen conçu comme « une série de cérémonies de l'ancienne Russie » en deux tableaux. La transcription pianistique réalisée par lui-même, qui aimait la jouer à quatre mains avec Debussy, a été écrite

en vue des répétitions du ballet. Stravinsky y respecte la version orchestrale tout en y accumulant les difficultés. Dans le lyrisme rugueux et coloré de cette rutilante mosaïque, dans les bourdonnements du rythme, l'un des éléments essentiels de la musique, dans la verdure corrosive des dissonances, Stravinsky a voulu « exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale de la sève universelle ».

Même si les couleurs chatoyantes de l'orchestre ne s'y retrouvent pas, comme dans la *Danse sacrée* qui paraît privée de l'humanité que lui conférait la version chorégraphique, on perçoit dans la transcription pour piano les mêmes saccades de rythmes, les mêmes équivoques sonores âpres, éclatantes ou suaves, les mêmes thèmes souvent très courts s'entrelaçant, se juxtaposant et se répétant avec insistance. Toutefois, le piano, instrument à percussion, réussit parfaitement à exprimer la même rudesse, le mélange explosif de certains accords étrangers les uns aux autres, ceux qu'un critique jugea « éminemment *amusicaux* », et jusqu'à l'ambiguïté modale et le sentiment d'exaltation barbare voulus par Stravinsky qui, en prodigieux chimiste des sons, apporte à la musique des éléments totalement nouveaux.

En 1914, un an après la tumultueuse création, Pierre Monteux reprenait *Le Sacre du printemps* en version de concert dans la salle du Casino de Paris : le succès fut immédiat, et Jacques Rivière de saluer l'œuvre comme « le premier chef-d'œuvre que nous puissions opposer à ceux de l'impressionnisme ».

Adélaïde de Place



## Lidija & Sanja Bizjak – Duo de piano

« Pas la moindre comédie, une finesse et une délicatesse à couper le souffle », les deux sœurs Bizjak, pianistes, se produisent maintenant en duo après avoir fait leurs preuves comme solistes. Originaires de Belgrade, d'abord formées par Zlata Males, elles intègrent, à quelques années d'écart, le Conservatoire National Supérieur de Paris, dans la classe de Jacques Rouvier.

L'année 2002 marque leur début en duo ; elles interprètent alors le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de Mendelssohn avec la Philharmonie de Belgrade. Mais c'est surtout lors de leur concert au festival de Laon en 2004 que ce duo se distingue. Ensemble, elles remportent le Concours Avant-Scène au Conservatoire National Supérieur de Paris en 2005 et sont invitées à jouer à Paris les *Concertos pour deux pianos et orchestre* de Mozart à la Cité de la Musique, et celui de Poulenc à Radio France.

La suite de leur parcours est à la mesure de leur talent : invitées au Théâtre Mogador, au Musée d'Orsay, à la Salle Gaveau, aux festivals de La Roque d'Anthéron, à La Folle Journée de Nantes, à Nohant, Sully, Auvers-sur-Oise, au « Lisztomania » de Châteauroux, au BEMUS de Belgrade..., elles remportent en 2005 deux prix spéciaux au prestigieux concours de duo de piano de l'ARD de Munich.

C'est lors de la saison 2008-2009 que la scène internationale s'ouvre à elles, saison marquée par l'immense succès remporté lors de leur première invitation aux prestigieux BBC PROMS de Londres avec le Britten Sinfonia sous la baguette de Ludovic Morlot, ainsi que par leurs débuts au Japon lors de « La Folle Journée » à Kanazawa et à Tokyo. Elles étaient récemment au Festival de l'Orangerie de Sceaux, au Festival de Musique de Chambre de Perros Guirec, à « Piano aux Jacobins », au Festival Berlioz, au Grand Théâtre de Provence avec l'Orchestre National de France en direct sur France

Musique...

Lidija et Sanja se sont produites avec de prestigieuses formations orchestrales telles que le Sinfonia Varsovia, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre de Picardie... Elles ont réalisé un CD Mozart, Schumann, Brahms pour la Fondation Meyer-CNSMDP et sont lauréates du programme « Déclat » CulturesFrance-Radio France soutenu par le Mécénat Musical Société Générale en enregistrant un CD « Live ». Leur prestation au 30<sup>e</sup> anniversaire du Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron a été diffusée en direct sur Arte Live Web.

