



Theodor LESCHETIZKY

Morceaux
pour
PIANO

Tobias Bigger



LESCHETIZKY, Theodor (1830–1915)

Zwei Klavierstücke, Op. 38 14'34

- 1 Menuetto capriccioso 7'22
- 2 Mazurka-Impromptu 7'08

Quatre morceaux pour piano, Op. 36 11'47

- 3 Aria 4'00
- 4 Gigue (Canon à deux voix) 2'11
- 5 Humoresque 2'12
- 6 La Source (Étude) 3'12

Deux morceaux pour piano, Op. 43 7'29

- 7 Serenata 5'18
- 8 La Piccola (Étude) 2'08

Pastels. Quatre morceaux pour piano, Op. 44 11'27

- 9 Prélude 2'59
- 10 Gigue all' antica 1'57
- 11 Humoresque 4'22
- 12 Intermezzo en octaves 1'55

Zwei Klavierstücke, Op. 47

12'41

13 Nocturne

6'12

14 Scherzo

6'24

TT: 58'52

Tobias Bigger *piano*

Instrumentarium

Piano: Bösendorfer 280VC (No. 51330), provided by Christian Schoke, Cologne

Front cover: based on the title page of the sheet music of Leschetizky's
Quatre Morceaux pour Piano, Op. 36, published by D. Rahter, Hamburg 1887.

Theodor Leschetizky (1830–1915) is a towering figure in the history of piano playing. Born in Łańcut (in Galicia in Poland, then part of the Austrian Empire), he studied in Vienna – composition with Simon Sechter and piano with Carl Czerny – and began his meteoric career as a successful piano teacher when he was just fourteen. Especially after he moved to St Petersburg in 1852, he enjoyed great success as a pianist – both in Russia and in other European countries. This in turn boosted Leschetizky’s popularity as a teacher, leading to his appointment as director of the piano faculty of the St Petersburg Conservatory, established in 1862. After returning to Vienna in 1878, he concentrated increasingly on teaching, becoming an internationally renowned and sought-after mentor to a large number of pianists. Alongside Liszt, he was the most famous and most significant piano teacher of the time, a formative influence on generations of pianists.

Anyone who engages seriously or professionally with piano playing will inevitably encounter Leschetizky’s name. When I first came across it, in the late 1970s, it was indirectly; this seems to be the usual way that people get to know his music. Unlike those of Liszt, whose compositions are already ubiquitous in piano teaching, Leschetizky’s works play a marginal role and are more or less rarities both in teaching and in concert. In my case it was my interest in Ignaz Friedman (1882–1948) that made me aware of Leschetizky in his capacity as Friedman’s teacher. Leschetizky’s significance for the world of pianism in his role as a teacher later inspired me to record a CD of music by the ‘Leschetizky school’, which appeared in 2009, featuring selected works by four of his pupils.

A project involving Leschetizky’s own piano works, however, would probably not have been on my agenda if the impetus had not come from the German Leschetizky Society. The society’s president Burkhard Muth, to whom I should like to express my profound gratitude, had come across my ‘Leschetizky school’ CD, and wrote to me to express his enthusiasm for its concept and realization. In a

subsequent phone call he proposed that I should follow up my previous disc by making a Leschetizky recording. Muth explained that Leschetizky's works were still, unfairly, leading a shadowy existence, especially in mainland Europe. My initial hesitancy stemmed from this 'shadowy existence'. However aware I might have been of Leschetizky and his importance, my knowledge of these piano pieces was only rudimentary. Only when I examined his works more closely did I realize that there were treasures to be found, especially among the later pieces. Also at Burkhard Muth's suggestion, I have written an essay in which I discuss details of interpretation; this will appear in the Leschetizky research series from Musikverlag Burkhard Muth.

In my choice of works I was guided by three principles. Firstly I decided to record complete opus groups, thereby giving the disc a more systematic framework than would have been possible with a free selection of individual pieces. Secondly I wanted to broaden the range of Leschetizky's works that the public could access via recordings – in other words, the vast majority of pieces should be ones that were not yet available in recorded form. Alongside these two guidelines, my personal preferences and tastes had the final word, in particular concerning the programme's focus on his inspired late works.

It is for the listener to appreciate the many exquisite and attractive details of the works recorded here. In general I should just like to point out one important feature of the piano style that, in my opinion, is an essential part of these pieces' nobility. Although they do not seek to conceal Leschetizky's own abilities as an eminent virtuoso, they place considerable demands on the performer and, of course, convey his joy in masterful piano playing, but nowhere in them do I find mere 'virtuoso tinkling' in the sense of an ultimately empty display of keyboard dexterity for its own sake. This is a significant aspect – one that moreover, according to contemporary accounts, was also part of Leschetizky's piano teaching. On the contrary,

the elaboration of instrumental possibilities proves to be an organic part of the concept of each piece, its musical ideas and pianistic forms, from which the individual virtuoso element emerges almost casually, and into which it embeds itself in a subservient capacity.

