

A photograph of Margarita Höhenrieder, a woman with short blonde hair, wearing a dark blue dress with a sequined sleeve and a necklace. She is leaning over a wooden piano, looking towards the camera with a slight smile. The background is dark and out of focus.

.. MARGARITA  
**HÖHENRIEDER**

ORCHESTRA LA SCINTILLA

RICCARDO MINASI CONDUCTOR

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**

1<sup>ST</sup> PIANO CONCERTO OP. 11 IN E MINOR

NEW CRITICAL EDITION  
AND MAZURKAS

**MARGARITA HÖHENRIEDER  
& ORCHESTRA LA SCINTILLA**  
CONDUCTOR: RICCARDO MINASI

**FRÉDÉRIC CHOPIN**  
**1<sup>ST</sup> PIANO CONCERTO OP. 11 IN E MINOR**  
NEW CRITICAL EDITION  
**AND MAZURKAS**

Produced by Solo Musica

Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas

Recording producer, editing, mixing, mastering : Jean-Daniel Noir

Assistant engineer: Leonardo Aloï

Concerto recording: Zürich, Switzerland 4-7/10/21

Mazurkas recording: Zug, Switzerland 28-30/2/22

Pictures Cover Photo: no-te.com/sorin cucui

Pleyel Flügel: Suzanne Schwiertz

Booklet Text: Daniel Knaack & Margarita Höhenrieder

Translation: Janet & Michael Berridge

Artwork & Layout: Clausen & Partner, München

|    |  |              |
|----|--|--------------|
|    | <b>1<sup>ST</sup> PIANO CONCERTO OP.11 IN E MINOR*</b> |              |
| 1  | <b>I. ALLEGRO MAESTOSO</b>                             | <b>19:46</b> |
| 2  | <b>II. ROMANZE. LARGHETTO</b>                          | <b>10:29</b> |
| 3  | <b>III. RONDO. VIVACE</b>                              | <b>9:55</b>  |
| 4  | <b>MAZURKA OP.24 NO.1 IN G MINOR</b>                   | <b>2:35</b>  |
| 5  | <b>MAZURKA OP.24 NO.2 IN C MAJOR</b>                   | <b>2:06</b>  |
| 6  | <b>MAZURKA OP.17 NO.4 IN A MINOR</b>                   | <b>3:45</b>  |
| 7  | <b>MAZURKA OP.33 NO.4 IN B MINOR</b>                   | <b>4:47</b>  |
| 8  | <b>MAZURKA OP.50 NO.3 IN C SHARP MINOR</b>             | <b>4:28</b>  |
| 9  | <b>MAZURKA OP.30 NO.2 IN B MINOR</b>                   | <b>1:16</b>  |
| 10 | <b>MAZURKA OP.6 NO.1 IN F SHARP MINOR</b>              | <b>2:33</b>  |
| 11 | <b>MAZURKA OP.7 NO.1 IN B FLAT MAJOR</b>               | <b>2:14</b>  |
| 12 | <b>MAZURKA OP.67 NO.2 IN G MINOR</b>                   | <b>1:41</b>  |
| 13 | <b>MAZURKA OP.59 NO.3 IN F SHARP MINOR</b>             | <b>3:46</b>  |
|    | <b>TOTAL RUNNING TIME</b>                              | <b>69:29</b> |

**\*PLAYED ON AUTHENTIC PERIOD INSTRUMENTS –  
HISTORIC CONCERT VERSION EDITED BY JAN EKIER**

## „PLEYELS PIANOS SIND DAS NON PLUS ULTRA“ FRÉDÉRIC CHOPIN, 1831

### AUF DER SUCHE NACH DEM AUTHENTISCHEN KLANG

Jahrelang war ich auf der Suche nach einem authentischen Klang der Klavierwerke von Frédéric Chopin. Welches Instrument seiner Zeit spiegelt am überzeugendsten Chopins poetische Musik, seine übergroße Empfindsamkeit, seine Noblesse und seine Melancholie wieder?

Die Antwort hatte Chopin 1831 selbst gegeben in seinem Zitat:  
„Pleyels Instrumente sind das non plus ultra“!

Schließlich führte mich eine Spur nach Kellinghusen, nördlich von Hamburg. In einer Sammlung von Eric Keller verliebte ich mich „auf den ersten Ton“ in einen außergewöhnlich schönen Pleyel - Flügel und konnte eintauchen in ein anderes Jahrhundert.

Dieser Hammerflügel wurde um 1855 in Paris gebaut und fachgerecht mit historischen Materialien und Methoden restauriert. Er ist absolut baugleich mit dem Instrument, welches F. Chopin besaß, und von typisch französischer Eleganz- im Klang wie auch in der Optik. Er spiegelt den Geist der romantischen Epoche wider und stellt ein authentisches Klangzeugnis dar.

Die vorliegenden Mazurken habe ich auf diesem Instrument aufgenommen, in einem Raum, einem Salon etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts vergleichbar und keinem der heutigen Konzertsäle.

