



CD-1414 DIGITAL

SAMUIL FEINBERG

PIANO SONATAS
Nos. 7-12

NIKOLAOS SAMALTANOS
CHRISTOPHE SIRODEAU



FEINBERG, SAMUIL EVGENIEVITCH (1890–1962)

THE TWELVE PIANO SONATAS: SONATAS NOS 7–12

PIANO SONATA NO. 7, Op. 21 (1924–28) *World première recording* 18'45

- | | | |
|-----|-------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'49 |
| [2] | II. <i>Larghetto</i> | 5'13 |
| [3] | III. Epilogue. <i>Tempo I</i> | 2'36 |

PIANO SONATA NO. 8, Op. 21a (1933–34) *World première recording* 14'59

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [4] | I. <i>Un poco animato</i> | 7'35 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 4'08 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 3'11 |

[7] PIANO SONATA NO. 9, Op. 29 (1939) *World première recording* 9'06

[8] PIANO SONATA NO. 10, Op. 30 (1940–44) 11'42

[9] PIANO SONATA NO. 11, Op. 40 (1952) 11'08

PIANO SONATA NO. 12, Op. 48 (1962) 13'02

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [10] | I. Sonatina | 3'53 |
| [11] | II. Intermezzo | 4'39 |
| [12] | III. Improvisation | 4'13 |

TT: 79'57

NIKOLAOS SAMALTANOS *piano* (Sonatas Nos 9, 10 & 11)

CHRISTOPHE SIRODEAU *piano* (Sonatas Nos 7, 8 & 12)

Music Publisher: Key n. 8 Editions (formerly Musika Moskva / Sovietskyy Kompositor)

FEINBERG, SAMUIL EVGENIEVITCH (1890–1962)

THE TWELVE PIANO SONATAS: SONATAS NOS 7–12

PIANO SONATA NO. 7, Op. 21 (1924–28) *World première recording* 18'45

- | | | |
|-----|-------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'49 |
| [2] | II. <i>Larghetto</i> | 5'13 |
| [3] | III. Epilogue. <i>Tempo I</i> | 2'36 |

PIANO SONATA NO. 8, Op. 21a (1933–34) *World première recording* 14'59

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [4] | I. <i>Un poco animato</i> | 7'35 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 4'08 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 3'11 |

[7] PIANO SONATA NO. 9, Op. 29 (1939) *World première recording* 9'06

[8] PIANO SONATA NO. 10, Op. 30 (1940–44) 11'42

[9] PIANO SONATA NO. 11, Op. 40 (1952) 11'08

PIANO SONATA NO. 12, Op. 48 (1962) 13'02

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [10] | I. Sonatina | 3'53 |
| [11] | II. Intermezzo | 4'39 |
| [12] | III. Improvisation | 4'13 |

TT: 79'57

NIKOLAOS SAMALTANOS *piano* (Sonatas Nos 9, 10 & 11)

CHRISTOPHE SIRODEAU *piano* (Sonatas Nos 7, 8 & 12)

Music Publisher: Key n. 8 Editions (formerly Musika Moskva / Sovietskyy Kompositor)

Samuil Feinberg

Samuil Feinberg (born in Odessa on 26th May 1890) is known as a first-rate Russian pianist and teacher, but has unjustly fallen into oblivion as a composer. He wrote numerous works, principally for piano and for voice, and his œuvre can be divided into two parts according to his stylistic development as a composer. In the works from the period 1910–33, we can observe an increasingly rich and virtuoso style of writing, very chromatic, often violent and rich in contrasts, but sometimes imbued with a ‘symbolist’ fragility that owes something to the influence of Scriabin. Then, from 1934 until his death in 1962, Feinberg moved progressively towards greater simplicity, towards a diatonic style and a preponderance of melody – somewhat reminiscent of the development of Prokofiev or of Myaskovsky. In addition, Feinberg made transcriptions, including some fifteen works by Bach as well as music by other composers.

Feinberg achieved fame as an interpreter at an early age; in 1914 he became the first pianist in Russia to perform Bach’s complete *Well-Tempered Clavier* in concert, and he later presented various cycles of Beethoven’s sonatas and championed the music of Scriabin, Prokofiev and Debussy.

Starting from 1924, some of his works were published by Universal Edition, Vienna. The Piano Sonata No. 6 enjoyed great success at the Festival of Contemporary Music in Venice on 4th September 1925, played by the composer, as did the Piano Concerto No. 1, Op. 20, when it was premièred in Moscow in 1932, conducted by Albert Coates. Feinberg went to Paris in November 1925, and he was invited to Austria and Germany on numerous occasions (1925, 1927 and 1929). He also made recordings for Deutsche Grammophon in Berlin as well as for various German radio stations; he was one of the first performers to give a ‘live’ radio concert, in Berlin in 1927.

Some years later, his increasing success in the West was checked by the political upheavals of Stalinism in the USSR. Starting in the 1930s, Feinberg was no longer permitted to leave the USSR except for two appearances as a competition jury member, in Vienna in 1936 and in Brussels in 1938 and, as his music did not correspond to the criteria of ‘socialist realism’, he stopped performing his earlier works, preferring to hide in silence or to produce

scores that were relatively simple for the listener. His Piano Concertos No.2 (1944) and No.3 (1947) date from this period. After the war, however, Feinberg remained one of Russia's most eminent artists and, towards the end of his life, he managed to commit a number of recordings to disc. In addition, from 1922 until his death on 22nd October 1962, Feinberg was one of the most outstanding professors at the Moscow Conservatory: he was deeply admired by his pupils who, after his death, fulfilled his wish by posthumously publishing his book *Pianism as an Art*.

Samuil Feinberg never married and lived with his brother, a painter, and his family. He was a very cultured man, spiritual, modest, and with a profound dislike of self-promotion; he was also a deeply visionary artist who was fully aware of the abysses and ambiguities of modern life. As Tatiana Nikolayeva used to say, each of his sonatas represented a 'poem of life'. Feinberg's stylistic evolution may explain why he did not make a clear mark as a composer. It is now time to rediscover scores which stand out for their expressivity, their rigorous piano writing and their great imaginative power, and which certainly reflect the anguished inner world of their composer.

The great formal originality of scores such as the Piano Sonatas Nos 3, 5, 6, 7 and 8 or the Piano Concerto No. 1 and the symbolist, nostalgic charm of his melodies (for instance his Op. 7 [1914], on poems by Alexander Blok), make the work of Feinberg an indispensable part of the musical inheritance of the twentieth century; he also left an inestimable legacy as an interpreter, saved for posterity on his recordings.

The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos 7–12

The two sonatas of Op. 21, secret masterpieces

The Piano Sonata No. 7 in C minor, Op. 21, a first draft of which seems to date from 1924–25, was definitively completed and revised on 5th August 1928. Doubtless because of its structural similarity with the Sonata No. 8 (1933–34), Feinberg decided to unite them in a single opus number (21), and he prepared this diptych for publication in 1936. The tragic events connected with his publisher Nikolai Zhiliayev (who disappeared in prison in connection with the Toukachevsky affair), however, prevented him from going through with

this edition. The two scores thus remained in boxes for the rest of his life; later he never found an occasion to perform works which, with their rather ‘advanced’ musical style, remained alien to the Soviet cultural climate – not to mention Feinberg’s antipathy to public confrontation. These works did not appear in print until 1978. All of this explains why the Seventh Sonata has been overshadowed by its predecessor, Op. 13, which the composer himself played much more often. During the 1920s, however, Feinberg did play the Seventh Sonata in public on a number of occasions, as is proved for instance by a concert programme for a recital in Berlin on 12th March 1929. As for the Eighth Sonata, in 1934 he played the middle movement (which seemed for a time to have borne a separate opus number). Feinberg’s Op. 21 marks a culmination in the composer’s life – alongside the First Piano Concerto, Op. 20, which was completed in 1931. According to the composer’s brother, these are among the works that are most deserving of thorough analysis. They round off the composer’s first creative period, characterized by the legacy of Scriabin and the futurist movement.

With more discreet, very polyphonic and pianistically less ‘spectacular’ writing than in the Sonata No. 6, the general form of the Sonata No. 7 remains highly individual and asymmetrical. Its apparent division into three movements, *Allegro moderato*, *Larghetto* and Epilogue (a structure to which Feinberg returned in the Eighth Sonata), conceals the true dominance of the richly developed first movement. The slow movement forms a contrast to this, whilst the Epilogue is an extension of the coda of the opening *Allegro*. The *Larghetto* (in B major), in constant harmonic suspension, seems to shine like a constellation of stars; more than elsewhere in Feinberg’s music, the extremely refined, contemplative chords here evoke memories of late Scriabin. The heavy ringing of bells ‘in the Russian style’ also plays a part in the expressive drama of the first movement, dominated by the effect of enclosing chromatic cells, a central motivic feature of this work. These cells turn out to be rather similar to those used in the preceding sonata; they can still be connected with the B-A-C-H motif. The musical dialogue is constantly divided between the pillars of the tonal world and the disturbances that lead to chromaticism, until the Epilogue is resolved in favour of C major, murmured in the final *pianissimo*, after having brought about the only true, violent cul-

mination in the entire work (despite the two climaxes in the opening *Allegro*).

