

An abstract painting featuring a vibrant orange background with vertical streaks of red and blue. The texture is rough and layered, with visible brushstrokes and some areas where the paint has been scraped or peeled away, revealing a lighter surface underneath. The overall effect is one of intense energy and dynamic movement.

LEO ORNSTEIN

Suicide in
an Airplane
Danse sauvage
Sonata 8
and other
piano music

MARC-ANDRÉ
HAMELIN

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING

☞ *page 3*

ENGLISH

☞ *page 4*

FRANÇAIS

☞ *page 12*

DEUTSCH

☞ *Seite 19*

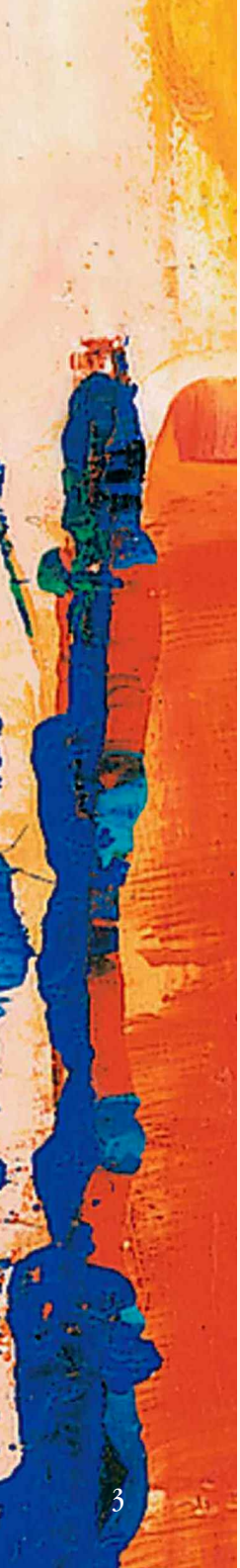
www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

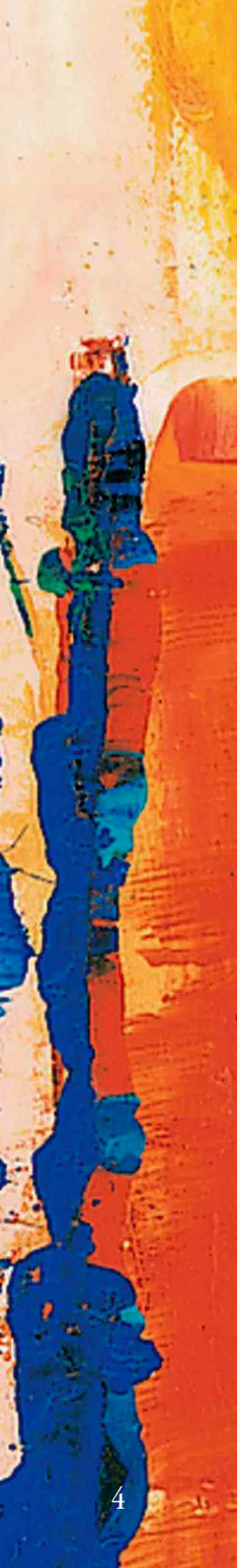


LEO ORNSTEIN

(1892/3–2002)

MARC-ANDRÉ
HAMELIN
piano

- 
- 1 **Suicide in an Airplane** [3'46]
 - 2 **À la Chinoise** *Op 39* [4'59]
 - 3 **Danse sauvage** *Op 13 No 2* [2'48]
Poems of 1917 *Op 41* [17'03]
 - 4 **No Man's Land** *Andante espressivo* [1'59]
 - 5 **The Sower of Despair** *Moderato* [2'38]
 - 6 **The Orient in Flanders** *Andantino (molto espressivo)* [0'47]
 - 7 **The Wrath of the Despoiled** *Sostenuto (molto appassionato)* [1'30]
 - 8 **Night Brooding over the Battlefield** *Moderato e misterioso* [1'24]
 - 9 **A Dirge of the Trenches** *Lento* [2'20]
 - 10 **Song behind the Lines** *Andante con moto e malinconioso* [1'10]
 - 11 **The Battle** *Allegro e molto appassionato* [3'24]
 - 12 **Army at Prayer** *Allegro, ma non troppo* [0'53]
 - 13 **Dance of the Dead** *Vivo (con fuoco)* [0'51]
Arabesques *Op 42* [10'22]
 - 14 **The Isle of Elephantine** [1'49]
 - 15 **Primal Echo** [1'40]
 - 16 **Chant of Hindoo Priests** [1'31]
 - 17 **Shadowed Waters** [0'40]
 - 18 **A Melancholy Landscape** [1'21]
 - 19 **Pompeian Fresco** [0'50]
 - 20 **Passion** [0'26]
 - 21 **Les Basoches** [0'34]
 - 22 **The Wailing and Raging Wind** [1'29]
 - 23 **Impressions de la Tamise** *Op 13 No 1* [7'57]
Piano Sonata No 8 [30'12]
 - 24 I **Life's Turmoil and a Few Bits of Satire** [13'52]
II **A Trip to the Attic – A Tear or Two for a Childhood Forever Gone**
 - 25 *The Bugler* [0'48]
 - 26 *A Lament for a Lost Toy* [2'00]
 - 27 *A Half-Mutilated Cradle - Berceuse* [2'25]
 - 28 *First Carousel Ride and Sources of a Hurdy-Gurdy* [1'31]
 - 29 III **Disciplines and Improvisations** [9'34]



LEO ORNSTEIN had one of the most extraordinary lives of any musician. He was a child-prodigy pianist in his native Russia, a refugee from anti-Semitism, an avant-garde American composer and virtuoso pianist of international renown in his early twenties who, at the height of his fame, voluntarily turned his back on the lime-light and took sanctuary in increasing obscurity. Having been almost entirely forgotten, he lived long enough (he may have been 109 when he died on 24 February 2002, making him almost certainly the oldest composer ever) to take calm satisfaction in the re-emergence of an interest in his music—of which this CD is early testimony.

Ornstein was born in Kremenchug, in the Ukraine, in 1892 or 1893, and in later years celebrated his birthday on 2 December, without being certain that the date was accurate. He had his first music lessons from his father, a synagogue cantor, and then studied in Kiev with the composer-pianist Vladimir Puchalsky (1848–1933), who later taught Vladimir Horowitz. Young Leo made such rapid progress that at the age of twelve, on the recommendation of Josef Hofmann, he was admitted to the St Petersburg Conservatoire to study piano with Anna Essipova and composition with Glazunov. But at twelve Leo was younger than the official limit, and so his father added a couple of years to gain him admission. That was where the confusion about Ornstein's age began: when the family fled to the United States in 1906 to escape the anti-Semitic pogroms of Tsarist Russia, they of course left the official documentation behind—and so in later life Ornstein couldn't confirm his real date of birth.

The Ornsteins settled in New York where, at the institution that was to become the Juilliard School of Music, Leo began lessons with Bertha Fiering Tapper, who helped shape his prodigious pianistic talents. He had already been composing for some time—attractive, elegant, tonal pieces of considerable craftsmanship—when he made his



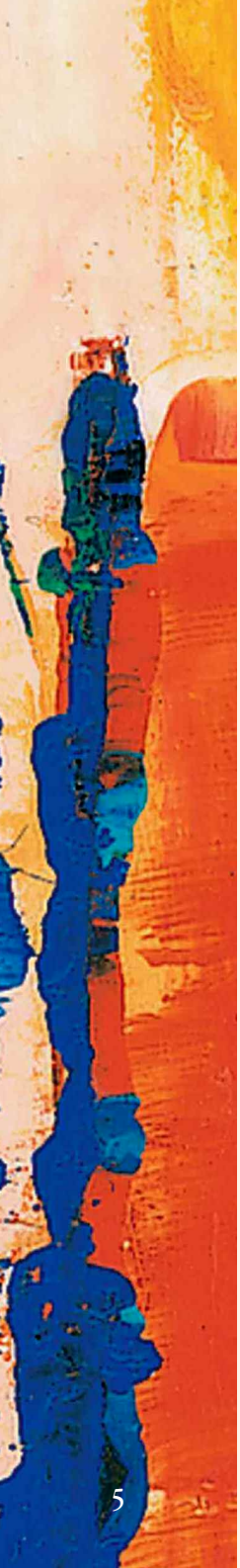
concert debut in 1911, and around a year later, apparently unaware of such developments elsewhere, he suddenly began writing music of such fierce radicality that it attracted slighting comments about his sanity; he even worried about it himself.

His style, indeed, was now unlike anything else in music. He employed the piano as a percussion instrument, pounding out savage rhythms and ferocious cluster-chords with a primal energy that appalled the timid. He embraced atonality independently of Schoenberg's parallel experiments in Europe and rhythmic primitivism unaware of Stravinsky's *Rite of Spring*. The titles of his pieces—among them *Danse sauvage* (subtitled in English 'Wild Men's Dance') and *Suicide in an Airplane*—reflected the extremist brutality of the music and rapidly gained him notoriety. By his early twenties he was one of the most highly reputed of contemporary composers: Ferruccio Busoni acknowledged his importance, and in an article of 1915 Percy Grainger grouped him with Debussy, Ravel, Strauss, Schoenberg and Stravinsky. His music was also associated with the Italian futurists such as Marinetti and Russolo (inaccurately, since he didn't share their artistic aims), the critic James Huneker writing:

I never thought I should live to hear Arnold
Schoenberg sound tame, yet tame he sounds—
almost timid and halting—after Ornstein who is,
most emphatically, the only true-blue, genuine,
Futurist composer alive.

Huneker could have claimed *ex post* justification when it proved, some twenty years later, that Ornstein had foreshadowed the music of Russian Futurist composers like Alexander Mossolov.

Grainger was one of the few to receive Ornstein's compositions with equanimity and see them in context, writing on 'Modern and Universal Impulses in Music' in *Étude* in 1916:



The most drastic developments of Schönberg, Cyril Scott, Ornstein and Stravinsky appear to me just as logically and inevitably the outcome of the strivings of the creative generations before them as were Bach, Beethoven or Berlioz in their day. [...] We need not fear that Schönberg's, or Cyril Scott's, or Ornstein's influence will tend to destroy our appreciation of 'harmony' any more than the chromaticists destroyed our pleasure in diatonicness.

Ornstein also established a reputation as a pianist of fearless curiosity—he gave the first US performances of music by Schoenberg, Stravinsky, Debussy, Ravel, Bartók, Kodály and others.

But his manic modernism was short-lived. He explained later that he felt his violin sonata of 1915 (which, when the violinist Louis Krasner took it along to a chamber-music class, had got him thrown out) 'had brought music just to the very edge, and [...] I have no suicidal tendencies at all. I simply drew back and said, "Beyond that lies complete chaos"'.

That realization initiated what the Canadian composer-pianist and scholar Gordon Rumson (whose article on Ornstein in *International Piano* in spring 2001 was one of the first serious examinations of his music in decades), describes as a 'third' period, beginning around 1915 and for a while overlapping with his avant-gardist phase. Ornstein's musical language, Rumson wrote,

organised itself into a shimmering, luminous gradation between simplicity and harshness. The melodies have a Hebraic tint, and Ornstein does not shy from placing dissonant and tonal music side by side. This shifting of style is just one of Ornstein's creative tools. More importantly, there is a directness of emotion that makes the music genuinely appealing. The retreat from cutting-edge modernism was mirrored in 1922 in Ornstein's withdrawal from the concert platform,

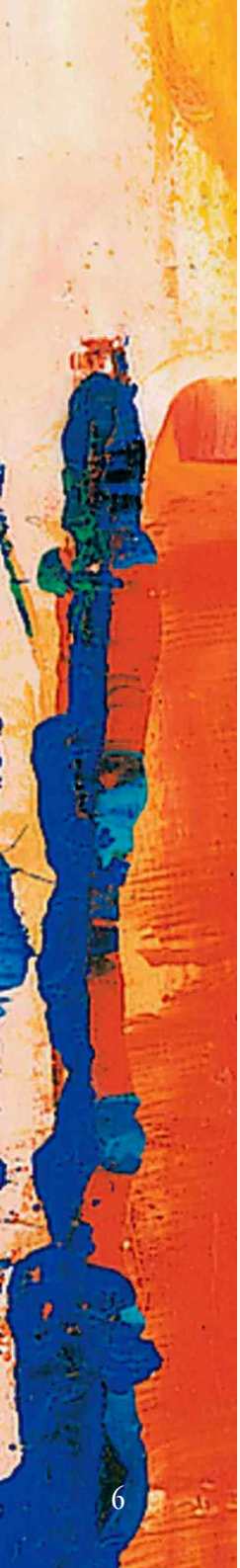


too: his music was not concerned with fad and fashion, but that was how it was discussed, and he had simply had enough of controversy. After his appointment as head of the piano department of the Philadelphia Musical Academy in 1925, he settled there and devoted the rest of his career to teaching, setting up the Ornstein School of Music in the city in the early 1930s with his wife Pauline (*née* Mallet-Prevost), also a former student of Tapper's and a fine pianist in her own right (they had married in 1918), and he retired in 1953.

But Ornstein continued to compose well into old age, producing a generous body of piano music. His work list also contains a piano concerto (1925), a handful of other orchestral scores (several were lost), songs and a number of important chamber-music pieces, including three string quartets (the most recent of which dates from 1976), two cello sonatas (1918 and circa 1920), the first of which rivals Rachmaninov's in lyrical appeal, and a feistily energetic, epic piano quintet (1927) that is a masterpiece.

