MILHAUD
Scaramouche · La Libertadora · Songes · Kentuckiana
Le Bœuf sur le Toit · Le Bal Martiniquais · carnaval à la nouvelle-orléans
STEPHEN COOMBS ARTUR PIZARRO
Among the 443 compositions (or more) to which Darius Milhaud appended opus numbers in the course of his long and prolific composing life (from 1910 to 1973) can be found many original works and arrangements for two pianos and for piano duet. These include four scores for two pianos and orchestra (two concertos—the second for two pianos and percussion—the Suite, Op 300, and the Concertino d’Automne for two pianos and chamber orchestra) alongside a large number of pieces for two pianos alone or for piano duet. The majority of them appear on this CD, and among them can be found several of the most popular of all Milhaud’s works. The works are discussed below in the order of their composition.

Le Bœuf sur le Toit Op 58a
Cinéma-fantaisie sur des airs sud-américains, transcribed for piano duet by the composer (1919)
Throughout his life Milhaud was an inveterate traveller, absorbing musical impressions and influences from many countries. Arriving in Brazil for the first time in 1917, as secretary to Paul Claudel who had just been appointed French plenipotentiary Minister there, an important period began for Milhaud in which he wrote many works in Rio de Janeiro. Two years later, at home in Aix-en-Provence, the Mediterranean sun doubtless reminded him of Brazil, and aspects of popular Latin-American life can be found in Le Bœuf sur le Toit. Using the title of a Brazilian hit of the day, The Ox on the Roof, Milhaud said he ‘assembled a few popular melodies, tangoed maxixes, sambas and a Portuguese fado, transcribing them with a rondo-like theme recurring between each successive pair.’

Le Bœuf sur le Toit is an unusual amalgam of material, not solely musical. At first it had no story, and Milhaud considered it might accompany a Chaplin film (hence the original subtitle), which was never tried in practice. Milhaud mentioned it to Jean Cocteau who proposed a balletic treatment which he would produce. Within days, Cocteau had funded the show by pre-selling seats to leaders of Parisian society; he then drafted a scenario to complement the music. As it transpired, the ballet was such a huge success that a new Paris nightclub, opened soon after, took ‘Le Bœuf sur le Toit’ as its name. Milhaud was given life membership of the club which became very famous; from the mid-1920s Ravel was also a regular patron. But the music came first, and the work is usually heard today as a concert piece. (The orchestral version is recorded on Helios CDH55168.)

Despite its immediate, continuing popularity, and its deliberate music-hall atmosphere, the subtlety of the score is such that those concerned only with its surface bonhomie remain unaware of it. The structure is a rondeau-avec-reprises, a stylization of Rameau and Couperin; the reprise is the Brazilian-like opening rondo idea, an original tune by Milhaud (not, as often said, an existing popular theme) which recurs no fewer than twelve times, against which a succession of other tunes in popular style pass by. The rondo theme is polytonal in inflexion, and each tune in turn rises by a minor third from its predecessor, in groups of four, after which another idea modulates the music down a whole tone to begin the sequence over again in a new key. Thus the minor thirds rise C–E flat–G flat–A, then the transitional theme modulates to G from whence the minor thirds rise again: G–B flat–D flat–E. The transitional theme modulates downwards to D from whence the music rises in minor thirds: D–F–A flat–B. The transitional theme modulates from B to A, and a fourth sequence begins, rising from A to C. But as C was the starting-point, the work has now progressed through all twelve keys. A short coda ends this breezy score which is dedicated to Cocteau.
Milhaud published several versions of the music: for violin and orchestra, for violin and piano (to which Honegger contributed the cadenza), and for piano duet.

Scaramouche Op 165b for two pianos (1937)
During the mid-1930s Milhaud composed much incidental music for theatrical productions, later reusing some of this material to great effect in concert works. Towards the end of 1935 he wrote music for a production by the Comédie-Française of Bolivar, a new play by the Uruguayan-born French writer and dramatist Jules Supervielle on the South American revolutionary Simón Bolívar, which had its first performance in February 1936.