Régulièrement invitées par les radios et les télévisions françaises et étrangères, chacune de leur apparition est chaleureusement saluée par la presse et enthousiasme le public. Elles seront prochainement en Italie à Venise, à Florence avec le soutien de la Fondation du Palazzetto Bru Zane, en Allemagne à Düsseldorf, sur les ondes de Radio France, à Paris, Salle Gaveau, au Musée d'Orsay, à La Folle Journée de Nantes...

« Voici un duo à réentendre de toute urgence ! » Jean-Luc Pierre, *La Lettre du Musicien*

## Stravinsky

Three ballets, *L'Oiseau de feu (The Firebird)*, *Petrouchka (Petrushka)*, and *Le Sacre du printemps (The Rite of Spring)*, premiered by the Ballets Russes between 1910 and 1913, encapsulate almost on their own the genius of Stravinsky in the years immediately preceding the Great War.

*Petrushka*, a 'burlesque scene in four tableaux', was given its first performance at the Théâtre du Châtelet in Paris on 13 June 1911. It was conducted by Pierre Monteux, with choreography by Michel Fokine and sets and costumes by Alexandre Benois, and featured the dancer Vaclav Nijinsky in the title role. The ballet scored a genuine success and the press was virtually unanimous in its praise, like the reviewer of *Le Figaro*, for whom 'this truculent scene from Russian folk life initially surprises the spectator and subjugates him with its strange and pervasive charm'. Stravinsky, 'a thin adolescent with nerves of steel, reveals the Dionysiac intoxication of motion, giddies us with speed, exhilarates us with intensified rhythm, and throws us into turmoil with his tireless frenzy', added Émile Vuillermoz in the periodical *S.I.M.* Stravinsky was originally working on a concert piece for piano and orchestra, with this image in the back of his mind: 'In composing this music', he wrote in his *Souvenirs de ma vie*, 'I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly going wild, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing fanfares, in a terrific free-for-all which, after reaching its climax, ends with the sorrowful, plaintive collapse of the poor puppet. . . . One day, I leapt for joy – Petrushka! The eternal unhappy hero of every fair, in every country. Here was what I was looking for.' Serge Diaghilev, the founder of the Ballets Russes, which had a far-reaching influence on the history of music, theatre and art in the early twentieth century, suggested Stravinsky should abandon the project of a piano concerto in favour of a dance piece, and the ballet *Petrushka* was finally built around the scenario quoted above.

The action takes place in St Petersburg at Shrovetide. Fairground booths are set out on the square while a noisy, good-humoured crowd mills around. In one of the booths, a drama is played out among three puppets: a Ballerina, a Moor, and the Russian puppet Petrushka. All three perform a wild dance, but the Moor and Petrushka quarrel over the love of the Ballerina, who admits her preference for the former. The two rivals fight and the Moor knocks Petrushka down with a blow from his sabre. He dies in full view of the festive crowd, only to return soon afterwards in the form of a grimacing ghost.

Stravinsky made several piano arrangements of his ballets, largely for financial reasons, and concentrating especially on the works of the Russian period, since copyright had been abolished by the Revolution of 1917. Without being a great virtuoso, he was a good pianist who regarded the instrument above all as a working tool on which he composed, with the result that his output of original piano music was fairly modest. Nonetheless, Tamara Karsavina – a principal dancer with the Ballets Russes and favourite partner of Nijinsky's who created the role of the Ballerina in *Petrushka* – admired his playing; she relates that when he was at the keyboard his entire body seemed to vibrate to the rhythm of his own music. It was at the request of his friend the pianist Arthur Rubinstein that Stravinsky, in return for the appropriate payment, transcribed three movements from *Petrushka* for piano in August 1921. This version is so difficult that the composer claimed he could not play it himself, while maintaining that he had made no attempt to reproduce the sound of the orchestra on the piano, but rather aimed for an essentially pianistic version.