Ornstein's large-scale Eighth Piano Sonata, his last composition, was finished in September 1990, when he was in his late nineties. That may well be a unique achievement. The world is familiar with the late fecundity of Verdi and Janáček, but they were relative youngsters. Paul le Flem composed his Fourth Symphony at 91, in 1971/2, and Havergal Brian wrote the last of his 32 in 1968, when he was 92; Berthold Goldschmidt's *Deux Nocturnes* for soprano and orchestra (1996) were written by a 93-year-old, and the Canadian composer Murray Adaskin penned his last work (*Musica Victoria* for two violins, cello, double bass and piano) at 94, in 2000. Ornstein surpassed even those remarkable records.

Yet many of Ornstein's compositions would not be available to posterity without the devoted perseverance of his wife, Pauline (who predeceased him in 1985). Ornstein would often wait years between composing a



work and committing it to paper: he could hold reams of music in his head, complete in every detail, and perform them with complete confidence. Pauline pressed him to write them down and eventually took over the task of doing so from his dictation. Much to Ornstein's surprise, when they sat down to notate the first three piano sonatas, he found he had entirely forgotten them.

And the musical world had entirely forgotten him. Occasional recordings came and went, but no one paid him any systematic attention—except his son, Severo, a computer scientist and early developer of the Internet, who produced a complete edition of the piano music and continues to work on the rest of his father's output. Ornstein meantime seemed to have decided against growing old: his hundredth birthday (however imprecise the date) went by without thinning his hair or his memory, and he gave his last interview only three weeks before his death.

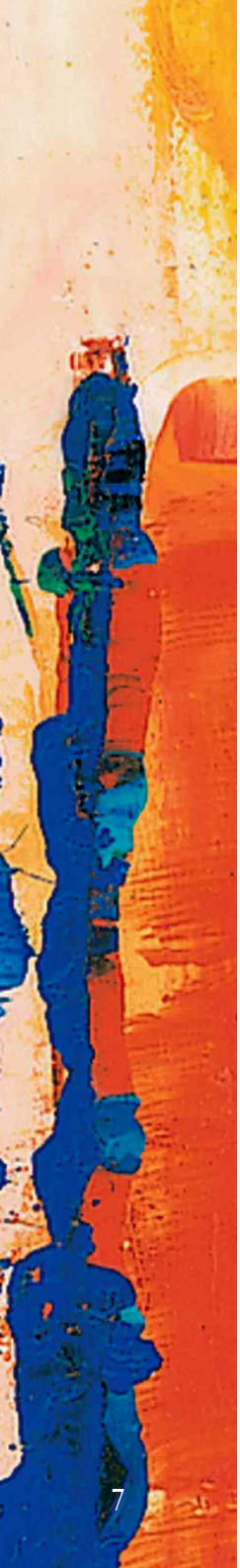
The music on this CD comes from each end of Ornstein's improbably long creative career. The shorter works were written at its outset, although precise dating is difficult, particularly since there was often a gap between Ornstein's conceiving a piece and his writing it down. *Danse sauvage* and *Impressions de la Tamise*, which together form Ornstein's Op 13, date (probably) from 1913, and were published in 1915 and 1920, respectively, by Schott. *À la Chinoise* was first performed in 1916 (though it may have been composed as early as 1911), and published in 1918 by Breitkopf und Härtel. The *Poems of 1917*, inspired by the First World War, were written in 1917 and published by Carl Fischer that same year. The *Arabesques* originated soon afterwards and were published by Breitkopf in 1921. There is no documentary evidence that *Suicide in an Airplane* existed before 1919 (one imagines that Frederick Martens' 1918 study, *Leo Ornstein: The Man—His Ideas—His Work*, would have

mentioned it); in the event, it was not published until 1990, by Poon Hill Press.

Do these evocative titles point to specific stimuli in external events or impressions? Ornstein had it both ways. In an early interview (Harriet Brower, 'Leo Ornstein, An Ultra Modern Pianist and Composer', *The Musical Observer*, August 1915) he claimed of his music that

I often have an incident in mind, which the music is designed to illustrate; yet I am averse to affixing any special title to the piece, as this may hamper the player or listener, who endeavors to picture the scene or mood hinted at. To others the piece may suggest something entirely different from the picture or mood the composer had in mind in writing it; and these may be quite as appropriate and legitimate as the one he had intended.

Danse sauvage—which bristles with extremist indications such as *Presto con fuoco*, *il più marcato possibile*, *Furioso*, *Prestissimo*; and *fffs* abound—takes the basic premise of a waltz and subjects it to relentless ironic exaggeration: it is both comic and disturbing at the same time, with the kind of insight that suggests a kind of madness. Ornstein described the piece as a 'picture of primordial beings in all the savage abandonment of the wildest of corybantic revels'. *Impressions de la Tamise*, by contrast, is tranquil and calm, depicting the broad nobility of a great river, perhaps seen in the cold light of morning: Ornstein's Thames is a colder, more impersonal place than Smetana's Vltava, and the 'Molto animato' middle section indicates that it is also dangerous—and why Ornstein should give his memories of the Thames a French title is unclear. *À la Chinoise*, Op 39, dedicated to the pianist-composer Rudolf Ganz (another American-immigrant composer—and Busoni student—whose music deserves some serious re-examination), creates its effect by superposing the pentatonic melodic material high in



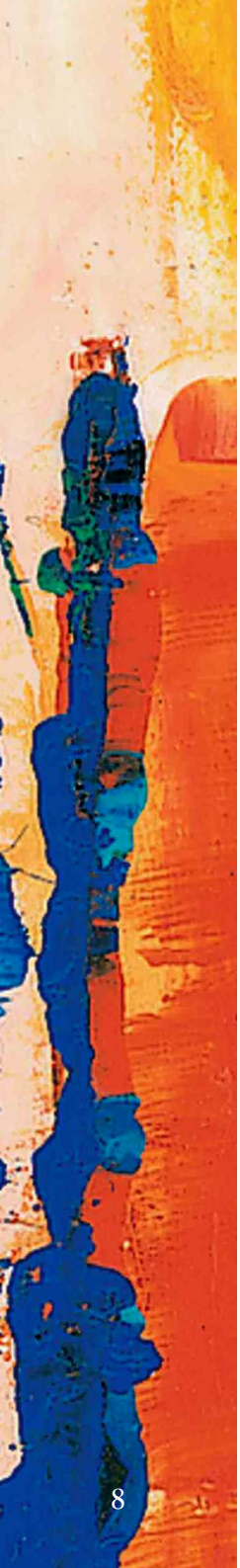
the treble with chromatic swirls lower down the keyboard, later reversing the relationship. Michael Sellers, a Ganz student who was the first to record *À la Chinoise*, explained that it was 'a musical impression of the composer's first visit to San Francisco's Chinatown'; Ornstein often played it on tour, his wife recalled, 'and even in the backward towns it was always a sensation. It was easy for people to see the picture of scraps of music coming from the windows far and near and to get the weird sounds of the language in the conversation of hurried passers-by in the street'.

The ten brief *Poems of 1917*, Ornstein's Op 41, are similarly dedicated to an outstanding pianist-composer, Leopold Godowsky. The original publication is prefaced by a text created expressly for the music by the American poet and social reformer Waldo Frank (1889–1967). 'The men and women were angry together, and rended one another', Frank wrote; 'I stood high upon the agony of the living and looked upon men, upon the pity of men who had love and who cast love away. [...] So all the years of my life shall be years of my sorrow.' Mostly in an ABA design, the *Poems of 1917* inhabit a variety of moods. No 1, 'No Man's Land' (*Andante espressivo*), is bleakly elegiac and the relentless tourbillions of No 2, 'The Sower of Despair', belie its *Moderato* marking. No 3, 'The Orient in Flanders' (*Andantino*), retains a hint of the chinoiserie of Op 39, in stark contrast with the anguish of No 4, 'The Wrath of the Despoiled', *Sostenuto (molto appassionato)*, which opens out to six staves to accommodate the chordal expanses of its closing bars. No 5, 'Night Brooding over the Battlefield' (*Moderato e misterioso*), suggests another parallel for Ornstein's music—that of Leoš Janáček—though whether Ornstein knew any of Janáček's music at this point is not known. No 6, 'A Dirge of the Trenches' (*Lento*), returns to the troubled tranquillity of No 1, its *appassionato* middle section revealing the torment that



lies behind it. The apparent inevitability of the falling patterns in No 7, 'Song behind the Lines' (*Andante con moto e malinconioso*), may suggest the bleak futility of war despite the title; and there's no relief in the *poco più mosso* middle section. The eighth of the *Poems*, 'The Battle', marked *Allegro e molto appassionato*, is the most extensive of them, generating an unrelenting volley of chromatic chords, which No 9, 'Army at Prayer' (*Allegro, ma non troppo*), initially seems to relieve, until recurrent patterns of triplets take over the texture. Finally, the bitter 'Dance of the Dead', No 10, *Vivo (con fuoco)*, brings an acidic conclusion to these disquieting miniatures.

The nine *Arabesques*, Op 42, are also studies in psychological states, likewise mainly in ABA form. Ornstein's titles don't offer much help. When Godowsky wrote such pieces, they were usually deliberate picture-postcards (as in 'The Chattering Monkeys at the Sacred Lake of Wendit' and 'In the Streets of Old Batavia' from the *Java Suite*), but Ornstein's labels seem at best to offer allusion rather than specific reference. No 1, 'The Isle of Elephants', is a tranquil Szymanowskian nightscape, unrolling under a constant treble ostinato that seems to threaten danger until it again recedes into the distance. (The original Breitkopf publication carried French titles as well as English, revealing that 'The Isle of Elephants' is simply a mistranslation of 'L'Île d'Elephantine'—Elephantine Island, an important archaeological site, which sits in the Nile in front of Aswan.) No 2, 'Primal Echo', sets out over another ostinato, a pungent chordal sequence that is soon swept aside in a maelstrom of figuration from which a fanfare-like figure tries in vain to emerge. In No 3, 'Chant of Hindoo Priests', a repeated-triplet pattern drops through the texture like a fleck on the surface of the eye; and the brief No 4, 'Shadowed Waters', might hint at sprites at play or lights flickering on wave-tops. In stark contrast with the sections of manic rhythmic



regularity in some of these pieces, the fifteen bars of No 5, the Scriabinesque 'A Melancholy Landscape', bring twelve changes of time signature. The relatively explicit title of No 6, 'Pompeian Fresco', is difficult to relate to the content, unless the superposition of the playful figure in the upper register on the tonal ambiguity of the bass reflects happy times under an unsuspected threat. There's no such problem with No 7, 'Passion', whose eight bars of music (the ninth and last is silent) are unambiguously passionate. 'Les Basoches', commemorated in No 8, were a medieval French guild of law-clerks based in Paris who were instrumental in developing the farce—which may explain the satirical, Alkanesque bite in the music. Ornstein admitted that it contained 'a touch of irony, a commentary on empty solemnity'. The turbulent passage-work of the final *Arabesque* sustains the most directly self-explanatory of these titles—'The Wailing and Raging Wind'.

Suicide in an Airplane, written at a time when aeroplanes were made of little more than canvas and wood, is said to have been inspired by a newspaper article in which an aviator took his own life by crashing his plane into the ground. It doesn't take too much imagination to hear the plane approach, circle over the listener and fly out again into the distance—although, of course, after the terrorist attacks of 11 September 2001 the title and unremitting blackness of the music may carry more specific connotations for the modern listener.

Grainger's 1916 article contains, immediately after its first mention of Ornstein, some tranquil wisdom:

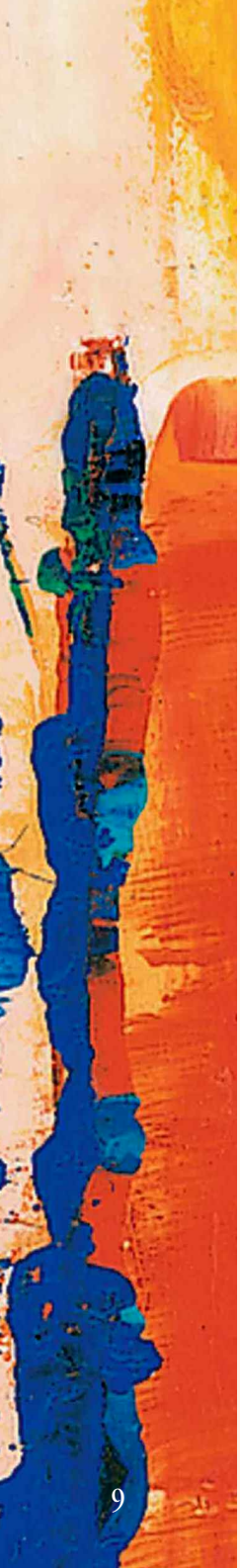
What is novel to-day becomes normal to-morrow through familiarity, and immediately some new twist, some fresh distortion is instinctively desired, since it is always some divergence from the normal that fascinates in art. [...] the more naturally gifted the man, the greater the likelihood that he will say with



Walt Whitman: 'I resist anything better than my own diversity'.

Those words apply to Ornstein in two ways in particular. First, his new twists and distortions did indeed become normal, but not for almost half a century: both the sounds themselves and his distinctive approach to notation prefigure the rise of 1960s modernism. The multi-stave layout he often employs (and which Sorabji was first to adopt, a decade or so later) is remarkable for its practicality—though his textures both sound and look complex, Ornstein's familiarity with the geography of the keyboard allows him to expand considerably the sonic resources available to the player (initially, of course, himself) without asking anything that isn't intrinsically pianistic.