In May 1937 Milhaud composed music for a production by Henri Pascar for the Theatre Scaramouche Company of Le médecin volant—one of, as the composer recalled, ‘some very pretty shows for children adapted from Charles Vildrac’ after Molière. In France, the summer of 1937 was dominated by the Paris International Exposition for which Milhaud composed several works, including one for a concert of music for two pianos given by Marcelle Meyer and Ida Jankelevich. The work was Scaramouche, based upon material originally written for Le médecin volant (in the first movement and finale) and the overture to Bolivar (in the slow movement).

This first movement is concerned with various contrasting themes, the first a bustling idea full of syncopations and brilliant octaves and a little rising tune in C major, both of which lead to the very simple second main theme, reflecting the youthful audience for the play from which the music originally derives, almost as a nursery-song. The brilliant opening music soon engulfs the second theme in dazzling virtuosity. The second movement, very clear in layout, has a gentle theme in $\frac{4}{4}$—as a lullaby—followed by a flowing fresh idea in $\frac{6}{8}$, before the famous ‘Brazilleira’ finale in rumba tempo, full of Milhaud’s distinctive polytonality en passant. The publisher Deiss was present at the concert and immediately offered to publish Scaramouche but Milhaud said, ‘I advised him against it, saying that no one would want to buy it’. Milhaud thought that the piece had no future, but Deiss insisted, to the eventual delight of both men. Milhaud also recalled that writing Scaramouche ‘gave me enormous trouble’. But it was worth it.

La Libertadora Op 236a Suite of dances for two pianos. Opus Americanum 20a (1943)
Milhaud’s extensive score for Supervielle’s play Bolivar included three Chansons de Négresse, which were published separately. (And, as we noted, the middle movement of Scaramouche also came from the overture to this incidental music.) Throughout his life, Milhaud was to compose several large-scale operas, and, towards the end of 1942, living in exile in the United States with his wife and son, he turned to the Supervielle play, whose subject is liberation and freedom, for operatic treatment. It was Milhaud’s wife Madeleine who fashioned the libretto, largely from the play with the author’s permission. (Supervielle was then living in Montevideo.) Composing the opera occupied Milhaud wholly during the first half of 1943, and although he wrote two theatre works on the same subject, the opera does not utilize any material from the earlier incidental music.

The opera Bolivar, Op 236, the largest and one of the more impressive of the sixty-four works Milhaud composed during his American wartime exile (to which he appended the additional ‘Opus Americanum’ numbering), was not commissioned; it was first produced in 1950 at the Paris Opera. Simón Bolívar himself was known as ‘El Libertador’ (‘The Liberator’), and some weeks after completing the score of Bolivar, Milhaud fashioned a suite for two pianos from the opera, giving it
the title *La Libertadora*. One of the striking aspects of *Bolivar*, a magnificent opera, is Milhaud’s complete absorption of South American folk music within his individual style, producing an effect at times not unlike that of Gershwin’s *Porgy and Bess*—notably in Mañuela’s aria. We can sense this genuine aesthetic in *La Libertadora*, in which the five dances of the Suite are based upon South American folk tunes—sent to Milhaud by Supervielle himself—that are so wholly like Milhaud as to be virtually indistinguishable from the composer’s original thematic ideas.

7—9 **Les Songes** Op 237
*Suite for two pianos. Opus Americanum 21 (1943)*
If *La Libertadora* was based upon music from a large-scale opera, Milhaud’s very next work, another suite for two pianos completed in October 1943, found its origins in a ballet. This was *Les Songes*, Op 124, written in 1933 for the great Tamara Toumanova, one of the stars of de Basil’s Ballet Russe de Monte Carlo. She also featured in the Parisian company ‘Ballets 1933’, for which the score was written. The choreography was by Georges Balanchine, the conductor was Maurice Abravanel. The music falls into ten sections. Of these, Milhaud took the fifth, retitled *Scherzo*, the sixth (*Valse*) and second (*Polka*) as the basis for his new two-piano suite *Les Songes*. The *Scherzo*, piquant in its harmonic flavour, ends, as Jeremy Drake well says, ‘with a tenderly beautiful coda’. This is followed by a *Waltz* that may well be a homage to Satie, and a *Polka* of sudden, rather ill-tempered, muse.

