



SCHUBERT
CHOPIN
LISZT
STRAVINSKY

ALEXANDER MELNIKOV

FOUR
PIANOS

FOUR
PIECES

GRAFF
ÉRARD
BÖSENDORFER
STEINWAY

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

WANDERER-FANTASIE D.760, OP. 15

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- 1 | I. Allegro con fuoco ma non troppo
- 2 | II. Adagio
- 3 | III. Presto
- 4 | IV. Allegro

*Alois Graff piano, Vienna ca. 1828-1835, restaured by Edwin Beunk, A. Melnikov's collection.
Traditional "Viennese action" with leather covered hammer heads. Keyboard compass: 6 1/2 octaves,
CC-g4. 5 pedals, una-corda, bassoon register, raise the damping, moderator and drum/bells.*

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

DOUZE ÉTUDES OP.10

- 5 | N°1. Allegro (C major / *Ut majeur* / C-Dur)
- 6 | N°2. Allegro (A minor / *la mineur* / a-Moll)
- 7 | N°3. Lento ma non troppo (E major / *Mi majeur* / E-Dur)
- 8 | N°4. Presto (C sharp minor / *ut dièse mineur* / cis-Moll)
- 9 | N°5. Vivace. Brillante (G flat major / *Sol bémol majeur* / Ges-Dur)
- 10 | N°6. Andante. *Con molto espressione* (E flat minor / *mi bémol mineur* / es-Moll)
- 11 | N°7. Vivace (C major / *Ut majeur* / C-Dur)
- 12 | N°8. Allegro (F major / *Fa majeur* / F-Dur)
- 13 | N°9. Allegro molto agitato (F minor / *fa mineur* / f-Moll)
- 14 | N°10. Vivace assai (A flat major / *La bémol majeur* / As-Dur)
- 15 | N°11. Allegretto (E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur)
- 16 | N°12. Allegro con fuoco (C minor / *ut mineur* / c-Moll)

Érard piano, Paris 1837, Edwin Beunk's collection.

*Érard patent "repetition action", with the hammers covered with felt. Keyboard compass: 6 3/4 octaves,
CC-a4 (originally CC-f4), extra keys added in the 1880's.*

20'00

FRANZ LISZT (1811-1886)

RÉMINISCENCES DE DON JUAN S.418

18'09

- 17 | I. Grave
- 18 | II. Duetto. *Andantino*
- 19 | III. Variazione 1
- 20 | IV. Variazione 2. *Tempo giusto*
- 21 | V. Quasi Presto. *Tempo deciso*

*Bösendorfer piano, Vienna ca. 1875, restaured by Edwin Beunk, A. Melnikov's collection.
Traditional "Viennese action", the hammers covered with felt and leather on top.
Keyboard compass 7 octaves, AAA-a4.*

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

TROIS MOUVEMENTS DE PÉTROUCHKA

15'37

- 22 | I. Danse russe
- 23 | II. Chez Pétrouchka
- 24 | III. La Semaine grasse

Steinway & Sons piano, model D-274, 2014

© Boosey and Hawkes

ALEXANDER MELNIKOV, *pianos*

QUATRE ŒUVRES, QUATRE PIANOS

Il y a longtemps que les pianos historiques me fascinent. En explorant les potentialités de certains d'entre eux, il m'a également paru naturel de regarder quelques pierres angulaires du répertoire. À l'époque de leur création, ces œuvres acquièrent la réputation d'être pratiquement injouables en raison de la difficulté de leurs exigences pianistiques. Plus tard, quand elles se furent départies de cette réputation, elles sont devenues le viatique de base de la littérature virtuose, tout en perdant inévitablement par la même occasion l'aura de leur nouveauté. Cependant cet enregistrement n'a pas l'ambition d'être "historiquement correct", de quelque manière que ce soit. L'idée qui s'impose de replacer cette musique dans le bon contexte, du point de vue instrumental du moins, ne peut se réaliser que dans une certaine mesure, essentiellement parce que nous ne saurons jamais comment ces pianos étaient censés sonner quand ils étaient neufs. Mais il est infiniment plus aisément de décider *ce sur quoi* on va jouer que *comment on va le jouer*. Jouer de manière "historiquement informée" – un terme à la mode de nos jours – est une invention non dépourvue de l'arrière-pensée du politiquement correct, tandis que les mots "authentique" puis "d'époque" sont passés de mode. Alors que la recherche historique continue de nous donner de fascinants aperçus du passé, au fur et à mesure que le temps passe, nous nous éloignons de la connaissance directe de la vie de nos ancêtres ; et pourtant, nous avons toujours plus envie de savoir quel goût avait leur nourriture, quelle odeur exhalait leur demeure, ou encore comment sonnait leur musique, même si de telles tentatives sont souvent vouées à l'échec.

Nous ne pouvons pas passer outre les problèmes insurmontables inhérents aux imperfections de la notation musicale. Béla Bartók est l'exemple même du compositeur qui essaie d'écrire sa musique de la façon la plus précise possible ; mais en écoutant ses propres enregistrements, nous sommes amenés à faire ce constat glaçant qu'il est quasi impossible d'y arriver, puisque presque chaque indication de changement de tempo ou de dynamique, nous amène à nous dire : "Ah ! c'est ça qu'il veut dire !"

En outre, même un bref survol des années qui nous séparent de l'invention de l'enregistrement sonore suffit à nous étourdir par l'ampleur, la rapidité et la variété des changements des esthétiques comme des goûts musicaux. L'interprétation qu'Ilona Eibenschütz donne de la *Ballade en sol mineur* de Brahms est extrêmement différente de celle de Carl Friedberg en termes de tempo, de caractère, de dynamiques, de phrasés, ce qui change l'impression d'ensemble de l'œuvre. Pourtant toutes ces différences rentrent dans le cadre de décisions interprétatives qui sont toutes fort profitables à l'œuvre. Ces musiciens n'avaient pas à se poser la question du style – ils avaient eux-mêmes partie liée avec ce style ; et cela leur permettait en retour de prendre des libertés sidérantes tout en évitant le danger de franchir quelque limite que ce soit du langage musical. L'interprète qui veut jouer aujourd'hui cette même *Ballade* se voit contraint de faire face à bien d'autres problèmes – et le risque d'échec est très présent, que l'on joue "avec sentiment" sur des Steinway flambant neufs ou que l'on tente d'adopter une approche sèche et "érudite". Tout cela tendrait à donner raison à Maria Yudina, qui déclarait que nous ne devrions simplement pas jouer de la musique qui a déjà été "résolue"... Et pourtant, il est si enrichissant d'essayer de venir à bout de la Fugue justement célèbre et si traitre de la *Sonate op. 106* de Beethoven, tant pour le malheureux pianiste qui s'en charge que pour l'auditeur qui assiste à cette lutte sans merci.

La *Wanderer-Fantasie* de Schubert : un philosophe déguisé en virtuose ?

"Der Teufel soll dieses Zeug spielen!" ["Que le Diable joue cette œuvre"] – Franz Schubert, à propos de sa propre *Wanderer-Fantasie* D760.

La notion d'errance (*Wandern*) en tant que symbole de solitude et d'isolement fut bien évidemment l'un des thèmes favoris du Romantisme, en musique comme en poésie et en peinture. Schubert nous a laissé quantité de compositions sur ce sujet, et l'une d'elles, le lied *Der Wanderer* D489, qu'il compose en 1816, a donné naissance à la grande *Fantaisie* en *ut majeur* D760 de 1822. Tout comme avec les deux autres célèbres essais de Schubert en matière de haute virtuosité, la *Fantaisie pour violon* D934 et les *Variations sur "Trockne Blumen"* D802, il est absolument crucial de regarder le texte sur lequel le lied est fondé comme le cœur sémantique propre à la compréhension des mécanismes musicaux internes et externes de cette pièce. Dans le cas de la *Wanderer-Fantasie*, l'intégration du lied est d'une très grande portée. Schubert utilise la musique de la deuxième strophe du lied comme le thème des variations en *ut dièse mineur* – le deuxième mouvement de la *Fantaisie*. Puis il va encore plus loin en employant le même *Hauptrythmus* (cellule rythmique principale) comme matrice centrale pour tous les autres mouvements, réussissant une remarquable unité formelle tout au long de la pièce. Schubert présente le manuscrit original du lied à la comtesse Karoline Esterházy avec son triple titre : *Der Wanderer oder: Der Fremdling oder: Der Unglückliche* ["Le Vagabond, ou L'Étranger, ou l'Homme malheureux"] – trois termes que l'on retrouve dans le texte pages 36-37.

Mis à part *Le Roi des Aulnes*, aucun autre lied de Schubert n'a connu un succès comparable à *Der Wanderer* au XIX^e siècle. À l'époque de Metternich, la musique et la poésie faisaient toutes deux vibrer d'une manière très particulière la corde "de l'errance" dans le cœur des contemporains. La mélodie se faisait le miroir du sentiment d'aliénation des êtres par rapport aux autres et à leur propre patrie, et cela de manière si parfaite qu'entre 1821 et 1860, si l'on en croit les calculs de l'ami de Schubert, Josef Hüttenbrenner, *Der Wanderer* fit gagner 27 000 gulden à son éditeur – dont Schubert ne toucha pas un sou.

Cette importance du lied fut sans doute l'une des raisons pour lesquelles Schubert composa sa *Fantaisie*, même si ce n'est pas la principale. Il écrit la *Wanderer-Fantasie* en novembre 1822, immédiatement après sa *Symphonie en si mineur* – on lui a même fait porter la responsabilité de l'inachèvement de cette pièce. Elle lui fut commandée par Emanuel Karl Edler von Liebenberg de Zittin, "ein reicher Particulier" ["un riche individu"] comme l'appelait Schubert. C'était un propriétaire terrien de Baden près de Vienne, et un élève de piano de Johann Nepomuk Hummel. La *Fantaisie* était donc volontairement exigeante d'un point de vue technique, et ce fut clairement le principe que Schubert se proposa de suivre d'un bout à l'autre – ce qu'il regretta plus tard quand il essaya de la jouer.

Le *Hauptrythmus* prit ensuite de l'importance pour Schubert. Ce motif martelé signifiant le "destin", qui n'était apparu que de manière épisodique dans *Der Wanderer* et d'une façon isolée dans la *Fantaisie*, fut réutilisé dans nombre de ses œuvres plus tardives, dont l'introduction des *Variations sur "Trockne Blumen"*, le *Quatuor "La Jeune fille et la Mort"* D810 et l'*Allegro "Lebensstürme"* D947 pour piano à quatre mains. Dernier point, et non des moindres, la *Fantaisie* commence avec les plus évidents hommage et allusion qui soient à la *Sonate op. 106 "Hammerklavier"* de Beethoven, publiée en 1819, trois ans avant la création de la D760, une généalogie amoureusement continuée par le jeune Johannes Brahms dans sa *Sonate en ut majeur op. 1* en 1853.

L'opus 10 de Chopin : "Douze Études révolutionnaires ?"

"Que l'on nous pardonne toutefois de ne pas fournir de compte-rendu spécial des 12 nouveaux apôtres que M. Chopin vient d'envoyer au monde avec les 12 pièces ci-dessus, et contentons-nous de la remarque, qui ne sera certainement pas inutile, que ceux qui ont les doigts tordus y trouveront peut-être le moyen de les redresser en travaillant ces études ; mais les autres ne devraient pas les jouer, du moins pas sans avoir MM. Von Gräfe ou Dieffenbach [deux des plus éminents chirurgiens de Berlin dans les années 1830] à portée de main." – Ludwig Rellstab (1799-1860), poète et critique musical, à propos de l'opus 10 de Chopin.

"Je suis allé, un jour, chez Hussarzewski : le vieil homme fut enthousiasmé par mon jeu et m'invita à dîner. Il y avait une foule de Viennois à ce dîner et quand je parlai avec eux, ils insistèrent tous pour que je joue en public. Stein s'offrit aussitôt d'envoyer chez moi l'un de ses instruments et de me le prêter ensuite pour mon concert, si j'en donnais un. Graff, qui fait encore de meilleurs pianos, me fit la même proposition." Tels sont les mots qu'écrivit en 1829 le jeune et encore inconnu "Fryderyk Chopin" (il avait alors 19 ans) lorsqu'il arriva à Vienne pour tenter sa chance pour la toute première fois hors de Pologne. À cette époque, ses *Études* op. 10, plus tard dédiées "à son ami F. Liszt", étaient déjà en grande partie composées et il tient presque du miracle qu'une œuvre de jeunesse non seulement ait pu être l'étandard de nouveaux principes de jeu pianistique, mais surtout qu'elle les ait portés d'emblée à un tel degré de perfection. Pour tenter de saisir l'importance de cet événement, observons brièvement le genre de l'étude en tant que tel.