Secondly, the profusion of Ornstein's gifts, the plenitude of his imagination, disposed him not to resist his own diversity, and even at the zenith of his most pyroclastic modernism he was also composing music much more traditional in its mode of expression. The elegant and lovely *Suite Russe* and the First Cello Sonata, for example, were written alongside some of his wildest experimental works. And in the Eighth Sonata, both between individual movements and within them, contrast becomes an essential ingredient. The title of expansive first movement—'Life's Turmoils and a Few Bits of Satire'—suggests its progress may well be episodic, as indeed it is. But Ornstein again manages to have it both ways. The opening sections bristle with the accidentals that ensure the tonal liberty of his music, and soon lead to a passage of pounding *Barbaro* agitation—and suddenly we encounter a melody, marked 'slower and with much feeling', of which Rachmaninov or Medtner would have been proud. A Szymanowskian *Calmato* leads to a *Tempo primo* reprise of the opening material which is interrupted by the *Calmato* material—all brushed aside by the irruption of an intemperate *Burlesca* section, which Ornstein soon



qualifies with a surprising direction to the pianist: 'Keep hammering away—This is obviously a take-off'. Ornstein later added a few words of clarification:

Perhaps I should amplify the Take Off that I introduce on Page 16 line 4.

A rhythmic pattern, page 16, line 2, occurred to me and triggered the image of young dancers facing each other and improvising, whether consciously or unconsciously, some choreography of seemingly primitive origins. The nervous gyrations seemed incredible. The faces, glazed and showing almost no response to what they were doing, made me want to make some musical comment on the scene. The persistent bass is its own comment on the breathless scraps in the treble clef.

As the *Burlesca* stomps itself into the ground, the sweetness of the Rachmaninovian melody again pours forth its balm, and a coda re-examines the music of the opening section one last time.

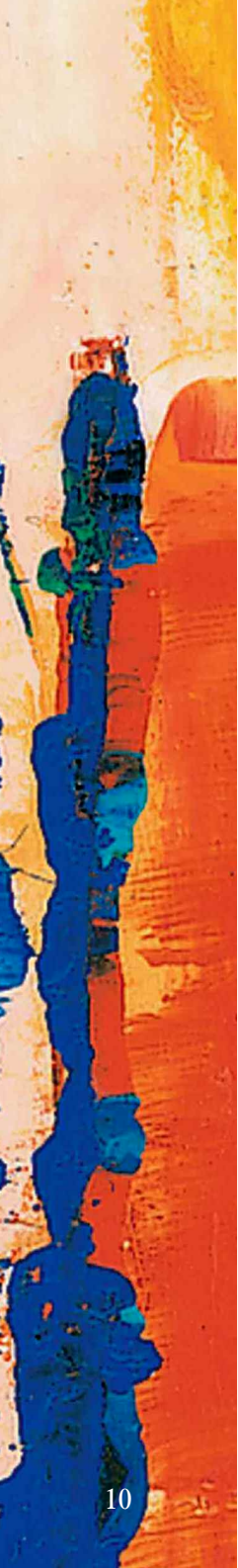
The second movement brings a startling structural innovation, a suite of miniatures folded into the sonata as a whole, a device that Ornstein appears to have pioneered in his Fifth Sonata of 1973/4, entitled *Biography in Sonata Form*: its third movement, 'Some Flashbacks', consists of a suite of five separate sub-movements—there, as again now, Ornstein saw no point in resisting his own diversity, and commented that 'Some may object to the middle four Vignettes as an intrusion; others may find them a distinct contrast and relief from the brusqueness of the rest of the sonata'. This second movement of the Eighth Sonata bears the heading 'A Trip to the Attic—a Tear or Two for a Childhood Forever Gone' (this from a man whose childhood was almost a century in the past) and its simple textures allow the ear some relief after the complexity of the opening movement; all four sections



bear conventional key signatures (elsewhere 'accidentals apply only to the notes before which they stand'). The first miniature, 'The Bugler', is an innocent march, and the exquisitely gentle 'A Lament for a Lost Toy' has a hint of the Baroque. 'A Half Mutilated Cradle—Berceuse' recalls Debussy; and 'First Carousel Ride and Sounds of a Hurdy Gurdy' is an ABA toccatina of amusing literalness.

The third movement is headed 'Disciplines and Improvisations', although it's the second word that seems to have more sway over its material. The playful atmosphere of the second movement seems to have carried over into this one, despite the complexity of the textures. Here, too, the headlong rush of the opening leads, via a Bartókian *Vivo*, to a *Barbaro* passage which is briefly relieved by filigree writing in the treble; soon a stomping quintuplet ostinato powers the music forwards, swinging between $\frac{5}{8}$ and $\frac{6}{8}$ until we encounter the relative calm of an extended $\frac{4}{4}$ section—and another of those heart-stopping Rachmaninovian melodies, soon absorbed by Debussyan roulades. An intemperate chordal passage generates growing excitement, encouraged by another annotation from Ornstein: 'Give it all you've got to the very end'. The last few bars are marked 'As strident as possible' and are followed by the date of its completion—'September 23, 1990'—underlining that Ornstein was just as feisty a composer at the end of the twentieth century as he had been at its beginning. This work would be a remarkable achievement for a composer of any age; for one in his late nineties it's a downright staggering accomplishment, the more so for the intellectual control which can bind such unusually disparate material into a coherent entity. But then Grainger could have chosen another Whitman quote which would have fitted Ornstein as neatly: 'I am vast, I contain multitudes'.

MARTIN ANDERSON © 2002



© Nina Large

MARC-ANDRÉ Hamelin



Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, and the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the USA and his native Canada, as well as in Europe, Australia and the Far East. He has performed in such venues as New York's 92nd Street Y and Lincoln Center. He performs regularly at the world's leading piano festivals such as La Roque d'Anthéron, the Ruhr Festival and the International Keyboard Institute and Festival at Mannes in New York.

Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award. He has recorded over thirty-five CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by Alkan, Catoire, Grainger, Kapustin, Medtner, Reger, Roslavets and Rzewski, as well as brilliantly received performances of Haydn, Schumann, Brahms, Liszt and Albéniz. Mr Hamelin's principal teachers included Gilles Hamelin, Yvonne Hubert, Harvey Wedeen and Russell Sherman.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 23 and 24 August 2001

Recording Engineer TONY FAULKNER

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

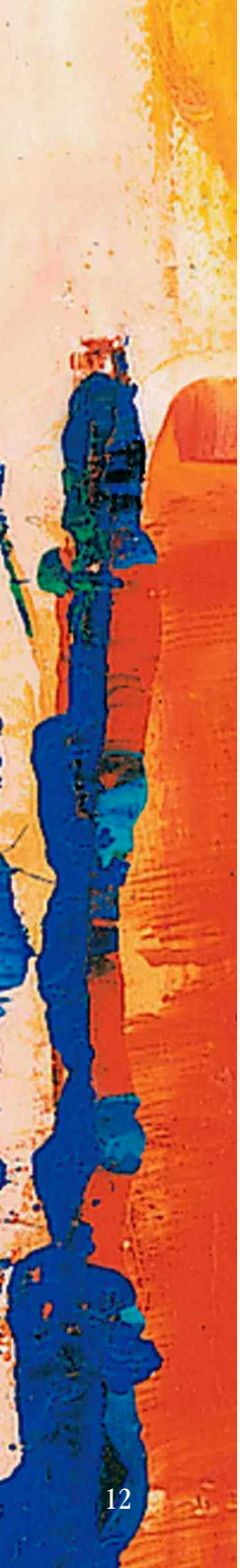
Front Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMII

Front painting (untitled, 2001) by Monika Giller-Lenze



LEO ORNSTEIN *Oeuvres pour piano*

PEU de musiciens ont eu une vie aussi extraordinaire que celle de Leo Ornstein. Jeune pianiste prodige dans sa Russie natale, chassé de son pays par l'anti-sémitisme, devenu compositeur d'avant-garde américain et pianiste virtuose à la renommée internationale à moins de vingt-cinq ans, il a fini par fuir volontairement les feux de la rampe, à l'apogée de sa célébrité, pour se réfugier dans une obscurité croissante. Presque entièrement oublié, il a vécu suffisamment longtemps (il avait probablement 109 ans à sa mort, le 24 février 2002, ce qui fait presque certainement de lui le plus vieux compositeur de tous les temps) pour éprouver une calme satisfaction à observer un regain d'intérêt pour sa musique—dont le présent CD est un des premiers témoignages.

Né à Kremenchouk, en Ukraine, en 1892 ou 1893, Ornstein célébrera par la suite son anniversaire le 2 décembre, sans être certain de l'exactitude de la date. Ayant commencé son apprentissage musical avec son père, chantre à la synagogue, il part ensuite étudier à Kiev auprès du pianiste compositeur Vladimir Puchalski (1848–1933), futur professeur de Vladimir Horowitz. Le jeune Leo progresse si rapidement qu'à l'âge de 12 ans, sur la recommandation de Josef Hofmann, il est admis au Conservatoire de Saint-Petersbourg dans la classe de piano d'Anna Essipova, et dans celle de composition de Glazounov. Comme il n'a pas encore atteint l'âge minimum officiel, son père triche d'un ou deux ans. C'est ce qui explique la confusion qui régnera ensuite à ce propos : lorsque la famille doit fuir aux États-Unis en 1906 pour échapper aux pogroms anti-sémites de la Russie tsariste, elle laisse bien sûr derrière elle ses papiers officiels, si bien qu'Ornstein, devenu adulte, ne sera jamais sûr de sa date de naissance réelle.

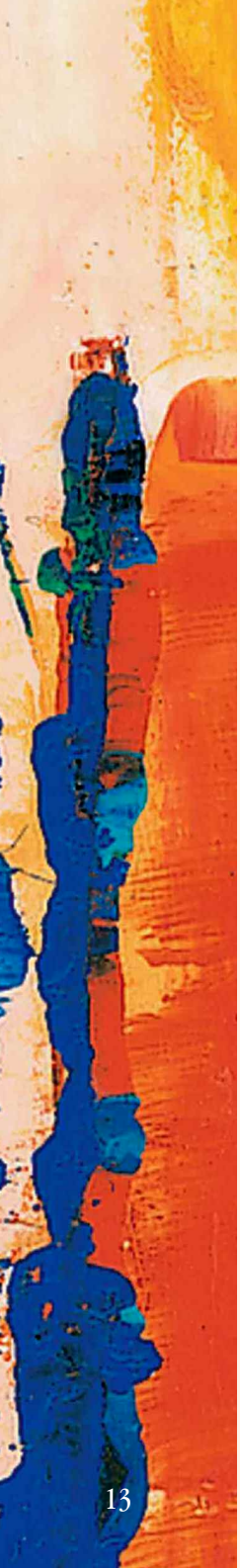
Les Ornstein s'installent à New York, où Leo devient élève de la future Juilliard School of Music dans la classe



de Bertha Fiering Tapper, qui l'aide à donner forme à son prodigieux talent pianistique. Il compose déjà depuis quel-que temps—des pièces tonales, séduisantes et élégantes, faisant preuve de beaucoup de métier—lorsqu'il fait ses débuts en concert en 1911 ; environ un an plus tard, sans avoir apparemment conscience des évolutions similaires survenues ailleurs, il se met soudain à écrire une musique d'une telle radicalité qu'il s'attire des commentaires désobligeants sur sa santé mentale ; au point de se poser lui-même des questions.

Son style ne ressemble certes plus à rien d'existant en musique. Il utilise le piano comme un instrument de percussion, martelant des rythmes sauvages et des clusters féroces avec une énergie primitive qui scandalise les timides. Il adopte l'atonalité indépendamment des expériences parallèles de Schoenberg en Europe, et le primitivisme rythmique sans avoir connaissance du *Sacre du printemps* de Stravinsky. Les titres de ses pièces—tels que *Danse sauvage* (sous-titré en anglais : *Wild Men's Dance*) et *Suicide in an Airplane*—reflètent la brutalité extrémiste de sa musique et lui valent une rapide célébrité. À moins de 25 ans, il devient l'un des compositeurs les plus réputés de son époque ; Ferruccio Busoni reconnaît son importance et Percy Grainger, dans un article de 1915, l'évoque en même temps que Debussy, Ravel, Strauss, Schoenberg et Stravinsky. Sa musique est aussi associée aux futuristes italiens comme Marinetti et Russolo (à tort, dans la mesure où il ne partage pas leurs objectifs artistiques), et le critique James Huneker écrit :

Je n'aurais jamais imaginé qu'Arnold Schoenberg puisse un jour me paraître fade, mais fade il paraît—presque timide et hésitant—après Ornstein qui est, sans le moindre doute possible, le seul véritable compositeur futuriste bon teint vivant.



Huneker aurait pu revendiquer une justification a posteriori lorsqu'il s'avéra, vingt ans plus tard, qu'Ornstein annonçait la musique de futuristes russes comme Alexandre Mossolov.

Grainger est l'un des seuls à avoir accueilli avec équanimité les compositions d'Ornstein et à les avoir replacées dans leur contexte, dans son article « Modern and Universal Impulses in Music » (Impulsions modernes et universelles en musique), paru dans *Étude* en 1916 :

Les développements les plus radicaux de Schönberg, de Cyril Scott, d'Ornstein ou de Stravinsky me paraissent être la conséquence tout aussi logique et inévitable des recherches des générations de créateurs qui les ont précédés que l'étaient ceux de Bach, de Beethoven ou de Berlioz à leur époque. [...] Nous n'avons pas à craindre que l'influence de Schönberg, de Cyril Scott ou d'Ornstein tende à détruire notre appréciation de « l'harmonie », pas plus que le chromatisme n'a détruit le plaisir que nous procure le diatonisme.