Der Aufnahmeort war für mich ebenfalls von besonderer Bedeutung, weil ich mich gerade mit der innigen Musik von Chopin gegen den heutigen Trend entschieden hatte, das Bestreben nach immer größeren und vielseitigeren Instrumenten sowie architektonisch und akustisch immer interessanteren Sälen.



## FRÉDÉRIC CHOPIN KLAVIERKONZERT NR.1 E MOLL UND MAZURKEN

Das Spielgefühl auf einem Pleyel des 19. Jahrhunderts ist natürlich ein völlig anderes als auf einem modernen Instrument. Man muss sich diesem äußerst fragilen Instrument mit großer Sensibilität und Aufmerksamkeit nähern. Triller z.B. funktionieren am besten, wenn man sie eine winzige Spur langsamer nimmt. Die speziellen Fingersätze von F. Chopin habe ich zum großen Teil von dessen Schüler Carl Mikuli übernommen.

Das Orchester „La Scintilla“ spielte ebenfalls auf historischen Instrumenten unter der Leitung von Riccardo Minasi. Die Aufnahme des e-Moll Konzertes mit der historischen Version von Jan Ekier fand auf einem anderen Pleyel etwa gleichen Baujahrs statt, der sich der relativ hohen Stimmung dieses Orchesters (440 Hz) anpassen konnte in der akustisch hervorragenden Kirche Oberstrass in Zürich.

Am 11. Oktober 1830 gab Frédéric Chopin ein letztes öffentliches Konzert, bevor er Warschau und seiner polnischen Heimat für immer den Rücken kehren sollte. Der Auftritt wurde ein großer Triumph – und er war mit seinen 20 Jahren in Polen bereits ein Pianist und Komponist von Rang und Namen. Seine Ambitionen gingen jedoch über die Landesgrenzen hinaus. Im Vergleich zu den europäischen Musikhochburgen war Warschau doch eher Provinz; davon überzeugten ihn nicht zuletzt seine zwei Reisen nach Berlin (1828) und Wien (1829). Um sich auf dem internationalen Markt zu etablieren, sah er es, ebenso wie sein Vater und sein Lehrer Józef Elsner, als unerlässlich an, im Ausland zu konzertieren, Erfahrungen zu sammeln und sich weiterzubilden. Der Weg führte ihn – nach siebenmonatigem Aufenthalt in Wien und Stationen in München und Stuttgart – schließlich nach Paris, seinerzeit das Zentrum der Welt des Klavierspiels.

Chopin hatte bei der Abreise am 2. November eine Reihe von Eigenkompositionen im Gepäck, mit denen er sich dem europäischen Publikum präsentieren wollte, darunter auch das Konzert für Klavier und Orchester e-Moll. Der Entstehung nach war es bereits sein zweites, die Nummer eins erhielt es erst in Paris aufgrund der Reihenfolge der Veröffentlichung. In den Wochen vor seinem Abschied trieb Chopin die Fertigstellung des Werks eilig voran, so dass es im Rahmen des Warschauer Konzerts noch die erste öffentliche Aufführung erlebte. Der anschließende Fortgang aus Polen bedeutete eine tiefe, auch von Chopin selbst empfundene Zäsur, ebnete er doch den Weg seiner künstlerischen Entwicklung. Gleichwohl zeichnete sich bereits in den letzten Warschauer Jahren ein stilistischer Wandel seines Komponierens ab: Ein großer Teil der Werke, mit denen er nach ihrer Veröffentlichung in Paris Furore machte, etwa die Etüden, Nocturnes und Mazurken, nahmen hier ihren Anfang.

Auch in den Konzerten, vor allem dem in e-Moll, kündigte sich dies bereits an. Gegenüber den drei vorangehenden Werken für Klavier und Orchester wandte sich Chopin hier erstmals (sieht man von der Klaviersonate und dem Trio ab, die im Rahmen seiner Ausbildung entstanden) der großen Form zu, nach Vorbild des klassischen Solokonzerts. Darin offenbart sich zwar ein ausgeprägter Sinn für Dramaturgie und eine neue Qualität in der Tiefe des Ausdrucks – gleichwohl zeigt sich, wo die Interessen des jungen Komponisten gelagert waren. Sein Opus 11 besteht aus drei Sätzen. Ein langsamer Satz, Romanze, wird von zwei schnellen gerahmt. Der Kopfsatz ist ein ausgedehntes Allegro maestoso; in der Exposition stellt das Orchester die thematische Substanz vor, ehe das Klavier eintritt und diese aufgreift, variiert und auch Neues beiträgt. Anstelle diskursiver Gestaltung tritt bei Chopin die Ausbreitung der musikalischen Gedanken unter neuen Gesichtspunkten, mit kunstvoller Ornamentierung und raffinierter Harmonik.

In der anschließenden Romanze liegt das lyrische Zentrum des Werks. Sie greift die Tonart E-Dur und den Charakter aus dem Seitengedanken des Kopfsatzes auf und führt ihn fort. Der gleichsam theatralischen Eröffnung des Orchesters antwortet das Klavier mit einer ausdrucksvollen Kantilene. Der Vergleich zum Musiktheater ist nicht zufällig. Im Belcanto Rossinis, später auch Donizettis und Bellinis, haben die Lyrizität und Chopins unverwechselbare Ornamentik – als integrierter Teil des Klaviersatzes und nicht als bloßes Dekor – ihre Vorbilder. Zeit seines Lebens hegte er eine enorme Begeisterung für die Oper, in Äußerungen über seine Musiktheaterbesuche ging er in erster Linie auf Qualität des Gesangs, Eigenheiten der Koloratur und Phrasierung ein.