À l'âge baroque, il existait une longue tradition consistant à cacher les plus hautes réalisations de l'art musical dans la littérature pédagogique pour clavecin. Le fait qu'ils nous enseignent à maîtriser les gammes ou les déplacements rapides a empêché le *Klavierübung* de J. S. Bach ou les *Sonates* ("Essercizi") de Scarlatti d'être admirés durant trois cents ans.

Cependant, tout au long du XVIII^e siècle le concept de doigts "forts" et "faibles" perdura et sera employé par les compositeurs pour parvenir à l'expression et à l'articulation requises – un "doigt fort" devait jouer une "note forte" (c'est-à-dire sur un temps fort) et les "doigts faibles" étaient utilisés pour des notes plus courtes ou plus légères. Aux alentours des années 1790, le pianoforte commença à prendre rapidement possession de nouveaux territoires du fait qu'il était devenu l'instrument à clavier de prédilection. Sa capacité nouvelle à équilibrer les notes au sein d'un même accord, comme à l'équilibrer de manière mélodique en termes de *crescendo* et de *diminuendo*, imposa la nécessité de jouer de manière "égale", contrariant, d'une certaine manière, l'anatomie de la main humaine en forçant différents doigts à sonner comme s'ils avaient tous la même longueur et la même force. Un vaste corpus d'exercices et d'études se focalisant sur des aspects purement techniques apparut, et tandis que quelques-uns des exemples les plus célèbres (par exemple les *Études* de J. C. Kessler que Chopin autant que Liszt tenaient en si haute estime) sont aujourd'hui oubliés, d'autres – tout particulièrement les *Études* de Czerny et de Cramer – forment la bible de la pédagogie du piano qui a prévalu jusqu'à aujourd'hui et sont d'inestimables outils pour jouer la musique de Mozart ou de Beethoven. La manière dont les musiciens s'entraînaient est devenue plus "mécanique". Friedrich Kalkbrenner, pianiste et pédagogue du piano reconnu, se faisait une fierté d'annoncer qu'il pouvait lire un livre tout en faisant ses exercices techniques quotidiens.

Chopin rendit visite à Kalkbrenner en 1831 : il fut très impressionné par son jeu et se vit immédiatement offrir trois années d'enseignement. Józef Elsner, le professeur de composition de Chopin au Conservatoire de Varsovie, l'en dissuada car il voyait dans l'offre de Kalkbrenner une tentative jalouse de couper les ailes du jeune génie. De fait, il semblerait que malgré son jeune âge, Frédéric avait déjà formé quelques idées très arrêtées sur la manière dont la musique de piano devait sonner et être jouée, et il n'avait plus aucun besoin de professeur. Il réintroduisit les propriétés physiques des doigts comme une donnée dont il fallait tirer profit, au lieu de lutter contre – quoiqu'à un nouveau degré. Le jeu *legato* devint la règle et évolua davantage vers le jeu

cantabile, tandis que le travail de passage acquérait de nouvelles fonctions esthétiques. Le jeu de pédale fut également réinventé et gammes et arpèges disparurent presque entièrement : il y a eu tout et pour tout une gamme diatonique dans l'ensemble de l'opus 10, et les seuls arpèges – bien connus dans la *Première Étude* – sont présentés dans une extension d'une ampleur inhabituelle. Bien que le langage de Chopin ne soit pas né *ex nihilo* (pour être juste, il convient de reconnaître en John Field son précurseur), il n'en a pas moins défini à lui tout seul l'esthétique et la technique du piano Romantique pour les générations à venir.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas leur nouveauté pianistique qui a permis aux *Études* de Chopin d'occuper le devant de la scène durant 190 ans et de survivre à des centaines d'enregistrements. Ce qui est incroyable, c'est que les *Études* op. 10 de Chopin contiennent déjà quelques-uns des plus beaux exemples de son langage de la maturité, avec toute cette variété infinie de modulations, ces progressions harmoniques uniques et audacieuses, et ces mélodies nostalgiques. L'*Étude n° 3* en *mi majeur* (à l'écoute de laquelle, lors d'une leçon, Chopin se serait exclamé : "Ah, ma patrie !") a bénéficié d'une immense popularité au XIX^e siècle et on s'est obstiné à la transcrire pour tous les instruments, depuis la voix humaine jusqu'à un ensemble de cuivres ; en conséquence de quoi s'est développée une tradition de jeu bien trop lente, toujours très en vogue aujourd'hui. Chaque étude est le parfait instantané d'une certaine idée musicale, qui va de la tragédie de la n° 6 jusqu'à la violence patriotique à forte charge sociale de la n° 12, en passant par la gaîté de la n° 7. Tout comme les chefs-d'œuvre de Bach et de Scarlatti, ces exercices "techniques" sont bien plus que cela ; et tandis que l'on ne peut réprimer un sourire joyeux à l'écoute de l'élégante *Étude n° 5* ("Touche noire"), la facilité avec laquelle Chopin crée une atmosphère mélancolique dans l'*Étude n° 2*, en n'utilisant que des gammes chromatiques, a quelque chose d'authentiquement mozartien.

Réminiscences de Don Juan de Liszt : tour de force pianistique ou hommage ?

"Il faut citer ici le célèbre passage de Don Juan – à l'exception d'un pianola, peut-être seul Grigory R. Ginzburg est capable de le jouer proprement." – Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*.

Les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt (S418), auxquelles Ferruccio Busoni prêtait "une signification quasi symbolique comme point culminant du pianisme", furent composées en 1841. L'œuvre fut révisée en 1869 pour la célèbre pianiste Sofie Menter, pianiste préférée de George Bernard Shaw et de Piotr Ilitch Tchaïkovski, elle-même élève de Liszt, qui l'appelait "ma fille unique du piano". À part quelques variantes, dont une brève et charmante cadence dans la première variation sur "Là ci darem la mano", le compositeur n'a pas modifié grand-chose dans sa nouvelle version (contrairement à la croyance populaire, les deux variantes de la transition vers "L'Air du champagne" sont déjà présentes dans la première édition Schlesinger de 1843) et cela suffit à nous indiquer que cette période dans l'histoire du piano avait bien plus de stabilité que les quarante années précédentes !

Liszt ne fut pas le premier grand compositeur à s'intéresser à l'immortel opéra de Mozart – Chopin avait écrit ses propres *Variations* op. 2 sur "Là ci darem la mano" en 1827 et les avait créées à Vienne le 11 août 1829, durant son séjour, déjà mentionné plus haut, dans cette ville. Les qualités de l'œuvre étaient suffisamment évidentes pour que Robert Schumann s'exclame de son désormais fameux "*Hut ab, ihr Herren, ein Genie*" ["Chapeaux bas, messieurs : un génie !"] dans son tout premier essai critique paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 7 décembre 1831, et les *Variations* ont mérité leur place au sein du répertoire habituel de nombreux pianistes depuis lors. Il y a toutefois des différences cruciales entre ces *Variations* et les *Réminiscences* de Liszt. Là où Chopin utilise l'indémodable mélodie de Mozart comme un sujet populaire pour les cinq variations avec coda, chacune faisant ressortir différentes facettes des dons compositionnels et pianistiques de Chopin, Liszt fait de même mais va plus loin : le duo "Là ci darem la mano" suivi des deux vastes variations fait partie d'une structure complexe, qui englobe l'opéra entier

tout en faisant une sorte de vitrine où sont mis en valeur tous les effets les plus excitants de l'arsenal pianistique de Liszt. La présentation du thème par Chopin ne révèle pas qu'il s'agit d'un duo ; il s'agit d'une simple mélodie continue. Liszt, de son côté, caractérise à la fois Don Giovanni et Zerlina en plaçant leurs phrases respectives à une octave d'écart l'une de l'autre, et en ajoutant les notations *piano e dolce* pour lui et *parlando* pour elle ; façon extrêmement simple et pourtant fort efficace de caractériser les deux protagonistes. Il maintient cette registration d'un bout à l'autre de ces deux longues variations, les aidant ainsi à raconter l'histoire d'une façon idiomatique. Par ailleurs, comme le démontre Charles Rosen, il n'y a pas une seule phrase dans la pièce qui ne dérive pas directement de Mozart ; et tout en réarrangeant librement le matériel musical, Liszt ne perd jamais de vue sa dramaturgie.

Les *Réminiscences de Don Juan* sont tirées de quatre scènes de *Don Giovanni*. L'introduction évoque les scènes XI et XV de l'acte II (toutes deux faisant intervenir Don Giovanni avec le Commandeur). Les variations sur le duettino (acte I, scène IX, n°7) s'ensuivent, puis le Finale utilise "L'Air du champagne" tiré du premier acte (scène XV, n°11), qui se voit peu à peu envahi par la musique du Commandeur à la fin. Tout bien considéré, ce renversement de l'intrigue justifie le titre de *Réminiscences* qui, comme le dit Rosen, "ne doivent pas être comprises comme une série de souvenirs isolés, mais comme une vision synoptique de l'opéra, dans laquelle les différents moments du drame existent simultanément."

Avant l'ère de la radio et de l'enregistrement sonore, le genre de la fantaisie instrumentale sur des thèmes d'opéras pouvait aussi être un moyen de familiariser les auditeurs avec un opéra sans avoir à assister à une représentation au théâtre – une faveur réservée à quelques privilégiés. De fait, les efforts de Liszt pour vulgariser la musique d'autres compositeurs étaient fort louables – à cet égard, qu'il nous suffise de mentionner ses transcriptions des lieder de Schubert. Au même moment, les *Réminiscences de Don Juan*, écrites au faîte de ses tournées triomphales de superstar, restent l'une des œuvres les plus originales, l'un des hommages les plus éclatants et les plus élégants à son génie pianistique.

Trois Mouvements de Pétrouchka de Stravinsky : transcription ou œuvre originale ?

"... mon Petrouchka change du tout au tout chaque jour et il y a de nouveaux traits désagréables dans son caractère ; mais il me plaît car il est absolument dénué d'hypocrisie." – Igor Stravinsky, dans une lettre à sa mère.

Si les Ballets russes de Serge Diaghilev sont considérés comme peut-être la plus importante compagnie de danse du xx^e siècle, c'est en grande partie grâce à ses collaborations musicales, en particulier avec les ballets révolutionnaires de Stravinsky. Après le succès phénoménal de *L'Oiseau de feu* en juillet 1910, Diaghilev commande à Stravinsky une nouvelle musique de ballet : *Le Sacre du Printemps* est en route, qui deviendra par la suite l'une des œuvres musicales les plus influentes du xx^e siècle. Quand Diaghilev arriva à Lausanne quelques mois plus tard pour discuter de ce nouveau ballet, il découvrit Stravinsky en train de travailler à un "*Konzertstück*" pour piano et orchestre au lieu du *Sacre* qu'il lui avait promis. Refusant de s'avouer vaincu, Diaghilev parvint à convaincre Stravinsky de repenser sa pièce orchestrale pour en faire une œuvre scénique. Le "ballet burlesque" *Pétrouchka* fut le résultat de cette vision de Diaghilev et de la collaboration de Stravinsky avec Alexandre Benois et Michel Fokine. La première eut lieu à Paris le 13 juin 1911 avec Vaslav Nijinsky dans le rôle de Pétrouchka et Tamara Karsavina dans celui de la ballerine ; on considère aujourd'hui *Pétrouchka* comme l'un des ouvrages chorégraphiques les plus beaux de tous les temps. Qu'il ait été conçu, dans un premier temps, comme un concerto pour piano a sûrement aidé sa version pour piano seul, écrite dix années plus tard, à atteindre un statut presque aussi emblématique que celui de la version pour orchestre.

Stravinsky a composé les *Trois Mouvements de Pétrouchka* en 1921 en France, à la demande d'Arthur Rubinstein, et il déclara explicitement que cette œuvre n'était pas la transcription pour piano d'une œuvre orchestrale, mais bien plutôt une pièce de concert à part entière, qui offrirait aux pianistes l'occasion de faire montre de toute leur virtuosité dans le répertoire moderne. Ici, nul besoin de réfréner la sonorité d'un Steinway (cf. page 14), puisque l'instrument comme l'interprète y sont constamment poussés jusqu'à leurs limites – et même au-delà ! Tandis que les chefs-d'œuvre pianistiques de Rachmaninov, de Scriabine et, pour partie, de Prokofiev, étaient encore composés dans la droite ligne de la tradition instrumentale du xix^e siècle développée par Chopin et Liszt, Stravinsky nous présente la nouvelle philosophie de l'instrument. Sa description du piano comme un instrument percussif n'est pas une insulte. Au contraire, cela rappelle le souvenir d'un entretien qu'il avait donné sur un paquebot transatlantique, où nous voyons un Igor Fyodorovitch plutôt détendu en train d'expliquer que "la musique a été créée par Dieu avec juste de gros tambours et des cymbales."

