

hyperion
dyad

2 CDS

NIKOLAI
DEMIDENKO

LIVE AT

WIGMORE
HALL

Sponsored by



THE PERFORMANCES on this two-CD set were recorded during *Piano Masterworks*, a series of six concerts given by Nikolai Demidenko in Wigmore Hall, London, between January and June 1993. Devised by Ateş Orga, under the patronage of The Lord Birkett, sponsored by Lloyds Private Banking, these recitals ranged across 250 years of keyboard music, instrumental technique and the development of modern piano resource – from Scarlatti to Gubaidulina. As a concept the series was modelled on nineteenth-century Romantic practice. In Paris, between 1873 and 1877, Charles-Valentin Alkan gave regular ‘Petits Concerts de Musique Classique’ – six recitals each, surveying the repertoire from Couperin, Bach, Handel and Scarlatti to Weber, Chopin, Schumann and Mendelssohn. Later, the Russian Anton Rubinstein created a cycle of seven Historical Recitals with which he took his farewell of Europe in the mid-1880s. At over three hours individually, these embraced a repertoire from Byrd and John Bull to Balakirev and Tchaikovsky. Like Franz Liszt, Ferruccio Busoni, too, was historically aware, his programming ranging from Bach to Liapunov.

COMPACT DISC 1

The Bohemian JAN VÁCLAV VOŘÍŠEK, an exact contemporary of Czerny, studied with his father (like Schubert’s, a schoolmaster) and then with Tomášek, who thought he had such ‘grosses Talent’ that he taught him for nothing. In 1813 he settled in Vienna, ‘the undisputed musical capital of the world’ (Spohr). Here he had lessons from Hummel and Moscheles. He became associated with Beethoven’s circle. He befriended Meyerbeer and Schubert. He conducted concerts of the Gesellschaft der Musikfreunde (including Beethoven’s Second Symphony in 1819). And, supported by Salieri, he became first organist of the Imperial Chapel (in 1824).

Gently dynamic, a rural melodist sympathetic to Baroque and Classical thought, alert (like Weber) to the expanding Romantic possibilities of the piano, Voříšek’s output was small but serious: a Symphony in D (recorded on Hyperion CDA66800); some concerted variations; a *Grand rondeau concertante* for piano trio and orchestra (cf. the Beethoven Triple Concerto); a Violin Sonata dedicated to Beethoven’s patron, the Archduke Rudolph; and a ‘Sonata quasi una fantasia’ for piano in B flat minor (retrospectively Beethovenian, prophetically Chopinesque), whose cyclic construction places it on a level with the contemporaneous ‘Wanderer’ Fantasy of Schubert. A quantity of church music, austere and Catholic. And eighteen Rhapsodies and Impromptus for piano dating from between 1812/13 and 1822 – explorations in early Romanticism providing a transitional bridge between Tomášek and his compatriots and the folklorism to come of Smetana and Dvořák.

The **Fantasia**, Op 12, was published by Artaria of Vienna in 1822. When it was written is unknown; however, a surviving autograph of the second movement (marked 'Allegro di bravura' and shorter than the printed version in a number of important details) bears the date 29 September 1817. Voříšek was considered by his peers to have been one of the best improvisers of his time. According to Alois Fuchs (in his 'Biographische Notizen über Johan Hugo Wozzischek', *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienna 1829), he 'excelled [Moscheles] in extemporaneous fantasizing: ... in this genre, where the individual genius expresses itself most unmistakably, Voffšek was surpassed only by his model Hummel'.

If the Op 20 Sonata was Voříšek's 'quasi una Fantasia', then his Op 12 Fantasia is his 'quasi una Sonata'. The first movement combines rhetoric, Beethovenian allusions, and Baroque polyphony (the 'learned'/connoisseur style) with a strain of arabesque (the 'modern'/popular) reminiscent of Weber. The virtual omission of the first subject in the reprise, and the absence of a coda, will be noted.

In the style of Hummel's Op 18 Fantasy (1811), the Allegro (triplet-dominated and pianistically challenging) is interesting for how its initial subject – incorporating changes in mode (from major to minor), metre (from $3/4$ to $4/4$), figuration and tempo – is an exact metamorphosis, anticipating Liszt, of the corresponding idea of the first movement: an inventively organic cyclic feature shared later by the development section boldly opening, like that of the first, with a chord of the diminished seventh. The lyrical component of the second subject group (characterized otherwise by rapid runs, hand-crossings and passages of broken tenths) originates from Beethoven – the first movements of the First and Third Concertos. In the published text (but not the manuscript, where its inclusion on a separate page at the end shows it to have been an afterthought), it is used to generate contrast and relief in both the development and (modified) recapitulation.

In one of his notebooks (No 18, Prague/Vienna c1812-15), Voříšek listed the emotional characteristics keys were supposed to have. C major, he sensed, was 'bright, cheerful, pure'. C minor, by contrast, he believed to be symbolic of 'profound lamentation'.

Among the last keyboard compositions of FRANZ JOSEPH HAYDN, the **Variations in F minor** (known also as 'Sonata un piccolo Divertimento') were written in 1793 for Mozart's former pupil, Barbara von Ployer. Published by Artaria & Co in 1799 (as Op 83) and dedicated to the Baroness Josefine von Braun, its creation, Robbins Landon has suggested (1955), may have been prompted by the death in January 1793 of Marianna von Genzinger, the most understanding and

intimate of Haydn's Viennese friends (she was the wife of Prince Esterházy's physician). The autograph (New York Public Library), Robbins Landon believes, bears 'silent and tragic witness' to her passing: 'The work originally ended with the last variation; on some spare pages ... Haydn then added the coda, and there is no other explanation for the desperate, passionate outcry of this afterthought, the wild grief that pours forth, unexpected and unprepared.'

An essay of concentrated power and emotional depth culminating in a chapter of high psychodrama, the music, after the model of Emanuel Bach, is cast in the form of a double-variation structure – that is to say, two binary themes (the first a funereal Andante in the minor, the second a reflective consolation in the tonic major) are used alternately as a basis for extended elaboration and development. Harmonically, the Neapolitan G flat chord in the second half of the first theme, prophetic of things to come in middle-period Beethoven (not least the *Appassionata* and the Op 95 Quartet), is a landmark of especially telling intensity.

It is by his extraordinary single-movement keyboard sonatas, or *Essercizi* – over 550 of them – that DOMENICO SCARLATTI, a contemporary of Bach and Handel, is best remembered today. 'Elegant, lively, clever, brilliant in their virtuosity ... rococo music of the finest type' (Hugo Leichtentritt), a treasury of miraculous fantasy and invention, they are revolutionary and revolutionizing expressions of genius. Designed, the composer tells us, not to display 'any profound learning, but rather an ingenious Jesting with Art', the vitality of their imagination, the pungent audacity of their harmonic language, the tension of their displaced accents and cross-rhythms, the style and texture of their keyboard manner (with colouristic effects and extravagant three-dimensional leaps and changes of position that transform our whole conception of classical bass and treble registration), the flamboyance of their dynamic and kinetic energy is remarkable. They sound youthful. They aren't. As Ralph Kirkpatrick comments in his famous study of the composer published forty years ago: 'Unlike Purcell, Mozart, or Schubert, Domenico Scarlatti was not born with the gift of prophecy. Like Rameau, Haydn, or Verdi, he discovered his richest channels of inspiration in his old age ... what looks like the development of a lifetime actually took place after Scarlatti was fifty, and largely after his sixty-seventh year!' The **Sonata in C minor**, Kk11, comes from the printed *Essercizi* of 1738/9; the **B minor**, Kk377, from a manuscript collection in a copyist's hand, prepared for the Queen of Spain in 1754 (Biblioteca Nazionale Marciana, Venice).

Admired by Brahms and first played in public by him six years after the composer's death, ROBERT SCHUMANN's five-movement Sonata in F minor, Op 14, or *Concert sans orchestre* (1835/36, revised 1853), was conceived during the most stressful period of Schumann's courtship

of Clara Wieck (1819-1896), ‘the first German artist’. He dedicated it to Moscheles – who wasn’t encouraging: ‘The work does not fulfil the requirements of a Concerto though it possesses the characteristic attributes of a Grand Sonata in the manner of Beethoven and Weber, and its prevailing seriousness and passion are the very reverse of the attributes expected by concert audiences these days.’ Dealing in love, obstruction and obsession, in heartache publicly chronicled, its slow movement, ‘**Quasi Variazioni, Andantino de Clara Wieck**’, is a song of poignantly autobiographical sentiment. ‘What mad inspirations one can have.’

Completed on 29 January 1833, with a dedication to Moscheles, FELIX MENDELSSOHN’s **Fantasy in F sharp minor**, Op 28, was originally called ‘Sonate ecossaise’. Accordingly, William S Newman (1969) suggests, ‘it belongs with the numerous nineteenth-century sonatas of Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, and others, that raise the question of sonata or fantasy. In this instance the fantasy predominates over the sonata in the sense that free passagework predominates over phrase-and-period syntax, or that leading ideas tend to lose themselves in the passagework’.

The opening movement is in five sections, made up of Agitato and Andante material in alternation, with each tonic key presentation of the main Andante idea texturally or dynamically varied. The final unharmonized appearance of this measured theme, coalescing out of tierce de Picardie shadow, is striking. An A major Schubertian Scherzo in 2, with a quaver-motion ‘trio’ in the subdominant, D, comprises the second movement. Its good humour unprepares us for the dramatic contrast of the finale, a study in sonata form calling for consummate pianism to do justice to the storms and stresses of its tidal race. All three movements are linked cyclically by the same descending triadic figure – which, however, Mendelssohn artfully disguises through harmonic change or decorative elaboration.

Dedicatée of Chopin’s E minor Concerto, the teacher of Marie Pleyel and Charles Hallé, admirer of Clementi, Field and Hummel, the German FRIEDRICH KALKBRENNER was a man esteemed by the early Romantics but not universally liked. Of him Chopin said (Paris, 12 December 1831):

If Paganini is perfection, Kalkbrenner is his equal, but in quite another style. It is hard to describe to you his calm, his enchanting touch, his incomparable evenness, and the mastery that is displayed in every note; he is a giant, walking over Herz and Czerny and all – and over me ... You must know that Kalkbrenner’s person is as much hated here as his talent is respected by all and sundry; he does not make friends with every fool, and ... he is superior to everything that I have heard.

