

dana
cord
DIGITAL

*Rarities of
Piano Music at 'Schloss vor Lusun'*

C. Ph. E. Bach

Busoni

*from the
2010 Festival*

Jørgen Bentzon

Pasternak

Stephen Heller

Helps

live

Wagner – Kocsis



C. Ph. E. Bach (1714 - 1788)

[1] Sonata in E minor,

Wq 59 No.1, H 281 (1784) *6:51*

Marc-André Hamelin

Stephen Heller (1813 - 1888)

4 Freischütz Studies, Op.127 (1871)

[2] No.1 in A minor: Allegro molto 2:38

[3] No.3 in C minor: Allegro con fuoco 5:10

Jean-Frédéric Neuberger

Wagner-Kocsis

[4] Flower Maidens' Scene and Finale from
"Parsifal" (1877 - 1881) *14:52*

Ian Fountain

Ferruccio Busoni (1866 -1924)

[5] Prelude in E flat minor,

Op.37, No.14 (K.181) (1881) *4:18*

Michail Lifits

Busoni

6 Elegies, (K.249) (1907)

[6] No.2: All' Italia! (In modo napolitano) 7:22

Giovanni Bellucci

Boris Pasternak (1890 - 1960)

Two Preludes (1906)

[7] E flat minor – Con moto *1:27*

[8] G sharp minor – Andante *4:22*

Eldar Nebolsin

Pasternak

[9] Sonata in B minor (1909) *13:45*

Hiroaki Takenouchi

Jørgen Bentzon (1897 - 1951)

[10] Variations on a theme of Chopin,
Op.1 (1921) *11:23*

Peter Froundjian

Robert Helps (1928 - 2001)

[11] Hommage à Fauré,
from 3 Hommages, No.1 (1972) *4:20*

Jenny Lin

Husum CD 2010

The Husum festival “Rarities of Piano Music” is moving triumphantly towards its 25th year, with a special programme containing extra recitals, some of its favourite pianists and a panel discussion of the piano recital through the ages. It will commemorate the 200th anniversary of Liszt’s birth in its own way, with some of his more rarely played works, a lecture and an exhibition, as well as the 50th anniversary of the English composer-pianist York Bowen, whose music has been increasingly heard in recent years, at least in his native country.

Meanwhile we look back at the 24th festival with a selection of the most interesting performances and pieces. For the first time the works have been placed in chronological order on the CD, and we think that this makes a particularly satisfying programme. It certainly embraces piano music from its earliest days to the late 20th century.

Marc-André Hamelin, the most regular performer at Husum, played the newest music of all with the first complete performance of his *12 Studies in the Minor Keys*, a collection which has been accumulating as long as the Husum festival itself has been running. It was a tour de force which, not surprisingly, brought cheers and a standing ovation. Some of the Studies and his other compositions have already appeared in this series (1988, 1992 and 2000), and they can all be heard in his recent studio recording for Hyperion. For that reason we have chosen one of the works by **C.P.E. Bach** which he played in the first part of his recital.

Bartolomeo Cristofori had invented the first piano in 1709: at least he adapted a harpsichord so that the strings were struck by hammers, calling it a *gravicembalo col piano e forte*, namely that it could play soft and loud. The device was described two years later in the *Giornale dei letterati d’Italia*. The article was translated into German in 1725 and prompted Gottfried Silbermann, the immensely important organ-builder in Freiburg (where his finest example is still in the Cathedral), to make several similar instruments. J.S. Bach certainly tried them out, but he was not impressed, finding the treble weak and the action too stiff. Although the criticisms angered Silbermann, he did make some improvements of which Bach completely approved, according to Johann Friedrich Agricola. However, J.S. remained primarily a player of the organ, harpsichord and clavichord.

It was the interest of Frederick the Great, who had collected no fewer than fifteen Silbermann pianos by 1747, and of his accompanist for some 20 years, Bach’s most talented son Carl Philipp Emanuel, which really made a big step forward for the new instrument. Harold Schonberg (*The Great Pianists*, 1964) suggests that the enjoyment tended to be one-sided: after yet another session accompanying His Royal Highness’s flute, one obsequious courtier remarked “What rhythm!” – to which C.P.E. quietly retorted “What *rhythms!*”

C.P.E. was the second surviving son of J.S. Bach, and while he composed music in most of the same genres as his father – sacred, orchestral, organ, chamber etc. – it was his large output of keyboard music which made some of the most important advances. He was also the author of an influential

book, the *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments). It clearly described the new way of playing the keyboard, including some detailed remarks about tempo rubato, that subtle give-and-take of time which became essential in the interpretation of Romantic music. It particularly emphasised playing with good taste, a concept echoed by many others. Although aimed primarily at players of the harpsichord and clavichord, it certainly influenced more than one generation of pianists. Mozart said “He is the father, we are the children”; Beethoven studied many of his works with admiration; and Clementi declared that he learned everything about fingering and the new style from the *Versuch*. Some pianists in the following two centuries, with their exaggerated distortion of rhythm, would have done well to heed his remarks about rubato – not an invitation for daylight robbery, but an effect in which the giving back of time is just as important.

C.P.E. was an exponent of the new *style galant*, a movement in Europe which marked the change from polyphonic to homophonic, from fugue to sonata. The expression marks he wrote in these works, certainly the later ones, with the sudden changes in dynamics, could only be achieved on the piano. Whether he was referring to the piano or another keyboard instrument is not clear from the title of his Rondo *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* (Farewell to my Silbermann Keyboard), but its late date of 1781 suggests that it could well have been the piano.

The improvisatory nature of many of the keyboard works, together with a much bolder approach to key-changes, can be heard in this *E minor Sonata*. It comes

from a set of six works composed between 1779 and 1784 entitled *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos ... für Kenner und Liebhaber* (Keyboard Sonatas and free Fantasies, together with some Rondos ... for Connoisseurs and Amateurs) – namely, not for *hoi polloi* but for music-lovers in the strict sense. The first *Presto* section has a perky theme worthy of Haydn at his best. It is followed (2:33) by a brief improvisatory passage leading to a short *Adagio* (3:10) nominally in C major, but with so many changes of key that the listener is left almost breathless, and the player bewildered by a forest of sharps and double-sharps. Normality is restored in the final *Andantino* in E major (4:29), in the style of a minuet. Even then the surprises keep coming, with an impressive bravura passage of broken chords at 6:17, and a throwaway Haydnesque ending of such suddenness that even the well-behaved Husum audience could not resist a chuckle.

The young French pianist **Jean-Frédéric Neuberger**, 24 years old at the time of this recording, made a remarkable debut in Husum which included a rare performance of the extraordinary 45-minute integral-serial Sonata (1950-52) by Jean Barraqué. Following the same principles as Messiaen’s *Modes de valeurs et d’intensités* of 1949, or Boulez’s *Structures* for 2 pianos, not only the notes, but their durations and dynamics, are determined on serial principles, taking Schoenberg’s ideas to their extreme conclusion. The audience was spellbound by his confident, concentrated playing, and as the valiant – or foolhardy – page-turner, I can vouch for its accuracy.