Le premier mouvement, *Danse russe*, est tiré de la fin de la première scène du ballet ; ici, le tutti orchestral se trouve renforcé par un battement constant dans l'exubérante partie pianistique. Le deuxième mouvement, *Chez Pétrouchka*, correspond à la deuxième scène du ballet et fut conçu par Stravinsky avant tout le reste. Il se rappelait, dans un entretien plus tardif : "En composant cette musique, j'avais en tête une image distincte d'une poupée qui prend soudain vie, et qui exaspère la patience de l'orchestre avec de diaboliques cascades d'arpèges. L'orchestre, à son tour, riposte avec des sonneries de trompettes menaçantes." Étant donné que dans cette version soliste, c'est le piano qui répond à ses propres arpèges menaçants... on ne peut entièrement s'abstenir du plaisir coupable d'imiter les trompettes et les autres instruments de l'orchestre – même si cela contredit l'instruction stricte du compositeur de tenir cette page pour une œuvre purement pianistique. Le mouvement final, *La Semaine grasse*, reprend la quasi-totalité de la scène 4 jusqu'à la fin de la section du Charlatan, à laquelle Stravinsky ajouta un final qui fut par la suite incorporé à sa version révisée du ballet, de 1947.

Personne n'a mieux décrit cette musique que Nikolai Myaskovsky : "Peut-on parler de la vie comme d'une œuvre d'art ? Cette vie même qui rugit tout autour de nous, qui interpelle nos colères et nos joies, qui pleure, qui s'énerve, qui s'écoule en un vaste et rapide courant ? Car *Pétrouchka*, c'est la vie elle-même !"

ALEXANDER MELNIKOV
Traduction : Richard Neel

Ma plus profonde gratitude va à mon ami Dr. Karl Böhmer pour sa remarquable connaissance de Schubert et pour m'avoir laissé utiliser son article. La section sur les *Études* de Chopin doivent beaucoup au brillant ouvrage du pianiste et professeur néerlandais Jan Marisse Huizing, Frédéric Chopin : *Etudes: History, Performance Practice, Interpretation* (Schott Music: 2015).

QUATRE PIANOS

Bartolomeo Cristofori est l'inventeur du pianoforte – “*Un Arpicembalo di nuova inventione, che fa’ il piano, e il forte*” [“Un clavecin d'une facture nouvelle, qui peut jouer doucement et fort”] – aux alentours de 1700. Cette merveille d'ingénierie digne d'un génie (aussi incroyable que cela puisse paraître, le mécanisme extrêmement complexe du piano de Cristofori contenait pratiquement tous les caractères du piano moderne) a mis longtemps à s'imposer en raison de sa complexité et de son prix. Le facteur d'instruments à clavier allemand Gottfried Silbermann (1683-1753) conserva pour la postérité les idées de Cristofori en utilisant les maquettes de l'Italien pour fabriquer ses propres instruments, dont on sait que J.S. Bach commença par les désapprouver avant (on le sait moins) de finir par les accepter sans restriction aucune. Des années plus tard, les disciples de Silbermann causèrent la scission de la facture de piano en deux branches principales. Une partie de ses disciples, que l'on appelait les “Douze apôtres”, quittèrent l'Allemagne durant la Guerre de Sept ans (1756-63) et émigrèrent en Angleterre, où ils fondèrent l'École anglaise de facture de piano, qui finit par donner naissance au piano moderne. De l'autre côté, le neveu et élève de Silbermann, Johann Andreas Silbermann, fut le maître à penser de l'autre figure centrale de l'histoire du piano, Johann Andreas Stein, qui inventa le “*Prellmechanik*” et fonda l'École viennoise, qui fut florissante jusqu'au milieu du xix^e siècle.

Le premier instrument qui figure dans ce disque est un pianoforte de six octaves et demie construit à Vienne par **Alois Graff** – à ne pas confondre avec le facteur viennois de plus grand renom : Conrad Graf – entre 1828 et 1835. On peut aisément considérer que ce pianoforte est tout à fait représentatif de la dernière génération totalement aboutie des instruments de type viennois. Ici, les avantages du “*Prellmechanik*” peuvent encore se faire sentir en dépit de la tension accrue des cordes, de l'étendue du clavier et du fait que tout devient désormais plus gros et plus lourd dans la quête incessante de sonorités plus fortes. Comme cela était habituel à l'époque, l'instrument possède beaucoup de “cloches et sifflets” et le nombre de pédales reste sa plus grande source d'attraction pour le public d'aujourd'hui.

On doit à **Sébastien Érard** (1752-1831), facteur d'origine allemande, une grande part de la forme moderne à la fois du piano et de la harpe. Jeune homme, il fit preuve de talents remarquables dans les domaines de la géométrie et de la mécanique, et à l'âge de 16 ans, il commença à travailler comme facteur de clavecin à Paris où il construisit son premier pianoforte dès 1777. Ayant dû fuir la Révolution française, il déménagea à Londres où il créa un atelier d'instruments, et il apprit la construction des pianofortes dans le style anglais, rejoignant ainsi la tradition Cristofori-Silbermann-Zumpe qui, essentiellement grâce aux améliorations qu'Érard devait y introduire par la suite, finit par prévaloir sur l'École viennoise, de nombreuses années plus tard. À Vienne, Beethoven acquit un piano Érard en 1803, ce qui induisit un changement notable dans le style de son écriture pianistique. Toutefois, l'Érard de Beethoven – s'agissant d'un instrument essentiellement anglais des années 1800 – est à des années-lumière du piano de 1837 utilisé pour cet enregistrement : un instrument qui était, avec le Pleyel, le piano de prédilection de Chopin pour ses concerts. De nombreuses innovations techniques (parmi lesquelles le mécanisme de répétition à double-échappement, qui facilite grandement le jeu *legato*, et la sourdine, qui à mon sens, est tellement utile au *jeu perlé* [en français dans le texte] indispensable pour jouer Chopin) aidèrent à créer un schéma légendaire qui devait rester quasiment inchangé durant une bonne soixantaine d'années, et qui tient aujourd'hui encore une place de choix dans le cœur des pianistes tant en France qu'à l'étranger. Durant sa carrière active de concertiste virtuose de légende, de même que dans les décennies suivantes, Ferenc Liszt a dû être amené à jouer et à entrer en contact avec tous les pianos imaginables, ce qui nous donne une palette de choix très

large quand il s'agit de chercher un piano “approprié d'un point de vue historique.” Tandis que sa préférence pour les Bösendorfer et les C. Bechstein est solidement documentée, sa lettre de 1883 dans laquelle il fait l'éloge des Steinway est également bien connue. L'énorme onde de choc commerciale due à l'importance de Liszt peut encore se faire sentir de nos jours, comme on peut s'en rendre compte sur les sites Internet de ces trois manufactures, de même que pour des firmes de moindre importance. Chaque compagnie va chercher à utiliser le nom du grand Maître comme argument de vente, en citant sa préférence pour ses propres instruments, il y a quelque 150 ans de cela ! Le **Bösendorfer** de 1875 utilisé dans cet enregistrement a pourtant bien peu en commun avec son équivalent moderne, et porte fièrement la tradition viennoise. (Il est clair que Bösendorfer a continué à construire des instruments de type viennois très avant dans le xx^e siècle).

Tel que cela a été signalé plus haut, comme les pianos deviennent plus lourds et plus gros, les avantages du mécanisme viennois (en clair, l'immédiateté tactile du contact avec le marteau, d'où la vitesse et l'agilité de l'articulation) tendent à s'effacer au profit d'une certaine force d'inertie imprévisible, voire d'une certaine lourdeur. Le contrôle du *pianissimo* et du jeu *legato* devient plutôt délicat, et tenter de jouer des notes répétées très rapidement conduit habituellement à un désastre. Ce piano est beaucoup moins avancé d'un point de vue technologique que tout ce que produisait alors Érard dans les années 1830 ; mais les propriétés mécaniques d'un instrument ne constituent qu'une facette de la médaille – côté sonorité, le Bösendorfer garde l'esthétique unique d'un véritable instrument viennois, ce qui était encore flagrant au temps de Johannes Brahms. Quoi qu'il en soit, interagir avec cet instrument à fort caractère reste toujours quelque chose de très personnel – pour l'auditeur, pour l'accordeur comme pour l'interprète.

Pour des raisons évidentes, l'auditeur d'aujourd'hui est davantage familier du quatrième instrument que l'on trouve sur cet enregistrement, un **grand Steinway moderne de concert modèle D**. L'habile vision commerciale et les extraordinaires talents d'ingénierie de Heinrich Engelhart Steinweg (Henry E. Steinway est la transcription américanisée de son nom) et de ses fils Theodore et William assureront à la compagnie son assise dans le marché mondial, dont ils représentent environ 80 % depuis plus d'un siècle – le nom lui-même est devenu l'une des marques les plus cotées et les plus facilement reconnaissables – dans le splendide film musical de 1948, *Easter Parade*, avec Fred Astaire et Judy Garland, cette dernière chante “*I know a fine way / To treat a Steinway*”). Le piano moderne est extrêmement versatile et il est fort utile de savoir comment il s'est développé par le passé afin d'apprécier à leur juste valeur les prouesses techniques du piano moderne. L'instrument permet de jouer dans des lieux allant de la petite église de soixante places jusqu'aux grandes salles de concert pouvant recevoir plusieurs milliers de personnes ; et souvent, le défi pour le pianiste d'aujourd'hui est de *ne pas* jouer trop fort, à l'inverse de ce qui se passait dans les générations précédentes. Le piano moderne peut manquer de l'individualité et du charme de certains de ses prédécesseurs et la richesse de ses basses les fera sonner avec moins d'évidence. Mais un autre dilemme qui se pose à l'interprète réside dans l'abondance de puissance nécessitant un contrôle constant et délicat – les pianistes doivent prendre en considération l'acoustique (une salle mate ou avec de la réverbération), l'équilibre (en jouant avec un instrument plus doux) et le style (une sonate de Mozart ne résistera pas à des sonorités à la Prokofiev). Ainsi, le sentiment de pousser l'instrument dans ses limites – une part importante et intégrée de tant de compositions – nous est refusé lorsque nous jouons la musique du passé sur un instrument moderne, et nous pouvons tout au plus tenter de recréer ce qu'en dut être la psychologie pour en transmettre le sens aux auditeurs.

ALEXANDER MELNIKOV
Traduction : Richard Neel

FOUR PIECES, FOUR PIANOS

I have long been fascinated by historical pianos. While exploring the possibilities of some of them, it seemed natural to look at several cornerstone pieces of the repertoire. At the time of their creation, these works acquired the reputation of being virtually unplayable because of the difficulty of their pianistic demands. Later, having got rid of this reputation, they became the staples of the virtuoso literature, inevitably losing their aura of novelty in the process. This recording has no ambition of being ‘historically correct’ in any way. The compelling idea of putting this music into the right context, at least instrumentally, can only be realised to a limited extent, not least because we shall never know how these pianos were actually meant to sound when they were new. But decisions as to *what to play on* are infinitely easier to make than those concerning *how to play*. ‘Historically informed performance’ – the term in use today – was coined with political correctness in mind, as first ‘authentic’ and then ‘period’ fell out of fashion. While historical research continues to give us fascinating insights into the past, with the passage of time we know less and less about the life of our ancestors; and yet we are eager to know how their food tasted, their houses smelt, or indeed their music sounded, even if such attempts are often futile.

We cannot overlook the insurmountable problems of the imperfections inherent in musical notation. Béla Bartók is an excellent example of a composer trying to write his music down in the most precise way; but listening to his own recorded performances leads us to the chilling realisation that the attempt is all but impossible, since nearly every tempo change or dynamic mark makes one think ‘ah, *that’s what he means*’.

