



SCHUBERT • PROKOFIEV • CHOPIN

CD1

Schubert (1797-1828)

Drei Klavierstücke D.946

1. n°1 en mi bémol mineur	14'31
2. n°2 en mi bémol majeur	13'46
3. n°3 en do majeur	5'13

Prokofiev (1891-1953)

Sonate pour piano n°7 opus 83

4. Allegro inquieto	8'18
5. Andante caloroso	6'24
6. Precipitato	3'59

CD2

Chopin (1810-1849)

24 préludes opus 28

1. n° 1 en ut majeur, <i>Agitato</i>	0'50
2. n° 2 en la mineur, <i>Lento</i>	2'27
3. n° 3 en sol majeur, <i>Vivace</i>	0'57
4. n° 4 en mi mineur, <i>Largo</i>	1'49
5. n° 5 en ré majeur, <i>Molto allegro</i>	0'40

6. n° 6 en si mineur, <i>Lento assai</i>	2'07
7. n° 7 en la majeur, <i>Andantino</i>	0'43
8. n° 8 en fa dièse mineur, <i>Molto agitato</i>	2'01
9. n° 9 en mi majeur, <i>Largo</i>	1'34
10. n° 10 en ut dièse mineur, <i>Molto allegro</i>	0'31
11. n° 11 en si majeur, <i>Vivace</i>	0'35
12. n° 12 en sol dièse mineur, <i>Presto</i>	1'16
13. n° 13 en fa dièse majeur, <i>Lento</i>	3'16
14. n° 14 en mi bémol mineur, <i>Allegro</i>	0'39
15. n° 15 en ré bémol majeur, <i>Sostenuto</i>	5'06
16. n° 16 en si bémol mineur, <i>Presto con fuoco</i>	1'12
17. n° 17 en la bémol majeur, <i>Allegretto</i>	2'47
18. n° 18 en fa mineur, <i>Molto allegro</i>	0'55
19. n° 19 en mi bémol majeur, <i>Vivace</i>	1'20
20. n° 20 en ut mineur, <i>Largo</i>	1'35
21. n° 21 en si bémol majeur, <i>Cantabile</i>	1'37
22. n° 22 en sol mineur, <i>Molto agitato</i>	0'49
23. n° 23 en fa majeur, <i>Moderato</i>	1'30
24. n° 24 en ré mineur, <i>Allegro appassionato</i>	2'46



L'idée d'associer des œuvres de Schubert, de Prokofiev et de Chopin m'est venue à l'esprit quand j'ai entendu parler de la carrière pianistique de Prokofiev, qui fut un aspect très important de sa vie. Lorsqu'il quitta la Russie en 1918 en route pour les États-Unis, sa première longue étape le conduisit au Japon, où il donna plusieurs concerts dont les programmes associaient ses propres œuvres à des pièces de Chopin. Après son arrivée aux USA, les promoteurs de concert lui demandèrent d'ajouter à ses programmes de récital des compositeurs de l'époque classique ; c'est ainsi qu'il fut amené à transcrire des valse de Schubert. J'étais donc fascinée par l'idée de regrouper des pièces de ces trois compositeurs si différents. Pour moi, c'est la Septième Sonate de Prokofiev qui est au centre de cette constellation et qui révèle les liens entre les trois œuvres.

Les *Drei Klavierstücke* figurent à mon sens parmi les œuvres pianistiques les plus profondes et les plus personnelles. La partie principale du n°1 en mi bémol mineur, avec ses triolets palpitants à la main gauche et ses brèves exclamations à la droite, crée un climat dramatique et agité. Au départ, Schubert avait composé deux trios – l'un en si majeur, l'autre en la bémol majeur –, afin d'agencer un contraste avec le volet principal, mais il biffa le deuxième par la suite. Puisque j'aime bien suivre la conception originale du compositeur, je joue la pièce avec les deux trios (édition Henle). Le *Klavierstück* n°2 en

mi bémol majeur est un grand morceau lyrique pourvu de deux trios, en ut mineur et la bémol mineur. Cette dernière section, avec sa belle ligne vocale toute simple et l'accompagnement qui la sous-tend, est à mon avis l'une des déclarations les plus personnelles et les plus émouvantes de tout le répertoire classique. Quant au n°3 en ut majeur, il regorge de syncopes et possède un caractère très joyeux. La partie centrale (il n'y a ici qu'un seul trio), en ré bémol majeur, est fondée sur un thème aux allures de choral qui subit ensuite des variations. Dans la coda (elle aussi construite sur des syncopes), Schubert nous mène à l'apogée de la luminosité et de la joie.

La Septième Sonate en si bémol majeur op.83, fut composée entre 1939 et 1942, à l'époque où Prokofiev travaillait également sur la Sixième Sonate en la majeur op.82 et la Huitième en si bémol majeur op.84. Le thème initial du premier mouvement (*Allegro inquieto*) établit la note clé de toute l'œuvre : le si bémol, note à laquelle Prokofiev revient sans cesse lors de ces premières mesures comme à une « idée fixe » et qu'il détruit de façon très appuyée juste quelques mesures plus tard. Tout au long du mouvement, le compositeur entretient un sentiment de malaise (que suggère également l'indication d'expression), de la fragilité des choses que nous croyons être stables et permanentes. Le second thème, glacial, erre d'une tonalité à l'autre. Le développement d'une

puissance exceptionnelle, fondé sur les motifs du début du mouvement, est presque totalement dépourvu de centres tonals bien définis. Ce n'est qu'avec le dernier accord de la coda que la tonique de si bémol majeur s'impose enfin. Le deuxième mouvement, Andante caloroso, constitue un exemple merveilleux du versant lyrique de Prokofiev – soulignons la belle couleur de la ligne mélodique, avec une légère tendance à l'irréalité, qui culmine avec les sonneries de cloches. La transition vers la « reprise », avec la cloche qui sonne comme de très loin, me fait penser à un champ de bataille après le conflit, où il ne reste plus rien de vivant. Cette vision s'estompera avec le retour du thème principal en mi majeur, mais les derniers accords du mouvement évoqueront encore un sentiment de mort. Le dernier mouvement, Precipitato, est une toccata à 7/8 avec une figuration répétée à la basse (dans laquelle figure la note si bémol). Le mouvement est en développement permanent, les textures et les sonorités en augmentation constante jusqu'aux dernières mesures avec leur résolution finale sur si bémol majeur, qui marque en même temps la dévastation totale de la substance.