The **Two Piano Pieces, Op. 38**, point in different stylistic directions. If the *Mazurka-Improptu* is a multi-layered, large-scale concert mazurka in the tradition of Frédéric Chopin, the *Menuetto capriccioso* epitomizes its era – a time of looking back towards and reviving the past in terms of the baroque style and formal language. Triggered by Felix Mendelssohn Bartholdy's activity in the rediscovery and performance of works by Johann Sebastian Bach, the nineteenth century saw an increasing appreciation of the baroque musical tradition, culminating in the virtual ubiquity of the 'old style' – in countless arrangements of baroque works as well as in late- and post-Romantic original compositions.

Leschetizky takes this trend into account with the *Menuetto*, but it also becomes apparent that this new take on the baroque era will be more than a mere copy. The 'old style' is viewed through the prism of the more highly developed harmonies, rich instrumental sonority and virtuosity of late Romanticism. This is already shown in the outer sections of the minuet, and especially by the strongly contrasting middle section, which exudes a purely Romantic, almost Brahmsian aura.

The **Quatre morceaux pour piano, Op. 36**, also offer great variety of style, and seem to exhibit very different personalities. A glance at the dedications makes this variety more evident: Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Adolph Henselt and Leschetizky's pupil and second wife, Annette Essipoff. These are not just an expression of appreciation and musical tributes, but correspond very clearly with the musical content: the pieces obviously portray their respective dedicatees by means of a striking (from Leschetizky's point of view) compositional or interpretative characteristic or affinity.

Southern flair is cultivated in the **Deux morceaux, Op. 43**. *La Piccola* is a delicate yet difficult finger exercise; even its Italian title points southwards. Moreover, the *perpetuum mobile* that it contains is reminiscent of the type of piece that we know as ‘spinning songs’ (e.g. by Mendelssohn) and thereby creates associations with France, calling to mind spinning songs with the French title ‘La Fileuse’ by Gabriel Fauré and Louis Diémer. The *Serenata* exudes an even more southerly aura; Leschetizky’s explicit performance marking reveals that its middle section was intended to imitate the lute. This piece is dedicated to one of Leschetizky’s pupils who subsequently became famous: the Russian-born Mark Hambourg (1879–1960), who studied under Leschetizky from 1891 onwards and made his Viennese début in 1895.

The four **Pastels, Op. 44** once again exhibit a broad stylistic palette, ranging from Russian-tinged late Romanticism in the poetically dreamy *Prélude* as far as the *Gigue all’antica*, the very name of which shows that it is indebted to the ‘old style’ encountered in Op. 38 and also found in the *Gigue*, Op. 36 No. 2. Taking this as its starting point, it unfolds as a technically challenging toccata. The middle section of the *Humoresque* displays a wonderfully flowing songfulness and, with an extended *perpetuum mobile* in rapid octaves, the concluding *Intermezzo* demands considerable virtuoso stamina.

The four Op. 44 pieces are all dedicated to a single, exceptional pianist: Leschetizky’s Galician compatriot Moriz Rosenthal (1862–1946) who, in addition to graduating in philosophy from the University of Vienna, also studied the piano in Lemberg (Lviv) and Wien under Karol Mikuli and Rafael Joseffy, and also in Rome and Weimar with Franz Liszt. Rosenthal achieved fame, not least for his almost unrivalled technical brilliance, and became one of the greatest piano virtuosos of the twentieth century. His exceptional pianistic abilities together with his rather diminutive physical stature earned him the nickname ‘the little giant of the piano’.

The relatively large-scale **Two Piano Pieces, Op. 47**, are evidently inspired by Chopin, although the middle section of the *Scherzo* has clear echoes of Brahms. As in the case of Annette Essipoff with Op. 36 No. 4, they are dedicated to someone who was not only Leschetizky's pupil but also became his wife: his marriage to the Polish pianist Marie Gabrielle Rosborska was Leschetizky's fourth and last. He was thus married quite often – though this was not entirely unheard-of. Within Leschetizky's circle of pianists and friends we might compare him in this respect to another famous name: Eugen d'Albert (1864–1932), not just because of his numerous marriages (d'Albert tied the knot no fewer than six times) but also because both pianists appeared very successfully in piano duos with their wives – in d'Albert's case with the Venezuelan Teresa Carreño, in Leschetizky's with Annette Essipoff.

© *Tobias Bigger 2020*

Tobias Bigger won a junior state scholarship whilst still at school to study piano performance with Prof. Helmut Weinrebe at the Cologne University of Music. He went on to study with a number of internationally renowned teachers, being a student of Karl-Heinz Kämmerling (Hanover, Salzburg) and attending masterclasses given by Vitaly Margulis (Leningrad, Freiburg im Breisgau, Los Angeles), Detlef Kraus (Essen, Hamburg) and Bernard Ringeissen (Paris).