Besides, even a brief look at the years since the invention of sound recording is sufficient to stun us with the magnitude, speed and variety of changes in musical aesthetics and tastes. Ilona Eibenschütz’s interpretation of Brahms’s G minor Ballade is extremely different from Carl Friedberg’s in respect to tempo, character, dynamics, phrasing, and the overall impression of the piece. Yet all those differences fit into the framework of just what they are: interpretative decisions that are most beneficial to the piece. These musicians didn’t have to concern themselves with questions of style – they were themselves part of the style; and this in turn enabled them to take breathtaking liberties while avoiding the danger of infringing any frontiers of musical language. A very different set of problems faces today’s performer playing the same Ballade – and the possibility of a failure is very present, whether we play ‘with feeling’ on shiny new Steinways or try to adopt the dry and ‘scholarly’ approach. That lends a certain credibility to Maria Yudina’s statement that we simply shouldn’t perform music that has been already ‘solved’ ... and yet the experience of getting through the famously treacherous Fugue of Beethoven’s Sonata op. 106 is simply too enriching for both the unfortunate pianist who has to do so and the listener who witnesses this mortal struggle.

Schubert’s *Wanderer-Fantasie*: a philosopher disguised as a virtuoso?

‘*Der Teufel soll dieses Zeug spielen!*’ [Let the Devil play this stuff!] – Franz Schubert on his own *Wanderer-Fantasie* D760.

The notion of wandering as a symbol of solitude and seclusion was of course one of the favourite topics of Romanticism, in music as well as poetry and painting. Schubert left us numerous compositions on the subject, and one of them, the 1816 song *Der Wanderer* D489, gave birth to the big C major Fantasy D760 of 1822. Just as with Schubert’s other two famous attempts at a highly virtuoso piece, the Fantasy for violin and D934 and the ‘Trockne Blumen’ Variations D802, it is crucially important to regard the text of the lied on which it is based as the semantic core for understanding the inner and outer musical workings of the piece. In case of the *Wanderer-Fantasie*, the integration of the lied is especially far-reaching. Schubert uses the music of the song’s second strophe as the theme of the C sharp minor variations – the Fantasy’s second movement. He then goes further by employing the same *Hauptrythmus* (principal rhythmic cell) as the main building

block for all the other movements, and thus achieves remarkable formal unity over the entire piece. Schubert presented the original manuscript of the lied to Countess Karoline Esterházy with the triple title *Der Wanderer oder: Der Fremdling oder: Der Unglückliche* [The Wanderer, or The Stranger, or The Unhappy Man.] – all three terms occur in its text pages 36-37.

With the exception of *Erlkönig*, no other Schubert lied enjoyed success comparable to *Der Wanderer* in the nineteenth century. In the age of Metternich, both the music and the verse touched the ‘wandering’ string in contemporaries’ hearts in a very special way. The song mirrored people’s feelings of alienation from each other and from their own homeland so perfectly that, according to a calculation by Schubert’s friend Josef Hüttenbrenner, between 1821 and 1860 *Der Wanderer* earned its publisher 27,000 Gulden – none of which Schubert ever received.

This significance of the lied was possibly one of the reasons why Schubert composed the Fantasy, but not the main one. He wrote the *Wanderer-Fantasie* in November 1822, immediately after the B minor Symphony (it has even been blamed for ensuring that the symphony remained unfinished). It was commissioned by Emanuel Karl Edler von Liebenberg de Zittin, ‘ein reicher Particulier’ [a rich individual], as Schubert called him, who was a landowner in Baden near Vienna and a piano pupil of Johann Nepomuk Hummel. The Fantasy was thus intended to be technically demanding, and that clearly was the principle Schubert tried to follow from start to finish, much to his own grief when he later tried to play it.

The *Hauptrythmus* subsequently became important for Schubert. Having appeared only episodically in *Der Wanderer* and in isolated fashion in the Fantasy, this pounding ‘destiny’ motif was used in many of his later works, including the introduction to the ‘Trockne Blumen’ Variations, the ‘Death and the Maiden’ Quartet D810 and the Allegro ‘Lebensstürme’ D947 for piano four hands. Last but not least, the Fantasy begins with the clearest possible allusion and tribute to Beethoven’s ‘Hammerklavier’ Sonata op. 106, published in 1819, three years before the creation of D760, a line of descent lovingly continued by the young Johannes Brahms in his C major Sonata op. 1 in 1853.

Chopin’s op. 10: ‘12 Revolutionary Etudes?’

‘*Let us, however be remitted from furnishing a special review of the 12 new apostles that Mr Chopin has sent to the world with the above 12 pieces and content ourselves with the surely not useless remark that those who have distorted fingers may put them right by practising those studies; but those who have not, should not play them, at least, not without having Messrs von Gräfe or Dieffenbach [two of the most prominent surgeons in Berlin around 1830] at hand.*’ – Ludwig Rellstab (1799-1860), poet and music critic, on Chopin’s op. 10.

‘*I have been once at the Hussarzewskis’: the old man was enthusiastic over my playing and invited me to dinner. There was a crowd of Viennese at the dinner and when I talked with them they all insisted that I must play in public. Stein at once offered to send one of his instruments to my lodgings and lend it afterwards for my concert, should I give one. Graff, who makes still better pianos, told me the same thing.*’ So wrote the nineteen-year-old and still unknown “Fryderyk Chopin” when he came to Vienna to try his luck for the first time outside Poland in 1829. By that time his Études op. 10, later dedicated ‘à son ami F. Liszt’, had already been largely composed, and it is nothing short of a miracle that such a youthful work not only heralded seemingly new principles of piano playing but also immediately raised them to their highest levels of perfection. In order to try to grasp the magnitude of this event, let us have a brief look at the étude genre as such.

In the Baroque era there was a history of disguising towering achievements of the musical art as instructional literature for harpsichord. J. S. Bach’s *Klavierübung* or Scarlatti’s Sonatas (*Essercizi*) have not been admired for three hundred years because they teach us how to deal with scales or leaps.

Throughout the eighteenth century, the concept of ‘good’ and ‘bad’ fingers persisted, and was employed by composers in order to achieve the required expression and articulation (a ‘good finger’ would play a ‘good’ note (i.e. strong beat), and ‘bad’ fingers were used for shorter and lighter notes). Around the 1790s the fortepiano was swiftly invading new territories as the preferred keyboard instrument. Its new potential for balancing the notes within a single chord, as well as balancing it in terms of crescendo and diminuendo, imposed the need for playing ‘equally’, somewhat counteracting the anatomy of the human hand by forcing different fingers to sound as if they were of the same length and strength. A large body of exercises and études focusing on purely technical aspects of playing appeared, and while some of the more famous examples (e.g. J. C. Kessler’s *Etudes*, which both Chopin and Liszt regarded very highly) are forgotten nowadays, others – especially the *Etudes* of Czerny and Cramer – form the backbone of keyboard training to this day and serve as useful tools for playing the music of Mozart or Beethoven. Even the way musicians practised became more ‘mechanical’. Friedrich Kalkbrenner, the celebrated pianist and piano pedagogue, was proud to announce that he could read a book while practising his daily technical routine.

Chopin visited Kalkbrenner in 1831, was highly impressed by his playing and was immediately offered three years of tuition. Józef Elsner, Chopin’s composition professor at the Warsaw Conservatory, advised against it, as he saw in Kalkbrenner’s offer a jealous attempt to clip the wings of the young genius. Indeed it seems that already at that tender age Frédéric had formed some very firm ideas of how piano music should sound and be played, and no teachers were needed. He reintroduced the anatomical properties of the fingers as something to take advantage of, not to fight against, albeit on a new level. Legato playing became standard and evolved further into ‘cantabile’ playing, while passagework acquired new functions and aesthetics. Pedalling was reinvented, and scales and arpeggios largely disappeared: there is precisely one diatonic scale in op. 10, and the only arpeggios – famously, in the First Étude – are presented in an unusually wide disposition. Whereas Chopin’s idiom did not emerge from nowhere (it is more than fair to regard John Field as his forerunner) he nevertheless single-handedly defined the aesthetics and techniques of Romantic piano playing for generations to come.

For all that, it is not their pianistic novelty that has enabled the Chopin Études to occupy the concert stage for 190 years and to survive hundreds of recordings. Remarkably, Chopin’s op. 10 already contains some of the finest examples of his mature language in all its endless modulating variety, unique and daring harmonic progressions, and nostalgic melodies. The E major Étude no. 3 (upon listening to which at one of his own lessons Chopin is reported to have exclaimed ‘Ah, ma patrie!’) enjoyed immense popularity in the nineteenth century, and was relentlessly transcribed for anything from the human voice to a brass band; that in turn gave birth to the tradition of playing it far too slowly, still very much the case today. Every étude is a perfect snapshot of a certain musical idea, ranging from the tragedy of no. 6 through the gaiety of no. 7 to the socially charged patriotic outrage of no. 12. Just like the masterpieces of Bach and Scarlatti, these ‘technical’ exercises are much more than just that; and while one cannot restrain a joyful smile while listening to the elegant ‘black key’ Étude no. 5, the ease with which Chopin creates a melancholic atmosphere in the Étude no. 2 by employing exclusively chromatic scales is truly Mozartian.

Liszt’s *Réminiscences de Don Juan*: a pianistic tour de force or a tribute?

‘The famous passage from *Don Juan* must be mentioned here – with the exception of a pianola, perhaps only Grigory R. Ginzburg can play it cleanly’. – Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*. Liszt’s *Réminiscences de Don Juan* (S418), which Ferruccio Busoni described as ‘having an almost symbolic significance as the highest point of pianism’, was composed in 1841. It was revised in 1869 for the famous pianist Sofie Menter, a favourite of George Bernard Shaw and Pyotr Ilyich Tchaikovsky, and a student of Liszt, who called her ‘my only piano daughter’. Apart from several added variants and a charming short cadenza in the first variation of ‘*Là ci darem la mano*’, the composer did not change much in this new version (contrary to popular belief, both variants of the transition to the ‘Champagne Aria’ appear already in the first Schlesinger edition of 1843) and that alone tells us that this period in the history of piano playing had much more stability than the previous forty years!

Liszt was not the first great composer to turn his attention to Mozart’s immortal opera – Chopin wrote his own Variations op. 2 on ‘*Là ci darem la mano*’ in 1827 and premiered them in Vienna on 11 August 1829, during his aforementioned stay there. The merits of the work were obviously significant enough for Robert Schumann to make his famous exclamation ‘Hut ab, ihr Herren, ein Genie’ [Hats off, gentlemen, a genius!] in his very first critical essay in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 7 December 1831, and the Variations have earned their place in the active repertoire of many pianists ever since. There are, however, crucial differences between these Variations and Liszt’s *Réminiscences*. Where Chopin uses Mozart’s evergreen tune as a popular subject for the five variations and a coda, each of them demonstrating different facets of Chopin’s compositional and pianistic gifts, Liszt achieves the same thing but goes further: the ‘*Là ci darem la mano*’ duet followed by the two expansive variations is part of a complex structure, which encapsulates the entire opera while being a showcase for just about every thrilling effect Liszt possessed in his pianistic arsenal. Chopin’s presentation of the theme does not reveal that is being a duo; it is merely a continuous melody. Liszt, on the other hand, distinguishes between Don Giovanni and Zerlina by putting their respective phrases an octave apart, and adding the markings *piano e dolce* for him and *parlando* for her; extremely simple yet effective means of characterising the two protagonists. This registration is retained throughout both large-scale variations, helping them to tell the story in an idiomatic fashion. Elsewhere, as Charles Rosen demonstrates, there is not a single phrase in the piece that is not derived directly from Mozart; and while Liszt rearranges the material freely, he never loses sight of its dramaturgy.

Réminiscences de Don Juan is based on four scenes from *Don Giovanni*. The introduction evokes Scenes XI and XV from Act Two (both involving Don Giovanni with the Commendatore). The variations on the *duettino* (Act One, Scene IX, no. 7) follow, and then the Finale employs the ‘Champagne Aria’ from the first act (Scene XV, no. 11), which is gradually invaded by the music of the Commendatore at the end. This reversal of the plot to all intents and purposes justifies the title *Réminiscences*, which, as Rosen states, ‘must not be taken as series of isolated memories, but a synoptic view of the opera, in which the different moments of the drama exist simultaneously’.

Before the era of radio and sound recordings, the genre of the instrumental fantasy on operatic themes could also serve as a way for listeners to become acquainted with an opera without having to attend an actual performance in the theatre – a privilege reserved for a select few. Indeed, Liszt’s efforts to popularise other composers’ music were highly commendable – in this respect, one need only mention his transcriptions of Schubert’s lieder. At the same time, *Réminiscences de Don Juan*, written at the height of his triumphs as a touring superstar, remains one of Liszt’s most original works, a dazzling and elegant tribute to his pianistic genius.

Stravinsky's *Trois Mouvements de Pétrouchka*: not a transcription?