5—6 **Le Bal Martiniquais** Op 249
*for two pianos. Opus Americanum 33 (1944)*
1944 proved to be one of the most productive years for Milhaud; he completed no fewer than ten works during this twelve-month period, several in more than one version. 1944 was also the year marking a turning point in World War II on all fronts—which inspired the composer in several ways. Although mainland United States was not directly involved, several islands in the Caribbean were, including the French islands in the Lesser Antilles, Guadeloupe and Martinique. When the Vichy Government signed the Armistice with Germany in June 1940, these islands came under Vichy rule. Following Allied landings in North Africa in November 1942, the islands were liberated and Henri Hoppenot, a career diplomat who had known Milhaud since 1916, was installed to popular acclaim as the Free French Gaullist Governor of the Antilles. He sent the composer some melodies from the islands which Milhaud used in the songs *La Libération des Antilles*, Op 246, transcribing them as *Le Bal Martiniquais* in a two-piano version in December 1944.

The opening *Chanson créole* is a simple ABABA structure, ‘A’ being a gentle *Modéré* theme, initially of a modal inflexion, which at last settles down to a clear F major; this is interrupted twice by a dance at double speed, *Vif*. An aspect of this movement is the use of octave writing: in the simple outlines of the first theme and in melodic jumps which characterize the second; other notable points are Milhaud’s harmonic use of the ninth, and the tricky right-hand writing for both players. The *Biguine* also has much virtuosic and distinctive keyboard writing. It is in one tempo throughout and structurally is a set of dance tunes in calypso style, threaded together always with piquant harmony—a new idea of a haunting refrain passes by just the once but is swept aside by an irresistible clamour as the main tunes return to end the work joyfully in a blazing G major.

5—6 **Le Bal Martiniquais** Op 249

10—13 **carnaval à la nouvelle-orléans** Op 275
*Opus Americanum 59 (1947)*
Between 1872 and 1873, the French Impressionist artist
Edgar Degas visited New Orleans, shortly before his final return to Paris. His main reason for visiting the city was to see his brother, a businessman who lived in the French quarter, the Vieux Carré. Edgar Degas was deeply impressed by the dominant créole culture of the city, with its heady mixture of glamour, elegance and low life, and one of his early dance-inspired masterpieces, *on danse chez monsieur degas*, depicting a party at his brother’s house in New Orleans, dates from this visit.

During his initial concert tour of the USA in 1922, Milhaud had encountered the authentic New Orleans jazz tradition in Harlem, and on his second tour a few years later with his new wife Madeleine, they encountered southern segregation at first hand, being denied entrance to a negro theatre because they were white. The Milhauds had been exiled in the USA since 1940, and in 1947 their seventeen-year-old son Daniel decided that painting was to be his vocation. Daniel had learned of the existence of the Degas painting in New Orleans and mentioned it to his father. This inspired Milhaud to unite the white French, Latin-American and negro jazz Louisiana traditions in a new suite for two pianos, *carnaval à la nouvelle-orléans*. (We have preserved the lower-case letters with which it was published.) The thematic material comes largely from Louisiana folk tunes and the titles of the four movements are self-explanatory. The first allies the Latin-American Mardi Gras with an underlying jazz inflection, while the second and fourth reflect the city’s French folk-heritage. The title of the third movement—in many ways the heart of the work—is that of the Degas painting. The score was written between March and April 1947 for the American two-piano team of Arthur Gold and Robert Fizdale, who introduced it the following July at Michigan State College and recorded it for American Columbia (now CBS/Sony) soon afterwards. Their recording led Milhaud to write another work for them, the *Concertino d’Automne* for two pianos and chamber orchestra, in 1951.