Tobias Bigger was a prizewinner at the International Piano Competition in Senigallia, Italy, in 1982. After practising as a lawyer, he decided to focus exclusively on his work as a pianist in 1998. He proceeded to make appearances as a soloist both in Germany and internationally, and for many years he has been active as a chamber musician and song accompanist, joining other musicians in various regular partnerships. He has a special penchant for rarely performed music, particularly

virtuosic arrangements. In this field, Bigger has gained renown both in concerts and through his recordings.

Tobias Bigger's playing continues to gain enthusiastic acclaim. Concert reviews as well as pianist portraits and CD reviews – for example in prominent publications such as *KulturSPIEGEL*, *Piano News* and *International Record Review* – have praised the ingenuity of Bigger's choice of repertoire as well as his faultless virtuosity and tonal and musical sophistication.

Tobias Bigger has also demonstrated his compositional prowess in his transcriptions. He has written numerous arrangements for piano solo and violin-piano duo, and has published many of his piano arrangements through the American publisher Musica Obscura Editions, which specialized in rare piano works.

<https://tbigger.12hp.de>

Theodor Leschetizky (1830–1915) ist ein Gigant der Klavierspielgeschichte. Gebürtig aus dem galizischen Łańcut (damals österreichischer Teil Polens) und in Wien Schüler von Simon Sechter in Komposition und Carl Czerny im Klavierspiel, startete Leschetizkys steile Karriere als erfolgreicher Klavierlehrer bereits ab seinem 14. Lebensjahr. Insbesondere nach der Übersiedlung nach St. Petersburg im Jahre 1852 kamen glanzvolle Erfolge als Pianist in Russland und weiteren europäischen Ländern hinzu, die wiederum Leschetizkys Popularität als Lehrer beförderten und in eine Berufung als Leiter der Klavierabteilung am 1862 etablierten St. Petersburger Konservatorium mündeten. 1878 nach Wien zurückgekehrt, konzentrierte er sich zunehmend auf seine pädagogische Tätigkeit, die ihn immer stärker zum international renommierten und gesuchten Mentor für Scharen von Pianisten werden ließ: zum, neben Liszt, berühmtesten und bedeutendsten Klavierpädagogen, der einflussreich und prägend für ganze Pianistengenerationen wurde.

Wer sich also professionell und ernsthaft mit dem pianistischen Metier auseinandersetzt, wird unweigerlich dem Namen Leschetizkys begegnen. Meine Bekanntschaft mit ihm erfolgte, gegen Ende der 1970er Jahre, indirekt. Dieser Weg dürfte bei Leschetizky die übliche Art des Kennenlernens sein. Denn im Gegensatz zu Liszt, dessen eigene Kompositionen bereits in der Klavierspielausbildung omnipräsent sind, spielen Leschetizkys Werke die marginale Rolle von Quasi-Raritäten in Ausbildung und Konzertbetrieb. Bei mir war es damals insbesondere die Beschäftigung mit Ignaz Friedman (1882–1948), die mich mit Leschetizkys Namen in Kontakt brachte, in dessen Eigenschaft als Friedmans Lehrer. Die hier zutage tretende Bedeutung Theodor Leschetizkys für die pianistische Welt in Gestalt einer Wirksamkeit durch seine Schüler inspirierte mich später zu meiner 2009 erschienenen CD „Die Leschetizky-Schule“. Sie porträtiert vier Schüler Leschetizkys mit einem Ausschnitt aus deren Kompositionen.

Ein Projekt mit Leschetizkys eigenen Klavierwerken wäre aber vermutlich auf längere Sicht kaum in der Agenda meiner Pläne für Klavieraufnahmen aufgetaucht, hätte es nicht die diesbezügliche Idee der Deutschen Leschetizky-Gesellschaft gegeben. Ihr Vorsitzender Burkhard Muth, dem ich hier meinen sehr herzlichen Dank ausspreche, war auf meine „Leschetizky-Schule“-CD aufmerksam geworden und teilte mir brieflich seine Begeisterung für Thematik und Pianistik jener Aufnahme mit. In einem nachfolgenden Telefonat stellte er mir die Idee einer neuen Leschetizky-Einspielung vor und brachte hierfür – auch in Anknüpfung an meine erwähnte frühere CD – meinen Namen ins Spiel. Leschetizkys Werke führten, so Muth, besonders auf dem europäischen Festland immer noch ein unberechtigtes Schattendasein. Meine anfänglich noch bestehende Reserve gründete sich auf das erwähnte Faktum des „Schattendaseins“: Trotz aller professionellen Kenntnis und Wertschätzung betreffend die Bedeutung Leschetizkys waren mir dessen Klavierwerke nur rudimentär bekannt. Dass da Schätze zu heben waren, insbesondere in Leschetizkys späterem Klavierwerk, wurde mir erst bei näherer Durchsicht seiner Werke bewusst. Ebenfalls auf Burkhard Muths Vorschlag basiert eine diese Aufnahmen begleitende Arbeit, in der ich Erwägungen betreffend Details der Werk-Interpretation zu Papier bringe und die in der Leschetizky-Forschungsreihe des Muth-Musikverlags erscheinen wird.