'... my Petrushka is turning out each day completely new and there are new disagreeable traits in his character, but he delights me because he is absolutely devoid of hypocrisy.' – Igor Stravinsky in a letter to his mother.

A large part of the reputation of Serge Diaghilev's Ballets russes as arguably the twentieth century's most important dance company is due to its musical collaborations, not least in Stravinsky's groundbreaking ballets. After the phenomenal success of *The Firebird* in July 1910 Diaghilev commissioned Stravinsky to write another ballet, and the composer set to work on *The Rite of Spring*, which later became one of the twentieth century's most influential pieces of music. When Diaghilev came to Lausanne a few months later to discuss the new ballet, he discovered Stravinsky working on a 'Konzertstück' for piano and orchestra instead of the promised *Rite*. Unwilling to accept defeat, Diaghilev convinced Stravinsky to rethink the orchestral piece as a stage work. The 'ballet burlesque' *Pétrouchka* was the result of Diaghilev's vision and Stravinsky's collaboration with Alexandre Benois and Michel Fokine. It was premiered in Paris on 13 June 1911 with Vaslav Nijinsky as *Pétrouchka* and Tamara Karsavina as the Ballerina and is widely recognised today as one of the finest choreographic works of all time. That *Pétrouchka* was first conceived as a piano concerto surely helped its piano solo version, written ten years later, to achieve a status almost as iconic as that of the orchestral score.

Stravinsky composed the 'Three Movements' in 1921 in France on commission from Arthur Rubinstein and explicitly stated that the work was not a piano transcription of an orchestral work, but rather a full-fledged concert piece, which would present pianists with a vehicle to demonstrate their virtuosity in the modern repertory. Here one has no need to restrain the sonority of a Steinway in any way (see page 24), as both the instrument and the player are constantly pushed up to and beyond their limits. While the pianistic masterpieces of Rachmaninoff, Scriabin and partly even Prokofiev were still composed in the wake of the nineteenth-century instrumental tradition developed by Chopin and Liszt, Stravinsky presents us with the new philosophy of the medium. His description of the piano as a percussion instrument is not an insult; rather, it conjures up memories of an interview aboard a transatlantic liner, when we see a rather relaxed Igor Fyodorovich explaining that 'music was created by God with just big drums and cymbals'.

The first movement, *Danse Russe* (Russian dance), is drawn from the end of the ballet's first scene; here the orchestral tutti is reinforced by a constant throbbing in the expansive piano part. The second movement, *Chez Pétrouchka* (In Petrushka's room), is the ballet's second scene and was conceived by Stravinsky before anything else. He remembered in a later interview: 'In composing the music, I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts.' Since, in this solo version, the piano's menacing arpeggios are answered . . . by the piano again, one cannot entirely refrain from the guilty pleasure of imitating trumpets and other orchestral sounds – even if this contradicts the composer's strict instruction to perceive it as a pure piano work. The final movement, *La Semaine grasse* (The Shrovetide Fair), is almost the entire fourth scene up to the end of the Masqueraders section, to which Stravinsky added an ending that he later incorporated in his 1947 revised version of the ballet.

Nobody has described this music better than Nikolai Myaskovsky: 'Can one call life a work of art? That very life that roars all around us, that calls forth our wrath and our joy, that weeps, that rages, that flows in a swift, broad current? For *Pétrouchka* is life itself.'

ALEXANDER MELNIKOV

My deepest gratitude goes to my friend Dr Karl Böhmer for his remarkable Schubertian insights and for letting me use his article. The section about the Chopin Études relies heavily on the brilliant book by Dutch pianist and scholar professor Jan Marisse Huizing: Frédéric Chopin: *The Etudes: History, Performance Practice, Interpretation* (Schott Music: 2015).

FOUR PIANOS

Bartolomeo Cristofori invented the fortepiano – ‘Un Arpicembalo di nuova inventione, che fa’ il piano, e il forte’ [A newly invented harpsichord that plays softly and loudly] – around 1700. An engineering marvel worthy of a genius (incredibly, the highly complex mechanism of Cristofori’s piano had virtually all the features of the modern piano action) took a long while to spread because of its complexity and price. The German keyboard instrument builder Gottfried Silbermann (1683–1753) preserved Cristofori’s ideas for posterity by using the Italian’s design to build his own instruments, which famously incurred the disapproval and later (less famously) the unequivocal approval of J. S. Bach. In later years Silbermann disciples were responsible for piano building branching out into two main schools. One group of his pupils, the so-called ‘twelve apostles’ fled Germany during the Seven Years War (1756–63) and migrated to England, where they founded the English school of piano building, which ultimately led to the modern piano. Silbermann’s nephew and student Johann Andreas Silbermann, on the other hand, was the mentor of another central figure in the history of piano, Johann Andreas Stein, who invented the ‘Prellmechanik’ and founded the Viennese school, which flourished until the middle of the nineteenth century.

The first instrument featured on this record is a six-and-a-half octave fortepiano built in Vienna by **Alois Graff** – not to be confused with the Viennese maker of greater fame Conrad Graf – at some time between 1828 and 1835. This fortepiano can arguably be described as representative of the last entirely successful generation of the Viennese-type instruments. Here, the advantages of the *Prellmechanik* still can be felt despite the increased string tension, extended key travel and just about everything else becoming larger and heavier in the ongoing quest for louder sonorities. As was customary at the time, the instrument has lots of ‘bells and whistles’, and the number of pedals remains its biggest magnet for public interest today.

Sébastien Érard (1752–1831) was an instrument builder of German origin who was largely responsible for the modern form of both the piano and the harp. As a young man he demonstrated remarkable talents in the fields of geometry and mechanics and at the age of sixteen was working as a harpsichord builder in Paris, where he built his first fortepiano as early as 1777. Having to escape the French Revolution, he moved to London, where he established a factory and learnt the English style of fortepiano design, thereby joining the Cristofori–Silbermann–Zumpe tradition, which, largely thanks to Érard’s subsequent achievements, eventually prevailed over the Viennese school many years later. In Vienna, Beethoven acquired one of Érard’s pianos in 1803, which brought about a marked change in his style of piano writing. Beethoven’s Érard, however, being essentially an English instrument of 1800s, is worlds apart from the 1837 piano used for this recording, which alongside the Pleyel piano is the instrument of choice for performing Chopin. Numerous technical innovations (among them the double escapement repetition action, which greatly facilitates legato playing, and the underdamping, which in my opinion serves so well for the *jeu perlé* indispensable for Chopin) helped to create a legendary design which remained virtually unchanged for a good sixty years, and to this day occupies a very special place in the hearts of pianists both in France and elsewhere.

During his active career as a legendary concert virtuoso, as well as in later decades, Ferenc Liszt must have played on and come into contact with just about every imaginable piano, which gives us a wide range of choice when looking for a ‘historically appropriate’ instrument. While his preference for Bösendorfer and C. Bechstein pianos was reliably documented, his 1883 letter of praise to Steinway is also well known. The ripples of Liszt’s enormous commercial significance may still be felt today, as can be observed on the websites of those three piano manufacturers and some lesser firms too. Each company is sure to employ the great Master as its sales manager by citing his preference for their respective instruments some 150 years ago! The 1875 **Bösendorfer** featured on this record, however, has very little in common with its modern counterpart, and proudly trumpets the Viennese tradition. (Remarkably, Bösendorfer kept building Viennese-type instruments well into the twentieth century). As has been mentioned above, as pianos grow heavier and bigger the advantages of the Viennese action (namely the tactile immediacy of the contact with the hammer, and hence the speed and agility of articulation) tend to be cancelled out by a certain sluggish unpredictability, even clumsiness. Control of *pianissimo* and legato playing become rather tricky, and trying to play fast repeated notes normally leads to disaster. The piano is much less technologically advanced than anything Érard was already building back in the 1830s; but the mechanical properties of an instrument constitute only one side of the coin – in its sound the Bösendorfer retains the unique aesthetic of a true Viennese instrument, which was still very apparent to Johannes Brahms. In any event, interaction with this temperamental instrument is always extremely personal – for listener, tuner and player alike.

For obvious reasons, today’s listener is most familiar with the fourth instrument on the recording, a modern **Steinway Model D concert grand**. The shrewd business vision and extraordinary engineering talents of Heinrich Engelhart Steinweg (Henry E. Steinway in Americanised spelling) and his sons Theodore and William ensured that the company’s worldwide share of the high-end piano market has persistently stayed at around 80% for more than a century, and the name itself has become one of the most valuable and easily recognised trademarks (in the splendid 1948 film musical *Easter Parade* starring Fred Astaire and Judy Garland the latter sings ‘I know a fine way / To treat a Steinway’). The modern piano is extremely versatile, and it helps to know the developments of earlier periods in order to appreciate to the full just how ingenious the modern piano action is. The instrument allows for concert performances in venues varying from a small church with sixty seats to a concert hall seating several thousand, and often the challenge for today’s pianist is *not* to be too loud, a reversal of the experience of past generations. The modern piano may lack the individuality and charm of some of its predecessors, and the richness of its basses makes them sound less clear. Yet another dilemma for a performer is presented by the abundance of power, which requires constant and careful limitation: pianists must take account of acoustics (a small and/or reverberant venue), balance (ensemble with a softer instrument) and style (a Mozart sonata will not really stand up to Prokofievian sonorities). Thus the sensation of pushing the instrument to its limits – an integrated and important part of so many compositions – is unavailable to us when playing the music of the past on the modern instrument, and we can only try to recreate this psychologically and convey a sense of it to audiences.

ALEXANDER MELNIKOV

VIER WERKE, VIER KLAVIERE

Schon seit langem faszinieren mich historische Klaviere. Und während ich die Möglichkeiten einiger Instrumente erkundete, erschien es nur natürlich, dass ich mir auch verschiedene Meilensteine des Repertoires anschaute. Zur Zeit ihrer Entstehung hatten diese Stücke den Ruf, aufgrund ihrer hohen pianistischen Anforderungen praktisch unspielbar zu sein. Später, nachdem sie diese Reputation abgestreift hatten, wurden sie Teil des virtuosen Standardrepertoires, wobei sie zwangsläufig ihre Aura der Neuartigkeit verloren. Die vorliegende Einspielung hat keinerlei Ambitionen, in irgendeiner Weise „historisch korrekt“ zu sein. Die faszinierende Vorstellung, diese Musik in ihren richtigen Kontext einzubetten – zumindest was die Wahl der Instrumente betrifft – lässt sich nur in begrenztem Maße verwirklichen, nicht zuletzt weil wir niemals wissen werden, wie diese Klaviere eigentlich genau klingen sollten, als sie neu waren. Die Entscheidung, worauf man spielen möchte, ist jedenfalls wesentlich leichter zu fällen als die, wie man spielt. „Historisch informierte Aufführung“ – wie man es heute gemeinhin ausdrückt – wurde aus dem Blickwinkel der politischen Korrektheit geprägt, nachdem erst die Bezeichnung „authentisch“ und sodann der Begriff „original“ als nicht mehr zeitgemäß verworfen wurden. Während die historische Forschung uns weiterhin faszinierende Einblicke in die Vergangenheit ermöglicht, wissen wir mit dem Vergehen der Zeit immer weniger über das Leben unserer Vorfahren; und doch interessiert es uns zu erfahren, wie ihr Essen schmeckte, wie es in ihren Häusern roch oder auch wie ihre Musik klang, selbst wenn derartige Bestrebungen oft vergeblich sind.

Die Probleme, die sich aus der unvollkommenen musikalischen Notationsweise ergeben, sind nicht zu ignorieren. Béla Bartók ist ein hervorragendes Beispiel eines Komponisten, der versucht hat, seine Musik auf möglichst präzise Weise niederzuschreiben; wenn man sich jedoch Aufnahmen seiner eigenen Aufführungen anhört, gewinnt man die ernüchternde Erkenntnis, dass dieses Bestreben praktisch unmöglich ist, da fast jeder Tempowechsel und jede dynamische Angabe einen denken lässt, „ah, so hat er das gemeint“.