In the Sonata No. 8, the proportions of the three movements are better balanced; in the finale (which here too follows on directly from the slow movement) we reach a new mood with a fugato reminiscent of that in the Third Sonata (and thus of the First Piano Concerto which proceeded from it, dating from the same period as Op. 21). The Eighth Sonata is the first of the set to be in a major key – G major – and its overall tonal plan is evolutionary, as the first movement leads us through a long atonal section based on F sharp major/D sharp minor towards a more stable D major for the recapitulation of the first theme (extended with a new idea, *Andantino*, with the character of a berceuse), leading eventually to D flat major, a tritone away from the principal note. The second movement is entirely in C major despite a few borrowings, whilst the finale begins with an overtly atonal three-part fugato with a nine-note subject, the second part entering a tritone lower, before the rather rapid return of the initial G major (also at the original tempo). For all that, the fugato is not yet completely done: the various elements are superimposed until the *Andantino* returns, this time in A flat major, with the eventual conclusion in G. It is interesting to observe the glissandi that evoke the ‘Neapolitan sixth’ between the keys of the first movement’s conclusion and the *Andante* and, similarly, in the finale, between the return of the *Andantino* and the ending. Of course, these various keys are always used by Feinberg as points of support or, so to speak, gravitational poles, alternating with the numerous passages where the aural perception is exclusively atonal.

An essential characteristic of the Eighth Sonata, however, is found in its enormous contrasts of character, pianistic texture and atmosphere. Right from the outset, the melodic lines come forth to drift into a dream or enigmatic vision, whilst other elements plunge us down to the lowest substratum of hell. Always, though, Feinberg takes us back towards the light and the stars – a cosmogenic recirculation that occurs several times. The triumph of light here seems rather exceptional by comparison with the composer’s other works, including his last compositions, which almost all tend to reiterate this victory but always leave a strong impression of artificiality or disarray. The work’s central *Andante*, which has been compared by the English composer Jonathan Powell to a barcarolle and which can certainly be regarded

as the brightest and most complete moment of genuine happiness in all of Feinberg's output, ends in a more personal (though still diatonic) manner than the slow movement of the preceding sonata, with a brilliant evocation of the nocturnal vastness of the celestial vault.

The two sonatas from the Second World War

The last four of Feinberg's sonatas, as indeed all of his late works, are often considered less successful and less original than the others, apparently displaying some degree of stylistic regression. At first glance one might be tempted to share this opinion, but I have increasingly been wondering if his last works, despite any imperfections that they might contain, do not in fact provide a different type of vision of the future, at least as far as the Piano Sonatas No.9 and No.12 (and the Violin Sonata No.2) are concerned.

We have seen that, at the time when Feinberg attempted to publish the two Op.21 sonatas, a considerable time had already passed since their composition. Even then, Feinberg had to confront a period of creative crisis, which had seemed inevitable since the late 1920s (and no doubt exacerbated by the numerous concerts and trips combined with the constraints of his teaching work) but which finally started to become serious with the reversal of official cultural tastes after 1936. During those years he was to produce a number of magnificent transcriptions of the music of Bach (and others), and would also return to vocal music, which he initially approached by means of numerous arrangements of popular music – in which, moreover, he had a genuine interest. But even here, the discreetly provocative side of Feinberg makes itself felt, as he started off with five songs on English melodies (!), which were nonetheless published; he sets an anti-religious poem (which would certainly have been well received), but one by Rimbaud (much less so!; the piece in question is a magnificent work for bass, which has remained in manuscript); and he attempted to include among the songs of the Soviet people a Hebrew Song in Yiddish, which of course was censored. It seems that Feinberg's perception of danger was very progressive, and that it was certainly different in the 1930s from in the early 1950s. This tends to confirm the idea that Feinberg's stylistic development towards greater simplicity (or greater classicism) and the remarkable way he grew closer to Prokofiev's late style were the fruit more of personal reflection than of

political influence. This development is, moreover, known to be shared by numerous Western composers.

There was thus to be a long pause in Feinberg's output of piano sonatas during which he did, however, return to the composition of some extremely attractive vocal music, in collections devoted to Pushkin and Lermontov on the occasion of their respective centenaries in 1937 and 1941. And it was, rather naturally, from these songs that the Piano Sonata No. 9, Op. 29, sprang forth. It was completed in 1939, the year of the outbreak of war in Europe (and also for the Russians who attacked Finland in 1939 before being invaded by the Nazis in June 1941). This sonata – in which, as in its two successors, he turns again to one-movement form, is a good example of Feinberg midway through his evolution. After the simple, refined first theme and the first few pages of music have been heard, we soon find chromatic features, a virtuosity and a violence typical of his earlier works. The sonata as a whole plays on this ambivalence, which makes it very successful. By turns combative, menacing and evanescent, this short work is full of questions left unanswered, of poetic interruptions and of evasive lines and shows well how Feinberg does not wish to renounce his imagination as a composer.

The brilliant Piano Sonata No. 10 in B flat major, Op. 30, which Feinberg started to compose soon after finishing its predecessor, was only completed during the war years that he spent in evacuation (first in the Caucasus and then in Central Asia) along with Myaskovsky, Prokofiev and many others, and was followed by his Piano Concerto No. 2, Op. 36, one of Feinberg's rare successes as a composer in the Soviet Union. Here, unsurprisingly, we find a great 'battle' but also, more remarkably, an overtly Wagnerian funeral march, preceded by a sort of nostalgic minuet. These, in fact, are the most successful passages. The creeping, menacing opening theme is strongly reminiscent of Prokofiev, even in its choice of key, whilst a massive deployment of bells is certainly a symbol of Russian resistance. Despite its two grandiloquent battle passages, the work ends in discretion, in a very beautiful mood of contemplation.

The last two sonatas

Unfortunately for the Russians, the end of the Second World War did not bring the respite in public life for which they might have hoped. The second half of the 1940s in fact marked the start of another major break in Feinberg's life as a composer. His only major work from these years was the Piano Concerto No. 3, Op. 44, a very sombre and in many respects very classical work which nevertheless displays some astonishingly Mahlerian characteristics, for instance in its magnificent middle movement. This concerto (which was later revised) was premièred at a very bad moment, in the autumn of 1947, and led to Feinberg's inclusion among those accused in early 1948 in Andrei Zhdanov's inquisition. 'Luckily' for Feinberg, the presence of significantly larger 'fish' in the witness box at least made it possible for him to remain in the shadows. As his niece Sophia has pointed out, he was in much greater danger in the early 1950s because of his Jewish origins and friendships, and it was at this period that his 'little suitcase' was always packed and ready.

It was in this context that he wrote his Piano Sonata No. 11, Op. 40. The extremely sombre introduction in F minor stands in contrast to the principal idea which follows, in C major, the apparently spontaneous nature of which is slightly reminiscent of the beginning of the Ninth Sonata. The shadows soon return, however, with a brief *Pensieroso*, leading to the second idea in the style of a Bach chorale which, starting from an ascetic sonority, gradually takes on more symphonic proportions. These two principal ideas will be contrasted throughout the work. The return of the introductory material, more broadly developed and much more toned-down and dreamy in character than at the beginning, shot through with numerous fermatas and in combination with the chorale, is brusquely cut off by fluent music that for a moment seems to be the beginning of a fugato, but which turns out to be the accompaniment to a final 'chorale'-type phrase that will eventually carry us into the coda – having nonetheless patiently waited for a recapitulation of most of the preceding events. Clearly, this sonata contains many rather formal elements which, in my view, tend to weigh down a series of rather promising ideas; Feinberg's great professionalism does, however, save them from incoherence.

In 1956, the year in which he announced his retirement as a public performing pianist,

and after four years of total creative silence, Feinberg set about the composition of a five-movement Sonata for Violin and Piano in A minor, Op.46, in which he returned to ideas from his youthful sonata. Around this time he also undertook some revisions to his sonatas, for example the Second and the Ninth. In 1958 he composed another very fine song cycle entitled *Maritza* and then, in 1961, his former pupil Mikhail Sokolov asked him to compose some pieces for children for his new teaching book, even though Feinberg had only ever taught advanced students. He thus produced the first movement of the Piano Sonata No. 12, giving it the subtitle *Sonatina*. The result was much too complicated for the intended purpose, and Sokolov joked about Feinberg's inability to compose within the prescribed limits. Feinberg was irritated and took the matter very much to heart; some months later he delivered an entire *Album for Children* which was destined to be his penultimate work. In the summer of 1962 he composed two movements for piano which he decided to link up with the *Sonatina* to form his very moving Piano Sonata No. 12, Op.48, which – although he could not have known it – was to be his very last work. The first movement, the *Sonatina*, displays great simplicity, a very beautiful luminosity and musical lines of exquisite purity. The entire movement is conceived as a single block of repetitive music, the thread of which seems at no point to be interrupted or to lead anywhere. The 'contrasting' motif does not bring any change in the character of the musical material, and the overall atmosphere is unified by this impression of suspension of childlike marvel. The other two movements, *Intermezzo* and *Improvisation*, are more serious in tone while preserving the refined, purified pianism that is the hallmark of the work. These two movements are a theatre of regrets, of fleeting shadows (*Tristan*, Act II in the *Intermezzo*, and Brahms's Op. 117 No.3 in the *Improvisation*) and of vanished hopes. From the music one does indeed form the image an old man, feeling that most of his life is behind him. According to the musicologist André Lischke, it is certainly in the optical sense that one can imagine this important reference to Brahms in the *Improvisation*: Brahms had called his own late works 'cradle songs for my own sorrow'. At some points comparable with Prokofiev's Ninth Sonata (especially the first movement), Feinberg's Twelfth Sonata nevertheless shows the very individual imprint of its composer and also reflects past rebellions, especially in the strong and poignant music of the Inter-

mezzo. Finally, in the second idea of the Improvisation, with very strange final harmonies, located pianistically in different registers of the keyboard, Feinberg quotes himself, re-using the end of a song (Op. 28 No. 7) written in 1940 to a poem by Mikhail Lermontov. Its very title – *Lone's the mist-cloaked road before me lying* – is clearly a sort of farewell to the world, and one suspects that, beyond the musical self-quotation, he also wished once more to evoke the message of this poem. With this quotation in its last pages, this exceptional cycle of sonatas ends in a manner that is evasive and dream-like, the scattered elements of its reveries seeming to break up and to vanish into an indeterminate hereafter. Lermontov's poem (the beginning of which is reproduced below) will, I am sure, serve as the perfect conclusion to this astonishing musical journey.