Hinsichtlich der getroffenen Auswahl an Werken waren drei Leitlinien maßgeblich. Zunächst beabsichtigte ich, komplette Opera einzuspielen, also mehr systematisches „Korsett“ an die Aufnahme anzulegen als es bei einer freien Zusammenstellung einzelner Klavierstücke der Fall wäre. Zweitens sollte die Breite des dem Publikum in Aufnahmen zugänglichen Leschetizky-Schaffens vergrößert werden, d.h. zumindest der überwiegende Teil der Einspielungen sollte Material präsentieren, das am (heutigen) Markt noch nicht in Aufnahmen erhältlich war. Entlang dieser zwei Vorgaben gaben dann persönlich-geschmackliche Präferenzen den letztlichen

Ausschlag, insbesondere die Konzentration auf das sehr inspirierte Spätwerk.

Die vielen inhaltsreichen und schönen Details der hier eingespielten Werke zu erfassen, ist eine Aufgabe für das geneigte Ohr des Hörers der Aufnahmen. Werkübergreifend möchte ich nur hinweisen auf einen mir wichtigen Aspekt des Klavierstils, der m.E. einen essentiellen Teil der Noblesse dieser Stücke ausmacht: Dass Leschetizky selbst eminenter Virtuose war, verleugnen die Werke nicht, sie enthalten beachtliche Anforderungen an den Ausführenden und transportieren natürlich auch die Freude an virtuoser Pianistik. Aber nirgendwo sehe ich bloßes „Virtuosengeklingel“ im Sinne eines letztlich leeren „Show-Off“ von Tastenbeherrschung um ihrer selbst willen. Dies ist ein bedeutender Unterschied, der übrigens nach den Aussagen der Zeitzeugen auch Teil von Leschetizkys Klavierpädagogik gewesen ist. Vielmehr zeigt sich die Entfaltung instrumentaler Möglichkeiten als organischer Teil des dem jeweiligen Stück inhärenten Konzeptes aus musikalischen Ideen und pianistischen Spielformen, aus denen das einzelne virtuose Element gleichsam zwanglos erwächst und in die es sich in dienender Funktion einbettet.

Die zwei die **Opusnummer 38** tragenden Kompositionen weisen stilistisch in unterschiedliche Richtungen. Zeigt sich das zweite Stück in der Tradition Frédéric Chopins als vielschichtige, großangelegte Konzert-Mazurka, so repräsentiert das *Menuetto capriccioso* das zeitliche Umfeld in dessen Eigenschaft als Epoche der starken Rückbesinnung und Neubelebung, bezogen auf barocke Stilistik und Formsprache. Angestoßen durch Felix Mendelssohn Bartholdys Aktivitäten in der Wiederentdeckung und -aufführung von Werken Johann Sebastian Bachs, brachte das 19. Jahrhundert eine zunehmende Wertschätzung der barocken Musiktradition, die nahezu in eine Omnipräsenz des „Alten Stils“ mündete, in Gestalt unzähliger Bearbeitungen barocker Originalwerke ebenso wie im Bereich von spät- und nachromantischen Originalkompositionen.

Leschetizky trägt mit dem *Menuetto* dieser Zeitströmung Rechnung, aber es

wird auch deutlich, dass die Barock-Renaissance keine bloße Stilkopie beinhalten möchte. Der „Alte Stil“ wird im Spiegel der fortentwickelten Harmonik sowie instrumentalen Klangfülle und Virtuosität der Spätromantik präsentiert. Dies zeigen bereits die Außenteile des Menuetts und erst recht der stark kontrastierende Mittelteil, der eine rein romantische, übrigens fast Brahms'sche Aura verströmt.

Auch die vier Klavierstücke **op. 36** präsentieren sich in hoher stilistischer Varianz, ja muten geradezu wie ganz unterschiedliche Persönlichkeiten an. Schaut man auf die Widmungen, so wird diese Vielfalt näher greifbar. Die Zueignung der Stücke erfolgt an Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Adolph Henselt sowie Leschetizkys Schülerin und zweite Ehefrau, Annette Essipoff. Und diese Adressierungen sind hier nicht nur Ausdruck von Würdigung und Ehrerweisung, sondern korrespondieren ganz deutlich mit dem musikalischen Inhalt: Denn offensichtlich porträtieren die Stücke den jeweiligen Widmungsträger in einer (aus Leschetizkys Sicht) markanten kompositorischen bzw. interpretatorischen Eigenheit oder Affinität.

Südländisches Flair kultivieren die zwei **Morceaux op. 43**. Dies gilt zunächst für *La Piccola*, ein delikat-diffiziles Finger-Exerzitium, das schon mit seinem italienischen Titel in besagte Richtung weist. Das hier enthaltene Perpetuum mobile erinnert überdies aber auch an die Art der Stücke, die man als „Spinnlied“ – z.B. von Felix Mendelssohn Bartholdy – kennt und weckt daher u.a. auch auf Frankreich bezogene Assoziationen, wozu Spinnlieder unter dem französischen Titel „La Fileuse“ u.a. von Gabriel Fauré und Louis Diémer in den Sinn kommen. Noch mehr südliche Aura verströmt die *Serenata*, deren Mittelteil nach Leschetizkys expliziter Spielanweisung als Lautenimitation konzipiert ist. Dieses Stück ist einem der später berühmt gewordenen Schüler Leschetizkys gewidmet, nämlich dem aus Russland gebürtigen Mark Hambourg (1879–1960), der ab 1891 bei Leschetizky studierte und 1895 sein Wiener Debüt hatte.