Lors de ma visite en 2011 à la Chartreuse de Valldemossa sur l'île de Majorque, je me suis émerveillée devant l'atmosphère de cet endroit. C'est là que Chopin composa la plus grande partie des Vingt-quatre Préludes pendant son séjour de 1838/39, et son esprit est encore présent dans les lieux. Grand admirateur de Bach, on le sait, Chopin amena à Valldemossa la partition du

Clavier bien tempéré. Il y travailla sur un grand cycle de pièces dans les vingt-quatre tonalités ; mais à la différence de Bach, il adopte le cycle des quintes, tout en faisant suivre chaque tonalité majeure de son relatif mineur. Chopin fait de chaque prélude une déclaration forte dans une forme très concise, et chaque note sans exception sert à compléter cette déclaration. Les Préludes constituent à mon sens un univers unique, dans lequel chaque pièce met en valeur les autres tout en possédant sa propre personnalité, son propre caractère. Chopin laisse aux pianistes ainsi qu'aux auditeurs la liberté de choisir leur interprétation propre de chaque prélude : il me semble qu'aucune autre pièce ne se prête à autant d'interprétations différentes que les Préludes.

Ma perception des Préludes est fondée sur mon étude approfondie de la partition (j'utilise l'« Édition nationale polonaise » publiée sous la direction de Jan Ekier, qui se base sur « tout le corpus des sources disponibles » et vise à « présenter la production de Chopin sous sa forme authentique », comme le dit le site de l'édition) ainsi que ma sensibilité personnelle à cette musique à nulle autre pareille.

Yulianna Avdeeva

Traduction : Charles Johnston

Franz Schubert

Drei Klavierstücke D. 946

Schubert est l'un des premiers musiciens à avoir épanoui son génie créateur dans de brèves pièces lyriques, tels les *Impromptus*, les *Moments musicaux* et les trois pièces ou *Drei Klavierstücke* achevées en mai 1828. Âgé de trente et un ans, il ne lui restait que six mois à vivre. Rongé par la maladie, il endurait d'insupportables souffrances physiques et luttait contre une situation matérielle des plus précaires. Déjà en 1824, se confiant à un proche, il s'avouait « le plus malheureux et le plus infortuné du monde ». Ces trois pièces souvent comparées aux *Impromptus* n'ont été publiées qu'en 1868 par Johannes Brahms qui leur donna le titre de *Klavierstücke*, alors que vraisemblablement Schubert avait pensé entamer une nouvelle série de quatre *impromptus* dont il ne composa que les trois premiers. Pleines d'intensité dramatique sur leur harmonie perpétuellement modulante, les trois pièces D. 946, tour à tour sereines, sombres, passionnées et brillantes, offrent le même caractère émouvant et le même lyrisme que les *Impromptus* auxquels on les compare souvent.

Les *Klavierstücke* adoptent une forme proche du rondo. La première, *Allegro assai* en mi bémol mineur, est emportée sur le rythme haletant et angoissé de son thème principal sur un accompagnement de triolets. Deux couplets poignants se développent dont un *Andante* en si majeur plaintif quasi improvisé. On retrouve le

même climat dans l'*Allegretto* en mi bémol majeur introduit par un motif balancé délicieusement schubertien, mais les couplets révèlent de nouveau une tension que viennent pourtant adoucir des moments lyriques d'une tendresse déchirante et presque tragique. Différente, la troisième pièce *Allegro* en ut majeur, conclue par une brillante coda, évoque davantage la danse avec son écriture syncopée. Le génie mélodique de Schubert est ici avant tout simple, direct et spontané.

Les *Klavierstücke*, au même titre que les *Impromptus* ou les *Moments musicaux*, font partie de ces pages délicieuses et confidentielles qu'aimait tant Schubert et que Liszt comparait à un « trésor divin ».

Serge Prokofiev

Sonate n° 7 opus 83

Néo-classique pour les uns, révolutionnaire pour les autres, Serge Prokofiev, né dans un cadre familial favorable à la musique, a manifesté dès sa plus tendre enfance des dons extraordinairement précoces. Admis au Conservatoire de Saint-Petersbourg en 1904, à l'âge de treize ans, il y entraînait, ayant déjà à son actif, disait-il, quatre opéras, deux sonates, une symphonie et de nombreuses pièces pour piano.

Appartenant comme les sonates n°6 et n°8 aux sonates dites « de guerre », la *Sonate n°7 op. 83* a été écrite entre 1939 et 1942 à Tbilissi, en Géorgie, où le compositeur avait été évacué par

les autorités soviétiques. Après plusieurs années vécues en Europe et aux États-Unis, Prokofiev avait définitivement regagné l'URSS en 1936. Sviatoslav Richter, qui aurait étudié et appris la Septième sonate en quatre jours, en assura la création à la Maison des syndicats de Moscou le 18 janvier 1943, suscitant l'enthousiasme de l'auditoire. L'œuvre reçut le Prix Staline, qui lui fut cependant retiré en 1948 à l'époque où la censure totalitaire d'Andreï Jdanov bridait la liberté artistique et particulièrement celle de compositeurs comme Chostakovitch, Khatchatourian ou Prokofiev.