*'Lone's the mist-cloaked road before me lying;
On and on it winds and draws me far.
Night is still, all earthly sounds are dying;
Nature lists to God; star speaks to star...'*

(Vyhazhu, odin ya, na dorogu – Mikhail Lermontov [1841])

© Christophe Sirodeau 2003

We have had the opportunity to listen to the private recordings made by Feinberg on a small tape recorder during the 1950s; on these, he plays some of his own works, including the Sonatas Nos 1, 2, 9 and 12.

The editions used for this recording are those which appeared during the composer's lifetime, taking into account his last revisions (and some obvious corrections), and the first available editions of posthumous publications. As these editions have long been unobtainable, I shall now republish the most important works of Feinberg (first available on the internet) with the authorization of Sophia Feinberg who owns the rights. There are only three exceptions, which have always been the property of Universal Edition, Vienna.

Nikolaos Samaltanos and **Christophe Sirodeau** met in 1987 when they were both pupils of Evgeny Malinin. Sirodeau was only twelve when he became a pupil of this great Russian pianist in France, and he subsequently won a state scholarship to study under Malinin at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow (1989–92). Samaltanos, who was supported by the Leventis Foundation, also studied under Ivi Delijanni, Aliko Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier and György Sebök before he too went to Moscow.

The first CD project featuring the collaboration of Samaltanos and Sirodeau focused on the chamber music of Leif Segerstam (BIS-792). Sirodeau had already given the première of this Finnish composer's double concerto (for cello and piano) *Voices from a destination* with the composer's daughter Pia and the Norwegian Radio Orchestra.

Samaltanos has recorded a monumental double CD featuring world première recordings of most of the piano music by Nikos Skalkottas (BIS-1133/1134). He followed this with a disc devoted to Skalkottas's chamber concertos (BIS-1244), including the world première recording of the Concerto for Two Violins and works for wind instruments; among his partners on this disc were the oboist Alexei Ogrintchouk and the trumpeter Eric Aubier.

Samaltanos and Sirodeau are currently exploring the world of Feinberg with the Twelve Sonatas; both players made a significant contribution to the cycle of concerts devoted to Skalkottas and Feinberg in Paris in 1999. Earlier, in 1998, Sirodeau performed Feinberg's Piano Concerto No. 1, Op. 20, with the Helsinki Philharmonic Orchestra conducted by Leif Segerstam – the first performance of the work since 1934. Earlier still, in 1994, Samaltanos and Sirodeau had given the première of the two-piano version of Skalkottas's *The Return of Ulysses*, a work they also played that year at the Moscow Conservatory.

As a composer, Sirodeau has written some thirty works and has been a prizewinner at the International Mozart Competition in Salzburg (2002) and the Reini Competition in Vienna (2003).

Samuil Feinberg

Samuel Feinberg, geboren am 26. Mai 1890 in Odessa und legendärer russischer Pianist und Pädagoge, ist als Komponist zu Unrecht in Vergessenheit geraten. Er schrieb eine Reihe wichtiger Werke, vor allem für Klavier und für Gesang. In Anlehnung an die stilistische Entwicklung des Komponisten läßt sich sein Schaffen in zwei Perioden einteilen. In den Jahren 1910 bis 1933 zeigt sich eine Schreibweise, die zusehends vielfältiger und virtuoser wird, hochchromatisch oft und reich an Kontrasten, aber stets geprägt von einer „symbolistischen“ Zerbrechlichkeit, die zum Teil auf den Einfluß Skrjabin zurückzuführen ist. Von 1934 bis zu seinem Tod 1962 bewegte sich Feinberg mehr und mehr hin zu größerer Einfachheit, zu einer diatonischen Tonsprache und zur Vorherrschaft der Melodie, vergleichbar in etwa der Entwicklung von Prokofjew und Mjaskowskij. Neben diesen Werken finden sich auch Bearbeitungen, darunter beispielsweise fünfzehn Kompositionen von Bach, aber auch Werke zahlreicher anderer Komponisten.

Bald schon erlangte Feinberg als genialer Interpret Berühmtheit. 1914 war er der erste, der auf russischen Konzertbühnen eine Gesamtauführung von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* unternahm, später spielte er mehrere Zyklen mit Werken Beethovens und setzte sich für die Werke Skrjabin, Prokofjews und Debussys ein.

Ab 1924 wurden einige Werke bei der Universal Edition in Wien veröffentlicht. Die Sechste Sonate op. 13, gespielt vom Komponisten selbst, war beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Venedig am 4. September 1925 ein großer Erfolg, ebenso sein Erstes Klavierkonzert op. 20, das 1932 unter der Leitung von Albert Coates in Moskau uraufgeführt wurde. Im November 1925 reist Feinberg nach Paris; regelmäßig wird er nach Österreich und Deutschland eingeladen (1925, 1927 und 1929). Er macht Aufnahmen für die Deutsche Grammophon in Berlin und für mehrere deutsche Rundfunkanstalten (Er war einer der ersten Musiker, dessen Konzerte live im Radio übertragen wurde [Berlin, 1927]).

Einige Jahre später wurde diese westeuropäische Karriere durch die stalinistische Politik in der UdSSR mit einem Mal beendet. In den folgenden 30 Jahren war es Feinberg untersagt, die UdSSR zu verlassen – mit Ausnahme zweier Jury-Teilnahmen bei Wettbewerben in Wien 1936 und Brüssel 1938. Da seine Musik nicht den Kriterien des „Sozialistischen Rea-

lismus“ entsprach, führte er seine früheren Werke nicht mehr auf und zog es vor, zu schweigen oder aber Kompositionen vorzulegen, die es dem Hörer einfacher machten. Die Klavierkonzerte Nr. 2 (1944) und Nr. 3 (1947) stammen aus jener Zeit. Doch auch nach dem Krieg blieb Feinberg einer der bedeutendsten russischen Komponisten; als Interpret konnte er gegen Ende seines Lebens eine Reihe von Werken einspielen. Außerdem war Feinberg einer der bemerkenswertesten Professoren des Moskauer Konservatoriums (von 1922 bis zu seinem Tod am 22. Oktober 1962), hochverehrt von seinen Schülern, die auch sein Buch *Das Klavierspiel als Kunst* herausgaben – postum, wie es sein Wunsch gewesen war.

Zeit seines Lebens unverheiratet, lebte Samuel Feinberg bei seinem Bruder, einem Maler, und dessen Familie. Feinberg war ein hochkultivierter Mann, vergeistigt, bescheiden, der Selbstdarstellung in geradezu krankhafter Weise verabscheute. Feinberg, von dessen Sonaten jede einzelne ein „Poem des Lebens“ (Tatjana Nikolajewa) ist, war ein überaus visionärer Künstler, der sich den Abgründen und Zwiespältigkeiten unserer Zeit bewußt war.

Die stilistische Entwicklung Feinbergs erklärt, warum er als Komponist kein einheitliches Profil hinterließ. Heute aber gilt es, Werke zu rehabilitieren, die sich auszeichnen durch Expressivität, stilistische Strenge und große Phantasie, und gewiß dabei zugleich das von Angst gequälte Seelenleben ihres Komponisten widerspiegeln.

Die große formale Originalität in Werken wie den Sonaten Nr. 3, 5, 6, 7, 8 oder dem Klavierkonzert Nr. 1 und der symbolistische und nostalgische Charme seiner Melodien (wie in seinem Opus 7 auf Gedichte von Alexander Blok, 1914) weisen Feinbergs Œuvre als unverzichtbaren Bestandteil der musikalischen Überlieferung des 20. Jahrhunderts aus; hinzu kommt sein unschätzbares, auf Schallplatte festgehaltenes Vermächtnis als Pianist.

Die 12 Klaviersonaten: Sonaten Nr. 7–12

Heimliche Hauptwerke: die beiden Sonaten op. 21

Die Siebte Sonate c-moll op. 21, deren erste Ausarbeitung in die Jahre 1924/25 zu fallen scheint, wurde am 5. August 1928 endgültig vollendet und durchgesehen. Zweifellos aufgrund der strukturellen Analogien zur Sonate Nr. 8 (1933/34) entschloß sich Feinberg, beide in ein einziges Werk zusammenzuführen (Opus 21) – ein Diptychon, das er 1936 zur Ver-

öffentlichung vorbereitete. Die tragischen Geschehnisse um seinen Verleger Nikolai Zhiliajew (der im Zusammenhang mit der Affäre Toukhatschewsky inhaftiert wurde) aber verhinderten, daß diese Edition verwirklicht wurde. Die beiden Kompositionen blieben daraufhin für den Rest seines Lebens in der Schublade, weil sich keine Gelegenheit mehr ergab, Werke aufzuführen, die aufgrund ihrer zu „avancierten“ Tonsprache dem kulturellen Klima der Sowjetunion fremd bleiben mußten – Feinbergs Vermeidung jeglicher öffentlichen Konfrontation nicht eingerechnet. Auf diese Weise wurden die beiden Werke erst im Jahr 1978 verlegt, was erklärt, warum die Siebte Sonate von der vorhergehenden (op. 13) in den Schatten gestellt wurde, die der Autor selber oft gespielt hatte. Nichtsdestotrotz führte Feinberg seine Siebte Sonate in den Zwanziger Jahren mehrmals öffentlich auf, u.a. bei einem Konzert am 12. März 1929 in Berlin. Aus der Achten Sonate spielte er 1934 den Mittelsatz (der übrigens eine Zeitlang eine separate Opusnummer getragen zu haben scheint). Neben seinem Ersten Klavierkonzert op. 20 (1931 vollendet) ist das Opus 21 ein bedeutender Markstein in Feinbergs kompositorischer Entwicklung; der Bruder des Komponisten sagte, sie gehörten zu den Werken, die eine eingehende Analyse ganz besonders lohnten. Sie stehen am Ende von Feinbergs erster Schaffensperiode und sind von Skrjabin und der futuristischen Bewegung beeinflusst.