Erneut in breiter stilistischer Palette aufgestellt sind die Klavierstücke **op. 44**.

Der Bogen spannt sich – um Eckpunkte zu benennen – von russisch angehauchter Spätromantik im poetisch-versehrten *Prélude* bis zur *Gigue all' antica*, die sich schon im Namen dem bei op. 38 erwähnten (und auch in der *Gigue* op. 36 Nr. 2 in Erscheinung tretenden) Komponieren „im alten Stil“ verpflichtet zeigt, um auf dieser Basis eine virtuose Klaviertoccata zu entfalten. Die *Humoresque* verströmt im Mittelteil eine wundervoll fließende Sanglichkeit, und mit einem ausgedehnten Perpetuum mobile in schnellen Oktaven erfordert das abschließende *Intermezzo* beachtliches virtuosos „Stehvermögen“.

Auch op. 44 trägt in seiner (für alle Stücke gleichermaßen geltenden) Widmung einen pianistisch ganz herausragenden Namen, nämlich denjenigen von Leschetizkys galizischem Landsmann Moriz Rosenthal (1862–1946), der – neben einem philosophischen Abschluss an der Universität Wien – Klavier in Lemberg und Wien bei Karol Mikuli bzw. Rafael Joseffy sowie in Rom und Weimar mit Franz Liszt studiert hatte. Rosenthal war früh berühmt u.a. für seine fast konkurrenzlose Virtuosität und wurde zu einem der größten Klaviervirtuosen des 20. Jahrhunderts. Mit Blick auf seine eher kleine Statur trugen diese überragenden pianistischen Fähigkeiten ihm den Beinamen „kleiner Klavier-Gigant“ ein.

Die relativ groß angelegten beiden Stücke **op. 47** sind ersichtlich vom Vorbild Chopin inspiriert, wiewohl der Mittelteil des *Scherzos* deutliche Anklänge an Brahms zeigt. Die Widmung richtet sich hier – wie im Falle von Annette Essipoff bei op. 36 Nr. 4 – an eine Pianistin, die nicht nur Leschetizkys Schülerin war, sondern auch seine Ehefrau wurde: Die Polin Marie Gabrielle Rosborska war Leschetizkys vierte und letzte Gattin. Die Anzahl der Ehen Leschetizkys ist somit beachtlich, wenn auch nicht gänzlich außergewöhnlich. Innerhalb des sozusagen pianistisch-kollegialen Umfelds Leschetizkys mag man übrigens in diesem Zusammenhang auch den ebenfalls renommierten Namen Eugen d'Albert (1864–1932) assoziieren. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf zahlreiche Eheschließungen – d'Albert brachte

es sogar auf sechs –, sondern auch hinsichtlich dessen, dass beide Pianisten mit einer ihrer Ehefrauen als sehr erfolgreiches Klavier-Duo auftraten: Bei d’Albert war es das Duo mit der Venezolanerin Teresa Carreño, bei Theodor Leschetizky das „Tandem“ mit Annette Essipoff.

© *Tobias Bigger* 2020

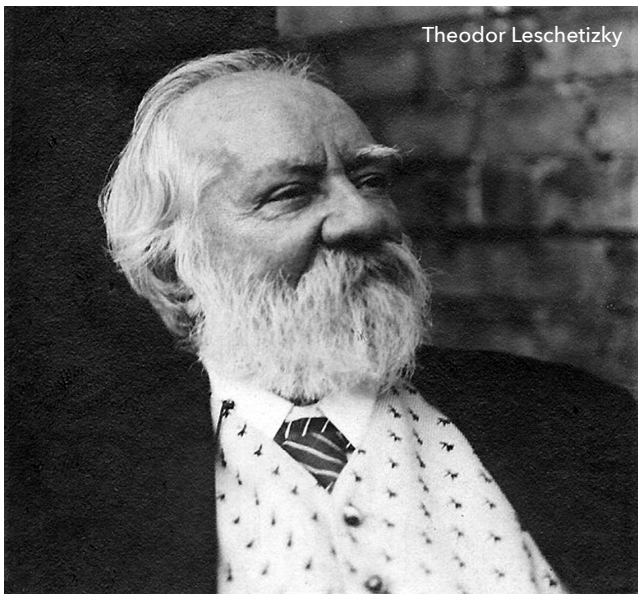
Tobias Bigger studierte – beginnend bereits als Gymnasiast mit staatlichem Jungstudentenstipendium – Künstlerisches Klavierspiel an der Musikhochschule Köln (Prof. Helmut Weinrebe). Es folgten weitere Klavierstudien bei international renommierten Professoren: Bigger war Schüler von Karl-Heinz Kämmerling (Hannover, Salzburg) und besuchte Meisterkurse bei Vitalij Margulis (Leningrad, Freiburg i.Br., Los Angeles), Detlef Kraus (Essen, Hamburg) und Bernard Ringeissen (Paris).