Les « sonates de guerre » reflètent les sombres années vécues par Prokofiev. D'une structure très claire qui contraste avec la modernité du langage, la *Sonate n°7* déborde d'une énergie barbare. Trois mouvements d'humeur changeante offrent un mélange d'anxiété, de souffrance et de lyrisme traduits par un dynamisme et une violence qui symbolisent l'angoisse du musicien. Dans le premier mouvement se succèdent les climats différents d'un *Allegro inquieto* et d'un *Adantino* dominés par une cellule de quatre notes. L'atmosphère apaisée de l'*Andante claroso* sur sa douce cantilène est bientôt interrompue par la tension de son épisode central, puis la sonate se clôt sur la virtuosité débridée d'une toccata *Precipitato* sur un rythme à 7/8.

Frédéric Chopin

Préludes opus 28

George Sand a été pendant plusieurs années la personne qui a le mieux compris Chopin. C'est en compagnie de l'écrivain qu'au début de l'hiver 1838/1839, Chopin a entrepris un voyage aux Baléares, espérant trouver sous le soleil de la Méditerranée un remède aux maux de la phtisie qui allait l'emporter. Si le début du séjour parut idyllique, le bonheur allait être de courte durée. Des problèmes domestiques, un temps exécrable, l'angoisse de la maladie, la difficulté à se loger dans la triste chartreuse de Valldemosa ont plongé les voyageurs dans un total désarroi. Chopin, qui avait pu faire venir de Paris son piano Pleyel, trouvait cependant le courage de travailler à ses *Préludes* pour piano. « C'est là, écrit George Sand, qu'il a composé les plus belles de ses courtes pages qu'il intitulait modestement des préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. »

De ce voyage Chopin reviendra malade mais mûri. On ne peut nier que les sinistres conditions de leur composition à Majorque aient eu une influence sur la sensibilité exacerbée du musicien, du surcroît physiquement faible. Les *Préludes* de Chopin sont des pièces indépendantes qui n'introduisent rien. Hommage à J.S. Bach dont il admirait profondément le *Clavier bien tempéré*, ils sont présentés selon les vingt-quatre tons de l'ordre normal de la gamme, chaque ton majeur étant suivi de son relatif mineur. Ce n'est pas par hasard si le monument de Bach fut le seul recueil

de musique emporté par Chopin aux Baléares. Ses *Préludes* sont les commentaires saisissants de ses états d'âme et de ses aspirations, reflets de sa pensée intime, ce qui faisait écrire à Berlioz : « En quelles ardentes et mélancoliques rêveries il aimait à répandre son âme ! ». Certains *Préludes* sont d'une extrême brièveté comme le n°7 au rythme de mazurka, d'autres évoluent dans des rafales déferlantes de virtuosité comme le n°16, tel autre se rapproche de l'esprit du nocturne, comme le n° 6 exécuté à l'orgue par Lefébure-Wely lors des obsèques de Chopin le 30 octobre 1849 en l'église de La Madeleine à Paris. Au *Prélude n° 15*, on a quelquefois donné le sous-titre de prélude « à la goutte de pluie », oubliant que Chopin a toujours fermement rejeté toute musique imitative. Toutefois, écoutons George Sand : « Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. [...] Quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduais par le mot d'harmonie imitative ».

La première édition des *Préludes* est parue en 1839 simultanément à Leipzig et à Paris, avec une dédicace à Camille Pleyel, directeur de la maison Pleyel.

Adélaïde de Place

Yulianna Avdeeva piano

Débutant ses études de piano à l'Académie russe de musique Gnessine avec Elena Ivanova et Vladimir Tropp, Yulianna Avdeeva intègre ensuite la Haute École d'Art de Zurich, où elle étudie avec Konstantin Scherbakov, puis l'Académie de Lake Como où elle reçoit l'enseignement de William Grant Naboré, Dmitri Bashkirov et Fou Ts'ong. Après avoir remporté plusieurs compétitions internationales, dont le Concours de Brême en 2003 et le Concours de Genève en 2006, elle se distingue en 2010 lorsqu'elle reçoit le Premier Prix du Concours Chopin de Varsovie. Elle poursuit depuis lors une exceptionnelle carrière qui l'amène à se produire en récital sur les plus belles scènes du monde et en soliste aux côtés d'orchestres renommés, comme dernièrement le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin sous la direction de Marek Janowski. Chambriste accomplie, elle joue régulièrement avec la violoniste Julia Fischer ; les deux musiciennes seront en tournée en Europe en octobre 2014. Le répertoire, de Yulianna Avdeeva, qui s'étend de Bach aux compositeurs du XX^e siècle, privilégie les concerts sur instruments d'époque. Après avoir interprété les Concertos de Chopin sur un piano Erard avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment dirigé par Jacek Kaspszyk et l'Orchestra of the Eighteenth Century avec Frans Brüggen, elle les a gravés avec ces derniers sous le label de l'Institut Frédéric Chopin, un enregistrement salué par la critique.



The idea of coupling works by Schubert, Prokofiev and Chopin came to my mind after I learnt about Prokofiev's career as a pianist, which was a very important part of his life. When he left Russia in 1918 on his way to the United States, his first long stopover was Japan, where he gave several concerts containing his own works combined with Chopin pieces. After he arrived in the US, the promoters there asked him to add works by composers of the Classical period to his recital programmes, and this is what prompted him to make a transcription of Schubert waltzes. So I was fascinated by the idea of putting pieces by these three different composers together. I see Prokofiev's Seventh Sonata as the centre of this constellation, revealing the connections between the three works.

For me the three *Klavierstücke* are among the deepest and most personal works for piano. The main section of no.1 in E flat minor, with its pulsating triplets in the left hand and its short exclamations in the right, creates a restless, dramatic atmosphere. Originally, Schubert composed two trios – in B major and A flat major – to provide a contrast to the main section, but then he crossed out the second one. I like to keep to the composer's original idea, so I perform the piece with both trios (Henle edition). No.2 in E flat major is a great lyrical piece with two trios

in C minor and A flat minor. The A flat minor section with its beautiful and simple vocal line and its supporting accompaniment is in my opinion one of the most personal and moving statements in all classical music. No.3 in C major is full of syncopation, with a very joyful character. The single middle section in D flat major is based on a chorale-like theme, which is then varied. In the coda (also built around syncopation) Schubert takes us to the pinnacle of brightness and joy.