It would be too difficult to extract a convincing section of that work, and so we have chosen a pair of virtuoso pieces from the *4 Freischütz Studies* by

Stephen Heller. Originally named István, Heller was born in Pest, the eastern part of the modern capital of Hungary. His Jewish parents came from near Eger – then in Bohemia, now in the Czech Republic. After studying piano and composition in Pest, he moved to Vienna to study with Carl Czerny, but his parents could not afford the high fees and he changed to Anton Halm, the teacher of Adolf Henselt and other virtuosi. Halm introduced him to Schubert and Beethoven.

He made his concert debut in 1828, and on the back of that success his father arranged a tour which lasted for two years, ending in Augsburg, and leaving him exhausted. The result was that he stayed in Augsburg for eight years instead of the short time he had planned. Thanks to some rich patrons he was able to concentrate on composition, mainly songs which remained unpublished and of which the manuscripts are lost. He also became associated with Schumann, who reviewed his compositions enthusiastically in the *Neue Zeitschrift für Musik*, and he became the Augsburg correspondent for the journal. They exchanged many letters which Schumann valued particularly highly. In 1838 he moved to Paris, where he remained for the rest of his life, and Berlioz was among his closest friends.

He wrote some 160 compositions for piano, including studies and technically demanding character-pieces, as well as variations, four sonatas, and numerous operatic transcriptions and fantasies. Liszt played his concert study *La chasse* and Bizet and Massenet both admired his music, which often contains advanced ideas anticipating much later composers. However, his music was largely ignored by influential German pianists such as Hans von Bülow and it is rarely heard today.

Weber lived for only 40 years (1786-1826), but *Der Freischütz* (The Free-Shooter or The Marksman) of 1817-21, first performed in Berlin in 1821, was the first truly Romantic German opera, greatly influential on Wagner and others. It also has one of the first Overtures to make extensive use of themes from the opera itself. (Beethoven's *Leonora* overtures for the early versions of his only opera do have Florestan's aria and the trumpet-call. However, his overture for *Fidelio* is an independent piece without the quotations.) This is why some of the music in Heller's Studies will be readily recognised by listeners who know only the overture. No.1 has the more obvious study-like character, but the music is based directly on a passage from the famous "Wolf's Glen" scene which closes Act 2, a scene which even now portrays the gruesome and the grotesque as well as any music which was composed later. Under the influence of the Black Hunter Samuil, the hero Max imagines that he sees Agathe, whom he loves, about to plunge into a waterfall: *Agathe! Sie springt in den Fluss! Hinab! Hinab! Ich muss! (Agatha! She's jumping into the water! Down! Down! I must!)* He then descends into the gorge to meet Kaspar and to cast the magic bullets he needs for the hunting test to win Agathe.

The outer sections of Study No.3 are recognisable from the Overture. They come from the final section of a long aria sung by Max in Act 1, Scene 4: *Doch mich umgarnen finstre Mächte! / Mich fasst Verzweiflung! foltert Spot! - ... Lebt kein Gott?* (But powers of darkness are weaving about me. Despair clutches, mockery torments me ... Is there no God?). The middle, more lyrical, section of the study (1:36) is based on the music at the beginning of the same aria: *Durch die Wälder, durch die Auen / Zog ich leichten Muts dahin* (Through the forests,

through the meadows / I used to go with a light heart). The theme is developed ingeniously in canon from 2:46, before the agitated music returns at 3:49, with a brief reminiscence of the lyrical theme just before the end.

A more direct transcription from opera follows, with **Ian Fountain's** masterly performance of two sections from Wagner's *Parsifal*, transcribed by the Hungarian pianist, **Zoltán Kocsis**. Kocsis (b.1952) has made several Wagner arrangements, including the Preludes to *Tristan* and *Meistersinger*, and the *Magic Fire Music* from *Walküre*. The *Parsifal* transcription, while technically challenging, is less overtly virtuosic than some of Liszt's arrangements like the *Tannhäuser* overture or the Prelude to Act 3 of *Lohengrin*. It takes the Klindworth vocal score as a starting-point, filling out the texture and adding vocal lines where appropriate. The result is a most effective concert piece, as opposed to the accompaniment to rehearsal for which the vocal score serves. It is worth saying that, as one finds so often in Wagner, the orchestra is almost sufficient to tell the story on its own. Certainly in the first section Kocsis does not attempt to add much detail from the vocal parts, containing as they do six solo lines and six chorus lines, all for soprano and divided into two double choirs!

The Flower Maidens' Scene, containing some of the quickest, most extrovert music in the whole opera, is taken from Act 2. Klingsor, who has wounded Amfortas, the keeper of the Holy Grail, and aspires to possess it himself, has ordered the "wild woman" Kundry to seduce Parsifal. He summons his knights to defend the castle against Parsifal, but laughs when they are defeated. He addresses Parsifal: *Du da, – kindischer Spröss, ...*

zu jung und dumm / fielst du in meine Gewalt: / die Reinheit dir entrissen, / bleibst mir du zugewiesen! (You there, childish boy, ... Too young and stupid, / You fall into my power: / Strip you of your purity – / And then you are mine!) At this point the tempo changes to *lebhaft* (lively), his castle disappears, replaced by a magic garden, in which girls lament their lovers' wounds and reproach Parsifal. The scene ends with the entry of Kundry (8:06), now in the guise of a beautiful woman, who drives the maidens away and gains Parsifal's confidence by addressing him by his name, which he had not previously known: *Parsifal! – Weile!* [Parsifal] *Parsifal? ... So nannte träumend mich einst die Mutter.* [Kundry] *Hier weile, Parsifal! / Dich grüßet Wonne und Heil zumal.* (Parsifal! Stay! [Parsifal] Parsifal? Once my mother called me that in a dream. [Kundry] Stay, Parsifal! Bliss and happiness together greet you.) At the same time the tempo slows gradually, reaching the marking *sehr langsam und gedehnt* (very slow and sustained).

At this point (9:24) there is an ingenious link of just eight bars. The first four use the first half of a theme from Act 1 in which Gurnemanz, the oldest of the Grail knights, explains that only someone with a pure heart can replace Amfortas, with the quotation: *"Durch Mitleid wissend, der reine Tor, / harre sein, den ich erkor!"* ("By his pity knowing, the pure fool, / Wait for him whom I have chosen."). The next four quote the "Dresden Amen" theme which pervades the entire score of the opera, leading into the final scene (9:54). Parsifal has finally become the keeper of the Grail, with the words *Enthüllet den Gral – öffnet den Schrein!* (Reveal the Grail - open the shrine!). The scene, marked *sehr langsam und feierlich* (very slow and solemn), is mostly

instrumental, apart from some repeated phrases from the chorus: *Höchsten Heiles Wunder: / Erlösung dem Erlöser!* (Highest holy Wonder! / The Redeemer redeemed!) Coupled with the slow tempo, this gives Kocsis scope for much more filling-out of the texture and addition of vocal lines.