Ornstein se crée aussi une réputation de pianiste à la curiosité intrépide, assurant la création américaine d'œuvres de Schoenberg, Stravinsky, Debussy, Ravel, Bartók et Kodály parmi d'autres.

Mais son modernisme maniaque est de courte durée. Il expliquera par la suite avoir eu le sentiment que sa sonate pour violon de 1915 (qui vaut au violoniste Louis Krasner de se faire jeter à la porte le jour où il l'apporte en cours de musique de chambre) « a vraiment poussé la musique à ses limites [...] or] je n'ai vraiment aucun penchant au suicide. J'ai simplement fait marche arrière en me disant : "Au-delà règne le chaos absolu" ».

Cette prise de conscience marque le début de ce que le pianiste compositeur et musicologue canadien Gordon Rumson (dont l'article sur Ornstein dans *International Piano* du printemps 2001 est l'un des premiers examens

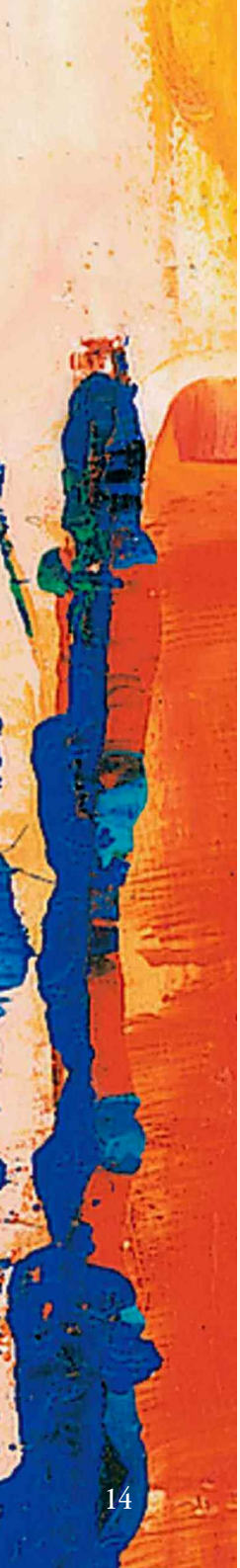


sérieux de sa musique depuis des décennies) décrit comme une « troisième » période, débutant vers 1915 et empiétant en partie sur sa phase avant-gardiste. Le langage musical d'Ornstein, écrit Rumson,

s'organise en une gradation lumineuse et chatoyante entre simplicité et rudesse. Les mélodies ont une coloration hébraïque, et Ornstein n'hésite pas à faire se côtoyer musique dissonante et musique tonale. Ces changements de style sont juste l'un des outils créatifs d'Ornstein. Un aspect plus important est l'immédiateté de l'émotion, qui rend cette musique authentiquement séduisante.

À ce renoncement à un modernisme extrême fait écho son abandon de la scène de concert, en 1922 : sa musique n'est pas une question de mode ni d'engouement subi, mais c'est en ces termes qu'on en débat, et Ornstein en a tout simplement assez de cette controverse. Nommé responsable de la section piano de l'Académie musicale de Philadelphie en 1925, il se fixe dans cette ville et consacre le reste de son existence à l'enseignement, créant au début des années 1930 l'École de musique Ornstein avec sa femme Pauline (née Mallet-Prevost), ancienne élève de Bertha Fiering Tapper et remarquable pianiste elle aussi, qu'il a épousée en 1918. Il prend sa retraite en 1953.

Mais Ornstein continue à composer jusqu'à un âge très avancé et laisse derrière lui un généreux répertoire pianistique. Son œuvre comporte aussi un concerto pour piano (1925), une poignée d'autres compositions orchestrales (dont plusieurs sont perdues), des mélodies et un certain nombre de pièces de musique de chambre importantes, comprenant notamment trois quatuors à cordes (dont le plus récent date de 1976), deux sonates pour violoncelle (1918 et vers 1920), dont la première est d'une séduction lyrique digne de celle de Rachmaninov, et un quintette avec piano (1927) à la fois épique et plein d'entrain qui est un véritable chef-d'œuvre.



Ornstein a achevé sa dernière composition, une ample VIII^e Sonate pour piano, en septembre 1990, à plus de 95 ans—ce qui pourrait bien constituer un record. On évoque souvent la fécondité tardive de Verdi ou de Janáček, mais ils étaient encore des jeunots en comparaison. Paul le Flem avait 91 ans lorsqu'il a composé sa IV^e Symphonie, en 1971–1972 ; Havergal Brian, 92 ans lors de la dernière de ses trente-deux symphonies, en 1968 ; Berthold Goldschmidt, 93 ans lors de ses *Deux Nocturnes* pour soprano et orchestre (1996) ; et le compositeur canadien Murray Adaskin, 94 ans lorsqu'il a produit sa dernière œuvre, *Musica Victoria* pour deux violons, violoncelle, contrebasse et piano, en 2000. Autant d'accomplissements remarquables surpassés par Ornstein.

Pourtant, la postérité n'aurait sans doute pas connu nombre des compositions d'Ornstein sans le dévouement et la persévérance de sa femme, Pauline (décédée en 1985). Ornstein attendait souvent des années entre le moment où il composait une œuvre et celui où il la couchait par écrit : il était capable de mémoriser des volumes entiers de musique, dans le moindre détail, et de les jouer avec une assurance parfaite. Pauline, qui le pressait de les reporter sur papier, a fini par se charger de ce travail sous sa dictée. Lorsqu'ils ont entrepris de noter ses trois premières sonates pour piano, Ornstein a été étonné de constater qu'il les avait complètement oubliées.

Et le monde musical avait complètement oublié Ornstein. Des enregistrements ponctuels faisaient parfois leur apparition, mais personne ne s'intéressait de manière systématique à son œuvre, en dehors de son fils Severo, informaticien et l'un des premiers concepteurs de l'Internet, qui a fait paraître une édition intégrale de sa musique pour piano et qui continue à travailler sur les autres compositions de son père. Pendant ce temps, Ornstein semble avoir décidé qu'il ne vieillirait pas : à 100 ans passés (quelles que soient les incertitudes sur la



date précise), il avait encore tous ses cheveux et toute sa mémoire, et sa dernière interview date de seulement trois semaines avant sa mort.

La musique enregistrée ici provient des deux extrêmes de l'incroyablement longue carrière créatrice d'Ornstein. Les pièces les plus courtes ont été composées à ses débuts, bien qu'il soit difficile de les dater avec précision, d'autant qu'il y a souvent eu un temps d'arrêt entre le moment de la conception et celui de l'écriture. *Danse sauvage* et *Impressions de la Tamise*, qui constituent l'opus 13 d'Ornstein, datent (probablement) de 1913, et sont parues en 1915 et en 1920 chez Schott. La création d'*À la Chinoise* a eu lieu en 1916 (bien que l'œuvre ait peut-être été composée dès 1911), et sa publication en 1918, chez Breitkopf und Härtel. Les *Poems of 1917*, inspirés par la Première Guerre mondiale, ont été écrits en 1917 et publiés par Carl Fischer cette même année. Les *Arabesques* ont été conçues peu après et sont parues chez Breitkopf en 1921. Aucun document n'atteste de l'existence de *Suicide in an Airplane* avant 1919 (Frederick Martens l'aurait vraisemblablement mentionnée dans son étude de 1918, *Leo Ornstein : The Man—His Ideas—His Work*) ; quoi qu'il en soit, cette pièce n'a été publiée qu'en 1990 par Poon Hill Press.

Ces titres évocateurs renvoient-ils à des stimuli précis liés à des impressions ou à des événements extérieurs ? Ornstein n'a pas tranché. Dans une interview donnée à ses débuts (Harriet Brower, « Leo Ornstein, An Ultra Modern Pianist and Composer », *The Musical Observer*, août 1915), il explique :

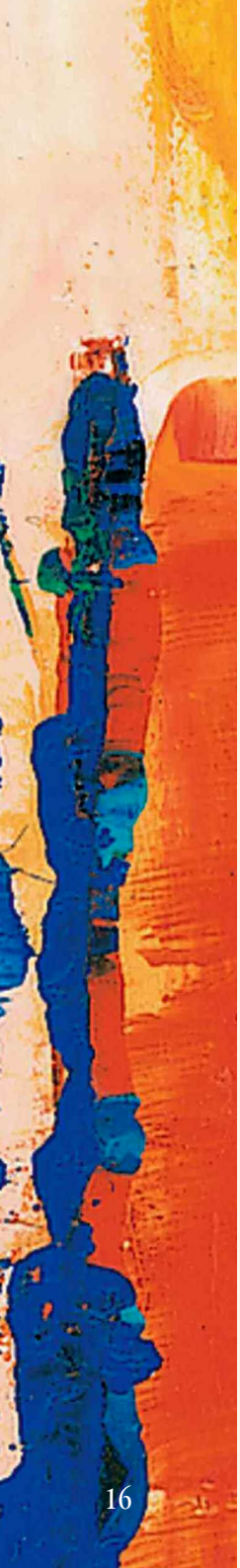
J'ai souvent un incident à l'esprit, que la musique est supposée illustrer ; mais je n'aime pas attribuer un titre précis à une pièce, car cela pourrait gêner l'interprète ou l'auditeur qui cherche à se représenter la scène ou l'ambiance évoquées. Le morceau peut suggérer aux autres quelque chose d'entièrement

différent du tableau ou de l'atmosphère qu'avait le compositeur à l'esprit en écrivant ; et ce qu'ils imaginent peut être tout aussi approprié et légitime que ce qu'avait imaginé le compositeur au départ.

Danse sauvage—qui regorge d'indications extrêmes comme *Presto con fuoco, il più marcato possibile, Furioso, Prestissimo*, et où les *fff* abondent—prend pour point de départ une simple valse et la soumet à un impitoyable processus d'exagération ironique : le résultat est à la fois comique et troublant, avec une clairvoyance suggérant une forme de folie. Selon Ornstein, cette pièce « dépeint des êtres primitifs dans tout l'abandon sauvage des festivités corybantiques les plus effrénées ». *Impressions de la Tamise*, par contraste, est tranquille et calme, évoquant la vaste et noble étendue d'un grand fleuve, vu, peut-être, sous la froide clarté de l'aube ; la Tamise d'Ornstein est plus froide, plus impersonnelle que la Vltava (ou Moldau) de Smetana, et la section centrale, « Molto animato », suggère qu'elle est également dangereuse—sans compter que l'on ignore ce qui a incité Ornstein à donner un titre français à ses souvenirs de la Tamise. À *la Chinoise*, op. 39, dédié au pianiste compositeur Rudolf Ganz (autre compositeur américain immigré—et élève de Busoni—dont la musique mérite un réexamen sérieux), tire ses effets de la superposition d'un matériau pentatonique dans l'aigu à des tourbillons chromatiques dans le registre grave du clavier, avant de renverser ce rapport. Michael Sellers, élève de Ganz qui a été le premier à enregistrer *À la Chinoise*, a expliqué qu'il s'agissait d'une « évocation musicale de la première visite des quartiers chinois de San Francisco par le compositeur » ; Ornstein jouait souvent cette pièce lors de ses tournées, racontait sa femme, « et même dans les bourgades les plus reculées, elle ne manquait jamais son effet. Les gens n'avaient aucun mal à imaginer les bribes de musique sortant ici et là par les fenêtres, et les

sonorités bizarres de la langue utilisée par des passants pressés parlant entre eux dans la rue ».

Les dix brefs *Poèmes de 1917*, op. 41, sont eux aussi dédiés à un pianiste compositeur hors du commun, Leopold Godowsky. En préface à la publication originale figure un texte du poète et réformateur social américain Waldo Frank (1889–1967), rédigé spécifiquement pour cette musique. « Hommes et femmes étaient en colère les uns contre les autres et se déchiraient mutuellement, écrit-il. Je me tenais loin de l'agonie des vivants et observais les hommes, le spectacle désolant de ces hommes qui possédaient l'amour et qui rejetaient l'amour. [...] Aussi toutes les années de ma vie seront-elles les années de ma douleur. » Respectant pour la plupart une forme ABA, ils déclinent des ambiances diverses. Le n°1, « No Man's Land » (*Andante espressivo*), est austèrement élégiaque, et les tourbillons incessants du n°2, « The Sower of Despair » (Le Semeur de désespoir), font mentir l'indication *Moderato*. Le n°3, « The Orient in Flanders » (L'Orient dans les Flandres, *Andantino*), conserve un rien de la « chinoiserie » de l'opus 39, offrant un âpre contraste avec le n°4, « The Wrath of the Despoiled » (La Colère des spoliés, *Sostenuto (molto appassionato)*), qui passe à six portées pour accueillir le déploiement harmonique des dernières mesures. Le n°5, « Night Brooding over the Battlefield » (Sombre méditation nocturne sur le champ de bataille, *Moderato e misterioso*), suggère un nouveau parallèle—avec la musique de Leoš Janáček cette fois—, bien que l'on ne puisse affirmer qu'Ornstein ait connu la moindre œuvre du compositeur tchèque à l'époque. Le n°6, « A Dirge of the Trenches » (Hymne funèbre des tranchées, *Lento*), retrouve la tranquillité troublée du n°1, sa section centrale, *appassionato*, révélant les tourments sous-jacents. L'apparente inévitabilité des motifs descendants du n°7, « Song behind the Lines » (Chant derrière les lignes, *Andante con moto e malinconioso*), pourrait



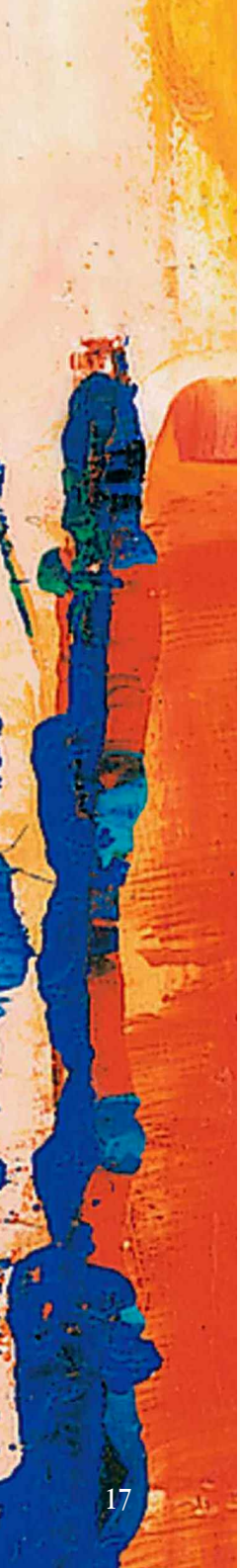
suggérer la morne futilité de la guerre, malgré le titre, sans que la section centrale, *poco più mosso*, n'offre aucun soulagement. Le huitième Poème, «The Battle» (La Bataille), marqué *Allegro e molto appassionato*, est le plus développé des dix, générant une volée d'accords chromatiques ininterrompue que le n°9, «Army at Prayer» (Armée en prière, *Allegro, ma non troppo*), semble initialement vouloir faire cesser, jusqu'à ce que des motifs récurrents de triolets s'emparent du tissu sonore. Enfin, l'amère «Dance of the Dead» (Danse des morts, *Vivo (con fuoco)*), n°10, apporte une conclusion acide à ces miniatures dérangeantes.