Tobias Bigger ist Preisträger im Internationalen Klavierwettbewerb von Senigallia, Italien, 1982. Nach einer Tätigkeit als Rechtsanwalt widmet er sich seit 1998 wieder ausschließlich der pianistischen Arbeit. Diese führte ihn neben Soloauftritten im In- und Ausland auch zu langjähriger kammernusikalischer und liedbegleitender Konzerttätigkeit, u.a. in verschiedenen ständigen Formationen mit anderen Musikern. Eine besondere Vorliebe des Pianisten richtet sich auf selten gespielte Musik, insbesondere virtuose Bearbeitungen. Hierfür hat sich Bigger einen Namen gemacht, in Konzerten wie auch in seinen CD-Aufnahmen.

Tobias Biggers Klavierspiel findet weithin enthusiastische Zustimmung. Konzertkritiken ebenso wie Pianistenporträts und CD-Rezensionen – u.a. in renommierten Publikationen wie *KulturSPIEGEL*, *Piano News* oder *International Record Review* – zeigen sich beeindruckt zum einen vom Einfallsreichtum in Biggers Programmgestaltungen, zum anderen pianistisch sowohl von seiner makellosen Virtuosität als auch der tonlichen und musikalischen Kultiviertheit.

Mit Transkriptionen setzt sich der Pianist auch von der kompositorischen Seite her auseinander. Bigger verfasste zahlreiche Bearbeitungen für Soloklavier und Violine/Klavier-Duo und publizierte viele seiner Klavierbearbeitungen bei dem durch die Veröffentlichung raren Klavierrepertoires hervorgetretenen US-Verlag Musica Obscura Editions.

<https://tbigger.12hp.de>



Theodor Leschetizky

Theodor Leschetizky (1830–1915) est un géant de l’histoire du piano. Né à Łańcut en Galicie (une province polonaise qui faisait alors partie de l’empire d’Autriche), il a étudié la composition avec Simon Sechter et le piano avec Carl Czerny à Vienne et débuta sa fulgurante carrière de professeur de piano dès l’âge de 14 ans. Après s’être installé à Saint-Petersbourg en 1852, Leschetizky a remporté un vif succès en tant que pianiste en Russie et ailleurs en Europe ce qui contribua par la suite à sa popularité en tant que professeur et lui valut d’être nommé à la tête du département de piano du Conservatoire de Saint-Petersbourg créé en 1862. De retour à Vienne en 1878, il se concentra de plus en plus à l’enseignement et devint un mentor de renommée internationale prisé par de nombreux pianistes. Il fut, aux côtés de Franz Liszt, le plus célèbre et le plus important des professeurs de piano et son influence allait se faire sentir auprès de générations de pianistes.

Quiconque se lance avec sérieux dans une carrière de pianiste rencontrera inévitablement le nom de Leschetizky. Lorsque j’ai découvert son existence, vers la fin des années 1970, ce fut de manière indirecte ce qui semble être la manière habituelle, chez les pianistes, d’aborder son œuvre. Car contrairement à Liszt, dont les compositions sont omniprésentes dans la formation de pianiste, les œuvres de Leschetizky occupent une place marginale et n’apparaissent que rarement durant l’apprentissage du pianiste et au concert. En ce qui me concerne, à l’époque, c’est notamment par le biais de mes recherches consacrées à Ignaz Friedman (1882–1948) que j’ai découvert Leschetizky, en sa qualité de professeur de Friedman. L’importance de Theodor Leschetizky dans le monde pianistique en tant que pédagogue était l’idée directrice de mon enregistrement intitulé « L’école de Leschetizky », paru en 2009, qui présente quatre de ses élèves avec quelques-unes de leurs compositions.

Il ne me serait probablement jamais venu de consacrer un projet aux propres

œuvres pour piano de Leschetizky n'eut été de la Société Leschetizky d'Allemagne. Son président, Burkhard Muth, à qui je tiens à exprimer ma sincère gratitude, avait pris connaissance de mon enregistrement, « L'école de Leschetizky », et m'a fait part par lettre de son enthousiasme pour ce programme. Lors d'une conversation téléphonique ultérieure, il m'a parlé de son projet d'enregistrement d'œuvres de Leschetizky et m'a proposé de donner suite à mon enregistrement précédent. Les œuvres de Leschetizky sont, selon Muth, inexplicablement négligées, en particulier sur le continent européen. Ma réserve initiale se basait sur cette négligence. Bien que je mesurais l'importance de Leschetizky, je ne connaissais ses œuvres pour piano que superficiellement. Ce n'est qu'en regardant de plus près ses compositions que j'ai réalisé qu'il y avait là des trésors, en particuliers les œuvres tardives. Sur la suggestion de Burkhard Muth, j'ai écrit un ouvrage dans lequel j'aborde des aspects de l'interprétation de sa musique qui paraîtra dans la série des publications consacrées à Leschetizky aux éditions Musikverlag Burkhard Muth.