The Seventh Sonata in B flat major, op.83, was composed between 1939 and 1942, the same period when Prokofiev was working on the Sixth Sonata in A major, op.82, and the Eighth in B flat major, op.84. The opening theme of the first movement (*Allegro inquieto*) establishes the keynote of the whole piece – the note B flat, to which Prokofiev always returns in the first bars as an 'idée fixe', and which he destroys in a very marked manner just a few bars later. Through the whole movement the composer maintains this sense of unease (also suggested in the expression mark) and of the fragility of the things we believe to be stable and permanent. The second subject is a chilling theme wandering through different keys. The extremely powerful development section, based on the opening motifs, is almost devoid of clear tonal centres. Only in the last chord of the coda, in B flat major, is the tonic finally affirmed. The second movement, *Andante*

caloroso, is a fantastic example of Prokofiev's lyrical side – note the beautiful colour of the melody, with a slight tinge of unreality, which rises to a bell-like climax. The transition to the 'reprise', where the bell sounds from very far away, reminds me of the field after a battle, where nothing living is left. This vision disappears only after the E major main theme returns, but the movement's concluding chords still evoke the sense of death. The final movement, Precipitato, is a toccata in 7/8 with repeated figuration in the bass (including the note B flat). The movement develops throughout, with the texture and sonority constantly intensifying right up to the final resolution to B flat major in the closing bars, which at the same time marks the complete devastation of the substance.

When I visited the monastery of Valldemossa on the island of Majorca in 2011, I was amazed by its atmosphere. Chopin composed the greater part of the Twenty-four Preludes during his stay there in 1838/39, and the place still retains his spirit. It is well known that Chopin admired Bach and took the score of *The Well-tempered Clavier* to Valldemossa with him. He was working on a large-scale cycle of pieces in all twenty-four keys, but in contrast to Bach, he uses the circle of fifths, with each major key followed by its relative minor. In each prelude, Chopin makes a strong statement in very concise form, and every single note is intended to complete this statement. For me the Preludes are a unique universe, where

each piece complements the others while at the same time possessing its own personality and character. Chopin left pianists and listeners free to choose their specific interpretation of each prelude, and I think that no other piece can be performed in so many different ways as the Preludes.

My perception of the Preludes is founded on study of the score (I use the Polish National Edition edited by Jan Ekier, which is 'based on the entire body of available sources' and is intended 'to present Chopin's output in its authentic form', to quote the Edition's website) and my personal feeling for this unique music.

Yulianna Avdeeva

Franz Schubert

Drei Klavierstücke D946

Schubert is one of the first composers whose creative genius flowered in short lyrical pieces such as the *Impromptus*, the *Moments musicaux*, and the three piano pieces or *Klavierstücke* he completed in May 1828. Though he was then aged thirty-one, he had only six months left to live. Ravaged by sickness, he endured unbearable physical sufferings while struggling with an extremely precarious material situation. As far back as 1824 he confessed to a close friend that he was 'the unhappiest and most wretched person in the world'. These three pieces were not published until 1868, when their editor, Johannes Brahms, entitled them *Klavierstücke*, although Schubert probably had in mind a new set of four *impromptus*, of which he composed only the first three. Brimming with dramatic intensity in perpetually modulating harmonies, the three pieces of D946, by turns serene, sombre, passionate, and brilliant, offer the same moving character and the same lyricism as the *Impromptus* to which they are often compared. The *Klavierstücke* adopt a form close to the rondo. The first, Allegro assai in E flat minor, is borne along on the breathless, anguished rhythm of its principal theme, over a triplet accompaniment. Two poignant episodes make their appearance, including a plaintive, quasi-improvisatory Andante in B major. We find the same atmosphere in the Allegretto in E flat major,

introduced by a deliciously Schubertian swaying motif, but the episodes once again reveal tension, although these are sweetened by lyrical moments of heartrending, almost tragic tenderness. The third piece, a C major Allegro rounded off by a brilliant coda, diverges from its predecessors, with its syncopated writing inclining more towards an evocation of the dance. Schubert's melodic genius is here essentially simple, direct, and spontaneous.

The *Klavierstücke*, like the *Impromptus* and the *Moments musicaux*, are among those delightfully intimate pieces that Schubert was so fond of writing and which Liszt compared to a 'divine treasure'.

Sergey Prokofiev

Sonata no.7, opus 83

Neo-classical to some, revolutionary to others, Sergey Prokofiev, born into a family environment favourable to music, manifested extraordinarily precocious gifts from his early childhood onwards. When he was admitted to the St Petersburg Conservatory in 1904, at the age of thirteen, he claimed he had already written four operas, two sonatas, a symphony, and numerous piano pieces.

The Piano Sonata no.7, op.83, which with nos.6 and 8 makes up his trilogy of 'War Sonatas', was written between 1939 and 1942 in Tbilisi, Georgia, where the composer had been evacuated by the Soviet authorities. After several years

spent living in Europe and the United States, Prokofiev had gone back to the USSR for good in 1936. Sviatoslav Richter, who is said to have learnt the Seventh Sonata in four days, gave its first performance before an enthusiastic audience at the House of the Unions in Moscow on 18 January 1943. The work received the Stalin Prize, but was stripped of it in 1948 at the time when the totalitarian censorship of Andrey Zhdanov was curbing artistic freedom, particularly that of composers like Shostakovich, Khachaturian, and Prokofiev.

The 'War Sonatas' reflect the dark years Prokofiev was then living through. The Seventh, whose very clear structure contrasts with the modernity of its musical idiom, is overflowing with barbaric energy. Three movements in changing moods present a mixture of anxiety, suffering, and lyricism, conveyed with a dynamism and violence that symbolise the composer's distress. The first movement is built on the alternating atmospheres of an Allegro inquieto and an Andantino dominated by a four-note cell. The tranquil mood of the Andante claroso, with its gentle cantilena, is soon interrupted by the tension of its central episode; then the sonata ends with the unbridled virtuosity of a toccata, marked Precipitato, in 7/8 time.