Ferruccio Busoni was a remarkable prodigy who wrote his first composition at the age of seven, making his debut as a pianist the same year, and playing Mozart's C minor concerto two years later. His list of compositions before he reached the age of twenty is bewildering in its scope, particularly in chamber music and solo piano, with two orchestral works, and a dozen vocal works with or without orchestra for good measure. Later he declared that his second violin sonata of 1898-1900, Op.36a (K.244), was his "true Opus 1", but he did not wholly disown his early output, drawing up a complete catalogue in 1921. (Many of his works carry no opus number, but the systematic catalogue was compiled by Jürgen Kindermann.) He was largely self-educated because of his parents' pressure on him to be the family breadwinner from music (he said "I never had a childhood"), although he took a broad view, studying theatre and literature alongside the music, and becoming a talented linguist with as much a German outlook on life as Italian.

We can judge both the young and mature Busoni here: first in a *Prelude* played by **Michail Lifits** from the set of 24 in all the keys, written in 1881. It is a funeral march which in its four-and-a-half minutes builds up an almost overwhelming sense of tragedy, emphasised all the more by its restricted material: a dotted rhythm, an upward flourish in the bass reminiscent of Beethoven's *Eroica*, and solemn

chords – the score marked with extravagant instructions such as *Lento (funebre)*, *quasi timpani*, *quasi trombe and colla massima passione*.

As Ronald Smith wrote in *Alkan – The Enigma* (1976), we know that Busoni was criticised as "an intellectual without a soul" because of his rigorous approach to performance, eschewing rubato and derived from the French *style sévère* exemplified by Saint-Saëns and Alkan, just as Artur Schnabel was later dismissed by some as a mere "scholarly" pianist. We know that Busoni played a good deal of Alkan's music in Berlin in the early 1900s – dismissed by the critics as "preposterous French rubbish" – and regarded Alkan as one of the five greatest composers for the piano since Beethoven, along with Chopin, Liszt, Schumann and Brahms. Knowing that Alkan wrote a *Marche funèbre* in the same key with a similarly restricted number of elements (the "left, left, left-right-left" rhythm being all-pervasive in Alkan's piece), is it possible that Busoni already knew that piece at the age of fifteen?

The piece *All' Italia!* which we hear next from **Giovanni Bellucci** is from the mature Busoni, written – or at least, published – three years after his vast five-movement Piano Concerto of 1903-4, with its 70-80 minutes duration and a male chorus in the finale. Containing several themes from the Concerto, *All' Italia!* was dedicated to Egon Petri, one of Busoni's most important students, who gave several of the early performances of the Concerto. It comes from a set of *Elegies* – the Breitkopf edition is sub-headed *Sieben neue Klavierstücke* (Seven new piano pieces) because it includes the *Berceuse* (Lullaby), K.252, of 1909. After a dark opening with characteristic alternating major and minor arpeggios,

and hints in the bass of later themes, the first *Canzona* is heard at 1:22 in a slightly distorted form. It is the same as the clarinet theme, also marked *in modo napolitano*, that can be heard in the slower section of the *Pezzo giocoso* second movement of the Concerto. The mood lightens at 3:38, with an increase of speed, and we soon hear the “*in tono popolare*” theme from the fourth *All’ Italiana* movement of the Concerto. It develops in a similar way before returning to the major-minor arpeggios, and a sinuous chromatic theme (6:07) heard in the middle section (*Altera Pars*) of the enormous *Pezzo serioso* third movement of the Concerto – reprised just before the end of the choral finale.

It might be worth adding at this point a comment about how few performances such a noble work as the Concerto still receives, such that it is possible to keep records of exactly how many there have been, and where. Its length and difficulty pose problems, of course, but there must be many pianists today with sufficient technique to play it. Suffice it to say that its last performance in London was at a Promenade Concert in 1988 (Peter Donohoe), and the only previous performance at the Proms in their century of existence was by Martin Jones in 1980. Apart from that, there has only been a performance on two pianos by Karl Lutchmayer (solo) and Aleks Szram (orchestra), with a half-sized chorus at the London Warehouse in June 2009. Such is the effect of changing fashions in music.

It may be quite a surprise to learn that **Boris Pasternak**, the Symbolist poet, translator of Shakespeare and author of *Dr Zhivago*, who was forced by political pressure to refuse the Nobel Prize for Literature in 1958, was also a composer. However, he came from a musical family: his mother Roza was a concert

pianist, a student of Rubinstein and Leschetizky, and his early impressions were of hearing piano trios in the home. The family had a dacha – country house – close to one occupied by Scriabin, and Rachmaninov, the poet Rilke and Tolstoy were all visitors to the family home. His father Leonid was a painter who produced one of the most important portraits of Scriabin, and Boris wrote many years later of witnessing with great excitement the creation of Scriabin’s Symphony No.3, *The Divine Poem*, in 1903.

Boris began to compose at the age of 13 – the high achievements of his mother discouraged him from becoming a pianist – and inspired by Scriabin, he entered the Moscow Conservatoire, only to leave abruptly in 1910 at the age of twenty to study philosophy in Marburg University. Four years later he returned to Moscow, having finally decided on a career in literature, publishing his first book of poems, influenced by Alexander Blok and the Russian Futurists, the same year.

The two *Preludes* by the 16-year-old *Pasternak* which **Eldar Nebolsin** plays show the clear influence of Scriabin. The first is in the “romantic” key of E flat minor, and the contours of its melody, and its forays into the major key, are all very Scriabinesque. The second is in G sharp minor, another typical key often used by Scriabin, and the cross-rhythms between the hands are another obvious echo of his mentor. It is on a larger scale than the first, and develops with increased speed and dynamics to a powerful climax, before dying away on a major-key ending, following the paradoxical marking *con fiera* (with pride), yet another characteristic of a Scriabin score.

Pasternak's Sonata of 1909, played by **Hiroaki Takenouchi**, shows a considerable advance on the two obviously derivative earlier Preludes. It has a single movement, like the later Scriabin sonatas (Nos. 5-10). Nominally in B minor, it moves freely from key to key with frequent changes of key-signature and a chromatic, dissonant style which defies easy analysis. The opening has typically Russian bell-like effects in the deep bass, before the first main theme begins (0:50). The second theme, marked *oculto, profundo*, begins at 1:49, building to a triple-forte climax at 2:57. From then on, it is probably best to experience the fourteen-minute piece more as a stream of consciousness like Schoenberg's *Erwartung* rather than try to follow every twist and turn of its structure. For anyone who persists in following the technical side of the composition, a few more signposts may help: after the development, a short passage (10:22) marked *imperativo e fiero* (urgent and ardent) leads to recapitulations of the principal theme (10:55), and the *oculto* second theme, this time *sotto voce*, at 11:44. A final climax is followed by a short, quiet passage of chromatic chords and a cadence which just about succeeds in returning the movement to its home key.