Von zurückhaltenderem Stil als die Sechste Sonate, pianistisch weniger „spektakulär“, dabei ausgesprochen polyphon, bleibt die Großform der Siebten Sonate hochindividuell und asymmetrisch. Die offenbare Dreiteiligkeit (zu der Feinberg in der folgenden Sonate zurückkehrt) – *Allegro moderato*, *Larghetto* und Epilog in der Siebten – verbirgt in Wirklichkeit die dominante Stellung eines ausgiebig entwickelten ersten Satzes, der langsame Satz bildet hierzu den Kontrast, während der Epilog die Coda des Eingangs-*Allegros* erweitert. Das *Larghetto* (H-Dur) mit seiner schwebenden Harmonik scheint wie Sternenglanz zu leuchten; die versunkenen, äußerst delikaten Akkorde lassen – mehr als sonst bei Feinberg – an den späten Skrjabin denken. Das schwere Glockengeläut „à la russe“ hat teil an der expressiven Dramaturgie des ersten Satzes, der von der beengenden Wirkung chromatischer Zellen bestimmt ist, dem motivischen Band dieses Werks; Zellen, die mit denjenigen in der vorhergehenden Sonate – und übrigens auch mit dem B-A-C-H-Motiv – verwandt sind. Der

musikalische Diskurs wird fortwährend zwischen dem tonalen Fundament und den durch die Chromatik verursachten Störungen aufgeteilt, bis der Epilog dies zugunsten des C-Dur entscheidet, welches das Schluß-*Pianissimo* murmelt, nachdem recht abrupt die einzige veritable und heftige Steigerung des gesamten Werks (trotz der beiden Höhepunkte im Eingangs-*Allegro*) herbeigeführt wurde.

In der Achten Sonate sind die Proportionen der drei Sätze ausgewogener; mit einem Fugato, das an dasjenige aus der Dritten Sonate erinnert (und daher auch an das daraus entstandene Erste Klavierkonzert, das aus der gleichen Zeit wie Opus 21 stammt), führt das Finale (das wiederum auf den langsamen Satz folgt) hier eine neue Stimmung ein. Diese Achte Sonate ist die erste, die in einer Dur-Tonart steht (G-Dur). Die generelle Tonartendisposition ist entwickelnd angelegt – der erste Satz nimmt uns mit zu einem langen atonalen Abschnitt, der Fis-Dur/dis-moll gegen ein sehr stabiles D-Dur setzt, welches die Reprise des ersten Themas (nun um einen neuen Gedanken, *Andantino*, in der Art einer Berceuse erweitert) prägt, um dann in einen Des-Dur-Schluß zu münden, dessen Tonart im Tritonusverhältnis zur Haupttonart steht. Von einigen Einsprengseln abgesehen, steht der zweite Satz zur Gänze in C-Dur, während das Finale mit einem dreistimmigen, neuntönigen und unverhohlenen atonalen Fugato anhebt, dessen zweiter Stimmeneinsatz im unteren Tritonusabstand erfolgt, bevor das anfängliche G-Dur alsbald wiederkehrt (wiederum im Anfangstempo). Doch das Fugato ist dadurch noch nicht ganz abgeschlossen, die verschiedenen Elemente überlagern sich, bis das *Andantino* (nunmehr in As-Dur) erneut erklingt, und das Stück schließlich wieder zu G-Dur zurückkehrt. (Bemerkenswert sind auch die an die „Neapolitanische Sexte“ angelehnten Glissandi, die zwischen dem Ende des ersten Satzes und dem *Andante* sowie zwischen der Wiederkehr des *Andantinos* und dem Schluß erscheinen.) Natürlich verwendet Feinberg diese unterschiedlichen Tonalitäten als regelmäßige Stützen, als Gravitationszentren gleichsam, die von zahlreichen Passagen mit atonalem Charakter umgeben sind.

Eine wesentliche Eigenart der Achten Sonate findet sich indes auch in den enormen Charakterunterschieden sowohl in satztechnischer wie atmosphärischer Hinsicht. Von Anbeginn an schwingen sich die Melodien in die Regionen eines rätselhaften, visionären Traums auf, während die anderen Elemente uns in die tiefsten Verliese der Hölle stürzen.

Immer aber führt Feinberg uns zurück zum Licht und zu den Sternen – ein kosmogonischer Kreislauf, der sich mehrmals vollendet. Der Triumph des Lichts zeigt sich hier in außergewöhnlicher Weise, vergleicht man ihn mit den wesentlich späteren Werken des Komponisten, die einer ähnlichen Dramaturgie folgen und beinahe allesamt diesen Sieg wiederholen, dabei aber immer den Eindruck von Erzwungenheit und Bestürzung hinterlassen. Der englische Komponist Jonathan Powell hat das *Andante* – das Zentrum des Werkes – mit einer Barcarolle verglichen, zugleich könnte man darin den heitersten und glücklichsten Moment im gesamten Schaffen Feinbergs sehen, der, persönlicher (und diatonischer) als der langsame Satz der vorhergehenden Sonate, mit einer genialen Beschwörung des unermeßlichen nächtlichen Himmelsgewölbes schließt.

Die beiden Sonaten aus dem Zweiten Weltkrieg

Die vier letzten Sonaten Feinbergs werden – wie die übrigen Werke aus der späten Zeit – oftmals als weniger gelungen und weniger originell als die anderen erachtet, scheinen sie doch einen offenen Rückschritt in ihrer jeweiligen Sprache zu sein. Wenngleich man diese Ansicht auf den ersten Blick vielleicht teilen mag, so frage ich mich dennoch mehr und mehr, ob die letzten Werke – von einigen Unvollkommenheiten einmal abgesehen – nicht auch die Aussicht auf einen anderen Typus eröffnen, zumindest im Falle der Neunten und Zwölften Sonate (und auch der Zweiten Violinsonate).

Wir haben gesehen, daß zur Zeit der Bemühungen um die Publikation des Opus 21 seit der Komposition der beiden Sonaten bereits eine geraume Weile verstrichen war. Feinberg durchlebte eine Schaffenskrise, die Ende der Zwanziger Jahre begonnen hatte (und die zahlreichen Konzerte und Reisen zusammen mit den pädagogischen Verpflichtungen waren sicher alles andere als hilfreich) und sich mit dem definitiven Umschwung in der offiziellen Kulturpolitik nach 1936 erheblich verschärfte. In jenen Jahren schuf er eine große Zahl meisterlicher Bearbeitungen von Werken von Bach u.a. und beschäftigte sich wieder mit Vokalkompositionen, angefangen mit zahlreichen Bearbeitungen von Volksliedern, für die er übrigens großes Interesse hegte. Selbst dort aber funkelte Feinbergs untergründig provokative Seite auf, wenn er mit fünf Liedern auf englische (!) Melodien begann (die dennoch veröffentlicht

wurden), wenn er ein anti-religiöses Gedicht vertonte (was sicher gern gesehen wurde), als Dichter aber Rimbaud wählte (was erheblich weniger gern gesehen wurde) – es handelt sich, nebenbei bemerkt, um ein großartiges (und noch unveröffentlichtes) Stück für Baß – und wenn er versuchte, sowjetischen Volksliedern ein hebräisches Lied mit jiddischem Text hinzuzufügen, was selbstverständlich zensiert wurde. Allem Anschein nach nahm das Gefühl der Gefährdung alsbald zu und war für Feinberg sicherlich in den Dreißiger Jahren nicht so stark wie zu Beginn der Fünfziger. Was gemeinhin die Idee zu bestätigen scheint, daß Feinbergs stilistische Entwicklung zu größerer Einfachheit oder Klassizität eine verblüffende Ähnlichkeit mit Prokofjews Spätstil aufweist, war mehr die Folge einer persönlichen Entscheidung denn die einer politischen Einflußnahme. Nicht zuletzt finden sich für diese Entwicklung zahlreiche Beispiele unter den Komponisten des Westens.

Feinberg legte in seinem Sonatenschaffen mithin eine lange Pause ein, komponierte aber in den beiden Sammlungen nach Puschkin und Lermontow (veröffentlicht anläßlich der Jubiläen in den Jahren 1937 und 1941) erneut eine Reihe wunderschöner Vokalwerke. Und es sind diese Melodien, aus denen sich wie selbstverständlich die Neunte Sonate e-moll op. 29 entwickelte. 1939, zu Beginn des Zweiten Weltkriegs (Krieg auch bereits für die Russen, die damals Finnland angriffen, bevor sie selber im Juni 1941 von den Nationalsozialisten überfallen wurden). Diese Sonate, die wie die beiden folgenden wieder einsätzig ist, zeigt Feinberg auf halbem Weg in seiner Entwicklung, da man vom ersten Thema (einfach und geläutert) und den ersten Seiten an schnell die charakteristische Chromatik sowie die Virtuosität und Leidenschaftlichkeit der vorangegangenen Werke wiederfindet. Die gesamte Sonate spielt mit dieser Ambivalenz auf überaus gelungene Weise. Zusehends kämpferischer, bedrohlicher, verblassender, voller offener Fragen, poetischer Brüche und Fluchtlinien, demonstriert dieses Werk, daß Feinberg nicht vorhatte, seiner kompositorischen Phantasie abzuschwören.