Frédéric Chopin

Preludes opus 28

George Sand was for several years the person who best understood Chopin. It was in the writer's company that, early in the winter of 1838/39, Chopin set off on a trip to the Balears, hoping to find in the Mediterranean sunshine a remedy for the symptoms of the consumption that was eventually to kill him. While the start of the stay seemed idyllic, their happiness was to prove short-lived. Domestic problems, atrocious weather, concern over the composer's health, and the difficulties associated with their lodgings in the melancholy former Carthusian monastery of Valldemossa plunged the travellers into utter disarray. Nevertheless, Chopin, who had succeeded in having his Pleyel piano shipped from Paris, found the courage to work on his preludes for piano. 'It was there', George Sand wrote, 'that he composed the finest of those short pieces which he modestly called preludes. They are masterpieces.' Chopin returned from the journey in poor health but having gained in maturity. It cannot be denied that the gloomy conditions of composition of the preludes in Majorca had an influence on the highly strung sensibility of the composer, who moreover was physically weak.

Chopin's preludes are independent pieces that, despite their title, introduce nothing. A homage to J. S. Bach, whose *Well-tempered Clavier* he deeply admired, they go through the twenty-four keys (major and minor) of the normal scale, with each

major key followed by its relative minor. It is no coincidence that Bach's monumental volume was the only collection of music Chopin took to the Balears. His preludes are striking commentaries on his psychological moods and his aspirations, reflections of his innermost thoughts; as Berlioz put it, 'In what ardent and melancholy reveries he was wont to pour out his soul!' Some of the preludes are extremely short, like no.7 in mazurka rhythm, while others call forth flurries of virtuosity, like no.16; others again come close to the spirit of the nocturne, such as no.6, which Lefébure-Wely played on the organ at Chopin's funeral in the church of La Madeleine in Paris on 30 October 1849. Prelude no.15 has sometimes been nicknamed 'Raindrop Prelude', overlooking the fact that Chopin always firmly rejected all imitative music. All the same, it is worth repeating George Sand's anecdote: "There is one [prelude] that came to him on a dismal rainy evening and which casts the soul into dreadful despondency. . . . When I made him listen to the sound of those drops of water, which were indeed falling in rhythm on the roof, he denied having heard them. He even grew angry at what I translated by the term "imitative harmony".'

The first edition of the Preludes op.28 was published in 1839, simultaneously in Leipzig and Paris, the latter print with a dedication to Camille Pleyel, director of the publishing and piano firm that bore his name.

Adélaïde de Place

Translation: Charles Johnston

Yulianna Avdeeva piano

After commencing her training as a pianist with Elena Ivanova at the Gnessin Special School of Music in Russia, and later with Vladimir Tropp, Yulianna Avdeeva entered the Zurich University of the Arts, where she studied with Konstantin Scherbakov, then the International Piano Academy Lake Como where she was taught by William Grant Naboré, Dmitri Bashkirov and Fou Ts'ong. Having already won prizes at several international competitions, including Bremen in 2003 and Geneva in 2006, she came to wider attention in 2010 when she was awarded First Prize at the Chopin Competition in Warsaw. Since then she has pursued an outstanding career that has seen her give recitals in the world's foremost venues and appear as a soloist with leading orchestras, including most recently the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin under the direction of Marek Janowski. An accomplished chamber musician, she plays regularly with the violinist Julia Fischer; they will tour Europe in October 2014. Yulianna Avdeeva's repertoire, which extends from Bach to the composers of the twentieth century, gives an important place to concerts on period instruments. After performing the Chopin concertos on an Érard piano with the Orchestra of the Age of Enlightenment conducted by Jacek Kasprzyk and the Orchestra of the Eighteenth Century with Frans Brüggen, she made a critically acclaimed recording of them with the latter artists for the label of the Fryderyk Chopin Institute.



Die Idee, Werke von Schubert, Prokofjew und Chopin in einem gemeinsamen Programm miteinander zu verbinden, kam mir, nachdem ich von Prokofjews Karriere als Pianist erfahren hatte, welche ein äußerst wichtiger Teil seines Lebens war. Als er Russland 1918 verließ, war Japan die erste längere Zwischenstation auf seinem Weg in die Vereinigten Staaten; dort gab er einige Konzerte mit seinen eigenen Kompositionen, aber auch mit Werken von Chopin. Nach seiner Ankunft in den USA baten ihn die Konzertveranstalter, Stücke von Komponisten der Klassik in seine Rezitalprogramme aufzunehmen; dies bewog ihn, Transkriptionen von Schubert-Walzern anzufertigen. Die Vorstellung, Werke dieser drei so unterschiedlichen Komponisten miteinander zu kombinieren, faszinierte mich. Für mich steht Prokofjews Sonate Nr. 7 im Mittelpunkt dieser Gruppe, sie stellt das Bindeglied zwischen den drei Kompositionen dar.

Die „Drei Klavierstücke“ gehören meiner Ansicht nach zu Schuberts tiefgründigsten und persönlichsten Kompositionen für Klavier. Der Hauptteil des Klavierstücks Nr. 1 in es-Moll, mit den pulsierenden Triolen in der linken Hand und den kurzen Einwürfen zur Rechten, schafft eine rastlose, dramatische Atmosphäre. Ursprünglich hatte Schubert zwei Trios in H-Dur und As-Dur geschrieben, als Kontrast für den Hauptteil, aber dann strich er das zweite wieder aus. Da ich

mich gern an die ursprüngliche Eingebung des Komponisten halten möchte, spiele ich das Stück mit beiden Trios (Urtextausgabe G. Henle Verlag). Das Klavierstück Nr. 2 ist ein groß angelegtes, lyrisches Stück mit zwei Trios in c-Moll und as-Moll. Der as-Moll-Teil mit seiner schönen und schlichten Melodie sowie seiner unterstützenden Begleitung stellt meiner Meinung nach eine der persönlichsten und bewegendsten musikalischen Bekundungen des klassischen Repertoires dar. Das fröhlich-heitere Klavierstück Nr. 3 in C-Dur steckt voller Synkopen. Der Mittelteil in D-Dur basiert auf einem choralartigen Thema, das anschließend variiert wird. In der ebenfalls stark synkoptierten Coda führt Schubert den Hörer zu höchster Lichtfülle und Freude.