4 **Kentuckiana** Op 287 *Divertissement on twenty Kentucky airs for two pianos* (1948)

In 1948 the mayor of Louisville, Kentucky, Charles P Farnsley, inaugurated the Louisville Orchestra Commissioning Project which ran until 1960. The plan was to commission an extensive series of new works from eminent composers for the Louisville Orchestra, and among the first to be approached was Darius Milhaud. The result was *Kentuckiana*, a brilliant divertissement based on Kentucky folk songs, composed in Santa Barbara, California, in September 1948. The score was originally written for two pianos but immediately orchestrated. The Louisville Orchestra gave the first performance the following January under Robert Whitney.

At about the time *Kentuckiana* was commissioned, what became known as ‘country and western’ music was beginning to develop in popular American music. From Kentucky, known as the ‘Bluegrass State’, what was termed ‘bluegrass’ music grew from the indigenous music of rural south-eastern America. This became influential several years later in emerging rock’n’roll, specifically with regard to a basic fast pulse in duple time with the emphasis always on the off-beat. Acoustic stringed instruments abound in bluegrass music, including the violin, and often a version of the dulcimer, descended from the German immigrants of the north-western region of the state. We hear elements of all of these in Milhaud’s fun-filled score, one of the most purely enjoyable of all his works.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 1998
DARIUS MILHAUD  Musique pour deux pianistes

Parmi les quatre cent quarante-trois œuvres (et plus) auxquelles Darius Milhaud attribua des numéros d’opus au cours de sa longue et prolifique carrière de compositeur (de 1910 à 1973) figurent nombre de pièces originales et d’arrangements pour deux pianos et pour duo pianistique, dont quatre partitions pour deux pianos et orchestre (deux concertos—le second pour deux pianos et percussion—, la Suite, op.300, et le Concertino d’Automne pour deux pianos et orchestre de chambre), ainsi que quantité de pièces pour deux pianos seuls ou pour duo pianistique. La majorité de ces œuvres sont regroupées sur le présent disque compact, dont certaines comptent parmi les plus populaires de Milhaud.

19 Le Bœuf sur le Toit  op.58a
Cinéma-fantaisie sur des airs sud-américains, transcrivé pour duo pianistique par le compositeur (1919)
Toute sa vie durant, Milhaud fut un voyageur invité, absorbant les impressions et les influences musicales de multiples pays. Son arrivée au Brésil, où il se rendit pour la première fois en 1917, en qualité de secrétaire de Paul Claudel (qui venait juste d’y être nommé ministre pléni- potentiaire), inaugura une période importante, marquée par la composition de nombreuses œuvres, à Rio de Janeiro. Deux ans plus tard, de retour à Aix-en-Provence, le soleil méditerranéen lui rappela sans doute le Brésil, et certains aspects de la vie populaire d’Amérique latine se retrouvent dans Le Bœuf sur le Toit. Utilisant le titre d’un succès brésilien de l’époque, «The Ox on the Roof», Milhaud dit avoir «assemblé quelques mélodies populaires, des maxixes de style tango, des sambas et un fado, les transcrivant avec un thème de type rondo récurrent entre chaque paire successive».

Le Bœuf sur le Toit est un insolite amalgame de matériau, et pas seulement musical. Au départ, l’œuvre ne comportait pas d’histoire, et Milhaud considéra qu’elle pourrait accompagner un film de Chaplin (d’où le sous-titre original), idée qui ne fut jamais essayée dans les faits. Milhaud en parla à Jean Cocteau, qui proposa plutôt d’en tirer un ballet, qu’il produirait. En quelques jours, Cocteau finança le spectacle en pré-vendant des places aux grands de la société parisienne, puis esquissa un scénario en complément de la musique. Le ballet fut un tel succès qu’un nouveau night-club parisien ouvrit peu de temps après, à l’enseigne de «Le Bœuf sur le Toit». Milhaud fut fait membre à vie de ce club, qui devint fort célèbre et compta, à partir des années 1925, Ravel parmi ses habitués. Mais l’œuvre fut d’abord une musique, et elle est généralement entendue sous forme de pièce de concert.