Les neuf *Arabesques*, opus 42, sont elles aussi des études d'états psychologiques, également adoptant pour la plupart une forme ABA. Les titres d'Ornstein ne sont pas d'une grande aide. Lorsque Godowsky écrit des pièces de ce genre, ce sont généralement de véritables cartes postales (on songe notamment à «The Chattering Monkeys at the Sacred Lake of Wendit» ou à «In the Streets of Old Batavia», extraits de la *Java Suite*), mais les titres donnés par Ornstein semblent au mieux relever de l'allusion, plutôt que d'une référence spécifique. Le n°1, «L'Île d'Éléphantine», est un tranquille paysage nocturne à la Szymanowski, se déroulant sous un incessant ostinato dans l'aigu qui semble faire planer une menace jusqu'au moment où il disparaît de nouveau dans le lointain. (Dans l'édition originale de chez Breitkopf, les titres sont donnés à la fois en français et en anglais, ce qui permet de constater que «L'isle d'Éléphantine», par exemple, a été traduit de manière erronée en anglais par «The Isle of Elephants», au lieu de «Elephantine Island». Cette île du Nil, en face d'Assouan, est un site archéologique important.) Le n°2, «Primal Echo» (Écho primitif), débute lui aussi au-dessus d'un ostinato, une progression d'accords incisive bientôt balayée par un maelström de traits rapides dont un motif en forme de fanfare essaie en vain



d'émerger. Dans le n°3, «Chant of Hindoo Priests» (Mélodie de prêtres hindous), des triolets répétés gouttent au travers du tissu harmonique comme une poussière à la surface de l'œil; quant au bref n°4, «Shadowed Waters» (Eaux ombragées), il pourrait évoquer les ébats des nymphes ou le jeu de la lumière à la surface des vagues. Offrant un contraste radical avec les sections d'une régularité rythmique maniaque dans certaines de ces pièces, les quinze mesures du n°5, «A Melancholy Landscape», un «Paysage mélancolique» digne de Scriabine, comportent douze changements de mesure. Le titre relativement explicite du n°6, «Pompeian Fresco» (Fresque pompéienne) est difficile à mettre en relation avec le contenu, à moins que la superposition du motif enjoué de l'aigu et de l'ambiguïté tonale de la basse ne reflète des jours bénis sous la menace d'un danger inconnu. Aucun problème de la sorte dans le n°7, «Passion», dont les huit mesures sont d'une passion sans ambiguïté (la neuvième et dernière est une mesure de silence). «Les Basoches» évoqués par le n°8 constituaient une guilde de clercs dépendant des cours de justice parisiennes au Moyen Âge, et contribuèrent au développement de la farce—ce qui pourrait expliquer la verve satirique alkanesque de la musique. Ornstein reconnaissait qu'il y avait là «une pointe d'ironie, un commentaire sur cette vaine solennité». Les traits de virtuosité turbulents de la dernière *Arabesque* s'associent au plus explicite des dix titres: «The Wailing and Raging Wind» (Le Vent qui gémit et rage).

Suicide in an Airplane (Suicide en avion), écrit à une époque où les avions n'étaient faits que d'un peu de toile et de bois, a apparemment été inspiré par un article de journal relatant comment un aviateur s'était donné la mort en écrasant son avion au sol. L'auditeur n'a pas grand mal à reconnaître l'avion qui s'approche, tourne au-dessus de sa tête puis s'éloigne à nouveau dans le



lointain—même si le titre et la noirceur implacable de la musique peuvent avoir des connotations plus précises pour l'auditeur contemporain, après les attaques terroristes du 11 septembre 2001.

Aussitôt après sa première mention d'Ornstein, l'article de 1916 de Grainger contient une réflexion d'une tranquille sagesse :

Ce qui est nouveauté un jour devient normalité le lendemain par le biais de la familiarité, et aussitôt l'on désire instinctivement une nouvelle dérogation aux règles, une nouvelle distorsion, puisque c'est toujours la divergence par rapport à la normalité qui fascine dans l'art. [...] plus l'homme est naturellement doué, plus il y a de chances pour qu'il dise, à l'instar de Walt Whitman : « Je résiste mieux à n'importe quoi d'autre que ma propre diversité. »

Ces mots s'appliquent à Ornstein de deux façons en particulier. D'une part, ses dérogations aux règles et ses distorsions sont en effet devenues la normalité, mais pas avant près d'un demi-siècle : aussi bien ses sonorités que son approche distinctive de la notation préfigurent l'avènement du modernisme des années 1960. La disposition sur plusieurs portées qu'il utilise souvent (et que Sorabji a été le premier à adopter, environ dix ans plus tard) est remarquablement pratique—même si ses textures semblent complexes à l'oreille et sur le papier, la grande connaissance qu'a Ornstein de la géographie du clavier lui permet d'étendre considérablement les ressources sonores dont dispose l'interprète (c'est-à-dire lui-même à l'origine, bien sûr) sans rien exiger qui ne soit intrinsèquement pianistique.

D'autre part, Ornstein était doué d'une telle profusion de talents et d'une imagination si riche qu'il n'était guère enclin à refuser sa propre diversité, si bien que, même à l'apogée de son modernisme le plus pyroclaste, il lui arrivait de composer des pièces beaucoup plus tradition-



nelles dans leur mode d'expression. L'élégante et délicieuse *Suite russe* ou la Ire Sonate pour violoncelle, par exemple, ont été composées à la même période que certaines de ses œuvres expérimentales les plus débridées. Et, dans la VIII^e Sonate, les contrastes, aussi bien entre les différents mouvements qu'au sein d'un même mouvement, deviennent un ingrédient essentiel. Le titre de l'ample premier mouvement—« Life's Turmoils and a Few Bits of Satire » (Le chaos de l'existence et une pincée de satire)—suggère que son déroulement pourrait bien être épisodique, ce qu'il est en effet. Mais Ornstein s'arrange pour ne pas trancher. Les sections initiales fourmillent de ces altérations accidentelles qui assurent à sa musique sa liberté tonale et débouchent bientôt sur des martèlements agités marqués *Barbaro*—avant que ne survienne soudain une mélodie indiquée *plus lent et avec beaucoup de sentiment* dont Rachmaninov ou Medtner auraient été fiers. Un *Calmato* szymanskiens amène un retour au *Tempo primo* et une reprise du matériau initial, interrompue par le matériau du *Calmato*, avant que le tout soit balayé par l'irruption d'une section *Burlesca* outrancière, bientôt tempérée par cette indication surprenante à l'intention du pianiste : « Continuer à marteler ; il s'agit bien entendu d'une caricature ». Ornstein devait par la suite ajouter quelques mots pour clarifier son propos :

Peut-être devrais-je expliquer un peu plus la « caricature » de la page 16, ligne 4. Un motif rythmique—page 16, ligne 2—m'est venu qui a fait naître l'image de jeunes danseurs en train d'improviser face à face, consciemment ou non, une chorégraphie aux origines apparemment primitives. Les tournolements nerveux semblaient incroyables. Les visages, absents et ne reflétant quasiment rien de ce qu'ils faisaient, m'ont donné envie d'apporter un commentaire musical à la scène. La basse persistante

constitue en soi un commentaire des gesticulations haletantes en clef de sol.

Alors que la *Burlesca* s'enfonce d'un pas lourd dans le sol, la douceur de la mélodie rachmaninovienne répand de nouveau ses effluves apaisants, et une coda réexamine pour la dernière fois la musique de la section initiale.

Le deuxième mouvement introduit une saisissante innovation structurelle, une suite de miniatures dans le cadre plus large d'une forme sonate, procédé qu'Ornstein semble avoir été le premier à utiliser dans sa V^e Sonate de 1973–1974, intitulée *Biography in Sonata Form* (Biographie en forme de sonate) : le troisième mouvement, « Some Flashbacks », enchaîne cinq sous-mouvements distincts—là, comme ici, Ornstein ne voyait pas de raison de lutter contre sa propre diversité et commentait : « Certains reprocheront peut-être aux quatre *Vignettes* centrales de ne pas être à leur place ; d'autres y verront peut-être un réel contraste et soulagement par rapport à la brusquerie du reste de la sonate. » Le deuxième mouvement de la VIII^e Sonate est sous-titré : « A Trip to the Attic—a Tear or Two for a Childhood Forever Gone » (Voyage au grenier—une larme ou deux pour une enfance à jamais passée : ceci, de la part d'un homme dont l'enfance remontait à près d'un siècle), et ses textures simples offrent à l'oreille un certain répit après la complexité du mouvement initial ; les quatre sections ont toutes une armure conventionnelle (partout ailleurs, « les altérations accidentelles ne s'appliquent qu'aux notes devant lesquelles elles se trouvent »). La première miniature, « The Bugler » (Le Joueur de bugle) est une innocente marche, tandis que « A Lament for a Lost Toy » (Lamento pour un jouet égaré), d'une douceur exquise, est un rien baroque. « A Half Mutilated Cradle—Berceuse » (Un berceau à moitié mutilé—Berceuse) évoque Debussy, et « First Carousel Ride and Sounds of a Hurdy Gurdy »

(Premier tour de manège et échos d'orgue de barbarie) est une toccatina de forme ABA d'une amusante littéralité.

Le troisième mouvement est intitulé « Disciplines and Improvisations », bien que le deuxième terme semble prééminent dans le traitement du matériau. L'atmosphère enjouée du deuxième mouvement a apparemment déteint sur celui-ci, en dépit de la complexité de l'écriture. Ici aussi, la précipitation initiale débouche, via un Vivo bartókien, sur un passage *Barbaro* que vient brièvement soulager une écriture en filigrane dans l'aigu ; bientôt, le martèlement d'un ostinato de quintolets donne son impulsion à la musique, balançant entre mesures à $\frac{5}{8}$ et à $\frac{8}{8}$ jusqu'à ce que survienne une longue section à $\frac{4}{4}$ relativement calme—et une nouvelle mélodie rachmaninovienne envoûtante, bientôt absorbée par des roulades à la Debussy. Un passage en accords outrancier génère une excitation croissante, encouragée par une nouvelle annotation d'Ornstein : « Donnez tout ce que vous avez jusqu'à la toute fin ». Les dernières mesures sont marquées : « Aussi strident que possible » et sont suivies de la date d'achèvement—« 23 septembre 1990 »—, soulignant qu'Ornstein était un compositeur aussi fringant à la fin du XX^e siècle qu'il l'était au début de ce même siècle. Cette œuvre serait une réussite remarquable de la part de n'importe quel compositeur, jeune ou vieux ; s'agissant d'un compositeur à l'approche de ses cent ans, c'est un accomplissement saisissant, notamment par le contrôle intellectuel dont elle fait preuve dans l'unification d'un matériau inhabituellement disparate en une entité cohérente. Mais aussi Grainger aurait-il pu choisir une autre citation de Whitman, tout aussi adaptée à Ornstein : « I am vast, I contain multitudes » (Je suis vaste, je contiens des multitudes).