Die brillante Zehnte Sonate B-Dur op. 30 wurde kurz nach der anderen in Angriff genommen, aber zu keinem glücklichen Abschluß gebracht, weil der Komponist die Kriegsjahre mit Mjaskowsky, Prokofjew und vielen anderen in der Evakuierung zubringen mußte (zuerst in Kaukasien, dann in Zentralasien). Ihr folgte das Zweite Klavierkonzert op. 36, einer

der seltenen Erfolge des Komponisten Feinberg in der Sowjetunion. Kaum überraschend, findet man hier eine große „Schlacht“, aber auch (was weit erstaunlicher ist) einen dezidiert wagnerianischen Trauermarsch, dem eine Art nostalgisches Menuett vorangeht. Dies sind übrigens die gelungenen Abschnitte. Das schlangengleiche, bedrohliche Anfangsthema erinnert bis hin zur Wahl der Tonart ganz und gar an Prokofjew, während dominante Glockenklänge wohl den russischen Widerstand symbolisieren. Von den beiden großtuerischen Kämpfen abgesehen, schließt das Werk zurückhaltend und in wunderbarer Andacht.

Die beiden letzten Sonaten

Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte für die Sowjetbürger nicht die Ruhe im öffentlichen Leben, die sie sich hätten erhoffen können. Die zweite Hälfte der Vierziger Jahre bewirkte einen neuen großen Bruch im kompositorischen Schaffen Feinbergs. Das einzige Werk von Bedeutung, das in jener Zeit entstand, war sein Drittes Klavierkonzert op. 44, eine düstere Komposition, in vielfacher Hinsicht sehr klassizistisch, dabei – wie etwa im großartigen Mittelsatz – mit erstaunlich Mahlerschen Zügen. Dieses im Herbst 1947, in ausgesprochen schwerer Zeit entstandene Konzert, machte Feinberg Anfang 1948 zu einem Angeklagten bei den Schdanow-Prozessen. Er hatte das „Glück“, daß auf der Anklagebank noch weit größere „Fische“ saßen, so daß er immerhin in deren Schatten blieb. Gefährlicher stand es um ihn, wie mir seine Nichte Sophia mitteilte, Anfang der Fünfziger Jahre aufgrund seiner jüdischen Abstammung und Freunde; in jener Zeit stand der „kleine Koffer“ für den letzten Abschied immer bereit.

Unter diesen Umständen komponierte er seine Elfte Sonate op. 40. Die ungemein düstere Einleitung in f-moll steht in Kontrast zu dem C-Dur-Hauptgedanken, dessen scheinbar urwüchsiger Charakter ein wenig an den Anfang der Neunten Sonate erinnert. Doch die Schatten kehren schnell zurück – ein kurzes *Pensieroso* leitet über zum zweiten Thema im Stil eines Bach-Chorals, dessen asketische Klanglichkeit allmählich geradezu symphonische Dimensionen annimmt. Die beiden Hauptthemen werden im gesamten Werk miteinander konfrontiert. Die Reprise der Einleitung, die jetzt erheblich umfangreicher entwickelt wird und ein verschwommenes, träumerischeres Profil hat, wird von zahlreichen Fermaten

durchsetzt, die sich mit dem Choral vermischen. Uplötzlich wird sie schließlich von sich windenden Figuren unterbrochen, die ein Fugato anzukündigen scheinen, sich aber schließlich als die Begleitung einer letzten Choralphrase erweisen, die den Schluß mit sich reißt, nachdem sie die erneute Vorstellung eines Großteils der vorangegangenen Geschehnisse erdulden mußte. Wie man sieht, weist diese Sonate viele recht förmliche Züge auf, die eine Reihe von äußerst vielversprechenden Ideen meiner Meinung nach etwas beeinträchtigen, gleichwohl bewahrt die große Professionalität Feinbergs sie gekonnt vor etwaiger Zusammenhanglosigkeit.

1956, nach vier Jahren vollkommenen kreativen Schweigens und im selben Jahr, in dem er als Pianist die Bühne verließ, nahm Feinberg die Komposition der Sonate für Violine und Klavier a-moll op. 46 (in fünf Sätzen) in Angriff, die Elemente seiner Jugendsonate wieder aufgriff. Damals nahm er auch verschiedene Revisionen an seinen Sonaten vor, wie an der Zweiten oder Neunten. 1958 komponierte er nochmals einen Liederzyklus mit dem Titel *Maritza*; 1961 bat ihn sein alter Schüler Michail Sokolov, einige Kinderstücke vor dem Hintergrund seiner neuen Methode zu komponieren – trotz des Umstands, daß Feinberg niemals andere als fortgeschrittene Schüler unterrichtet hatte; daneben komponierte er den ersten Satz der Zwölften Sonate mit dem Untertitel Sonatine. In Anbetracht des vorgesehenen Zweckes gerieten die Kinderstücke schließlich um einiges zu schwierig, so daß Sokolov über Feinbergs Unfähigkeit scherzte, innerhalb der vorgegeben Grenzen zu komponieren. Dieser war empfindlich getroffen und nahm sich die Sache sehr zu Herzen; wenige Monate später lieferte er seinem diesmal beglückten Auftraggeber ein ganzes Album für Kinder, das sein vorletztes Werk werden sollte. Im Sommer 1962 komponierte er zwei Sätze für Klavier und entschloß sich, ihnen die Sonatine voranzustellen, so daß die überaus bewegendende Zwölfte Sonate op. 48 entstand, seine allerletzte Komposition. Der erste Satz – die Sonatine – ist geprägt von großer Schlichtheit, einer zauberhaften Helligkeit und Melodien von ausgewählter Reinheit. Der ganze Satz ist als ein einziger, wiederholter Block konzipiert, in dem der rote Faden weder unterbrochen wird noch zu einem Ende zu kommen scheint. Das „kontrastierende“ Thema bringt keinerlei Änderung in den Charakter des musikalischen Diskurses; die generelle Stimmung wird durch den Eindruck des Schwebens und Kindlich-

Wunderbaren vereinheitlicht. Die beiden anderen Sätzen, Intermezzo und Improvisation, sorgen für einen etwas ernsteren Ton, bewahren dabei jedoch die erlesene und veredelte Klanglichkeit, die das prägende Kennzeichen dieses Werks darstellt. Diese beiden Sätze sind Schauplätze der Klage, der flüchtigen Schemen (*Tristan*, 2. Akt, im Intermezzo; Opus 117 Nr. 3 von Brahms in der Improvisation) und der entschwundenen Hoffnungen. In dieser Musik erscheint so etwas wie das Bild eines alten Mannes, der fühlt, daß die wesentlichen Dinge seines Lebens nun hinter ihm liegen. Und es ist, wie der Musikwissenschaftler André Lischke annimmt, zweifellos genau dieser Zusammenhang, in dem man das wichtige Brahms-Zitat der Improvisation zu sehen hat – hat Brahms seine Spätwerke doch „Wiegenlieder meiner Schmerzen“ genannt. Ähnlich wie die Neunte Sonate von Prokofjew (insbesondere im ersten Satz), trägt die Zwölfte Sonate nichtsdestoweniger die sehr persönliche Handschrift Feinbergs und die Erinnerung an die Revolten der Vergangenheit, insbesondere in der ergreifenden und kraftvollen Musik des Intermezzo. Im zweiten Thema seiner Improvisation, deren fremdartige Schlußharmonien über sämtliche Klavierregister verteilt sind, zitiert Feinberg sich schließlich selbst: nämlich den Schluß eines Liedes (op. 28 Nr. 7), das im Jahr 1940 auf ein Gedicht von Lermontow komponiert wurde, und das bereits im Titel – *Einsam tret ich auf den Weg* – deutlich eine Art Abschied von der Welt bekundet; über das rein-musikalische Selbstzitat hinaus will es auch den Inhalt des Gedichts erneut in Erinnerung rufen. Mit diesem Zitat beschließen die letzten Seiten diesen außerordentlichen Sonatenzyklus auf eine traumhaft-entweichende Weise; die verstreuten Elemente seiner Fantasien scheinen sich in ein unbestimmtes Jenseits aufzulösen und zu verflüchtigen. Lermontows Gedicht bildet, dessen bin ich gewiß, den besten aller denkbaren Schlüsse für diese erstaunliche musikalische Reise. Sein Anfang sei hier wiedergegeben:

*„Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,
Der durch Nebel leise schimmernd bricht;
Seh die Leere still mit Gott verkehren
Und wie jeder Stern mit Sternen spricht...“*
(*Einsam tret ich auf den Weg* – Michail Lermontow, 1841)

© *Christophe Sirodeau* 2003

Wir hatten Gelegenheit, die Aufnahmen zu hören, die Feinberg selber in den 50er Jahren mit einem kleinen Tonbandgerät gemacht hat. Zu den eigenen Werken, die er dabei einspielte, gehören insbesondere die Sonaten 1, 2, 9 und 12.

Es wurden jene Notenausgaben verwendet, die noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind, wobei seine letzten Revisionen berücksichtigt wurden (mit einigen offenkundigen Korrekturen), außerdem die Erstausgaben der postum veröffentlichten Werke. Ausgaben, die seit langer Zeit unauffindbar sind, werden jetzt allmählich wiederveröffentlicht (für einige Zeit werden sie im Internet zugänglich sein); Sophia Feinberg, die Inhaberin der Rechte (mit drei Ausnahmen, die der Universal Edition Wien gehören), hat mich zur Edition autorisiert.

Nikolaos Samaltanos und **Christophe Sirodeau** lernten sich 1987 anlässlich eines Kurses bei Jewgeni Malinin kennen. Seit dem Alter von 12 Jahren war Sirodeau Schüler dieses großen russischen Pianisten in Frankreich und studierte dann am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau (mit Hilfe eines Staatsstipendiums 1989–1992). Samaltanos hat (unterstützt von der Fondation Leventis) mit Ivi Delijanni, Aliko Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier und György Sebök gearbeitet und ging später auch nach Moskau.