Chopins Prioritäten lassen sich auch anhand der viel diskutierten Rolle des Orchesters

nachvollziehen. Das Konzertrepertoire stand seinerzeit ganz im Zeichen des “style brillant”, der das Ideal der Gattung nicht selten zugunsten solistischer Artistik aufweichte. Chopin wurde in dieser Musik sozialisiert, ihre Essenz ging in vielen seiner frühen Werke auf und ist auch im Opus 11 noch präsent. Es teilt mit ihr die exponierte Stellung des Soloinstruments, dessen Expressivität es zu stärken gilt. Gleichwohl ist das Orchester mehr als nur Staffage: Es legt in der ausladenden Exposition die Gedanken des Satzes dar, bevor das Klavier sie aufgreift und zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht. Dem großen Resonanzraum, den das Orchester den solistischen Ausführungen bietet, steht etwa am Ende der Romanze die thematische Phrase durch die Violinen gegenüber, die vom Klavier mit einer zarten Figuration begleitet wird. Gerade auch den Bläsern vertraut Chopin thematische und kontrapunktische Abschnitte an und lässt sie, vor allem das Fagott, vielfach in Dialog mit dem Klavier treten.

Der Romanze schließt sich nach unmittelbarem Übergang das finale Rondo an, das Chopin als stilisierten Tanz gestaltete. Dafür wählte er den populären Krakowiak mit seinen charakteristischen Synkopen. Über den Effekt eines solch mitreißenden Abschlusses musste sich Chopin vollkommen im Klaren gewesen sein, war es doch gerade der polnische Volkston, mit dem er auch das ausländische »Publikum elektrisierte, das an solche Lieder nicht gewöhnt ist«, wie er die Familie im August 1829 nach seinem zweiten Wiener Konzert wissen ließ. Im orchestralen Rahmen sollte der Tonfall jedoch nur noch einmal in die Polonaise op. 22 Eingang finden, deren Ursprünge ebenfalls in die Warschauer Zeit zurückreichen. Schon hier wurden erste Zweifel an einer Pianistenkarriere laut und damit verbunden auch die Notwendigkeit des Komponierens publikumswirksamer Werke mit Orchester. Neben seinem Lampenfieber machte ihn die gelegentliche Kritik an seinem leisen Ton die Defizite

seiner Pianistik bewusst, die er, als weitgehender Autodidakt, als unvollkommen empfand. Von seinem Vorhaben, sich in Paris von Friedrich Kalkbrenner (dessen Spiel er bewunderte und dem er das e-Moll-Konzert bei seiner Veröffentlichung 1833 widmete) unterweisen zu lassen, ließ er letztendlich ab.

Somit nahm Chopins Virtuosenlaufbahn ein frühes Ende, und Konzerte gab er mehr und mehr nur noch allein und selten vor einem größeren Auditorium als es der Salon bot. Seinem Erfolg tat dies keinen Abbruch. Im Gegenteil war es – bei aller Virtuosität etwa der Etüden – vor allem auch die intime Poesie und seine »starke originelle Nationalität«, die, wie Robert Schumann konstatierte, »Chopin vor allen anderen erkennbar und interessant« mache. Besonders für Franz Liszt bedeutete das nationale Idiom das entscheidende Kennzeichen, von dem das gesamte Schaffen Chopins durchdrungen zu sein scheint. Die Gattung, in der all jene Vorzüge ihren wohl kunstvollsten Niederschlag fanden, ist die Mazurka.

Diesen polnischen Tanz, der eigentlich als Sammelbegriff die verschiedensten regionalen Ausprägungen mit ähnlichen Merkmalen subsummiert, empfand Liszt als das geeignete Medium, um nicht nur das Wesen des Landes und seiner Menschen wiederzugeben, sondern auch die eigene Biographie. Dies bezeugt er in seiner berühmt-berüchtigten Schrift, die er kurz nach Chopins Tod verfasste: »In welchem anderen Rahmen hätten ihm seine persönlichen Erinnerungen besser geholfen, Dichtungen zu schaffen, Szenen festzuhalten, Episoden zu beschreiben, Romane aufzurollen.« Auch wenn Liszt in seiner nicht uneigennütigen Schrift weitaus mehr über das eigene ästhetische Denken preisgibt, als er über den geschätzten Kollegen verrät, berührt er mit dem biographischen Verweis einen Kern: Schon im Vorfeld von Chopins Abreise aus Warschau flammte bei aller erwartungsvollen Euphorie über seine Reise in die weite Welt auch Sehnsucht in ihm auf. Diese sollte

sich mit Ausbruch und Niederschlagung des polnischen Novemberaufstands bis zur Verzweiflung steigern und im ewigen Exil ein ständiger Begleiter bleiben. Die Mazurkas stellten demnach sowohl eine musikalische als auch emotionale Bindung zu seiner Heimat dar, und wie Schumanns berühmte Worte suggerieren – »Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen« – sogar ein politisches Medium.