Hinzu kommt, dass selbst ein kurzer Blick auf die Jahre seit Erfindung der Tonaufnahme genügt, uns mit dem Ausmaß, der Geschwindigkeit und der Vielfalt der Veränderungen in Ästhetik und musikalischem Geschmack zu verblüffen. Ilona Eibenschütz' Interpretation von Brahms' Ballade in g-Moll unterscheidet sich extrem von der Carl Friedbergs in Bezug auf Tempo, Charakter, Dynamik, Phrasierung und Gesamteindruck des Werks. Doch alle diese Unterschiede passen noch in den Rahmen dessen, was sie letztlich sind: Interpretatorische Entscheidungen, die dem Werk zum Vorteil gereichen. Diese Musiker mussten sich nicht um Fragen des Stils kümmern – sie waren selbst Teil des Stils; und das wiederum ermöglichte es ihnen, sich atemberaubende Freiheiten herauszunehmen, ohne dabei Gefahr zu laufen, irgendwelche Grenzen der Musiksprache zu verletzen. Mit einer ganz anderen Art von Problemen sehen sich Interpreten derselben Ballade in der heutigen Zeit konfrontiert – und die Möglichkeit zu scheitern ist durchaus gegeben, ganz gleich ob wir sie „mit Gefühl“ auf glänzenden neuen Steinways spielen oder ob wir einen trockenen und „gelehrten“ Zugang wählen. Dies verleiht Maria Yudinas Forderung – dass wir Musik, die bereits „gelöst“ worden ist, einfach nicht mehr spielen sollten – eine gewisse Glaubwürdigkeit; und doch ist die Erfahrung, die notorisch hinterhältige Fuge aus Beethovens Sonate op. 106 zu bewältigen, ganz einfach eine zu große Bereicherung sowohl für den bedauernswerten Pianisten, der dies zu bewerkstelligen hat, als auch für den Zuhörer, der diesem Kampf auf Leben und Tod beiwohnt.

Schuberts *Wanderer-Fantasie*: Ein Philosoph, der sich als Virtuose ausgibt?

„Der Teufel soll dieses Zeug spielen!“ – Franz Schubert über seine eigene *Wanderer-Fantasie* D760.

Der Begriff des Wanderns als Symbol der Einsamkeit und Zurückgezogenheit war natürlich eines der bevorzugten Themen der Romantik – in der Musik ebenso wie in der Dichtkunst und der Malerei. Schubert hat uns zahlreiche Kompositionen zu diesem Thema hinterlassen; eine von diesen, das 1816 entstandene Lied *Der Wanderer* D489, war die Vorlage für die große C-Dur-Fantasie D760 aus dem Jahr 1822. Wie auch bei Schuberts beiden anderen berühmten Versuchen, ausgesprochene Virtuosenstücke zu schaffen – der Fantasie für Violine und Klavier D934 und den Variationen über „Trockne Blumen“ D802 –, ist es absolut notwendig, den zugrunde liegenden Liedtext als den semantischen Kern zu betrachten, aus dem heraus unser Verständnis der inneren und äußeren musikalischen Logik des Stücks erwächst. Im Fall der *Wanderer-Fantasie* geht die Integrierung des Liedes in das neue Werk besonders weit. Schubert benutzt die Musik der zweiten Liedstrophe als Thema der Variationen in cis-Moll, dem zweiten Satz der Fantasie. Anschließend geht er noch einen Schritt weiter und verwendet denselben Hauptrhythmus als zentralen Baustein für alle übrigen Sätze; so erreicht er für das gesamte Werk eine bemerkenswerte formale Einheitlichkeit. Schubert präsentierte die Originalhandschrift des Liedes der Gräfin Karoline Esterházy mit dem Dreifachtitel *Der Wanderer oder: Der Fremdling oder: Der Unglückliche* – alle drei Begriffe sind dem Text entnommen S. 36-37.

Mit Ausnahme des *Erlkönigs* war keinem anderen Lied aus Schuberts Feder im 19. Jahrhundert ein so großer Erfolg beschieden wie dem *Wanderer*. Im Zeitalter Fürst Metternichs trafen die Musik und auch die Dichtung den „Wanderlust“-Nerv in den Herzen der Zeitgenossen auf ganz besondere Weise. Das Lied reflektierte ihre Gefühle der Entfremdung voneinander wie auch von ihrem Heimatland so perfekt, dass *Der Wanderer*, nach einer Kalkulation von Schuberts Freund Josef Hüttenbrenner, seinem Verleger zwischen 1821 und 1860 die Summe von 27.000 Gulden einbrachte – während Schubert leer ausging.

Die Bedeutung, die diesem Lied zukam, war möglicherweise einer der Gründe, warum Schubert die Fantasie komponierte, aber nicht der wichtigste. Er schrieb die *Wanderer-Fantasie* im November 1822, unmittelbar nach der h-Moll-Sinfonie (die Fantasie wurde sogar dafür verantwortlich gemacht, dass die Sinfonie unvollendet blieb). Auftraggeber war Emanuel Karl Edler von Liebenberg de Zittin, „ein reicher Particulier“, wie Schubert ihn nannte; de Zittin war Grundbesitzer in Baden bei Wien und Klavierschüler von Johann Nepomuk Hummel. Die Fantasie sollte mithin vor allem technisch anspruchsvoll sein, und offensichtlich setzte Schubert dieses Prinzip von Anfang bis Ende um – zu seinem eigenen Leidwesen, als er später versuchte, das Stück zu spielen.

Der *Hauptrhythmus* wurde in der Folge für Schubert noch sehr wichtig. Während er im *Wanderer* nur episodisch und in der Fantasie gelegentlich auftaucht, verwendete der Komponist dieses hämmernde „Schicksalsmotiv“ in zahlreichen späteren Kompositionen, darunter die Einleitung zu den „Trockne Blumen“-Variationen, das Quartett „Der Tod und das Mädchen“ D810 und das Allegro „Lebensstürme“ D947 für Klavier vierhändig. Nicht zuletzt beginnt die Fantasie mit einer unverkennbaren Anspielung und Hommage an Beethovens „Hammerklavier“-Sonate op.106, die 1819 und damit drei Jahre vor der Entstehung von D760 veröffentlicht wurde; diese Tradition sollte der junge Johannes Brahms mit seiner C-Dur- Sonate op.1 im Jahr 1853 liebevoll fortsetzen.

Chopins op.10: „12 Revolutionäre Études“

„Eine Special-Recension der 12 neuen Apostel die Hr. Chopin in obigen 12 Stücken in die Welt geschickt hat, erlasse man uns jedoch, und begnüge sich mit der wohl nicht unnützen Bemerkung, daß, wer verrenkte Finger hat, sie an diesen Stücken vielleicht wieder ins Grade bringt, wer nicht, sich aber sehr davor hüten und sie nicht spielen muß, ohne Herrn von Gräfe oder Dieffenbach [um 1830 zwei der prominentesten Chirurgen Berlins] in der Nähe zu haben.“ – Ludwig Rellstab (1799-1860), Dichter und Musikkritiker, über Chopins op.10

„Ich bin einmal bei den Hussarzewskis gewesen: Der alte Herr war von meinem Spiel begeistert und lud mich zum Diner ein. Es waren eine Menge Wiener zugegen, und als ich mich mit ihnen unterhielt, insistierten sie alle, dass ich öffentlich auftreten müsse. Stein bot sofort an, eines seiner Instrumente in meine Unterkunft bringen zu lassen und es mir später für mein Konzert zur Verfügung zu stellen, sollte ich eines geben. Graff, der noch bessere Klaviere baut, sagte mir dasselbe.“ So schrieb der neunzehnjährige, damals noch unbekannte „Fryderyk Chopin“, als er 1829 nach Wien kam, um zum ersten Mal außerhalb Polens sein Glück zu versuchen. Zu dieser Zeit waren seine Études op.10, die er später „à son ami F. Liszt“ widmete, bereits weitgehend vollendet, und es kommt einem Wunder gleich, dass ein solches Jugendwerk nicht nur offensichtlich neue Prinzipien des Klavierspiels einführt, sondern diese auch gleich mit höchster Perfektion umsetzte. Um die Größenordnung dieses Ereignisses zu erfassen, lassen Sie uns einen kurzen Blick auf das Wesen die Gattung der Etüde als solche werfen.

Im Zeitalter des Barock gab es eine Tradition, überragende Leistungen der musikalischen Kunst als pädagogische Literatur für Cembalo zu tarnen. J. S. Bachs Klavierübung oder Scarlatti Sonaten (*Essercizi*) sind nicht deshalb über drei Jahrhunderte hinweg bewundert worden, weil sie uns lehren, wie man Tonleitern oder Sprünge meistert.

Das gesamte 18. Jahrhundert hindurch war das Konzept „guter“ und „schlechter“ Finger verbreitet; es wurde von Komponisten eingesetzt, um den adäquaten Ausdruck und die richtige Artikulation zu erzielen (ein „guter Finger“ spielte einen „guten“ Ton, d. h. eine betonte Note, und „schlechte“ Finger wurden für kürzere und weniger gewichtige Töne eingesetzt). In den 1790er Jahren eroberte das Fortepiano als bevorzugtes Tasteninstrument rasch neue Territorien. Seine neu entwickelte Technik, die Töne innerhalb eines einzigen Akkords auszubalancieren und sie auch in Bezug auf crescendo und diminuendo auszutarieren, bedingte die Notwendigkeit des „gleichmäßigen“ Spiels, was bedeutet, dass man in gewissem Maße der Anatomie der menschlichen Hand entgegenwirken musste, indem man die verschiedenen Finger zwang, zu klingen, als hätten sie dieselbe Länge und verfügten über dieselbe Kraft. In der Folge entstand ein großes Repertoire an Übungen und Etüden, die sich auf rein technische Aspekte des Klavierspiels konzentrierten, und während einige der berühmteren Beispiele (etwa J. C. Kesslers Etüden, die sowohl Chopin als auch Liszt ganz besonders schätzten) heute vergessen sind, bilden andere – darunter vor allem die Etüden von Czerny und Cramer – bis heute das Rückgrat der Klavierausbildung und sind nützliche Hilfen beim Ausführen der Musik von Mozart oder Beethoven. Selbst die Art, wie Musiker übten, wurde „mechanischer“. Friedrich Kalkbrenner, der gefeierte Pianist und Klavierpädagoge, behauptete voller Stolz, er könne gleichzeitig ein Buch lesen und seine täglichen Routineübungen praktizieren.

Chopin stattete Kalkbrenner im Jahr 1831 einen Besuch ab und zeigte sich von dessen Spiel zutiefst beeindruckt; Kalkbrenner bot ihm daraufhin drei Jahre Unterricht an. Józef Elsner, Chopins Lehrer für Komposition am Warschauer Konservatorium, riet allerdings ab, da er Kalkbrenners Angebot für einen eifersüchtigen Versuch hielt, die Flügel des jungen Genies zu stutzen. In der Tat hat es den Anschein, als habe Frédéric selbst in diesem noch zarten Alter bereits sehr feste Vorstellungen davon entwickelt, wie Klaviermusik klingen und gespielt werden sollte; mithin bedurfte er keines Lehrers. Chopin kehrte zu dem Konzept zurück, dass man sich die anatomischen

Eigenschaften der Finger zunutze machen sollte, anstatt sie zu bekämpfen, wenn auch auf einem neuen Niveau. Das Legato-Spiel wurde zum Standard erhoben und weiterentwickelt zu einer „cantabile“ Spielweise, während das Passagenwerk neue Funktionen und eine neue Ästhetik erwarb. Auch der Umgang mit dem Pedal wurde neu erfunden, während Skalen und Arpeggien weitgehend verschwanden: In op. 10 findet sich genau eine diatonische Tonleiter und die einzigen Arpeggien – die berühmten in der Etüde – werden in einer ungewöhnlich weiträumigen Disposition präsentiert. Während Chopins Idiom zwar nicht aus dem Nichts kam (es ist mehr als fair, John Field als seinen Vorfänger anzusehen), hat er doch praktisch im Alleingang für künftige Generationen die Ästhetik und Technik des romantischen Klavierspiels definiert.

Trotz alledem ist es nicht ihre pianistische Neuartigkeit, die es Chopins Études ermöglicht hat, sich 190 Jahre lang auf dem Konzertpodium zu behaupten und Hunderte von Tonaufnahmen zu überdauern. Es ist bemerkenswert, dass bereits Chopins op. 10 einige der feinsten Aspekte seiner reifen Tonsprache aufweist – in all der unendlichen modulatorischen Vielfalt, den einzigartigen und gewagten harmonischen Fortschreitungen und nostalgischen Melodien. Die E-Dur-Etüde Nr. 3 (als er sie in einer seiner eigenen Unterrichtsstunden spielen hörte, soll Chopin ausgerufen haben: „Ah, ma patrie!“) erfreute sich im 19. Jahrhundert immenser Popularität und wurde erbarmungslos für alles nur Erdenkbare transkribiert, von der menschlichen Stimme bis zur Blaskapelle; dies wiederum führte dazu, dass das Stück viel zu langsam gespielt wurde, was selbst heute noch der Fall ist. Jede einzelne Etüde ist eine perfekte Momentaufnahme eines bestimmten musikalischen Gedankens, von der Tragödie in Nr. 6 über die Heiterkeit in Nr. 7 bis zu der sozial aufgeladenen patriotischen Empörung in Nr. 12. Wie die Meisterwerke von Bach und Scarlatti sind auch diese „technischen“ Übungen viel mehr als nur das; und während es einem beim Anhören der eleganten „schwarze Tasten“-Etüde Nr. 5 nicht gelingt, ein freudiges Lächeln zu unterdrücken, ist die Leichtigkeit, mit der Chopin in der Étude Nr. 2 eine melancholische Atmosphäre schafft, indem er ausschließlich chromatische Skalen verwendet, von wahrhaft Mozartscher Qualität.