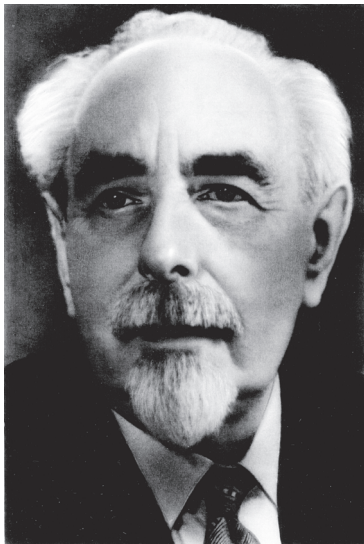
Im Zentrum ihrer ersten gemeinsamen CD standen Kammermusikwerke von Leif Segerstam (BIS-792); Sirodeau hatte außerdem das Doppelkonzert *Voices from a destination* (für Violoncello und Klavier) des finnischen Komponisten uraufgeführt (mit seiner Tochter Pia und dem Norwegischen Radio-Symphonieorchester).

Samaltanos hat eine monumentale Doppel-CD mit einem Großteil des pianistischen Schaffens von Skalkottas aufgenommen (BIS-1133/34, Weltersteinspielung). Kammerkonzerten von Skalkottas ist BIS-1244 gewidmet, die die Weltersteinspielung des Konzerts für zwei Violinen und die Werke mit Blasinstrumenten enthält (insbesondere zusammen mit dem Oboisten Alexej Ogrintchouk und dem Trompeter Eric Aubier).

Zur Zeit erschließt sich Samaltanos an der Seite von Sirodeau Feinbergs Kosmos mit den 12 Sonaten, nachdem beide wesentlich an dem Pariser Konzertzyklus Skalkottas-Feinberg 1999 beteiligt waren. Ein Jahr zuvor hatte Sirodeau die Gelegenheit, das Erste Klavierkonzert op. 20 von Feinberg mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki unter der

Leitung von Leif Segerstam zu spielen (das erste Mal seit 1934!). 1994 hatten Samaltanos und Sirodeau in Athen Skalkottas' *Heimkehr des Odysseus* in der Fassung für zwei Klaviere uraufgeführt, eine Aufführung, die im selben Jahr auch im Moskauer Konservatorium präsentiert wurde.

Sirodeau hat rund 30 Werke komponiert und erhielt Preise beim Internationalen Mozart-Wettbewerb Salzburg 2002 sowie beim Reinl-Wettbewerb Wien 2003.



Samuil Feinberg

Samuil Feinberg

Samuil Feinberg (né à Odessa le 26 mai 1890), connu en tant que fabuleux pianiste et pédagogue russe, est injustement tombé dans l'oubli comme compositeur. Il écrivit un nombre d'œuvres conséquent, principalement pour le piano et pour la voix. Son œuvre peut se diviser en deux parties d'après l'évolution stylistique de l'auteur. On constate entre 1910 et 1933 une écriture de plus en plus riche et virtuose, très chromatique, souvent violente et contrastée, mais parfois empreinte d'une fragilité «symboliste», partiellement redevable de l'influence de Scriabine. Puis de 1934 à sa mort en 1962, Feinberg glisse progressivement vers une plus grande simplicité, un langage diatonique et une prépondérance de la mélodie rappelant un peu l'évolution de Prokofiev et de Miaskovsky. A ces œuvres s'ajoutent des transcriptions, contenant par exemple une quinzaine de pièces de Bach, mais aussi des pièces de nombreux autres compositeurs.

Très tôt, Feinberg gagna la notoriété par son génie d'interprète, étant le premier à présenter en Russie dès 1914 l'intégralité du *Clavier Bien Tempéré* de Bach en concert, jouant plus tard plusieurs cycles Beethoven et, défendant les œuvres de Scriabine, Prokofiev ou Debussy. A partir de 1924, certaines œuvres sont éditées chez Universal Edition à Vienne. La Sixième Sonate op. 13 remporte un très grand succès lors du Festival de musique contemporaine de Venise le 4 septembre 1925 sous les doigts de l'auteur, de même que le Premier Concerto op. 20 créé à Moscou en 1932 sous la direction d'Albert Coates. Feinberg voyage à Paris en novembre 1925 et est invité régulièrement en Autriche et en Allemagne (1925, 27 et 29). Il enregistre aussi pour la Deutsche Grammophon à Berlin, ainsi que pour plusieurs radios allemandes (il est l'un des premiers interprètes à donner un concert radiodiffusé en direct, à Berlin en 1927).

Quelques années plus tard, ces succès montants en Occident furent stoppés net par les bouleversements politiques stalinistes en URSS. Feinberg ne fut plus autorisé à sortir de l'URSS dès les années 30 (à l'exception de ses 2 participations dans le jury des concours de Vienne – 1936 et Bruxelles – 1938) et, sa musique ne correspondant pas aux critères du «réalisme socialiste», il cessa de jouer ses œuvres antérieures préférant se murer dans le silence ou créer des partitions relativement plus simples pour l'auditeur. Les Concertos no 2

(1944) et no 3 (1947) se réfèrent à cette dernière période. Cependant, Feinberg reste après la guerre l'un des artistes les plus essentiels en Russie et il peut réaliser vers la fin de sa vie un certain nombre d'enregistrements comme interprète. Enfin, Feinberg fut l'un des plus remarquables professeurs du Conservatoire de Moscou (de 1922 à sa mort le 22 octobre 1962), profondément admiré par ses élèves, et ce sont eux qui publieront son livre *Le Pianisme comme un Art*, à titre posthume comme il le souhaitait.

Resté célibataire, Samuil Feinberg vécut en compagnie de son frère – peintre – et de la famille de celui-ci. C'était un homme très cultivé, spirituel, modeste et détestant la promotion personnelle d'une façon maladroite. Feinberg, dont chacune des sonates représente comme disait Tatiana Nicolaïeva un «poème de vie», fut un artiste profondément visionnaire, conscient des abîmes et des ambiguïtés de notre temps.

L'évolution stylistique de Feinberg peut expliquer qu'il n'ait pas laissé une «image» nette comme compositeur. Il s'agit à présent de réhabiliter des partitions qui marquent par l'expressivité, la rigueur de l'écriture, une grande force d'imagination et qui reflètent certainement le monde intérieur angoissé de leur auteur. La grande originalité formelle de certaines partitions comme les Sonates nos 3, 5, 6, 7 et 8 ou le Concerto no 1, ou le charme symboliste et nostalgique de ses mélodies (comme l'op. 7 sur des poèmes d'Alexandre Blok de 1914) rendent l'œuvre de Feinberg indispensable au patrimoine musical du 20^{ème} siècle, de même que son legs inestimable en tant qu'interprète, sauvegardé grâce au disque.

Les 12 sonates pour piano : sonates nos 7–12

Les deux sonates op. 21, chefs-d'œuvre secrets

La Septième Sonate op. 21 (en ut mineur), dont une première rédaction semble dater de 1924–1925, a été définitivement achevée et révisée le 5 août 1928. Sans doute du fait de structures assez comparables à la Sonate no 8 (1933–34), Feinberg décida de les réunir en un seul opus (21), et il prépara ce diptyque pour la publication en 1936. Pourtant, les événements tragiques liés à son éditeur Nicolaï Zhiliaïev (qui disparaît en prison en liaison avec l'affaire Toukhatchevsky) le retinrent de mener à bien cette édition. Les deux partitions restèrent donc dans ses cartons durant toute sa vie, car il ne se trouva point d'occasion plus

tard de représenter des œuvres qui, par leurs langages assez « avancés », restaient étrangères au climat culturel soviétique, sans compter le refus par Feinberg de la confrontation publique. Ces œuvres ne furent donc éditées qu'en 1978. Tout cela explique bien sûr que la Septième Sonate soit éclipsée par la précédente op. 13, que l'auteur lui-même a beaucoup plus jouée. Néanmoins, dans les années 20, Feinberg présenta la Septième Sonate en public un certain nombre de fois, fait attesté par exemple dans un programme de récital à Berlin le 12 mars 1929. De la Huitième, il joua en 1934 le mouvement central (qui d'ailleurs semble avoir existé pendant un moment avec un numéro d'opus séparé). Cet op. 21 est un aboutissement dans sa vie de compositeur aux côtés du Premier Concerto op. 20 terminé en 1931, et selon le frère du compositeur, ces œuvres comptent parmi celles qui méritent le plus une analyse approfondie. Elles ferment la première période créatrice de son auteur marquée par l'héritage de Scriabine et le mouvement futuriste.

De moyens d'écriture plus discrets que la Sonate no 6, moins « spectaculaire » pianistiquement, très polyphonique, la forme générale de cette Sonate no 7 reste très personnelle, asymétrique. L'apparente division tripartite (à laquelle Feinberg revient désormais pour les deux œuvres), – *Allegro moderato*, *Larghetto*, et Epilogue pour la Septième – cache en réalité la position dominante d'un premier mouvement abondamment développé, le mouvement lent se posant en contraste, alors que l'Epilogue prolonge la coda de l'*Allegro* initial. Le *Larghetto* (si majeur) en suspension harmonique constante semble briller comme une constellation d'étoiles, et les accords contemplatifs d'un très grand raffinement pourraient plus qu'ailleurs chez Feinberg, évoquer le souvenir du Scriabine tardif. Le lourd carillonnement de cloches « à la russe » participe aussi à la dramaturgie expressive du premier mouvement dominé par l'effet d'enfermement de cellules chromatiques, nœud motivique de cette œuvre, cellules qui se révèlent assez proches de celles employées dans la sonate précédente et que l'on pourrait d'ailleurs encore relier au motif B-A-C-H. Le discours musical est constamment partagé entre les appuis du monde tonal et les perturbations que provoquent le chromatisme, jusqu'à ce que l'Epilogue tranche en faveur d'un ut majeur murmuré dans le *pianissimo* final, après avoir amené assez brusquement la seule véritable et violente culmination de toute l'œuvre (malgré les deux climax de l'*Allegro* initial).