The Sonata was composed at Raiki, some 27 miles north-east of Moscow, where Leonid Pasternak had his painting studio and taught his students. It is not the site of the Pasternak dacha, now open to the public, in the writers' colony at Peredelkino, which is about 16 miles south-west of the capital.

The last two tracks on the CD show two very different approaches to variation form, in which, surprisingly, the earlier piece takes the more radical approach. 2010 was the 200th anniversary of Chopin's birth. While his music has not been totally ignored

at Husum over the years – some less commonly performed works, such as the Rondo, Op.16, and the Bolero, have been played – it is much harder to find Chopin rarities than Liszt, whose output was both greater in quantity and covered a much longer period. Therefore **Peter Froudjian's** lecture-recital, entitled "Chopin plus", comprised works by seven other composers, all paying their own tribute to Chopin's music and style. As for works by the Master himself, he played only the late Prelude, Op.45, and an unfinished Mazurka from 1849, the year of the composer's death, which had been completed by Ronald Smith.

The Danish composer **Jørgen L. Bentzon** was the cousin of the better known composer Niels Viggo Bentzon. He was a gifted child, learning the cello and piano as well as painting and, it is said, a dozen foreign languages. A Piano Sonata, written at the age of 18, impressed Carl Nielsen enough for Bentzon to be accepted as a private composition student. He gained a degree in law at Copenhagen in 1920, after which he studied piano in Rome for a year, followed by studies of score-reading, piano and composition (the last with Karg-Elert) in Leipzig. On returning to Copenhagen he worked for the Ministry of Justice; later on he served for eighteen years as clerk of the Supreme Court. Meanwhile his musical interests continued with composition and musical administration: he was head of the Danish section of the International Society for Contemporary Music from 1927-30. His compositions included six string quartets, vocal and orchestral music, and piano and chamber music, often involving wind instruments. His writing for the orchestra was not greatly admired, but he did his best work in writing approachable music for amateur ensembles.

His Opus 1 *Variationer over et tema af Chopin* (Variations on a theme of Chopin) are based on the F major Mazurka, Op.68, No.3 (published after Chopin's death). He uses nearly the whole piece as the theme, omitting only the short "Lydian" middle section in B flat with its sharpened fourth degree of the scale. There are nine variations which are so different from each other, in style, key, time-signature and texture that it is hardly necessary to indicate where each one begins. The 24-year-old composer was certainly not reluctant to shock listeners who revered the original piece. Two signposts may be permitted: Variation 5 is in 5-4 time, and Variation 6, a slow section in B flat minor, is laid out on three systems "quasi orchestra", with indications of flutes, horns and clarinets at different pitches in the first system; trumpets and trombones in the middle; and, for the third system, bassoons and a single tam-tam note (a cluster of three notes at the very bottom of the piano).

The American pianist **Jenny Lin** played a wide-ranging programme with music from Eastern Europe in the second half (Kaprálová, Myaskovsky, Alexandrov, Feinberg), and Studies by Bartók and Stravinsky in the first part. She began with American music by **Robert Helps** and Ruth Crawford Seeger. We hear the first of the *3 Hommages* by *Robert Helps*, *Hommage à Fauré* (the other pieces are tributes to Rachmaninov and Ravel). This takes a much simpler approach to variation form than the one heard in Bentzon's piece. A simple, beautiful diatonic melody is followed by three variations which always keep the theme to the fore. The first variation divides the beat into three for the right hand against the two in the left, with the right hand taking care of the melody while the decorations move above and below it.

The second creates a few more technical challenges, with faster notes still for the right hand, and the melody passed from one hand to the other. The final variation returns to giving just the melody to the right hand, and the left accompanies with gently chromatic triplets which do little to disturb the progress towards a peaceful, major-key ending. It is a haunting little piece, played beautifully, and one which leaves this listener at least wanting to hear it again straight away.

Peter Grove © 2011

Note: The full text of this booklet is also available on the Internet at the address:

<http://danacord.dk/frmsets/records/709-r.html>

This will allow readers to choose a larger text size for their convenience.

Here are the details of the 25th anniversary book which will be published in time for the 2011 festival:

Beyond the mainstream

The festival “Rarities of Piano Music”

Editors: Johanna Jürgensen and Peter Froudjian

In the north of Germany, near the Danish border in the North Frisian district capital of Husum, is a piano festival held every year since 1987. It is dedicated solely to the most seldom-played works of the piano repertoire.

The “Rarities of Piano Music” Festival has quickly made its way from insider’s tip to a renowned festival among the connoisseurs and exercises a nearly magical draw on those who attend. The book “Beyond the mainstream” spotlights the piano festival from various perspectives, with festival creator and artistic director Peter Froudjian as well as music journalists, longtime festival attendees, pianist Marc-André Hamelin and Copenhagen CD producer Jesper Buhl narrating their most spectacular and personal concert and festival experiences. Rounding off the book is a transcription of the highly original and descriptive 1987 lecture given at the very first festival by Berlin music critic Walther Kaempfer (1899-1991) of his experiences listening to numerous legendary pianists in concert, the majority of them heralding from the studios of Liszt and Leschetizky.

A large number of the works performed at the “Rarities of Piano Music” Festival are available on the annual live CD recording of the festival. An overview of the recorded works can be found in the supplement.

240 pages, STACCATO-Verlag, Düsseldorf,
<http://www.staccato-verlag.de>

HUSUM-CD 2010

Das Husumer Festival „Raritäten der Klaviermusik“ blickt voll Stolz seinem 25-jährigen Bestehen entgegen mit einem speziellen Programm, das zusätzliche Konzerte enthält, mit einigen seiner Lieblingspianisten und einer Podiumsdiskussion über den Klavierabend damals und heute. Außerdem wird es des 200. Geburtstags von Liszt in seiner Art gedenken, nämlich mit einigen von seinen seltener gespielten Werken, einem Vortrag und einer Ausstellung. Auch an den 50. Todestag des englischen Komponisten und Pianisten York Bowen soll gedacht werden, dessen Musik in den letzten Jahren wenigstens in seinem Heimatland immer häufiger zu hören war.

Bis dahin schauen wir zurück auf das 24. Festival mit einer Auswahl der interessantesten Interpretationen und Werke. Zum ersten Mal sind die Stücke auf der CD in chronologischer Reihenfolge angeordnet, und wir meinen, dass hier eine besonders überzeugende Zusammenstellung gelungen ist, die natürlich auch Klaviermusik von ihren Anfängen bis ins späte 20. Jahrhundert umfasst.

Marc-André Hamelin, von allen Künstlern der regelmäßige Gast in Husum, spielte die allemeueste Musik, nämlich die Erstaufführung der kompletten Reihe seiner *12 Etüden in den Molltonarten*, eine Sammlung, deren Entstehung in etwa so lange Zeit in Anspruch genommen hat, wie das Festival existiert. Es war ein Gewaltakt, der nicht ganz unerwartet Beifallsrufe und stehende Ovationen auslöste. Einige der Etüden und weitere seiner Kompositionen sind bereits in dieser Reihe erschienen (1988, 1992 und 2000), und man kann sie komplett auf seiner jüngst bei Hyperion veröffentlichten Studioaufnahme

hören. Das ist auch der Grund, warum stattdessen eines der Werke von **C.P.E. Bach** ausgewählt wurde, das er im ersten Teil des Konzerts spielte.

