

THE AMERICAN DREAM

Beach Suesse Babin

Ludmila Berlinskaya & Arthur Ancelle

Orchestre Victor Hugo

Jean-François Verdier, Laurent Comte

Amy Beach (1867–1944)

Suite for 2 pianos op. 104 *founded upon old Irish melodies* (1924)

- I. *Prelude. Lento, quasi una fantasia*
- II. *Old-time Peasant-Dance. Allegro con spirito*
- III. *The Ancient Cabin. Lento come prima*
- IV. *Finale. Molto vivace (con fuga)*

Dana Suesse (1909–1987)

Concerto for 2 pianos and orchestra (1934–1941)

- I. *Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Scherzo*
- IV. *Finale. Lento e con espressione. Allegro moderato*

Victor Babin (1908–1972)

Concerto n°2 for 2 pianos and orchestra (1956)

- I. *Moderato*
- II. *Molto vivo e ben ritmico*
- III. *Molto sostenuto, intimo e calmo*
- IV. *Finale alla fuga. Allegro con spirito*

The American Dream: the idea that anyone living in the USA can prosper through hard work, personal qualities, courage and determination.

Introduction

At first glance, Amy Beach, Dana Suesse and Victor Babin seem to have nothing in common — except that these three works are linked by the idea that the American dream could give their composers access to success and recognition for their talent during their lifetimes.

These three magnificent works for two pianos were relegated to relative oblivion after the deaths of their composers, all three of whom were confronted with the harsh reality of the social conventions, prejudices, fashions and discrimination of their time: a reality which the American dream had mercilessly concealed from them without being able to protect them from it.

A closer examination of these works reveals a number of surprising similarities, one of which is that all three works have four movements and all end in E major. Is such a coincidence trivial, accidental, or mysteriously intriguing? Suesse and Babin even go so far as to close their concertos with coruscating E major scales!

Beyond these comparisons, pleasurable as they are to make — Beach and Babin take a ferociously fast fugal style as the basis for their fourth movements, while Suesse reserves hers for the cadenza of the first movement with a display of heightened virtuosity — we can almost touch a part of their lives through our fingers. As we play these works we are seized by a desire to feel more than selfish happiness: there is a need to help them towards their own portion of eternity.

Dana Suesse only heard her concerto played in public once; Babin heard his twice before his death. Amy Beach was luckier with her Suite op. 104, which was performed a dozen times during her lifetime, a respectable figure for a work whose proportions and difficulties resemble those of a concerto. According to Amy Beach's biographer Adrienne Fried Block, she regarded the work somewhat as a "concerto without orchestra".

Biographies

Amy Beach

Amy Marcy Cheney was born in Henniker, New Hampshire in 1867. A child prodigy gifted with an extraordinary ear and surrounded by music, the infant Amy nevertheless agreed to comply with her parents' formal order forbidding her to play the piano in their house; they seem to have been frightened as much by the way society regarded child prodigies as by their own daughter's independent streak. When she was finally allowed to take piano lessons at the age of 6, little Amy had a number of compositions to her credit that she had already planned out in her head.

She made her debut as a professional pianist when she was sixteen years old. Her career was immediately successful but was brought to an abrupt halt two years later by her marriage to Henry Harris Aubrey Beach, a renowned surgeon twenty-four years her senior. Her vocation as an artist then had to give way to her duty as a wife. She had loyally accepted the conditions laid down by her husband — to play only one recital a year, not to teach, to donate all her earnings to charity — but nevertheless obtained permission from him to accept invitations from the Boston Symphony Orchestra and to play in a quintet as she pleased.

A pianist and musician through and through, she immersed herself in composing to fulfil her need for music. At the same time as she conscientiously fulfilled her obligations as a housewife, she threw herself into this new activity and decided to learn everything on her own. She bought every book that could help her, obtaining so many treatises on theory, composition and orchestration to the point where, in her own opinion, her collection was unequalled in America. Her husband still refused to allow her to take private lessons, so she taught herself theory, harmony, counterpoint, fugue and orchestration, going so far as to translate Gevaert's and Berlioz' treatises on orchestration into English.

"I memorized Bach fugues and similar works, until I could write them down from memory, writing each 'voice' or part on its own separate staff."

She copied into her notebook not only descriptions of the sounds and ranges of the different instruments, but also ways of combining two or more orchestral instruments.

"I copied and memorized whole scores of symphonies until I absolutely know just how they were made. It was like a medical student's dissection."

Her *Mass in E flat major* (1892) established her as one of the greatest American composers. Four years later Beach became the first female American composer to write a symphony: the *Gaelic Symphony* enjoyed an exceptional success at its premiere in Boston. Her husband's death in 1910 enabled her to return to the concert circuit and tour Europe and the rest of America.

She remained incredibly active, being involved in the support of women's rights and the promotion of youth as well as a large number of causes and organisations. She became President of the Board of Councillors of the Boston Conservatory and also joined the National League of American Pen Women¹, creating Beach Clubs to give children a basic musical education as well as teaching, coaching, encouraging, publishing numerous articles and even writing *Ten Musical Commandments for Young Composers*.

Despite her fame and her vast output of over 300 published works, Beach was quickly forgotten after her death in 1944; in recent decades, however, she seems to have regained honour and respect, as witnessed by her inclusion in the American Classical Music Hall of Fame and Museum in Cincinnati and by an ever-increasing quantity of recordings devoted to her works.

Dana Suesse

Nadine Dana Suesse was born in Kansas City, Missouri, in 1909. Her family were not musically inclined, but Dana was lucky enough to study from an early age with Gertrude Concannon, a pupil of Teresa Carreño² and Emil Paur³.

Blessed with boundless creativity, Dana Suesse began performing in public at the age of nine. Improvisation soon became an integral part of her concerts, and when the audience demanded to hear a specific type of music, she never hesitated to improvise on the requested theme to the delight of her amazed listeners. It seems that everything Dana did involved creating, including poetry, drawings, doll costumes, paintings and plays. She was already playing her own compositions on the radio when she was thirteen years old.

She moved to New York when she was eighteen, where she studied piano with Alexander Ziloti⁴ and composition with Rubin Goldmark⁵. Her efforts to make a name for herself in the classical music world

¹ Founded in 1897, the National League of American Pen Women is a non-profit organisation that supports and promotes professional women in the arts, letters, music and related professions.

² María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García (1853–1917) was a Venezuelan pianist prodigy and composer, a pupil of Louis Moreau Gottschalk and Anton Rubinstein in particular. She had a great career as a pianist on five continents between 1863 and 1917.

³ Emil Paur (1855–1932), an Austrian conductor who was successively principal conductor of the Boston Symphony Orchestra, the New York Philharmonic Orchestra and the Pittsburgh Symphony Orchestra between 1893 and 1910.

⁴ Alexandre Ilitch Ziloti (1863–1945) was a Russian pianist, a pupil of Franz Liszt, cousin of Serge Rachmaninov and brother-in-law of Léon Bakst. He was one of the pillars of the Russian piano school until he emigrated to England during the revolution and then to the United States, where he lived until his death.

⁵ Rubin Goldmark (1872–1936) was an American composer and pianist who devoted a large part of his career to teaching. He was known in particular as the teacher of Aaron Copland and George Gershwin.

did not, however, allow her to make a living from it; she began to experiment with the new and more popular forms that jazz had spawned.

While publishers continued systematically to ignore all her compositions, it wasn't long before the world of popular music opened its doors to her. She revealed her multiple talents when Nat Shilkret⁶ took up her song *Syncopated Love*. In an interview she later admitted that this "side step", had kept her from financial insecurity:

"There's a lot of glory and fame in being a serious composer — but no money. Well, I have to earn my living, and I want to write serious music, so I spend fifteen minutes now and then writing a popular song."

She probably had not expected the phenomenal success that followed: over 400,000 copies of her song *Ho Hum* were sold, as performed by the famous crooner Bing Crosby and recorded for the Victor record company in 1931. This fox trot got everybody dancing and even created a fashionable verb: to ho hum!

She composed her *Concerto in Three Rhythms* in ten days that same year, just before she met Paul Whiteman⁷, who promptly decided to include this new work in his Carnegie Hall concert. Whiteman saw that Dana Suesse was worthy of being compared to Gershwin, and even of succeeding him. She was soon dubbed 'the Gershwin Girl', for publicity reasons as well as from Whiteman's respect and admiration, and the honours came pouring in: Dana Suesse was featured in the very masculine *Fortune* magazine in 1933, as one of the "10 Outstanding Women of the Year" in the 1941 edition of *American Women*⁸, and her songs began to appear in films. She always refused, however, the siren call of Hollywood.

Now renowned, Dana was able to fulfil her most cherished project: to study with Nadia Boulanger. She went to Paris in 1947, where she studied with the older woman with fervour and enthusiasm for three years. This new knowledge, however, did little to help her gain acceptance in the American academic world, which did not even glance at the new works she came to present. Wounded by too many difficulties in getting them performed and in getting them published, she had no intention of fighting on indefinitely. She still had the royalties from her hit songs.

Peter Mintun, a 21-year-old pianist, wrote her a letter of admiration in 1972. She replied politely, not believing that anyone could genuinely like her "old music", but after hearing a recording of him playing her songs, she "practically fell out of her chair" and decided to meet the San Francisco pianist. They became close friends and an idea germinated that perhaps she shouldn't retire without making one last statement to the musical world. Suesse and her second husband Charles Edwin Delinks pooled their savings to stage a symphony concert devoted entirely to her compositions. It took place at Carnegie Hall on 11 December 1974 with all proceeds being donated to the Musicians Union. Dana Suesse thanked Mintun for the spark he had given her by making him the legatee of her serious works, including the *Concerto for Two Pianos and Orchestra*.

⁶ Nat Shilkret (1889–1982), an American composer, conductor, pianist and clarinettist, was a rare link between classical music, jazz, popular songs and film music, collaborating notably with Caruso, Chaliapin, Armstrong, Sinatra, Goodman and Gershwin.

⁷ Paul Whiteman had commissioned Gershwin's *Rhapsody in Blue* and conducted it at its world premiere in New York in 1924.

⁸ *American Women* was the official *Who's Who* of women in the USA for decades.

Victor Babin

Victor Babin was born in Moscow on 13 December 1908. He studied in Riga before moving to Berlin in 1928 to study piano with Arthur Schnabel and composition with Franz Schreker⁹. In Schnabel's class he made the acquaintance of Viktoria Vronskaya; she was a few months his junior, a star of the Kyiv Conservatory who was already enjoying a fine career in Europe.

A seemingly innocuous private concert given four-handed by Arthur Schnabel and Myra Hess¹⁰ in 1932 had a revelatory effect on the two young pianists and they decided to form a piano duo: they gave their first joint recital at Wigmore Hall three months later and were married in London a few months after that. They took their fate into their own hands and, discouraged by the difficulty of performing as a duo in Europe, went into debt to try their luck in the United States. Their recording of Serge Rachmaninov's 2nd Suite opened the doors to American concert halls, where they made their debut in 1937; they took up permanent residence in the USA a year later.

Whilst there were of course many talented piano duos already in the USA, Vronsky & Babin quickly established themselves as one of the very best, winning over the press and public alike with their refined interpretations as well as their original and virtuoso programmes; Babin's own transcriptions also added a unique touch to their programmes.

Babin & Vronsky met many of their fellow émigrés in the USA, including Serge Rachmaninov and Igor Stravinsky, with whom they became close friends. Such was their trust that the two Russian composers gave Babin permission to transcribe some of their works as well — a permission that they would normally never give to anyone else.

Alongside the many concerts he gave with his wife Vitya — more than twelve hundred concerts in North America alone — Victor Babin continued to compose, although mainly for two pianos, enriching the repertoire with works that other duos quickly appropriated, such as his *Études pour deux pianos*.

Victor Babin along with Vitya Vronsky is one of the Steinway Immortals. He was also director of the Aspen School of Music when it was founded between 1951 and 1954, laying the foundations for what would become one of the most important summer events in American music education. He became director of the Cleveland Institute of Music in 1961, which he transformed and developed impressively, while also teaching there, until his death in 1972.

⁹ Franz Schreker (1878–1934) was an Austrian composer, conductor, librettist and teacher who lived in Vienna and Berlin. He was celebrated as an opera composer during his lifetime and was also director of the Berlin Hochschule für Musik from 1920 to 1932 before the Nazi regime removed him and classified his music as degenerate.