Chopin schrieb etwa 57 Mazurkas, sie entstanden im gesamten Zeitraum seines kreativen Schaffens: von den Tanzimprovisationen eines 16-Jährigen bis zum wahrscheinlich letzten musikalischen Einfall, den er zu Papier brachte. 43 Stücke bestimmte er für die Öffentlichkeit. Sie umfassen kunstvolle Stilisierungen – »nicht zum Tanzen«, wie Chopin 1830 der Familie mitteilte – diverser polnischer Volkstänze, denen alle der Dreierhythmus gemein ist, die sich aber im Charakter unterscheiden: darunter der lebhafteste, stark akzentuierte Mazur, der melancholische Kujawiak und der wilde Oberek. Chopin kombinierte in seinen Kompositionen zumeist Elemente mehrerer Tänze mit den Eigenheiten seines Stils zu einem hochdifferenzierten Ganzen, wie Liszt urteilte: »Er behielt ihren Rhythmus bei, veredelte die Melodie und erweiterte die Proportionen; hinzu kam ein harmonisches Hell-Dunkel, das ebenso neuartig war, wie die Sujets, denen er es anpasste [...]«.« Die Bandbreite ihrer Ausgestaltung, von der man sich in dieser Aufnahme überzeugen kann, ist enorm: Sie reicht von tänzerischen Mazurkas (op. 7 Nr. 1 B-Dur) zu ausgedehnten Tongedichten (op. 17 Nr. 4 a-Moll); von musikalischen Späßen bis zu Werken großer dramatischer Spannung (op. 50 Nr. 3 cis-Moll); von pittoresker Eleganz (op. 24 Nr. 2 C-Dur) bis zum kraftvoll-energischen Ausdruck (op. 30 Nr. 2 h-Moll). So mancher Klaviersatz ist von simpler Textur geprägt, in anderen gerät er zum Experimentierfeld kühner Harmonik mit polyphoner Syntax (op. 59, Nr. 3 fis-Moll).

## MARGARITA HÖHENRIEDER PIANO

Die herausragende Münchner Pianistin Margarita Höhenrieder wird in Fachkreisen hoch geschätzt. Als Solistin konzertierte sie mehrfach mit den Dirigenten Kirill Petrenko, Claudio Abbado, Lorin Maazel, James Levine, Riccardo Chailly, Fabio Luisi und mit Orchestern wie dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern, dem New York Philharmonic, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Mozarteum Orchester Salzburg und dem Mahler Chamber Orchestra.

Das Klavierspiel liegt der Preisträgerin vieler internationaler Klavierwettbewerbe seit ihrer Kindheit im Blut. Mit elf Jahren gibt sie ihren ersten Klavierabend. Sie studiert bei Anna Stadler und Ludwig Hoffmann in München und später beim legendären amerikanischen Pianisten Leon Fleisher in Baltimore, USA. Wesentliche künstlerische Impulse verdankt sie auch der Freundschaft und Zusammenarbeit mit Alfred Brendel. 1981 gewinnt Margarita Höhenrieder den ersten Preis beim bedeutenden BUSONI-Wettbewerb in Bozen und reiht sich damit in die Liste anderer BUSONI-Preisträger ein, wie z.B. Martha Argerich und Jörg Demus. Ihr künstlerischer Weg führt sie fortan vermehrt in die großen Musikzentren der Welt wie Berlin, Paris, Rom, Salzburg, Mexico City und New York, wo sie mit großem Erfolg ihr Debüt in der Carnegie Hall feiert.

Seit 1991 unterrichtet Margarita Höhenrieder als Professorin an der Musikhochschule München. Hier gibt sie ihre vielfältige, künstlerische Erfahrung an hochbegabte junge Pianisten weiter. Zeitgenössischer Musik gegenüber ist die Pianistin aufgeschlossen. Eine lang-jährige Freundschaft verband sie mit Harald Genzmer. Er widmete ihr u.a. das Konzert für Klavier, Trompete und Streicher, welches sie zusammen mit Guy Touvron und dem



Württembergischen Kammerorchester uraufführte und auf CD einspielte. Sein letztes großes Werk „Wie ein Traum am Rande der Unendlichkeit“ für Klavier und Flöte, widmete Genzmer ebenfalls der Künstlerin. 2009 brachte sie es gemeinsam mit dem Soloflötisten der Berliner Philharmoniker, Emmanuel Pahud, in Rom zur Uraufführung.

2021 veröffentlichte Accentus Music alle fünf Klavierkonzerte von Beethoven mit Margarita Höhenrieder als Solistin auf DVD. Die Konzerte wurden an fünf verschiedenen Spielorten mit erstklassigen Sinfonieorchestern und Dirigenten eingespielt. Zu hören und zu sehen sind auf der Box die Sächsischen Staatskapelle Dresden unter Leitung von Fabio Luisi im Münchner Gasteig, die Kammerphilharmonie Amadé im UNESCO Weltkulturerbe Zeche Zollverein Essen und das Württembergische Kammerorchester Heilbronn im Max-Littmann-Saal Bad Kissingen unter der Leitung von Leon Fleisher, die Bamberger Symphoniker in ihrer Heimstätte unter Martin Haselböck sowie das Bayerische Staatsorchester und Bruno Weil im Prinzregententheater München.