Liszts Réminiscences de Don Juan: Eine pianistische Tour de force oder eine Hommage?

„Die berühmte Passage aus Don Juan sei hier erwähnt – außer einem Pianola kann sie wohl nur Grigory R. Ginzburg sauber spielen“. – Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*.

Liszts Réminiscences de Don Juan (S418), denen Ferruccio Busoni eine „fast symbolische Bedeutung als Höhepunkt in der Welt des Klavierspiels“ zuschrieb, entstanden im Jahr 1841. 1869 überarbeitete er das Werk für die berühmte Pianistin Sofie Menter, eine Favoritin von George Bernard Shaw und Pyotr Ilyich Tschaikowsky sowie Schülerin von Liszt, der sie „meine einzige Klaviertochter“ nannte. Abgesehen von einigen hinzugefügten Varianten und einer bezaubernden kurzen Kadenz in der ersten Variation von „Là ci darem la mano“ veränderte der Komponist nicht viel an dieser neuen Fassung (entgegen verbreiteter Annahme sind übrigens beide Varianten in der Überleitung zu der „Champagner-Arie“ bereits in der 1843 erschienenen Erstausgabe von Schlesinger enthalten), und das allein verrät uns bereits, dass diese Periode in der Geschichte des Klavierspiels wesentlich mehr Stabilität besaß als die vorausgehenden vierzig Jahre!

Liszt war nicht der erste große Komponist, der Mozarts unsterblicher Oper seine Aufmerksamkeit zuwandte – 1827 schrieb Chopin seine eigenen Variationen op. 2 über „Là ci darem la mano“; die Premiere spielte er am 11. August 1829 während seines bereits erwähnten Aufenthalts in Wien. Die Verdienste der Komposition waren offenbar gravierend genug, um Robert Schumann in dessen erstem kritischen Essay in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 7. Dezember 1831 den berühmten Ausruf „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“ zu entlocken, und die Variationen haben seither ihren Platz im Repertoire zahlreicher Pianisten behauptet. Allerdings gibt es wesentliche Unterschiede zwischen diesen Variationen und Liszts Réminiscences. Wo Chopin Mozarts

Evergreen-Melodie als populäres Thema für die fünf Variationen samt Coda verwendet, von denen eine jede andere Facetten seiner kompositorischen und pianistischen Begabung unter Beweis stellt, verfährt Liszt auf ähnliche Weise, aber er geht noch weiter: Das „*Là ci darem la mano*“-Duett mit den sich anschließenden beiden ausgedehnten Variationen ist Teil einer komplexen Struktur, die die gesamte Oper umfasst und zugleich ein Bravourstück für sozimäßig jeden spektakulären Effekt ist, den Liszt in seinem pianistischen Arsenal bereithielt. Chopins Präsentation des Themas verrät noch nicht, dass es sich um ein Duo handelt; es ist einfach eine fortlaufende Melodie. Liszt hingegen unterscheidet zwischen Don Giovanni und Zerlina, indem er ihre jeweiligen Phrasen im Abstand einer Oktave präsentiert, außerdem ergänzt er die Anweisungen *piano e dolce* für ihn und *parlando* für sie – ein extrem einfaches doch wirkungsvolles Mittel, die beiden Protagonisten zu charakterisieren. Diese Registrierung wird die gesamten beiden ausgedehnten Variationen hindurch beibehalten und hilft ihnen, die Geschichte auf idiomatische Weise zu erzählen. Im Übrigen findet sich in dem gesamten Stück keine einzige Phrase, die nicht unmittelbar von Mozart abgeleitet ist; und während Liszt das musikalische Material zwar großzügig umgestaltet, verliert er dessen Dramaturgie nie aus den Augen.

Réminiscences de Don Juan basiert auf vier Szenen aus *Don Giovanni*. Die Einleitung beschwört die Szenen XI und XV aus dem Zweiten Akt herauf (beide betreffen Don Giovanni und den Commendatore). Es folgen die Variationen über das *Duettino* (Erster Akt, Szene IX, Nr.7), und das Finale schließlich verwendet die Champagner-Aria aus dem Ersten Akt (Szene XV, Nr.11), die am Schluss allmählich von der Musik des Commendatore unterwandert wird. Diese praktische Umkehrung der Handlung rechtfertigt den Titel *Réminiscences*, der, wie Rosen feststellt, „nicht als eine Serie isolierter Erinnerungen verstanden werden sollte, sondern als synoptischer Blick auf die Oper, in dem die verschiedenen dramatischen Momente gleichzeitig existieren.“

Vor dem Zeitalter des Radios und der Tonaufnahmen konnte die Gattung der instrumentalen Fantasie über Opernthemen auch als Mittel dienen, Hörer mit einer Oper bekannt zu machen, ohne dass sie bei einer Aufführung auf der Bühne tatsächlich anwesend sein mussten – ein Privileg, das nur wenigen Auserwählten zu Teil wurde. In der Tat waren Liszts Bemühungen um die Verbreitung der Musik anderer Komponisten ausgesprochen verdienstvoll – in diesem Zusammenhang sei nur auf seine Transkriptionen von Schuberts Liedern verwiesen. Zugleich bleiben die auf der Höhe seiner triumphalen Erfolge als reisender Superstar entstandenen *Réminiscences de Don Juan* eine von Liszts originellsten Kompositionen, ein betörender und eleganter Tribut an seinen pianistischen Genius.

Stravinsky's *Trois Mouvements de Pétrouchka*: keine Transkription?

„Mein Petruschka verändert sich jeden Tag erneut von Grund auf und entwickelt neue unangenehme Charakterzüge, aber er entzückt mich, da er ohne jegliche Heuchelei ist.“ – Igor Stravinsky in einem Brief an seine Mutter.

Die Reputation von Serge Diaghilevs Ballets russes als wohl wichtigstem Tanzensemble des 20. Jahrhunderts basiert zu einem großen Teil auf seinen musikalischen Kooperationen, darunter nicht zuletzt Stravinskys bahnbrechende Ballettmusiken. Nach dem phänomenalen Erfolg von *Der Feuervogel* im Juli 1910 beauftragte Diaghilev Stravinsky, ein weiteres Ballett zu schreiben, und dieser machte sich an *Le Sacre du Printemps*, das später eines der einflussreichsten Musikstücke des 20. Jahrhunderts werden sollte. Als Diaghilev einige Monate später nach Lausanne kam, um das neue Ballett zu besprechen, überraschte er Stravinsky bei der Arbeit an einem „Konzertstück“ für Klavier und Orchester anstelle des versprochenen *Sacre*. Nicht willens das Projekt aufzugeben, überredete Diaghilev den Komponisten, das Orchesterwerk zu einem Bühnenstück umzugestalten. Das „ballet burlesque“ *Pétrouchka* war das Resultat von Diaghilevs Vision und Stravinskys Zusammenarbeit mit Alexandre Benois und Michel Fokine. Die Premiere

fand am 13. Juni 1911 in Paris mit Vaslav Nijinsky als Pétrouchka und Tamara Karsavina als der Ballerina statt; bis heute gilt die Inszenierung als eine der ausgezeichnetsten Choreographien aller Zeiten. Dass *Pétrouchka* zunächst als Klavierkonzert konzipiert war, trug sicher dazu bei, dass die zehn Jahre später entstandene Fassung für Klavier solo einen ähnlich ikonischen Status erlangte wie das Orchesterwerk.

Die „Drei Sätze“ schrieb Stravinsky 1921 in Frankreich als Auftragswerk für Arthur Rubinstein, wobei er ausdrücklich betonte, dass es sich bei der Komposition nicht um die Klaviertranskription eines Orchesterwerks handele, sondern um ein vollgültiges Konzertstück, dass Pianisten ein Vehikel zur Darstellung ihrer Virtuosität im modernen Repertoire an die Hand geben würde. Hier besteht keine Notwendigkeit, das Klangvolumen eines Steinway (S. 35) auf irgendeine Weise zu beschränken, da Instrument und Spieler gleichermaßen bis an ihre Grenzen und darüber hinaus getrieben werden. Während die pianistischen Meisterwerke von Rachmaninow, Scriabin und zum Teil von Prokofiev noch in der Nachhut der von Chopin und Liszt entwickelten instrumentalen Tradition des 19. Jahrhunderts komponiert wurden, präsentierte Stravinsky uns hier die neue Philosophie dieses Mediums. Seine Beschreibung des Klaviers als Perkussionsinstrument ist keine Beleidigung; vielmehr weckt es Erinnerungen an ein Interview an Bord eines Transatlantikkreuzers, in dem ein recht entspannter Igor Fyodorovich erklärt, dass „Gott die Musik lediglich mit großen Trommeln und Zimbeln geschaffen hat“.

Der erste Satz, *Danse russe* (Russischer Tanz), ist dem Schluss der ersten Szene des Balletts entnommen; hier wird das Orchester-Tutti von einem konstanten Pulsieren der ausgedehnten Klavierpartie verstärkt. Der zweite Satz, *Chez Pétrouchka* (In Petruschkas Kammer) setzt die zweite Szene des Balletts um und wurde von Stravinsky als Erstes entworfen. In einem späteren Interview erinnerte er sich: „Als ich diese Musik schrieb, hatte ich ein deutliches Bild einer Puppe im Sinn, die plötzlich zum Leben erwacht und die Geduld des Orchesters mit diabolischen Arpeggio-Kaskaden bis an ihre Grenzen reizt. Das Orchester wiederum rächt sich mit bedrohlichen Trompetenstößen.“ Da in dieser solistischen Fassung auf die bedrohlichen Arpeggien im Klavier... wiederum das Klavier reagiert, kann man sich nicht ganz des diebischen Vergnügens enthalten, an dieser Stelle Trompeten und andere Orchesterklänge nachzuahmen – auch wenn dies der strikten Instruktion des Komponisten widerspricht, das Werk als reines Klavierstück zu betrachten. Der letzte Satz, *La Semaine grasse* (Die Fastnachtszeit), setzt fast die gesamte vierte Szene bis zum Ende des Auftritts der Maskenträger um, dem Stravinsky einen Schluss anfügte, den er später in seine 1947 überarbeitete Fassung des Balletts integrierte.

Niemand hat diese Musik besser beschrieben als Nikolai Myaskovsky: „Kann man das Leben als Kunstwerk bezeichnen? Das Leben, das rings um uns tobt, das unseren Zorn und unsere Freude hervorruft, das weint, das in Rage gerät, das in einem raschen breiten Strom daher fließt? Denn *Pétrouchka* ist das Leben selbst.“

ALEXANDER MELNIKOV
Übersetzung: Stephanie Wollny

Mein tiefster Dank gilt meinem Freund Dr. Karl Böhmer für seine bemerkenswerten Erkenntnisse zu Schubert und für seine Erlaubnis, seinen Artikel zu verwerten. Der Abschnitt über die Chopin Études basiert im Wesentlichen auf dem brillanten Buch des niederländischen Pianisten und Musikwissenschaftlers Professor Jan Marisse Huizing: Frédéric Chopin: *The Etudes: History, Performance Practice, Interpretation* (Schott Music: 2015).