¹⁰ Myra Hess (1890–1965), an English pianist and composer who enjoyed an immense international career from 1907 to 1960.

The works

Amy Beach : *Suite pour deux pianos op. 104, founded upon old Irish melodies*

Amy Beach's *Suite for Two Pianos, Op. 104, founded upon old Irish melodies* was composed during her stay at the MacDowell Colony¹¹ in Peterborough in 1924. The work is dedicated to the sisters Rose and Otilie Sutro¹², who had impressed the composer some time earlier; its thematic material, as the title suggests, is drawn from five old Irish melodies. Fascinated by her own origins, Beach took the melodies from old issues of *The Citizen*¹³ dating from 1841 and built a monumental work of romantic inspiration around them. Beach told a journalist that she had “the pull of tides and rhythms of big bodies of water” constantly in mind when working on the Suite, and this can be heard in the opening pages of the 1st and 3rd movements, with an increasingly agitated swell illustrated by arpeggios covering the entire keyboard.

This *Suite opus 104* could even be a revision of an earlier piece for two pianos, composed in 1910 and also built around Irish tunes which she had called *Iverniana*. The only evidence in favour of this possibility, however, is a press report published after the premiere of *Iverniana* which makes disturbing references to the music heard in op. 104, as the two original autographs have unfortunately disappeared.

Amy Beach demonstrates exceptional skill in piano writing — and in writing for two pianos in particular — around these varied melodies: dreamy in the first movement, a kind of humorous dance in the second, irresistibly rousing in the fourth. There is ethereal song, furious rumblings, frantic fugato, trills with a Gaelic twist, whirlwinds of octaves, several melodies sounding in counterpoint: the musical language is limpid and the balance ideal, provided that Beach's pedal and articulation indications are respected; these demonstrate her intimate and perfect knowledge of the instrument and of two-piano writing.

The precise tempo markings provide the performers with a solid framework for releasing all the energy that this score contains, replete as it is with formidable technical and ensemble difficulties: Absolute trust in one's partner is required for the arpeggios at the beginning to unleash all their torment, for the volleys of octaves to free themselves from metronomic constraint, for the brilliant Lisztian improvisations of the first piano to depend on the absolute freedom of the soloist, and for the fugal developments of the fourth movement, full of leaps, to be heard as a single statement of an airborne dance.

The suite op. 104, was received with great enthusiasm by music critics and the public, as can be seen from the article in *Musical America*:

¹¹ The MacDowell Colony is an artists' residence located near Peterborough, New Hampshire. A unique experimental project founded by pianist Marian MacDowell (wife of composer Edward MacDowell) in 1907, the MacDowell Colony has been home to over 6000 artists, writers, poets, composers, film-makers, painters, architects, dancers, playwrights, etc. Sixty-one Pulitzer Prizes have been awarded to artists from the MacDowell Colony since its creation, as well as a dozen MacArthur Prizes and numerous American Rome Prizes, Guggenheim Fellowships, National Book Awards, film Oscars and Sundance Prizes. It was also here that Nikolai Lopatnikoff composed the concerto for 2 pianos and orchestra that Vronsky and Babin had commissioned from him. In her very first public appearance, Dana Suesse played compositions for solo piano by E. MacDowell and Cécile Chaminade for two pianos.

¹² Rose & Otilie Sutro are generally considered to have been the first piano duo to have had a career in the United States. They are best known as the dedicatees of Max Bruch's *Concerto for Two Pianos and Orchestra*, but also for their troubled role in the sale of the manuscript of Bruch's *1st Violin Concerto*. They premiered Amy Beach's *Suite op. 104* at the Salle des Agriculteurs in Paris on 25 October 1924.

¹³ This was a general publication of national interest on political, literary and scientific subjects that appeared from 1839 to 1842. The Citizen published an annotated series of musical supplements containing one hundred and six tunes entitled “The Native Music of Ireland” which began in January 1841 and ran until April 1843.

“nothing that Mrs. Beach has done for many a day surpasses this finely conceived work in beauty, technical finish and sustained interest.”

It goes on to add that the premiere of the suite by the Sutro sister in Paris was extremely well received.

Dana Suesse : *Concerto for two pianos and orchestra*

Dana Suesse worked on her concerto for two pianos and orchestra between 1934 and 1941. We do not know why she chose such an original and rare form, as the concerto is not dedicated to a piano duo but to a mysterious "R.G.". Peter Mintun states that this was probably Rosalind Genet, who was not a musician but was one of Suesse's closest and most loyal friends throughout her life. Suesse was, however, well acquainted with the piano duo of Vera Brodsky and Harold Triggs¹⁴, whom she had met at their debut in 1932; Suesse was to remain close to Brodsky throughout her life. She wrote *Danza a Media Noche* for them in 1933, followed by numerous arrangements of popular songs. Were they a source of inspiration for this concertante form, which Suesse clearly had not intended for herself? Why are they not the dedicatees of the concerto?

Suesse was particularly keen to gain recognition from musical academia; could this have been why she turned instead to Babin & Vronsky and Bartlett & Robertson, the two most prominent piano duos on the American scene in 1941, while Brodsky & Triggs, for all their popularity on the radio, were not unanimously acclaimed by the harsh music critics? The relationship between Brodsky and Triggs — whose duo officially ended in 1944 — had already become difficult in 1941, as Suesse may have witnessed.

When Paul Whiteman presented the *Concerto in three rhythms* by 'Girl Gershwin' in 1931, it was Ferde Grofé who orchestrated the work — he had also orchestrated George Gershwin's *Rhapsody in Blue* for the same orchestra a few years earlier. This time, given that Gershwin had done his own orchestration for his *Concerto in F major*, Suesse wished to write her own orchestration. Like Amy Beach, Suesse had studied orchestration on her own, drawing on Forsythe's standard work long before taking lessons from Nadia Boulanger after WWII. Her incomplete education explains the completely unconventional orchestration of the *Concerto in E minor*, the sometimes incoherent notation, and also the clumsy writing for instruments that she had not necessarily mastered very well, the harp in particular.

This piecemeal education and lack of experience are, however, perhaps exactly what give the work a freshness and a formal freedom as well as colours and textures that an accomplished academic education might have restricted. We are inevitably reminded of Maurice Ravel's famous refusal to teach Gershwin and his famous retort:

“Why would you want to be a second class Ravel when you could become a first class Gershwin?”

The concerto plunges the listener into an atmosphere filled with mystery from the very first notes, with the vibraphone and harp echoing the timpani. As soon as the theme appears in the first piano, however, there is no doubt that this concerto was inspired by Romanticism; it is underpinned by a carpet of stringed instruments with a soaring flute and with the cymbals to mark the climax. It is a Romantic concerto, although it also has a touch of modern harmony with chords inherited from jazz – as can be heard from their harmonies and in the piano's use of wide intervals.

¹⁴ Vera Brodsky and Harold Triggs had both been students of Josef Lhevinne at the Juilliard School in New York, although they actually met at Balzar, a Parisian brasserie in the Latin Quarter, when they were both on a solo tour of Europe in 1931. Having decided to form a duo without ever having played together, they quickly became popular on the radio, playing musical interludes or 2-piano arrangements on popular programmes in the United States.

The rather unbalanced construction of the four movements — the last two being much shorter than the first two — nevertheless satisfies certain obligations of the genre: orchestral introductions, the development of two themes in the first movement that are later evoked in the fourth, the alternation of slow and fast movements, a virtuoso cadenza by the soloists in the first movement, and a lively coda to close the concerto. Dana Suesse does not forget to spotlight the orchestra either, with some fine instrumental solos for cello and flute. The frenzied scherzo showcases the virtuosity of every instrument in a bravura piece that might distantly recall that of Prokofiev's 2nd concerto, while the main theme of the second movement inevitably evokes the overstuffed and syrupy atmosphere of a Hollywood romance.

Whilst the concerto may seem disjointed to the critical eye, its form does little harm. Dana Suesse's musical sincerity transcends all the flaws in her writing: she offers us a twenty minutes of magic that pass without our realising it.

After what seems to have been a possible refusal by Vronsky & Babin to give the first performance of the concerto, Suesse turned to the British duo Bartlett & Robertson, arguably the best-known duo of the day. Suesse wrote to her mother that they were so enthusiastic that they asked her to play the concerto twice in succession for them before begging her not to present it to anyone else; the English duo had determined to give the work its first performance. The concerto was first performed in Cincinnati on 10 December 1943. Eugene Goossens conducted the Cincinnati Symphony Orchestra with Bartlett & Robertson on pianos.

Babin : *Concerto n°2 for 2 pianos and orchestra*

The Vronsky & Babin duo had gained a reputation and respect by 1956 that encouraged Babin to start writing a second concerto¹⁵.

"Having written one concerto of this type, I naturally planned to compose another one for my wife and myself, but years went by and instead of a new piano concerto I found myself more and more interested in writing solo pieces for instruments or voice, as well as chamber music and straight symphonic works. Then it occurred to me that a two-piano concerto could, in effect, combine in one form all three types of music which preoccupied me at the time — the soloistic, the chamber music, and the symphonic. I felt that such a work could feature the two pianists as undisputed soloists of the occasion; that it also could present the two pianos in dialogue, chamber music fashion, and that finally, being in fact an orchestral score, it could also involve symphonic images. The lure of such a prospect irresistibly brought the long dormant desire into focus. The second two-piano concerto was on its way."

The concerto has four movements.

"The first and the third," Victor wrote, "could conceivably be regarded as introductions to the second and fourth movements, respectively. The opening Moderato — sometimes pensive and introspective, sometimes violent and tense — paves the way for a fast scherzo — light hearted, rhythmic, occasionally dance-like. This is followed by a slow Passacaglia, where contours of the theme which opens the last movement are dimly suggested. The two solo instruments open the Finale with a fully developed energetic fugal exposition. However, the theme having run its traditional course through four voices, the music tends to abandon its initial direction to lean more and more toward a toccata-like development of the thematic material. The climax is reached when

¹⁵ Babin had composed his first concerto for two pianos and orchestra in 1937.

the orchestra joins the soloists after a cadenza and the opening fourth-steps of the theme are announced by brass instruments. Briefly one hears once more the quiet melody of the Passacaglia; then a fast coda brings the concerto to a vigorous conclusion."

Babin's writing, although very demanding and particularly challenging in certain passages, is always extremely pianistic. He includes leaps all over the keyboard, scales in double thirds, octave jumps, repeated notes, brilliant tremolos, and infernally difficult contrapuntal passages. The whole panoply of the virtuoso pianist is present, except that similar challenges which are always guided by a musical idea or by necessity are also present in the orchestral parts. This can be seen in the two horrifyingly difficult transitions in the scherzo where the virtuosity of each individual wind player is put to the test.

On top of that, his writing in the concerto avoids all the pitfalls of this *mariage à trois* and makes the attacks of the soloists and the orchestra crystal-clear, so that ensemble issues never detract from the fluidity of the musical discourse.

As in Suesse's concerto, the alternation of major and minor in the same key creates simultaneous feelings of questioning, tension, nostalgia and ineffability. This transition from major to minor is, moreover, quite common in Babin's work in general; he expresses it here from the very first theme presented by the piano.

The first performance of the concerto took place on 21 January 1957; George Szell conducted the Cleveland Orchestra with Vronsky and Babin on the two pianos.

Victor dedicated the work to Sophie Vronsky, Vitya's mother.

Context

Despite their successes, Amy Beach, Dana Suesse and Victor Babin all struggled with social conventions, misogyny, prejudice, and fashion — with all of the dull-wittedness and blindness of Western society of their time.

Misogyny and social convention

Restrained by her marriage, Amy Beach said on many occasions that she was a pianist first and foremost and that playing made her happy; she gave proof of her feelings in music, notably in her *Concerto for Piano and Orchestra*, which she stated was autobiographical. Antonín Dvořák arrived in the United States to take up the post of director of the National Conservatory of Music in New York in 1892, the same year that Beach became known to the world at large as a composer thanks to the success of her *Mass in E flat major*. Dvořák declared in an interview shortly after his arrival that the USA was amply endowed with talented people who could be taught to become professional composers, except that this talent was male and not female. The reason, he said, was

"the intellectual inferiority of women", adding that women "had nothing to contribute to the development of American music".