Die Sonate Nr. 7 in B-Dur op. 83 entstand zwischen 1939 und 1942; Prokofjew arbeitete zur gleichen Zeit an der Sonate Nr. 6 in A-Dur op. 82 sowie an der Sonate Nr. 8 in B-Dur, op. 84. Das Eingangsthema des ersten Satzes (Allegro inquieto) liefert die Schlüsselnote des ganzen Stückes - ein b, zu dem Prokofjew in den ersten Takten immer wieder zurückkehrt, sozusagen als „fixe Idee“, welche er aber in deutlichster Weise nur einige Takte weiter wieder zerstört. Den kompletten Satz hindurch behält der Komponist dieses Gefühl des Unbehagens bei (wie dies auch in der Satzbezeichnung zum Ausdruck kommt) sowie von der Brüchigkeit und Unbeständigkeit all

dessen, von dem man eigentlich eher das Gegenteil annimmt. Das zweite Thema mutet einen eisig an; es bewegt sich durch unterschiedliche Tonarten. Die äußerst kraftvolle, auf den Einleitungsmotiven basierende Durchführung entbehrt praktisch eines klaren tonalen Zentrums. Erst im letzten Akkord der Coda setzt sich dann die Tonika in B-Dur durch. Der zweite Satz, *Andante caloroso*, ist ein fantastisches Beispiel für Prokofjews lyrische Seite, hörbar anderschönen, leicht irrealkolorierten Färbung der Melodie, die glockenähnlich dem Höhepunkt zustrebt. Der Übergang zu der „Reprise“, mit der aus der Ferne heranklingende Glocke, erinnert mich an ein Schlachtfeld nach dem Kampf, auf dem jegliches Leben erstorben ist. Diese Vision schwindet erst nach der Rückkehr des Hauptthemas in E-Dur, aber die den Satz abschließenden Akkorde gemahnen noch an den Tod. Der abschließende Satz, *Precipitato*, ist eine Toccata im 7/8-Takt mit wiederholter Figuration im Bass (unter Einschluss der Note b). Der Satz entwickelt sich durchgehend, wobei sich Beschaffenheit und Klang ständig bis zur abschließenden Auflösung in den Schlusstakten in B-Dur verstärken; diese kennzeichnet gleichzeitig die komplette Zerstörung der Substanz. Als ich 2011 die Kartause von Valldemossa auf Mallorca besichtigte, war ich von der dort herrschenden Atmosphäre sehr angetan. Chopin komponierte 1838/39 den größten Teil der 24 „Préludes“ während seines Aufenthalts dort; der Geist des Komponisten ist immer noch spürbar. Es ist weithin bekannt, dass Chopin, großer Bewunderer

Bachs, die Noten des „Wohltemperierten Klaviers“ nach Valldemossa mitgenommen hatte. Chopin arbeitete an einem großangelegten Zyklus mit Klavierstücken in allen vierundzwanzig Tonarten, aber im Gegensatz zu Bach ordnete er die einzelnen Stücke dem Quintenzirkel nach, wobei auf jede Dur-Tonart die entsprechende Moll-Tonart folgt. Mit jedem Prélude liefert Chopin eine markante musikalische Schilderung in sehr knapper Form, und jede einzelne Note wirkt daran mit. Für mich sind die „Préludes“ ein einzigartiges Universum, in dem jedes Stück die jeweils anderen ergänzt, dabei aber gleichzeitig seine ureigene Charakteristik besitzt. Chopin überlässt es Pianisten und Publikum, ihre persönliche Deutung jedes Prélude zu finden, und ich glaube, dass keine andere Komposition auf so vielfach-unterschiedliche Weise interpretiert werden kann wie der Zyklus der „Préludes“.

Meine Interpretation der „Préludes“ beruht auf dem Studium der Notenausgabe (ich benutze die von Jan Ekier herausgegebene, „auf dem gesamten Korpus der vorhandenen Quellen“ basierende polnische Nationaledition; diese soll „Chopins Werk im Urtext präsentieren“, wie es auf den Seiten der Nationaledition heißt) sowie auf meinem ganz persönlichen, von dieser einzigartigen Musik inspirierten Empfinden.

Yulianna Avdeeva

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Franz Schubert

Drei Klavierstücke D 946

Franz Schubert war einer der ersten Komponisten, der sein schöpferisches Genie in kurzen lyrischen Stücken entfaltete, so in den „Impromptus“, den „Moments musicaux“ und den drei im Mai 1828 vollendeten „Klavierstücken“. Der Komponist war zu diesem Zeitpunkt einunddreißig Jahre alt, es sollte ihm nur noch ein halbes Jahr bis zu seinem Ableben vergönnt bleiben. Die Krankheit raffte Schubert unter fürchterlichen Qualen dahin, zudem kämpfte er mit höchst unsicheren materiellen Lebensverhältnissen. Bereits 1824 hatte er seinem Freund Leopold Kupelwieser in einem Brief gestanden: „Ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt.“ Diese drei, mit den „Impromptus“ verwandten Kompositionen wurden erst 1868 von Johannes Brahms veröffentlicht. Brahms nannte sie „Klavierstücke“, während Schubert wahrscheinlich die Fortsetzung der Impromptus-Reihe mit vier weiteren Einzelstücken im Sinn gehabt hatte, von denen er aber nur die drei ersten verfasste. Voller dramatischer Intensität mit ihrer fortwährend modulierenden Harmonik manifestieren die drei abwechselnd ruhigen, düsteren, dann wieder mit Leidenschaft erfüllten und brillanten Klavierstücke D 946 den gleichen ergreifenden Charakter und die gleiche Gesanglichkeit wie die „Impromptus“, mit denen man sie oft vergleicht.