VIER KLAVIERE

Bartolomeo Cristofori erfand das Fortepiano – „Un Arpicembalo di nuova inventione, che fa il piano, e il forte“¹ – um das Jahr 1700. Dieses Wunder der Ingenieurskunst, das eines Genies würdig ist (unglaublicherweise enthielt der hochkomplexe Mechanismus von Cristoforis Klavier bereits sämtliche Merkmale der modernen Klaviermechanik), setzte sich aufgrund seiner Komplexität und seines hohen Preises nur sehr allmählich durch. Der deutsche Tasteninstrumentenbauer Gottfried Silbermann (1683-1753) bewahrte Cristoforis Erfahrung für die Nachwelt, indem er die Pläne des Italieners für den Bau seiner eigenen Instrumente verwendete, was – wie weithin bekannt ist – J. S. Bachs Missfallen erregte und später (dies ist weniger bekannt) dessen uneingeschränkte Zustimmung gewann. Später waren Silbermanns Schüler dafür verantwortlich, dass der Klavierbau sich in zwei wesentlichen Schulen weiterentwickelte. Eine Gruppe seiner Schüler, die so genannten „zwölf Apostel“, flohen im Siebenjährigen Krieg (1756-1763) aus Deutschland und ließen sich in England nieder, wo sie die englische Schule des Klavierbaus gründeten, die letztlich zum modernen Klavier führte. Silbermanns Neffe und Schüler Johann Andreas Silbermann hingegen war der Mentor einer weiteren zentralen Figur in der Geschichte des Klaviers – Johann Andreas Stein, der die Prellmechanik erfand und die Wiener Schule gründete, deren Blütezeit bis Mitte des 19. Jahrhunderts währte.

Das erste auf dieser CD vorgestellte Instrument ist ein sechseinhalb Oktaven umspannendes Fortepiano, das zwischen etwa 1828 und 1835 in Wien von **Alois Graff** gebaut wurde – nicht zu verwechseln mit dem berühmteren Wiener Klavierbauer Conrad Graf. Dieses Instrument darf wohl als repräsentativ für die letzte uneingeschränkt erfolgreiche Generation von Instrumenten des Wiener Typs beschrieben werden. Bei diesem Instrumententyp sind die Vorteile der Prellmechanik noch zu spüren, trotz der erhöhten Saitenspannung, der größeren Entfernung zu den Tasten und so ziemlich jeder erdenklichen größeren Dimensionierung und Wuchtverstärkung, die sich aus dem steten Bemühen um größere Klangfülle ergaben. Wie es zu der Zeit üblich war, hat das Instrument eine Menge Extras und die Anzahl der Pedale macht es noch heute zu einem großen Publikumsmagneten.

Sébastien Érard (1752-1831) war ein Instrumentenbauer deutscher Herkunft, der weitgehend verantwortlich ist für die moderne Form sowohl des Klaviers als auch der Harfe. Als junger Mann demonstrierte er eine bemerkenswerte Begabung auf dem Gebiet der Geometrie und der Mechanik, und schon als Sechzehnjähriger arbeitete er als Cembalo-Bauer in Paris, wo er bereits 1777 sein erstes Fortepiano konstruierte. Als er vor der Französischen Revolution fliehen musste, ging er nach London, wo er eine Fabrik gründete und sich die englische Art des Fortepiano-Designs aneignete; so reihte er sich in die Cristofori-Silbermann-Zumpe-Tradition ein, die vor allem dank Érards späteren Errungenschaften sich schließlich gegenüber der Wiener Schule durchsetzte. In Wien erwarb Beethoven 1803 eines von Érards Klavieren, was zu einem merklichen Wandel in seinem Kompositionsstil für Klavier führte. Beethovens Érard war allerdings im Grunde ein englisches Instrument aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und damit Welten entfernt von dem Klavier aus dem Jahr 1837, das ich in dieser Einspielung benutze und das neben dem Klavier von Pleyel das Instrument der Wahl für Aufführungen von Chopin ist. Zahlreiche technische Innovationen (darunter die Repetitionsmechanik, die das Legato-Spiel wesentlich erleichtert, sowie die Unterämpfung, die sich meiner Meinung nach so wunderbar für das bei Chopin unverzichtbare *jeu perlé* eignet) trugen zum Entstehen eines legendären Designs bei, das für mehr als sechs Jahrzehnte praktisch unverändert blieb und bis heute in den Herzen von Pianisten sowohl in Frankreich als auch anderswo einen besonderen Platz einnimmt.

Ferenc Liszt muss während seiner aktiven Karriere als legendärer Konzertvirtuose sowie auch in späteren Jahrzehnten jedes erdenkliche Klavier gespielt und kennengelernt haben – was uns große Auswahlmöglichkeiten bietet, wenn wir nach einem „historisch passenden“ Instrument suchen. Nicht nur Liszts Vorliebe für Klaviere von Bösendorfer und C. Bechstein ist zuverlässig dokumentiert, auch sein lobender Brief von 1883 an Steinway ist wohlbekannt. Die Nachwirkungen seiner enormen kommerziellen Bedeutung sind noch heute zu spüren, wie man auf den Webseiten dieser drei Klavierbauer und einiger weiterer weniger bekannter Betriebe beobachten kann. Jede Firma setzt darauf, den großen Meister als Verkaufsmanager zu engagieren, indem sie seine Vorliebe für ihre jeweiligen Instrumente vor rund 150 Jahren anführt! Der in dieser Einspielung zu hörende **Bösendorfer** aus dem Jahr 1875 hat allerdings kaum Gemeinsamkeiten mit seinem modernen Gegenstück, sondern ist ein stolzes Exemplar der Wiener Tradition. (Bemerkenswerterweise baute Bösendorfer Instrumente des Wiener Typs noch bis weit ins 20. Jahrhundert.)

Wie bereits erwähnt, wurden die Vorteile der Wiener Mechanik (speziell die taktile Unmittelbarkeit des Kontakts mit dem Hammer und daraus resultierend die Schnelligkeit und Agilität der Artikulierung), indem die Klaviere immer schwerer und größer gerieten, zunehmend von einer gewissen schwerfälligen Unberechenbarkeit, gar Unbeholfenheit aufgewogen. Die Kontrolle des *pianissimo* und des *Legato*-Spiels wird recht knifflig, und der Versuch, schnelle Tonrepetitionen zu spielen, führt gewöhnlich zur Katastrophe. Das Klavier ist technisch viel weniger ausgereift als alles, was Érard bereits in den 1830ern konstruierte; allerdings machen die mechanischen Eigenschaften eines Instruments nur eine Seite der Medaille aus – vom Klang her bewahrt der Bösendorfer die einzigartige Ästhetik eines wahrhaften Wiener Instruments, was für Johannes Brahms noch deutlich spürbar war. Auf alle Fälle ist der Umgang mit diesem launenhaften Instrument immer eine äußerst persönliche Angelegenheit – für Zuhörer, Stimmer und Spieler gleichermaßen.

Offensichtlich sind die heutigen Zuhörer am vertrautesten mit dem vierten Instrument auf dieser Einspielung, einem **modernen großen Steinway-Konzertflügel Model D**. Der kluge Geschäftssinn und die außergewöhnliche technische Begabung von Heinrich Engelhart Steinweg (Henry E. Steinway in der amerikanisierten Schreibweise) und seinen Söhnen Theodore und William stellten sicher, dass der weltweite Marktanteil dieser Firma an Luxus-Klavieren seit mehr als einem Jahrhundert dauerhaft bei etwa 80% verharrt; der Name selbst wurde zu einem der wertvollsten und bekanntesten Markenzeichen (in dem wunderbaren Filmmusical *Easter Parade* von 1948 mit Fred Astaire und Judy Garland singt diese: „I know a fine way / To treat a Steinway“). Das moderne Klavier ist extrem vielseitig, und das Wissen um die Entwicklungen in früheren Zeiten hilft durchaus, wenn man richtig einschätzen will, wie genial eigentlich die Mechanik des modernen Klaviers ist. Das Instrument eignet sich für Konzertaufführungen in Räumlichkeiten, die von einer kleinen Kirche mit sechzig Sitzen bis zu einem Konzertsaal mit mehreren Tausend Plätzen reichen, und häufig ist die wirkliche Herausforderung an den heutigen Pianisten *nicht*, dass er zu laut sein könnte – mithin eine Umkehrung der Erfahrung vergangener Generationen. Den modernen Klavieren mögen die Individualität und der Charme ihrer Vorläufer abgehen, und der volle Klang ihrer Bässe lässt sie weniger deutlich klingen. Ein weiteres Dilemma ergibt sich für den Spieler allerdings aus dem Übermaß an Kraft, das ständig sorgfältige Beschränkung erfordert: Pianisten müssen die Akustik (ob sie in einem kleinen und / oder nachhallenden Raum auftreten) berücksichtigen, die Balance (Ensemblemusik sollte man mit einem leiseren Instrument aufführen) und den Stil (eine Mozart-Sonate ist nicht wirklich mit der Klangfülle eines Prokofiev vereinbar). Damit ist das Gefühl, das Instrument an seine Grenzen zu treiben – ein wesentlicher und wichtiger Bestandteil so vieler Kompositionen – für uns heute nicht mehr verfügbar, wenn wir die Musik der Vergangenheit auf einem modernen Instrument spielen; wir können lediglich versuchen, diese Erfahrung psychologisch nachzuempfinden und dem Zuhörer einen Eindruck davon zu vermitteln.

ALEXANDER MELNIKOV
Übersetzung: Stephanie Wollny

¹ Ein neu erfundenes Cembalo, das leise und laut spielt.

Der Wanderer

Georg Philipp Schmidt von Lübeck

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer.
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall;
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt, und nie gekannt!
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn.

Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du? . . .

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“

Le Vagabond

Georg Philipp Schmidt von Lübeck

Je descends des montagnes ;
La vallée fume, la mer rugit,
J'erre en silence, avec bien peu de joie au cœur,
Et toujours mes soupirs me questionnent : où ?
Toujours : où ?

Le soleil me semble si froid ici,
Les fleurs se sont fanées, la vie s'est faite vieille,
Et les mots des Hommes ne sont plus que des sons vides :
Je suis partout un étranger.

Où es-tu, ma terre bien aimée,
Que j'ai cherchée, dont j'ai rêvé, mais n'ai jamais connue ?
La terre, la terre si verte d'espoir,
La terre où les roses éclosent,

Où mes amis se promènent,
Où mes morts ressuscitent,
Cette terre qui parle ma langue :
Ô terre, où es-tu ?

J'erre en silence, avec bien peu de joie au cœur,
Et toujours mes sanglots me questionnent : où ?
Toujours : où ?
Dans un soupir fantomatique, arrive la réponse :
“Là où tu n'es pas – là est la joie !”

The Wanderer

Georg Philipp Schmidt von Lübeck

I come down from the mountains;
The valley steams, the sea roars.
I wander in silence, with but little joy,
And always my sighs ask: where?
Always: where?

The sun seems so cold to me here,
The blossom faded, life grown old,
And men's words naught but empty sound:
I am a stranger everywhere.

Where are you, my beloved land?
Sought for, dreamt of, and never known!
The land, the land, so green with hope,
The land where my roses bloom,

Where my friends walk,
Where my dead rise again,
The land that speaks my language:
O land, where are you?

I wander in silence, with but little joy,
And always my sighs ask: where?
Always: where?
In a ghostly whisper comes the reply:
‘Where you are *not* – there is happiness!’

Alexander Melnikov • Discography selection

Also available digitally / Disponible également en version digitale

SERGEI PROKOFIEV
Piano sonatas nos. 2, 6 & 8
CD HMC 902202



JOHANNES BRAHMS
Sonates no. 1 op. 1 & no. 2 op. 2
Scherzo op. 4
CD HMC 902086



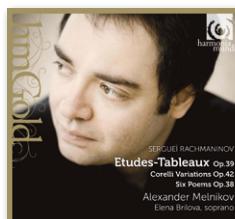
DMITRI CHOSTAKOVITCH
Piano concertos nos. 1 & 2
Sonata for violin & piano op. 134
I. Faust, violin
J. Berwaerts, trumpet
Mahler Chamber Orchestra
cond. T. Currentzis
CD HMC 902104



The Preludes & Fugues
2 CD HMC 972019.20



PAUL HINDEMITH
Sonatas for...
I. Faust, violin
A. Rudin, J. Berwaerts, T. van der Zwart, G. Costes
CD HMC 905271



SERGEI RACHMANINOV
Études-Tableaux op. 39
Poèmes op. 38
Variations sur un thème de Corelli op. 42
E. Brilova, soprano
CD HMG 501978

FRANZ SCHUBERT
Fantasia in F minor
Œuvres pour piano à 4 mains
with Andreas Staier, pianoforte
CD HMC 902227



ROBERT SCHUMANN
Piano concerto
Piano trio no. 1
with Isabelle Faust, violin
Jean Guihen Queyras, cello
Freiburger Barockorchester
cond. Pablo Heras-Casado
CD HMC 902198





harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistrement : octobre 2016, mai 2017 & juillet 2017, Teldex Studio Berlin
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : Sebastian Nattkemper, Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin
Montage : Sebastian Nattkemper, Julian Schwenkner
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902299