These backward statements of course reflected a certain mentality that was prevalent at the time, one to which women and men subscribed in large numbers and against which even the most progressive had to fight on unequal terms.

In April 1924, a small group of members of the National League of American Pen Women decided to create the Composers' Unit, the first women's organisation of its kind in the United States. Its very creation testified to the marginalisation of women composers at the time and to their determination to do something about it. Beach, long recognised as the doyenne of American women composers, was unanimously elected as its president.

An interview with Estelle Liebling¹⁶ that appeared in the 14 February 1937 edition of the Chicago Times bore witness to the mores of the time: Liebling claimed that women

“shouldn't be relegated solely to the nursery and feather duster.” Liebling named Mrs H.H.A. Beach of Boston, Cécile Chaminade and Dana Suesse as *“feminine composers of great talent”*, adding that Dana Suesse was to music what a Wampas Star¹⁷ was to Hollywood: *“a young talent who may some day astonish the musical world.”*

Dana Suesse seems to have suffered less from these prejudices as a creator of popular music, although she was still unable to find a place in the classical music world with its rare chosen few. Misogyny in the academic music world, however, was aimed precisely at female creators, as female performers had long been favoured by audiences and critics alike. With Vronsky and Babin, the New Grove Dictionary of Music once again demonstrated the difference in treatment: while Babin received a paragraph summarising his career, Vronsky had to make do with “Duo pianist and wife of Victor Babin”. This was particularly insulting for a woman who had been the star of the Kyiv Conservatory¹⁸, who had performed under conductors Adrian Boult¹⁹, Malcolm Sargent²⁰ and Willem Mengelberg²¹ in her youth, and whose concerts in London at the start of her career were heralded as those of the “greatest pianist in the world”.

The piano duo: a special genre

The most difficult battle for Vronsky & Babin, however, was to try and secure a legitimate place for the piano duo that was on a par with other instrumental soloists.

¹⁶ Estelle Liebling (1880–1970), an American soprano and composer, was a renowned singer from the age of 18 and one of the most influential singing teachers and vocal coaches of the first half of the 20th century on the East Coast of the United States.

¹⁷ The *Wampas Baby Stars* was a title awarded yearly in Hollywood from 1922 to 1934 to thirteen young actresses who were considered to have the potential to become future stars.

¹⁸ While she was studying in Kyiv, two pianists there were considered as future stars: Vitya Vronsky and Vladimir Horowitz.

¹⁹ Sir Adrian Boult (1889–1983), British conductor and founder of the BBC Symphony Orchestra, the first conductor of Gustav Holst's *The Planets* and a champion of British classical music.

²⁰ Sir Malcolm Sargent (1895–1967), English conductor, co-founder of the London Philharmonic Orchestra, a specialist in choral and orchestral works and in British music in particular.

²¹ Willem Mengelberg (1871–1951), Dutch conductor considered as one of the greatest conductors of the first half of the 20th century, chief conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra for fifty years.

The American press certainly didn't help with this: John Hammond, the critic for the Brooklyn Daily Eagle, acknowledged the talent of Brodsky and Triggs but felt that their efforts were useless, as "*the art of two pianos remains fundamentally unsatisfactory*". For a New York Times critic,

"a form of art that is very little practiced in public, and indeed is more suited in its nature to the retirement of the home."

Another journalist from the Times, Gamaliel Gilbert, explained that this form of musical expression

"used to be an indoor sport for amateurs, an art medium over which the threat of boredom hovers like an unquiet ghost."

after his superior Olin Downes had murdered Poulenc's *Double Concerto* at its American premiere, given by the British duo Bartlett & Robertson with the New York Philharmonic.

The latter were one of the few duos at the time to boast an international career, as did Vronsky & Babin, but the American scene nevertheless featured a good dozen²² duos in the pre-war and post-war years, reflecting the public's appetite for this form of chamber music. Vera Brodsky, who had taught the art of the piano duo at the Juilliard School of Music and the Curtis Institute, insisted that the duo was

"one of the favourite forms of music-making in studios, concert halls, radio studios and homes."

Rosina Lhevinne, whose authority as a soloist and duettist with Josef Lhevinne was unquestionable, also admitted that the popularity of two-piano playing was expanding remarkably and that its future would depend on the development of an adequate literature.

The repertoire

"Adequate literature" was probably one of the two main weaknesses of the genre. Then as today, the general public was overwhelmingly in favour of the music of the great classical masters (Haydn, Mozart, Beethoven) and the Romantics; while Schubert, Mozart, Mendelssohn, Schumann and Brahms had left a fairly large number of masterpieces for piano four hands, the repertoire for two pianos, and even more so the concerto repertoire for two pianos and orchestra, was limited even among the most popular composers to a handful of works — and these too were scarcely known.

While trios and quartets had only to bend over to pick up masterpieces by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms and Tchaikovsky, piano duos were not necessarily aware of the existence of Arensky's five Suites, the numerous two-piano works by Chaminade, the Caprices by Saint-Saëns, the *Réminiscences* by Liszt, the *Variations* by Röntgen, the *Sonatas* by Reinecke, or the *Concerto* by Max Bruch — which had been hijacked by its dedicatees Rose and Otilie Sutro for over fifty years. Guy Maier & Lee Pattison, incidentally, ended their career as a duo after 10 years on stage in 1931, because they felt that they had played the complete repertoire!

²² Among the professional duos who roamed the American scene in the 1930s, 1940s and 1950s were Gordon Hall & Clifford Poole, Elsie Bennett & Madeline Bone, Jeanne Behrend & Alexander Kelberine (favorites of Leopold Stokowski), Jose & Amparo Iturbi, or the duos Dougherty & Ruzicka, Herzer & Zayde, Maier & Pattison, Deck & Haigh, Fray & Braggiotti, Hall & Gruen, Malcolm & Godden, Nemenoffand & Luboshutz...

The early 20th century and the post-war period in particular was far more prolific for a genre that was also much enhanced by the construction of large concert halls and the development of more powerful instruments. For the French, Debussy, Ravel, Schmitt, Koechlin, Aubert, Hahn, then Milhaud, Poulenc, Auric, and Tailleferre offered numerous original works for two pianos, as did the American composers Chasins, Ives, Luening, Copland, Creston, Bowles, Cage, Dello Joio, and Haieff; there were not only the British composers Vaughan Williams, Bax, Berkeley, Bowen, Dring, and Britten, but also Martinu, Reger, Busoni, Infante, Rachmaninov, Shostakovich and Maciejewski. All of these developed the repertoire considerably between 1900 and 1945, some of them composing numerous works for two pianos²³. After 1945, the number of pieces written for two pianos increased exponentially.

In the end, few composers were able to attract a large audience with their name alone, and the concerto repertoire remained desperately sparse²⁴, despite Poulenc's flash of genius in 1932.

Victor Babin wrote his first concerto for two pianos and orchestra during a stay in France in 1937. Vronsky & Babin gave the premiere in England and then performed it in the United States with the Chicago Symphony and the New York Philharmonic in 1939, but the American premiere was considered a failure and the concerto was never performed again. The couple were determined to enrich the repertoire for two pianos and orchestra and decided to commission various composers. Darius Milhaud was the first to be approached, but the dense writing of the solo parts did not correspond to the two pianists' idea of such a concertante form; they premiered it in 1941 and did not perform it a second time until twenty years later. They also approached the young Leonard Bernstein, but he, although enthusiastic, had no time for such a commission; they had more success with Nikolai Lopatnikoff²⁵ and then with Arthur Benjamin²⁶, whose concertos²⁷ they premiered in 1950 and 1954.

Their colleagues Bartlett & Robertson made the same observation and commissioned double concertos from Benjamin Britten (*Scottish Ballad*, 1941), Ralph Vaughan Williams (1946) and Arthur Bliss (1950).

Despite their fame, Vronsky & Babin systematically encountered difficulties in being programmed with orchestra. The reasons given by conductors and orchestra managers at the time —which can be read in the duo's correspondence — were the same as those given by their successors today: the hall had to be filled, and to do that, they had to invite "stars" in Romantic concertos that were well known to the public.

²³ Milhaud composed eight works, either original or arrangements for 2 pianos, Maciejewski seven original works for 2 pianos, Bax six original works for 2 pianos, and Bowen 6 original works for 2 pianos etc.

²⁴ During the Romantic period, concertos for two pianos and orchestra can be counted on the fingers of one hand: Mendelssohn (1823 & 1824), Baini, Moscheles, Kalkbrenner, Sterndale Bennett (lost), and Brzowski. Production accelerated between 1918 and 1939, with concertos for 2 pianos by Hutchenson, Tansman, Finke, Petyrek, Casadesus, Tailleferre, Gould, Maciejewski, Skalkottas, Tocchi, Anson, MacDonald, McPhee, Babin, Martinu, Tveitt, Arrieu, Lipatti, De Groot and Apotheloz, but only Poulenc's concerto really entered the repertoire. Between 2 and 10 double concertos were written each year from 1940 onwards.

²⁵ Nikolaï Lopatnikoff (1903–1976), a Russian composer and composition teacher who became a naturalised American; a great friend of Serge Koussevitzky, who premiered many of his works with the Boston Symphony Orchestra..

²⁶ Arthur Benjamin (1893–1960), Australian composer, pianist and teacher, famous for his *Jamaican Rumba*, who had a career in the United Kingdom and Canada.

²⁷ Benjamin's concerto was titled *North American Square Dances*; its musical material was taken from the *Suite for Orchestra on Old Time Fiddle Tunes from Canada and the U. S. A.*.

Training

The other weakness, according to Victor Babin, came from the pianists themselves: he found that duo partners often held

“the bewildering notion that two pianists, not good enough to play separately, simply by joining forces will make up a good two-piano team. Adding ensemble hazards to piano playing one is apt to increase, rather than eliminate, individual pianistic difficulties born of instrumental inadequacy.”

An excellent piano duo can only be made up of two excellent pianists who have chosen to play together and devote themselves to this repertoire on a daily basis, just like the best string quartets, which are made up of four musicians with the level of soloists who then dedicate themselves to this repertoire.

In fact, despite the existence of some excellent ensembles in the post-1945 world, the preference was still for stars to fill the halls: the Cortot-Thibaud-Casals or Rubinstein-Heifetz-Piatigorsky trios, the pianists Harold Bauer & Ossip Gabrilowitsch, and even the short-lived Tchaikovsky Quartet²⁸.

The 1950s finally saw the emergence of some truly established chamber ensembles such as the Juilliard Quartet, the Fine Arts Quartet, the Borodin Quartet and the Beaux-Arts Trio, all of which worked together on a daily basis, before the following decades set a new standard for string quartets; piano trios, piano duos and wind quintets were still too often simply formed at need, despite the emergence of a few stars.

Posterity

“People will appreciate my music after my death”. (Dana Suesse)

Beach, Suesse and Babin all enjoyed success in their own lifetime, although Babin's success was as a performer rather than a composer. So why has posterity failed to remember these composers, and the works recorded here in particular?

There are of course many reasons, as always. Cécile Chaminade, whom we have mentioned several times already, was the first female composer to be awarded the Légion d'Honneur, celebrated by hundreds of groups of admirers, the author of scores that sold millions of copies, and yet was totally forgotten after her death and is still barely known today.

Musical style

Amy Beach believed that music's role was to provide moral and spiritual support, as a result of which she rejected both the intellectual aridity of the avant-garde and the visceral triviality of jazz. She wrote her Suite op. 104, an entirely Romantic work, in 1924 — the same time as Gershwin was presenting his *Rhapsody in Blue*, Honegger his *Pacific 231*, and Webern his *Drei kleine Stücke* for cello and piano..

Whatever the intrinsic qualities of her work for two pianos, it could only be dismissed as outdated and out of touch with the times — and therefore time itself was all that was needed to rehabilitate a piece that can no longer be judged solely by its absence of modernism.

²⁸ Made up of Yulian Sitkovetsky, Anton Sharoiev, Rudolf Barshai and Yakov Slobodkin, the quartet of four Soviet star musicians was apparently named the Tchaikovsky Quartet even before their first rehearsal with the idea of taking the West by storm, but it soon fizzled out, existing only from 1954 to 1956.

The same is true of Dana Suesse's Concerto: in 1941: her post-Romantic style, imbued with jazz harmonies, did not correspond to the directions taken by the various Western schools of composition, and even less so after the Second World War.