Bartolomeo Cristofori hatte 1709 das erste Klavier erfunden. Eigentlich hatte er ein Cembalo so umgebaut, dass die Saiten von Hämmern angeschlagen wurden, und hatte es *Gravicembalo col piano e forte* genannt, weil es leise und laut spielen konnte. Das Instrument wurde zwei Jahre später im *Giornale dei letterati d'Italia* beschrieben. 1725 wurde der Artikel ins Deutsche übersetzt und regte Gottfried Silbermann, den hochbedeutenden Orgelbauer aus Freiburg (wo sich sein prächtigstes Exemplar heute noch im Dom befindet) an, einige ähnliche Instrumente nachzubauen. Bach probierte sie selbstverständlich aus, war aber nicht besonders überzeugt, weil ihm der Diskant zu schwach und die Mechanik zu schwergängig waren. Obwohl sich Silbermann über die Kritik ärgerte, nahm er doch einige Verbesserungen vor, die, wie Johann Friedrich Agricola berichtet, Bachs vollständige Zustimmung fanden. Trotzdem bevorzugte er weiterhin vor allem die Orgel, das Cembalo und das Clavichord.

Einen wirklich großen Sprung nach vorne machte das neue Instrument, weil sich Friedrich der Große (er hatte 1747 nicht weniger als 15 Silbermann-Klaviere gesammelt) und sein Begleiter für gut 20 Jahre, Bachs begabtester Sohn Carl Philipp Emanuel, dafür interessierten. Harold Schonberg (in *The Great Pianists* 1964) ist der Meinung, dass das Vergnügen wohl eher einseitig war; denn als er wieder einmal Seine Königliche Hoheit beim Flötenspielen begleitet hatte, bemerkte ein unterwürfiger Schmeichler: „Was für ein Rhythmus!“ Worauf C.P.E. ruhig, aber scharf erwiderte: „Was für Rhythmen!“

C.P.E., der zweite überlebende Sohn von J.S.Bach, schuf Werke in fast denselben Genres wie sein Vater, nämlich Kirchen-, Orchester-, Orgel-, Kammermusik usw. Aber es waren seine zahlreichen Klavierwerke, in denen er die meisten seiner bedeutendsten Neuerungen machte. Er war auch der Autor eines einflussreichen Buches mit dem Titel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Es ist eine präzise Beschreibung des modernen Klavierspiels, einschließlich einiger detaillierter Hinweise zum *Tempo rubato*, diesem subtilen Geben und Nehmen von Zeit, das zu einem entscheidenden Element bei der Interpretation romantischer Musik wurde. Dieser besondere Nachweis für geschmackvolles Spiel sollte bald viele Nachahmer finden. Obwohl es ursprünglich für Cembalo- und Clavichordspieler gedacht war, beeinflusste es doch mehr als eine Generation von Pianisten. Mozart sagte: „Er ist der Vater, wir sind die Kinder.“ Beethoven studierte voll Bewunderung viele seiner Werke, und Clementi behauptete, dass er alles über Fingersätze und den „Neuen Stil“ aus dem „Versuch“ gelernt habe. In den folgenden zwei Jahrhunderten hätten einige Pianisten mit ihren übertriebenen Rhythmus-Schwankungen gut daran getan, seine Gedanken über das Rubato zu beachten, die keineswegs eine Einladung zum Zeitdiebstahl darstellen, sondern einen Vorgang, bei dem das Zurückgeben von Zeit ebenso wichtig ist.

C.P.E. war ein Vertreter des neuen *style galant*, einer Stilrichtung, die in Europa für den Übergang von der Polyphonie zur Homophonie, von der Fuge zur Sonate steht. Die Spielanweisungen, die er in diesen Werken, vor allem in den späteren, anbrachte, mit ihren plötzlichen Dynamikwechseln, konnten nur auf dem Pianoforte realisiert werden. Ob er ein Piano oder ein anderes Tasteninstrument meinte, geht aus

dem Titel seines Rondos *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* nicht hervor; aber sein spätes Entstehungsjahr 1781 legt nahe, dass es sehr gut ein Pianoforte gewesen sein könnte.

Den improvisatorischen Charakter vieler seiner Werke für Tasteninstrumente, verbunden mit einem immer kühneren Umgang mit Tonartwechseln, kann man sehr gut in dieser *e-Moll-Sonate* hören. Sie gehört zu einer Reihe von sechs Werken mit dem Titel *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos...für Kenner und Liebhaber*, entstanden zwischen 1779 und 1784, nicht für die große Masse, sondern für den Musikliebhaber im engeren Sinn. Der erste Presto-Teil wird durch ein munteres Thema bestimmt, das bester Haydn sein könnte. Ihm folgt eine kurze improvisatorische Passage (2:33), die zu einem *Adagio* führt (3:10), offiziell in C-Dur, aber mit so zahlreichen Tonartwechseln, dass der Zuhörer fast atemlos zurück bleibt und der Spieler verwirrt durch einen Wald von Kreuzen und Doppelkreuzen. Eine Rückkehr zur Realität findet beim abschließenden *Andante* in E-Dur (4:29) im Stil eines Menuetts statt. Aber selbst dort ist noch kein Ende mit Überraschungen durch eine eindrucksvolle Bravura-Passage von gebrochenen Akkorden (6:17) und einem so unvermittelten und überraschenden Schluss nach Haydn-Art, dass sich sogar das wohl-erzogene Husumer Publikum ein kurzes Lachen nicht verkneifen konnte.

Der junge französische Pianist **Jean-Frédéric Neuburger**, zur Zeit dieser Aufnahme 24 Jahre alt, machte ein bemerkenswertes Debüt in Husum mit einer der seltenen Interpretationen der ungewöhnlichen 45-minütigen, durchweg seriellen Sonate (1950-52) von Jean Barraqué. Nach dem gleichen Prinzip wie

bei Messiaens *Modes de valeurs et d'intensités* von 1949 und bei Boulez's *Structures* für zwei Klaviere werden nicht nur die Noten, sondern auch ihre Werte und ihre Dynamik in das serielle Prinzip mit einbezogen. Das Publikum lauschte gebannt seinem selbstsicheren und konzentrierten Spiel, für dessen Präzision ich als der wackere oder vielleicht besser gesagt tollkühne Umblätterer bürgen kann.

Da es zu schwierig wäre, einen überzeugenden Ausschnitt aus diesem Werk zu bringen, haben wir zwei Virtuosenstücke aus den *4 Freischütz-Studien* von **Stephen Heller** ausgewählt. Heller wurde in Pest geboren, dem Ostteil der heutigen Hauptstadt Ungarns, und hatte ursprünglich den Vornamen István. Seine jüdischen Eltern stammten aus der Nähe von Eger, damals Böhmen, heute Tschechei. Nachdem er in Pest Klavier und Komposition studiert hatte, zog er nach Wien, um bei Carl Czerny Unterricht zu nehmen. Aber seine Eltern konnten die hohen Studiengebühren nicht zahlen, und so wechselte er zu Anton Hahn, dem Lehrer von Adolf Henselt und anderer Virtuosen. Hahn machte ihn auch mit Schubert und Beethoven bekannt.