Nonobstant sa popularité immédiate, jamais démentie, et son ambiance de music-hall délibérée, la partition est subtile, d’une subtilité telle que les gens intéressés par sa seule bonhomie apparente peuvent ne pas en être conscients. La structure, un rondeau-avec-reprises, est une stylisation de Rameau et de Couperin; la reprise est, quant à elle, l’idée de rondo initiale brésilienne, une mélodie originale de Milhaud (et non, comme on le dit souvent, un thème populaire déjà existant), qui revient pas moins de douze fois et contre laquelle passe toute une série d’autres mélodies de style populaire. Le thème de rondo est d’inflexion polytonale, et chaque mélodie s’élève successivement à l’aide d’une tierce mineure, par groupes de quatre, après quoi une autre idée module la musique un ton entier plus bas pour recommencer la séquence dans une nouvelle tonalité. Les tierces mineures s’élèvent donc ainsi: ut–mi bémol–sol bémol–

**Scaramouche** op.165b *pour deux pianos* (1937)


**La Libertadora** op.236a *Suite de danses pour deux pianos. Opus Americanum 20a* (1943)
La vaste partition composée pour *Bolivar*, la pièce de théâtre de Supervielle, comprenait trois *Chansons de Négresse*, publiées séparément. (Et, comme nous l’avons déjà noté, le mouvement central de *Scaramouche* dérivait également de l’ouverture de cette musique de scène.) Milhaud, qui devait composer plusieurs opéras à grande échelle, se tourna, vers la fin de 1942, alors qu’il était en exil aux États-Unis avec sa femme et son fils, vers la pièce
Supervielle—sur la libération et la liberté—, en vue de la traiter de manière opératique. Ce fut l’épouse de Milhaud, Madeleine, qui ouvra le livret, librement adapté de la pièce de théâtre, avec l’autorisation de l’auteur (qui résidait alors à Montevideo). La composition de l’opéra occupa Milhaud à plein temps durant les six premiers mois de 1943 et, quoiqu’il écrivit deux œuvres de scène sur le même sujet, il ne reprit aucun matériau d’une quelconque musique d’accompagnement antérieure.

L’opéra Bolivar, op.236—la plus grande, et l’une des plus impressionnantes, des soixante-quatre œuvres nées de son exil américain, pendant la guerre (auxquelles il affixa la numérotation d’hui Opus Americanum)—ne fut pas une commande; il fut d’abord produit en 1950, à l’Opéra de Paris. Simón Bolívar était surnommé « El Libertador » (« Le Libérateur ») et, quelques semaines après avoir achevé la partition de Bolivar, Milhaud composa La Libertadora, une suite pour deux pianos inspirée de l’opéra. L’un des aspects saisissants de Bolivar, opéra magnifique, est l’absorption totale de la musique populaire sud-américaine dans le style de Milhaud, avec un effet parfois proche de Porgy and Bess de Gershwin—notamment dans l’aria de Mañuela. Cette esthétique authentique est perceptible dans La Libertadora, où les cinq danses de la Suite reposent sur des mélodies populaires sud-américaines—envoyées à Milhaud par Supervielle en personne—tellement ressemblantes à du Milhaud qu’il est presque impossible de les distinguer des idées thématiques originales du compositeur.