Babin's second concerto is a little different, as its writing — sometimes described as neo-classical — is more reminiscent of that of Soviet composers such as Serge Prokofiev and Dmitri Shostakovich. Babin, however, could hardly boast of an output similar to that of these two giants; he was known primarily as a performer and his compositions did nothing to revolutionise musical creation.

Performers and editions

Compositions need performers and publishers to live and to be disseminated. The piano duo genre had long suffered from a repertoire that seemed too narrow and which above all else lacked distribution, access and publicity.

The problem with concertos for two pianos and orchestra is often twofold: it is easier to programme a concerto with two well-known pianists whose joint publicity will attract the public. Given the limited number of rehearsals possible in such a situation, their choice is quickly narrowed down to concertos that can be put together quickly: Bach, Mozart, and Poulenc. To offer a convincing and accomplished performance of a double concerto by Mendelssohn, Bruch, Vaughan Williams, Benjamin or Babin, it is absolutely essential that the two pianists work together extensively and that they have two or three rehearsals with the orchestra, a luxury that two star pianists can rarely afford.

The brothers Richard and John Contiguglia were invited to play Babin's Concerto no. 2 for two pianos and orchestra with the Cleveland Orchestra conducted by Louis Lane in December 1978.

“We had never played the Concerto before, but fell in love with it as soon as we began to study it. It is easy to see the neo-classical influence of Prokofiev throughout, especially in the Scherzo second movement and in the fugal fourth movement, but the two solo instruments are used so imaginatively against the orchestra that one cannot help but sense the presence of a duo-pianist at work as well. The revival of the Babin Concerto was so enthusiastically received in Cleveland that we were frankly surprised that neither we nor our managers were ever able to interest another orchestra in a performance. It is especially puzzling, because we not only had a splendid tape of a live performance, but also enthusiastic reviews. The concerto does present many difficulties for an orchestra and a conductor, since there are many difficult passages for solo orchestral instruments and others with sudden changes of metre, but these difficulties hardly seem reasons for ignoring such an important contribution to the repertoire for two pianos and orchestra.”

Dana Suesse's concerto was first performed in the middle of the Second World War in 1943 and was not published. Bartlett & Robertson never played it again, and their duo came to an abrupt end with the death of Rae Robertson in 1956.

For this recording we dared to ask the Artchipel publishing house to publish the concerto so that it could be more easily programmed and performed throughout the world; we remain convinced that many duos, orchestras and listeners will enjoy and will share this music.

Conclusion

There was one question that kept niggling at us as we prepared this recording: Could Beach, Suesse and Babin ever have met?

Amy Beach did not belong to the same generation as the other two and died when Babin had only recently settled in the United States. Suesse was certainly familiar with Beach's work, but the two women and their musical circles were too far apart. They could, however, almost have met at the White House, as the Roosevelts had welcomed Amy Beach in April 1934 and Dana Suesse in October of the same year.

Babin and Suesse, on the other hand, were born only a year apart — and they did meet. Suesse's personal diary shows that she attended the Vronsky & Babin concert on 10 February 1942, before various telephone calls and meetings took place between February and June 1942. We can freely assume that the subject of these exchanges was the E minor concerto she had just completed, but this proposal obviously came to nothing. We can only guess why this was. Babin & Vronsky had had two painful experiences in 1941, notably the failure of Babin's first concerto in New York and the disappointment of the Milhaud concerto that they had commissioned. Could Babin & Vronsky have been afraid of another failure with an unknown concerto by a composer with no academic background?

Could they have ever examined the score of Amy Beach's *Suite op. 104*, although it never appeared in their concert programmes?

The main reason for including these pieces on this recording is our desire to share them with as many people as possible today. We first discovered Babin's concerto during the first Covid-19 lockdown in 2020, and this was the starting point of a real passion for the composer; we decided we had to lay hands on all of his scores for 4 hands and 2 pianos. His biting, humorous, percussive, lyrical and poignant writing with its close relationship between major and minor keys spoke to us immediately and was also extremely satisfying from a pianistic point of view. We then discovered Suesse's concerto, a double concerto that immediately appeals to the public and whose charm, colour, freshness and authenticity won us over completely. The concerto repertoire for two pianos and orchestra is vast but very little known; these two concertos should, in our opinion, offer welcome alternatives to the magnificent and ever-present concertos by Mozart and Poulenc.

We finally got to know the Suite by Amy Beach by teaching a class on it. The richness of its writing made us decide to add it to our repertoire and it featured frequently in our repertoire in 2024, one hundred years after its first performance.

It was almost logical to bring together these three superb American concertos, still surprisingly neglected, even though they have been recorded in the 21st century — and to try to give them a second chance.

Arthur Ancelle

Acknowledgments

The exciting discovery of these works and their contexts would not have been possible without the help of many people who greatly assisted us in our research and our work. A huge thank you goes to Peter Mintun, whom it was a real pleasure to meet, and whose work in preserving and disseminating the music of Dana Suesse remains absolutely essential.

Many thanks to Donald Manildi and Maxwell Brown of the University of Maryland for their invaluable help in collecting Victor Babin's scores; many thanks also to Bonnie Eggers of the Cleveland Institute of Music for her generosity, and to James M. Wood for the discovery of a treasure trove of information on the Babin & Vronsky duo.

THE AMERICAN DREAM

Beach Suesse Babin

Ludmila Berlinskaya & Arthur Ancelle

Orchestre Victor Hugo

Jean-François Verdier, Laurent Comte

Amy Beach (1867–1944)

Suite pour 2 pianos op. 104 *founded upon old Irish melodies* (1924)

- V. *Prelude. Lento, quasi una fantasia*
- VI. *Old-time Peasant-Dance. Allegro con spirito*
- VII. *The Ancient Cabin. Lento come prima*
- VIII. *Finale. Molto vivace (con fuga)*

Dana Suesse (1909–1987)

Concerto pour 2 pianos et orchestre (1934–1941)

- V. *Allegro*
- VI. *Adagio*
- VII. *Scherzo*
- VIII. *Finale. Lento e con espressione. Allegro moderato*

Victor Babin (1908–1972)

Concerto n°2 pour 2 pianos et orchestre (1956)

- V. *Moderato*
- VI. *Molto vivo e ben ritmico*
- VII. *Molto sostenuto, intimo e calmo*
- VIII. *Finale alla fuga. Allegro con spirito*

American Dream (Eng) trad : Rêve Américain – def : idée selon laquelle n'importe quelle personne vivant aux États-Unis, par son travail, ses qualités propres, son courage et sa détermination, peut devenir prospère.

Introduction

Rien ne paraît réunir Amy Beach, Dana Suesse et Victor Babin à première vue ! A moins de les relier ici, par le biais de trois de leurs œuvres, à l'idée que le « rêve américain » leur avait donné accès au succès, et à la reconnaissance de leur talent de leur vivant.

Trois œuvres magnifiques pour deux pianos, reléguées pourtant dans un relatif oubli après le décès de leurs auteurs, tous trois en butte à la dure réalité des conventions sociales, des préjugés, des modes ou des discriminations de leur époque que ce même « rêve américain » leur avait impitoyablement masquée sans pouvoir les en protéger.

En regardant de plus près les compositions enregistrées ici, on s'étonne de trouver de nombreux points communs dont, par exemple, la coïncidence parfaite de ces trois œuvres en quatre mouvements qui se terminent toutes en mi majeur ! Anecdотiques, accidentels, ou mystérieusement intrigants ? Suesse et Babin poussent même le mimétisme jusque dans les gammes supersoniques en mi majeur qui closent les deux concertos !

Et au-delà de ces rapprochements qu'on a plaisir à faire, Beach et Babin construisant leurs 4^e mouvements à partir d'un fugato endiablé, tandis que Suesse réserve le sien à la cadence du 1^{er} mouvement – d'une virtuosité exacerbée là encore –, on frôle du doigt une part de leurs vies. Et, en les jouant, l'envie nous prend alors de ressentir plus qu'un bonheur égoïste – le besoin de contribuer à leur apporter un peu d'éternité.

Dana Suesse n'entendit jouer son concerto en public qu'une seule fois. Babin, lui, deux fois avant son décès. Amy Beach eût plus de chance avec sa Suite op. 104, jouée une douzaine de fois de son vivant, chiffre honorable pour une œuvre dont les proportions et les difficultés la rapprochent d'un concerto. Selon Adrienne Fried Block, biographe d'Amy Beach, cette œuvre était d'ailleurs devenue un peu son « concerto sans orchestre »...

Éléments biographiques

Beach

Amy Marcy Cheney est née à Henniker, dans le New Hampshire en 1867. Enfant prodige douée d'une oreille proprement extraordinaire et entourée de musique, la toute jeune Amy accepta néanmoins de se plier à l'ordre formel de ses parents : l'interdiction de toucher au piano de la maison ! Il semble qu'ils aient été effrayés autant par le regard que la société faisait peser sur les enfants prodiges, que par le caractère d'indépendance de leur propre fille. Lorsqu'elle put enfin prendre des cours de piano à l'âge de 6 ans, la petite Amy avait déjà nombre de compositions à son actif... élaborées de tête !

A seize ans, la jeune adolescente fit ses débuts de pianiste professionnelle. Sa carrière, dont le succès fut immédiat, fut pourtant brutalement interrompue deux ans plus tard par son mariage avec Henry Harris Aubrey Beach, un chirurgien réputé, de vingt-quatre ans son aîné.

Sa vocation d'artiste dut alors cesser pour laisser la place à son devoir d'épouse. Acceptant loyalement les conditions édictées par son mari – ne plus jouer qu'un seul récital par an, ne pas enseigner, reverser tous ses gains aux œuvres de charités – elle obtint toutefois de lui la permission de répondre aux invitations de l'Orchestre Symphonique de Boston ou de jouer en quintette à sa guise.

Pianiste et musicienne au plus profond d'elle-même, c'est dans la composition qu'elle s'immergea pour combler tout son besoin de musique. Tout en remplissant avec conscience ses obligations de femme au foyer, elle s'investit pleinement dans cette nouvelle activité et décida d'apprendre tout par elle-même. Elle mit la main sur tous les livres qu'elle pouvait trouver : traités de théorie, de composition, d'orchestration, au point de constituer d'après elle une collection inégalée en Amérique. Son mari lui refusant toujours tout cours particulier, elle continua de se former ainsi toute seule à la théorie, à l'harmonie, au contrepoint, à la fugue et à l'orchestration, allant jusqu'à traduire en anglais les traités d'orchestration de Gevaert et de Berlioz !

« J'ai appris par cœur des fugues de Bach et d'autres œuvres similaires, jusqu'à ce que je puisse les écrire de mémoire, en inscrivant chaque « voix », ou partie, sur sa propre portée ». Elle copiait dans son cahier non seulement les descriptions des capacités sonores des différents instruments, mais également les façons de combiner deux ou plusieurs instruments d'orchestre. « J'ai copié et mémorisé des partitions entières de symphonies jusqu'à ce que je sache exactement comment elles étaient faites. C'était comme la dissection d'un étudiant en médecine », raconte-t-elle encore.

En 1892, sa Messe en mi bémol majeur la consacra déjà parmi les plus grands compositeurs américains ; quatre ans plus tard, Beach devint la première compositrice américaine auteure d'une symphonie : la Symphonie Gaélique rencontra un succès exceptionnel lors de sa première à Boston.

Le décès de son mari en 1910 lui permit de retrouver le chemin des concerts et de tournées en Europe et dans toute l'Amérique.

Très active, impliquée dans la défense des femmes et la promotion de la jeunesse, elle s'investit inlassablement dans un grand nombre de causes et d'organisations. Devenue President of the Board of Councillors du Conservatoire de Boston, elle rejoignit également la National League of American Pen Women²⁹, créant les « Beach Clubs » destinés à éduquer les enfants musicalement, enseignant, coachant, encourageant, publiant de nombreux articles, jusqu'à écrire les « Dix commandements musicaux pour jeunes compositeurs ».

Si elle a été rapidement oubliée après son décès en 1944, malgré sa célébrité et sa vaste production de plus de 300 œuvres publiées, Amy Beach semble avoir retrouvé, depuis quelques décennies, honneur et

²⁹ Fondée en 1897, la National League of American Pen Women, est une organisation à but non lucratif qui soutient et promeut les femmes professionnelles dans les domaines des arts, des lettres, de la musique et des professions connexes.

considération, comme en témoignent son inscription à l'American Classical Music Hall of Fame and Museum à Cincinnati ainsi qu'une accélération notable des enregistrements lui étant consacrés.