Die „Klavierstücke“ erinnern in ihrer Gestalt sehr an ein Rondo. Das Klavierstück Nr. 1 in es-Moll, Allegro assai, eilt in dem verängstigt wirkenden, drängenden Rhythmus seines Hauptthemas mit Triolenbegleitung davon. Darauf entwickeln sich zwei ergreifende Couplets, darunter ein Andante in klagendem, fast improvisiert anmutendem H-Dur. Dieselbe Stimmung spiegelt sich im zweiten Stück in Es-Dur, Allegretto, das von einem köstlich wiegenden und typisch Schubert'schen Motiv eingeleitet wird. Die einzelnen Couplets stehen zwar erneut unter Spannung, diese wird jedoch gemildert durch sangliche, von herzerreißender, ja fast tragisch zu nennender Zärtlichkeit geprägte Passagen. Ganz anders das dritte, von heftigen Synkopen durchsetzte und somit eher an einen Tanz erinnernde Klavierstück in C-Dur, Allegro, das von einer wirbelnden Coda beschlossen wird. Schuberts außerordentliche melodische Begabung zeigt sich hier vor allem auf ganz schlichte, direkte und spontane Weise.

Die „Drei Klavierstücke“ gehören ebenso wie die „Impromptus“ oder die „Moments musicaux“ zu den wunderschönen und bekenntnishaft-intimen Kompositionen, die Schubert so sehr am Herzen lagen, und die Liszt mit einem „göttlichen Schatz“ verglich.

Sergej Prokofjew

Sonate Nr. 7 B-Dur opus 83

Neoklassiker für die einen, Revolutionär für die anderen, Sergej Prokofjew, der einer der Musik sehr zugeneigten Familie entstammt, bewies schon in frühester Kindheit außergewöhnliches musikalisches Talent. Im April 1904, im Alter von dreizehn Jahren, wurde Prokofjew als Student am Sankt Petersburger Konservatorium aufgenommen; zu diesem Zeitpunkt hatte er nach eigenem Bekunden schon vier Opern, zwei Sonaten, eine Symphonie und zahlreiche Stücke für Klavier komponiert.

Die Sonate Nr. 7 op. 83 bildet mit den Sonaten Nr. 6 und 8 eine musikalische Triade; entstanden sind alle drei zwischen 1939 und 1944 im georgischen Tiflis, wohin der Komponist durch die sowjetischen Behörden evakuiert worden war; sie werden daher auch als „Kriegssonaten“ bezeichnet. Prokofjew war 1936 nach langjährigem Aufenthalt in Europa und in den Vereinigten Staaten endgültig in die UdSSR zurückgekehrt. Swjatoslaw Richter, der das Werk erstmals am 18. Januar 1943 in Moskau im Haus der Gewerkschaften der Öffentlichkeit vortrug und damit riesige Begeisterung bei dem Publikum auslöste, soll diese Sonate in nur vier Tagen einstudiert haben. Das Werk wurde mit dem Stalin-Preis bedacht, dieser wurde ihm jedoch 1948 wieder entzogen, als Andrej Schdanows totalitäre Zensur die künstlerische Freiheit stark einschränkte und insbesondere den russischen Komponisten Schostakowitsch, Chatschaturjan und Prokofjew zusetzte.

Die „Kriegssonaten“ spiegeln die düsteren Jahre wider, die Prokofjew durchleben musste. Die Sonate Nr. 7, die sich durch eine ganz klare Struktur auszeichnet, welche wiederum im Kontrast zu der Modernität ihrer Sprache steht, quillt schier über von barbarischer Energie. Drei in ihrer Stimmung sehr unterschiedliche Sätze offerieren eine Mischung aus Beklemmung, Leid und zarter Gesanglichkeit, deren Dynamik und aggressive Heftigkeit das Angstgefühl des Komponisten symbolisieren. Im ersten Satz folgen ein Allegro inquieto und ein sich atmosphärisch deutlich davon absetzendes Adantino aufeinander; beide werden von einer Motivzelle mit vier Noten beherrscht. Die beruhigte Atmosphäre des Andante claroso mit seiner zarten Kantilene wird bald durch die Spannung seines Mittelteils unterbrochen, dann endet die Sonate mit der furiosen Virtuosität einer Toccata *Precipitato* im 7/8-Takt.

Frédéric Chopin

Préludes opus 28

Die französische Schriftstellerin George Sand verstand Chopin wohl am besten. In ihrer Gesellschaft hatte Chopin zu Beginn des Winters 1838/1839 eine Reise auf die Balearen unternommen, in der trügerischen Hoffnung, im sonnigen Mittelmeerklima Heilung für seine Schwindsucht zu finden, die ihn aber schließlich dahinraffen sollte. Wenn der Beginn des Aufenthaltes auch idyllisch schien, so war das Glück doch nur von kurzer Dauer. Häusliche Probleme sowie katastrophales Wetter, die Angst

vor der Krankheit, dazu die Schwierigkeit, in der tristen Kartause von Valldemossa eine passende Bleibe zu finden, all dies hatte bei den Reisenden zu völliger Niedergeschlagenheit geführt. Chopin, dem es gelungen war, sein Pleyel-Pianino aus Paris nachkommen zu lassen, fand indes genügend Energie, an seinen „Préludes“ für Klavier zu arbeiten. George Sand schreibt, dass „er dort die schönsten jener kurzen Blätter komponiert“ habe, „die er bescheiden ‚Préludes‘ [Präludien] genannt hat. Es sind Meisterwerke.“