[www.margarita-hoehenrieder.de](http://www.margarita-hoehenrieder.de)  
[info@margarita-hoehenrieder.de](mailto:info@margarita-hoehenrieder.de)

## ORCHESTRA LA SCINTILLA

Die Geschichte des Orchestra La Scintilla reicht bis in die 1970er Jahre zurück, als am Opernhaus Zürich unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt und Jean-Pierre Ponnelle zum ersten Mal ein Monteverdi-Zyklus in historischer Aufführungspraxis entstand. Der damals angefachte Funke der Begeisterung an historisch inspiriertem Spiel ist seither nicht mehr erloschen und wurde gemeinsam mit Dirigenten wie John Eliot Gardiner, William Christie oder Marc Minkowski weiter genährt. 1998 formierte sich aus dem Orchester der Oper das Orchestra La Scintilla, ein Ensemble von erstklassigen, auf historische Spielweise spezialisierten Musikerinnen und Musikern, das sich gerade in der Opernwelt, mit seinen Aufführungen in Zürich und etwa bei den Salzburger Festspielen einen internationalen Namen erwarb. Eine ganz besondere Beziehung verbindet das Orchestra La Scintilla mit Cecilia Bartoli. Über mehr als zehn Jahre begleitete das Orchester die Sängerin auf allen grossen Bühnen der Welt. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, einige davon hoch prämiert, legen ein eindrückliches Zeugnis von dieser engen Zusammenarbeit ab. Seit der Saison 2015/16 hat das Orchester eine eigene Konzertreihe am Opernhaus Zürich, die ihm ganz neue Entfaltungsmöglichkeiten sowohl im kammermusikalischen als auch im sinfonischen Bereich bietet. In enger Zusammenarbeit mit dem Geiger und Dirigenten Riccardo Minasi wird das Repertoire, das vom 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts reicht und zentrale Werke des Barock, der Klassik und der Frühromantik beinhaltet, stetig erweitert. Mit grosser Flexibilität wechseln die Musikerinnen und Musiker des Orchestra La Scintilla dabei zwischen verschiedenen Spiel- und Intonationstechniken und bieten gerade mit ihren Fähigkeiten, selbst Musik von Giuseppe Verdi auf originalem Instrumentarium aufführen zu können, ein ganz neues Hörerlebnis. Die vorliegende Aufnahme legt davon ein klingendes Zeugnis ab.

## **RICCARDO MINASI** DIRIGENT

Der Dirigent und Geiger Riccardo Minasi stammt aus Rom. Seit 2017 ist er Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg. Mit dem Orchestra La Scintilla erarbeitete er bisher u.a. Mozarts «Don Giovanni» und «Die Entführung aus dem Serail» am Opernhaus Zürich und zahlreiche Konzertprogramme sowie das 2017 erschienene Album «Mozart» von Juan Diego Flórez. Eine regelmässige Zusammenarbeit verbindet Riccardo Minasi mit dem Hamburger Ensemble Resonanz. Von 2012 bis 2015 war er Dirigent des von ihm mitbegründeten Ensembles Il pomo d'oro. Riccardo Minasi hat zahlreiche Aufnahmen mit namhaften Musikern eingespielt, darunter Joyce DiDonato, Ann Hallenberg und Philippe Jaroussky. 2016 war er an vier mit dem ECHO Klassik ausgezeichneten Alben beteiligt, darunter sein Album mit Haydn-Konzerten sowie Leonardo Vincis «Catone in Utica». Als Sologeiger nahm er u.a. die «Rosenkranz-Sonaten» von Biber auf. Minasis Auftritte zeichnen sich durch ein tiefes musikwissenschaftliches Verständnis aus. Er war historischer Berater des Orchestre symphonique de Montréal und gab zusammen mit Maurizio Biondi 2016 die kritische Ausgabe von Vincenzo Bellinis «Norma» bei Bärenreiter heraus. Als Dirigent leitete er Orchester wie das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, die NDR Radiophilharmonie, die Academy of Ancient Music, das Orchestre de Chambre de Lausanne, das Portland Baroque Orchestra, das Los Angeles Chamber Orchestra sowie zahlreiche Opernorchester. Als Solist und Konzertmeister tritt Riccardo Minasi mit renommierten Ensembles auf, wie etwa dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, der Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Le Concert des Nations, Al Ayre Español, dem Orquesta Barroca de Sevilla und dem Orquesta Sinfónica de Madrid. Ausserdem arbeitet er mit MusikerInnen wie Veronika Eberle, Bryn Terfel, Franco Fagioli, Jean-Guihen Queyras, Viktoria Mullova, Reinhard Goebel, Luca Pianca, Christophe Coin und Albrecht Mayer zusammen.

## **“PLEYEL’S PIANOS ARE THE NON PLUS ULTRA” FRÉDÉRIC CHOPIN, 1831**

### **IN SEARCH OF THE AUTHENTIC SOUND**

For years I have been in search of the original sound of Frédéric Chopin’s works for piano. Which instrument from his era best reflects Chopin’s poetic music, his enhanced sensitivity, his refinement and his melancholy? In 1831, Chopin had provided the answer himself, when he said: **“Pleyel’s pianos are the non plus ultra”**.

Ultimately I found my way to Kellinghusen, north of Hamburg, where among Eric Keller’s collection of early keyboard instruments I found an extraordinarily lovely early Pleyel grand and fell in love with it “on hearing the first note” – I was able to immerse myself in a bygone century. This particular fortepiano was built in Paris around 1855 and has been expertly restored using historic materials and methods. It is absolutely structurally identical with the instrument that Frédéric Chopin owned, and has that typical French elegance both in sound and appearance. It reflects the spirit of the Romantic era and provides us with authentic tonal evidence of what an instrument of that time would have produced. I recorded the mazurkas on this disc in a room, a salon similar to those of the mid-nineteenth century, and not in a modern-day concert hall.

The recording location was equally important to me, because after close study of Chopin’s music, I had made the decision, contrary to present-day practice, not to strive to play on ever larger, more versatile instruments or to perform his works at architecturally and acoustically interesting venues.

The touch on a nineteenth-century Pleyel is of course utterly different to that of a modern instrument. One has to approach the highly delicate fortepiano with great sensitivity and awareness. Trills are best played, for instance, if taken just a scintilla slower.

To a great extent, I took over the fingering from Chopin's pupil Carl Mikuli. The orchestra "La Scintilla" also played on period instruments under the baton of Riccardo Minasi.

The recording of the E minor Concerto from the historic version by Jan Ekier was played on another Pleyel of about the same age that was able to match the relatively high tuning of this orchestra (440 Hz) in the superb acoustics of the Oberstrass church in Zurich.

## FRÉDÉRIC CHOPIN 1<sup>ST</sup> PIANO CONCERTO OP.11 IN E MINOR AND MAZURKAS

On 11 October 1830, Frédéric Chopin gave a last public concert before turning his back on Warsaw and his Polish homeland forever. The performance was a great triumph – as he was already a pianist and composer of distinction in Poland at the age of just 20. His ambitions, however, went beyond the country's borders. Compared to the European strongholds of music, Warsaw was a province after all; of this he was convinced not least by his two trips to Berlin (1828) and Vienna (1829). In order to establish himself on the international market, he, along with his father and his teacher Jósef Elsner, saw it as essential to perform abroad, to gain experience and to further his education. The path led him – after a seven-month stay in Vienna and stations in Munich and Stuttgart – as is well known to Paris, at that time the centre of the pianistic world.

Chopin carried a set of his own compositions in his luggage when he left on 2 November, with which he wanted to present himself to the European audience, including the Concerto for Piano and Orchestra in E minor. It was his second in origin, but it was given the number one because of the order in which it was published in Paris. In the weeks before his departure, Chopin hurriedly pushed ahead with the completion of the work, so that it still received its first public performance at the Warsaw concert. Chopin's subsequent departure from Poland marked a profound caesura, which he himself also felt, as it paved the way for his artistic development. Nevertheless, a stylistic change in his compositional style was already apparent in the last years in Warsaw: a large part of the works with which he caused a sensation after their publication in Paris, such as the Etudes, Nocturnes and Mazurkas, had their beginning here.

This change was also already apparent in the concertos, especially the one in E minor. In

contrast to the three preceding works for piano and orchestra, Chopin here turned for the first time (if one disregards the Piano Sonata and the Trio, which were written as part of his training) to the large form, after the model of the classical solo concerto. Here, a pronounced sense of dramaturgy and a new quality in the depth of expression are revealed – however, it becomes clear where the young composer’s interests lay. His Opus 11 consists of three movements. A slow movement, Romance, is framed by two fast ones. The opening movement is an extensive Allegro maestoso; in the exposition, the orchestra introduces the thematic substance before the piano enters to take it up, vary it, and also contribute something new. Instead of discursive work, Chopin’s musical ideas are spread out under new points of view, with artful ornamentation and refined harmony.

The lyrical centre of the work lies in the subsequent Romance. It picks up and continues the key of E major and the character from the third theme of the opening movement. The piano responds to the orchestra’s virtually theatrical opening with an expressive cantilena. The comparison to musical theatre is not accidental. In the bel canto of Rossini, later also of Donizetti and Bellini, the lyricism and Chopin’s unmistakable ornamentation – as an integral part of the piano setting and not as mere decoration – have their models. Throughout his life, he cherished an enormous enthusiasm for opera; in remarks about visits to musical theatre, he focused primarily on vocal qualities, on peculiarities of coloratura and phrasing.

Chopin’s priorities can also be traced in the much-discussed role of the orchestra. The concert repertoire at that time was dominated by the ‘style brillant’, which not infrequently softened the ideal of the genre in favour of soloistic artistry. Chopin was socialized in this music, its essence merged into many of his early works and is still present in Opus 11. This

is evident in the exposed placement of the solo instrument, whose expressivity needs to be strengthened. At the same time, the orchestra is more than just staffage: in the expansive exposition, it presents the thoughts of the movement before the piano takes them up and makes them the subject of its reflections. The large resonant space that the orchestra offers to the soloistic expositions is contrasted, for example, at the end of the Romance with the thematic phrase by the violins, accompanied by the piano with a delicate figuration. Chopin also entrusts thematic and contrapuntal sections to the winds in particular and allows them, especially the bassoon, to enter into dialogue with the piano on many occasions.

After an immediate transition, the Romance is followed by the final Rondo, which Chopin designed as a stylized dance. For this he chose the popular *krakowiak* with its characteristic syncopations. Chopin must have been fully aware of the effect of such a rousing conclusion, since it was precisely the Polish folk tone with which he also “electrified” the foreign “audience, which is not accustomed to such songs,” as he informed the family in August 1829 after his second Viennese concert. In an orchestral setting, however, the tone was to find its way only once more into the *Polonaise*, Op. 22, whose origins also date back to the Warsaw period. It was already then that first doubts were raised about a career as a pianist and thus also about the necessity of composing works with an orchestra that would attract audiences. In addition to his stage fright, occasional criticism of his soft tone made him aware of the deficiencies in his pianism, which, as a largely self-taught pianist, he felt was imperfect. From his later plan to be instructed in Paris by Friedrich Kalkbrenner (whose playing he admired and to whom he dedicated the E minor Concerto when it was published in 1833), he ultimately abandoned.

Chopin's virtuoso career thus came to an early end, and he gave more and more concerts only alone and rarely in front of a larger audience than the salon offered. This did not diminish his success. On the contrary, for all the virtuosity of his etudes, for example, it was above all the intimate poetry and his "strong original nationality" that, as Robert Schumann stated, made "Chopin recognizable and interesting above all others." For Franz Liszt in particular, the national idiom provided the decisive feature that seems to permeate Chopin's entire oeuvre. The genre in which all these merits found their most artistic expression is the mazurka.

This Polish dance, which actually as a collective term subsumes the most diverse regional expressions with similar characteristics, Liszt felt to be the appropriate medium to reflect not only the essence of the country and its people, but also Chopin's own biography. He attests to this in his notorious writing, penned shortly after the composer's death: „In what other setting would his personal recollections have helped him better to create poetry, to record scenes, to describe episodes, to unravel novels.“ Even if Liszt reveals far more about his own aesthetic thinking in his not selfless writing than about the esteemed colleague, he touches a core with the biographical reference: already in the context of Chopin's departure from Warsaw, despite all the expectant euphoria for the wide world, longing also flared up in him. This was to increase to the point of despair with the outbreak and suppression of the Polish November Uprising and remain a constant companion in his eternal exile. The mazurkas thus represented both a musical and emotional bond with his homeland, and as Schumann's famous words suggest – "Chopin's works are cannons buried in flowers" – even a political medium.

Chopin composed about 57 mazurkas, they were written during the whole period of his creative work: from the dance improvisations of a 16-year-old to probably the last musical idea he ever put on paper. He intended 43 pieces for the public. They comprise elaborate stylizations – "not for dancing," as Chopin wrote to his family in 1830 – of various Polish folk dances, all of which have the triple rhythm in common but differ in character: among them the lively, variously accented mazur, the melancholy kujawiak, and the merry, regularly accented oberek. In his compositions, Chopin mostly combined elements of several dances with the achievements of his style to form a highly differentiated whole, as Liszt judged: "He retained their rhythm, ennobled the melody, and expanded the proportions; to this was added a harmonic chiaroscuro that was as novel as the subjects to which he adapted it [...].” The range of their elaboration, of which one can convince oneself in this recording, is enormous: it extends from dance-like mazurkas (Op. 7 No. 1 in B-flat major) to expansive tone poems (Op. 17 No. 4 in A minor); from musical jests to works of great dramatic tension (Op. 50 No. 3 in C-sharp minor); from picturesque elegance (Op. 24 No. 2 in C major) to powerful, energetic expression (Op. 30 No. 2 in B minor). Some piano settings are characterized by simple texture, in others they become a field of experimentation of bold harmonies with polyphonic syntax (Op. 59 No. 3 in F-sharp minor).

## MARGARITA HÖHENRIEDER PIANO

Her artistic career has led her to many of the world's major music centers. Margarita Höhenrieder has played concerts as soloist with conductors like Kirill Petrenko, Claudio Abbado, Lorin Maazel, James Levine, Riccardo Chailly and Fabio Luisi, and with orchestras as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Munich Philharmonic, the New York Philharmonic, the Staatskapelle Dresden, the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, the Salzburg Mozarteum Orchestra and the Mahler Chamber Orchestra.

Margarita Höhenrieder studied with Anna Stadler and Ludwig Hoffmann in Munich, as well as with the legendary Leon Fleisher in Baltimore, Maryland. She also owes to her friendship and collaboration with Alfred Brendel his artistic influence. In 1981, Margarita Höhenrieder won the first prize at the BUSONI competition in Bolzano. In 1991 she became the successor to Ludwig Hoffmann at the University of Music and Performing Arts in Munich.

Margarita Höhenrieder has been a friend of the composer Harald Genzmer for many years. Among other works, he dedicated the "Concerto for Piano, Trumpet and Strings" to her, which she premiered together with Guy Touvron and the Württembergisches Chamber Orchestra Heilbronn. Genzmer composed his last major work for Margarita Höhenrieder, "Wie ein Traum am Rande der Unendlichkeit" ("Like a Dream on the Edge of Infinity") for piano and flute. In 2009, she performed the premiere with Emmanuel Pahud in Rome.

In 2021 Accentus Music released all five Beethoven piano concertos with Margarita Höhenrieder as soloist on DVD. The concerts were recorded at five different venues with first-class symphony orchestras and conductors. To be heard and seen on the box are the Sächsische Staatskapelle Dresden conducted by Fabio Luisi in Munich's Gasteig, the Kammerphilharmonie Amadé in Essen's UNESCO World Heritage Site Zeche Zollverein and the Württembergisches Kammerorchester Heilbronn in Bad Kissingen's Max Littmann Hall conducted by Leon Fleisher, the Bamberg Symphony Orchestra in its home venue conducted by Martin Haselböck and the Bavarian State Orchestra and Bruno Weil in Munich's Prinzregententheater.

[www.margarita-hoehenrieder.de](http://www.margarita-hoehenrieder.de)  
[info@margarita-hoehenrieder.de](mailto:info@margarita-hoehenrieder.de)

## ORCHESTRA LA SCINTILLA

The origins of the La Scintilla orchestra date back to the 1970s and the first performance of a Monteverdi cycle with as much historical accuracy as possible at the Zurich Opera House under Nikolaus Harnoncourt and Jean-Pierre Ponnelle. The passion for such historically informed performance has never dimmed in Zurich since, and has been further nurtured over the years with the likes of John Eliot Gardiner, William Christie and Marc Minkowski at the rostrum. 1998 saw the creation from the Opera House Orchestra of La Scintilla (“The Spark”), an ensemble of top-class musicians specializing in historical playing techniques that soon earned a name and an international reputation within the opera world through its performances in Zurich and on further stages such as the Salzburg Festival. La Scintilla has a particularly close relationship with Cecilia Bartoli, having accompanied the singer on the world’s major stages for over ten years. Their close collaboration has also been impressively captured on various CD and DVD recordings, a number of which have garnered awards. Since the 2015/16 season, the orchestra has had its own series of concerts at the Zurich Opera House which have given it new development prospects in both the chamber music and the symphonic fields. Working closely with violinist and conductor Riccardo Minasi, the ensemble has steadily further expanded its repertoire, which now extends from the 17th to the mid-19th Century and includes key works from the Baroque, the Classical and the Early Romantic periods. The musicians of La Scintilla show great versatility as they move between different playing and intonation techniques on their highly original range of instruments to turn music even from such familiar greats as Giuseppe Verdi into a totally new listening experience. The present CD is a testament to their achievement.

## RICCARDO MINASI DIRIGENT

Conductor and violinist Riccardo Minasi is a native of Rome, and has been conductor-in-chief of the Mozarteumorchester in Salzburg since 2017. He has conducted a number of works with the La Scintilla orchestra, including Mozart’s “Don Giovanni” and “Die Entführung aus dem Serail” at the Zurich Opera House, several concert programmes and 2017’s album “Mozart” by Juan Diego Flórez. He also collaborates regularly with Hamburg’s Ensemble Resonanz. And from 2012 to 2015 he conducted the il Pomodoro ensemble, which he also co-founded. Riccardo Minasi has made various recordings with such renowned singers as Joyce DiDonato, Ann Hallenberg and Philippe Jaroussky. In 2016 he was involved in no fewer than four ECHO Klassik award-winning albums, which included his own album of Haydn concertos and Leonardo Vinci’s “Catone in Utica”. He has also made a number of solo violin recordings, including Biber’s “Rosary Sonatas”. Minasi’s performances embody a new knowledge and appreciation of musicology. He has served as a historical advisor to the Montreal Symphony Orchestra; and in 2016 he produced a critical edition of Vincenzo Bellini’s “Norma” with the Bärenreiter publishing house, together with Maurizio Biondi. As a conductor, Riccardo Minasi has led such ensembles as the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, the NDR Radiophilharmonie, the Academy of Ancient Music, the Los Angeles Chamber Orchestra and numerous opera orchestras. As a soloist and concertmaster, Minasi has performed with such reputed ensembles as the Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Le Concert des Nations, Al Ayre Español, the Orquesta Barroca de Sevilla and the Orquesta Sinfónica de Madrid. He has also collaborated with such further leading musicians as Veronika Eberle, Bryn Terfel, Franco Fagioli, Jean-Guihen Queyras, Viktoria Mullova, Reinhard Goebel, Luca Pianca, Christophe Coin and Albrecht Mayer.



©+© 2022 Solo Musica GmbH  
Agnes-Bernauer-Straße 181, 80687 München  
[www.solo-musica.de](http://www.solo-musica.de)  
SM 400