Suesse

Nadine Dana Suesse est née à Kansas City, Missouri, en 1909. Sa famille n'était pas très portée sur la musique, mais Dana eut la chance d'étudier dès son plus jeune âge avec Gertrude Concannon, une élève de Teresa Carreño³⁰ et d'Emil Paur.³¹

Dotée d'une créativité débordante, la jeune Dana Suesse joua en public dès l'âge de neuf ans, et l'improvisation fit rapidement partie intégrante de ses concerts. Lorsque le public lui réclamait un genre de musique qu'il souhaitait entendre, elle n'hésitait pas à improviser sur le thème demandé, pour la plus grande joie de ses auditeurs émerveillés. Il semble d'ailleurs que Dana ne fît rien d'autre que créer : poésie, dessins, costumes de poupées, peintures, pièces de théâtre... À treize ans, Dana jouait déjà ses propres compositions à la radio.

A dix-huit ans, désirant se perfectionner, elle s'installa à New York, où elle prit des cours de piano avec Alexander Ziloti³² et de composition avec Rubin Goldmark³³. Mais ses efforts pour s'imposer dans le milieu de la musique classique ne lui permettant pas d'en vivre, elle se mit à expérimenter de nouvelles formes plus populaires que le jazz avait fait naître.

Alors que les éditeurs continuaient d'ignorer systématiquement toutes ses compositions, le milieu de la chanson populaire ne tarda pas à lui ouvrir les portes. Elle dévoila alors ses talents multiples quand Nat Shilkret³⁴ accueillit sa chanson *Syncopated Love*. Dans une interview, elle avait ainsi assumé ce "pas de côté" qui la mettait à l'abri de la précarité : « *Il y a beaucoup de gloire et de célébrité à être un compositeur sérieux mais pas d'argent. Eh bien, je dois gagner ma vie et je veux écrire de la musique sérieuse, alors je passe quinze minutes de temps en temps à écrire une chanson populaire* ».

³⁰ María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García (1853–1917), pianiste prodige et compositrice vénézuélienne, élève de Louis Moreau Gottschalk et Anton Rubinstein notamment, elle fit une grande carrière de pianiste sur 5 continents entre 1863 et 1917.

³¹ Emil Paur (1855–1932), chef d'orchestre autrichien ayant été successivement le chef principal du Boston Symphony Orchestra, du New York Philharmonic Orchestra et du Pittsburgh Symphony Orchestra entre 1893 et 1910.

³² Alexandre Ilitch Ziloti (1863–1945), pianiste russe, élève de Franz Liszt, cousin de Serge Rachmaninoff et beau-frère de Léon Bakst, fut l'un des piliers de l'école de piano en Russie jusqu'à son émigration à la révolution en Angleterre, puis aux États-Unis, où il s'installa jusqu'à sa mort.

³³ Rubin Goldmark (1872–1936), compositeur et pianiste américain, ayant consacré une grande part de sa carrière à l'enseignement, connu notamment en tant que professeur d'Aaron Copland et George Gershwin.

³⁴ Nat Shilkret (1889–1982), compositeur, chef d'orchestre, pianiste, clarinettiste américain fut un trait d'union rare entre la musique classique, le jazz, les chansons populaires et la musique de film, collaborant notamment avec Caruso, Chaliapine, Armstrong, Sinatra, Goodman ou Gershwin.

Elle ne s'attendait sans doute pas au succès suivant qui fut phénoménal : plus de 400 000 exemplaires vendus de sa chanson *Ho Hum*, interprétée par le célèbre crooner Bing Crosby et enregistrée pour la maison de disques Victor en 1931. Ce Fox Trot qui faisait danser les foules, engendra même un verbe à la mode : le néologisme « ho humer » (to ho hum) !

La même année, elle composa son *Concerto in Three Rhythms* en dix jours, juste avant de rencontrer Paul Whiteman³⁵, qui décida d'inclure immédiatement cette nouvelle œuvre dans son concert au Carnegie Hall. Whiteman vit alors en Dana Suesse une artiste digne d'être comparée à Gershwin, voire de lui succéder. Bientôt surnommée « la Girl Gershwin », (autant par effet de publicité que par respect et admiration de la part de Paul Whiteman), les honneurs affluèrent : Dana Suesse figura dans le très masculin magazine *Fortune* en 1933 puis parmi les « 10 Femmes Exceptionnelles de l'Année » dans l'édition parue en 1941 de de l'*American Women*³⁶, et ses chansons commencèrent à apparaître au cinéma. Elle refusa pourtant les sirènes d'Hollywood.

Devenue célèbre, Dana put accomplir son projet le plus cher : étudier avec Nadia Boulanger. Elle se rendit à Paris, en 1947, où pendant trois ans, elle apprit de son aînée avec ferveur et enthousiasme. Mais ces nouveaux savoirs ne l'aidèrent pas mieux à se faire accepter par le milieu académique américain qui ne jeta même pas un regard aux œuvres nouvelles qu'elle venait présenter. Blessée par trop de difficultés, tant pour les faire jouer que pour les faire publier, elle ne prétendit pas se battre indéfiniment. Il lui restait les royalties de ses chansons à succès.

En 1972, un pianiste de 21 ans, Peter Mintun, lui écrivit une lettre d'admirateur. Elle répondit poliment, sans croire que quelqu'un puisse sincèrement aimer sa « vieille musique ». Mais après avoir entendu un enregistrement de ses chansons par Mintun, elle en "tomba pratiquement de sa chaise" et décida de rencontrer le pianiste de San Francisco. Ils devinrent des amis très proches et l'idée germa qu'elle ne devrait peut-être pas prendre sa retraite sans faire une dernière déclaration à la communauté musicale. Elle et son second mari, Charles Edwin Delinks, rassemblèrent leurs économies pour réaliser un concert symphonique entièrement consacré à ses compositions. Il eut lieu le 11 décembre 1974, à Carnegie Hall. Les recettes furent versées au Musicians Union. Pour le remercier de l'étincelle qu'il lui avait apportée, Dana Suesse fit de Peter Mintun le légataire de ses œuvres académiques, parmi lesquelles le *Concerto pour deux pianos et orchestre*.

Babin

Victor Babin est né le 13 décembre 1908 à Moscou. Il fit ses études à Riga avant de déménager à Berlin en 1928, afin d'étudier le piano avec Arthur Schnabel et la composition avec Franz Schreker³⁷. Dans la

³⁵ Rappelons que c'était Paul Whiteman qui avait commandé à George Gershwin sa *Rhapsody in Blue* et l'avait dirigée lors de sa création à New-York, en 1924.

³⁶ American Women fut pendant des décennies le Who's Who « officiel » concernant les femmes aux Etats-Unis.

³⁷ Franz Schreker (1878-1934), compositeur, chef d'orchestre, librettiste, professeur autrichien, établi à Vienne puis Berlin. Il fut célébré comme compositeur d'opéras de son vivant, et directeur de la Hochschule de Musique de Berlin de 1920 à 1932, avant que le régime nazi ne l'évince et ne qualifie sa musique de dégénérée.

classe de Schnabel, il fit la connaissance de Viktoria Vronskaya, de quelques mois sa cadette, star du conservatoire de Kiev et déjà auréolée d'une belle carrière en Europe.

En 1932, un concert privé en apparence anodin donné à quatre mains par Arthur Schnabel et Myra Hess³⁸ agit sur les deux jeunes pianistes comme une révélation, et ils décidèrent de former un duo de piano : trois mois après, ils donnaient leur premier récital commun à Wigmore Hall. Ils se marièrent à Londres quelques mois plus tard.

Prenant leurs destinées en mains, ils s'endettèrent pour aller tenter leur chance aux Etats-Unis, découragés par la difficulté de se produire en duo en Europe. Leur récent enregistrement de la *2^e Suite* de Serge Rachmaninoff leur ouvrit les portes des salles américaines, où ils firent leurs débuts en 1937, avant de s'installer définitivement en Amérique un an plus tard.

Certes, il y avait déjà de nombreux duos de piano talentueux en Amérique. Pourtant, Vronsky³⁹ & Babin s'imposèrent rapidement comme l'un des tous meilleurs, séduisant la presse et le public par leurs interprétations raffinées autant que par leurs programmes originaux et virtuoses, auxquels les transcriptions écrites par Babin conféraient une touche unique.

Aux Etats-Unis, Babin & Vronsky rencontrèrent nombre de leurs compatriotes émigrés, parmi lesquels Serge Rachmaninoff et Igor Stravinsky, avec lesquels ils se lièrent d'amitié. La confiance fut telle que les deux compositeurs russes autorisèrent Babin à transcrire également certaines de leurs œuvres – permission qu'ils ne donnaient jamais à quiconque habituellement.

Parallèlement aux nombreux concerts qu'il donnait avec sa femme Vitya – plus de 1200 concerts rien qu'en Amérique du Nord – Victor Babin continua à composer, essentiellement pour deux pianos, enrichissant le répertoire d'œuvres que d'autres duos s'approprièrent rapidement, comme ses *Études pour deux pianos*.

Inscrit avec Vitya Vronsky parmi les « Steinway Immortals », Victor Babin fut également le directeur de l'École de Musique d'Aspen à sa création entre 1951 et 1954, posant les bases de ce qui deviendrait l'un des événements estivaux les plus importants dans l'enseignement musical américain. En 1961, il prit la direction du Cleveland Institute of Music, qu'il transforma et développa de manière impressionnante, tout en y enseignant, jusqu'à son décès en 1972.

³⁸ Myra Hess (1890–1965), pianiste et compositrice anglaise ayant effectué une immense carrière internationale de 1907 à 1960.

³⁹ Pour le public occidental, Viktoria Vronskaya garda la version masculine de son nom de famille : Vronsky. Vitya est le diminutif de Viktoria

A propos des œuvres du disque

Beach : Suite pour deux pianos op. 104 *founded upon old Irish melodies*

La Suite pour deux pianos op. 104 *founded upon old Irish melodies* d'Amy Beach fut composée durant son séjour à la MacDowell Colony de Peterborough⁴⁰, en 1924. L'œuvre est dédiée aux sœurs Rose et Ottilie Sutro⁴¹, qui avaient impressionné la compositrice quelques temps auparavant, et son matériau thématique, comme l'indique son titre, est tiré de cinq anciennes mélodies irlandaises. Passionnée par ses propres origines, Beach puisa ces mélodies dans des vieux numéros datant de 1841 du mensuel *The Citizen*⁴² et elle construisit une œuvre monumentale d'inspiration romantique à partir de ces airs folkloriques. Beach déclara à un journaliste qu'elle avait constamment à l'esprit "*l'attraction des marées et les rythmes des grandes masses d'eau*" lorsqu'elle travaillait sur la *Suite*, ce qui s'entend dès les premières pages des 1^{er} et 3^e mouvements, avec une houle de plus en plus agitée illustrée par des arpèges couvrant tout le clavier.

Cette *Suite* opus 104 pourrait même être une révision d'une pièce précédente pour deux pianos, créée en 1910 et construite également autour d'airs irlandais, et qu'elle avait nommée *Iverniana*. Seul un compte-rendu paru dans la presse après la création d'*Iverniana* et qui évoque de façon troublante la musique entendue dans l'opus 104, pourrait nous amener à cette supposition, car les deux manuscrits originaux ont hélas disparu.

Autour de ces mélodies variées, rêveuse dans le 1^{er} mouvement, sorte de danse humoristique dans le 2^e, irrésistiblement entraînante dans le 4^e, Amy Beach démontre un savoir-faire exceptionnel d'écriture pianistique, mais surtout d'écriture pour deux pianos. Chant éthéré, grondements furieux, fugato effréné, trilles d'inspiration gaéliques, tourbillons d'octaves, contrepoint mêlant plusieurs mélodies, le langage est limpide, l'équilibre idoine, pour peu qu'on respecte les précises indications de pédale et

⁴⁰ The MacDowell Colony est une résidence d'artistes située près de Peterborough, New Hampshire. Fondée en 1907 par la pianiste Marian MacDowell (épouse du compositeur Edward MacDowell), projet expérimental unique à ses débuts, la MacDowell Colony a accueilli plus de 6 000 artistes, écrivains, poètes, compositeurs, cinéastes, peintres, architectes, danseurs, dramaturges... Depuis sa création, 61 prix Pulitzer ont été attribués aux artistes de la colonie MacDowell, ainsi qu'une dizaine de prix MacArthur, et de nombreux prix de Rome américains, Guggenheim Fellowship, National Book Awards, Oscars du cinéma, et prix de Sundance. C'est également là-bas que Nikolai Lopatnikoff composa le concerto pour 2 pianos et orchestre commandé par Vronsky & Babin. Pour l'anecdote, notons que lors de sa toute première apparition publique, Dana Suesse joua entre autres des compositions pour piano seul de E. MacDowell, et de Cécile Chaminade à deux pianos...