Tripartite in form, with a more harmonically agitated middle section and coda, the **Nocturne in A flat major** (before 1837) is an atmospheric period piece, evoking the sound and imagery of an aeolian harp, an outdoor gut-stringed contraption (popular with Romantic landscape gardeners) set into vibration by wind currents (Aeolus was the ancient keeper of the winds), with an unfocused sound like that 'heard from telegraph wires, but with the added resonance of a hollow sounding-board, and the added complexity of a distinct chordal suggestion' (Scholes). (Curiously – coincidentally? – Chopin's own allusions to the instrument [the opening Study from Op 25, the Introduction of the *Polonaise-Fantasy*] are also in A flat.)

COMPACT DISC 2

Historically, LUDWIG VAN BEETHOVEN's **An die ferne Geliebte** ('To the distant beloved', Op 98, 1815/16) was the first example of a unified, musically continuous, Lieder cycle. 'A favourite source-book' of Schumann's, memorably alluded to in his Op 17 *Fantasy*, it was widely admired by early critics: 'Among the most beautiful of all [songs] we possess ... when he so desires ... [Beethoven] can write vocal music as well as anyone else' (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1817). Combining facets of sonata design, variation and strophic form, its six songs are arranged 'in a purposeful order of keys and [feature] a recapitulation followed by a miniature 'symphonic' coda' (Joseph Kerman, 1980). Texted and essentially faithful to the original, the Liszt transcription dates from 1849, the year of Chopin's death.

ALBAN BERG's **Sonata in B minor** (Vienna, 1907/08) belongs to his student years under Schoenberg. A dark work of penetrating tragedy, of impassioned post-*Tristanesque* shadow, of late Romantic Mahlerian imagery, the tonal ambiguity of its augmented triads and tritone ... the suspension and dissolution of its harmony ... the complexity of its rhythm ... the concentrated nature of its motivic growth ... the resignation, the climactic swell, the tensile drama of its spiritual cry ... the way it glimpses the thinker to come, the visionary creator of *Wozzeck* and *Lulu* ... mark it among the most remarkable early documents of the twentieth century. In speaking of its 'subjectively 'emotional' sound world' and its 'singular economy of means', its wholehearted romanticism yet its 'astonishing restraint', Susan Bradshaw (1972) identifies its essential paradox. It is an extraordinarily powerful statement – spiritually naked, formally contained – its continuously evolving and developing event unfolding within nine pages of the most intricate contrapuntal voicing, intimate, chamber-like delicacy and massively structured pianistic climax. The overall ground plan alludes, seamlessly, to a single-movement sonata design with (repeated) exposition, elaboration (Leibowitz's term) and recapitulation, plus interpolated fragments suggestive of Scherzo and Adagio. Important germinally to everything that follows, the

opening is sculpted out of a *pianolacellrit* gesture comprised of three basic cells: ascending perfect and augmented fourths (borrowed from Schoenberg's First Chamber Symphony of 1906, and used both thematically and harmonically); descending major thirds (spelling out an augmented chord); and a falling semitone suspension.

Published at the composer's own expense in Berlin in 1910 (without, on Schoenberg's advice, the addition of two planned extra movements), the first performance was given at a concert organized by the Viennese Society for Art and Culture on 24 April 1910. A critic reported the occasion: 'Mr Berg has written a piano piece (boldly entitled 'Piano Sonata') which shows traces [*sic*] of talent and musicality'.

In his *Memoirs*, published posthumously in Moscow in 1973, SERGE PROKOFIEV describes how, as an aspiring pianist at the Conservatoire, he was introduced to the music of Buxtehude by Taneyev: students 'always play Bach', Taneyev told him, 'but you play something older – say, Buxtehude. When Bach was a young man, he walked all the way to the next town [Lübeck] to hear him [in 1705/06]. For some people his music will be a novelty ... He wrote pieces for organ. You can transcribe one for piano. The transcription won't involve much work and the piece will be fresh and not threadbare.' Always attracted by the unusual, Prokofiev took heed. 'Last spring,' he wrote to Taneyev (19 August 1910), 'following your advice, I played Buxtehude's Fugue in A minor (which I had earlier transcribed for piano) for A N Esipova's examination. I got an A, and Anna Nikolayevna [Esipova] became very interested in Buxtehude's fugues. I know that later she got an entire volume of them from A K Glazunov.'

The **Prelude and Fugue in D minor** was arranged for piano, post-First World War, specifically for Prokofiev's concerts in the United States: 'I ... recalled the composer that Taneyev had recommended to me, of whom I had a pleasant memory. And since in America the audiences were getting tired of programmes consisting entirely of my own works and demanded that part of the programme be devoted to classics, I preferred to choose classics that would at the same time be novelties – if only because of their decrepitude.' Published in 1923, it was first heard at a recital in Chicago on 19 January 1922. At the time, Prokofiev was in the midst of a busy schedule conducting the first production of *The Love of Three Oranges*, premiering the Third Piano Concerto, and playing Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* for a newly-formed American society of conscience, The Friends of Soviet Russia.

Universally considered to be one of the most significant creative forces of the post-Prokofiev/Shostakovich generation currently working in Russia, the Tartar composer SOFIA GUBAIDULINA studied piano and composition in Kazan. Subsequently, between 1954 and 1963, she attended the Moscow Conservatoire where her teachers included Shebalin and Peiko. A rebellious student drawn to the unorthodox, she enjoyed in her youth both the approbation and disapproval of Shostakovich: 'I want you to continue along your mistaken path', he is once said to have advised her. Of strong religious faith and mystical persuasion, a disciple of the philosopher Nikolai Berdyaev, Gubaidulina lives in Moscow where she divides her time between composing, writing scores for documentaries, films and cartoons, and experimenting with unusual sounds and materials. (Since 1968 she has been associated with the Electronic Music Studio, Moscow, and in 1975 formed a group, Astreya, specialising in improvisation using folk instruments from the Trans-Caucasian and Central Asian republics.) Denounced by the Soviet Composers' Union in 1980 for cultivating an avant garde style preoccupied with 'the resolution of problems of secondary importance ... outside real life', Gubaidulina won the Seventh International Composers' Competition in 1975 and received the Prince Rainier of Monaco Foundation Composition Prize a decade later.

Bach, Webern and Shostakovich, she says, have been the principal influences on her musical development. All three, to a greater or lesser extent, underwrite the **Ciacona** for piano of 1962. This is an extraordinary tour de force. On the one hand it is chroma-diatonically tonal: it begins and ends in B minor. On the other it is freely serial: its ground bass, spelt out in octaves at the end and proclaimed horizontally and vertically at the beginning, adds up to a 23-note tone row, using (and variously repeating) all twelve pitches of the chromatic scale and fashioned out of adjacent and dovetailed minor and major thirds rounded off by segments of two whole-tone ascents. This tone row is subjected to processes of inversion, retrograde motion and retrograde inversion. By transposing it to different degrees of the scale, an illusion of changing 'key' centres and 'modulation' is created. In the spirit of Bach, no less than Brahms (the finale of the Fourth Symphony), Gubaidulina's *Ciacona* is in essence both chaconne (a recurrent harmonic sequence) and passacaglia (a recurrent ground bass). Structurally, as a variation cycle, it is rotational. But at the same time, *alla* the great masters, its outline is informed by subtle departures of the most inventive flexibility. It may open, for instance, pseudo-baroque-like, with a grand statement, Andante maestoso, eight bars long. But in the interests of musico-dramatic need few of its 23

subsequent sections (as many sections as notes of the tone row) – each audibly distinguished by changes of texture, tempo, rhythmic pattern, dynamic level, and keyboard figuration – are confined to this length. Most expand or contract instead.

Aurally and visually, the music – framed, spectrally, by a disembodied Busoni aura – evokes images of Bach and Brahms, or introspective late Beethoven, no less than memories of uncompromising Mussorgsky (the final tableau of *Pictures at an Exhibition*), of angular Prokofiev. In its journey, old devices come across with revitalized energy: the bizarre *più mosso* two-part fugal imitation and stretto by inversion of the fourteenth section, for example; the inverted ‘dominant’ pedal points of the twentieth and twenty-first sections, getting faster and faster by progressively shortening note values; the massively monumental return – re-harmonised, blackly *pathétique* – of the *ciacona* ‘ground’ in the penultimate ‘chapter’. From blocks of sound to breaths of whispered murmur, from granite-hewn immediacy to cosmically nebulous distance, from thunderous octaves to spare linearity, from densest texture to brightest metallic glitter, is the breadth of its pianistic horizon.

The seventh of the ten pieces that make up FRANZ LISZT’s *Harmonies poétiques et religieuses*, **Funérailles** essays the monumental and the tragic. An extraordinary, lingering *in memoriam* of epic vision and elegiac song, torn by anguish and tears, its pages commemorate not the death of Chopin (a once-popular view based on the association of the rotating left-hand octaves of its fourth section with those of the trio in Chopin’s Polonaise in A Flat, Op 53) but rather the doomed Hungarian uprising of October 1849. In its unfolding we find ‘not simply the expression of a personal sorrow’, Alan Walker believes (1989), ‘but a symbol of that universal suffering felt by mankind when great ideals perish and the heroes who espoused them (of whatever nationality) are no more’.

Published over a thirty-year gap between 1827 (Nos 1 and 2) and 1857 (Nos 3 [transposed up a semitone] and 4), FRANZ SCHUBERT’s **Impromptu** D899 (his first set) were completed in Vienna during the second half of 1827. In the autograph MS (now in New York) neither title, nor Schubert’s name, are in his own hand.

Like their companions D935 and D946, they are statements related in freedom of Romantic lyrical spirit to the 42 Eclogues, 15 Rhapsodies, 3 Dithyrambs and 6 *Allegri* of Tomášek (music spanning a period from 1807 to 1823); and, in broad structure, to the Impromptu Op 7 of Vofříšek (printed in Vienna in 1822) – coincidentally both Bohemian composers from Prague. No

less, they are innovative, inquiring creations informed, as Alfred Einstein reminds us, by an originality at once unmistakably Schubertian, by dimensions of organic growth and colour wonderfully unified and varied.

No 4, the most outwardly Voříšekian in its ternary shape, contrasts *étude* brilliance with a tenor melody of singing 'cello' eloquence and a throbbingly elegiac middle Trio section in C sharp minor. The cast of its first page, rich in cascading broken chords and repeated notes in six-bar (4+2) phrases, is striking for establishing the tonic home key (bar 31) only *after* beginning in the minor, followed by two side-stepping diversions in the direction of B (= C flat) major and minor respectively.

ATEŞ ORGA ©1998

NIKOLAI DEMIDENKO

“So many new virtuosi have arrived from Russia in recent seasons, and been ... acclaimed as the new Horowitz, that the public might be excused for confusion and satiety. It must therefore be said, quite unequivocally, that Mr Demidenko is the real thing: a pianist of enormous talent whose power, intensity, technical finish, tonal palette and musical intelligence are probably unique among his generation” (Cyril Ehrlich, *The Musical Times*)

Nikolai Demidenko studied with Dmitri Bashkirov at the Moscow Conservatoire. Medallist at the 1976 Concours International de Montreal and the 1978 Tchaikovsky International Competition, he made his British debut in 1985 with the Moscow Radio Symphony Orchestra. He now lives in the United Kingdom and, since 1990, has been on the staff of the Yehudi Menuhin School.

“... a heroic climb over mountains of notes ... [Demidenko] generates power in the bass line like a stoker firing up an ocean liner below decks ... memorable, astonishing ... One of the interesting things about Demidenko is that he does not separate virtuosity from passion ... [he] clearly adores dramatic peculiarity, irony and surprise ... an exceptional imagination” (Meredith Oakes, *The Independent*)



© Barney Cokeliss

NIKOLAI DEMIDENKO

The twentieth century is the age of the pigeon-hole. The adulation we bestow upon the great artists of the day cannot disguise the way in which we keep them penned up. Their pens are the rigid structure of our musical life, the conventions of concert programming, and the abject dependence on the gramophone record and television. When they are famous we pay them well and love them dearly. But we never listen to them as people, only as occasional performers. True, we applaud their concertos and their solo recitals, and when we notice a special affinity we invite them to record the complete works of ... But we never ask them for their larger opinions or insights, for a musical philosophy, or what the Germans call a Weltanschauung. And this cannot be done by speech – a musical philosophy cannot be communicated through articles, or lectures, or interviews, only through music.

Here is a real opportunity to hear the voice of a great musician, and to get to know him – well. As a public we have so many musical acquaintanceships. Here is a chance to make a musical friendship.

THE LORD BIRKETT
Patron, Piano Masterworks

Lloyds Bank is a major force in sponsorship and over the years has developed strong links with the arts. Lloyds Private Banking is proud to share this tradition and we are privileged to be sponsoring this inventive and exciting album by the exceptionally gifted pianist, Nikolai Demidenko.

I first met Nikolai and witnessed his quite remarkable talent in Guernsey, 1987. His concert at St James Hall celebrated the centenary of Lloyds Bank on the island. Since this time, I have been proud to sponsor him on a number of occasions and have watched with admiration as his international career has grown. I am also pleased to say that a highly valued friendship has been forged along the way.

Nikolai is now one of the most respected and sought after pianists of this age – a truly outstanding musician of his generation.

JAMES COOPER
Chief Executive, Lloyds Private Banking

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

NIKOLAI DEMIDENKO

Live au Wigmore Hall

LES OEUVRES FIGURANT sur ce coffret de 2 Disques Compacts furent enregistrées lors des *Piano Masterworks*, une série de six concerts donnés par Nikolai Demidenko au Wigmore Hall (Londres) entre janvier et juin 1993. Organisés à l'initiative d'Ates Orga, patronnés par The Lord Birkett et commandités par Lloyds Private Banking, ces récitals couvrent 250 ans de musique de clavier, retraçant l'évolution de la technique instrumentale et le développement des ressources du piano moderne, de Scarlatti à Gubaidulina.

L'objectif des *Piano Masterworks* était de présenter, à travers une sélection subjective, une vue d'ensemble historique offrant un aperçu de l'évolution du style, des valeurs esthétiques et des solutions originales marquantes. La série fut lancée en Irlande du Nord durant la saison 1991/92; elle commença au festival de Belfast et continua sous les auspices de Queen's University (Belfast) et du Arts Council of Northern Ireland.

COMPACT DISC 1

Le compositeur bohémien JAN VÁCLAV VOŘÍŠEK, un contemporain exact de Czerny, étudia avec son père (instituteur, comme le père de Schubert) puis avec Tomášek, qui décela en lui un tel 'gros talent' qu'il lui prodigua son enseignement gratuitement. En 1813, Voříšek s'installa à Vienne 'la capitale musicale incontestée du monde' (Spohr). Là il prit des cours avec Hummel et Moscheles. Il devint associé au cercle de Beethoven, se lia d'amitié avec Meyerbeer et Schubert, dirigea des concerts de la Gesellschaft der Musikfreunde (notamment la deuxième symphonie de Beethoven en 1819), et, soutenu par Salieri, devint le premier organiste de la Chapelle impériale (en 1824).

Nature doucement dynamique, mélodiste rural attaché à la pensée baroque et classique, mais conscient (comme Weber) du développement des possibilités romantiques du piano, Voříšek produisit une oeuvre peu abondante mais sérieuse. Une symphonie en ré (toujours dans le répertoire); plusieurs variations pour orchestre; un *Grand rondeau concertante* pour trio de piano et orchestre (voir le triple concerto de Beethoven); une sonate pour violon dédiée au protecteur de Beethoven, l'archiduc Rudolphe; et une 'Sonata quasi una fantasia' pour piano en si bémol mineur (rétrospectivement Beethovenienne, mais annonçant Chopin), dont la construction cyclique la place aux côtés de la fantaisie 'Wanderer' de Schubert. Enfin, une quantité importante

de musique d'église, austère et catholique, et dix-huit Rhapsodies et Impromptus pour piano écrits entre 1812/13 et 1822 – des explorations du début du romantisme faisant le lien entre la musique de Tomášek et ses compatriotes et le folklorisme de Smetana et Dvořák à venir.

La **Fantasia**, Op 12, fut publiée par Artaria à Vienne en 1822. On ne sait pas quand elle fut écrite, mais un autographe du second mouvement qui nous est parvenu (portant l'indication 'Allegro di bravura', et dont il manque certains détails importants de la version imprimée) est daté du 29 septembre 1817. Voříšek était considéré par ses pairs comme comme l'un des meilleurs improvisateurs de son temps. D'après Alois Fuchs (dans son 'Biographische Notizen über Johan Hugo Worzischek', *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienne 1829), '[Moscheles] excellait dans l'invention improvisée; ... dans ce domaine, où le génie individuel s'exprime de la manière la plus directe, Voříšek n'était surpassé que par Hummel, son modèle'.

Si la Sonata, Op 20, était le 'quasi una Fantasia' de Voříšek, sa Fantasia, Op 12, est quant à elle son 'quasi una Sonata'. Le premier mouvement mêle rhétorique, allusions à Beethoven et polyphonie baroque (le style 'savant'/de connaisseur) à toute une série d'arabesques (le 'moderne'/populaire) qui rappellent Weber. On notera la quasi-omission du premier sujet dans la reprise, ainsi que l'absence de coda.

L'allegro, un mouvement dans le style de la Fantasia, Op 18, de Hummel (1811), dominé par des figures de triolets et assez exigeant sur le plan pianistique, est particulièrement intéressant quant à son premier sujet – comportant des changements de mode (du majeur au mineur), de mesure (de $\frac{3}{4}$ à $\frac{4}{4}$), de figuration et de tempo – qui s'avère être une métamorphose exacte, présageant Liszt, de l'idée correspondante du premier mouvement. Ce procédé cyclique de nature organique est repris plus tard dans le développement, qui s'ouvre de manière audacieuse, comme celui du premier mouvement, sur un accord de septième diminuée. L'élément lyrique du groupe du second sujet (caractérisé en outre par ses traits rapides, ses croisements de mains et ses passages de dixièmes brisées) est dérivé du premier mouvement des Premier et Troisième Concertos de Beethoven. Dans la version publiée (mais pas dans le manuscrit, où il est inclus à la fin sur une page séparée, ce qui montre qu'il s'agit d'un ajout de dernière minute), cet élément est utilisé pour introduire contraste et relief dans le développement comme dans la réexposition (modifiée).

Voříšek répertoria, dans l'un de ses carnets (n°18, Prague/Vienne, vers 1812-15), les attributs émotionnels qu'il associait aux différentes tonalités. Ut majeur, trouvait-il, était 'claire, allègre, pure'. Il percevait au contraire ut mineur comme symbolique d'une 'profonde lamentation'.

Une des dernières compositions pour clavier de FRANZ JOSEPH HAYDN, les **Variations en fa mineur** (connues également sous le nom de *Sonata un piccolo Divertimento*) furent écrites en 1793 pour Barbara von Ployer, une ancienne élève de Mozart. Elles furent publiées par Artaria & Co en 1799 (sous le numéro d'Opus 83) et sont dédiées à la baronne Josefine von Braun; leur création, comme l'a suggéré Robbins Landon en 1955, fut sans doute motivée par la disparition, en janvier 1793, de Marianna von Genzinger, l'amie la plus chère et la plus intime de Haydn à Vienne (c'était la femme du médecin du Prince Esterházy). L'autographe (New York Public Library) est selon Robbins Landon un 'témoignage tragique et silencieux' de sa mort: 'L'oeuvre se terminait à l'origine par la dernière variation; sur les pages qui restaient ... Haydn ajouta la coda après coup, et rien d'autre ne peut expliquer l'éclat passionné et désespéré de ce rajout de dernière minute, le violent chagrin qui s'en dégage, inattendu et non préparé.'

Il s'agit d'une essai d'une puissance d'une profondeur émotionnelle intenses, culminant dans un chapitre hautement psychodramatique; l'oeuvre reprend la forme de la variation double introduite par Emanuel Bach: deux thèmes binaires (le premier un andante funèbre en mode mineur, le second une consolation méditative dans la majeure homonyme) sont utilisés alternativement comme matériau de base pour l'élaboration et le développement. Sur le plan harmonique, la sixte napolitaine de l'accord de sol bémol dans la deuxième moitié du premier thème, annonçant un procédé que Beethoven allait exploiter vers le milieu de sa carrière (notamment dans l'*Appassionata* et dans la Quatuor, Op 95), est un point de repère d'une intensité particulièrement révélatrice.

C'est à travers ses extraordinaires sonates pour clavier en un seul mouvement, les *Essercizi* – en tout, plus de 550 – qu'on se souvient aujourd'hui le mieux de DOMENICO SCARLATTI, un contemporain de Bach et Haendel. 'Élégantes, animées, adroites, brillantes de virtuosité ... une musique rococo des plus raffinées' (Hugo Leichtentritt); véritables trésors de fantaisie et d'invention, elles s'imposent comme des expressions de génie révolutionnaires d'une influence considérable. Conçues, précise le compositeur, non pour démontrer 'quelque profonde connaissance, mais plutôt un ingénieux Badinage avec l'Art', elles sont remarquables à plus d'un titre: la vitalité de leur imagination, l'audace piquante de leur langage harmonique, la tension de leurs accents déplacés et de leurs conflits rythmiques, le style et la texture de leur approche du clavier (avec ses effets colorés, ses sauts et ses changements de position tridimensionnels qui bouleversent notre conception de la registration classique de la basse et de l'aigu), ou encore la qualité flamboyante de leur énergie dynamique et cinétique. Elles ont la vigueur des oeuvres de jeunesse. Mais ce n'en sont pas. Comme l'écrit Ralph Kirkpatrick dans sa célèbre étude publiée

il y a quarante ans, ‘contrairement à Purcell, Mozart ou Schubert, Domenico Scarlatti n’est pas né avec le don de prophétie. Comme Rameau, Haydn, ou Verdi, il découvrit ses voies d’inspiration les plus riches à un âge avancé ... ce qui semble être le développement de toute une vie n’eut lieu pour Scarlatti qu’une fois qu’il eût passé la cinquantaine, et en grande partie après son soixante-septième anniversaire!’

Admirée par Brahms et exécutée pour la première en public par celui-ci six ans après la mort de son compositeur, la Sonate Op 14, ou le Concert sans orchestre (1835/36, révisée en 1853), est une oeuvre en cinq mouvements conçue au début de la période difficile qui précéda le mariage de ROBERT SCHUMANN et de Clara Wieck (1819-1896), ‘la première artiste allemande’. Il la dédia à Moscheles – dont les commentaires ne furent guère encourageants: ‘Cette oeuvre ne satisfait pas aux exigences du concerto, bien qu’elle possède les attributs caractéristiques d’une sonate de Beethoven ou de Weber, et la gravité et la passion dont elle est empreinte sont tout le contraire des attributs que réclame le public de concert de nos jours.’ Le mouvement lent (**Quasi Variazioni, Andantino de Clara Wieck**), chonique non voilée d’une peine de coeur où se mêlent amour, obstruction et obsession, est une chanson d’une émotion autobiographique poignante. ‘Les folles inspirations qu’on peut avoir.’

Achevée le 29 janvier 1833, avec une dédicace à Moscheles, la **Fantaisie** Op 28 de FELIX MENDELSSOHN portait pour titre original ‘Sonate écossaise’. William S Newman (1969) commenta à ce sujet qu’elle faisait partie des ‘nombreuses sonates du XIX^e, de Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt ou autres, dont il est difficile de décider s’il s’agit d’une sonate ou d’une fantaisie. Dans ce cas précis, la fantaisie l’emporte sur la sonate en ce sens que les traits libres l’emportent sur la syntaxe de phrase complète, ou encore que les idées principales ont tendance à se perdre dans ces traits’.

Le premier mouvement comprend cinq sections où alternent des passages agitato et andante, l’idée andante principale étant soumise à une nouvelle variation texturale ou dynamique chaque fois qu’elle est présentée dans le ton de la tonique. Le dernière apparition, dénuée d’harmonisation, de ce thème mesuré, est particulièrement saisissante. Le second mouvement est un scherzo schubertien à deux temps, en la majeur, avec un ‘trio’ dominé par ses traits de croches dans le ton de la sous-dominante, ré. On passe brusquement de la gaieté de ce mouvement à l’atmosphère dramatique du finale, une étude en forme sonate qui nécessite une technique pianistique achevée pour mettre en valeur toute la tourmente et la tension de sa course déferlante.

Les trois mouvements sont liés de façon cyclique par le même motif de trois notes descendantes – que Mendelssohn prend cependant le soin de déguiser habilement à travers des changements harmoniques ou des élaborations ornementales.

Dédicataire du concerto en mi mineur de Chopin, professeur de Marie Pleyel et de Charles Hallé, admirateur de Clementi, de Field et de Hummel, le compositeur allemand FRIEDRICH KALKBRENNER était une personnalité estimée des premiers romantiques, mais pas aimée de tous. Chopin dit de lui (Paris, 12 décembre 1831):

Si Paganini est la perfection, Friedrich Kalkbrenner est son égal, mais dans un tout autre style. Il est difficile de vous décrire son calme, son toucher enchanteur, son incomparable régularité, et la maîtrise qui est déployée dans chaque note; c'est un géant marchant au dessus de Herz, de Czerny et des autres – et au dessus de moi ... Vous devez savoir que la personne de Kalkbrenner est ici aussi détestée que son talent est respecté par tous sans exception; il ne se lie pas d'amitié avec n'importe qui, et ... il est supérieur à tout ce que j'ai entendu.

De forme tripartite, avec une section centrale et une coda plus agitées sur le plan harmonique, le **Nocturne en la bémol** (antérieur à 1837) est une pièce historique au style atmosphérique évoquant la sonorité et l'image de la harpe éolienne, un curieux objet de plein air muni de cordes de boyaux, particulièrement prisé des jardiniers paysagistes de l'ère romantique, qui se mettait à vibrer au contact du vent (Eole était le gardien des vents chez les Grecs), produisant un son flou comme celui 'produit par les fils télégraphiques, mais avec la résonance d'une table d'harmonie caverneuse, et la complexité d'un accord distinctement suggéré' (Scholes). (Curieusement – est-ce pure coïncidence? – les allusions de Chopin à cet instrument [première Étude de l'Opus 25, introduction de la *Polonaise-Fantaisie*] sont également en la bémol.)

COMPACT DISC 2

Historiquement, **An die ferne Geliebte** ('A la bien-aimée lointaine', Op 98, 1815/16) de LUDWIG VAN BEETHOVEN fut le premier exemple de cycle de Lieder unifié et musicalement continu. Un des 'ouvrages de base préférés' de Schumann, auquel il fait mémorablement allusion dans sa *Fantaisie* Op 17, il était également très largement admiré par les critiques de l'époque: 'Parmi les plus belles de toutes [les chansons] que nous possédons ... quand il le désire ... [Beethoven] peut écrire de la musique vocale aussi bien que tout autre compositeur' (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1817). Combinant certains aspects de la structure de la sonate, de la variation et de la forme strophique, ses six Lieder se succèdent 'dans un ordre de tonalités intentionnel et

[contiennent] une réexposition suivie d'une coda 'symphonique' miniature' (Joseph Kerman, 1980). Complétées de textes et essentiellement fidèles à l'original, la transcription de Liszt date de 1849, année de la mort de Chopin.

La **Sonate en si mineur** de ALBAN BERG (Vienne, 1907/08) date des années où il était l'étudiant de Schoenberg. Oeuvre sombre d'une tragédie pénétrante, où l'ombre passionnée de l'après-*Tristan* se mêle aux images mahlériennes de la fin du romantisme, tout dans cette pièce concourt à en faire l'un des documents les plus remarquables du début du XX^e siècle – entre autres, l'ambiguïté tonale de ses tritons et de ses accords de quinte augmentée, ses retards et ses dissolutions harmoniques, la complexité de son rythme, la nature concentrée de son développement motivique, la résignation, le gonflement sonore au point culminant, le drame élastique de son cri spirituel, ou encore la façon dont elle laisse entrevoir le penseur futur, le créateur visionnaire de *Wozzeck* et de *Lulu*. En évoquant son 'univers sonore subjectivement 'émotionnel' et sa 'singulière économie de moyens', son romantisme chaleureux et en même temps son 'étonnante retenue', Susan Bradshaw (1972) identifie le paradoxe essentiel de l'oeuvre. Il s'agit d'une assertion extraordinairement puissante – à la fois nue sur le plan spirituel et contenue sur le plan formel – dont l'événement, qui évolue et se développe sans cesse, se révèle en neuf pages d'une partition combinant un agencement contrapunctique des voix des plus complexes, une délicatesse intime, semblable à celle de la musique de chambre, et un point culminant pianistique à l'architecture massive. Le plan horizontal global fait allusion, sans coupure, à une structure de mouvement sonate avec une exposition (répétée), une élaboration (le terme employé par Leibowitz) et une réexposition, où viennent s'intercaler des fragments évoquant un scherzo et un adagio. Constituant le germe de tout ce qui suit, le début est sculpté à partir d'un geste *piano/accel/rit* comprenant trois cellules fondamentales: (a) des quarts justes et augmentées ascendantes (empruntées à la Première Symphonie de chambre de Schoenberg, 1906, et utilisées au niveau thématique comme au niveau harmonique); (b) des tierces majeures descendantes (formant un accord de quinte augmentée); et (c) un retard de demi-ton descendant.

Berg fit lui-même publier la sonate à Berlin en 1910 (renonçant, sur le conseil de Schoenberg, aux deux autres mouvements qu'il avait envisagé de lui ajouter), et elle fut jouée pour la première fois le 24 avril 1910 lors d'un concert organisé par la Société Viennoise des Arts et de la Culture. Un critique rapporta: 'M. Berg a écrit une pièce de piano (portant le titre audacieux de 'Sonate pour piano') qui montre quelques traces [sic] de talent et de musicalité.'

Dans ses mémoires, publiées après sa mort (Moscou, 1973), SERGE PROKOFIEV décrit comment Taneyev l'introduisit à la musique de Buxtehude lorsqu'il étudiait le piano au conservatoire: les étudiants 'jouent toujours Bach', lui dit Taneyev, 'mais tu vas jouer quelque chose de plus ancien – comme Buxtehude. Lorsque Bach était jeune, il alla jusqu'à la ville voisine [Lübeck] à pied pour l'entendre [en 1705/06]. Pour certains, sa musique sera une nouveauté ... Il écrit des pièces d'orgue. Tu peux en transcrire une pour le piano. La transcription ne demandera pas beaucoup de travail et la pièce sera fraîche et pas usée.' Toujours attiré par l'insolite, Prokofiev fit ce que Taneyev lui avait suggéré. 'Au printemps dernier, j'ai écrit-il le 19 août 1910, 'suivant votre conseil, j'ai joué la fugue en la mineur de Buxtehude (que j')avais auparavant transcrite pour le piano) à l'examen d'A N Esipova. J'ai obtenu un A, et Anna Nikolayevna [Episova] se prit d'un grand intérêt pour les fugues de Buxtehude. J'ai appris que plus tard elle en obtint un recueil complet de A K Glazunov'.

Les **Prélude et Fugue en ré mineur** furent arrangés pour piano, après la première guerre mondiale, spéciquement pour les concerts de Prokofiev aux Etats-Unis: 'Je ... me souvins du compositeur que Taneyev m'avait recommandé, de qui je gardais un bon souvenir. Et comme en Amérique le public commençait à se lasser des programmes ne comportant que mes propres pièces, et réclamait qu'une partie du programme soit consacrée au répertoire classique, j'ai préféré choisir des oeuvres classiques qui seraient en même temps des nouveautés – si ce n'est que par leur décrépitude.' Publiés en 1923, elles furent exécutées pour la première fois lors d'un récital à Chicago le 19 juin 1922. A l'époque, Prokofiev était très pris entre la direction de la première production de l'*Amour des trois oranges*, la première de son troisième concerto pour piano, et l'exécution des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky pour une société de conscience américaine nouvellement formée, les Amis de la Russie Soviétique.

Universellement reconnue comme l'une des principales forces créatrices de la génération post-Prokofiev/Chostakovitch travaillant aujourd'hui en Russie, la compositrice tatar SOFIA GUBAIDULINA commença à étudier le piano et la composition à Kazan avant d'entrer au conservatoire de Moscou où elle étudia, de 1954 à 1963, avec des professeurs tels que Shebaline et Peiko. Etudiante rebelle encline à l'anticonformisme, elle fit l'objet à la fois de l'approbation et de la désapprobation de Chostakovitch, qui lui conseilla un jour: 'Je veux que vous continuiez dans votre mauvaise voie.' Possédant une solide foi religieuse et d'obédience mystique, disciple du philosophe Nikolai Berdyayev, Gubaidulina vit à Moscou où elle partage son temps entre la composition, l'écriture de musique pour des documentaires, des films et des dessins animés, et la recherche expérimentale avec des sons et des matériaux insolites. (Elle est associée depuis 1968

avec le studio de musique électronique de Moscou, et a fondé en 1975 le groupe Astreya, spécialisé dans l'improvisation utilisant des instruments folkloriques de la Transcaucasie et de la république d'Asie Centrale.) Accusée en 1980 par le syndicat des musiciens soviétiques de cultiver un style d'avant-garde s'occupant de résoudre des problèmes de seconde importance ... en dehors des réalités de la vie', Gubaidulina gagna le septième concours international des compositeurs en 1975 et se vit attribuer le prix de composition de la fondation du prince Rainier de Monaco dix ans plus tard.

Bach, Webern et Chostakovitch, dit-elle, ont été les principales influences de son développement musical. Toutes les trois, à un degré plus ou moins important, se retrouvent dans la **Ciacona** pour piano de 1962. Il s'agit d'un extraordinaire tour de force. D'un côté la musique est chroma-diatoniquement tonale: elle commence et finit en si mineur. De l'autre, elle est librement sérielle: sa basse contrainte, énoncée octaviquement à la fin et déclarée horizontalement et verticalement au début, forme une série de 23 notes utilisant (et répétant diversement) les douzes hauteurs de la gamme chromatique, et ordonnées selon une séquence de tierces mineures et majeures adjacentes et raccordées entre elles, qui s'achèvent sur des segments de montée de deux tons. Cette série est soumise à des transformations inverses, rétrogrades et rétrogrades inverses. Une illusion de changement de centres 'tonaux' et de 'modulation' est créée par la transposition de la série sur différents degrés de la gamme. Dans l'esprit de Bach, non moins que Brahms (finale de la quatrième symphonie), la *Ciacona* de Gubaidulina est essentiellement une chaconne (une séquence harmonique récurrente) et une passacaille (une basse contrainte récurrente). Sa structure, comme un cycle de variations, est tournante. Mais en même temps, comme chez les grands maîtres, son contour est marqué par de subtiles digressions d'une souplesse extrêmement inventive. Elle commence, par exemple, dans un style pseudo-baroque, par une imposante déclaration andante maestoso de huit mesures. Mais dans l'intérêt des exigences musico-dramatiques, très peu de ses 23 sections (autant de sections que de notes dans la série) – chacune d'entre elles se distinguant clairement des autres à travers des changements de texture, de tempo, de schéma rythmique, de niveau dynamique et de figuration – se confinent à cette longueur. La plupart, au contraire, se dilatent ou se contractent.

Septième des dix pièces qui constituent les *Harmonies poétiques et religieuses* de FRANZ LISZT, **Funérailles** est une incursion dans le tragique et le monumental. Vision épique et chant élégiaque déchiré par l'angoisse et le chagrin, cette oeuvre commémore non pas la mort de Chopin (une idée jadis répandue du fait de l'analogie des octaves tournantes de la main gauche dans la quatrième section avec celles du trio de la Polonaise en la bémol, Op 53, de Chopin), mais plutôt

le soulèvement hongrois d'octobre 1849, tragiquement écrasé. Selon Alan Parker (1989), il ne faut pas simplement y voir 'l'expression d'une douleur personnelle, mais un symbole de cette souffrance universelle que ressent l'humanité lorsque de grands idéaux périssent et que les héros qui les incarnaient (quelle que soit leur nationalité) ne sont plus'.

Publiés avec trente ans d'écart entre 1827 (n°1 et 2) et 1857 (n°3 [transposé un demi-ton plus haut] et 4), les **Impromptus** de FRANZ SCHUBERT (son premier cahier) furent achevés à Vienne durant la seconde moitié de l'année 1827. Dans l'autographe manuscrit (aujourd'hui à New York), ni le titre de l'oeuvre ni le nom de Schubert ne sont de sa main.

Comme leurs pendants D935 et D946, ils s'apparentent, par la liberté de l'esprit lyrique romantique qui les anime, aux 42 Eclogues, 15 Rhapsodies, 3 Dithyrambes et 6 Allegri de Tomášek (une musique embrassant les années 1807 à 1822) – par coïncidence lui aussi un compositeur bohémien de Prague. Ce sont néanmoins des créations investigatrices et novatrices, imprégnées, comme nous le rappelle Alfred Einstein, d'une originalité typiquement Schubertienne, de dimensions de développement organique et de couleur merveilleusement unifiées et variées.

L'Impromptu n°4, particulièrement proche des pièces de Voříšek quant à sa forme ternaire, met en contraste la brillance des études avec une mélodie ténor à l'éloquence de violoncelle, et un trio central d'une mélancolie lancinante en ut dièse mineur. Le schéma harmonique de sa première page, riche en cascades d'accords brisés et de notes répétées dans des phrases de six mesures (4+2), est particulièrement saisissant puisque le ton de la tonique n'est établi qu'à la mesure 31, après un premier passage en mineur suivi de deux diversions partant respectivement vers les tons de si (= ut bémol) majeur et mineur.

ATEŞ ORGA ©1998
Traduction JEAN-PAUL METZGER

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

NIKOLAI DEMIDENKO

Live in der Wigmore Hall

DIE DARBIETUNGEN auf diesen 2 CDs wurden während der Aufführungen von *Meisterwerken fürs Klavier*, einer Serie von sechs Konzerten, die Nikolai Demidenko zwischen Januar und Juni 1993 in der Wigmore Hall in London gab, aufgenommen. Diese von Ateş Orga unter der Schirmherrschaft von The Lord Birkett geplanten und von Lloyds Private Banking finanziell unterstützten Konzerte erstreckten sich über 250 Jahre Musik für Tasteninstrumente, instrumentaler Technik und der Entwicklung moderner Klavierressourcen – von Scarlatti bis Gubaidulina.

In einem selektiv subjektiven Rahmen sollten die *Meisterwerke für Klavier* einen historischen Überblick präsentieren, der ein Panorama sich ändernder Stile, ästhetischer Werte und phantasievoller Antworten bot. Die Serie wurde zum ersten Mal im Laufe von 1991/92 in Nordirland eingeführt. Sie begann beim Belfast Festival und wurde unter der Schirmherrschaft der Queen's Universität in Belfast und dem Kulturausschuß von Nordirland fortgesetzt.

COMPACT DISC 1

Der aus Böhmen stammende JOHANN VÁCLAV WORZISCHEK, ein genauer Zeitgenosse Czernys, studierte bei seinem Vater (der, wie Schuberts Vater, Schullehrer war) und dann mit Tomášek, der meinte, daß er ein derartig großes Talent besäße, das er ihn kostenlos unterrichtete. 1813 ließ er sich in Wien nieder, 'der unbestritten musikalischen Hauptstadt der Welt' (Spohr). Hier erhielt er Unterricht von Hummel und Moscheles. Er verkehrte in Beethovens Kreisen; er freundete sich mit Meyerbeer und Schubert an; er dirigierte Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde (einschließlich Beethovens Zweite Sinfonie im Jahre 1819) und, unterstützt von Salieri, wurde er erster Organist in der Kaiserlichen Kapelle (1824).

Auf sanfte Art dynamisch, ein ländlicher Melodist mit Verständnis für den barocken und klassischen Gedanken, (wie Weber) den expandierenden romantischen Möglichkeiten des Klaviers gegenüber aufgeweckt, war Worzischek schöpferische Leistung zwar klein aber bedeutend. Eine Sinfonie in D-Dur (immer noch im Repertoire); einige Konzert-variationen; ein *Grand rondeau concertante* für Klaviertrio und Orchester (cf. Beethovens Triplekonzert); eine Violinsonate, die dem Gönner Beethovens, Erzherzog Rudolf, gewidmet war, und eine 'Sonata quasi una fantasia' für Klavier in b-Moll (auf Beethoven zurückblickend und auf Chopin vorausschauend), deren zyklische Konstruktion sie auf gleiche Ebene mit Schuberts 'Wanderer'-

Fantasie aus derselben Zeit bringt. Außerdem eine ganze Reihe Kirchenmusik, streng und katholisch, sowie achzehn Rhapsodien und Impromptus für Klavier aus den Jahren 1812/13 und 1822 – Explorationen in die frühe Romantik, die eine Überbrückung zwischen Tomášek und seinen Landsgenossen und des zukünftigen Folklorismus von Smetana und Dvořák lieferten.

Die **Fantasie**, Op 12, wurde 1822 von Artaria in Wien veröffentlicht. Es ist nicht bekannt, wann sie geschrieben wurde. Jedoch trägt ein erhalten gebliebenes Originalmanuskript des zweiten Satzes ('Allegro di bravura' gekennzeichnet und bei einer Reihe wichtiger Details kürzer als die gedruckte Version) als Datum den 29. September 1817. Worzischek wurde von seiner Peergruppe als einer der besten Improvisseure seiner Zeit betrachtet. Laut Alois Fuchs (in dessen 'Biographische Notizen über Johann Hugo Worzischek, *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien 1829) 'übertraf er [Moscheles] im unvorbereiteten Phantasieren ... in seinem Genre, wo das individuelle Genie sich höchst unverkennbar ausdrückt, wurde Worzischek lediglich von seinem Vorbild Hummel übertroffen'.

Wenn die Sonate, Op 20, Worzischek 'quasi una Fantasia' war, dann ist seine Fantasie, Op 12, seine 'quasi una Sonata'. Der erste Satz verbindet Rhetorik, Allusionen im Stil von Beethoven und Barock-Polyphonie (der 'gelehrte'/Kenner-Stil) mit einem Anflug von an Weber erinnernde Arabeske (der 'moderne'/populäre Stil). Bemerkenswert sind die so gut wie praktische Auslassung des ersten Themas in der Reprise und die Abwesenheit einer Koda.

Im Stil von Hummels Fantasie, Op 18 (1811), ist das Allegro (von der Triole dominiert und pianistisch herausfordernd) insofern interessant, als daß sein anfängliches Thema – Änderungen der Tonart (von Dur nach Moll), des Metrums (von 3/4 auf 4/4), der Figuration und des Tempos integrierend – eine exakte Metamorphose, Liszt voraussehend, der übereinstimmenden Idee des ersten Satzes ist: ein einfallsreiches, organisches, zyklisches Kennzeichen, das später vom Entwicklungsteil geteilt wird, das kühn mit einem Akkord der verminderten Septime, wie im Fall des ersten Teils, eröffnet. Das lyrische Element der zweiten Themengruppe (ansonsten durch schnelle Läufe, Handübergänge und Passagen gebrochener Dezimen gekennzeichnet) war ursprünglich von Beethoven – die ersten Sätze des Ersten und Dritten Konzerts. Im veröffentlichten Text (aber nicht das Manuskript, wo seine Einfügung auf einem getrennten Blatt am Ende ausweist, daß es ein nachträglicher Gedanke war) wird es dazu verwendet, Kontrast und Abwechslung sowohl in der Entwicklung als auch in der (modifizierten) Reprise zu erzeugen.

In einem seiner Notizbücher (Nr. 18, Prag/Wien ca. 1812-15) führt Wozzisek die emotionalen Eigenschaften auf, die Tonarten haben sollten. C-Dur, empfand er, sei 'hell, fröhlich, rein', während er bei c-Moll glaubte, daß es für 'profundes Wehklagen' symbolisch sei.

Unter den letzten Klavierkompositionen von FRANZ JOSEPH HAYDN befinden sich die 1793 für Mozarts frühere Schülerin, Barbara von Ployer, geschriebenen **Variationen in f-Moll** (ebenfalls als *Sonata un piccolo Divertimento* bekannt). 1799 durch Artaria & Co (als Op 83) veröffentlicht und der Gräfin Josefine von Braun gewidmet, war der Anlaß ihrer Schöpfung, wie Robbins Landon (1955) nahelegte, wahrscheinlich der Tod von Marianna von Genzinger, der verständnisvollsten und vertrautesten von Haydns Wiener Freunden (sie war die Frau von Prinz Esterházy's Arzt). Das Originalmanuskript (New York Public Library), meint Robbins Landon, legt ein 'stilles und tragisches Zeugnis' zu ihrem Heimgang ab: 'Ursprünglich endete das Werk mit der letzten Variation; auf einigen losen Blättern ... fügte Haydn dann die Koda hinzu, und es gibt keine andere Erklärung für den verzweifelten, leidenschaftlichen Aufschrei dieses nachträglichen Gedankens, diesen wilden Schmerz, der aus ihm herausströmt, unerwartet und unvorbereitet'.

Ein Essay von konzentrierter Kraft und emotionaler Tiefe, das in einem Kapitel hohen Psychodramas gipfelt, ist die Musik, nach dem Vorbild von Emanuel Bach, in der Form einer doppelten Variationsstruktur gegossen – d.h. zwei zweiteilige Themen (das erste ein trübseeliges Andante in Moll, das zweite eine nachdenkliche Tröstung in der Dur-Tonika) werden abwechselnd als Grundlage für eine erweiterte Beschreibung und Entwicklung verwendet. Was die Harmonie anbetrifft, ist der Akkord im neapolitanischen Ges-Dur in der zweiten Hälfte des ersten Themas, die kommenden Dinge der mittleren Periode Beethovens voraussagend (nicht zuletzt die *Appassionata* und das Quartett Op 95) ein Markstein von besonders aufschlußreicher Intensität.

Es sind seine außergewöhnlichen, einsätzigen Sonaten oder *Essercizi* für Klavier – über 550 Stücke – für die DOMENICO SCARLATTI, ein Zeitgenosse von Bach und Händel, heute am bekanntesten ist. 'Elegant, lebendig, klug, brilliant in ihrer Virtuosität ... Rokokomusik feinsten Art' (Hugo Leichtentritt), eine Schatzgrube wundersamer Phantasie und Erfindung sind sie revolutionäre und revolutionierende Ausdrucksformen schöpferischer Kraft. Wie der Komponist uns sagt, wurden sie nicht kriert, um 'ein profundes Wissen' darzustellen, 'sondern ein geniales Scherzen mit der Kunst'. Die Lebendigkeit ihres Einfallsreichtums, die durchdringende Kühnheit ihrer harmonischen Sprache, die Spannung ihrer versetzten Akzente und Querrhythmen, der Stil und die Struktur ihrer Klaviaturart (mit farbigen Effekten und extravaganten, dreidimensionalen

Springen und Positionsänderungen, die unsere ganze Auffassung von klassischer Baß- und Diskantregistrierung transformieren), die Pracht ihrer dynamischen und kinetischen Energie sind erstaunlich. Sie klingen jugendlich, sind es aber nicht. Wie Ralph Kirkpatrick in seiner berühmten, vor vierzig Jahren veröffentlichten Studie über den Komponisten zum Ausdruck bringt: 'Anders als Purcell, Mozart oder Schubert, wurde Domenico Scarlatti nicht mit der Gabe der Pophetie geboren. Wie Rameau, Haydn oder Verdi entdeckte er seine reichhaltigsten Inspirationskanäle im Alter ... was wie eine lebenslange Entwicklung aussieht, fand jedoch in Wirklichkeit erst statt, nachdem Scarlatti fünfzig Jahre alt geworden war und größtenteils sogar nach seinem siebenundsechzigsten Lebensjahr!'

Die fünfsätzigte Sonate, Op 14, oder 'Concert sans orchestre' (1835/36 und 1853 überarbeitet), die von Brahms bewundert und von ihm sechs Jahre nach dem Tod des Komponisten öffentlich gespielt wurde, entstand während der höchst gespannten Zeit, in der ROBERT SCHUMANN um Clara Wieck (1819-1896), 'die erste deutsche Künstlerin', warb. Er widmete sie Moscheles – der nicht ermutigend war: 'Das Werk erfüllt nicht die Anforderungen eines Konzerts, obgleich es die charakteristischen Attribute einer Großen Sonate in der Art von Beethoven und Weber besitzt, und seine vorherrschende Ernsthaftigkeit und Leidenschaft sind genau die umgekehrten Attribute, die vom Konzertpublikum heutzutage erwartet werden.' Mit Liebe, Obstruktion, Obsession und öffentlich aufgezeichnetem Liebeskummer als Thema, ist der langsame Satz der Sonate ('**Quasi Variazioni, Andantino de Clara Wieck**') ein Lied wehmütiger, autobiographischer Sentimentalität. 'Welch wahnsinnige Inspirationen man haben kann.'

FELIX MENDELSSOHN'S **Fantasia**, Op 28, die er am 29. Januar 1833 vollendete und Moscheles widmete, war ursprünglich 'Sonate eocossaise' genannt. Diesbezüglich deutet William S Newman (1969) darauf hin, daß 'sie zu den zahlreichen Sonaten des 19. Jahrhunderts von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und anderen gehört, die die Frage von Sonate oder Fantasia aufwerfen. In diesem Fall beherrscht die Fantasie die Sonate insofern, als daß eine freie Passageentwicklung die Phrase-und-Periode-Syntax beherrscht, oder daß führende Ideen dazu neigen, sich in der Passageentwicklung zu verlieren.'

Der Eröffnungssatz besteht aus fünf Teilen, die abwechselnd aus Agitato- und Andante-Material bestehen, wobei jede Tonartpräsentation der hauptsächlichlichen Andante-Idee strukturell und dynamisch unterschiedlich ist. Die abschließende, unharmonisierte Erscheinung dieses gemessenen Themas, die sich aus dem Schatten der Picardischen Terz vereinigt, ist verblüffend. Ein Schubertsches Scherzo in A-Dur im Zweivierteltakt mit einem Vierachteltakt-'Trio' in der Subdominanten D umfaßt den zweiten Satz. Sein guter Humor läßt uns unvorbereitet für den

dramatischen Kontrast des Finales, eine Studie in Sonatenform, die vollendete Klavierkunst verlangt, um den Stürmen und Belastungen ihres Auf- und Ab-Rennens gerecht zu werden. Alle drei Sätze sind zyklisch mit derselben deszendierenden Dreiklangfigur – die Mendelssohn jedoch kunstgerecht durch harmonische Veränderung oder dekorative Ausschmückung verschleiert.

FRIEDRICH KALKBRENNER, ein Deutscher, dem Chopin sein Concerto in e-Moll widmete, der Lehrer von Marie Pleyel und Charles Hallé und Bewunderer von Clementi, Field und Hummel, war ein Mann, der zwar von den frühen Romantikern verehrt wurde, jedoch nicht allgemein beliebt war. Chopin sagte einmal von ihm (Paris, 12. Dezember 1831):

Wenn Paganini perfekt ist, so ist Kalkbrenner sein Gleichgestellter, aber in einer völlig anderen Stilart. Es ist schwer, Ihnen seine ruhige, seine bezaubernde Eigenart, seine unvergleichliche Ebenheit und das Können zu beschreiben, die in jeder Note dargestellt sind; er ist ein Riese, der über Herz und Czerny und alle – und über mich – hinwegsteigt ... Sie müssen wissen, daß Kalkbrenner als Person hier so sehr gehaßt ist, wie sein Talent von jedermann respektiert wird. Er befreundet sich nicht mit jedem Narren, und ... er überragt alles, was ich bis jetzt gehört habe.

Dreiteilig in ihrer Form, mit harmonischer erregtem Mittelteil und Koda, ist die **Nocturne in As-Dur** (vor 1837) ein atmosphärisches Zeitstück, das den Klang und die Vorstellungen einer Äolsharfe heraufbeschwört, ein im Freien stehender, mit Darmsaiten versehener Apparat (bei romantischen Gartengestalten beliebt), der durch Windströme ins Schwingen gebracht wird (Äolus war der griechische Windgott) und einen unfokussierten Klang hat wie der, den 'man von Telegraphendrähten hört, aber mit der zusätzlichen Resonanz eines hohlen Resonanzbodens und der zusätzlichen Komplexität einer distinkten Akkordandeutung' (Scholes). (Merkwürdigerweise – zufälligerweise? – sind Chopins eigene Allusionen zum Instrument [die Eröffnungsstudie von Op 25, die Einführung der Polonaise-Fantasie] ebenfalls in As-Dur.)

COMPACT DISC 2

Aus historischer Sicht war LUDWIG BEETHOVENS **An die ferne Geliebte** (Op 98, 1815/16) das erste Beispiel eines vereinten, musikalisch kontinuierlichen Liederkreises. 'Ein Lieblings-quellenwerk' Schumanns, auf das er in bemerkenswerter Weise in seiner Fantasie, Op 17, anspielt, wurde der Liederkreis überall von frühen Kritikern bewundert: 'Eines der schönsten aller Lieder, die wir besitzen ... wenn er es erwünscht ... kann er [Beethoven] Vokalmusik so gut wie jeder andere schreiben' (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1817). Aspekte der Sonatenkonstruktion, Variation und Strophenform verbindend, sind die sechs Lieder 'in einer zweckvollen Reihenfolge

von Tonarten arrangiert und weisen eine Reprise auf, der eine ‘symphonische’ Miniaturkoda folgt’ (Joseph Kerman, 1980). Die textierte und im wesentlichen dem Original treue Transkription von Liszt stammt aus dem Jahre 1849, in dem gleichzeitig Chopin starb.

ALBAN BERGS **Sonate in h-Moll** (Wien 1907/08) gehört zu seinen Studienjahren bei Schoenberg. Ein dunkles Werk von durchdringender Tragik, einen leidenschaftlichen, an *Tristan* anlehndenen Schatten werfend, Mahlers spätromantische Vorstellungen aufweisend, die tonale Zweideutigkeit seiner Dreiklänge und Tritonus ... die Suspension und Auflösung seiner Harmonie ... die Komplexität seines Rhythmus ... die konzentrierte Art seines motivischen Wachstums ... die Resignation, die sich bis zum Höhepunkt steigernde Anschwellung, das gespannte Drama seines spirituellen Schreis ... die Art, wie es einen Blick des kommenden Denkers erhascht, den visionären Schöpfer von *Wozzeck* und *Lulu* ... kennzeichnen das Werk als eines der beachtlichsten frühen Dokumente des 20. Jahrhunderts. Indem sie von der ‘subjektiv gesehen ‘emotional’ heilen Welt’ des Werkes spricht und von seinem ‘einzigartigen sparsamen Einsatz der Mittel’, seiner uneingeschränkten Romantik und dennoch ‘erstaunlichen Zurückhaltung’, identifiziert Susan Bradshaw (1972) sein essentielles Paradoxon. Es stellt eine außergewöhnlich starke Aussage dar – in geistiger Hinsicht nackt, formell unter Kontrolle gehalten – und entfaltet sein fortlaufend evolvierendes und sich entwickelndes Geschehen in neun Seiten kompliziertester, kontrapunktischer Ausdrucksform, intimer, kammermusikartiger Empfindlichkeit und gewaltig strukturiertem pianistischen Höhepunkt. Der allgemeine Grundplan spielt nahtlos auf einen einsätzigen Sonatenentwurf an mit (wiederholter) Exposition, Ausschmückung (Leibowitz’ Terminus) und Reprise mit eingefügten Fragmenten, die ein Scherzo und Adagio andeuten. Von keimender Bedeutung für alles was folgt, ist die Eröffnung aus einer *pianolacellrit* Geste geformt, die aus drei Grundzellen besteht: (a) aufsteigende reine und zunehmende Quarten (von Schoenbergs Erster Kammermusik von 1906 geborgt und thematisch und harmonisch verwendet); (b) abfallende große Terzen (die einen zunehmenden Akkord verdeutlichen); und (c) eine fallende Halbtonsuspenzion.

Das vom Komponisten 1910 in Berlin auf eigene Kosten veröffentlichte Werk (auf Schoenbergs Rat hin, ohne die Hinzufügung der zwei geplanten, zusätzlichen Sätze) wurde zum ersten Mal bei einem Konzert aufgeführt, das am 24. April 1910 von der Wiener Gesellschaft für Kunst und Kultur veranstaltet wurde. Ein Kritiker berichtete darüber: ‘Herr Berg hat ein Klavierstück geschrieben (mit dem kühnen Titel ‘Klaviersonate’), das Spuren [sic] von Talent und Musikalität zeigt.’

In seinen im Jahre 1973 in Moskau posthum veröffentlichten Memoiren beschreibt SERGEI PROKOFJEW wie er als angehender Pianist am Konservatorium durch Tanejew der Musik von Dietrich Buxtehude vorgestellt wurde: Studenten 'spielen immer Bach,' sagte ihm Tanejew, 'aber Sie spielen etwas älteres – sagen wir Buxtehude. Als Bach ein junger Mann war, ging er den ganzen Weg zu Fuß zur nächsten Stadt [Lübeck], um ihn anzuhören [1705/06]. Für manche Leute wird seine Musik eine Neuheit sein ... Er schrieb Orgelstücke. Eines davon können Sie fürs Klavier transkribieren. Die Transkription verlangt nicht viel Arbeit und das Stück wird frisch und nicht fadenscheinig sein.' Prokofjew, der sich immer vom Ungewöhnlichen angezogen fühlte, schenkte dieser Sache Beachtung. 'Im letzten Frühjahr,' schrieb er an Tanejew (19. August 1910), 'befolgte ich Ihren Rat und spielte Buxtehudes Fuge in d-Moll (die ich zuvor für Klavier transkribiert hatte) für die Prüfung von A N Esipowa. Ich bekam ein 'A' und Anna Nikolajewna [Esipowa] zeigte großes Interesse an Buxtehudes Fuge. Ich weiß, daß sie später einen ganzen Band davon durch A K Glazunow erhielt'.

Die **Prélude und Fuge** (Andante molto) in d-Moll wurden nach dem 1. Weltkrieg speziell für Prokofjews Konzerte in den USA für Klavier arrangiert: 'Ich ... besann mich des Komponisten, den Tanejew mir empfohlen hatte und an den ich so angenehme Erinnerungen hatte. Und da das Publikum in Amerika meiner Programme, die ganz und gar aus meinen eigenen Werken bestanden, überdrüssig wurde und verlangte, daß ein Teil des Programms klassischen Stücken gewidmet werde, bevorzugte ich, klassische Stücke zu wählen, die gleichzeitig Neuheiten sein würden – und sei es nur wegen ihrer Altersschwäche.' Sie wurden zum ersten Mal bei einem Konzert in Chicago am 19. Januar 1922 gehört und im Jahre 1923 veröffentlicht. Gleichzeitig war Prokofjew stark damit beschäftigt, die erste Produktion seiner Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* zu dirigieren, das Dritte Klavierkonzert uraufzuführen und für eine neugebildete amerikanische Gewissensgesellschaft 'Die Freunde Sowjetrußlands' Mussorgskis Klavierstück *Bilder einer Ausstellung* zu spielen.

Allgemein als eine der bedeutendsten schöpferischen Kräfte der Generation nach Prokofjew/Schostakowitsch betrachtet, die gegenwärtig in Rußland arbeitet, studierte die tatarische Komponistin SOFIA GUBAIDULINA Klavier und Komposition in Kazan. Anschließend, zwischen 1954 und 1963, besuchte sie das Moskauer Konservatorium, wo ihre Lehrer u.a. Schebalin und Peiko waren. Eine rebellische Studentin, die sich zum Unorthodoxen hingezogen fühlte, erlebte sie in ihrer Jugend sowohl Schostakowitschs Zustimmung als auch seine Mißbilligung: 'Ich möchte, daß Sie auf Ihrem irrigen Weg weitergehen,' soll er ihr einmal geraten haben. Gubaidulina, die einen starken religiösen Glauben und mystische Überzeugungskraft besitzt und

eine Anhängerin des Philosophen Nikolai Berdjaew ist, lebt in Moskau, wo sie ihre Zeit zwischen Komponieren, Schreiben von Musik für Dokumentarfilme, Filme und Zeichentrickfilme und Experimenten mit ungewöhnlichen Klängen und Materialien aufteilt. (Seit 1968 ist sie mit dem Elektronischen Musikstudio in Moskau verbunden und bildete 1975 eine Gruppe namens *Astreja*, die sich auf die Improvisation mit Volksinstrumenten aus den transkaukasischen und zentralasiatischen Republiken spezialisiert.) Gubaidulina, die 1980 von der Union Sowjetischer Komponisten denunziert wurde, weil sie einen avantgardistischen Stil kultivierte, der sich zu sehr mit 'der Lösung von Problemen sekundärer Bedeutung ... außerhalb des wirklichen Lebens' beschäftigte, gewann jedoch 1975 den Siebenten Internationalen Komponistenwettbewerb und erhielt 10 Jahre später den Kompositionspreis der Prince Rainer von Monaco Stiftung.

Bach, Webern und Schostakowitsch, sagt sie, waren ihre hauptsächlichen Einflüsse bei ihrer musikalischen Entwicklung. Zu einem größeren oder kleineren Ausmaß haben alle drei für die 1962 geschriebene **Ciacona** für Klavier Bürge gestanden. Hierbei handelt es sich um eine außergewöhnliche Tour de force. Einerseits ist das Werk chromatisch- diatonisch tonal: es beginnt und endet in h-Moll. Andererseits ist es frei seriell: sein Grundbaß, der am Ende oktavenmäßig verdeutlicht ist und am Anfang horizontal und vertikal verkündet wird, macht insgesamt eine Tonreihe von 23 Noten aus, indem alle zwölf Tonhöhen der chromatischen Tonleiter verwendet (und unterschiedlich wiederholt) und aus angrenzenden und übereinstimmenden Moll- und Dur-Terzen gestaltet werden, die von Segmenten zweier Volltonsteigungen abgerundet werden. Diese Tonreihe unterliegt Prozessen der Inversion, umgekehrter Bewegung und umgekehrter Inversion. Durch ihr Transponieren auf verschiedene Grade der Tonleiter, wird eine Illusion von sich verändernden 'Tonart'-Zentren und 'Modulation' geschaffen. Im Geiste Bachs, kein Geringerer als Brahms (das Finale der Vierten Sinfonie) ist Gubaidulinas *Ciacona* in ihrer Essenz sowohl eine Chaconne (eine wiederkehrende harmonische Sequenz) als auch eine Passacaglia (ein wiederkehrender Grundbaß). Strukturell gesehen, als ein Variationszyklus, ist sie rotierend, gemäß der großen Meister, wird ihr Umriß durch subtiles Abweichen von höchst erfinderischer Flexibilität durchdrungen. Sie mag zum Beispiel pseudobarokartig mit einer grandiosen Aussage, *andante maestoso*, acht Takte lang, eröffnen. Aber im Interesse musikalisch-dramatischer Notwendigkeit sind nur wenige ihrer 23 nachfolgenden Teile (so viele Teile wie Noten in der Tonreihe) – dabei jeder Teil hörbar

unterschiedlich durch Änderung der Struktur, des Tempos, des rhythmischen Musters, des dynamischen Spiegels und der Tastenkonfiguration – auf diese Länge begrenzt. Die meisten sind entweder expandiert oder verkürzt.

Das siebente der zehn Stücke, die FRANZ LISZTS *Harmonies poétiques et religieuses*, **Funérailles** bilden, erprobt das Monumentale und das Tragische. Ein außergewöhnliches, ausgedehntes in memoriam von epischer Vision und elegischem Gesang, von Qualen und Tränen zerrissen, gedenken seine Seiten nicht dem Tod Chopins (eine ehemalig vorwiegende Ansicht, die auf der Assoziation der rotierenden linken Oktaven seines vierten Teils mit denjenigen des Terzetts in Chopins Polonaise in As-Dur, Op 53, basiert), sondern dem gescheiterten ungarischen Aufstand vom Oktober 1849. Bei seiner Entfaltung finden wir 'nicht nur den Ausdruck einer persönlichen Trauer,' glaubt Alan Walker (1989), 'sondern ein Symbol dieses universellen Leidens, das die Menschheit empfindet, wenn große Ideale sterben und die Helden, die für sie eintraten (egal welcher Nationalität) nicht mehr sind'.

FRANZ SCHUBERTS **Impromptus** D899 (seine erste Serie) wurden während der zweiten Hälfte des Jahres 1827 vervollständigt. Ihre Veröffentlichung fand über eine Zeitspanne von 30 Jahren statt, d.h. 1827 (Nr. 1 und 2) und 1857 (Nr. 3 [um einen Halbton aufwärts transponiert] und Nr. 4). Im Originalmanuskript (heute in New York) sind weder der Titel noch der Name in Schuberts eigener Handschrift.

Wie ihre Gegenstücke D935 und D946, stellen sie Aussagen dar, die sich in Freiheit des lyrischen Geistes der Romantik auf die 42 Eklogen, 15 Rhapsodien, 3 Dithyramben und 6 Allegri von Tomášek beziehen (Musik, die sich über einen Zeitraum von 1807 bis 1823 erstreckt) sowie, in breiter Struktur, auf die Impromptus, Op 7, von Woziscek (1822 in Wien gedruckt) – wobei beide zufälligerweise böhmische Komponisten aus Prag sind. Nichtsdestoweniger sind sie innovative, forschende Kreationen, die, wie Alfred Einstein uns erinnert, gleichzeitig von einer unverkennbaren Schubertschen Originalität, von Dimensionen organischen Wachstums und wunderbar vereinter und variiertes Farbe durchdrungen sind.

Nr. 4, das in seiner ternären Form nach außen hin am meisten Woziscek entspricht, kontrastiert Etüdenbrillanz mit einer Tenormelodie singender 'Cello'-Eloquenz und einem pulsierend elegischen, mittleren Terzetteil in cis-Moll. Die Besetzung seiner ersten Seite, reich an herabfallenden gebrochenen Akkorden und wiederholten Noten in Phrasen von sechs (4+2)

Takten, ist bemerkenswert insofern, als daß der Grundton der Grundtonart (Takt 31) erst nach dem Beginn in Moll eingeführt wird, dem zwei ausweichende Ableitungen in Richtung H- (= Ces) Dur bzw. Moll folgen.

ATEŞ ORGA ©1998

Lloyds Private Banking is a proud sponsor of the Arts.

We are privileged to have sponsored the exciting Piano Masterworks series by the profoundly talented pianist Nikolai Demidenko, as well as the live recordings of the recitals captured for posterity on these CDs

Recording Engineer KEN BLAIR

Recording Producer ATEŞ ORGA

Piano Steinway, prepared and maintained by PETER SALISBURY

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor NICK FLOWER

Executive Producers JOANNA GAMBLE, GEORGINA IVOR

© Hyperion Records, Ltd, London, 1993

© Hyperion Records Ltd, London, 1998

Originally released on Hyperion CDA66781/2

Front photograph by Jill Furmanovsky

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Nikolai Demidenko Live at Wigmore Hall

COMPACT DISC 1

- | | | |
|----|--|---------|
| | JAN VÁCLAV VOŘÍŠEK (1791-1825) Fantasia in C major Op 12 | [10'36] |
| 1 | Andante | [6'34] |
| 2 | Allegro con brio | [4'02] |
| 3 | JOSEPH HAYDN (1732-1809) Variations in F minor Hob XVII:6 | [16'26] |
| 4 | DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) Sonata in C minor Kk11 | [2'04] |
| 5 | DOMENICO SCARLATTI Sonata in B minor Kk377 | [3'03] |
| 6 | ROBERT SCHUMANN (1810-1856) Variations on a theme of Clara Wieck
(from Sonata in F minor, Op 14) | [9'38] |
| | FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) Fantasy in F sharp minor Op 28 | [14'26] |
| 7 | Con moto agitato – Agitato – | [6'12] |
| 8 | Allegro con moto | [2'37] |
| 9 | Presto | [5'37] |
| 10 | FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849) Nocturne in A flat major Op 129
(Les Soupirs de la Harpe Eolienne) | [4'02] |

COMPACT DISC 2

- | | | |
|----|--|---------|
| | BEETHOVEN, arr FRANZ LISZT (1811-1886) An die ferne Geliebte S469 | [13'39] |
| 1 | Auf dem Hügel sitz ich spähend | [2'49] |
| 2 | Wo die Berge so blau | [2'09] |
| 3 | Leichte Segler in den Höhen | [1'22] |
| 4 | Dieser Wolken in den Höhen | [1'11] |
| 5 | Es kehret der Maien | [2'12] |
| 6 | Nimm sie hin denn dieser Lieder | [3'56] |
| 7 | ALBAN BERG (1885-1935) Sonata in B minor Op 1 | [11'41] |
| | BUXTEHUDE, arr SERGE PROKOFIEV (1891-1953) | |
| | Prelude and Fugue in D minor BuxWV140 | [5'39] |
| 8 | Prelude | [2'35] |
| 9 | Fugue | [3'04] |
| 10 | SOFIA GUBAIDULINA (b1931) Ciaccona | [9'06] |
| 11 | FRANZ LISZT Funérailles S173 No 7 | [12'35] |
| 12 | FRANZ SCHUBERT (1797-1828) Impromptu in A flat major D899 No 4 | [5'43] |