MARTIN ANDERSON © 2002

Traduction JOSÉE BÉGAUD

LEO ORNSTEIN **Klaviermusik**

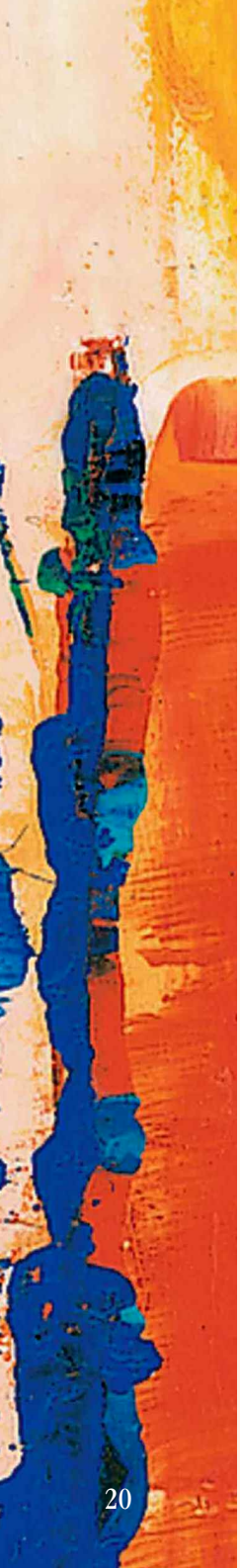
LEO ORNSTEIN hatte eine der außergewöhnlichsten Musikerbiographien. Er war ein pianistisches Wunderkind im Russland seiner Heimat, flüchtete vor dem Antisemitismus, entwickelte sich in seinen frühen zwanziger Jahren zu einem avantgardistischen amerikanischen Komponisten und Klaviervirtuosen von internationalem Kaliber, kehrte dem Rampenlicht auf der Höhe seines Ruhms freiwillig den Rücken und suchte Schutz in zunehmender Zurückgezogenheit. Fast völlig vergessen lebte er aber lange genug (er war bei seinem Tod am 24. Februar 2002 wohl 109 Jahre alt, was ihn mit ziemlicher Sicherheit zum langlebigsten Komponisten aller Zeiten macht), um mit stiller Befriedigung die Wiederbelebung eines Interesses an seiner Musik zu verzeichnen, von dem diese CD ein frühes Zeugnis ist.

Ornstein wurde in Kremenchug in der Ukraine entweder 1892 oder 1893 geboren und feierte in den späteren Lebensjahren seinen Geburtstag am 2. Dezember, ohne sich über das genaue Datum sicher zu sein. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, einem Kantor in einer Synagoge. Später studierte er in Kiew bei dem Komponisten und Pianisten Vladimir Puchalsky (1848–1933), der später auch Vladimir Horowitz unterrichten sollte. Der junge Leo machte solche schnellen Fortschritte, dass er auf Empfehlung von Josef Hofmann im Alter von zwölf Jahren im St. Petersburger Konservatorium aufgenommen wurde, um bei Anna Essipova Klavier und bei Glasunow Komposition zu studieren. Da Leo mit zwölf unter dem offiziell zugelassenen Alter war, fügte sein Vater ein paar Jahre hinzu, um die Zulassung zu ermöglichen. Damit begann die Verwirrung über Ornsteins Alter: als die Familie 1906 in die Vereinigten Staaten floh, um den antisemitischen Pogromen im zaristischen Russland zu entkommen, ließen sie natürlich die gesamten offiziellen Unterlagen

zurück—und dadurch konnte Ornstein später sein tatsächliches Geburtsdatum nicht mehr feststellen.

Die Ornsteiner ließen sich in New York nieder, wo Leo in einer Schule, die sich im Verlauf der Jahre zur Julliard School of Music entwickeln wird, Unterricht von Bertha Fiering Tapper erhielt, die ihm half, seine vielversprechenden pianistischen Fähigkeiten zu entwickeln. Leo hatte schon seit geraumer Zeit komponiert—attractive, elegante, tonale Stücke mit bemerkenswerter Kunstfertigkeit—als er 1911 sein erstes Konzertdebüt gab. Ungefähr ein Jahr darauf begann er plötzlich, angeblich ohne Kenntnis der sich anderswo ähnlich entwickelnden Trends, Musik mit solchem ungestümen Radikalismus zu schreiben, dass es zu abfälligen Bemerkungen über seinen Geisteszustand kam. Er selbst begann sich darüber Sorgen zu machen.

Sein Stil war nun tatsächlich mit keiner anderen Musik zu vergleichen. Mit einer urwüchsigen Energie, die den Zaghaften abschreckte, nutzte er das Klavier als ein wilde Rhythmen und stürmische Akkordcluster hämmerndes Schlaginstrument. Er experimentierte mit Atonalität unabhängig von Schönbergs zeitgleichen Versuchen in Europa und machte sich den rhythmischen Primitivismus ohne Kenntnis von Strawinskys *Le sacre du printemps* zu eigen. Die Titel seiner Stücke—unter ihnen *Danse sauvage* [Wilder Tanz] (mit dem englischen Untertitel „Wild Men’s Dance“ [Tanz der wilden Männer]) und *Suicide in an Airplane* [Selbstmord in einem Flugzeug]—reflektierten die extreme Brutalität der Musik und verschafften ihm rasch einen notorischen Ruf. In seinen frühen zwanziger Jahren war er einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten: Ferruccio Busoni erkannte Ornsteins Bedeutung an, und in einem Aufsatz von 1915 erwähnte Percy Grainger Ornstein im gleichen Atemzug mit Debussy, Ravel, Strauss, Schönberg und Strawinsky. Ornsteins Musik wurde ebenso mit den italienischen



Futuristen wie Marinetti und Russolo verglichen (nicht ganz zutreffend, da er nicht ihre künstlerischen Ziele verfolgte), und der Musikjournalist James Hunecker schrieb:

Ich hätte niemals gedacht, dass ich den Tag erlebe, an dem ich Arnold Schönberg für zahm halte, aber zahm klingt er—fast schüchtern und zögernd—nach Ornstein, der unbedingt der einzig echte, wahre lebende futuristische Komponist ist.

Hunecker hätte seine Aussage rückwirkend rechtfertigen können, als sich etwa zwanzig Jahre später herausstellte, dass Ornstein die Musik der russischen Futuristen wie Alexander Mossolow vorweggenommen hatte.

Grainger war einer der wenigen, die Ornsteins Musik gelassen und im Kontext betrachteten, und in der Zeitschrift *Étude* schrieb er 1916 über „Modern and Universal Impulses in Music“ [Moderne und universelle Impulse in der Musik]:

Die drastischsten Entwicklungen von Schönberg, Cyril Scott, Ornstein und Strawinsky scheinen mir ebenso logisch und unausweichlich aus den Bemühungen der vorangegangenen kreativen Generationen zu erwachsen, wie ehemals [bei] Bach, Beethoven und Berlioz. [...] Wir brauchen uns genau so wenig zu sorgen, dass Schönbergs, oder Cyril Scotts, oder Ornsteins Einfluss unsere Wertschätzung der „Harmonie“ zerstören wird, wie wir uns einst hätten Gedanken machen müssen, dass die Komponisten verschärfter Chromatik unser Gefallen an der Diatonik verderben würden.

Ornstein verschaffte sich auch den Ruf eines Pianisten mit unerschrockener Neugier—Er gab die amerikanischen Erstaufführungen von Schönberg-, Strawinsky-, Debussy-, Ravel-, Bartók- und Kodálywerken und Werken anderer.

Aber sein manischer Modernismus war von kurzer Dauer. Ornstein erklärte später über seine Violinsonate von 1915 (die zu Ornsteins Entlassung führte, als Louis

Krasner sie zu einer Kammermusikklasse mitbrachte), dass er spüre, wie „die Musik bis an die äußerste Grenze geht, und [...] Ich habe überhaupt keine Neigungen zum Selbstmord. Ich zog mich einfach zurück und sagte: „Dahinter liegt völliges Chaos“.

Diese Einsicht schuf den Übergang zu dem, was der kanadische Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Gordon Rumson (dessen Artikel über Ornstein in der Zeitschrift *International Piano* im Frühjahr 2001 seit Jahrzehnten eine der ersten ernsthaften Auseinandersetzungen mit Ornsteins Musik ist) als Ornsteins „dritte“ Periode beschrieb, die um 1915 begann und sich für eine Weile mit seiner avantgardistischen Phase überschneidet.

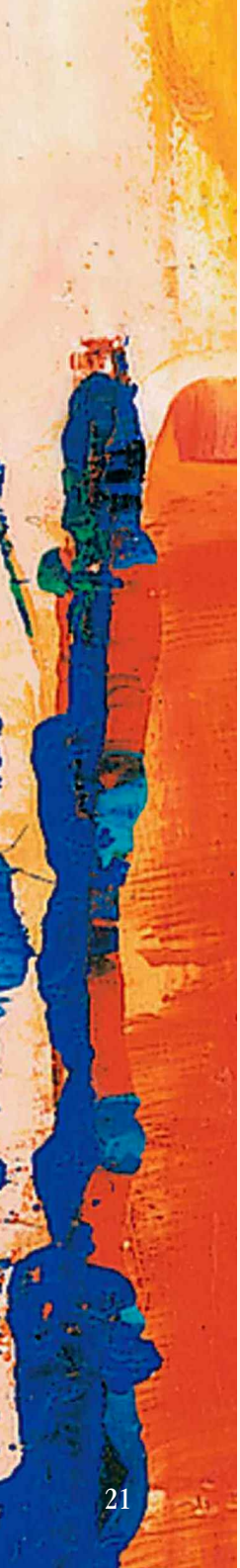
Ornsteins musikalische Sprache, schrieb Rumson,

organisiert sich in eine schimmernde, leuchtende Abstufung zwischen Einfachheit und Härte. Die Melodien haben eine hebräische Färbung, und Ornstein hat keine Hemmungen, dissonante und tonale Musik nebeneinander zu stellen. Dieses Changieren zwischen Stilen gehört gerade zu Ornsteins kreativen Mitteln.

Aber letztendlich ist die emotionale Offenheit der

Grund, warum seine Musik wirklich so anziehend ist.

Der Rückzug vom bahnbrechenden Modernismus fand 1922 seine Entsprechung in Ornsteins Aufgabe seiner Konzerttätigkeit. Seine Musik sorgte sich nicht um Trends und Moden, aber in diesen Begriffen wurde sie besprochen, und er hatte einfach genug der Kontroverse. Nach seiner Ernennung zum Leiter der Abteilung Klavier an der Philadelphia Musikakademie 1925 zog er nach Philadelphia und widmete den Rest seiner Laufbahn dem Unterrichten und der Gründung der Ornstein School of Music Anfang der 1930iger Jahre zusammen mit seiner Frau Pauline (geborene Mallet-Prevost), die ebenso ein ehemalige Schülerin von Tapper und selbst eine ausgezeichnete Pianistin war (das Paar hatte 1918 geheiratet). In den Ruhestand trat Ornstein 1953.



Aber Ornstein komponierte weit bis ins späte Alter hinein ein umfangreiches Oeuvre von Klaviermusik. Sein Werkverzeichnis führt auch ein Klavierkonzert (1925) auf, eine Handvoll anderer Orchesterpartituren (verschiedene gingen verloren), Lieder und eine Reihe wichtiger Kammermusikstücke, zu denen drei Streichquartette zählen (das jüngste stammt von 1976), zwei Sonaten für Violoncello (von 1918 und ungefähr von 1920), von denen die erste in ihrer lyrischen Schönheit Rachmaninows Cellosonate nichts nachsteht, und eine Perle von einem übermütig energischen, weitschweifigen Klavierquintett (1927).

Ornsteins groß angelegte 8. Klaviersonate, seine letzte Komposition, wurde im September 1990 beendet, als er in seinen Neunzigern war. Das ist wohl eine einzigartige Leistung. Man ist mit der späten Kreativität von Verdi und Janáček vertraut, aber diese Komponisten waren verglichen mit Ornstein relative Jünglinge. Paul le Flem komponierte seine 4. Sinfonie 1971/72 im Alter von 91 Jahren, und Havergal Brian schrieb die letzte seiner 32 Sinfonien 1968 im Alter von 92 Jahren. Berthold Goldschmidts *Deux Nocturnes* für Sopran und Orchester (1996) wurden von einem 93-Jährigen geschrieben, und der kanadische Komponist Murray Adaskin brachte sein letztes Werk (*Musica Victoria* für zwei Violinen, Cello, Kontrabaß und Klavier) im Jahre 2000 mit 94 Jahren zu Papier. Ornstein übertraf selbst diese bemerkenswerten Rekorde.

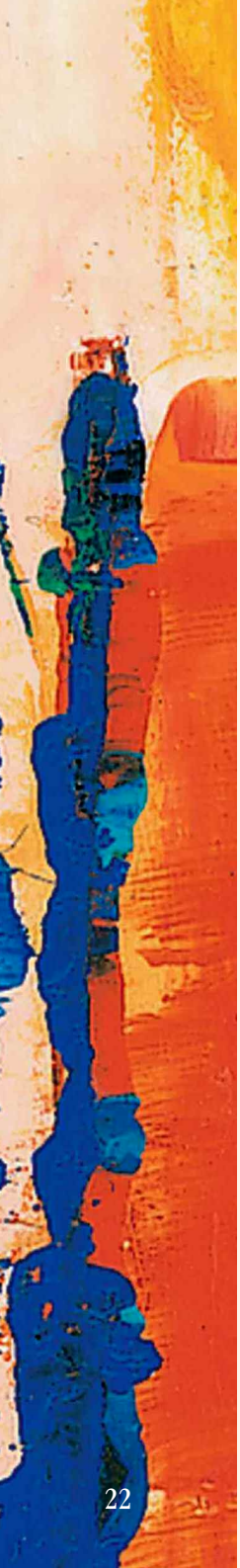
Aber viele von Ornsteins Kompositionen wären der Nachwelt ohne die geduldige Drängen seiner Frau Pauline nicht erhalten geblieben (sie starb vor ihm 1985). Ornstein wartete oft Jahre, bis er ein Werk niederschrieb, das er zuvor komponiert hatte. Er konnte ganze Notenbände komplett mit allen Einzelheiten in seinem Kopf behalten und sie mit völliger Sicherheit aufführen. Pauline drängte ihn, die Werke aufzuschreiben, und übernahm



letztendlich die Aufgabe der Niederschrift nach seinem Diktat. Zu Ornsteins großem Erstaunen wurde ihm beim Versuch, die ersten drei Klaviersonaten aufzuschreiben, bewusst, dass er die Sonaten völlig vergessen hatte.