⁴¹ Rose & Ottilie Sutro sont généralement considérées comme le premier duo de piano constitué ayant effectué une carrière aux Etats-Unis. Elles sont notamment célèbres en tant que dédicataires du concerto pour deux pianos et orchestre de Max Bruch, mais également pour leur rôle trouble dans la vente du manuscrit du 1^{er} concerto pour violon du même compositeur. Elles créèrent la Suite op. 104 d'Amy Beach à Paris le 25 octobre 1924, dans la Salle des Agriculteurs.

⁴² Il s'agissait d'une publication générale d'intérêt national sur des sujets politiques, littéraires et scientifiques qui parut de 1839 à 1842. Dans une série annotée de suppléments musicaux intitulée "The Native Music of Ireland", qui a débuté en janvier 1841 et s'est poursuivie jusqu'en avril 1843, 106 mélodies ont été publiées dans *The Citizen*.

d'articulation qui démontrent, de la part de la compositrice, une connaissance intime et parfaite de l'instrument et de la projection à deux pianos.

Les tempi précis offrent aux interprètes un canevas solide pour libérer tout le souffle contenu dans cette partition aux difficultés techniques et d'ensemble redoutables : il faut en effet une confiance absolue en son partenaire pour que les arpèges du début puissent libérer tout leur tourment, pour que les jets d'octaves s'affranchissent de tout compte métronomique, que les brillantes improvisations lisztziennes du 1^{er} piano reposent sur la liberté absolue du soliste, pour que les développements fugués du 4^e mouvement remplis de sauts ne s'entendent que comme un seul mouvement de danse aérien...

La suite op. 104 fut reçue avec beaucoup d'enthousiasme par les critiques musicaux et le public, comme en témoigne l'article paru dans Musical America : « *rien de ce que Mme Beach a fait depuis longtemps ne surpasse en beauté, en finition technique et en intérêt soutenu cette œuvre finement conçue* », qui ajoute que la création de la suite par les sœurs Sutro à Paris a été « *extrêmement bien accueillie* ».

Suesse : *Concerto pour 2 pianos et orchestre*

Dana Suesse travailla sur son concerto pour deux pianos et orchestre entre 1934 et 1941. On ignore pourquoi elle choisit une forme si originale et rare, alors que le concerto n'est pas dédié à un duo de piano, mais mystérieusement à « R.G. ». D'après Peter Mintun, il s'agit probablement de Rosalind Genet, qui n'était pas musicienne, mais fut l'une des amies les plus proches et les plus fidèles de Suesse tout au long de sa vie. Suesse connaissait pourtant bien le duo formé par Vera Brodsky et Harold Triggs⁴³, qu'elle rencontra dès leurs débuts en 1932 – Suesse resta d'ailleurs proche de Brodsky toute sa vie. Elle écrivit pour eux *Danza a Media Noche* en 1933, puis de nombreux arrangements de chansons populaires. Ont-ils été une source d'inspiration pour cette forme concertante, que Suesse ne destinait manifestement pas à elle-même ? Pourquoi ne sont-ils pas les dédicataires du concerto ?

Suesse souhaitait vivement obtenir une reconnaissance du milieu musical académique ; est-ce la raison pour laquelle, en 1941, elle se tourna plutôt vers les deux duos de pianos les plus en vue de la scène américaine : Babin & Vronsky, et Bartlett & Robertson, alors que Brodsky & Triggs, très populaires à la radio, ne faisaient en revanche pas l'unanimité auprès des sévères critiques musicaux ? A moins que la relation entre Brodsky et Triggs – dont le duo prit fin officiellement en 1944 – n'ait été déjà difficile en 1941, ce dont Dana Suesse était peut-être témoin.

En 1931, lorsque Paul Whiteman présenta le *Concerto in three rhythms* de la « Girl Gershwin », c'est Ferde Grofé qui orchestra l'œuvre – de même qu'il avait orchestré la *Rhapsodie in Blue* de George Gershwin quelques années auparavant pour le même orchestre. Cette fois, comme Gershwin pour son *Concerto en fa*, Suesse souhaita écrire l'orchestration elle-même. A l'instar d'Amy Beach, Suesse étudia

⁴³ Tous deux élèves de Josef Lhevinne à la Juilliard School de New York, Vera Brodsky et Harold Triggs se sont pourtant rencontrés... au Balzar, une brasserie parisienne du Quartier Latin, alors qu'ils effectuaient chacun de leur côté une tournée européenne de soliste en 1931. Ayant décidé de former un duo sans même avoir joué une fois ensemble, ils sont rapidement devenus populaires par le biais de la radio, jouant des intermèdes musicaux ou des arrangements à 2 pianos lors d'émissions à succès aux États-Unis.

l'orchestration en autodidacte, s'appuyant sur la « bible » de Forsythe, bien avant de suivre les leçons de Nadia Boulanger après la 2^e guerre mondiale. Cette éducation lacunaire explique l'orchestration tout à fait non conventionnelle du *concerto en mi mineur*, la notation parfois incohérente, voire les maladresses d'écriture pour des instruments que Dana Suesse ne maîtrisait pas forcément très bien, la harpe notamment.

Néanmoins, cette éducation parcellaire et cette absence d'expérience sont peut-être aussi ce qui donne à l'œuvre une fraîcheur, une liberté formelle, de couleurs et de textures qu'un enseignement académique abouti aurait peut-être bridées. On pense forcément au fameux refus de Maurice Ravel d'enseigner à Gershwin et sa célèbre réplique « *Pourquoi seriez-vous un Ravel de seconde classe alors que vous pouvez devenir un Gershwin de première classe ?* »

Le concerto plonge l'auditeur dans une atmosphère mystérieuse dès les premières notes, avec l'emploi du vibraphone et de la harpe en écho à la timbale. Mais à l'apparition du thème au premier piano, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un concerto d'inspiration romantique, ce que soulignent les tapis de cordes, les envolées de la flûte, les cymbales marquant les culminations... Un concerto romantique, mais mâtiné d'harmonies modernes, d'accords hérités du jazz – tant par leurs harmonies que par leur écriture pianistique dans l'utilisation des intervalles.

La construction assez déséquilibrée des quatre mouvements – les deux derniers mouvements étant bien plus courts que les deux premiers – satisfait toutefois à certaines obligations du genre : introductions orchestrales, développement de deux thèmes dans le premier mouvement qui sont évoqués dans le quatrième, alternance de mouvements lents et rapides, cadence virtuose des solistes dans le 1^{er} mouvement, coda enlevée pour clore le concerto, et Dana Suesse n'oublie pas non plus de mettre en valeur l'orchestre par le biais de beaux solos instrumentaux (violoncelle, flûte...). Le scherzo échevelé met en évidence la virtuosité de tous les instrumentistes dans un morceau de bravoure qui pourrait rappeler de manière lointaine celui du 2^e concerto de Prokofiev, tandis que le thème principal du 2^e mouvement évoque inmanquablement l'atmosphère capitonnée et sucrée d'une romance hollywoodienne.

Finalement, l'œuvre pouvant sembler décousue à l'œil critique pâtit peu de sa forme, car la sincérité musicale de Dana Suesse transcende tous les défauts d'écriture : elle nous offre un moment de magie pendant vingt minutes que l'auditeur ne voit pas passer...

Après ce qui semble être le possible refus de Vronsky & Babin de créer le concerto, Suesse se tourna vers les Britanniques Bartlett & Robertson, sans doute le duo le plus connu à l'époque. Comme Suesse le raconte à sa mère dans une lettre, ceux-ci furent enthousiastes au point de demander à la compositrice de jouer le concerto deux fois d'affilée pour eux, avant de la supplier de ne le présenter à personne d'autre, le duo anglais ayant bien l'intention de créer l'œuvre. Le concerto fut joué pour la première fois à Cincinnati le 10 décembre 1943. Eugene Goossens dirigeait le Cincinnati Symphony Orchestra, avec Bartlett & Robertson aux pianos.

Babin : *Concerto n°2 pour 2 pianos et orchestre*

En 1956, le duo Vronsky & Babin avait gagné une renommée et un respect qui encouragèrent Babin à se lancer dans l'écriture d'un 2^e concerto⁴⁴.

« Après avoir écrit un concerto de ce type, j'ai naturellement envisagé d'en composer un autre pour ma femme et moi-même, mais les années ont passé et, au lieu d'un nouveau concerto pour piano, je me suis de plus en plus intéressé à l'écriture de pièces solistes pour instruments ou voix, ainsi qu'à la musique de chambre et aux œuvres symphoniques proprement dites. Il m'est alors venu à l'esprit qu'un concerto pour deux pianos pourrait, en fait, combiner sous une même forme les trois types de musique qui me préoccupaient à l'époque – la musique soliste, la musique de chambre et la musique symphonique. J'avais le sentiment qu'une telle œuvre pouvait présenter les deux pianistes comme les solistes incontestés de l'occasion, qu'elle pouvait également présenter les deux pianos en dialogue, à la manière de la musique de chambre, et qu'enfin, étant en fait une partition orchestrale, elle pouvait également comporter des images symphoniques. L'attrait d'une telle perspective a irrésistiblement mis en lumière le désir longtemps endormi. Le deuxième concerto pour deux pianos était en route. »

L'œuvre comporte quatre mouvements. *« Le premier et le troisième », écrit Babin, « pourraient être considérés comme des introductions aux deuxième et quatrième mouvements, respectivement. Le Moderato d'ouverture – tantôt pensif et introspectif, tantôt violent et tendu – ouvre la voie à un Scherzo rapide – léger, rythmé, parfois dansant. Il est suivi d'une lente Passacaille, où les contours du thème qui ouvre le dernier mouvement sont vaguement suggérés. Les deux instruments solistes ouvrent le Finale avec une exposition fuguée énergique et pleinement développée. Cependant, le thème ayant suivi son cours traditionnel à quatre voix, la musique tend à abandonner sa direction initiale pour s'orienter de plus en plus vers un développement du matériau thématique à la manière d'une toccata. Le point culminant est atteint lorsque l'orchestre rejoint les solistes après une cadence et que les quarts du thème sont annoncées par les cuivres. On entend brièvement la mélodie calme de la Passacaille, puis une coda rapide conclut vigoureusement le concerto ».*

L'écriture de Babin, bien que très exigeante, voire redoutable dans certains passages, est toujours extrêmement pianistique. Sauts sur tout le clavier, gammes de tierces aux deux mains, descentes d'octaves, notes répétées, tremolos brillants, contreponts infernaux, toute la panoplie du pianiste virtuose est présente, mais ces défis, toujours guidés par une idée ou une nécessité musicale, sont aussi présents dans les parties orchestrales, comme les deux transitions terriblement difficiles dans le scherzo où la virtuosité individuelle de chaque instrumentiste à vent est mise à l'épreuve.

Mieux, son écriture dans le concerto évite tous les pièges de ce mariage à trois, rendant les attaques des solistes ou de l'orchestre limpides, pour que les questions d'ensemble ne portent jamais atteinte à la fluidité du discours musical.

Comme dans le concerto de Suesse, l'alternance de majeur et mineur dans une même tonalité crée un sentiment d'interrogation, de tension, et de nostalgie et d'ineffable à la fois. Ce passage du majeur au mineur est d'ailleurs assez présent dans l'œuvre de Babin en général et il l'exprime ici dès le tout premier thème annoncé au piano.

⁴⁴ Babin écrivit un premier concerto pour deux pianos et orchestre en 1937

La création du concerto eut lieu le 21 janvier 1957, George Szell dirigeait l'Orchestre de Cleveland, avec Vronsky & Babin aux pianos.

Victor dédia l'œuvre à la mère de Vitya, Sophie Vronsky.