Dans la Huitième Sonate les proportions des trois mouvements sont plus équilibrées, c'est le final (s'enchaînant là aussi après le mouvement lent) qui apporte un climat neuf avec un fugato rappelant celui de la Troisième Sonate (et donc du Premier Concerto qui en découle, datant de la même période que l'op. 21). Cette Huitième Sonate est la première de la série en tonalité majeure (en sol), et le plan tonal général est d'ailleurs évolutif, puisque le premier mouvement va nous emmener à travers une longue section atonale basée sur fa dièse majeur/ré dièse mineur vers un ré majeur plus stable pour la réexposition du premier thème (prolongée d'une nouvelle idée, *Andantino*, au caractère de berceuse), pour aboutir en conclusion à ré bémol majeur, tonalité en triton du ton principal. Le second mouvement sera entièrement en ut majeur malgré divers emprunts, tandis que le final s'ouvre d'abord sur un fugato à 3 voix ouvertement atonal avec un sujet de neuf sons, la seconde voix entrant au triton inférieur, avant le retour assez rapide du sol majeur initial (également dans le premier tempo). Le fugato n'en est pas tout à fait terminé pour autant, les différents éléments se superposant, jusqu'au retour de l'*Andantino* cette fois en la bémol majeur, la conclusion revenant finalement en sol. (Il est intéressant de noter les glissements évoquant la «sixte napolitaine» entre les tonalités de la fin du premier mouvement et l'*Andante*, de même que dans le final, entre le retour de l'*Andantino* et la conclusion.) Naturellement, ces tonalités diverses sont toujours utilisées par Feinberg comme des piliers réguliers, sortes de pôles de gravitation, en alternance avec les nombreux passages où l'oreille ne peut qu'avoir une perception atonale.

Mais une caractéristique essentielle de cette Huitième Sonate se trouve aussi dans les oppositions énormes de caractère, de textures pianistiques comme d'atmosphères. Dès le début les lignes mélodiques s'élancent pour flotter dans quelque rêve ou vision énigmatique, tandis que d'autres éléments nous plongent au dernier sous-sol de l'enfer. Mais toujours, Feinberg nous ramène vers la lumière et les étoiles, ce cycle cosmogonique s'accomplissant plusieurs fois. Le triomphe de la lumière paraît ici assez exceptionnel par rapport aux autres œuvres du compositeur y compris les plus tardives, qui presque toutes tenteront de répéter cette victoire, mais toujours en laissant une forte impression de factice ou de désarroi. L'*Andante* central de l'œuvre, comparé par le compositeur anglais Jonathan Powell à une

barcarolle, et qui peut certainement être ressenti comme le moment musical le plus épanoui et empli de réel bonheur de toute l'œuvre de Feinberg, se termine, de façon plus personnelle (mais plus diatonique) que dans le mouvement lent de la sonate précédente, sur une évocation géniale de l'immensité nocturne de la voûte céleste.

Les deux sonates de la Seconde Guerre Mondiale

Les quatre dernières sonates de Feinberg, comme du reste l'ensemble de sa production tardive, sont souvent considérées comme moins réussies, moins originales que les autres, semblant apporter un net recul dans leurs langages. Si au premier regard on peut partager cet avis, je me demande en fait de plus en plus si les dernières œuvres, malgré les imperfections qu'elles peuvent contenir, n'apportent pas finalement aussi une perspective d'avenir d'un autre type, tout du moins en ce qui concerne les Neuvième et Douzième Sonates (ainsi que la Seconde Sonate pour violon).

On a vu qu'au temps de la tentative de publication de l'opus 21, il y avait déjà un bon moment qui s'était écoulé depuis la composition des deux sonates. Feinberg devait déjà faire face à une période de crise créatrice, amorcée dès la fin des années 20 (et les nombreux concerts et voyages ajoutés aux contraintes pédagogiques n'y sont sûrement pas étrangers), mais qui va, avec le renversement définitif des goûts culturels officiels après 36, se compliquer sérieusement. Il va dans ces années-là produire de nombreuses et magnifiques transcriptions de Bach (entre autres), et revenir vers la production vocale, qu'il amorce d'abord avec de nombreux arrangements de musique populaire, pour laquelle il manifeste d'ailleurs un réel intérêt. Mais même là, le côté discrètement provocatif de Feinberg se fait jour, puisqu'il commence avec cinq chansons sur des mélodies... anglaises (!) qui seront quand même publiées, qu'il met en musique un poème antireligieux (ce qui était sûrement bien vu) mais... de Rimbaud (beaucoup moins bien!) – il s'agit d'ailleurs d'une pièce magnifique pour basse restée en manuscrit – et qu'il tente de joindre aux chansons des peuples de l'URSS une *Chanson Hébraïque* en yiddish bien entendu censurée. Il semble bien que la perception du danger soit très progressive, et elle n'est pour Feinberg certainement pas la même dans les années 30 qu'au début des années 50. Ce qui conduit à confirmer l'idée que

l'évolution stylistique de Feinberg vers une plus grande simplicité, ou un plus grand classicisme, et un rapprochement spectaculaire d'avec le style tardif de Prokofiev, soit bien plus le fruit d'une réflexion personnelle que de l'influence politique. Cette évolution est d'ailleurs comme on le sait commune à de nombreux compositeurs d'occident.

Feinberg va donc faire une longue pause dans ses sonates, mais créant à nouveau de très belles musiques pour la voix, dans les deux recueils consacrés (publication à l'occasion des centennaires de 1937 et 41) à Pouchkine et Lermontov. Et c'est de ces mélodies que va assez naturellement découler la Neuvième Sonate op.29 en mi majeur achevée en 1939, l'année de la guerre en Europe (guerre déjà aussi pour les Russes qui attaquent à ce moment la Finlande, avant d'être envahis à leur tour par les Nazis en juin 41). Cette sonate coulée à nouveau en un seul mouvement comme les deux suivantes, montre bien Feinberg à mi-parcours de son évolution, puisque dès le premier thème (simple et épuré) et les premières pages passés, on retrouve assez vite des caractéristiques chromatiques, une virtuosité et une violence typiques de ses œuvres précédentes. La sonate entière va donc se jouer sur cette ambivalence, ce qui la rend très réussie. Tour à tour batailleuse, menaçante, évanescence, pleine de questions laissées en suspens, de ruptures poétiques ou de lignes de fuites, cette œuvre courte montre bien que Feinberg n'entend pas abdiquer son imagination de compositeur.

La brillante Dixième Sonate op.30, en si bémol majeur, commencée rapidement après l'autre, ne sera menée à bien par le compositeur que durant les années de guerre qu'il passe en évacuation (d'abord dans le Caucase puis en Asie Centrale) aux côtés de Miaskovsky et Prokofiev parmi beaucoup d'autres, et sera suivie du Second Concerto pour piano op.36, l'un des rares succès soviétiques du compositeur Feinberg. On trouvera donc ici sans surprise une grande « bataille », mais aussi une marche funèbre ouvertement wagnérienne ce qui est plus étonnant, précédée d'une sorte de menuet nostalgique. Ce sont là d'ailleurs les sections les plus réussies. Le thème initial rampant et menaçant rappelle tout à fait Prokofiev, jusque dans le choix de la tonalité, tandis qu'une utilisation massive des cloches symbolise certainement la résistance russe. Malgré les deux batailles de caractère grandiloquent, l'œuvre se termine dans la discrétion et dans un très beau recueillement.

Les deux dernières sonates

La fin de la Seconde Guerre Mondiale n'apporta pas hélas, pour les Russes, le répit dans la vie publique qu'ils avaient pu espérer. Et la seconde partie des années 40 va créer une nouvelle grande cassure dans la vie de compositeur de Feinberg. La seule œuvre importante qui voit le jour est son Troisième Concerto op. 44, œuvre très sombre, très classique dans de nombreux aspects, mais présentant des caractéristiques étonnamment mahlériennes, comme dans le magnifique mouvement central. Ce concerto créé à un très mauvais moment, à l'automne 47, (et qui sera d'ailleurs révisé ultérieurement) fera que Feinberg se retrouve début 48 du côté des accusés au procès Jdanov. « Heureusement » pour lui, la présence de beaucoup plus gros « poissons » dans le box des accusés lui permettra de pouvoir se tenir au moins dans l'ombre. Un plus grand danger comme me l'a témoigné sa nièce Sophia, viendra au début des années 50, à cause de son origine juive et de ses amitiés, et c'est à cette époque que la « petite valise » du dernier départ était toujours prête.

C'est dans ce contexte qu'il écrit la Onzième Sonate op. 40. L'introduction extrêmement sombre en fa mineur contraste avec l'idée principale qui suit en ut majeur, dont la couleur apparemment primesautière rappelle un peu le début de la Neuvième Sonate. Mais les ombres reviennent rapidement avec un court *Pensieroso* nous amenant à la seconde idée dans le style d'un choral de Bach qui, partant d'une sonorité ascétique prend peu à peu des proportions plus symphoniques. Ces deux idées principales vont se trouver confrontées tout au long de la partition. Le retour de l'introduction plus largement développée et d'une couleur beaucoup plus estompée et rêveuse qu'au début, entrecoupé de nombreux points d'orgue, se mêlant au choral, sera brusquement coupé par des traits volubiles semblant un moment être le début d'un fugato, mais qui ne sont que l'accompagnement d'une dernière phrase de type « choral » qui va finalement emporter la conclusion, après avoir dû patienter tout de même la réexposition de la plupart des événements précédents. On le voit, cette sonate comporte beaucoup d'éléments assez formels qui viennent un peu alourdir à mon sens une série d'idées très prometteuses mais que le très grand professionnalisme de Feinberg sauve fort bien de l'incohérence.