Trois lignes directrices m'ont guidé en ce qui concerne la sélection des œuvres présentées ici. J'avais d'abord l'intention d'enregistrer des opus complets, c'est-à-dire d'appliquer à cet enregistrement un cadre plus systématique que ce qu'une compilation de pièces individuelles pouvait offrir. Deuxièmement, je souhaitais augmenter le nombre d'œuvres de Leschetizky disponibles au disque. Autrement dit, la majorité d'entre elles ne devaient pas être disponibles sous aucune autre forme. Enfin, mes préférences personnelles devaient être prises en compte, notamment dans l'orientation de cet enregistrement vers les pièces tardives particulièrement inspirées.

Il appartient au mélomane de saisir les nombreux détails, à la fois exquis et séduisants, des œuvres présentées ici. À travers celles-ci, je souhaite simplement mettre en relief un aspect du style pianistique qui me tient à cœur et qui, à mon avis, constitue une composante essentielle de la noblesse de ces pièces. Bien que

celles-ci n'essaient en rien de dissimuler la propre virtuosité de son auteur et qu'elles constituent de véritables défis pour l'interprète en plus de transmettre un véritable plaisir dans la démonstration de l'art pianistique, elles sont en revanche totalement dénuées de cette virtuosité clinquante en tant qu'exhibition vaine et satisfaite d'elle-même. Cette différence est importante d'autant que, selon les témoignages de l'époque, elle faisait également partie de l'enseignement de Leschetizky. Le développement des possibilités instrumentales se révèle plutôt une composante organique du concept de chaque pièce, c'est-à-dire ses idées musicales et ses formes pianistiques, à partir desquelles la virtuosité individuelle se développe pour ainsi dire naturellement et participe à la transmission de l'œuvre.

Chacune des **Deux pièces pour piano op. 38** pointe stylistiquement dans des directions différentes. Alors que la *Mazurka-Improptu*, une mazurka de concert de grande dimension et complexe s'inscrit dans la tradition de Frédéric Chopin, le *Menuetto capriccioso* affiche les traits de son époque avec son retour vers le passé et sa volonté de raviver le style baroque et son langage formel. Grâce à sa redécouverte et son interprétation des œuvres de Jean-Sébastien Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy initia l'appréciation grandissante de la tradition musicale baroque au 19^e siècle qui culminera dans une quasi-omniprésence du « style ancien » sous la forme d'innombrables arrangements d'œuvres de l'époque baroque ainsi que de compositions originales du Romantisme tardif et post-romantique.

Leschetizky reprend cette tendance dans le *Menuetto* mais il est manifeste qu'ici, cette renaissance baroque ne se limite pas à une copie servile. Le style ancien passe ici par le prisme d'un langage harmonique hautement sophistiqué, une sonorité instrumentale riche et une virtuosité typique du Romantisme tardif. Cet aspect est clairement perceptible dans les sections externes du menuet et plus encore dans la section centrale fortement contrastée au climat purement romantique, presque brahm sien.

Les **Quatre morceaux pour piano op. 36** présentent également une grande variété stylistique et semblent chacune afficher des personnalités bien distinctes les uns des autres. À cet égard, les dédicaces donnent un indice au sujet de cette diversité. Les pièces sont respectivement dédiées à Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Adolph Henselt et à Annette Essipoff, élève et seconde épouse de Leschetizky. Ces pièces n'apparaissent pas seulement en tant que manifestation de l'appréciation du compositeur ou qu'hommages mais correspondent très précisément au contenu musical même : les pièces représentent sans équivoque, selon le point de vue de Leschetizky, les dédicataires respectifs par le biais de caractéristiques marquantes au niveau du langage dans le cas d'un compositeur ou de l'interprétation dans le cas d'un musicien de concert.

Il émane des **Deux Morceaux op. 43** un parfum méridional, tout d'abord dans *La Piccola*, une pièce délicate dont le titre évoque l'Italie et qui constitue également un défi pianistique. De plus, le *perpetuum mobile* qu'on y retrouve rappelle le genre de la chanson à tisser (comme chez Mendelssohn) et évoque donc aussi des associations avec la France, où de telles mélodies sous le titre de « La Fileuse » de Gabriel Fauré et de Louis Diémer, entre autres, viennent à l'esprit. Un parfum encore plus méridional se dégage de la *Sérénade*. Dans sa section centrale, les indications de jeu explicites de Leschetizky évoquent le luth. Cette pièce est dédiée au pianiste russe Mark Hambourg (1879–1960), l'un des plus célèbres élèves de Leschetizky auprès de qui il a étudié à partir de 1891 et qui a fait ses débuts à Vienne en 1895.