Du contexte

Malgré leurs imposants succès respectifs, Amy Beach, Dana Suesse et Victor Babin furent en butte aux conventions sociales, à la misogynie, aux préjugés, aux modes : toutes les lourdeurs et les aveuglements de la société occidentale de leur époque.

Misogynie et conventions sociales

Bridée par son mariage, Amy Beach exprima à de nombreuses reprises qu'elle était pianiste avant tout, que jouer la rendait heureuse ; elle témoigna de ses sentiments par la musique, dans son *Concerto pour piano et orchestre*, qu'elle qualifia d'autobiographique. En 1892, l'année où Beach se révélait au grand public comme compositrice avec le succès de sa *Messe* en mi bémol majeur, Antonín Dvořák arrivait aux États-Unis pour y assumer le poste de directeur du conservatoire national de musique à New York. Peu après son arrivée, il déclara dans une interview que, bien que les USA fussent largement pourvus de talents prêts à recevoir un enseignement pour devenir compositeurs professionnels, ces talents étaient masculins, et non féminins. La raison résidait selon lui dans « *l'infériorité intellectuelle des femmes* », ajoutant que les femmes « *n'avaient rien pour contribuer au développement de la musique américaine* ». Ces affirmations rétrogrades n'étaient que le reflet d'une certaine mentalité qui prévalait alors, à laquelle femmes et hommes souscrivaient en nombre et contre laquelle les plus progressistes devaient lutter à armes inégales.

En avril 1924, un petit groupe de membres de la National League of American Pen Women décida de créer la « Composers' Unit », qui était la première organisation féminine de ce type aux États-Unis. Sa création même témoigne de la marginalisation des compositrices à l'époque, et de leur volonté d'y remédier. Beach, reconnue depuis longtemps comme la doyenne des compositrices américaines, en fut élue présidente à l'unanimité.

Une interview d'Estelle Liebling⁴⁵ parue dans l'édition du 14 février 1937 du Chicago Times témoigne également des mœurs de l'époque : Liebling affirme que les femmes « *ne devraient pas être reléguées uniquement à la nursery et au plumeau* », avant de citer « *Mme H.H.A. Beach de Boston, Cécile Chaminade et Dana Suesse* » comme des « *compositrices de grand talent* », ajoutant que Dana Suesse

⁴⁵ Estelle Liebling (1880–1970) soprano et compositrice américaine, fut une cantatrice réputée dès ses 18 ans, et un des professeurs de chant – ou coach vocal – les plus influents de la première moitié du 20^e S sur la côte est des États-Unis.

était à la musique ce qu'une Wampas Star⁴⁶ était à Hollywood – « *un jeune talent qui pourrait un jour étonner le monde musical* ».

Dana Suesse semble d'ailleurs avoir moins souffert de ces préjugés en tant que créatrice de musique populaire, tandis qu'elle ne put trouver sa place dans le milieu musical classique, où les élues étaient rares. La misogynie dans le monde musical académique visait toutefois précisément les créatrices, les interprètes féminines ayant reçu les faveurs du public et de la critique depuis longtemps. Quoique, s'agissant de Vronsky et Babin, l'exemple du New Grove Dictionary of Music, ouvrage anglophone de référence, démontrât une nouvelle fois une différence de traitement : si Babin bénéficie d'un paragraphe résumant sa carrière, Vronsky doit se contenter de « *Pianiste en duo et épouse de Victor Babin* » ... N'est-ce pas insultant pour celle qui était la star du conservatoire de Kiev⁴⁷, qui partageait l'affiche avec les chefs d'orchestre Adrian Boult⁴⁸, Malcolm Sargent⁴⁹ ou Willem Mengelberg⁵⁰ dès sa jeunesse, et dont les concerts à Londres au début de sa carrière étaient annoncés comme ceux de la « *plus grande pianiste du monde* » ?

Duo de piano : une place à part

Mais la bataille la plus ardue pour Vronsky & Babin fut bien d'essayer de faire reconnaître à la formation « duo de piano » une place légitime à l'égal de celles dont bénéficiaient les solistes instrumentaux.

La presse américaine n'aidait certes pas : John Hammond, critique au Brooklyn Daily Eagle, admettait le talent de Brodsky et Triggs tout en estimant que leurs efforts étaient inutiles, car « *l'art des deux pianos reste fondamentalement insatisfaisant* ». Pour un critique du New York Times, le jeu d'ensemble au piano était « *une forme d'art qui est très peu pratiquée en public et qui, étant donnée sa nature, convient mieux à la retraite du foyer* ». Un autre chroniqueur du Times, Gamaliel Gilbert, expliquait que ce moyen d'expression « *était autrefois un sport d'intérieur pour les amateurs, un art au-dessus duquel la menace de l'ennui plane comme un fantôme inquiet* », quand son supérieur hiérarchique, Olin Downes, assassina le Double Concerto de Poulenc lors de sa première américaine, donnée par le duo britannique Bartlett & Robertson avec l'Orchestre Philharmonique de New York.

Ces derniers étaient un des rares duos de l'époque à pouvoir se targuer d'une carrière internationale, comme Vronsky & Babin, mais la scène américaine comptait néanmoins une bonne douzaine⁵¹ de duos

⁴⁶ Le *Wampas Baby Stars* fut un titre décerné annuellement à Hollywood entre 1922 et 1934 aux treize jeunes actrices supposées devenir de futures grandes vedettes

⁴⁷ Pendant ses années d'études à Kiev, deux pianistes du Conservatoire de Kiev étaient considérés comme de futures stars : Vitya Vronsky et... Vladimir Horowitz.

⁴⁸ Sir Adrian Boult (1889–1983), chef d'orchestre britannique, fondateur du BBC Symphony Orchestra, créateur des *Planètes* de Gustav Holst et champion de la musique classique britannique.

⁴⁹ Sir Malcolm Sargent (1895–1967), chef d'orchestre anglais, co-fondateur du London Philharmonic Orchestra, spécialiste des répertoires choraux et concertants, et de la musique britannique.

⁵⁰ Willem Mengelberg (1871–1951), chef d'orchestre néerlandais considéré comme l'un des plus grands chefs de la première moitié du XXe siècle, à la tête notamment du Royal Concertgebouw Orchestra pendant 50 ans.

⁵¹ Parmi les duos professionnels ayant parcouru la scène américaine des années 1930, 1940 et 1950, on peut citer Gordon Hall & Clifford Poole, Elsie Bennett & Madeline Bone, Jeanne Behrend & Alexander Kelberine (favoris de

dans les années d'avant-guerre et d'après-guerre, traduisant l'appétence du public pour cette forme de musique de chambre. Vera Brodsky, qui avait enseigné l'art du duo de pianos à la Juilliard School of Music et au Curtis Institute, insistait sur le fait que le duo était « *l'une des formes préférées de création musicale dans les salles de classe, les salles de concert, les studios de radio et les foyers* ».

Rosina Lhevinne, dont l'autorité en tant que soliste et duettiste avec Josef Lhevinne était indubitable, admettait également que la popularité du jeu à deux pianos était « *en remarquable expansion* » et que son avenir allait dépendre de « *l'essor d'une littérature adéquate* ».

Du répertoire

La « littérature adéquate » était probablement l'une des deux faiblesses principales du genre. A cette époque – comme aujourd'hui – le public plébiscitait la musique des grands maîtres classiques (Haydn, Mozart, Beethoven) et romantiques, et si Schubert, Mozart, Mendelssohn, Schumann ou Brahms avaient laissé un assez grand nombre de chefs d'œuvre à quatre mains, le répertoire pour deux pianos, et plus encore le répertoire concertant pour deux pianos et orchestre, se limitaient chez les compositeurs les plus populaires à quelques poignées d'œuvres, souvent méconnues par ailleurs.

Là où Trios ou Quatuors n'avaient qu'à se baisser pour « ramasser » les chefs d'œuvre de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms ou Tchaïkovski, les duos de piano ne connaissaient pas forcément l'existence des cinq Suites d'Arensky, des nombreux opus à deux pianos de Chaminade, des « *Caprices* » de Saint-Saëns, des « *Réminiscences* » de Liszt, des Variations de Röntgen, des Sonates de Reinecke, ou du Concerto de Max Bruch – « kidnappé » pendant plus de 50 ans par ses dédicataires Rose et Ottilie Sutro... Pour l'anecdote, en 1931, Guy Maier & Lee Pattison mirent un terme à leur carrière en duo après 10 ans de scène car ils estimaient qu'ils avaient tout joué !

Pourtant, le début du XXe siècle, et notamment l'après-guerre, fut bien plus foisonnant pour un genre que l'érection de grandes salles de concert et le développement d'instruments plus puissants contribuaient à mieux mettre en valeur. Les Français Debussy, Ravel, Schmitt, Koechlin, Aubert, Hahn, puis Milhaud, Poulenc, Auric, Tailleferre, offrirent de nombreux opus originaux pour deux pianos, les Américains Chasins, Ives, Luening, Copland, Creston, Bowles, Cage, Dello Joio, Haieff, les Britanniques Vaughan Williams, Bax, Berkeley, Bowen, Dring, Britten, mais aussi Martinu, Reger, Busoni, Infante, Rachmaninoff, Chostakovitch ou encore Maciejewski développèrent fortement le répertoire entre 1900 et 1945, certains d'entre eux composant de nombreuses œuvres pour deux pianos⁵². L'après 45 vit le nombre de pièces écrites pour deux pianos augmenter petit à petit de manière exponentielle.

Leopold Stokowski), Jose & Amparo Iturbi, ou encore les duos Dougherty & Ruzicka, Herzer & Zayde, Maier & Pattison, Deck & Haigh, Fray & Braggiotti, Hall & Gruen, Malcolm & Godden, Nemenoffand & Luboshutz...

⁵² Chez Milhaud, on compte 8 œuvres (originales ou arrangées) pour 2 pianos, chez Maciejewski 7 œuvres originales pour 2 pianos, chez Bax 6 œuvres originales pour 2 pianos, chez Bowen 6 œuvres originales pour 2 pianos etc.

Mais rares étaient finalement les compositeurs capables d'attirer un large public sur leur seul nom, et le répertoire concertant restait désespérément chiche⁵³, malgré l'éclair de génie de Poulenc en 1932.

Victor Babin écrivit un premier concerto pour deux pianos et orchestre en 1937 lors d'un séjour en France. Après l'avoir créé en Angleterre, le duo Vronsky & Babin le joua aux Etats-Unis en 1939, avec le Chicago Symphony et le New York Philharmonic, mais cette création américaine fut considérée comme un échec, et le concerto ne fut plus jamais joué. Décidés à enrichir le répertoire pour deux pianos et orchestre, le couple décida alors de passer commande à des compositeurs. Darius Milhaud fut le premier sollicité, mais l'écriture dense et imbriquée des parties solistes ne correspondait pas à l'idée que les deux pianistes se faisaient d'une telle forme concertante. Ils le créèrent en 1941 et ne le rejouèrent une deuxième fois que vingt ans plus tard. Ils sollicitèrent aussi le jeune Leonard Bernstein, mais celui-ci, bien qu'enthousiaste, n'avait pas le temps pour une telle commande ; ils eurent plus de succès avec Nikolai Lopatnikoff⁵⁴ puis avec Arthur Benjamin⁵⁵, dont ils créèrent les concertos⁵⁶ en 1950 et 1954.

Leurs collègues Bartlett & Robertson firent le même constat, qui commandèrent des doubles concertos à Benjamin Britten (Scottish Ballad, 1941), Ralph Vaughan Williams (1946) et Arthur Bliss (1950).

Toutefois, malgré leur notoriété, Vronsky & Babin rencontrèrent systématiquement des difficultés à être programmés avec orchestre. Les raisons invoquées alors par les chefs d'orchestre et les directeurs d'orchestre – qu'on peut lire dans la correspondance du duo – étaient les mêmes que leurs successeurs donnent aujourd'hui : il fallait remplir la salle, et il fallait pour cela inviter des « stars » remplissant sur leur nom, dans des concertos romantiques et bien connus du public.