Les Songes op.237

Suite pour deux pianos. Opus Americanum 21 (1943)

Autant La Libertadora était fondée sur une musique d’opéra à grande échelle, autant l’œuvre suivante de Milhaud, une autre suite composée pour deux pianos et achevée en octobre 1943, puisa ses racines dans le ballet—en l’occurrence Les Songes, op.124, écrit en 1933 pour la grande Tamara Toumanova, l’une des vedettes du Ballet russe de Monte-Carlo, de de Basil. Cette danseuse fit également partie de la compagnie parisienne « Ballets 1933 », à laquelle Milhaud destina cette partition. La chorégraphie était de George Balanchine, la direction d’orchestre de Maurice Abravanel. Des dix sections, Milhaud utilisa la cinquième, réintitulée Scherzo, la sixième (Valse) et la deuxième (Polka) comme base de sa nouvelle suite pour deux pianos, Les Songes. Le Scherzo, de saveur harmonique piquante, s’achève sur une « coda

5 – 6 **Le Bal Martiniquais** op.249  
*pour deux pianos. Opus Americanum 33 (1944)*  
1944 se révéla une des années les plus productives de Milhaud, qui acheva pas moins de dix œuvres au cours de ces douze mois, dont certaines en plusieurs versions. Cette année fut aussi celle qui marqua un tournant dans la Seconde Guerre mondiale, sur tous les fronts—ce qui inspira le compositeur de diverses manières. Les États-Unis avaient beau ne pas être directement impliqués dans le conflit, plusieurs îles caraïbéennes l’étaient, telles les îles françaises des petites Antilles, la Guadeloupe et la Martinique, qui tombèrent sous le régime de Vichy à la signature de l’armistice avec l’Allemagne, en juin 1940. Après les débarquements alliés en Afrique du Nord, en novembre 1942, ces îles furent libérées, et Henri Hoppe-not, diplomate de carrière qui connaissait Milhaud depuis 1916, fut nommé, sous les acclamations populaires, Gouverneur gaulliste des Antilles de la France libre. Il envoya plusieurs mélodies insulaires à Milhaud, qui les utilisa dans les chants de *La Libération des Antilles*, op.246—transcrits sous le titre *Le Bal Martiniquais*, dans une version pour deux pianos, en décembre 1944.

La *Chanson créole* d’ouverture possède une simple structure ABABA, A étant un doux thème *Modéré*, initialement d’inflexion modale, qui s’installe finalement dans un fa majeur clair, et est interrompu deux fois par une danse, au rythme double, *Vif*. L’un des traits de ce mouvement réside dans l’usage de l’écriture en octaves, qui apparaît dans les contours simples du premier thème et dans les sauts mélodiques caractéristiques du second ; autres points remarquables: l’usage harmonique de la neuvième, et la difficile écriture pour les mains droites des deux instrumentistes. *La Biguine* recèle également une écriture pour clavier très virtuose et distinctive. Elle présente un même tempo de bout en bout et constitue, structurellement, un corpus de mélodies de danse, dans un style de calypso, toujours reliées entre elles avec une harmonie piquante—une nouvelle idée de refrain entêtant ne passe qu’une seule fois, balayée par une clameur irrésistible, lorsque les mélodies principales reviennent clore l’œuvre joyeusement, dans un étincelant sol majeur.

10 – 13 **carnaval à la nouvelle-orléans** op.275  
*Opus Americanum 59 (1947)*  
Entre 1872 et 1873, l’impressionniste français Edgar Degas visita la Nouvelle-Orléans, peu avant son retour définitif à Paris. Degas, qui souhaitait surtout voir son frère, un commerçant établi dans le quartier français, le Vieux Carré, fut profondément troublé par la culture créole dominante, avec son enivrant mélange de charme, d’élégance et de bas-fonds; et l’un de ses premiers chefs-d’œuvre, *on danse chez monsieur degas*, qui dépeint une fête chez son frère, à la Nouvelle-Orléans, date de ce séjour.