Sein Konzert-Debüt machte er 1828, und auf der Basis dieses Erfolges organisierte sein Vater eine zwei-jährige Tournee, die er in Augsburg völlig erschöpft beendete. Dort blieb er schließlich acht Jahre anstatt des Kurzaufenthaltes, der geplant war. Dank einiger reicher Gönner konnte er sich ganz aufs Komponieren konzentrieren, vor allem von Liedern, die aber unveröffentlicht blieben und deren Manuskripte verloren gingen. Er kam auch in Kontakt mit Schumann, der über seine Compositionen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* begeisterte Kritiken schrieb, und wurde der Augsburg-Korrespondent für

diese Zeitschrift. Die beiden führten einen regen Briefwechsel, den Schumann sehr schätzte. 1838 siedelte er nach Paris über, wo er für den Rest seines Lebens blieb und wo Berlioz zu seinen engsten Freunden zählte.

Er schrieb an die 160 Kompositionen für Klavier, darunter Etüden und technisch anspruchsvolle Charakterstücke, ebenso Variationen, vier Sonaten und zahllose Operntranskriptionen und -fantasien. Liszt spielte seine Konzertetüde *La chasse*, und sowohl Bizet als auch Massenet bewunderten seine Musik, die oft fortschrittliche Einfälle enthält, welche die Ideen viel späterer Komponisten vorweg nehmen. Trotzdem wurde sein Werk von einflussreichen deutschen Pianisten, wie Hans von Bülow weitgehend ignoriert, und auch heute ist es selten zu hören.

Weber wurde nur 40 Jahre alt (1786-1826). Aber *Der Freischütz*, entstanden 1817-21 und 1821 in Berlin uraufgeführt, war die erste echte romantische deutsche Oper mit bedeutendem Einfluss auf Wagner und andere. Sie hat auch eine der ersten Ouvertüren, die in großem Maß Themen der Oper selbst verwendet. (Beethovens Leonoren-Ouvertüren zu den frühen Versionen seiner einzigen Oper enthalten Florestans Arie und das Trompetensignal. Die Ouvertüre zu *Fidelio* ist aber ein unabhängiges Stück ohne Zitate.) Das ist der Grund, warum einige Passagen in den Heller-Etüden auch von denjenigen Hörern problemlos erkannt werden, die nur die Ouvertüre kennen. Nr.1 klingt eher wie eine echte Etüde; aber die Musik basiert direkt auf einer Passage aus der berühmten Wolfsschlucht-Szene, die den 2. Akt beschließt, eine Szene, die auch heute noch das Schaurige und Grotleske nicht weniger eindrucksvoll ausmalt als jede später komponierte

Musik. Unter dem Einfluss des „Schwarzen Jägers“ Samuil hat der Held Max eine Vision, dass Agathe, die er liebt, kurz davor ist, in einen Wasserfall zu springen: *Agathe! Sie springt in den Fluss! Hinab! Hinab! Ich muss! Dann steigt er in die Schlucht hinab, um sich mit Kaspar zu treffen und die Kugeln zu gießen, die er für den Probeschuss braucht, um Agathe zu gewinnen.*

Die Eckpartien der Etüde Nr.3 sind der Ouvertüre entnommen und stammen aus dem Schlussteil der Arie von Max im 3. Akt 4. Szene: *Doch mich umgarnen finstre Mächte!* Der eher lyrische Mittelteil der Etüde (1:36) ist dem Beginn der gleichen Arie entlehnt: *Durch die Wälder, durch die Auen.* Das Thema ist geistreich in einem Kanon verarbeitet (2:46); dann wird bei 3:49 die Musik wieder aufgeregter, mit einer kurzen Reminiscenz an das lyrische Thema kurz vor Schluss.

Mit **Ian Fountains** meisterhafter Interpretation von zwei Ausschnitten aus Wagners *Parsifal* in der Bearbeitung des ungarischen Pianisten **Zoltán Kocsis** folgt eine notengetreue Form der Opern-Transkription. Kocsis (geb. 1952) hat mehrere Wagner-Arrangements geschaffen, darunter die Vorspiele zu *Tristan* und den *Meistersingern*, außerdem zum *Feuerzauber* aus *Walküre*. Die *Parsifal-Transkription* ist trotz ihrer technischen Anforderungen weniger offensichtlich von Virtuosität geprägt als einige Liszt-Bearbeitungen, wie z.B. die *Tannhäuser-Ouvertüre* oder das Vorspiel zum 3. Akt von *Lohengrin*. Ausgangspunkt ist der Klavierauszug von Klindworth. Dieser wird angereichert und, wo es passend scheint, um Singstimmen erweitert. Das Ergebnis ist ein höchst wirkungsvolles Konzertstück, im Gegensatz zur bloßen Begleitung, für die der Klavierauszug bei Proben völlig ausreicht. Dabei

sollte man erwähnen, dass, wie oft bei Wagner, das Orchester fast ausreicht, um die ganze Geschichte alleine zu erzählen. Im ersten Teil allerdings versucht Kocsis nicht allzu viele Details aus den Singstimmen einzufügen, die immerhin sechs Notenzeilen für die Solisten und sechs für den Chor enthalten, alle für Sopran und in zwei Doppelchöre geteilt!

Die *Blumenmädchenszene*, die eine der muntersten und extrovertiertesten Partien der ganzen Oper ist, stammt aus dem 2. Akt. Klingsor, der Amfortas, den Hüter des Heiligen Gral, verwundet hat und der selbst Anspruch auf diesen erhebt, hat der „wilden“ Kundry den Auftrag gegeben, Parsifal zu verführen. Er versammelt seine Ritter, um die Burg gegen Parsifal zu verteidigen, bricht aber dann in Gelächter aus, als sie unterliegen. Zu Parsifal gewandt sagt er: *Du da, kindischer Spross,... zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt: die Reinheit dir entrissen, bleibst du mir zugewiesen!* An dieser Stelle ändert sich das Tempo zu *lebhaft*, sein Burgturm verschwindet, und ein Zaubergarten erscheint, in dem die Mädchen die Verwundungen ihrer Geliebten beweinen und Parsifal Vorwürfe machen. Die Szene endet mit dem Auftritt von Kundry (8:06), jetzt in Gestalt einer schönen Frau, die die Mädchen vertreibt und Parsifals Zutrauen gewinnt, dadurch dass sie ihn bei seinem Namen nennt, den er vorher noch nicht gekannt hatte. Gleichzeitig verlangsamt sich das Tempo bis zur Bezeichnung *sehr langsam und gedehnt*.