Leaping and bustling, nimble and discordant, made up of collages, polyphonies and polyrhythms and featuring artful imitations of fairground noises and organ-grinder's waltzes, Stravinsky's music ends in melancholy mood with the wretched death of Petrushka. Adopting a different approach from the robust genius of Mussorgsky, Stravinsky interprets



the musical soul of Russia in this lively and casual burlesque pantomime. The truculent crowd during the Shrovetide festivities becomes almost the essential element of this unique work, for it is the crowd music that stamps the work with its exuberant vitality and multiple rhythms.

In its piano version, the score is brimming with fearsome difficulties, and shares many traits with the orchestral version, in which the piano in fact already has an important role: sonic opulence, aggressive contrasts, noisy collisions, grating sonorities: 'In my initial conception,' said Stravinsky, 'I saw a man in evening dress, wearing his hair long: the musician or the poet of Romantic tradition. He sat down at the piano and rolled incongruous objects [*des objets hétéroclites*] on the keyboard, while the orchestra burst out with vehement protests, with verbal fisticuffs.'

*Petrushka* bears the seeds of *The Rite of Spring*, premiered two years later. But if the earlier work had been kindly received by press and public, things turned out quite differently for *The Rite*. The first performance of Stravinsky's new ballet by the Ballets Russes at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris on 29 May 1913, choreographed by Nijinsky and conducted by Pierre Monteux, has remained one of the most resounding scandals of the history of music, the '*bataille d'Hernani* of the Ballets Russes', as it has been called. Nijinsky's choreography and Stravinsky's music, both bitterly contested, provoked an indescribable uproar in the theatre that was duly reported by all the press. *The Rite* aroused the enthusiasm of some spectators and the ire of others, the latter being characterised by the critic of the newspaper *Comoedia* as those attached to 'traditional' ballet music who contented themselves with 'leftovers from operettas flavoured with Worcestershire sauce, [and saw] every day all that is ugliest from an aesthetic point of view', who rejected all innovation and any unknown choreographic movement. 'A strange spectacle of laborious and puerile barbarism' in which it is regrettable 'to see an artist such as M. Stravinsky getting mixed up', wrote Henri Quittard

in *Le Figaro*. A few lines further on, the same journalist fumed: 'Does M. Stravinsky imagine that a melody will acquire critical intensity and eloquence because it is doubled for fifty bars at the upper or lower second, or both at once?' Jean Chantavoine, in the *Revue hebdomadaire*, also expressed his irritation: 'The music of M. Igor Stravinsky, written with uncommon verve and virtuosity, is deliberately and consciously the cruellest for the ear we have ever heard or had inflicted upon us. Out of principle, out of an unequivocal and audacious concern for local colour (a local colour that is entirely imaginary), it is unsurpassable in its barbarism. The wrong note is its ordinary substance, along with the crudest, most raucous and most uningratiating timbres.' Adolphe Boschot remarked ironically in *L'Écho de Paris*: 'Play on two pianos, or four hands on one, transposing one part by a tone, but not the other . . . indeed, if you prefer chords of a semitone, don't hesitate. The only aim is almost never to obtain one of those ignoble chords which once passed for consonant.' Pierre Lalo, in *Le Temps*, attacked the cult of the wrong note, and above all an audacity that had become almost commonplace.

Considerably affected by the manifestations of hostility in the audience, Stravinsky left the auditorium after the first bars of the prelude, revolted by the laughter and jibes. 'These demonstrations, isolated at first, soon became widespread,' we read in his memoirs, 'and, provoking counterdemonstrations from other sections of the audience, soon turned into an appalling din.' In the ensuing battle, insults, shouts, whistles, cackling, braying and sneers were answered by slaps and punches.

There is no real scenario in *The Rite of Spring*, which according to Stravinsky is simply a pagan ritual conceived as 'a series of ceremonies in ancient Russia' in two tableaux. His own piano transcription, which he liked to play as a duet with Debussy, was made for the ballet rehearsals. It respects the orchestral version while piling up technical difficulties. In the rugged, colourful lyricism of this gleaming mosaic, the throbbing

rhythms (one of the essential elements in this music), the corrosive tartness of the dissonances, Stravinsky intended to 'express the sublime rising of Nature renewing itself: the total, panic-stricken rising of the universal sap'.

Even though the shimmering colours of the orchestra are absent from the piano transcription, as in the Sacrificial Dance which seems shorn of the humanity conferred on it by the choreographic version, one still perceives the same jerky rhythms; the same pungent sonic ambiguities, blaring or smooth; the same, often very short themes, intertwining, juxtaposed, insistently repeated. And the piano, itself a percussion instrument, succeeds perfectly in conveying the same roughness, the explosive combination of certain foreign chords which one critic judged 'eminently *amusical*', and even the modal ambiguity and the feeling of barbaric elation intended by Stravinsky, who here, as a prodigious sonic alchemist, brings wholly new elements into music.

In 1914, a year after the tumultuous premiere, Pierre Monteux revived *The Rite of Spring* in concert at the Casino de Paris: it was an immediate success, and Jacques Rivière saluted the work as 'the first masterpiece that we can set against those of impressionism'.

Adélaïde de Place  
*Translation: Charles Johnston*

## Lidija & Sanja Bizjak – Piano Duo

‘Not the slightest nonsense, but breathtaking finesse and delicacy.’

The two Bizjak sisters now appear as a piano duo after proving their mettle individually as soloists. Born in Belgrade, where they were initially trained by Zlata Males, they both entered the class of Jacques Rouvier at the Conservatoire National Supérieur in Paris (CNSMDP), some years apart.

The year 2002 marked their debut as a duo, performing Mendelssohn’s Concerto for two pianos with the Belgrade Philharmonic. But it was above all with a concert at the Laon Festival in 2004 that the sisters attracted attention. Together they won the Avant-Scène Competition at the CNSMDP in 2005 and were invited to play in Paris – Mozart’s Concerto for two pianos at the Cité de la Musique and the Poulenc Concerto at Radio France.

Their subsequent career has been worthy of their talent, with engagements at the Théâtre Mogador, the Musée d’Orsay and the Salle Gaveau in Paris and such festivals as La Roque d’Anthéron, La Folle Journée in Nantes, Nohant, Sully, Auvers-sur-Oise, Lisztomania in Châteauroux, and BEMUS in Belgrade. In 2005 they were awarded two special prizes at the prestigious ARD Competition for piano duos in Munich.

It was in the 2008-09 season that they arrived on the international scene, with the immense success of their first invitation to the BBC Proms in London (with the Britten Sinfonia under the direction of Ludovic Morlot) and their debut in Japan, at La Folle Journée in Kanazawa and Tokyo. They have recently appeared at the Festival de l’Orangerie de Sceaux, the Perros Guirec Chamber Music Festival, Piano aux Jacobins in Toulouse, the Festival Berlioz, and the Grand Théâtre de Provence with the Orchestre National de France (broadcast live on France Musique).

Lidija and Sanja have performed with such leading orchestras as Sinfonia Varsovia, the Orchestre National du Capitole de Toulouse, and the Orchestre de Picardie. They recorded a CD of music by Mozart, Schumann and Brahms for the Fondation Meyer-CNSMDP and were selected for the programme ‘Déclic’ CulturesFrance-Radio France, supported by Mécénat Musical Société Générale, which led to the recording of a live CD. Their performance at the thirtieth anniversary of the Festival International de Piano de La Roque d’Anthéron was webcast on Arte Live Web.

They are regularly invited to appear on French and foreign radio and television, and each of their concerts is warmly acclaimed by the press and draws enthusiastic reactions from audiences. They will shortly be seen in Venice, in Florence with the support of the Palazzetto Bru Zane Foundation, in Düsseldorf, on Radio France, at the Salle Gaveau and the Musée d’Orsay in Paris, and at La Folle Journée in Nantes.

‘Here is a duo one urgently wants to hear again!’ Jean-Luc Pierre, *La Lettre du Musicien*

## Strawinsky

Drei Ballette, *Der Feuervogel*, *Petruschka* und der *Sacre du Printemps* (Die Frühlingsweihe), die zwischen 1910 und 1913 von den *Ballets Russes* uraufgeführt wurden, fassen beinahe für sich allein das Genie Strawinskys der Vorkriegsjahre in sich zusammen.

*Petruschka*, eine in vier Bildern strukturierte burleske Szene, wurde in Paris im Théâtre du Châtelet am 13. Juni 1911 uraufgeführt, unter der Leitung von Pierre Monteux und der Choreographie von Michel Fokine, mit der Bühnendekoration und den Kostümen von Alexandre Benois und mit als Erster Tänzer Vaclav Nijinsky. Das Ballett feierte einen wahren Erfolg und die Presse zeigte sich geradezu ausnahmslos Einstimmig, um, wie der Chronist des *Figaro* schrieb, „diese urwüchsige Szene aus dem volkstümlichen russischen Leben, (die) den Zuschauer zuerst überrascht, ihn anschließend aber durch seinen besonderen und eindringlichen Charme in seinen Bann zieht“ zu begrüßen. Émile Vuillermoz äußerte sich dazu in der Zeitschrift *S.I.M.*: Strawinsky, dieser „dünne Jugendliche mit eisernen Nerven, offenbart uns die dionysische Trunkenheit der Bewegung, betäubt uns mit Geschwindigkeit, berauscht uns mit rasenden Rhythmen und verwirrt uns mit seiner unermüdlichen Leidenschaft.“ Ursprünglich arbeitete Strawinsky an einem Klavierkonzert mit folgender Idee im Hintergrund: „Während ich diese Musik komponierte“, schreibt er in seinen Erinnerungen, „hatte ich die klare Vision eines plötzlich verrückt gewordenen Narren. (...) Eines Tages schrak ich vor Freude auf – Petruschka! Dieser ewige und unglückliche Held aller Jahrmärkte, aller Länder. Das war es.“ Serge Diaghilev, der Gründer der *Ballets Russes*, die durch ihren tiefen Einfluss die Musikgeschichte geprägt haben, hielt Strawinsky an, sein Projekt des Klavierkonzerts zum Vorteil eines Balletts umzuschreiben und so konnte dank dieses Arguments das Ballett *Petruschka* das Tageslicht erblicken.

Das Geschehen findet in Sankt Petersburg während

der *Semaine grasse* („Woche der sieben fetten Tage“, Faschingswoche) statt. Auf dem Platz richten sich die Jahrmarktsbuden auf, während sich in dem Gedränge die Menschenmasse lauthals amüsiert. In einer der Buden bahnt sich ein Drama mit drei Marionetten an: eine Ballerina, ein Maure und der russische Possenreißer Petruschka. Zusammen tanzen sie einen zügellosen Tanz, dabei streiten sich der Maure und Petruschka um die Liebe der Ballerina, die ihre Vorliebe für Ersteren eingesteht. Die Feinde bekämpfen sich gegenseitig und der Maure schlägt Petruschka mit einem Speerschlag nieder, der inmitten des feiernden Menschengewühls zusammenbricht und stirbt, um bald darauf als Fratzen schneidendes Gespenst wieder aufzuerstehen.

Strawinsky hat mehrere pianistische Fassungen dieser Ballette realisiert, hauptsächlich der finanziellen Ergiebigkeit wegen, und sich dabei insbesondere den Werken aus der russischen Periode gewidmet, dessen Autorenrechte mit der Revolution von 1917 aufgehoben wurden. Auch wenn er kein Virtuose war, war Strawinsky nichtsdestoweniger ein guter Pianist, der das Klavier vor allem als Arbeitsinstrument betrachtete, mit dem er komponieren konnte, weswegen ein quantitativ geringes Klavierrepertoire existiert. Tamara Karsavina, eine Primaballerina der *Ballets Russes* und bevorzugte Partnerin von Nijinsky, die die Rolle der Ballerina in *Petruschka* in der Premiere interpretierte, bewunderte nichtsdestotrotz Strawinskys Klavierspiel und erzählte wie Strawinsky am Klavier im Rhythmus seiner eigenen Musik zu beben schien. Auf Anfrage seines Freundes Arthur Rubinstein und gegen Entgelt, überarbeitete Strawinsky im August 1921 drei Sätze des *Petruschka* für Klavier; eine Fassung, die so schwer ist, dass sogar Strawinsky selber vorgab, es unmöglich spielen zu können, er aber auf keiner Weise das Ziel anstrebe, den Orchesterklang auf dem Klavier wiederzugeben, sondern eher eine wesentlich pianistische Fassung bevorzuge.

Munter und hektisch, leicht und misstönend, aus Kollagen,

Polyphonien und Polyrythmik gestaltet – die Musik Strawinskys, die gekonnt die Jahrmarktsgeräusche mit ihren barbarischen Drehorgeln imitiert, schließt in einem Klima voll der Melancholie mit dem elenden Tod Petruschkas. Durch eine andere Vorgehensweise als die des robusten Genies Mussorgskis, verkörpert Strawinskys Musik in dieser lebhaften und ungezwungenen burlesken Pantomime die musikalische Seele Russlands. Dieses urwüchsige Menschengewühl während der Festlichkeiten der Faschingswoche wird fast zu einem wesentlichen Element dieses einzigartigen Werks, denn es ist eben dieses, das der Musik ihre überschwängliche Lebenskraft und ihre multiplen Rhythmen verleiht.

Am Klavier überhäuft sich die Partitur mit gewagten technischen Schwierigkeiten und man entdeckt darin viele Gemeinsamkeiten mit der orchestralen Fassung, in dessen Mittelpunkt das Klavier einen bedeutenden Platz einnimmt: Klanglicher Überfluss, aggressive Kontraste, laute Stöße, knirschende Klänge: „In meiner ursprünglichen Idee“, beschrieb Strawinsky, „stellte ich mir einen Mann im Frack mit langen Haaren vor: ein Musiker oder Poet von romantischer Tradition. Er setzt sich ans Klavier und rollt über die Tastatur verschiedenartige Objekte, indes das Orchester in vehementen Protesten und geräuschevollen Fausthieben zerbirst.“

*Petruschka* trug in sich den Keim des *Sacre du Printemps*, das zwei Jahre später uraufgeführt wurde und obwohl Petruschka mit Wohlwollen von Seiten des Publikums und der Presse seinerzeit begrüßt wurde, ergab sich für das *Sacre du Printemps* ganz das Gegenteil. Die Uraufführung der *Ballets Russes* des neuen Balletts von Strawinsky im Théâtre des Champs-Élysées in Paris am 29. Mai 1913, unter der Leitung von Pierre Monteux und mit der Choreographie von Nijinsky, bleibt eines der Aufsehen erregendsten Skandale der Musikgeschichte: Die „*Bataille d’Hernani*“ (Schlacht um Hernani) der *Ballets Russes*, wie manch einer zu sagen pflegte. Heftig diskutiert, löste die Choreographie von Nijinsky und die

Musik von Strawinsky in dem Saal der Champs-Élysées eine unbeschreibliche Aufruhr aus, wovon anschließend die ganze Presse berichtete. *Le Sacre du Printemps* löste bei Einigen große Begeisterung aus, bei Anderen jedoch wahre Wut. Letztere, laut einer Kritik der Zeitschrift *Comoedia*, die mit der „traditionellen“ Ballettmusik verwachsen sind, gaben sich mit den „mit englischer Soße zurecht gemachten Operettenresten zufrieden (und sahen) vom plastischen Gesichtspunkt aus tagtäglich das hässlichste was nur existieren konnte“, jegliche Neuheit und fremde Bewegung ablehnend. „Seltsames Spektakel von mühsamer und alberner Barbarei“, wo mit „Bedauern“ beobachtet wird, dass „ein Künstler wie Herr Strawinsky sich blamiert“, schrieb Henri Quittard für die Zeitung *Le Figaro*. Ferner regt sich derselbe noch weiter auf: „Wie kann Herr Strawinsky nur glauben, dass eine Melodie, nur weil sie fünfzig Takte lang in der oberen oder unteren Sekunde, manchmal gar beide zugleich, verdoppelt wird, an Intensität und entscheidender Ausdruckskraft gewinnt?“ Seinerseits äußerte sich Jean Chantavoine erregt in der *Revue hebdomadaire*: „Die Musik von Herrn Igor Strawinsky, die mit ungewöhnlichem Schwung und Virtuosität komponiert wurde, ist mit ihrer Voreingenommenheit und ihrer vorsätzlichen Idee derart brutal für das Ohr, wie es uns wie noch nie zuvor zu Gehör gegeben oder vielmehr zugefügt wurde. Prinzipiell und wegen eines wahren und waghalsigen Bemühens um lokale Farben (eine vollkommen eingebilddete lokale Farbe) ist sie äußerst barbarisch. Die falsche Note ist ihre allgemeine Substanz, mit den rohesten, heisersten und unverträglichsten Tonfarben.“ Adolphe Boschot äußerte sich Ironisch im *L’Écho de Paris*: „Spielt mit zwei Klavieren oder vierhändig und transponiert um einen Ton einen Teil, aber nicht den anderen (...), übrigens, sollten sie Halbton-Akkorde bevorzugen, genießen sie sich nicht. Es geht nur darum, so wenig wie nur möglich einen dieser schändlichen Akkorde zu erlangen, die man früher einmal konsonant bezeichnete.“ Pierre Lalo greift in *Le Temps* den Kult um die falsche Note und vor Allem die fast banal gewordene Kühnheit an.