Sa première tournée de concerts aux États-Unis, en 1922, avait déjà permis à Milhaud de rencontrer l’authentique tradition du jazz de la Nouvelle-Orléans, à Harlem ; quelques années plus tard, lors d’une seconde tournée, le compositeur et sa femme Madeleine furent personnellement confrontés à la ségrégation du Sud, se voyant refuser l’accès à un théâtre noir parce qu’ils étaient blancs. Les Milhaud s’exilèrent aux États-Unis en 1940 et leur fils Daniel décida en 1947—il avait alors dix-sept ans—que la peinture serait sa vocation. Ayant appris l’existence de la peinture de Degas à la Nouvelle-Orléans, il en parla à son père, qui eut l’idée d’unir les traditions blanche française, latino-américaine et jazz noire dans une

4 **Kentuckiana** op.287 *Divertissement sur vingt airs du Kentucky, pour deux pianos* (1948)


Au moment de la commande de *Kentuckiana*, la musique populaire américaine connut les premiers développements de ce qui allait devenir la musique country. Le Kentucky, ou « Bluegrass State », donna naissance à la « bluegrass music », issue de la musique indigène du Sud-Est américain rural. Cette musique influença, quelques années plus tard, l’émergence du rock’n’roll, surtout quant au rythme basique binaire, rapide, avec l’accent toujours sur le temps faible. La musique bluegrass abonde en instruments à cordes acoustiques, tels le violon et, souvent, une sorte de dulcimer, héritage des immigrants allemands du nord-ouest de l’état. Tous ces éléments se retrouvent dans la partition enjouée de Milhaud, l’une de ses œuvres les plus belles.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 1998
Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Le Bœuf sur le Toit Opus 58a
Cinéma-fantaisie sur des airs sud-américains, vom Komponisten für Klavierduett umgesetzt (1919)

Trotz der unmittelbaren kontinuierlichen Berühmtheit und der beabsichtigten Variété Atmosphäre sind die Nuancen der Partitur so fein, daß sie jenen, die sich lediglich mit der Jovialität der Oberflächenstruktur beschäftigen, gänzlich entgehen. Die Struktur ist ein rondeau-avec-reprises, eine Stilisierung von Rameau und Couperin; die Reprise ist die Idee des brasilianischen Rondos aus dem Eröffnungssatz, eine von Milhaud komponierte Melodie (nicht, wie oft angenommen, ein bereits bestehendes Volkslied), die mindestens zwölffmal wiederkehrt und gegen die eine Folge weiterer Volksweisen gespielt wird. Die Modulation des Rondothemas ist polytonal; in Vierergruppen wird wiederum jeder neue Ton um eine kleine Terz erhöht, wonach eine weitere Idee die Partitur um einen Ganzton nach unten verschiebt, um

1 – 3 Scaramouche Opus 165b
für zwei Klaviere (1937)

Im Mai 1937 komponierte Milhaud eine Partitur für eine Produktion von Henri Pascar für die Theatergesellschaft Scaramouche Le médecin volant—one der, wie sich der Komponist entsinnt, „hübschesten Aufführungen für Kinder adaptiert von Charles Vildrac“ nach Molière. In Frankreich war der Sommer des Jahres 1937 von der internationalen Pariser Ausstellung beherrscht, für die Milhaud einige Werke einschließlich eines Konzertes für zwei Klaviere, welches von Marcelle Meyer und Ida Janke-

levich gegeben wurde, komponierte. Das Stück hieß Scaramouche und basierte auf Material, das ursprünglich für Le médecin volant (im ersten Satz und im Finale) und die Ouvertüre zu Bolivar (im langsamen Satz) geschrieben war.