Les **Pastelles op. 44** présentent à nouveau une large palette stylistique, du Romantisme tardif d'influence russe dans le *Prélude* poétique et posé à la Gigue all'antica dont le titre évoque le « style ancien » déjà rencontré dans l'op. 38 (et que l'on retrouve également dans la *Gigue* op. 36 n° 2) qui se transforme par la suite en une toccata techniquement exigeante. Dans sa section centrale, l'*Humo-*

resque fait entendre un chant merveilleusement fluide alors que sur un *perpetuum mobile* fait d'octaves rapides, l'*Intermezzo* conclusif réclame une grande endurance au point de vue de la virtuosité.

Les quatre pièces de l'opus 44 sont dédiées à une seule personne : l'exceptionnel pianiste Moriz Rosenthal (1862–1946), le compatriote galicien de Leschetizky qui, en plus de son diplôme en philosophie de l'Université de Vienne, avait étudié le piano à Lviv et à Vienne auprès, respectivement, de Karol Mikuli et de Rafael Joseffy ainsi qu'à Rome et à Weimar auprès de Franz Liszt. Rosenthal devint rapidement célèbre, entre autres pour sa virtuosité presque inégalée et l'un des plus grands virtuoses du piano du 20^e siècle. Ces capacités pianistiques exceptionnelles, jumelées à sa petite taille lui ont valu le surnom de « petit géant du piano ».

Les **Deux Morceaux op. 47**, deux pièces de grande dimension, s'inspirent manifestement de Chopin bien que la partie centrale du *Scherzo* présente de nettes réminiscences de Brahms. La dédicace ici – comme dans le cas d'Annette Essipoff dans l'op. 36 n° 4 – est adressée à une pianiste qui fut non seulement l'élève de Leschetizky mais aussi sa quatrième (et dernière) épouse : la Polonaise Marie Gabrielle Rosborska. Au sein du groupe de pianistes et d'amis qui gravitaient autour de Leschetizky, ce dernier pourrait également être comparé à Eugen d'Albert (1864–1932), non seulement en raison de leurs nombreux mariages respectifs (Leschetizky se maria quatre fois, un nombre important mais certes pas exceptionnel, alors que d'Albert, de son côté, se maria six fois) mais aussi pour le fait que les deux se produisirent avec succès en compagnie de leurs femmes : d'Albert avec la Vénézuélienne Teresa Carreño, Leschetizky avec Annette Essipoff.

© Tobias Bigger 2020

Tobias Bigger s'est mérité une bourse d'étude alors qu'il était encore à l'école pour travailler auprès d'Helmut Weinreb à la Hochschule für Musik de Cologne. Par la suite, il a étudié auprès de Karl-Heinz Kämmerling (Hanovre et Salzbourg) et a participé à des cours de maître avec Vitalij Margulis (Leningrad, Fribourg et Los Angeles), Detlef Kraus (Essen et Hambourg) et Bernard Ringeissen (Paris).

Tobias Bigger est lauréat du Concours international de piano de Senigallia (Italie) en 1982. Après avoir exercé un temps en tant qu'avocat, il choisit en 1998 de se consacrer exclusivement au piano. En plus de ses prestations en solo, en Allemagne et ailleurs, il se consacre également à la musique de chambre et à l'accompagnement de lieder, notamment au sein de formations permanentes. Bigger s'intéresse tout particulièrement au répertoire négligé, notamment celui des arrangements virtuoses. Avec ce répertoire, Bigger s'est taillé une réputation enviable tant au concert qu'au disque.

Le jeu de Tobias Bigger lui a valu les acclamations tant du public que de la critique. Les critiques de concerts et d'enregistrements ainsi que les portraits du pianiste – notamment dans des publications réputées telles *KulturSPIEGEL*, *Piano News* et *International Record Review* – ont salué l'inventivité des programmes de ses concerts ainsi que sa virtuosité sans faille et la subtilité de son jeu et de sa sonorité.

Le pianiste a également fait la preuve de son talent de compositeur dans ses propres transcriptions. Ainsi, Bigger a réalisé de nombreuses transcriptions pour piano seul et pour duo, violon et piano, dont plusieurs ont été publiées chez l'éditeur américain Musica Obscura Editions, l'un des principaux éditeurs d'œuvres pour piano méconnues.

<https://tbigger.12hp.de>

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: July 2019 at the Kulturzentrum Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer and sound engineer: Tobias Bigger
Piano technician: Christian Schoke

Equipment: Vanguard V44S and Soyuz SU-011 microphones; LaChapell 583E and Cranborne Camden 500 microphone pre-amplifiers; Lynx Aurora(n) high-resolution A/D converter and recorder, Reaper workstation, Genelec and Amphion loudspeakers, Sennheiser headphones
Original format: 24-bit/176.4 kHz

Post-production: Editing: Tobias Bigger
Surround mixing: Matthias Spitzbarth (BIS), using Sequoia workstation and B&W loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Tobias Bigger 2020
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover concept: Tobias Bigger
Photo of Tobias Bigger: © Rahel Meisel
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2518 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