Schwer von den feindseligen Aussprüchen des Publikums getroffen, verließ Strawinsky gleich nach den ersten Takten des Präludiums den Saal, außer sich vor Wut, wegen des Gelächters und Gespöts. „Die vorerst vereinzelt Bemerkungen wurden sehr bald allgemein“, kann man in seinen Memoiren lesen, „und riefen andererseits bald Gegenaussprüche hervor, was sehr schnell zu einem grauenvollen Höllenspektakel ausartete.“ In der Schlacht antwortete man auf Beleidigungen, Schreie, Auspfeifen, Getratsche, Johlen und höhnisches Lachen mit Ohrfeigen und Fausthieben.

Im *Sacre du Printemps* gibt es kein wirkliches Argument. Laut Strawinsky ist das Werk nur ein heidnisches Ritual, das wie „eine Serie von Zeremonien des alten Russlands“ in zwei Szenen gestaltet ist. Die Überarbeitung für Klavier, die Strawinsky persönlich verfasste und die er gerne vierhändig zusammen mit Debussy spielte, wurde für die Ballettproben komponiert. Indes sich darin die technischen Schwierigkeiten anhäufen, wird die orchestrale Fassung dagegen von Strawinsky respektiert.

Mittels dem rauen und farbenreichen Lyrismus dieses glänzenden Mosaiks, dem summenden Rhythmus, eines der wesentlichen Elemente dieser Musik, und der korrodierenden Rüstigkeit der Dissonanzen, wollte Strawinsky „den herrlichen Aufstieg der sich immer wieder erneuernden Natur ausdrücken: der totale Aufstieg der universalen Energie.“

Auch wenn die schillernden Farben des Orchesters in der Fassung für Klavier nicht vor zu finden sind, wie zum Beispiel in der *Danse sacrale* (Opfertanz), wo die Humanität abhanden gekommen zu sein scheint, die der choreographischen Fassung inne wohnt, so kann man in der Klavierübertragung dieselben rhythmischen Stöße erkennen, dieselben Zweideutigkeiten, ob sie nun herb, schillernd oder mild klingen, dieselben oft sehr kurzen Themen, die sich ineinander winden, aneinanderreihen und sich ohne Unterlass wiederholen. Wie dem auch sei, das Klavier als Schlaginstrument schafft es

perfekt dieselbe Rohheit wiederzugeben, dieselbe explosive Mischung bestimmter seltsamer Akkorde, die ein Kritiker als „höchst unmusikalisches“ bezeichnete, hin bis in die modale Vieldeutigkeit und der barbarischen Überschwänglichkeit, um die Strawinsky bemüht war und der als genialer Klangchemiker die Musik mit ganz und gar neuen Elementen ergänzte.

1914, ein Jahr nach der aufsehen erregenden Uraufführung, nahm Pierre Monteux den *Sacre du Printemps* in Konzertfassung im Saal des Casinos von Paris wieder auf: Der Erfolg kam umgehend und Jacques Rivière begrüßte das Werk als „Das erste Meisterwerk, das wir denen des Impressionismus gegenüberstellen können.“

Adélaïde de Place  
Übersetzung: Daniela Arrobas

## Lidija & Sanja Bizjak – Klavierduo

„Nicht die geringste Komödie, eine Finesse und Zartheit, die einem den Atem rauben.“ Die beiden Geschwister Bizjak musizieren nun gemeinsam, nachdem jede ihren Weg als Solistin geebnet hat. Gebürtig aus Belgrad, erhielten die beiden Geschwister ihren ersten Klavierunterricht bei Zlata Males und traten mit nur wenigen Jahren Abstand in das *Conservatoire National Supérieur* von Paris in die Klasse von Jacques Rouvier ein.

Das Jahr 2002 steht für ihr gemeinsames Debüt: Sie interpretierten zu diesem Anlass das *Konzert für zwei Klaviere und Orchester* von Mendelssohn mit der Philharmonie von Belgrad. Aber auszeichnen tat sich das Duo vor allem mit ihrem Konzert im Rahmen des Laon-Festivals (Frankreich) im Jahre 2004. Zusammen erhielten sie dann 2005 den Ersten Preis im Wettbewerb „Avant-Scène“ des Pariser Nationalkonservatoriums und wurden daraufhin in die Cité de la Musique (Paris) eingeladen, um die *Konzerte für zwei Klaviere und Orchester* von Mozart, sowie das Konzert von Poulenc für Radio France (Französische Hörfunkanstalt) zu interpretieren.

Der weitere Ablauf ihrer Laufbahn steht ihrem Talent gleich: Eingeladen werden die Geschwister in das Théâtre du Mogador, in das Musée d'Orsay, in die Salle Gaveau, in die Festivals von La Roque d'Anthéron und „Folle Journée“ von Nantes, in das Festival von Nohant, Sully, Auvers-sur-Oise, in das Festival „Lisztomania“ von Châteauroux, in das BEMUS-Festival in Belgrad.... 2005 wurden die Geschwister Bizjak mit zwei speziellen Preisen im Rahmen des prestigereichen Klavierduowettbewerbs der ARD, München, ausgezeichnet.

Die Toren der internationalen Musikszene öffneten sich ihnen im Verlauf der Saison 2008-2009; Saison, die von ihrem gewaltigen Erfolg im Rahmen ihrer ersten Einladung in das berühmte BBC Proms Festival von London, wo sie an der

Seite der Dritten Sinfonia und unter der Leitung von Ludovic Morlot spielten, sowie von ihrem Debüt in Japan im Rahmen des Festivals „Folle Journée“ von Kanazawa und Tokio geprägt wurde. Jüngst spielten sie im „Festival de l'Orangerie“ von Sceaux, im Kammermusikfestival von Perros Guirec und im Festival „Piano aux Jacobins“, sowie im „Festival Berlioz“ in einer Live-Übertragung im französischen Radiosender France Musique vom Grand Théâtre de Provence aus mit dem Nationalorchester von Frankreich.

Lidija und Sanja traten mit mehreren berühmten Orchester-Ensembles auf, wie das Sinfonia Varsovia, das Orchestre National du Capitole von Toulouse, das Orchester von Picardie... Gemeinsam haben sie eine CD mit Werken von Mozart, Schumann und Brahms für die Stiftung Meyer-CNSMDP realisiert und sind Preisträger des Programms „Déclic“ des französischen Radiosenders CulturesFrance, unterstützt von der Musikförderung der Société Générale, für die sie ein Konzertmitschnitt realisierten. Ihr Konzert im Rahmen des 30. Jubiläums des „Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron“ wurde gefilmt und direkt auf Arte Live Web übertragen.

Regelmäßig zu Gast in französischen oder internationalen Radio- und Fernsehsendern, wird jedes ihrer Auftritte herzlich von Seiten der Presse begrüßt und begeistert das Publikum. Demnächst werden die Geschwister Bizjak in Italien, in Venedig und Florenz, mit der Unterstützung der französischen Stiftung des Palazzettos Bru Zane konzertieren, sowie in Düsseldorf, in einer Übertragung für Radio France von Paris, in der Salle Gaveau, im Musée d'Orsay und in der „Folle Journée“ von Nantes...

„Ein Duo, das dringlich wieder gehört werden muss!“ Jean-Luc Pierre, *La Lettre du Musicien*

# VOUS AIMEZ LA MUSIQUE

NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



PARTENAIRE  
DE LA MUSIQUE  
CLASSIQUE  
DEPUIS 25 ANS

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT  
MUSICAL**  
SOCIETE GENERALE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris - Photographie : Nico Hardy - FRED & FARID