14 – 18 La Libertadora Opus 236a Tanzfolge für zwei Klaviere. Opus Americanum 20a (1943)
Milhau ds umfangreiche Partitur für Supervielles Stück Bolivar schloß drei Chansons de Négresse ein, die gesondert veröffentlicht wurden. (Und wie wir wissen stammt auch der mittlere Satz von Scaramouche aus
der Ouvertüre zu dieser Begleitmusik.) Im Laufe seines Lebens sollte Milhaud verschiedene großangelegte Opern komponieren und Ende 1942, als er mit seiner Frau und seinem Sohn im Exil in den Vereinigten Staaten lebte, beschäftigte er sich mit der Bearbeitung des Stückes Supervielles, das Befreiung und Freiheit behandelt. Madeleine, Milhauds Ehefrau, gestaltete das größtenteils an das Stück angelehnte Libretto mit der Erlaubnis des Autors. (Supervielle lebte damals in Montevideo.) Die Komposition der Oper beschäftigte Milhaud während der ersten sechs Monate des Jahres 1943 völlig und obwohl er zwei Theaterstücke über dasselbe Thema schrieb, bedient sich die Oper keiner in früheren Begleitmusiken verwendeten Materialien.


Les Songes Opus 237
Suite für zwei Klaviere. Opus Americanum 21 (1943)

Le Bal Martiniquais Opus 249
für zwei Klaviere. Opus Americanum 33 (1944)


*—13* **carnaval à la nouvelle-orléans** Opus 275
*Opus Americanum 59 (1947)*

Ihre Aufnahme regte Milhaud dazu an, ein weiteres Werk für sie zu schreiben: das *Concertino d’Automne* für zwei Klaviere und Kammerorchester 1951.

**Kentuckiana** Opus 287 *Divertissement aus zwanzig Kentucky Weisen für zwei Klaviere* (1948)


ROBERT MATTHEW-WALKER © 1998
Übersetzung WENDY GEDDERT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE
DARIUS MILHAUD
*Music for two pianists*

**Scaramouche Op 165b**
1. Vif [2'43]
2. Modéré [4'13]
3. Brazileira (Mouvement de samba) [2'09]

**Kentuckiana Op 287**
4. Rondement [6'56]

**Le Bal Martiniquais Op 249**
5. Chanson créole (Modéré) [2'52]
6. Biguine (Vif) [4'48]

**Les Songes Op 237**
7. Scherzo (Très vif) [2'52]
8. Valse (Modéré sans lenteur) [1'12]
9. Polka (Animé) [1'52]

**carnaval à la nouvelle-orléans Op 275**
10. mardi gras! chic à la paille [1'19]
11. domino noir de cajan [3'16]
12. on danse chez monsieur degas [1'52]
13. les mille cent coups [2'30]

**La Libertadora Op 236a**
14. Vif [1'02]
15. Animé [1'04]
16. Modéré [1'40]
17. Vif [1'16]
18. Animé [1'16]

**Le Bœuf sur le Toit Op 58a**
19. Animé [16'48]

STEPHEN COOMBS piano
ARTUR PIZARRO piano
NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

‘An entertaining and delightful issue’ (The Penguin Guide to Compact Discs)

‘Sparkling performances of catchy music’ (The Guardian)

DARIUS MILHAUD
(1892–1974)

1 Scaramouche Op 165b [9'05]
4 Kentuckiana Op 287 [6'56]

5 Le Bal Martiniquais Op 249 [7'40]
7 Les Songes Op 237 [5'56]

10 carnaval à la nouvelle-orléans Op 275 [8'57]

14 La Libertadora Op 236a [6'28]
19 Le Bœuf sur le Toit Op 58a [16'48]

‘A hugely entertaining new disc from Hyperion and a superb introduction to the work of a currently rather underrated composer’

(BBC Record Review)

‘If you like two-piano music you’ll love this disc. There is simply so much to enjoy. Piano discs as uninhibited and infectious as this are few and far between’ (Gramophone)

STEPHEN COOMBS pianos ARTUR PIZARRO

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 29, 30 September 1997

Recording Engineer KEN BLAIR
Recording Producer PAUL SPICER
Pianos BÖSENDORFER
Cover Design TERRY SHANNON

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© & ® Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front cover picture by courtesy of The French Picture Library

MADE IN EU
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND