

BEETHOVEN
SCHUBERT

AARON
PILSAN



ludwig van beethoven 1770-1827

sonata in g major, op.31/1 1802-03

**variations and fugue in e flat major
(eroica variations), op.35** 1802

franz schubert 1797-1828

16 german dances, from op.33 D783 1823-24

fantasy in c major (wanderer fantasy), op.15 D760 1822

aaron pilsan PIANO

ludwig van beethoven 1770-1827

piano sonata in g major | sonate pour piano en sol majeur klaviersonate g-dur, op.31/1

- 1 Allegro vivace 6'10
- 2 Adagio grazioso 9'50
- 3 Rondo: Allegretto 6'39

variations and fugue in e flat major (eroica variations) variations et fugue en mi bémol majeur (variations eroica) variationen und fuge es-dur (eroica-variationen), op.35

- 4 Introduzione col Basso del Tema | Variations I-XV | Finale alla fuga 22'57

franz schubert 1797-1828

16 german dances from op.33 | 16 danses allemandes de l'opus 33 | 16 deutsche tänze aus op. 33 D783

- 5 No.1 in a major | la majeur | a-dur 0'48
- 6 No.2 in d major | ré majeur | d-dur 0'47
- 7 No.3 in b flat major | si bémol majeur | b-dur 0'32
- 8 No.4 in g major | sol majeur | g-dur 0'33
- 9 No.5 in b minor | si mineur | h-moll 0'37
- 10 No.6a in b flat major (version 1) | si bémol majeur | b-dur 0'33
- 11 No.7 in b flat major | si bémol majeur | b-dur 0'37

- 12 No.8 in e flat major | mi bémol majeur | es-dur 0'32
- 13 No.9 in c major | ut majeur | c-dur 0'32
- 14 No.10 in a minor | la mineur | a-moll 1'00
- 15 No.11 in g major | sol majeur | g-dur 0'27
- 16 No.12 in c major | ut majeur | c-dur 0'31
- 17 No.13 in c major | ut majeur | c-dur 0'37
- 18 No.14 in a flat major | la bémol majeur | as-dur 0'35
- 19 No.15 in a flat major | la bémol majeur | as-dur 0'38
- 20 No.16 in f major | fa majeur | f-dur 0'45

fantasy in c major (wanderer fantasy) fantaisie en ut majeur (wanderer-fantaisie) fantasie in c-dur (wanderer-fantaisie), op.15 D760

- 21 Allegro con fuoco ma non troppo 5'47
- 22 Adagio 6'14
- 23 Presto 4'38
- 24 Allegro 3'34

beethoven et schubert

par beate angelika kraus

Bien que Ludwig van Beethoven et Franz Schubert, de vingt-six ans son cadet, aient été contemporains à Vienne, les compositions présentées ici sont issues de générations différentes : les *Sonates opus 31* et les *Variations opus 35* de Beethoven furent écrites en 1802, les opus 15 et 33 de Schubert en 1822 et 1824. Dans cet intervalle d'une bonne vingtaine d'années, la facture de piano connut une évolution considérable. On pourrait même dire que ces pièces ont été écrites pour des instruments fort différents : à Bonn et durant ses premières années à Vienne, Beethoven avait à sa disposition des pianoforte dont l'ambitus couvrait cinq octaves ; son Érard de 1803 en comptait cinq et demi, celui qui lui fut offert en 1817 par Thomas Broadwood six et le piano prêté en 1826 par Conrad Graf six octaves et demi. En 1814, Franz Schubert se vit offrir par son père un piano de cinq octaves

et l'on sait que dans les années 1825-1826, il utilisa occasionnellement un piano carré de six octaves. On peut donc entendre ici la manière dont la facture même des instruments fit évoluer leur timbre entre 1802 et 1824.

Avec ses trois sonates opus 31, Beethoven emprunte des chemins inhabituels : l'opus 31 n°2 est devenu célèbre sous l'appellation « La Tempête », qui n'est pas due au compositeur lui-même ; il en va de même de l'opus 31 n°3 que l'on a appelé plus tard « La Chasse ». *La Sonate en sol majeur opus 31 n°1*, en revanche, ne se vit pas gratifiée d'un sous-titre de ce genre et semble être restée dans l'ombre des deux autres. Pourtant, dans son commentaire sur les trois sonates opus 31 paru le 28 juin 1803 dans le journal *Zeitung für die elegante Welt*, Johann Gottlieb Karl Spazier estimait que « la première sonate [était] la plus originale », bien qu'il la trouvât « un peu trop longue [...] et par endroits pour le moins étrange. » Cette sonate est un bon exemple de l'humour de Beethoven.

Les variations pour piano furent d'abord un genre populaire visant à proposer une musique brillante, riche en effets – une musique qui pouvait aussi se vouloir distrayante et que l'on ne mettait donc pas sur un pied d'égalité avec la sonate, à la structure plus complexe. Pendant longtemps, les variations ne formèrent pas forcément un cycle cohérent, clos sur lui-même. Ce n'est pas un hasard si en 1802, sur la page de titre, modifiée à plusieurs reprises, du manuscrit autographe de ses *Variations pour piano en mi bémol majeur avec fugue opus 35*, Beethoven avait d'abord ajouté la précision suivante : « Dans lesquelles je me suis écarté de la méthode traditionnelle [...] » Ce qui est nouveau, c'est qu'il recourt ici à un thème de sa composition et non un thème « étranger » connu de tous, en l'occurrence à une contredanse héroïco-galante extraite du finale des *Créatures de Prométhée opus 43*. Celle-ci apparaît d'ailleurs sous une forme fragmentée, d'abord comme *Introduzione col Basso del Tema*, suivie du *Tema* lui-même, sous forme mélodique. La suite de variations propose un parcours parfaitement cohérent menant à la variation

finale avec son sujet de fugue dérivé du *Basso del Tema* ; il en résulte une composition instrumentale ambitieuse et très aboutie. L'appellation populaire sous laquelle ces variations sont connues – *Variations Prométhée* ou *Variations Eroica* – n'est évidemment pas due à Beethoven ; elle apparut plus tardivement en raison de la proximité de ce cycle avec la musique du ballet *Les Créatures de Prométhée* de 1800-1801 et avec la *Symphonie n°3 en mi bémol majeur opus 55*, la *Sinfonia « Eroica »*, composée pour l'essentiel en 1803. Beethoven fit cependant usage de ce thème à plusieurs reprises, par exemple dans la septième des *Douze Contredanses WoO 14*.

Franz Schubert ne composa pas moins de cinq cents danses pour piano à deux mains. Pendant une période étonnamment longue, de 1760 à 1830 environ, la danse allemande resta la danse préférée de la population urbaine et compta, aux côtés de l'écossaise et du galop, parmi les danses les plus appréciées des amis de Schubert. L'allemande est une danse à trois temps qui réunit les caractères du menuet, du *ländler*

et de la valse. Elle était très demandée par les éditeurs viennois, qui publiaient sans cesse de nouvelles compositions. Schubert écrivit plusieurs cycles de danses allemandes dans lesquels il exploita toutes les ressources imaginables de ce genre. Le succès fut immédiat et ses contemporains tombèrent sous le charme, si l'on en croit ce qu'écrivit Moritz von Schwind dans une lettre du 6 mars 1824 adressée à Franz von Schober : « Des allemandes, l'une plus belle que l'autre, galantes, aimables, bachiques et fuguées, mon Dieu ! » *Les Seize Danses pour piano* extraites de l'opus 33 D 783, composées en partie entre janvier 1823 et juillet 1824, parurent à Vienne le 8 janvier 1825 sous le titre *Danses allemandes et écossaises pour le pianoforte*.

Le titre « Fantaisie » appliqué à une œuvre instrumentale indique qu'il s'agit d'une composition qui peut se permettre d'ignorer les normes en vigueur ou de s'en affranchir, et de laquelle on attend une certaine originalité. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles Franz Schubert s'intéressa très tôt et de manière très intensive

à ce genre musical, dans lequel il explora d'abord les possibilités d'une écriture libre et indépendante des modèles formels et harmoniques. Dans l'œuvre de la maturité, sa conception du genre est différente, notamment dans la *Fantaisie en ut pour piano opus 15 D 760*, dans laquelle il s'appuie plus visiblement sur des formes plus traditionnelles. Plusieurs interprétations sont toutefois possibles : on peut comprendre la fantaisie comme une œuvre cyclique en quatre mouvements, ce qui la rapproche de la sonate, avec un mouvement initial et un finale rapides, entre lesquels prennent place un mouvement lent et un scherzo. Mais dans la mesure où ces quatre mouvements s'enchaînent sans interruption et qu'ils sont reliés les uns aux autres par leurs motifs, la fantaisie peut aussi s'apparenter à un seul grand mouvement de sonate en quatre parties (exposition, développement libre, reprise variée et coda rapide). Cette manière de jouer avec les formes classiques fait de Franz Schubert un précurseur de Franz Liszt, qui se livre lui aussi, notamment dans sa sonate pour piano en *si* mineur, mais également dans

les concertos pour piano et les poèmes symphoniques, à diverses expérimentations visant à combiner une disposition à mouvement unique et une structuration en plusieurs mouvements distincts. De manière significative, Liszt s'illustra aussi en tant qu'interprète de cette fantaisie de Schubert, extrêmement ambitieuse d'un point de vue pianistique ; elle fit partie de son répertoire à partir de 1846 et il en réalisa une adaptation pour deux pianos ainsi qu'une version pour piano et orchestre. Schubert lui donna le titre original de *Fantaisie pour le pianoforte*, repris dans la publication. L'appellation « *Wandererfantasie* », plus populaire mais nettement plus tardive, s'explique par le fait que Schubert se fonde ici sur un motif de son lied « *Der Wanderer* » opus 4,1 D 489. Il ne s'agit cependant pas du début, « *Ich komme vom Gebirge her* », (« Je viens de la montagne »), mais des mesures 23 à 30 de la partie centrale. Elles constituent également un thème dans les variations (Adagio). Il s'agit d'un motif que l'on a appelé le « motif de la progression », correspondant dans le *lied* au texte « *Die Sonne dünkt mich*

hier so kalt » (« Le soleil me semble ici si froid »). Cela donne à la fantaisie pour piano une note poétique particulière : le motif de l'errance, lié chez Schubert à l'idée et à l'aspiration à la mort, transparaît ici et confère à cette composition virtuose une profondeur singulière.

une rencontre en hiver par miriam damev

En février, j'ai entendu Aaron Pilsan pour la première fois. Aux côtés de l'actrice Dörte Lyssewski, il donnait son premier concert à Vienne dans la salle Schubert du Konzerthaus. Tous deux proposaient une matinée – elle lisait des extraits de la nouvelle d'Arthur Schnitzler *L'Assassin*, lui jouait des pièces de Brahms et Schoenberg. Rien de très virtuose, mais une musique qui, entre nostalgie mélancolique, hardiesse insolente et effroi démoniaque, plongeait au plus profond des abîmes de l'âme humaine. Pilsan venait d'avoir dix-neuf ans, un jeune homme svelte en costume et nœud papillon, aux épais cheveux noirs, un sourire timide sur les lèvres. Lorsqu'il monta sur scène, un murmure agita soudain la salle. Qui était ce jeune homme ? Aaron Pilsan regarda le public, attendit patiemment que le calme fût enfin revenu, puis baissa la tête tandis que ses mains effleuraient légèrement le clavier, comme s'il voulait d'abord apprivoiser les sons par le toucher. Après les premières notes, on sentit que

quelque chose de très particulier était en train de se passer : une rencontre, venue du plus intime du musicien et naissant du dialogue direct avec l'instrument et le public.

Appelons cela le miracle de la musique, puisqu'elle touche notre cœur et notre âme avec tant d'immédiateté.

Après le concert, je suis allée voir Aaron Pilsan dans la salle des artistes, nous devions déjeuner ensemble. En jeans et tee-shirt, il faisait plus jeune et semblait presque encore un enfant. Je lui demandai de me parler du bon équilibre entre timbre et technique.

Il me parla de la liberté de l'interprétation, qui donne de l'espace à l'inspiration. Ces choses-là ne peuvent pas être planifiées jusqu'au moindre détail. « La manière dont je procède dépend avant tout de mon intuition. »

Aaron Pilsan est né à Dornbirn, une ville du Vorarlberg, la partie la plus occidentale de l'Autriche. Il prit ses premiers cours de piano à l'âge de cinq ans auprès de Susanne Schnetzer à l'école de musique de la ville. À cette époque, Aaron voulait devenir conducteur d'autobus, pilote ou inventeur, comme la plupart des garçons

de son âge. Quand il eut douze ans, il fit, lors d'une master classe dans la ville voisine de Lindau, la connaissance de son futur professeur, Karl-Heinz Kammerling, qui l'incita à poursuivre ses études au Mozarteum de Salzbourg. Tout alla alors très vite. Aaron Pilsan remporta plusieurs concours, parmi lesquels le Concours Prima la Musica et le Concours Wendl & Jung de Vienne. À seize ans, il remporta lors du Concours Ton und Erklärung de Munich le Prix de la meilleure interprétation d'une œuvre de Liszt et le très réputé magazine spécialisé *Fono Forum* le désigna en 2011 comme le meilleur jeune artiste de l'année.

Aaron Pilsan s'est installé il y a peu à Hanovre où il étudie auprès de Lars Vogt. Sur son téléphone portable, la liste des choses qu'il veut faire : se promener, faire du sport, lire un livre – pour se distraire un peu du piano et s'aérer l'esprit. Je me demande comment un jeune musicien parvient à supporter la pression qui, telle une avalanche, en a déjà emporté plus d'un. « On attend aujourd'hui des artistes la perfection absolue. Je n'ai pas peur de faire des erreurs », dit-il.

Entretemps, Aaron Pilsan donne vingt-cinq concerts par an et a déjà été l'hôte, entre autres, du Menuhin Festival de Gstaad, de la Schubertiade Schwarzenberg, du Festival de Schwetzingen et du Kissinger Sommer. Il aime les grands romantiques comme Brahms et Schubert, goûte la délicatesse de Chopin et apprécie plus que tout Beethoven, avec qui il a grandi. Il est heureux d'avoir été reçu par Martha Argerich à son domicile bruxellois et reconnaissant des impulsions décisives que lui ont données Alfred Brendel et András Schiff.

Arrivés au dessert, j'ai demandé à Aaron quand il avait décidé de devenir pianiste. « Je ne l'ai jamais décidé. J'aime juste bien jouer du piano. En sera-t-il toujours ainsi ? Je n'en sais rien. Peut-être qu'un jour, j'aurai envie de composer. Ou de faire tout autre chose. On verra ce que l'avenir me réserve. » J'espère secrètement que la musique y jouera encore un grand rôle.

beethoven and schubert

by beate angelika kraus

Ludwig van Beethoven and Franz Schubert, his junior by a margin of twenty-six years, were contemporaries in Vienna, yet the compositions presented here belong to two different generations: Beethoven's Sonatas op.31 and Variations op.35 date from 1802, while Schubert's op.15 and op.33 were written between 1822 and 1824. In the two decades that separate them, piano building underwent enormous developments. One might well say that these works were written for quite different instruments. In Bonn and in his early Viennese years, the instruments Beethoven had available to him were fortepianos with a range of five octaves; his Érard of 1803 covered five and a half, the instrument presented to him by Thomas Broadwood in 1817 had six octaves, and the piano lent to him by Conrad Graf in January 1826 spanned six and a half. Franz Schubert's father gave

him a five-octave piano as a gift in 1814, and we know that he occasionally used a six-octave square piano in 1825 and 1826. The development of sonority between 1802 and 1824 made possible by changes in the instruments is clearly audible here.

With the three Sonatas op.31, Beethoven struck out on unaccustomed paths. The Sonata op.31 no.2 has become popular under the name 'Tempest' Sonata (which does not derive from Beethoven), as has op.31 no.3, later sometimes dubbed 'Der Jagd' or 'La Chasse'. The Sonata op.31 no.1 has received no nickname of this kind and has tended to be overshadowed by the other two. Nevertheless, in a review of the op.31 set published in the *Zeitung für die elegante Welt* dated 28 June 1803, Johann Gottlieb Karl Spazier declared that 'the first sonata is the most original', though he found it 'a little too long . . . and sometimes odd'. This sonata is a good example of Beethoven's humour.

The theme and variations for piano was at first a popular genre that aimed essentially to provide effect, brilliance, and entertainment,

and was not regarded as having equal status with the multi-movement piano sonata. For a long time sets of variations did not necessarily constitute a self-contained work. It is significant that Beethoven had initially noted in 1802 on the title page (subsequently corrected several times) of the autograph of his Variations and Fugue for piano in E flat major op.35 the prefatory remark 'Since, in these V[ariations], I have departed from what has hitherto been the customary method . . .'. What is new here is the fact that, rather than a well-known tune by another hand, he varies a theme of his own, namely a heroico-galant contredanse from the finale of *Die Geschöpfe des Prometheus* (The Creatures of Prometheus) op.43. It appears, so to speak, in fragmented form, first as an 'Introduzione col Basso del Tema', which is then followed by the actual *tema*, that is, the melody that goes with the bass we have already heard. The series of variations then describes a single-minded trajectory right up to the closing variation with a fugue subject derived from the *basso del tema*; the resulting entity is an ambitious, well-rounded instrumental composition. The popular nicknames 'Prometheus Variations'

and 'Eroica Variations' do not of course stem from Beethoven; they were coined later on account of the chronological proximity of this cycle, the ballet music *Die Geschöpfe des Prometheus* of 1800/01, and the Symphony no.3 in E flat major op.55, the *Sinfonia eroica*, most of which was composed in the year 1803. But in fact Beethoven used the theme on several other occasions too, for example in no.7 of the Twelve Contredanses WoO 14.

Franz Schubert composed around five hundred dances for piano solo. The *Deutsche* or German Dance remained for an unusually long period, from around 1760 to 1830, the most frequent social dance of urban populations; it was also one of the favourite dances (along with the écossaise and the galop) in Schubert's circle of friends. The *Deutsche* is a dance in triple time that combines the characters of the minuet, the ländler, and the waltz. It was much in demand with Viennese music publishers, who were constantly introducing new compositions of this kind to the market. Schubert wrote several sets of German Dances, in which he exploited every conceivable resource of the form. These

pieces at once aroused the enthusiasm of his contemporaries; for instance, Moritz von Schwind wrote in a letter to Franz von Schober dated 6 March 1824: 'German Dances, each one lovelier than its predecessor, galant, charming, bacchanalian, and fugal, good God!' Already partly composed between January 1823 and July 1824, Schubert's Sixteen German Dances for piano from op.33, D783 were issued in Vienna on 8 January 1825 in a publication entitled *Deutsche Tänze und Écossaises für das Pianoforte* (German Dances and Écossaises for the pianoforte).

The title 'fantasy' for an instrumental piece marks it out as a work that is permitted to ignore or breach the norms of compositional technique, and from which one expects a certain originality. This may be one reason why Schubert lavished great attention on the genre right from the start of his composing career. At first he explored the possibilities of free composition, independent of formal and harmonic models. In the late works, his conception of the genre is rather different, as in the case of the Fantasy for piano in C op.15, D760, where he is obviously more

reliant on traditional forms. Nevertheless, there are several interpretative possibilities here: one can view the Fantasy as a cyclic work in four movements, which brings it close to the sonata, with a fast opening movement and finale framing two inner movements, respectively slow and scherzo-like. But since these successive parts move seamlessly into one another and are motivically related, the Fantasy can also be understood as a large-scale sonata form in four sections (exposition, free development, varied reprise, and rapid coda). This manner of playing with Classical form makes Schubert a forerunner of Franz Liszt, who was also to experiment with the possibilities of interlocking one-movement and multi-movement structures, most notably in his Piano Sonata in B minor, but also in the piano concertos and symphonic poems. Tellingly enough, Liszt was an outstanding interpreter of Schubert's Fantasy, which is extremely demanding in pianistic terms; he kept it in his permanent repertoire from 1846 onwards, and also arranged it for two pianos and for piano and orchestra. Schubert's original title is 'Fantaisie pour le Pianoforte', and this is also used in the first printed

edition. The name 'Wanderer Fantasy', which only became popular much later, derives from the fact that Schubert took over as its basic idea a motif from his song *Der Wanderer* (op.4 no.1, D489). It was not the opening of the song ('Ich komme vom Gebirge her', I come down from the mountains) that he chose, however, but bars 23 to 30 from the middle section. These also appear as the theme in the variation movement (Adagio). This is the so-called 'striding motif', which appears in the song at the words 'Die Sonne dünkt mich hier so kalt' (The sun seems so cold to me here). As a result, the work takes on an especially poetic note: the motif of wandering, which Schubert associated with thoughts of death and longing for death, is also perceptible here and confers unusual profundity on this virtuoso piano piece.

encounter in winter by miriam damev

In February I heard Aaron Pilsan for the first time. Alongside the actress Dorte Lyssewski, he was making his Vienna debut in the Schubert-Saal of the Konzerthaus. Together they presented a matinee – she read from Arthur Schnitzler's novella *The Murderer*, he played Brahms and Schoenberg. No virtuoso fodder, but music that, between rapt melancholy, bold insolence, and demonic horror, afforded a glimpse deep into the abysses of the human soul. Pilsan had just turned nineteen, a slender young man in a suit and bow tie, with thick dark hair and a shy smile on his lips. When he took the stage, suddenly a rustle went through the hall. Who was this young man? Aaron Pilsan looked into the audience, waited patiently until it finally grew silent, then lowered his head while his hands lightly grazed the keys, as if he wanted just to feel the sounds. After the first notes one sensed that something very special was happening: an encounter that comes from the innermost

recesses of the musician and emerges from direct dialogue with the instrument and the audience. Let's call it the miracle of music, because it touches our heart and soul so directly.

After the concert I went to visit Aaron Pilsan in the artists' room; we had arranged to meet for lunch. In jeans and a T-shirt he looked younger, more boyish. I asked him about the right balance between sound and technique. He spoke of the freedom of interpretation that's needed to make room for the moment of inspiration. That kind of thing cannot be planned down to the last detail. 'My approach to it depends above all on my intuition.'

Aaron Pilsan was born in Dornbirn, a town in Vorarlberg, the westernmost corner of Austria. He received his first piano lessons at the age of five, from Susanne Schnetzer at the music school in Dornbirn. At that time Aaron wanted to become a bus driver, a pilot, or an inventor, like most boys his age. When he was twelve, at a master class in the nearby town of Lindau, he met his future teacher Karl-Heinz Kammerling, who encouraged him to study at the Mozarteum in Salzburg. Then, suddenly, it

was one thing after another. Pilsan won several competitions, including the Prima la Musica and the Wendl & Jung competition in Vienna. At the age of sixteen he won the prize for the best interpretation of Liszt at the Ton und Erklärung competition in Munich, and the renowned magazine *Fono Forum* named him best young artist of the year in 2011.

Recently Aaron Pilsan moved to Hanover, where he studies with Lars Vogt. On his mobile phone is a list of things he wants to do: go walking, do sport, read a book – to take his mind off the piano and clear his head. I wonder how, as a young musician, one copes with the pressure that has overwhelmed and buried so many, like an avalanche. 'Today people expect absolute perfection from artists. I'm not afraid to make mistakes', he says. Aaron Pilsan now plays twenty-five concerts a year and has already been a guest at such events as the Menuhin Festival Gstaad, the Schubertiade Schwarzenberg, the Schwetzingen Festival, and the Kissinger Sommer. He loves the great Romantics like Brahms and Schubert, enjoys the delicate

sonorities of Chopin, and reserves his highest esteem for Beethoven, with whom he grew up. He is happy that Martha Argerich has received him in her home in Brussels and grateful for the important guidance that Alfred Brendel and András Schiff have given him along the way.

When we reach the dessert, I ask Aaron when he made the decision to become a pianist. 'I didn't. I just like playing the piano. Will that always be the case? I don't know. Maybe at some stage I'll feel like composing. Or I'll do something completely different. Let's see what the future brings.' I secretly hope that there will still be a lot of music.

beethoven und schubert

von beate angelika kraus

Ludwig van Beethoven und der gut 26 Jahre jüngere Franz Schubert waren Zeitgenossen in Wien, und doch entstammen die hier präsentierten Kompositionen unterschiedlichen Generationen: Beethovens Sonaten op. 31 und die Variationen op. 35 wurden 1802 komponiert, Schuberts op. 15 und op. 33 erst 1822 bis 1824. In diesen gut zwanzig Jahren durchlief der Klavierbau eine enorme Entwicklung. Man könnte sagen, dass diese Werke für ganz unterschiedliche Instrumente geschrieben wurden: In der Bonner und frühen Wiener Zeit standen Beethoven Hammerflügel mit einem Umfang von fünf Oktaven zur Verfügung; sein Erard-Flügel von 1803 umfasste fünfeinhalb, der 1817 von Thomas Broadwood geschenkte sechs und der ihm im Januar 1826 von Conrad Graf geliehene Flügel sechseinhalb Oktaven. Franz Schubert erhielt von seinem Vater 1814 ein 5-oktaviges Klavier zum

Geschenk, und wir wissen, dass er in den Jahren 1825/26 gelegentlich ein 6-oktaviges Tafelklavier benutzte. Die bereits durch die Instrumente bedingte Klangentwicklung zwischen 1802 und 1824 wird hier hörbar.

Beethoven ging mit den drei Sonaten op. 31 ungewöhnliche Wege: Die Sonate op. 31 Nr. 2 wurde unter dem nicht von Beethoven stammenden Namen „Sturmsong“ populär, ebenso op. 31 Nr. 3, später „Die Jagd“ bzw. „La Chasse“ genannt. Die Sonate op. 31 Nr. 1 hat keinen solchen Beinamen erhalten und steht eher im Schatten der beiden anderen. Indessen urteilte bereits Johann Gottlieb Karl Spazier in der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 28. Juni 1803 über diese Klaviersonaten op. 31: „Die erste Sonate ist die originellste“, er fand sie aber „ein wenig zu lang [...] und mitunter bisarr.“ Diese Sonate kann als Beispiel für Beethovens Humor stehen.

Klaviervariationen waren zunächst eine populäre Gattung, die eher auf Effekt, Brillanz, durchaus auch auf Unterhaltung zielte und nicht als gleichrangig mit der mehrsätzigen Klaviersonate galt. Noch lange bildeten

Variationsreihen nicht zwangsläufig ein in sich geschlossenes Werk. Nicht von ungefähr hatte Beethoven 1802 auf dem mehrfach geänderten Titelblatt des Autographs seiner Variationen für Klavier Es-Dur mit einer Fuge op. 35 zunächst die Vorbemerkung notiert „Indem ich bei diesen V[ariationen] von der bisher gewöhnlichen Methode abgegangen bin [...]“. Neu ist, dass ein eigenes Thema anstatt eines jedermann bekannten fremden variiert wird, nämlich ein heroisch-galanter Kontretanz aus dem Finale von „Die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43. Dieser tritt gleichsam in gespaltenen Form auf, zunächst als „Introduzione col Basso del Tema“, dem dann das eigentliche „Tema“ als Melodie folgt. Die Variationenreihe zeigt eine zielgerichtete Entwicklung bis hin zur Finalvariation mit einem aus dem „Basso del Tema“ abgeleiteten Fugensubjekt; es entsteht so eine anspruchsvolle, abgerundete Instrumentalkomposition. Die populären Beinamen „Prometheus-Variationen“ oder „Eroica-Variationen“ stammen freilich nicht von Beethoven; sie entstanden später wegen der Nähe zwischen diesem Zyklus, der Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus“

op. 43 von 1800/1801 und Beethovens im Wesentlichen im Jahr 1803 komponierter Symphonie Nr. 3. (Es-Dur) op. 55, der „Sinfonia eroica“. Das Thema hat Beethoven jedoch mehrfach verwendet, so bereits in Nr. 7 der Zwölf Contretänze WoO 14.

Franz Schubert komponierte rund fünfhundert Tänze für Klavier zu zwei Händen. Der „Deutsche“ blieb ungewöhnlich lange, etwa von 1760 bis 1830, der häufigste Gesellschaftstanz der Stadtbevölkerung und zählte (neben der Ecossaise und dem Galopp) zu den Lieblingstänzen auch in Schuberts Freundeskreis. Der „Deutsche“ ist dreischlägig und vereinigt den Charakter von Menuett, Ländler und Walzer. Bei Wiener Verlegern, die immer wieder neue Kompositionen auf den Notenmarkt brachten, war er sehr gefragt. Schubert schrieb mehrere Zyklus-Folgen von Deutschen und nutzte darin alle nur denkbaren Gestaltungsmöglichkeiten aus. Schon die Zeitgenossen waren davon begeistert, beispielsweise schrieb Moritz von Schwind in einem Brief an Franz von Schober am 6. März 1824: „Deutsche, einer schöner als der andere, galante, liebliche,

bacchantische und fugierte, o Gott“. Zum Teil bereits zwischen Januar 1823 und Juli 1824 komponiert, erschienen Schuberts 16 Deutsche für Klavier aus op. 33 D 783 in Wien am 8. Januar 1825 unter dem Titel „Deutsche Tänze und Ecossaies für das Pianoforte“.

Der Titel „Fantasie“ für ein Instrumentalstück weist es als ein Werk aus, das kompositionstechnische Normen ignorieren oder durchbrechen darf und von dem man eine gewisse Originalität erwartet. Das mag für Franz Schubert ein Grund gewesen sein, sich dieser Gattung von Anfang an intensiv zu widmen, wobei er zunächst die Möglichkeiten des freien Komponierens unabhängig von formalen und harmonischen Modellen ausgelotet hat. Im Spätwerk ist Schuberts Gattungsverständnis ein anderes, gerade in der Fantasie in C für Klavier op. 15 D 760 ist die Anlehnung an überlieferte Formen offensichtlich. Allerdings gibt es verschiedene Deutungsmöglichkeiten: Man kann die Fantasie begreifen als einen viersätzigen Werkzyklus, der sie nahe an die Sonate heranrückt, mit schnellem Kopfsatz und Finale sowie einem langsamen und

einem scherzartigen Binnensatz. Da diese Teile nahtlos ineinander übergehen und motivisch miteinander verbunden sind, kann die Fantasie aber auch als einziger großer Sonatensatz mit vier Abschnitten (Exposition, freie Durchführung, variierte Reprise und schnelle Coda) verstanden werden. Ein solches Spiel mit der klassischen Form macht Franz Schubert zu einem Vorläufer von Franz Liszt, der insbesondere in seiner Klaviersonate in h-Moll, aber auch in Klavierkonzerten und Sinfonischen Dichtungen mit den Möglichkeiten einer Verschränkung von Einsätzigkeit und Mehrsätzigkeit experimentieren sollte. Bezeichnenderweise hat sich Liszt als Interpret dieser pianistisch höchst anspruchsvollen Fantasie Schuberts besonders hervorgetan; er führte sie ab 1846 ständig im Repertoire und bearbeitete sie auch für zwei Klaviere sowie für Klavier und Orchester. Der originale Titel Schuberts lautet „Fantaisie pour le Pianoforte“, dem auch die gedruckte Ausgabe folgte. Der viel später populär gewordene Name „Wandererfantasie“ basiert auf der Tatsache, dass Schubert als Grundidee ein Motiv aus seinem Lied „Der Wanderer“ op. 4,1 D 489

übernommen hat. Allerdings wählte er nicht den Liedanfang („Ich komme vom Gebirge her“), sondern aus dem Mittelteil die Takte 23 bis 30. Sie erscheinen auch als Thema im Variationensatz (Adagio). Es handelt sich dabei um das sogenannte Schreitmotiv, im Lied zu den Worten „Die Sonne dünkt mich hier so kalt“. Damit erhält die Klavierfantasie eine besondere poetische Note: Das Motiv des Wanderns, bei Schubert verbunden mit Gedanken an den Tod und Todessehnsucht, scheint auch hier durch und verleiht dem virtuosen Klavierstück eine besondere Tiefe.

begegnung im winter von miriam damev

Im Februar hörte ich Aaron Pilsan zum ersten Mal. Im Schubert-Saal des Konzerthauses gab er an der Seite von Schauspielerin Dörte Lyssewski sein Wien-Debüt. Gemeinsam gestalteten sie eine Matinee – sie las aus Arthur Schnitzlers Erzählung „Der Mörder“, er spielte Brahms und Schönberg. Kein Virtuosenfutter, sondern Musik, die zwischen versunkener Wehmut, keckem Schelm und dämonischem Schrecken, tief in die Abgründe der menschlichen Seele blicken ließ. Pilsan war gerade neunzehn geworden, ein schlanker Jüngling mit Smoking und Fliege, dunklem dichten Haar und einem schüchternen Lächeln auf den Lippen. Als er die Bühne betrat, ging plötzlich ein Rascheln durch den Saal. Wer war dieser junge Mann? Aaron Pilsan blickte ins Publikum und wartete geduldig bis es endlich still geworden war, senkte den Kopf während die Hände ganz leicht die Tasten berührten, so, als wollte er die Klänge erst erfühlen. Nach den ersten Tönen spürte man, dass hier etwas ganz

Besonderes geschah: eine Begegnung, die aus dem Inneren des Musikers kommt und aus dem direkten Dialog mit dem Instrument und dem Publikum entsteht. Nennen wir es das Wunder Musik, weil sie unser Herz und unsere Seele so unmittelbar berührt. Nach dem Konzert besuchte ich Aaron Pilsan im Künstlerzimmer, wir waren zum Mittagessen verabredet. In Jeans und T-Shirt wirkte er jünger, kindlicher. Ich fragte ihn nach der richtigen Balance zwischen Klang und Technik. Er sprach von der Freiheit der Interpretation, um dem Moment der Inspiration Raum zu geben. So etwas lasse sich nicht bis ins letzte Detail planen. „Wie ich damit umgehe, hängt vor allem von meiner Intuition ab“.

Aaron Pilsan wurde in Dornbirn geboren, einer Stadt in Vorarlberg, dem westlichsten Zipfel Österreichs. Seine erste Unterweisung am Klavier erhielt er im Alter von fünf Jahren bei Susanne Schnetzer an der Musikschule in Dornbirn. Aaron wollte damals Busfahrer, Pilot oder Erfinder werden, so wie die meisten Buben in seinem Alter. Mit zwölf Jahren lernte er bei einem Meisterkurs im benachbarten

Lindau seinen späteren Lehrer Karl-Heinz Kämmerling kennen, der ihn zum Studium ans Mozarteum nach Salzburg bewegte. Dann, plötzlich, ging alles Schlag auf Schlag. Pilsan gewann mehrere Wettbewerbe, unter anderem den „Prima la Musica“ und den Wendl & Jung Wettbewerb in Wien. Mit 16 Jahren wurde er beim Wettbewerb „Ton und Erklärung“ in München für die beste Liszt Interpretation ausgezeichnet und das renommierte Magazin *Fono Forum* wählte ihn 2011 zum besten Nachwuchskünstler des Jahres.

Vor kurzem ist Aaron Pilsan nach Hannover gezogen, wo er bei Lars Vogt studiert. Auf seinem Handy steht eine Liste mit Dingen, die er machen will: Spazieren gehen, Sport machen, ein Buch lesen – als Ausgleich zum Klavierspiel und um den Kopf wieder frei zu bekommen. Ich frage mich, wie man als junger Musiker mit dem Druck zurechtkommt, der schon manchen wie eine Lawine überrollt und unter sich begraben hat. „Heute wird von den Künstlern absolute Perfektion erwartet. Ich habe keine Angst davor, Fehler zu machen“, sagt er.

Mittlerweile spielt Aaron Pilsan 25 Konzerte pro Jahr und war unter anderem schon Gast beim Menuhin Festival Gstaad, bei der Schubertiade Schwarzenberg, den Schwetzingen Festspielen und dem Kissinger Sommer. Er liebt die großen Romantiker wie Brahms und Schubert, genießt die delikaten Klänge bei Chopin und schätzt Beethoven, mit dem er groß geworden ist, über alle Maße. Er ist glücklich, dass ihn Martha Argerich in ihrem Zuhause in Brüssel empfangen hat und dankbar für die wichtigen Impulse, die ihm Alfred Brendel und András Schiff mit auf den Weg gegeben haben. Als wir bei der Nachspeise angekommen sind, frage ich Aaron, wann er die Entscheidung getroffen hat, Pianist zu werden. „Das habe ich doch gar nicht. Ich spiele einfach gerne Klavier. Ob das immer so bleiben wird? Ich weiß es nicht. Vielleicht habe ich irgendwann Lust zu komponieren. Oder ich mache ganz was anderes. Mal sehen, was die Zukunft mit sich bringt“. Ich hoffe insgeheim, dass es noch sehr viel Musik sein wird.

aaron pilsan

piano | klavier

Âgé de dix-neuf ans, Aaron Pilsan est doué d'un talent pianistique extraordinaire. Né à Dornbirn en Autriche, il commença le piano à l'âge de cinq ans. Ses premiers professeurs furent Susanne Schnetzer et Ivan Kárpáti à l'École de musique de Dornbirn; de 2007 à 2013, il fut l'élève de Karl Heinz Kämmerling, d'abord à l'université Mozarteum de Salzbourg, puis dans le cadre de l'institut spécialisé dans la formation des talents précoces du Conservatoire de musique, théâtre et médias de Hanovre, où il travailla également avec Vassilia Efstathiadou. À l'heure actuelle, Aaron Pilsan étudie à Hanovre auprès de Lars Vogt. Il a suivi les master classes d'András Schiff, Alfred Brendel et Matti Raekallio. Aaron Pilsan a également participé aux grands concours nationaux et internationaux. Il a remporté

des premiers prix au Concours musical de la jeunesse du Rotary Club, au Concours Prima la Musica, aux Concours Grottrian Steinweg de Braunschweig et Wendl & Jung de Vienne. Lors du Concours Ton und Erklärung de Munich, il a été récompensé pour la meilleure interprétation de Liszt. En 2011, il a été élu « meilleur jeune artiste » par le magazine spécialisé *Fono Forum*. Il a été invité par les Concerts de midi du Philharmonique de Berlin, s'est produit lors du Menuhin Festival de Gstaad, de la Schubertiade Schwarzenberg, du Festival européen de musique pour jeunes de Passau, des festivals de Schwetzingen et de Bregenz, du Kissinger Sommer et du Festival de musique de chambre Spannungen organisé par Lars Vogt à Heimbach, qui lui a accordé une bourse à cinq reprises. Aaron Pilsan est par ailleurs boursier de l'Académie internationale de musique du grand-duché du Liechtenstein,

qui encourage de jeunes musiciens particulièrement doués par des cours intensifs réguliers. Durant la saison 2013-2014, il s'est produit entre autres au Konzerthaus de Vienne, au Festival Mozart de Würzburg, au Festival du Mecklembourg-Poméranie antérieure et a fait ses débuts au château d'Elm. Pour la saison 2014-2015, Aaron Pilsan a été élu Rising Star par l'European Concert Hall Organisation (ECHO) et donnera donc des récitals au Concertgebouw d'Amsterdam, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, au Konzerthaus de Dortmund, de Vienne et de Stockholm, au Sage Gateshead, au Barbican Centre de Londres, au Symphony Hall de Birmingham, à la Cité de la musique à Paris, à la Philharmonie du Luxembourg, à la Laeisz-Halle de Hambourg, à la Philharmonie de Cologne, la Casa da Música de Porto et à Lisbonne.

Nineteen-year-old **AARON PILSAN** is an exceptional pianistic talent. He was born in Dornbirn, Austria, and began to play the piano at the age of five. His first teachers were Susanne Schnetzer and Ivan Kárpáti at the music school in Dornbirn. From 2007 to 2013 he was a student of Karl-Heinz Kämmerling – first at the Salzburg Mozarteum, then at the Hochschule für Musik in Hanover, where he also worked with Vassilia Efstathiadou. Aaron Pilsan currently studies with Lars Vogt in Hanover. He has attended masterclasses with András Schiff, Alfred Brendel, and Matti Raekallio. Aaron Pilsan has taken part in a number of national and international competitions. He has won first prizes at the Rotary Jugend-Musikpreis, the 'Prima la Musica' Competition, the Grottrian Steinweg competition Braunschweig, and the Wendl & Jung Competition in Vienna. He received the prize for the

best interpretation of Liszt at the Ton und Erklärung Competition in Munich. In 2011 he was voted young artist of the year by the prestigious magazine *Fono Forum*. He was a guest at the Lunchtime Concerts in the Berlin Philharmonie, and has played at the Menuhin Festival Gstaad, the Schubertiade Schwarzenberg, the European Youth Music Festival Passau, the Schwetzingen, Bregenz, and Kissinger Sommer festivals, at Schloss Elm, and at the Spannungen Festival in Heimbach, where he has regularly received scholarships. Aaron Pilsan is a Fellow of the International Academy of Music in the Principality of Liechtenstein, which supports gifted young musicians with regular intensive lessons. In the 2013-14 season he made debuts at the Vienna Konzerthaus, the Klavier-Festival Ruhr, the Tonhalle Zurich, the Mozart Festival Würzburg, and the Festspiele Mecklenburg-

Vorpommern. For the 2014-15 season Aaron Pilsan was named Rising Star by the European Concert Hall Organisation (ECHO), which brought him recital engagements at the Amsterdam Concertgebouw, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Konzerthaus Dortmund, the Wiener Konzerthaus, the Stockholm Concert Hall, the Sage Gateshead in Newcastle, the Barbican Centre in London, Symphony Hall in Birmingham, the Cité de la Musique in Paris, Luxembourg Philharmonie, the Laeisz-Halle in Hamburg, the Cologne Philharmonie, the Casa da Música in Porto, and in Lisbon.

Der 19-jährige **AARON PILSAN** ist eine außergewöhnliche pianistische Begabung. Geboren wurde Pilsan in Dornbirn in Österreich. Mit fünf Jahren begann er, Klavier zu spielen. Seine ersten Lehrer waren Susanne Schnetzer und Ivan Kárpáti an der Musikschule Dornbirn, von 2007 bis 2013 war er Schüler von Karl Heinz Kämmerling – erst an der Universität Mozarteum Salzburg, dann am Institut zur Frühförderung der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo er auch mit Vassilia Efsthadiadou arbeitete. Zurzeit studiert Aaron Pilsan bei Lars Vogt in Hannover. Er nahm an Meisterkursen von Andras Schiff, Alfred Brendel und Matti Raekallio teil. Aaron Pilsan beteiligte sich an nationalen und internationalen Wettbewerben. Er gewann erste Preise beim Rotary Jugend-Musikpreis, dem „Prima la Musica“, dem Grotirian Steinweg

Wettbewerb Braunschweig und dem Wendl & Jung Wettbewerb Wien. Beim Wettbewerb „Ton und Erklärung“ in München wurde er für die beste Liszt Interpretation ausgezeichnet. Außerdem wurde er 2011 im renommierten Fachmagazin *Fono Forum* zum besten Nachwuchskünstler des Jahres gewählt. Er war Gast der Lunchkonzerte der Berliner Philharmoniker, spielte beim Menuhin Festival Gstaad, bei der Schubertiade Schwarzenberg, dem Europäischen Jugend-Musikfestival Passau, den Schwetzingen Festspielen, den Bregenzer Festspielen, dem Kissinger Sommer und bei Lars Vogts Heimbacher Kammermusikfestival „Spannungen“, von dem er bereits fünf Mal ein Stipendium erhalten hat. Aaron Pilsan ist außerdem Stipendiat der Internationalen Musikakademie im Fürstentum Liechtenstein, die hochbegabte junge Musiker durch regelmäßigen

Intensivunterricht fördern. Er wird in der Saison 2013/14 unter anderem im Konzerthaus Wien, beim Mozartfest Würzburg, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und auf Schloss Elmau debütieren. Für die Saison 2014/15 wurde Aaron Pilsan von der European Concert Hall Organisation (ECHO) zum Rising Star gewählt, verbunden mit Klavierabenden im Concertgebouw Amsterdam, Palais des Beaux Arts Brüssel, Konzerthaus Dortmund, Konzerthaus Wien, Konzerthaus Stockholm, Sage Gateshead, in der Barbican London, Symphony Hall Birmingham, Cité de la Musique Paris, Philharmonie Luxemburg, Laeiszhalle Hamburg, Philharmonie Köln, Casa da Música Porto und in Lissabon.



Executive producer: Falk HÄFNER (Bayerischer Rundfunk)
Recording producer & editing: Michael KEMPFF
Balance engineer: Winfried MESSMER
Piano technician: Christian RABUS

Recorded in January 2014 at the Studio 2, Bayerischer Rundfunk (Germany)

Articles translated by Charles JOHNSTON (English), Elisabeth ROTHMUND (French)

Cover & inside photo: © Franck JUERY

www.naive.fr

© 2014 Bayerischer Rundfunk & © 2014 Naïve V 5385