Hier (9:24) folgt nun eine geniale Kombination von gerade acht Takten. Die ersten vier verwenden die erste Hälfte eines Themas aus dem 1. Akt, in dem Gurnemanz, der älteste der Gralsritter, erklärt, dass nur jemand mit reinem Herzen Amfortas ersetzen könne: *Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre*

sein, den ich erkor! Die nächsten vier Takte zitieren das „Dresdner-Amen“-Thema, das in der gesamten Oper immer wieder auftaucht, und führen zur Schluss-Szene (9:54). Parsifal ist schließlich der Hüter des Gral geworden mit den Worten: *Enthüllet den Gral – öffnet den Schrein!* Die Szene mit der Bezeichnung *sehr langsam und feierlich* ist außer einigen wiederholten Chorstellen weitgehend instrumental. Zusammen mit dem langsamen Tempo gibt das Kocsis die Möglichkeit, den Notentext dichter zu gestalten und Gesangsstimmen hinzu zu fügen.

Ferruccio Busoni war ein erstaunliches Wunderkind, der seine erste Komposition im Alter von sieben Jahren schuf. Im gleichen Jahr debütierte er als Pianist und spielte zwei Jahre später Mozarts c-Moll-Konzert. Die Zahl seiner Werke, die er bis zum Alter von 20 Jahren komponierte, hat einen staunenswerten Umfang. Es handelt sich vor allem um Kammer- und Klaviermusik, dazu noch zwei Orchesterwerke und ein Dutzend Vokalwerke mit und ohne Orchester. Später erklärte er seine zweite Violinsonate op.36a (K.244) von 1898-1900 zu seinem „echten“ Opus 1. Aber als er 1921 einen Gesamtkatalog erstellte, bekannte er sich auch zu seinem Frühwerk. (Viele seiner Werke haben keine Opusnummer; ein systematisches Verzeichnis wurde von Jürgen Kindermann zusammengestellt.) Er war ein vollständiger Autodidakt, weil er von seinen Eltern unter Druck gesetzt wurde, die Familie durch seine Musik zu ernähren (er sagte, er habe nie ein Kind sein dürfen). Trotzdem war er umfassend gebildet, beschäftigte sich neben der Musik mit Theater und Literatur und war im deutschen Sprach- und Lebensstil genauso zu Hause wie im italienischen.

Wir können hier gut den jungen Busoni mit dem reifen Künstler vergleichen: zuerst mit einem

Präludium aus den *24 Präludien* in allen Tonarten von 1881, gespielt von **Michail Lifits**. Es ist ein Trauermarsch, der während der viereinhalb Minuten, die er dauert, eine schier überwältigende tragische Stimmung erzeugt, noch verstärkt durch die Beschränkung der Mittel: einen punktierten Rhythmus, eine schwungvolle Aufwärtsbewegung, die an Beethovens *Eroica* erinnert, und feierliche Akkorde.

Wie Ronald Smith in *Alkan – The Enigma* (1976) schrieb, wurde Busoni wegen seiner konzessionslosen Interpretationen als „seelenloser Intellektualist“ kritisiert. Er vermiß jedes Rubato und war Anhänger des französischen *style sévère*, verkörpert durch Saint-Saëns und Alkan, genauso wie später Arthur Schnabel von einigen als lediglich „akademischer“ Pianist hingestellt wurde. Wir wissen, dass Busoni in den frühen 1900er Jahren in Berlin viele Werke Alkans gespielt hat, darunter auch seine monströse Kadenz zu Beethovens 3. Klavierkonzert (natürlich abgetan als „unsinniger französischer Quatsch“), und Alkan zusammen mit Chopin, Liszt, Schumann und Brahms für die fünf bedeutendsten Klavierkomponisten seit Beethoven hielt. Wenn man weiß, dass Alkan eine *Marche funèbre* in derselben Tonart geschrieben hat mit einer ähnlich begrenzten Zahl von Elementen (der „links - links - links-rechts-links“-Rhythmus durchzieht das ganze Alkan-Stück); könnte es da nicht sein, dass Busoni diese Komposition im Alter von 15 Jahren schon kannte?

Das Stück *All'Italia!*, das wir als Nächstes hören, gespielt von **Giovanni Bellucci**, stammt vom reifen Busoni, komponiert oder wenigstens erschienen drei Jahre nach seinem gewaltigen fünfsätzigen Klavierkonzert von 1903-04 von 70 bis 80 Minuten Dauer und einem Männerchor im Finale. Es enthält einige

Themen des Konzerts und ist Egon Petri, einem der bedeutendsten Schüler von Busoni gewidmet, der das Konzert gleich nach seiner Entstehung mehrmals gespielt hat. *All'Italia!* gehört zu einer Gruppe von *Elegien*, die in der Breitkopf-Ausgabe den Untertitel *Sieben neue Klavierstücke* trägt, weil sie noch die *Berceuse* K.252 von 1909 enthält. Nach einer düsteren Einleitung mit charakteristischen abwechselnden Dur- und Moll-Arpeggien und Andeutungen späterer Themen im Bass erklingt bei 1:22 die erste *Canzona* in leicht verfremdeter Form. Es ist das gleiche Thema wie das Klarinetten-thema, ebenfalls mit der Bezeichnung *in modo napolitano*, das man im langsamen Teil des *Pezzo giocoso*, dem 2. Satz des Klavierkonzertes, hören kann. Bei 3:38 hellt sich die Stimmung auf, das Tempo nimmt zu, und bald erklingt das „In tono popolare“-Thema aus dem 4. Satz *All'Italiana* des Konzerts. Es macht eine ähnliche Entwicklung durch und kehrt dann zu den Dur-Moll-Arpeggien zurück, nur lebhafter als vorher, und zu einem gewundenen, chromatischen Thema (6:07) aus dem Mittelteil (*Altera pars*) des gewaltigen *Pezzo serio*, dem 3. Satz des Konzerts.

Es ist schon eine Überraschung zu erfahren, dass **Boris Pasternak**, der symbolistische Dichter, Übersetzer von Shakespeare und Autor von *Dr. Schiwago*, der durch politischen Druck gezwungen wurde, 1958 den Nobelpreis für Literatur abzulehnen, auch komponierte. Er stammte allerdings aus einer musikalischen Familie. Seine Mutter Roza war eine Konzertpianistin, Schülerin von Rubinstein und Leschetizky, und schon von Kindheit an war er damit vertraut, Klaviertrios zu hören. Die Familie besaß eine Datscha nahe der von Skrjabin und Rachmaninow; Rilke und Tolstoi waren dort häufige Besucher. Sein Vater Leonid war ein Maler, der eines der bedeutendsten

Portraits von Skrjabin schuf, und Boris schilderte viele Jahre später aus eigenem Erleben mit großer innerer Anteilnahme die Entstehung von Skrjamins Symphonie Nr.3 *Le Poème Divin* (1903).