Und die Musikszene hatte ihn völlig vergessen. Gelegentliche Aufnahmen kamen und gingen, aber niemand schenkte ihm umfassende Aufmerksamkeit—außer sein Sohn Severo, ein Computerfachmann und einer der ersten Erforscher des Internets. Er brachte eine Gesamtausgabe der Klaviermusik seines Vaters heraus und arbeitet bis heute weiterhin am Rest des Oeuvres. Ornstein schien sich inzwischen gegen das Altern zu entscheiden. Sein 100. Geburtstag (mal abgesehen von der Ungenauigkeit des Geburtsdatums) verstrich, ohne dass sein Haarschopf dünner oder sein Gedächtnis unzuverlässiger geworden wären. Sein letztes Interview gab er drei Wochen vor seinem Tod.

Die Musik auf dieser CD stammt aus beiden Enden von Ornsteins unwahrscheinlich langem kreativen Werdegang. Die kürzeren Werke wurden zu Beginn seiner Laufbahn geschrieben, obwohl das genaue Datieren schwierig ist, besonders weil es oft einen Zeitraum zwischen der gedanklichen Komposition eines Stückes und seiner Niederschrift gab. Die zusammen Ornsteins op. 13 bildenden Stücke *Danse sauvage* und *Impressions de la Tamise* [Eindrücke von der Themse] wurden (wahrscheinlich) 1913 geschrieben und das eine 1915 und das andere 1920 bei Schott verlegt. *À la Chinoise* [Chinesisch] wurde erstmalig 1916 aufgeführt (obwohl die Komposition vielleicht schon auf 1911 zurückgeht) und 1918 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Die in Reaktion auf den ersten Weltkrieg 1917 geschaffenen *Poems of 1917* [Gedichte von 1917] wurden im Entstehungsjahr bei Carl Fischer veröffentlicht. Die *Arabesques* [Arabesken] entstanden kurz danach und erschienen 1921 bei Breitkopf. Es gibt keine Quellen, die belegen, dass *Suicide in an*



Airplane vor 1919 existiert hätte (man würde denken, dass das Stück sonst in Frederick Martens Studie von 1918 *Leo Ornstein: The Man—His Ideas—His Work* Erwähnung gefunden hätte). Wie es sich herausstellte, wurde es erst 1990 bei Poon Hill Press verlegt.

Verweisen diese vielsagenden Titel auf ganz spezielle Motive von außermusikalischen Ereignissen oder nicht? Für Ornstein galt beides. In einem frühen Interview (Harriet Brower, „Leo Ornstein, An Ultra Modern Pianist and Composer“, *The Musical Observer*, August 1915) behauptete er über seine Musik:

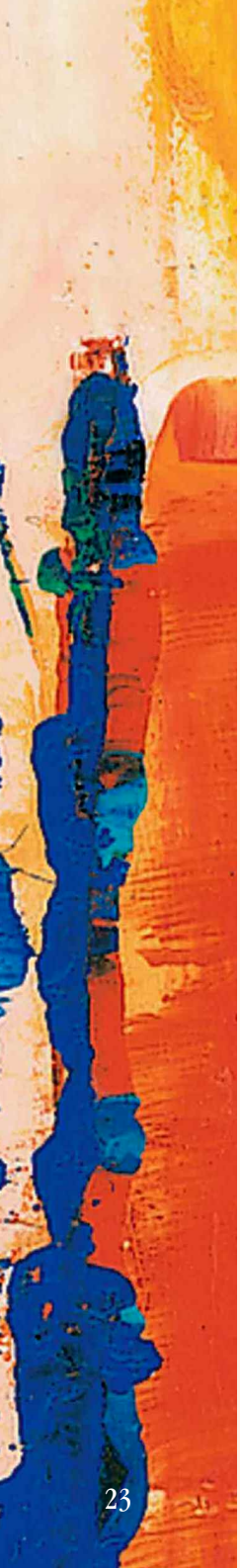
Ich denke oft an ein Ereignis, das die Musik illustrieren soll, aber ich scheue mich, dem Stück irgendeinen konkreten Titel zu verleihen, da dies den Spieler oder Hörer in dem Versuch, sich die vorgeschlagene Szene oder Stimmung vorzustellen, beschränken würde. Andere assoziieren mit dem Stück ein ganz anderes Bild oder eine ganz andere Stimmung, als jene, die der Komponist beim Komponieren vor Augen hatte, und diese Vorstellungen können ebenso angemessen und gerechtfertigt sein wie die vom Komponisten beabsichtigten.

Danse sauvage—überschäumend mit extremen Angaben wie *Presto con fuoco, il più marcato possibile, Furioso, Prestissimo* und berstend vor Forderungen nach dreifachem Forte—nutzt er einen Walzer als Ausgangsmaterial und setzt ihn unnachgiebigen ironischen Übertreibungen aus. Das Stück ist mit einer Art an Wahnsinn mahnenden Einsicht ebenso lustig wie es beunruhigend ist. Ornstein beschreibt das Stück als eine „Darstellung von urzeitlichen Lebewesen in vollständiger Hingabe bei den wildesten ihrer rasenden Rituale“. *Impressions de la Tamise* hingegen ist ruhig und gelassen in seiner Darstellung der großzügigen Erhabenheit eines breiten Flusses, wie er vielleicht im kalten Morgenlicht erscheint.



Ornsteins Themse ist ein kälterer, unnahbarer Ort als Smetanas Moldau, und der Mittelteil *Molto animato* deutet darauf hin, dass es ebenso ein gefährlicher Ort ist. Warum Ornstein seinen Erinnerungen an die Themse einen französischen Titel gab, bleibt unklar. Das dem Pianisten und Komponisten Rudolf Ganz (noch ein nach Amerika ausgewandelter Komponist und Busoni-Schüler, dessen Musik eine ernsthafte Neubewertung verdienen würde) gewidmete Stück *À la Chinoise*, op. 39 schafft einen Eindruck, indem das pentatonische Material oben im hohen Register mit den chromatischen Wendungen weiter unten auf der Tastatur überlagert und dieses Verhältnis später umgekehrt wird. Der Ganz-Schüler Michael Sellers, der *À la Chinoise* zum ersten Mal aufnahm, beschrieb das Stück als „einen musikalischen Eindruck des Komponisten nach dem ersten Besuch in San Franciscos Chinesenviertel“. Ornstein spielte das Stück häufig auf Konzertreisen, und seine Frau erinnerte sich, dass es „selbst in Kleinstädten immer eine Sensation war. Die Menschen hatten keine Schwierigkeiten, sich die aus nahen und fernen Fenstern erklingenden Musikketzen vorzustellen und den merkwürdigen Sprachklang von den auf der Straße eilig vorbeihuschenden und in Konversation vertieften Chinesen zu vernehmen“.

Die zehn kurzen *Poems of 1917* sind wiederum einem außergewöhnlichen Pianisten und Komponisten gewidmet, Leopold Godowsky. Die erste Edition enthält eine Vorwort, dass ausdrücklich für die Musik von dem amerikanischen Dichter und Sozialreformer Waldo Frank (1889–1967) geschrieben wurde. „Die Männer und Frauen waren alle zusammen wütend und zerissen sich gegenseitig,“ schrieb Frank, „Ich stand hoch über der Agonie der Lebenden und schaute auf die Menschheit und das Mitleid der Menschen herab, die Liebe hatten und Liebe verschmähten. [...] Deshalb werden all die Jahre meines Lebens Jahre meines Leids sein“. Fast immer in

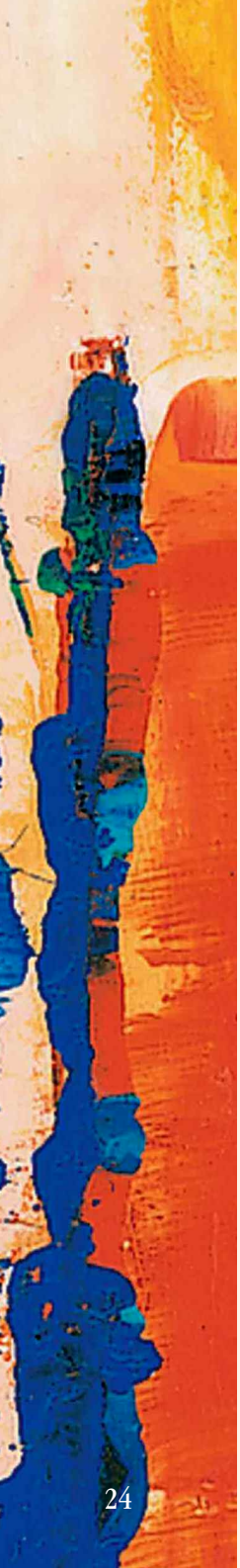


ABA-Form zeichnen die *Poems of 1917* eine Vielzahl von Stimmungen nach. Nr. 1 „No Man's Land“ [Niemandesland] (*Andante espressivo*) ist trostlos betrübt und die unbeugsame Geschäftigkeit von Nr. 2, 'The Sower of Despair' [Der Stifter von Verzweiflung], straft ihrer Bezeichnung *Moderato* Lügen. Nr. 3 „The Orient in Flanders“ [Der Orient in Flandern] (*Andantino*) enthält noch Anklänge an die Chinoiserien von op. 39 im starken Gegensatz zu der Angst von Nr. 4 „The Wrath of the Despoiled“ [Der Zorn der Geplünderten] (*Sostenuto (molto appassionato)*), bei der sich die Notation auf sechs Liniensysteme ausweitet, um den Akkordumfängen in den abschließenden Takten gerecht zu werden. Nr. 5 „Night Brooding over the Battlefield“ [Nächtliches Sinnen über dem Schlachtfeld] (*Moderato e misterioso*) verweist auf einen anderen Bezug in Ornsteins Musik, nämlich auf Leoš Janáček, obwohl bisher nicht bekannt ist, ob Ornstein Janáčeks Musik jemals zur Kenntnis genommen hatte. Nr. 6 „A dirge of the Trenches“ [Ein Klagegesang der Schützengräben] (*Lento*) kehrt zur belasteten Stille von Nr. 1 zurück, sein Mittelteil *appassionato* offenbart die hinter ihm liegenden Anstrengungen. Die scheinbare Unausweichlichkeit der fallenden Gesten in Nr. 7 „Song behind the Lines“ [Lied hinter der Front] (*Andante con moto e malinconioso*) verweist ungeachtet des Titels wohl auf die bedauerliche Sinnlosigkeit des Krieges, und es gibt keine Erleichterung im Mittelteil *poco più mosso*. Die achte mit „The Battle“ [Die Schlacht] (*Allegro e molto appassionato*) bezeichnete Nummer der *Poems* ist die längste von allen und produziert einen unablässigen Hagel chromatischer Akkorde, die Nr. 9 „Army at Prayer“ [Armee zum Gebet] (*Allegro, ma non troppo*) anfänglich auszugleichen scheint, bis die sich wiederholenden Triolenmotive die Textur zu beherrschen beginnen. Schließlich bringt der bittere Tanz von Nr. 10 „Dance of the Dead“ [Tanz der Toten] (*Vivo (con fuoco)*)



einen höhnischen Abschluss zu diesen beklemmenden Miniaturen.

Die neun *Arabesques*, op. 42 sind wiederum Studien psychologischer Zustände, wiederum hauptsächlich in ABA-Form. Ornsteins Titel bieten wenig Hilfe. Wenn Godowsky solche Stücke schrieb, waren sie normalerweise bewusste musikalische Postkarten (wie in „The Chattering Monkeys at the Sacred Lake of Wendit“ [Die schwatzenden Affen am heiligen See von Wendit] und „In the Streets of Old Batavia“ [Auf den Straßen von Alt-Batavia] aus der *Java Suite*), aber Ornsteins Bezeichnungen scheinen im besten Fall eher Anspielungen als direkte Bezugnahmen zu sein. Nr. 1 „The Isle of Elephants“ [Die Insel der Elefanten] ist eine Szymanowski-ähnliche Nachtlandschaft, die sich unter einem im hohen Register anhaltenden Ostinato ausbreitet und Gefahren zu beschwören scheint, bis sie wieder in den Hintergrund entschwindet. (In der ursprünglich Ausgabe von Breitkopf stehen sowohl die französischen, als auch die englischen Titel, wodurch hervorgeht, dass „The Isle of Elephants“ einfach eine falsche Übersetzung von „L'Île d'Elephantine“ ist—die Insel Elephantine, ein wichtiger archäologischer Ort, die im Nil vor der Stadt Assuan gelagert ist.) Nr. 2 „Primal Echo“ [Echo aus Urzeiten] beginnt über einem weiteren, aus einer eindringlichen Akkordreihe bestehenden Ostinato, das bald von einem figurativen Malstrom hinweg gespült wird, wonach sich eine fanfarenartige Geste erfolglos zu etablieren sucht. In Nr. 3 „Chant of Hindoo Priests“ [Gesang der hinduistischen Priester] dringt eine wiederholte Triolenfigur durch die Textur wie ein Spritzer auf der Oberfläche eines Auges, und die kurze Nr. 4 „Shadowed Waters“ [Wasser mit Schatten] assoziiert vielleicht spielerische Waldgeister oder flickernde Lichtreflexionen auf Wasserwellen. Im starken Gegensatz zu den Abschnitten manisch rhythmischer Regularität in einigen dieser Stücke bieten die 15 Takte der an Skrjabin



mahnenden Nr. 5 mit dem Titel „A Melancholy Landscape“ [Eine melancholische Landschaft] 12 Taktwechsel. Der relativ eindeutige Titel von Nr. 6 „Pompeian Fresco“ [Pompejanisches Fresko] kann schwer mit dem Inhalt des Stücks in Verbindung gebracht werden, es sei denn, die Überlagerung der spielerischen Figur im hohen Register mit der tonalen Ambiguität des Basses repräsentiert glückliche Zeiten, die von einer nahenden Bedrohung noch nichts wissen. Solche Probleme gibt es bei Nr. 7 „Passion“ [Leidenschaft] nicht, dessen achte Takte Musik (der neunte und letzte ist still) unzweideutig erregt sind. Der Gilde „Les Basoches“ wird in Nr. 8 gedacht. Sie war eine mittelalterliche, französische, in Paris ansässige Vereinigung von Justizbeamten, die wesentlich zur Entwicklung der Farce beigetragen hatte, was die satirische, an Alkan erinnernde Bissigkeit in der Musik erklären würde. Ornstein gab zu, dass diese *Arabesque* „Elemente von Ironie, einen Kommentar über leere Feierlichkeit“ enthält. Das turbulente Laufwerk der abschließenden *Arabesque* enthält den direktesten, am unmittelbar verständlichsten Bezug auf den Titel „The Wailing and Raging Wind“ [Der heulende und tobende Wind].