Après quatre années de silence créateur complet, en 1956, l'année même où il se retire de la scène comme pianiste, Feinberg se lance dans la composition d'une Sonate pour violon

et piano op.46 en la mineur (en cinq mouvements) reprenant des éléments de sa sonate de jeunesse. Vers cette époque il effectue aussi certaines révisions des sonates, comme la Deuxième ou la Neuvième. Il compose encore en 1958 un très beau cycle de mélodies intitulé *Maritza*, puis en 1961 son ancien élève Mikhaïl Sokolov lui demande d'écrire des pièces pour enfants en vue de sa nouvelle méthode, malgré le fait que Feinberg n'enseigne jamais qu'à des élèves d'un niveau avancé. Il créa ainsi le premier mouvement de la Douzième Sonate sous-titré Sonatine. Par rapport au but poursuivi le résultat était bien sûr beaucoup trop complexe et M. Sokolov le plaisanta sur son incapacité à créer dans les limites imparties. Piqué au vif, Feinberg prit la chose très à cœur, et quelques mois plus tard il ramena au commanditaire cette fois comblé, tout un Album pour les enfants qui devait être son avant-dernière œuvre. A l'été 1962, il composa deux mouvements pour piano auxquels il décida d'adjoindre la Sonatine pour constituer sa très émouvante Douzième Sonate op.48 qu'il ne savait pas être sa toute dernière partition. Le premier mouvement, Sonatine donc, montre une grande simplicité, une très belle luminosité et les lignes sont d'une pureté recherchée. Tout le mouvement est conçu comme un seul bloc de musique répétitive, dont le fil conducteur semble ne devoir jamais s'interrompre ni mener nulle part. Le motif « contrastant » n'apporte aucun changement dans le caractère du discours musical, et l'atmosphère générale est unifiée dans cette impression de suspension et de merveilleux enfantin. Les deux autres mouvements Intermezzo et Improvisation amènent un ton plus grave, tout en conservant ce pianisme fin et épuré qui est la marque générale de l'œuvre. Ces deux mouvements sont le théâtre des regrets, des ombres fugitives (*Tristan*, acte II dans l'Intermezzo, l'op. 117 no 3 de Brahms dans l'Improvisation) et d'espoirs envolés. C'est bien un peu l'image d'un vieil homme sentant le principal de sa vie derrière lui qui transparaît dans ces pages. Et, selon l'idée du musicologue André Lischke, c'est sans doute dans cette optique que l'on peut envisager cette référence importante à Brahms dans l'Improvisation, Brahms qui avait nommé ses pièces tardives « berceuses de ma douleur ». Comparable par certains points à la Neuvième Sonate de Prokofiev (surtout le premier mouvement), cette Douzième Sonate porte néanmoins la patte très personnelle de Feinberg et le souvenir des révoltes du passé, particulièrement dans la musique poignante et forte de l'Intermezzo. Enfin, dans la

seconde idée de l'Improvisation, avec de très étranges harmonies finales, pianistiquement spcialisées sur les différents registres du clavier, Feinberg se cite lui-même reprenant telle quelle la conclusion d'une mélodie (l'op. 28 no 7) écrite en 1940 sur un poème de Lermontov, dont déjà le titre, *Je m'en vais seul sur la route*, dit clairement une sorte d'adieu au monde, et l'on se doute qu'au-delà de l'auto-citation musicale, c'est aussi le message de ce poème qu'il tient à évoquer à nouveau. Avec cette citation, les dernières pages concluent ce cycle exceptionnel de sonates d'une façon évasive, onirique, les éléments épars de ses rêveries semblant se désagréger et s'évanouir dans un au-delà indéterminé. Le début de ce poème de Lermontov donné ci-dessous sera, j'en suis sûr, la meilleur des conclusions à cet étonnant voyage musical.

*« Je m'en vais seul, je marche sur la route;
Dans le brouillard le sol de pierre luit;
La nuit se tait et c'est Dieu qu'elle écoute,
L'étoile parle à l'étoile, sans bruit... »*

(Vyhazhu, odin ya, na dorogu – Lermontov [1841])

© **Christophe Sirodeau 2003**

Nous avons eu la possibilité d'écouter les enregistrements privés effectués par Feinberg lui-même dans les années 50 sur un petit appareil à bande, où il joue un certain nombre de ses œuvres, et notamment les Sonates nos 1, 2, 9 et 12.

Les éditions utilisées sont celles parues du vivant de l'auteur, tenant compte des dernières révisions du compositeur (avec quelques corrections évidentes) et les premières parutions des publications posthumes. Ces partitions introuvables depuis longtemps devraient être republiées peu à peu par mes soins avec l'autorisation de Sophia Feinberg, détentrice des droits (dans un premier temps accessibles sur internet), sauf trois œuvres appartenant toujours à Universal Edition – Vienne.

Nikolaos Samaltanos et **Christophe Sirodeau** se sont rencontrés en 1987 lors des cours d'Evgeny Malinin. Sirodeau fut disciple de ce grand pianiste russe en France dès l'âge de 12 ans, puis au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou (avec l'aide d'une bourse d'Etat 1989–1992). Samaltanos (soutenu par la Fondation Leventis) a aussi travaillé notamment avec Ivi Delijanni, Alikì Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier et György Sebök, rejoignant Moscou par la suite.

C'est autour de pièces de musique de chambre de Leif Segerstam que Samaltanos et Sirodeau ont construit leur premier cd commun (BIS-792), Sirodeau ayant créé aussi le Double Concerto *Voices from a destination* (pour violoncelle et piano) du compositeur finlandais (avec sa fille Pia, et l'Orchestre de la Radio Norvégienne).

Samaltanos a réalisé un double disque monumental de la majeure partie de l'œuvre pianistique de Skalkottas (BIS-1133/1134 en première mondiale). Il a poursuivi autour des Concertos de chambre de Skalkottas, le cd BIS-1244 contenant la première mondiale du Concerto pour deux violons et les œuvres avec instruments à vent (notamment aux côtés du hautboïste Alexeï Ogrintchouk et du trompettiste Eric Aubier).

Samaltanos aborde à présent l'univers de Feinberg aux côtés de Sirodeau avec les 12 Sonates, après qu'ils aient tous les deux contribué fortement au cycle parisien de concerts Skalkottas-Feinberg en 1999. Auparavant, en 1998, Sirodeau a eu l'occasion de présenter le Premier Concerto op. 20 de Feinberg (avec l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki sous la direction de Leif Segerstam, une première depuis 1934). En 1994, Samaltanos et Sirodeau avaient déjà créé à Athènes la version pour deux pianos du *Retour d'Ulysse* de Skalkottas, œuvre également présentée la même année au Conservatoire de Moscou.

Sirodeau en tant que compositeur (auteur d'une trentaine de partitions) est lauréat des Concours Internationaux Mozart de Salzburg (2002) et Reinal de Vienne (2003).

ALSO AVAILABLE:

BIS-792

LEIF SEGERSTAM: CHAMBER MUSIC

At the Border for cello and piano; Thoughts 1976 for piano; Noem No. 1 for cello and piano;
Noem No. 11 for cello solo; A“on m...på..m-poème”-now.... for cello and piano; Zweixly con ped...-
adagissimo con nostalgia!- for two pianos; Seven questions to infinity for piano

PIA SEGERSTAM *cello* · CHRISTOPHE SIRODEAU *piano*

NIKOLAOS SAMALTANOS *piano* · LEIF SEGERSTAM *piano*

BIS-1133/1134

NIKOS SKALKOTTAS: MUSIC FOR PIANO

32 Klavierstücke; 4 Études für Klavier; Suite Nr. 1 für Klavier

NIKOLAOS SAMALTANOS *piano*

BIS-1244

NIKOS SKALKOTTAS

Concerto for Two Violins; Quartet for Oboe, Trumpet, Bassoon & Piano;

Concertino for Oboe & Piano; Concertino for Trumpet & Piano; Tango & Fox-trot for Oboe,
Trumpet, Bassoon & Piano; Sonata Concertante for Bassoon & Piano

EIICHI CHIJIWA & NINA ZYMBALIST *violins* · ALEXEÏ OGRINTCHOUK *oboe* · ERIC AUBIER *trumpet*

MARC TRENEL *bassoon* · NIKOLAOS SAMALTANOS & CHRISTOPHE SIRODEAU *piano*

BIS-1413

SAMUIL FEINBERG

Piano Sonatas Nos 1–6

CHRISTOPHE SIRODEAU *piano* · NIKOLAOS SAMALTANOS *piano*

I should like to dedicate this recording of the Sonata No. 7 (made on Sunday 7th March 1999) to the memory of the great Stanley Kubrick, who passed away on the same day, and who to me was (and will remain) one of the most inspiring artists of the twentieth century.

Christophe Sirodeau

SPECIAL THANKS TO

The Saint-Marcel Church and Pastor Alain Costenoble; Mrs. Sophia Feinberg; Mr. Victor Bunin; Mr Victor Merjanov; Mr Jonathan Powell; Mr Nicolo Figowy; AIFS (www.skfe.com)

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D (No. 499495)



Under perioden 2002–2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

RECORDING DATA

Recording: Recording data: 7th March 1999 (Sonata No. 7), June 2001 (Sonata No. 9) and March 2002 at the Eglise Evangélique Saint-Marcel, Paris, France
Producer and sound engineer: Evi Iliades
Piano technician: Jean-Michel Daudon
Equipment: Brüel & Kjær microphones; DCS900 A/D Converter; electronics by Lavardin Technologies; Rogers LS3/5A & Grado headphones
Post-production: Editing: Evi Iliades

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Christophe Sirodeau 2003
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover drawing of Samuil Feinberg by his brother Leonid Feinberg
Front cover background photograph: Mark Clifford
Photograph of Samuil Feinberg: Archives Victor Bounine
Photograph of Nikolaos Samaltanos: © Ilias D. Samaltanos
Photograph of Christophe Sirodeau: © Nina Zymbalist
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-1414 © 2003 & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



NIKOLAOS SAMALTANOS



CHRISTOPHE SIRODEAU