Chopin kehrt von dieser Reise als kranker, aber auch gereifter Mensch zurück. Die trostlosen Umstände bei der Kompositionsarbeit in Mallorca hatten unbestreitbar eine Auswirkung auf die übersteigerte Empfindsamkeit des Musikers, zumal dieser physisch sehr geschwächt war. Chopins „Préludes“ sind eigenständige Musikstücke, die kein wirkliches Präludium, also Vorspiel darstellen. Sie sind eine Hommage an J. S. Bach, dessen „Wohltemperiertes Klavier“ Chopin sehr schätzte. Die Anordnung der Stücke basiert auf dem Quintenzirkel, wobei aber auf jede Durtonart erst noch ein Prélude in der entsprechenden parallelen Molltonart folgt. Es ist kein Zufall, dass Bachs monumentales Werk die einzigen Notenhefte waren, die Chopin auf die Balearen mitnahm. Seine „Préludes“ sind die ergreifenden „Kommentare“ zu seinen Gemütszuständen sowie seinen künstlerischen Hoffnungen und Bestrebungen, ein Spiegel seines Innenlebens. Sie veranlassten Hector Berlioz zu der Bemerkung: „

Welche glühenden, melancholischen Träumereien ließ er doch gern seiner Seele entströmen!“. Einige Préludes sind von extremer Kürze, wie das im Mazurkarhythmus gehaltene Prélude Nr. 7, andere stürmen mit wogender Virtuosität dahin, wie das Prélude Nr. 16, wieder andere kommen inhaltlich eher einem Nocturne nahe, so das Prélude Nr. 6, das am 30. Oktober 1849 bei Chopins Beisetzung von dem französischen Organisten Louis Lefébure-Wely auf der Orgel der Pariser Kirche La Madeleine gespielt wurde. Das Prélude Nr. 15 wird manchmal als „Regentropfen-Prélude“ bezeichnet, wobei allerdings völlig vergessen wird, dass Chopin stets jegliche Form imitativer Musik dezidiert abgelehnt hat. George Sand schreibt jedoch in ihren Lebenserinnerungen: „Eines dieser Préludes entstand an einem düsteren Regenabend, und dieses ist besonders, das unsere Seele mit furchtbarer Niedergeschlagenheit erfüllt. [...] Als ich ihn darauf aufmerksam machte, dass die Regentropfen tatsächlich im Takt auf das Dach fielen, bestand er darauf, dies nicht gehört zu haben. Er empörte sich sogar gegen das, was ich mit dem Ausdruck Tonmalerei zu bezeichnen suchte.“

Die „Préludes“ erschienen 1839 gleichzeitig in Leipzig und in Paris. Die französische Erstausgabe widmete Chopin dem befreundeten Verleger und Konzertveranstalter Camille Pleyel, Inhaber der Klaviermanufaktur Pleyel.

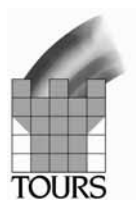
Adélaïde de Place

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Yulianna Avdeeva klavier

Yulianna Avdeeva studierte zunächst Klavier am russischen Gnessim-Institut Moskau bei Jelena Iwanowa und Wladimir Tropp, wechselte anschließend an die Zürcher Hochschule der Künste zu Konstantin Scherbakow und schließlich an die Internationale Piano-Akademie am Comer See als Schülerin von William Grant Naboré, Dmitri Baschkirow sowie Fou Ts'ong. Nachdem sie mehrfach als Preisträgerin aus internationalen Wettbewerben hervorgegangen war, so u.a. 2003 in Bremen und 2006 in Genf, errang sie 2010 den sensationellen ersten Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau. Seither verfolgt sie eine brillante Karriere mit Auftritten auf den größten Bühnen der Welt und als Solistin mit renommierten Orchestern, so kürzlich erst mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter

der Leitung von Marek Janowski. Yulianna Avdeeva ist eine hervorragende Kammermusikerin und konzertiert regelmäßig zusammen mit der Geigerin Julia Fischer; beide Musikerinnen werden im Oktober 2014 gemeinsam eine Europa-Tournee bestreiten. Das breitgefächerte Repertoire Yulianna Avdeevas reicht von Bach bis zu den Komponisten des 20. Jahrhunderts; die Pianistin musiziert dabei am liebsten auf historischen Instrumenten. So spielte sie Chopins Klavierkonzerte auf einem Erard-Flügel mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter Jacek Kasprzyk sowie mit dem Orchester des 18. Jahrhunderts mit Frans Brüggen; mit Letzteren hat sie diese Werke auch für das Label des Fryderyk-Chopin-Institutes in einer von der Kritik einhellig gelobten Aufnahme eingespielt.



Enregistrement réalisé au Vinci, centre des congrès de Tours, auditorium Pierre de Ronsard du 10 au 13 février 2014 / Prise de son, direction artistique et montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos Yulianna Avdeeva : Christine Schneider, François Sechet (Yulianna Avdeeva au piano) / Photo Grange de Meslay : Gérard Proust / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2014 MIRARE, MIR 252

Ce disque a été réalisé avec le soutien du Festival de la Grange de Meslay et de la Ville de Tours.
Remerciements à Michel Puygrenier.



En 1964, sous la douceur du ciel de Touraine, le Festival de la Grange de Meslay a été créé à l'initiative du pianiste Sviatoslav Richter. Les plus grands artistes de son temps et d'aujourd'hui sont venus jouer et partager des moments musicaux exceptionnels. Aujourd'hui, dans le cadre de son cinquantième anniversaire, le Festival de la Grange de Meslay a souhaité soutenir le nouveau disque de Yulianna Avdeeva, artiste au tempérament et à la musicalité extraordinaire.

In 1964, under the gentle skies of Touraine, the Grange de Meslay Festival was created at the initiative of the pianist, Sviatoslav Richter. The greatest musicians of his time and of today have come here to perform and to share in an exceptional musical experience. Today, on its 50th anniversary, the Grange de Meslay Festival wishes to support the new recording by Yulianna Avdeeva, a gifted artist with an extraordinary musical sensibility.