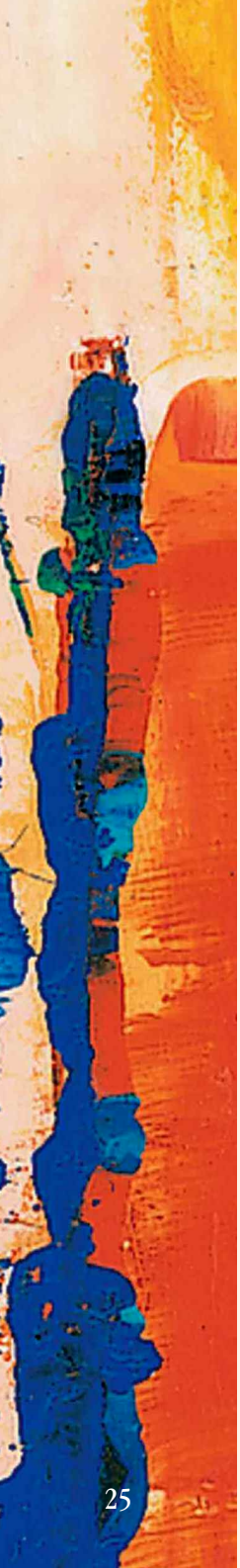
Über *Suicide in an Airplane*, das zu einer Zeit geschrieben wurde, als Flugzeuge aus nicht viel mehr als Segeltuch und Holz bestanden, sagt man, es wäre als Reaktion auf einen Zeitungsartikel entstanden, in dem berichtet wurde, dass ein Flieger durch Bruchlandung sein Leben beendet hatte. Man braucht nicht viel Fantasie, um sich das Herankommen des Flugzeugs vorzustellen, wie es über dem Hörer kreist und wieder in die Ferne davon fliegt, obwohl der Titel und die gnadenlose Schwärze der Musik nach dem Flugzeugattentat vom 11. September 2001 vielleicht andere Konnotationen für den modernen Hörer vermitteln.

Graingers Artikel von 1916 enthält gleich nach der ersten Erwähnung von Ornstein einige Gedanken von stiller Weisheit:

Was heute neu ist, wird durch Gewöhnung morgen normal sein, und sofort wird instinktiv ein neuer Reiz, eine neue Abweichung erwünscht, da immer eine Abweichung von der Norm die Kunst fasziniert. [...] je talentierter der Mensch von Natur aus ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass er mit den Worten Walt Whitmans sagt: ‚Ich kann allem besser widerstehen als meiner eigenen Vielfalt‘.

Diese Worten treffen in zweifacher Hinsicht auf Ornstein zu. Erstens wurden seine neuen Reize und Abweichungen tatsächlich mit der Zeit als normal empfunden, aber nicht, bis fast ein halbes Jahrhundert verstrichen war: sowohl die Klänge selber, als auch Ornsteins einzigartige Notationsweise hatten den in den sechziger Jahren aufkommenden Modernismus vorausgenommen. Die von Ornstein oft genutzte Aufteilung in mehrere Liniensysteme (die Sorabji als erster ungefähr ein Jahrzehnt später übernehmen sollte) ist wegen ihrer Zweckmäßigkeit bemerkenswert. Obwohl Ornsteins Texturen komplex klingen, und auch so auf dem Papier aussehen, erlaubte ihm seine Vertrautheit mit der Aufteilung der Tastatur, die dem Spieler (vorerst natürlich ihm selber) zur Verfügung stehenden klanglichen Möglichkeiten beträchtlich zu erweitern, ohne etwas zu verlangen, dass nicht wirklich pianistisch wäre.

Zweitens neigte Ornstein aufgrund der Fülle seiner Talente und des Reichtums seiner Fantasie dazu, seiner eigenen Vielfalt nicht zu widerstehen, und selbst auf dem Zenit seines eigenwillig ungestümen Modernismus komponierte er auch Musik von viel traditionellerem Gepräge. Die elegante und angenehme *Suite Russe* und die 1. Cellosonate wurden zum Beispiel zeitgleich mit einigen seiner wildesten experimentellen Werke geschrieben. Und in der 8. Klaviersonate ist der Kontrast sowohl zwischen, als auch innerhalb der einzelnen Sätze ein wesentliches Gestaltungsmittel. Der Titel des ausgedehnten ersten Satzes „Life’s Turmoils and a Few Bits of Satire“ [Die



Hürden des Leben und ein paar Häppchen Satire] scheint anzudeuten, dass die Entwicklung vielleicht in lyrischen Episoden verläuft, was auch tatsächlich passiert. Aber Ornstein gelingt es, beides zu verwirklichen. Der Abschnitt zu Beginn ist übertoll mit Vorzeichen, die die tonale Freiheit seiner Musik sichern, und geht bald in eine Passage von hämmernder Erregtheit ähnlich dem *Allegro barbaro* über. Plötzlich treffen wir auf eine mit „langsamer und mit viel Gefühl“ bezeichnete Melodie, die Rachmaninow oder Medtner alle Ehre gemacht hätte. Ein Szymanowski-ähnliches *Calmato* führt zu einer *Tempo primo*—Reprise mit Material aus dem Anfang, die durch Material aus dem *Calmato* unterbrochen wird. Alles wird durch den Einbruch eines ungezügelter *Burlesca*-Abschnitts hinweg gewischt, zu dem Ornstein bald für den Pianisten die überraschende Anweisung hinzufügt: „Weiter hämmern—Das ist offensichtlich eine Parodie“. Ornstein fügte später eine paar erklärende Bemerkungen hinzu:

Vielleicht sollte ich den im 4. Liniensystem auf Seite 16 erwähnten „Start“ erläutern.

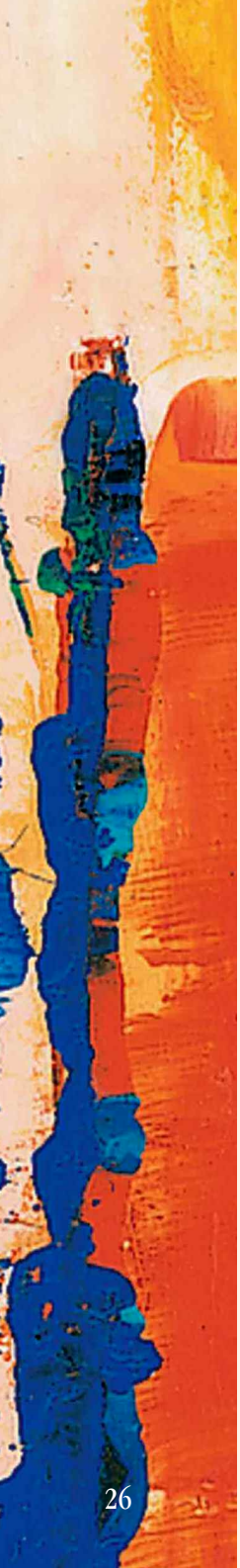
Die im 2. Liniensystem auf Seite 16 zu findende rhythmische Floskel fiel mir ein und repräsentiert das Bild von zwei jungen Tänzern, die sich gegenüber stehen und einen scheinbar primitiven Tanz, bewusst oder unbewusst, ausführen. Die tollen Drehungen sind unglaublich. Die erhitzten Gesichter, die kaum das widerspiegeln, was die Körper ausführen, haben mich dazu veranlasst, einen musikalischen Kommentar über die Szene zu schaffen. Der unnachgiebige Bass ist sein eigener Kommentar über die atemlosen Fetzen im Violinschlüssel.

In dem Moment, wo sich die *Burlesca* festfährt, windet sich aus ihrem Schoss wieder eine süße Melodie à la Rachmaninow. Eine Coda widmet sich zum letzten Mal der Musik vom Anfang.



Der zweite Satz enthält eine erstaunliche strukturelle Neuheit: eine in die Sonate als Ganzes eingebaute Suite *en miniature*, eine Form, die Ornstein in seiner 5. Sonate von 1973/74 mit dem Titel *Biography in Sonata Form* [Biographie in Sonatenform] erprobt zu haben scheint. Ihr dritter Satz „Some Flashbacks“ [Einige Rückblenden] besteht aus einer Suite aus fünf separaten, untergeordneten Sätzen. Sowohl damals als jetzt wieder fand Ornstein den Widerstand gegen seine eigene Vielfalt unnötig, und er äußerte darüber: „Manch einer mag die mittlere der vier Vignetten als störend empfinden. Andere halten sie vielleicht für einen ausgesprochenen Kontrast und eine Erleichterung zur Ungehaltenheit der restlichen Sonate.“ Dieser zweite Satz der 8. Sonate enthält die Überschrift „A Trip to the Attic—A Tear or Two for a Childhood Forever Gone“ [Ein Abstecher in den Dachboden—Eine gelegentliche Träne für den unwiderruflichen Verlust der Kindheit] (dies von einem Mann, dessen Kindheit fast ein Jahrhundert zurücklag). Die einfachen Texturen dieses Satzes erlauben dem Ohr etwas Entspannung von der Komplexität des Kopfsatzes. Alle vier Abschnitte haben konventionelle Tonartenvorzeichnungen (anderswo „gelten die Vorzeichen nur für die Note, vor der sie stehen“). Die erste Miniatur „The Bugler“ [Der Hornist] ist ein unschuldiger Marsch, und das ausgesucht sanfte „Lament for a Lost Toy“ [Lamento für ein verlorenes Spielzeug] enthält barocke Anklänge. „A Half Mutilated Cradle—Berceuse“ [Eine halb zerstörte Wiege—Berceuse] erinnert an Debussy, und „First Carousel Ride and Sounds of a Hurdy Gurdy“ [Erste Karussellfahrt und Klänge eines Leierkastens] ist eine Toccata in ABA-Form mit lustiger wortwörtlicher Bezugnahme auf den Titel.

Der dritte Satz ist mit „Disciplines and Improvisations“ [Disziplinen und Improvisationen] überschrieben, obwohl das zweite Wort wohl eher Einfluss auf sein Material ausgeübt hat. Die spielerische Atmosphäre des zweiten



Satzes scheint in diesen Satz trotz der Komplexität der Texturen hinüber gerettet worden zu sein. Auch hier führt die überstürzte Eile des Anfangs über ein Bartók-ähnliches Vivo zu einer das *Allegro barbaro* beschwörenden Passage, die kurzzeitig durch filigranes Füllwerk im hohen Register entspannt wird. Bald treibt ein Ostinato in stampfenden Quintolen die Musik voran, wobei es zwischen $\frac{5}{8}$ und $\frac{8}{8}$ pendelt, bis wir die relative Ruhe des $\frac{4}{4}$ -Abschnitts—und wiederum eine herzerreißende, an Rachmaninow mahnende Melodie—erreicht haben, die bald von den für Debussy typischen Arpeggiowellen absorbiert wird. Eine ungehaltene Akkordpassage schafft wachsende Unruhe, die von einer weiteren verbalen Anweisung Ornsteins angestachelt wird: „Gib alles, was Du hast, bis zum Ende“. Die letzten Takte enthalten die



Anweisung „so lautstark wie möglich“, worauf das Datum folgt, an dem die Komposition abgeschlossen wurde: „23. September 1990“. Das Datum bestätigt, dass Ornstein am Ende des 20. Jahrhunderts ein ebenso übermütiger Komponist war wie zu Beginn desselbigen. Dieses Werk wäre eine bemerkenswerte Errungenschaft für jeden Komponisten, ungeachtet des Alters. Für jemanden in seinen Neunzigern ist es eine umwerfende Leistung, besonders wegen der intellektuellen Kontrolle, die solch ausgenommen disparaten Elemente zu einem zusammenhängenden Ganzen verbinden kann. Aber dann hätte Grainger ein anderes Zitat von Whitman wählen können, das ebenso auf Ornstein zugetroffen hätte: „Ich bin riesig. In mir steckt Unermesslichkeit“.

MARTIN ANDERSON © 2002
Übersetzung ELKE HOCKINGS