De la formation

L'autre faiblesse, selon Victor Babin, venait des pianistes eux-mêmes : d'après lui, les duettistes avaient souvent la « *notion déconcertante que deux pianistes, qui ne sont pas assez bons pour jouer séparément, vont simplement joindre leurs forces pour former une bonne équipe de deux pianos.* » Il estimait que « *l'ajout d'aléas d'ensemble à la pratique du piano est susceptible d'accroître, plutôt que d'éliminer, les difficultés pianistiques individuelles nées de l'insuffisance instrumentale* ».

Or un excellent duo de piano ne peut être constitué que par deux excellents pianistes ayant fait le choix de cette formation et de s'y consacrer quotidiennement, à l'instar des meilleurs quatuors à

⁵³ Pendant la période romantique, les concertos pour deux pianos et orchestre se comptent sur les doigts de la main : Mendelssohn (1823 & 1824), Baini, Moscheles, Kalkbrenner, Sterndale Bennett (perdu), Brzowski ; entre 1918 et 1939, la production s'accélère, avec la composition des concertos pour 2 pianos de Hutchenson, Tansman, Finke, Petyrek, Casadesus, Tailleferre, Gould, Maciejewski, Skalkottas, Tocchi, Anson, Mac Donald, Mac Phee, Babin, Martinu, Tveitt, Arrieu, Lipatti, De Groot, Apotheloz, mais seul celui de Poulenc entre vraiment dans le répertoire. Dès 1940 et jusqu'à aujourd'hui, on compte entre 2 et 10 doubles concertos composés chaque année.

⁵⁴ Nikolai Lopatnikoff (1903–1976), compositeur et professeur de composition russe naturalisé américain, grand ami de Serge Koussevitzky, qui créa nombre de ses œuvres avec le Boston Symphony Orchestra.

⁵⁵ Arthur Benjamin (1893–1960), compositeur, pianiste, professeur australien, célèbre pour sa *Jamaican Rumba*, ayant fait carrière au Royaume-Uni puis au Canada.

⁵⁶ Le concerto de Benjamin s'intitule « North American Square Dances » et son matériau musical est tiré de sa propre *Suite for Orchestra on Old Time Fiddle Tunes from Canada and the U. S. A.*

cordes, qui sont composés de quatre musiciens ayant le niveau d'une carrière de soliste et qui se dédient à ce répertoire.

D'ailleurs, dans le monde d'après 1945, malgré l'existence d'excellentes formations, on préférait associer les têtes d'affiche pour remplir les salles : les trios Cortot–Thibaud–Casals ou Rubinstein–Heifetz–Piatigorsky, les pianistes Harold Bauer & Ossip Gabrilowitsch, voire l'éphémère Quatuor Tchaïkovski⁵⁷...

Finalement, les années 50 virent des ensembles véritablement constitués imposer leur évidence, celle d'un travail quotidien entre des membres pleinement investis, tels les Quatuors Juilliard, Fine Arts, Borodine, le Beaux–Arts Trio etc., avant que les décennies suivantes ne définissent un nouvel étalon d'exigence pour la formation de quatuor à cordes, tandis que trio avec piano, duo de piano ou quintette à vents étaient encore trop souvent la proie de rencontres éphémères de circonstance, malgré l'émergence de quelques étoiles.

Postérité

« Les gens apprécieront ma musique après ma mort »

Dana Suesse

Beach, Suesse et Babin ont tous trois connu le succès de leur vivant – Babin, il est vrai, en tant qu'interprète et non en tant que compositeur. Alors pourquoi la postérité n'a-t-elle pas retenu ces compositeurs, et en particulier les œuvres qui sont gravées sur ce disque ?

Les raisons sont multiples, bien évidemment, comme toujours. Après tout, Cécile Chaminade, citée plusieurs fois ici, n'était-elle pas la première compositrice décorée de la légion d'honneur, célébrée par des centaines de « fan-clubs », auteure de partitions vendues à des millions d'exemplaires, et pourtant totalement oubliée après sa mort et à peine réhabilitée aujourd'hui ?

De l'écriture musicale

Amy Beach estimait que le rôle de la musique était d'apporter un soutien moral et spirituel, et elle rejetait tant « l'aridité intellectuelle » de l'avant-garde que la trivialité viscérale du jazz. En 1924, lorsqu'elle écrivait sa Suite op. 104, entièrement romantique, Gershwin créait sa Rhapsodie in Blue, Honegger son Pacific 231, Webern ses Trois Petites Pièces pour violoncelle et piano...

Quelles que fussent les qualités intrinsèques de son œuvre pour deux pianos, elle ne pouvait qu'être rapidement classée comme désuète, sans rapport avec son temps. Il fallait donc justement l'œuvre du

⁵⁷ Composé de Yulian Sitkovetsky, Anton Sharoiev, Rudolf Barshai et Yakov Slobodkin, le Quatuor constitué de vedettes soviétiques avait apparemment été nommé Quatuor Tchaïkovski avant même leur première répétition, pour conquérir l'Ouest, mais l'ensemble fit long feu (1954–1956)

temps pour réhabiliter une pièce qu'on ne peut plus juger aujourd'hui uniquement sur son absence de modernisme.

Le constat est valable également pour le Concerto de Dana Suesse : en 1941, son style post-romantique imprégné d'harmonies de jazz ne correspondait pas aux directions prises par les différentes écoles occidentales de composition, encore moins après la deuxième guerre mondiale.

Le cas du 2^e concerto de Babin est un peu différent, puisque son écriture parfois qualifiée de néo-classique rappelle plutôt celle de compositeurs soviétiques, à commencer par Serge Prokofiev et Dmitri Chostakovitch. Babin ne pouvait guère se targuer d'une production similaire à celle de ces deux géants, il était surtout reconnu comme interprète, et ses compositions n'apportaient rien de révolutionnaire à la création musicale.

Des interprètes et des éditions

Pour que les œuvres musicales vivent et soient diffusées, elles ont besoin d'interprètes et d'éditeurs. Le duo de piano a longtemps souffert d'un répertoire qui semblait trop étriqué, mais qui manquait surtout de diffusion, d'accès et de publicité.

Le problème des concertos pour deux pianos et orchestre est souvent un double problème. Il est plus facile de programmer un concerto avec deux pianistes très connus, dont l'affiche commune attirera le public. Pour cela, étant donné le peu de répétitions possibles dans un tel cas de figure, le choix est vite réduit à des concertos pouvant être montés rapidement : Bach, Mozart, Poulenc. En effet, pour offrir une interprétation convaincante et aboutie d'un double concerto de Mendelssohn, Bruch, Vaughan Williams, Benjamin ou Babin, il est tout à fait nécessaire que les deux pianistes travaillent abondamment ensemble, et qu'ils puissent bénéficier de deux ou trois répétitions avec l'orchestre, luxe que deux vedettes peuvent rarement se permettre.

En décembre 1978, les frères Richard et John Contiguglia furent invités à jouer le Concerto n° 2 pour deux pianos et orchestre de Babin avec l'Orchestre de Cleveland sous la direction de Louis Lane. « *Nous n'avions jamais joué ce concerto auparavant, mais nous en sommes tombés amoureux dès que nous avons commencé à l'étudier. L'influence néoclassique de Prokofiev est facilement perceptible, en particulier dans le scherzo du deuxième mouvement et dans le quatrième mouvement fugué, mais les deux instruments solistes sont utilisés de manière si imaginative face à l'orchestre que l'on ne peut s'empêcher de sentir la présence d'un pianiste en duo à l'œuvre également. La reprise du Concerto de Babin a été accueillie avec un tel enthousiasme à Cleveland que nous avons été franchement surpris que ni nous ni nos managers n'ayons jamais été en mesure d'intéresser un autre orchestre à une exécution. C'est d'autant plus surprenant que nous disposions non seulement d'un enregistrement splendide d'une exécution en direct, mais aussi de critiques enthousiastes. Le concerto présente de nombreuses difficultés pour un orchestre et un chef d'orchestre, car il comporte de nombreux passages difficiles pour les instruments solistes de l'orchestre et d'autres avec des changements soudains de mesure, mais ces difficultés ne semblent pas être des raisons pour ignorer une contribution aussi importante au répertoire pour deux pianos et orchestre.* »

Quant au concerto de Dana Suesse, créé en 1943, en pleine guerre mondiale, il ne fut pas publié. Bartlett & Robertson ne le jouèrent plus, et leur duo prit fin brutalement avec le décès de Rae Robertson en 1956.

A l'occasion de cet enregistrement, nous avons pris l'initiative de solliciter la maison d'édition Artchipel afin que le concerto soit enfin édité et qu'il puisse être plus facilement programmé et joué dans le monde, persuadés que nous sommes que de nombreux duos, orchestres et auditeurs prendront plaisir à partager cette musique.

Conclusion

Une question nous taraudait, alors que nous préparions cet enregistrement : Beach, Suesse et Babin se sont-ils rencontrés ?

Amy Beach n'appartient pas à la même génération que les deux autres, et elle est décédée alors que Babin n'était installé aux Etats-Unis que depuis peu. Suesse connaissait certainement les œuvres de Beach, mais les deux femmes fréquentaient des milieux musicaux par trop éloignés. Elles auraient presque pu toutefois se rencontrer à la Maison Blanche, le couple Roosevelt ayant notamment accueilli Amy Beach en avril 1934 et Dana Suesse en octobre 1934...

En revanche, Babin et Suesse n'avaient qu'un an d'écart, et ils se sont bien rencontrés. En effet, l'agenda personnel de Suesse indique qu'elle assista au concert de Vronsky & Babin le 10 Février 1942, avant que plusieurs échanges téléphoniques et rencontres aient lieu entre Février et Juin 1942. On peut librement supposer que ces échanges avaient pour sujet le concerto en mi mineur qu'elle venait de terminer, mais cette proposition n'aboutit manifestement pas. Pourquoi ? On ne peut qu'essayer de deviner. En 1941, Babin & Vronsky avaient eu deux expériences douloureuses : l'échec du 1^{er} concerto de Babin à New York et la déception du concerto de Milhaud commandé par le couple. Échaudés, Babin & Vronsky ont-ils eu peur d'un nouvel échec avec un concerto inconnu d'une compositrice sans référence de musique académique ?

Eurent-ils un jour entre les mains la partition de la Suite op. 104 d'Amy Beach qui ne figura jamais dans leurs programmes de concert ?

La raison première de la présence de ces pièces sur cet enregistrement réside en notre souhait de les partager avec le plus grand nombre aujourd'hui. Nous avons d'abord découvert le concerto de Babin pendant le 1^{er} confinement de 2020, et ce fut le point de départ d'une véritable passion pour le compositeur, dont nous nous sommes attachés à nous procurer toutes les partitions pour 4 mains et 2 pianos. Son écriture mordante, pleine d'humour, percussive, lyrique et poignante, où majeur et mineur

sont toujours à proximité l'un de l'autre, nous a immédiatement parlé, en plus d'être extrêmement satisfaisante d'un point de vue pianistique. Nous avons ensuite découvert le concerto de Suesse, dont le charme, les couleurs, la fraîcheur et l'authenticité nous ont séduits. Voilà un double concerto immédiatement attrayant pour le public ! Le répertoire concertant pour deux pianos et orchestre est vaste, mais il est mal connu, et ces deux concertos devraient selon nous offrir des alternatives bienvenues aux magnifiques et sempiternels Mozart et Poulenc.

Enfin, nous avons fait la connaissance de la Suite d'Amy Beach en donnant cours sur cette pièce. La richesse de son écriture nous a décidé de l'ajouter à notre répertoire et nous l'avons beaucoup jouée en 2024, cent ans après sa création.

Il était presque logique de réunir ces trois superbes « concertos » américains – et superbement méconnus, bien qu'ils aient fait l'objet d'enregistrements au 21^e siècle – et de tâcher de participer à leur deuxième chance.

Arthur Ancelle

Remerciements

La découverte passionnante de ces œuvres et de leurs contextes n'aurait pu se faire sans le concours de nombreuses personnes qui nous ont largement aidées dans nos recherches et notre travail. Un immense merci à Peter Mintun, dont la rencontre a été un vrai bonheur, et dont le travail de préservation et de diffusion de la musique de Dana Suesse est absolument essentiel.

Un grand merci à Donald Manildi et Maxwell Brown, de l'Université du Maryland, pour leur aide précieuse à réunir les partitions de Victor Babin, et un grand merci à Bonnie Eggers, du Cleveland Institute of Music, pour sa générosité et pour la découverte de trésors d'informations sur le couple Babin & Vronsky que l'on doit à James M. Wood.