

DEBUSSY
STRAVINSKY



GEISTER DUO

PIANO À 4 MAINS

Claude Debussy (1862-1918)

Six Épigrapbes antiques

- | | |
|--|------|
| 1. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été | 2'04 |
| 2. Pour un tombeau sans nom | 3'40 |
| 3. Pour que la nuit soit propice | 2'11 |
| 4. Pour la danseuse aux crotales | 2'14 |
| 5. Pour l'égyptienne | 2'42 |
| 6. Pour remercier la pluie au matin | 2'07 |
|
 | |
| 7. Prélude à l'après-midi d'un faune | 8'37 |
| (arrangement pour piano à quatre mains de Maurice Ravel) | |

Enregistrement réalisé du 26 au 28 April 2022 au Tonstudio Ölbergkirche à Berlin (Allemagne) Prise de son, direction artistique et montage : Christoph Rönnecke, GENUIN Recording group / Piano : C. Bechstein D 282 concert grand piano n°214704 / Accordeur : Hervé Catin / Photos : Jean-Baptiste Millot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Clémence Burgun / Design : Jean-Michel Bouchet LMW&R / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / Avec l'aimable soutien de la fondation Carl Bechstein / © & © 2023, MIRARE, MIR656
www.mirare.fr

DAVID SALMON MANUEL VIEILLARD

Igor Stravinsky (1882-1971)

Petrouchka (version pour piano à quatre mains)

8. Tableau I – Fête populaire	5'17
9. Tableau I – Le Tour de passe-passe	2'14
10. Tableau I – Danse russe	2'48
11. Tableau II – Chez Petrouchka	4'47
12. Tableau III – Chez le maure	2'58
13. Tableau III – Danse de la ballerine	0'47
14. Tableau III – Valse	2'34
15. Tableau III – Le Maure et la ballerine, apparition de Petrouchka	0'55
16. Tableau IV – Fête populaire de la semaine grasse	0'57
17. Tableau IV – Danse des nounous	4'51
18. Tableau IV – Danse des cochers et des palefreniers	2'00
19. Tableau IV – Les Déguisés	5'34

DEBUSSY ET STRAVINSKY S'ÉCOUTENT

Le choix de David Salmon et Manuel Vieillard s'est porté sur trois œuvres majeures composées et créées au tournant des XIX^e et XX^e siècles (entre 1894 et 1915). Trois œuvres qui, chacune à sa manière, procèdent d'une totale liberté créatrice, une modernité combinée à une sorte d'intemporalité puissamment rêvée. Trois hommes dans ce programme : deux à l'affiche – Claude Debussy et Igor Stravinsky – un en coulisse, Maurice Ravel. Trois hommes qui se sont rencontrés, écoutés, estimés (si on excepte une certaine réserve de Debussy vis-à-vis de Ravel). Il est alors tentant d'écouter ces musiques comme la circulation entre eux trois d'une énergie vraiment unique et novatrice.

Les *Six épigraphes antiques* ont la mémoire longue car elles synthétisent deux époques de l'inspiration de Debussy, la période *Pelléas* et celle de la maturité. En 1900, Pierre Louÿs demande à son proche ami une musique de scène pour ses *Chansons de Bilitis* (poèmes récités avec tableaux vivants). L'instrumentation imaginée par Debussy fait rêver – deux flûtes, deux harpes et un célesta –, au point que le tout jeune Pierre Boulez a voulu recréer l'œuvre au tout début des concerts du Domaine Musical (1954) et s'est employé pour cela à restituer la partie de célesta manquante. Debussy confesse à son éditeur Jacques Durand qu'il avait eu jadis l'intention de faire de cette musique une suite d'orchestre, mais, ajoute-t-il, « les temps sont durs, et ma vie est plus dure encore ». Lorsqu'il publie en 1915 ces *Six Épigraphes antiques*, il ne fait pas mention de leur origine, bien que plus de la moitié de la musique de scène y soit réemployée, parfois en changeant à peine les titres des morceaux. Étourderie ou discrétion ? Plus certainement une volonté de faire repasser cette musique déjà ancienne pour lui dans l'atelier de son inspiration tardive – fragmentation, étrangeté, noirceur, mais aussi et surtout une nudité, un art parfois minimal : telle cantilène jouée par une seule main, comme le solo pastoral de la première pièce (*Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, cousin du Faune*), le dialogue entre une mélodie entrecoupée et l'extrême grave de l'instrument, des octaves flottantes (*Pour un tombeau sans nom*), des textures dissonantes (*Pour remercier la pluie du matin*). *Pour que la nuit soit propice* n'est pas sans faire songer à la scène de

la tour de *Pelléas et Mélisande*. Les titres sont évocateurs d'une antiquité rêvée ou d'un orient assez revisité pour ne pas faire couleur locale. Il se dégage du recueil, véritable « traité de la mélancolie », une intense poésie, une souplesse de ligne qui vient parfaire cet art de la suspension que le jeune Debussy avait tant souhaité pouvoir atteindre.

La création du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (22 décembre 1894) est un de ces surgissements dans l'histoire de la musique qui tracent une ligne entre un avant et un après. Ce qui distingue pourtant cette nouvelle œuvre d'autres « bombes musicales », comme *Le Sacre du printemps* ou *Déserts de Varèse*, est qu'elle ne provoqua aucun scandale, mais tout au contraire une unanimité, du moins du public qui exigera que l'œuvre soit bissée (la critique restant plus réticente). Ce qui s'ouvre là est totalement nouveau : un thème reparaisant par bribes, des motifs en apesanteur, des moments fugaces ou interrompus, une transparence totale des textures, des harmonies fluides, flottantes. Ravel n'a que dix-neuf ans lorsqu'il assiste à la première du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, une révélation pour lui qui ancrera sa vocation de compositeur. Il dira plus tard que c'est « un miracle unique dans toute la musique ». Ravel réalise cette transcription en 1910 (Debussy l'a donc connue, peut-être jouée), sachant parfaitement « orchestrer » le piano à quatre mains afin de restituer les nombreux plans de l'original orchestral. Le Geister Duo nous rend ici tout l'impalpable des trames de cordes, l'envolée à peine prononcée des arabesques et la pureté du chant.

On pourrait dire que *Petrouchka*, présenté dans le cadre des Ballets Russes, qui ont véritablement ébouriffé la Belle Époque, est une œuvre de rupture pour son auteur, entre *L'Oiseau de feu* et le *Sacre du printemps* qui va projeter le jeune Russe dans une notoriété définitive. Stravinsky solde avec cette création ce qui restait en lui de post-wagnérisme, abandonne rutilance et chromatisme, optant pour un diatonisme fauve, des arêtes vives, un dessin ferme, une invention foisonnante, étourdissante dont le trait le plus marquant est l'emprunt au folklore (russe) ou à la chanson populaire utilisés sous forme d'objets trouvés.

La transcription pour piano à quatre mains réalisée par Stravinsky lui-même est à peine une « réduction » dans la mesure où Stravinsky composait toujours au piano – on sent très bien cette empreinte dans le polytonalisme de l'œuvre assez « touches noires/touches blanches » (le thème du pantin par exemple) – mais aussi parce que cette œuvre, avant même que Diaghilev propose d'en faire un ballet, existait déjà dans l'esprit de Stravinsky sous la forme d'une fantaisie pour piano et orchestre. Dans les deux versions de la partition que nous connaissons, le piano a gardé une grande importance. Une certaine sécheresse, une netteté d'attaque, cette technique des *cut up* et des collages à l'œuvre dans *Petrouchka* vont si parfaitement au piano qu'on pourrait aller jusqu'à soutenir que la version pour orchestre n'est qu'une transcription possible de cet original pour piano. J'en veux pour preuve le fait que Stravinsky a largement revu l'instrumentation en 1947, comme s'il avait changé le vêtement d'une créature immuable. En pensant au sous-titre de *Petrouchka*, « Scènes burlesques en 4 tableaux », on pourrait même entendre dans les cassures nerveuses et parfois cocasses de l'œuvre, cette vitalité descriptive, cette énergie du contraste et de l'imprévu qui faisait florès au cinéma muet, particulièrement compatible avec l'action qui, dans *Petrouchka*, relève des arts forains.

Stravinsky avait commencé la composition de *Petrouchka* devant un portrait photographique que lui avait amicalement dédié Debussy. Stravinsky est sans doute, de tous les jeunes compositeurs, celui que Debussy a le plus admiré. Dans une lettre du 13 avril 1912, il dit de *Petrouchka*, sincèrement, car il ne savait guère mentir : « Grâce à vous, j'ai passé d'exquises vacances de Pâques en compagnie de Petrouchka, du Maure terrible et de la délicieuse ballerine. J'imagine que vous avez dû passer d'incomparables moments avec ces trois poupées et je ne connais pas beaucoup de choses qui vailent ce que vous appelez "le tour de passe-passe". Il y a là-dedans une sorte de magie sonore, de transformation mystérieuse d'âmes mécaniques qui deviennent humaines par un sortilège dont, jusqu'ici, vous paraissez l'inventeur unique. [...] Vous irez plus loin que *Petrouchka*, c'est certain, mais vous pouvez déjà être fier de ce que cette œuvre représente. »

Gérard Pesson

GEISTER DUO

David Salmon et Manuel Vieillard forment depuis près de dix ans le Geister Duo, considéré aujourd'hui comme l'un des duos les plus prometteurs de leur génération. Récompensés en 2019 par le 2^e prix de l'International Schubert competition for piano duos en République tchèque et le 1^{er} prix et prix du public au Concours International de piano à 4 mains de Monaco, ils remportent en 2021 le premier prix du Concours International de l'ARD Munich, véritable consécration pour le duo de piano, ainsi que cinq prix spéciaux.

David Salmon et Manuel Vieillard entament leur collaboration alors qu'ils sont étudiants au CRR de Paris. De leur rencontre naît la volonté d'approfondir le travail du répertoire de duo non pas comme deux solistes se retrouvant le temps d'un concert, mais comme un réel ensemble de musique de chambre. Chacun mène à bien son cursus de piano solo, l'un à la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, l'autre au CNSMD de Paris d'où ils seront brillamment diplômés et tous deux lauréats de concours internationaux. Ils se perfectionnent en duo auprès d'Emmanuel Strosser au CRR puis se consacrent enfin à plein temps à cette formation avec Claire Désert en master de musique de chambre au CNSMD de Paris. Invités en tant qu'ensemble en résidence au festival international de La Roque d'Anthéron en 2018 et 2019, ils ont également profité des conseils de Christian Ivaldi et du Trio Wanderer.

Attachés à la diffusion du répertoire contemporain, ils sont conviés en 2019 à l'Académie de Villecroze par Jean-François Heisser et Jean-Frédéric Neuburger pour des masterclasses autour de l'approfondissement d'œuvres des XX^e et XXI^e siècles. Ils intègrent en 2020 la prestigieuse classe du duo Tal & Groethuysen à l'Universität Mozarteum Salzburg en Autriche, où ils approfondirent encore leurs recherches en tant que duo.

Lors des dernières saisons, on a pu les entendre en France, Allemagne, Espagne, Italie, Pays-Bas ou République tchèque, notamment avec le WDR Sinfonieorchester aux côtés de Cristian Macelaru et le Philharmonische Orchester der Stadt Ulm aux côtés de Félix Bender. Ils se sont également produits au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Elbphilharmonie de Hamburg. Ils sont régulièrement invités à la Folle Journée de Nantes et au Festival International de piano de La Roque d'Anthéron.

MANUEL VIEILLARD



DEBUSSY AND STRAVINSKY LISTEN TO ONE ANOTHER

David Salmon and Manuel Vieillard have chosen three major works composed and created at the turn of the 19th to the 20th century (between 1894 and 1915). Three works which, each in their own way, are the result of total creative freedom, a modernity combined with a kind of powerfully dreamy timelessness. Three men in this programme: two on the programme – Claude Debussy and Igor Stravinsky – and one behind the scenes, Maurice Ravel. Three men who met, listened to and appreciated each other (except for a certain reserve on the part of Debussy towards Ravel). It is then tempting to listen to this music as the circulation between the three of them of a truly unique and innovative energy.

The *Six Épigrapbes antiques* contain memories stretching back a long way and synthesising two periods of Debussy's inspiration: the *Pelléas* period and the mature period. In 1900, Pierre Louÿs asked his close friend to write incidental music for his *Chansons de Bilitis* (recited poems with tableaux vivants). The instrumentation imagined by Debussy – two flutes, two harps and a celesta – was so dreamy that the young Pierre Boulez wanted to recreate the work at the very beginning of the *Domaine Musical* concerts (1954) and to this end he tried to restore the missing celesta part. Debussy confessed to his publisher Jacques Durand that he had once intended to make this music into an orchestral suite, but, he added, 'times are hard, and my life is even harder'. When he published these *Six Épigrapbes antiques* in 1915, he made no mention of their origin, although more than half of the incidental music was reused, sometimes with only minor changes to the titles of the pieces. Was this carelessness or discretion? More certainly a desire to bring this music, already old for him, back into the workshop of his late inspiration – fragmentation, strangeness, darkness, but also and above all a nakedness, a sometimes minimal art: such as a *cantilena* played by a single hand, like the pastoral solo of the first piece (*Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*, cousin of *Faune*), the dialogue between an interspersed melody and the extreme low register of the instrument, floating octaves (*Pour un tombeau sans nom*), dissonant textures (*Pour remercier la pluie au matin*). *Pour que la nuit soit propice* is reminiscent of the tower scene in *Pelléas et Mélisande*. The titles are evocative of a dreamed-of antiquity or of an orient

revisited enough not to have a local colour. The collection is a veritable “treatise on melancholy”, exuding an intense poetry, and a suppleness of line that perfects the art of suspension that the young Debussy had so much hoped to achieve.

The premiere of *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (22 December 1894) is one of those events in the history of music that draws a line between a before and an after. What distinguishes this new work from other ‘musical bombs’, such as *Le Sacre du printemps* or Varèse’s *Déserts*, is that it did not provoke any scandal, but rather unanimity, at least on the part of the public, who demanded that the work be encored (the critics remained more reserved). What is opening up here is totally new: a theme reappearing in snatches of sound, weightless motifs, fleeting or interrupted moments, total transparency of textures, fluid, floating harmonies. Ravel was only nineteen when he attended the premiere of the *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, a revelation for him that would secure his vocation as a composer. He would later say that it was ‘a unique miracle in all music’. Ravel made this transcription in 1910 (so Debussy knew it, perhaps played it), knowing perfectly how to ‘orchestrate’ the piano with four hands in order to restore the many layers of the orchestral original. The Geister duo renders here all the impalpability of the string patterns, the barely pronounced flight of the arabesques and the purity of the melody.

It could be said that *Petrouchka*, presented as part of the *Ballets Russes*, which truly ruffled the feathers of the *Belle Époque*, was a breakthrough work for its author, between *l'Oiseau de Feu* and *Le Sacre du printemps*, which would launch the young Russian into definitive fame. With this work, Stravinsky put to rest what remained of his post-Wagnerism, abandoning gleam and chromatism, opting for a tawny diatonicism, sharp edges, a firm design, and an abundant, dizzying invention, the most striking feature of which is the borrowing from (Russian) folklore or popular song used in the form of ‘picked up articles’. Stravinsky’s own transcription for piano four hands is hardly a ‘reduction’ insofar as Stravinsky always composed at the piano – one can feel

this imprint in the polytonalism of the work, which is quite ‘black keys/white keys’ (the theme of the puppet, for example) – but also because this work, even before Diaghilev proposed making it into a ballet, already existed in Stravinsky’s mind in the form of a fantasy for piano and orchestra. In the two versions of the score that we know, the piano has retained great importance. A certain dryness, a sharpness of attack, the cut and paste technique used in *Petrouchka* are so perfectly suited to the piano that one could go so far as to argue that the orchestral version is merely a possible transcription of the original for piano. This is evidenced by the fact that Stravinsky extensively revised the instrumentation in 1947, as if he had changed the clothing of an immutable creature. If we think of the subtitle of *Petrouchka*, “*Scènes burlesques en 4 tableaux*”, we could even hear in the nervous and sometimes comical breaks in the work, this descriptive vitality, this energy of contrast and the unexpected which flourished in silent cinema, particularly compatible with the action which, in *Petrouchka*, comes under the heading of fairground culture. Stravinsky began composing *Petrouchka* in front of a photographic portrait that Debussy had dedicated to him as a friendly gesture. Of all the young composers, Stravinsky was probably the one whom Debussy most admired. In a letter of 13 April 1912, he sincerely said of *Petrouchka*, for he was not given to lying: ‘Thanks to you, I spent an exquisite Easter holiday in the company of *Petrouchka*, the terrible Moor and the delightful ballerina. I imagine that you must have had a wonderful time with these three dolls and I do not know of many things that are worth as much as what you call this ‘sleight of hand’. There is a kind of sound magic in it, a mysterious transformation of mechanical souls that become human by a spell of which, so far, you seem to be the sole inventor. [...] You will go further than *Petrouchka*, that’s for sure, but you can already be proud of what this work represents.’

Gérard Pesson

Translation: Christopher Bayton

GEISTER DUO

David Salmon and Manuel Vieillard have been playing as the Geister Duo for almost ten years now and are considered one of the most promising duos of their generation. In 2019, they won the 2nd prize at the International Schubert Competition for piano duet in the Czech Republic and the 1st prize and audience prize at the International 4-hands Piano Competition in Monaco. In 2021, they won the first prize at the ARD International Music Competition Munich, a real consecration for this piano duet, as well as five special prizes.

David Salmon and Manuel Vieillard began their collaboration as students at the Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) in Paris. Their encounter gave rise to the desire to work in depth on the duo repertoire, not as two soloists meeting for a concert, but as a real chamber music ensemble. Each completing his solo piano studies, one at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, the other at the CNSMD in Paris, from which they graduated with flying colours and were both prizewinners in international competitions, they perfected their duet skills with Emmanuel Strosser at the CRR, and then finally devoted themselves to it full-time with Claire Désert in the master's programme in chamber music at the CNSMD in Paris. Invited as an ensemble in residence at the international festival of La Roque d'Anthéron in 2018 and 2019, they have also benefited from the advice of Christian Ivaldi and the Trio Wanderer.

Committed to the dissemination of contemporary repertoire, they were invited in 2019 to the Académie de Villecroze by Jean-François Heisser and Jean-Frédéric Neuburger for masterclasses on works of the 20th and 21st centuries. In 2020 they will join the prestigious Tal & Groethuysen duo class at the Mozarteum University Salzburg, Austria, where they will further develop their research as a duo.

In recent seasons, they have performed in France, Germany, Spain, Italy, the Netherlands and the Czech Republic, notably with the WDR Sinfonieorchester alongside Cristian Macelaru and the Philharmonische Orchester der Stadt Ulm alongside Felix Bender.

They have performed at the Théâtre des Champs-Élysées and the Elbphilharmonie in Hamburg. They are regularly invited to the Folle Journée de Nantes and the Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron.

Translation: Christopher Bayton



DAVID SALMON

DEBUSSY UND STRAWINSKY SCHENKEN EINANDER GEHÖR

David Salmon und Manuel Vieillard wählten für ihre Einspielung drei bedeutende Musikwerke, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (zwischen 1894 und 1915) verfasst und uraufgeführt wurden. Drei Werke, bei denen jedes einzelne auf seine Weise von einer grenzenlosen schöpferischen Freiheit zeugt sowie von einer Modernität, welche mit einer Art heftig erträumter Zeitlosigkeit einhergeht. Drei Komponisten begegnen einem in diesem Programm: Da sind zum einen Claude Debussy und Igor Strawinsky, die beide offen in Erscheinung treten, sowie der hinter den Kulissen wirkende Maurice Ravel. Drei Menschen, die einander gekannt, zugehört und geschätzt haben (wenn man einmal von einer gewissen Zurückhaltung Debussys gegenüber Ravel absieht). Es bietet sich daher an, diese Musik unter dem Aspekt einer wirklich einzigartigen und innovativen, zwischen den drei Komponisten zirkulierenden Energie anzuhören.

Die *Six Épigraphes antiques* (Sechs antike Epigramme) reichen musikalisch weit zurück, da sie zwei Abschnitte in Debussys Schaffen umfassen, nämlich die *Pelléas et Mélisande*-Periode sowie seine späte Schaffenszeit. Im Jahr 1900 bat Pierre Louÿs seinen engen Freund um eine Bühnenmusik für seine *Chansons de Bilitis* (von Schauspielerinnen deklamierte und als *tableaux vivants* dargestellte Gedichte). Die von Debussy geschaffene Instrumentierung mit zwei Flöten, zwei Harfen und einer Celesta ist so traumhaft schön, dass der junge Pierre Boulez das Werk gleich zu Beginn seiner *Domaine Musical*-Konzertreihe (1954) neu aufführen wollte und dafür die fehlende Celesta-Stimme wiederherstellte. Debussy gestand seinem Verleger Jacques Durand [in einem Brief], dass er einst beabsichtigt hatte, aus dieser Musik eine Orchestersuite zu machen, doch er fügte hinzu: „Die Zeiten sind hart, und mein Leben ist noch härter“. Als er 1915 diese *Six Épigraphes antiques* veröffentlichte, erwähnte er nicht, woher sie stammten, wiewohl mehr als die Hälfte der Bühnenmusik darin wiederverwendet wurde, manchmal mit kaum veränderten Titeln der einzelnen Stücke. War dies Gedankenlosigkeit oder bewusste Zurückhaltung? Sicherlich spielte da eher der Wunsch mit, diese für ihn schon weit zurückliegenden Kompositionen in der Werkstatt seiner späten Inspiration aufzubereiten – Fragmentierung, Fremdheit, Düsternis, aber auch und vor allem eine Nüchternheit, eine manchmal minimalistische Kunst, so etwa bei der nur von einer Primo-Hand gespielten Solo-Kantilene „im Stil einer Pastorale“ des ersten Stücks, „Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été“ (Zur Anrufung Pans, des Gottes des Sommerwindes; eine Anspielung auf Stéphane Mallarmés mit Pan verwandten Faun, in seinem symbolistischen Gedicht *L'Après-midi d'un faune*), dann der Dialog zwischen einer monotonen, unterbrochenen Melodie und der tiefsten Lage des Instruments, schwebende Oktaven in „Pour un tombeau sans nom“ (Für ein Grabmal ohne Namen) sowie dissonante Texturen bei „Pour remercier la pluie

du matin“ (Zum Dank an den Morgenregen). Das Stück „Pour que la nuit soit propice“ (Möge die Nacht unter einem günstigen Stern stehen) erinnert durchaus an die Turmszene in *Pelléas et Mélisande*. Die Titel wecken Anklänge an eine erträumte Antike oder an eine hinlänglich bearbeitete Darstellung des Orients zur Vermeidung eines eigentlichen Lokalkolorits. Die Sammlung, eine wahre „Abhandlung über die Melancholie“, strahlt etwas ungemein Poetisches sowie eine Geschmeidigkeit bei der Melodieführung aus, die die Kunst des Schwebens vervollkommnet, zu welcher der frühe Debussy so gern gelangen wollte.

Die Uraufführung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* (am 22. Dezember 1894) ist eines jener Ereignisse in der Musikgeschichte, die ein Vorher und Nachher markieren. Was dieses neue Werk jedoch von anderen „musikalischen Bomben“ wie *Le Sacre du printemps* oder *Varèses Déserts* unterscheidet, ist die Tatsache, dass es keinen Skandal auslöste, sondern im Gegenteil Einmütigkeit hervorrief, zumindest beim Publikum, welches forderte, dass das Werk nochmals als Zugabe gespielt werden sollte (die Kritiker zeigten sich zurückhaltender). Was sich hier eröffnet, ist etwas völlig Neues: ein Thema, das stückweise wieder auftaucht, schwerelose Motive, flüchtige oder unterbrochene Momente, eine völlige Transparenz der Texturen sowie fließend-schwebende Harmonien. Ravel war erst neunzehn Jahre alt, als er der Uraufführung des *Prélude à l'après-midi d'un faune* beiwohnte; dieses Erlebnis war eine Offenbarung für ihn, die seinen Werdegang als Komponist begründen sollte. Später beschrieb er dies als „ein Wunder, das in der gesamten Musik einzigartig ist“. Ravel fertigte diese Transkription 1910 an (Debussy kannte sie also, und spielte sie vielleicht) und er verstand es perfekt, das Klavier vierhändig zu „orchestrieren“, um die Vielschichtigkeit der originalen Orchesterfassung wiederzugeben. Das Geister-Duo bringt in dieser Einspielung die ganze Unfasslichkeit der Streichersätze, das kaum merkliche Aufschwingen der Arabesken sowie die Reinheit der Melodie wunderbar zum Ausdruck.

Man könnte sagen, dass das Ballett *Petruschka*, das im Rahmen der die Belle Époque in Aufruhr versetzenden Pariser „Ballets Russes“ aufgeführt wurde, ein Werk des Umbruchs für seinen Verfasser darstellt, zwischen dem *Feuervogel* und *Le Sacre du printemps*, welcher dem jungen Russen endgültig zur Berühmtheit verhelfen sollte. Strawinsky gab mit diesem Werk alles auf, was noch vom Post-Wagnerismus in seinem Schaffen verblieben war; er verzichtete auf Glanz und Chromatik und entschied sich für eine wilde Diatonik, scharfe Kanten, eine feste musikalische Zeichnung sowie einen überbordenden, atemberaubenden Einfallsreichtum, dessen markantestes Merkmal die als „Fundstücke“ eingebrachten Anleihen bei der (russischen)

Folklore oder dem Volkslied sind.

Die von Strawinsky selbst eingerichtete Transkription für Klavier zu vier Händen stellt kaum eine „Reduktion“ oder einen Klavierauszug dar, da Strawinsky immer am Klavier komponierte. Man spürt diese Prägung sehr deutlich in der Polytonalität der hinlänglich auf „schwarze Tasten/weiße Tasten“ verteilten Komposition (das Thema des Hampelmanns etwa) – aber auch, weil dieses Werk, noch bevor Djagilew vorschlug, daraus ein Ballett zu machen, in Strawinskys Vorstellung bereits als Fantasie für Klavier und Orchester vorhanden war. In den beiden bekannten Fassungen der Partitur behält das Klavier eine große Bedeutung. Eine gewisse Trockenheit, ein klarer Anschlag, die Technik der *Cut-ups* und Collagen, die in *Petruschka* zum Einsatz kommen, passen so perfekt zum Klavier, dass man sogar so weit gehen könnte, zu behaupten, dass die Orchesterfassung nur *eine* mögliche Transkription des Originals für Klavier darstellt. Als Beleg dafür mag meines Erachtens gelten, dass Strawinsky 1947 die Instrumentierung weitgehend überarbeitete, so, als hätte er das Erscheinungsbild eines unveränderlichen Geschöpfes abgewandelt. Wenn man an den Zweititel von *Petruschka*, „Eine Burleske in vier Bildern“, denkt, könnte man aus den nervösen und manchmal komischen Brüchen des Werks sogar die Vitalität der Schilderung sowie die Energie des Kontrasts und des Unvorhergesehenen heraushören, die im Stummfilm äußerst erfolgreich und mit der in *Petruschka* mit dem Jahrmarktstreiben verknüpften Handlung besonders gut vereinbar waren.

Strawinsky hatte mit der Komposition von *Petruschka* vor einem Foto-Porträt begonnen, das Debussy ihm freundschaftlich zugeeignet hatte. Strawinsky war von allen jungen Komponisten zweifellos derjenige, den Debussy am meisten bewunderte. In einem Brief vom 13. April 1912 bemerkte er über *Petruschka* freimütig, denn Unehrllichkeit lag ihm fern:

„Dank Ihnen habe ich wunderbare Osterferien in Begleitung von Petruschka, dem schrecklichen Mohren und der anmutigen Ballerina verbracht. Ich vermute, dass Sie mit diesen drei Puppen unvergleichliche Augenblicke erlebt haben müssen... und ich kenne nicht viele Dinge, die der Passage gleichkommen, die Sie den ‚Zaubertrick‘ nennen. Es gibt in diesem Abschnitt eine Art klangliche Magie, eine geheimnisvolle Transformation der mechanischen Seelen, die durch einen Zauber menschlich werden und mir scheint, dass Sie bis heute der einzige Erfinder eines solchen magischen Effektes sind. [...] Sie werden über Petruschka hinausgehen, das ist gewiss, aber Sie können schon jetzt stolz auf das sein, was dieses Werk ausmacht.“

Gérard Pesson

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

GEISTER DUO

David Salmon und Manuel Vieillard bilden seit fast zehn Jahren das Geister Duo, das heute als eines der vielversprechendsten Klavierduos seiner Generation gilt. Sie wurden bisher mit dem 2. Preis beim Internationalen Schubert-Wettbewerb für Klavierduo in der Tschechischen Republik sowie dem 1. Preis und dem Publikumspreis bei der Monaco International Four Hands Piano Competition ausgezeichnet. 2021 gewannen sie den 1. Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München – eine echte Krönung für das Klavierduo – sowie fünf Sonderpreise. David Salmon und Manuel Vieillard begannen ihre Zusammenarbeit während ihrer Studienzeit am CRR Paris. Aus ihrer Begegnung entstand der Wunsch, die Arbeit am Duo-Repertoire zu vertiefen, und zwar nicht als zwei Solisten, die sich nur für ein gemeinsames Konzert zusammenschließen, sondern als echtes Kammermusikensemble. Beide absolvierten ihr mit Auszeichnung abgeschlossenes Solo-Klavierstudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin sowie am Pariser CNSMD. Preise bei internationalen Wettbewerben folgten. Die beiden Pianisten bildeten sich als Klavierduo bei Emmanuel Strosser am CRR weiter und widmeten sich schließlich in Vollzeit dem Klavierduo bei Claire Désert im Masterstudiengang für Kammermusik am Pariser CNSMD. Sie wurden 2018 und 2019 als Ensemble-in-Residence zum internationalen Festival in La Roque d'Anthéron eingeladen und erhielten zudem künstlerischen Rat von Christian Ivaldi und dem Wanderer-Trio.

Da David Salmon und Manuel Vieillard die Verbreitung des zeitgenössischen Repertoires am Herzen liegt, erhielten sie 2019 von Jean-François Heisser und Jean-Frédéric Neuburger eine Einladung zu Meisterkursen rund um die Werke des 20. und 21. Jahrhunderts in der Académie de Villecroze. 2020 wurden die beiden Pianisten in die renommierte Klasse des Klavierduos Tal & Groethuysen an der Universität Mozarteum Salzburg aufgenommen; dort setzen sie ihr Studium als Klavierduo fort.

Im Verlaufe der Konzertsaisons der vergangenen Jahre war das Geister Duo in Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien, den Niederlanden und der Tschechischen Republik zu hören, unter anderem mit dem WDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Cristian Măcelaru sowie dem Philharmonischen Orchester der Stadt Ulm unter der Leitung von Felix Bender.

2022 trat das Klavierduo im Pariser Théâtre des Champs-Élysées und in der Elbphilharmonie Hamburg in Erscheinung. Die Künstler gastieren regelmäßig bei La Folle Journée de Nantes und beim Internationalen Klavierfestival in La Roque d'Anthéron.

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

LA FONDATION CARL BECHSTEIN

L'apprentissage d'un instrument et la pratique de la musique représente un élément important dans l'épanouissement de la personnalité des jeunes tout en contribuant à préparer leur futur – en augmentant le QI, en renforçant la persévérance et en apportant un soutien psychologique... tout en étant un plaisir !

La fondation Carl Bechstein a été créée en 2012 afin de promouvoir l'importance de la musique, notamment du piano, et d'en soutenir la pratique. Elle a pour ambition d'offrir au plus grand nombre d'enfants et d'adolescents intéressés, curieux et doués – y compris ceux qui sont issus de milieux défavorisés – la possibilité d'apprendre le piano. Ainsi, la fondation met gratuitement des pianos à disposition dans toute l'Allemagne, afin que des cours de piano puissent être dispensés aux enfants dans des environnements familiaux. Les jeunes pianistes particulièrement doués sont invités à se mesurer à leurs camarades dans le cadre du concours annuel Carl Bechstein. En outre, la fondation encourage les jeunes pianistes d'exception à travers des prix spéciaux, entre autres dans le cadre de concours tels que le Deutscher Musikwettbewerb ou l'ARD Musikwettbewerb.

carl-bechstein-stiftung.de | facebook.com/CarlBechsteinStiftung

CARL BECHSTEIN FOUNDATION

Learning an instrument and making music contribute to shape the personalities of young people: it helps make them fit for life, increases their IQ, provides lasting emotional support... and it's fun! Since 2012, the Carl Bechstein Foundation has been working to raise awareness of music in general and to support youth who would like to play an instrument, especially the piano. It endeavors to give as many interested, curious, and talented young people as possible, in particular those from underprivileged families, the opportunity to learn to play the piano. The Foundation provides pianos to elementary schools free of charge throughout Germany so that the youth can enjoy lessons in their everyday environment. Particularly talented young pianists can compare their skills with those of their peers at the annual Carl Bechstein Competition. The Foundation also supports other competitions for young pianists, including the ARD Musikwettbewerb and the Deutscher Musikwettbewerb.

carl-bechstein-stiftung.de | facebook.com/CarlBechsteinStiftung

CARL BECHSTEIN STIFTUNG

Musik zu machen, ein Instrument zu erlernen, stellt einen wichtigen Baustein in der Persönlichkeitsentfaltung dar und macht fit fürs Leben, denn es steigert den IQ, stärkt das Durchhaltevermögen und bietet dauerhaft einen seelischen Rückhalt. Und es macht Spaß!

Die Carl Bechstein Stiftung wurde 2012 gegründet, um die Bedeutung von Musik im Allgemeinen und im Speziellen das Klavierspiel zu betonen und zu fördern. Sie will möglichst vielen interessierten, neugierigen und begabten Kindern – auch aus sozialen Brennpunkten – eine Möglichkeit eröffnen, Klavier spielen zu lernen. So stellt die Stiftung deutschlandweit Grundschulen kostenlos Klaviere zur Verfügung, damit dort, im täglichen Umfeld der Kinder, Klavierunterricht erteilt werden kann. Besonders begabte junge PianistInnen können beim jährlichen Carl Bechstein Wettbewerb ihr Können mit dem ihrer Altersgenossen vergleichen. Darüber hinaus fördert die Stiftung mit Sonderpreisen z.B. beim Deutschen Musikwettbewerb oder dem ARD Musikwettbewerb herausragende junge PianistInnen.

carl-bechstein-stiftung.de | facebook.com/CarlBechsteinStiftung