Mit 13 Jahren begann Boris zu komponieren; denn das hohe spielerische Niveau seiner Mutter schreckte ihn davon ab, Pianist zu werden. Auf Anregung von Skrjabin ging er auf das Moskauer Konservatorium, verließ es aber 1910 mit 20 Jahren ganz plötzlich, um an der Universität Marburg Philosophie zu studieren. Vier Jahre später kehrte er nach Moskau zurück, nachdem er sich endgültig zu einer Karriere als Schriftsteller entschlossen hatte und im selben Jahr seine ersten Gedichtbände veröffentlicht hatte, die unter dem Einfluss von Alexander Blok und den russischen Futuristen standen.

Die zwei *Préludes* des 16-jährigen *Pasternak*, die **Eldar Nebolsin** spielt, zeigen deutlich den Einfluss von Skrjabin. Das erste steht in der „romantischen“ Tonart es-Moll. Seine melodische Gestalt und seine Abschweifungen nach Dur sind ganz nach Art von Skrjabin. Das zweite steht in gis-Moll, einer weiteren für Skrjabin typischen Tonart, und die Polyrhythmie in beiden Händen ist ein zusätzlicher deutlicher Hinweis auf den Mentor. Es ist etwas umfangreicher als das erste und entwickelt sich mit zunehmendem Tempo und wachsender Dynamik zu einer kraftvollen Klimax, bevor es in Dur verklingt und dabei der ungewöhnlichen Spielanweisung *con fierezza* (mit Stolz) folgt, noch einer weiteren Spezialität im Notentext Skrjamins.

Pasternaks Sonate von 1909, gespielt von **Hiroaki Takenouchi**, zeigt einen beachtlichen Fortschritt gegenüber den zwei doch deutlich an ihr Vorbild angelehnten frühen *Préludes*. Offiziell in h-Moll,

bewegt es sich frei durch die Tonarten mit häufigen Vorzeichenwechseln und einem chromatischen und dissonanten Stil, der sich einer einfachen Analyse entzieht. Die Einleitung zeigt im tiefen Bass typisch russische Glockeneffekte, bevor das erste Thema erscheint (0:50). Das zweite Thema mit der Bezeichnung *oculto, profundo* beginnt bei 1:49 und steigert sich zu einem Höhepunkt im dreifachen Fortissimo (2:57). Ab da ist es wohl das Beste, das 14-Minuten-Stück eher als Bewusstseinsstrom zu betrachten, wie etwas Schönbergs *Erwartung*, als zu versuchen, allen strukturellen Windungen der Partitur zu folgen. Denjenigen, die gerne die Struktur der Komposition nachvollziehen wollen, könnten jedoch einige weitere Hinweise hilfreich sein: Nach der Durchführung bildet eine kurze Passage (10:22) mit der Bezeichnung *imperativo e fiero* den Übergang zur Reprise des Hauptthemas (10:55) und dem 2. Thema *oculto*, hier *sotto voce* (11:44). Einer abschließenden Klimax folgt eine kurze und ruhige Passage von chromatischen Akkorden und einer Kadenz, die gerade noch erfolgreich den Satz zu seiner Grundtonart zurückführt.

Die Sonate entstand in Raiki, ca. 40 km nordöstlich von Moskau, wo Leonid Pasternak sein Maler-Atelier hatte und seine Studenten unterrichtete. Es ist nicht der Ort von Pasternaks Datscha, der öffentlich zugänglich ist in der Siedlung, in der der Schriftsteller in Peredelkino wohnte und die 25 km südwestlich der Hauptstadt liegt.

Die letzten beiden Tracks der CD bieten zwei sehr verschiedenartige Formen von Variationen, bei denen überraschenderweise das frühere Stück das radikalere ist. 2010 war der 200. Geburtstag von Chopin. Wenn auch seine Werke über die Jahre hinweg in Husum nicht vollständig übergegangen wurden und einige

seltener gespielte Stücke, wie das Rondo op.16 und der Bolero gespielt wurden, so ist es doch viel schwieriger, bei Chopin Raritäten zu entdecken als bei Liszt, dessen Schaffen umfänglicher ist und auch über einen größeren Zeitraum hin entstand. Deshalb umfasste auch **Peter Froundjians** Vortragskonzert mit dem Titel „Chopin plus“ Werke von sieben anderen Komponisten, die sich mit der Musik und dem Stil von Chopin befasst haben. Vom Meister selbst spielte er nur das späte Prélude op.45 und eine unvollendete Mazurka von 1849, dem Todesjahr des Komponisten, die von Ronald Smith vervollständigt wurde.

Der dänische Komponist **Jorgen L. Bentzon** war der Cousin des bekannteren Niels Viggo Bentzon. Er war ein begabtes Kind, das Cello und Klavier, aber auch Malen lernte und, wie man sagt, noch ein Dutzend Fremdsprachen. Die Klaviersonate, mit 18 Jahren komponiert, beeindruckte Carl Nielsen derart, dass er Bentzon als privaten Kompositionsschüler aufnahm. 1920 schloss er sein Jurastudium in Kopenhagen ab und studierte danach für ein Jahr in Rom Klavier. Anschließend folgten Studien in Partiturspiel bei Sitt, Klavier bei Weinreich und Komposition bei Karg-Elert in Leipzig. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen bekam er einen Posten im Justizministerium; später diente er 18 Jahre als Beamter am Obersten Gerichtshof. Seine musikalischen Interessen pflegte er weiterhin mit Komponieren und mit musikalisch-organisatorischen Tätigkeiten. So war er von 1927-30 Chef der dänischen Abteilung der Internationalen Vereinigung für zeitgenössische Musik. Unter seinen Kompositionen sind sechs Streichquartette, Chor- und Orchestermusik, aber auch Klavier- und Kammermusik, häufig unter Beteiligung von Holzblasinstrumenten. Seine Art, für Orchester zu komponieren, fand nicht immer allgemeinen Beifall; aber er bemühte sich sehr,

Musik zu schreiben, die für Amateur-Ensembles zu bewältigen war.

Sein Opus 1 *Variationer over et Tema af Chopin* basiert auf der F-Dur-Mazurka op.68 Nr.3 (erschienen nach Chopins Tod). Er verwendet fast das ganze Stück als Thema und lässt nur den kurzen „lydischen“ Mittelteil in B-Dur aus mit seinem Ganztonschritt zwischen 3 und 4. Die neun Variationen sind so unterschiedlich in Stil, Tonart, Tempobezeichnung und Aufbau, dass man mühelos erkennen kann, wann jede beginnt. Der 24-jährige Komponist zeigt auf jeden Fall keine Zurückhaltung, die Hörer zu schockieren, die das Original lieben. Zwei Orientierungshinweise mögen genügen: Variation 5 steht im 5/4-Takt, und Variation 6, ein langsames Stück in b-Moll, ist auf drei Systeme „quasi orchestra“ verteilt. Dabei werden im ersten System Flöten, Hörner und Klarinetten auf verschiedenen Tonhöhen namentlich bezeichnet, Trompeten und Posaunen im mittleren und im dritten System Fagotte und ein Tamtam (ein Cluster von drei Noten ganz unten auf dem Klavier).

Die amerikanische Pianistin **Jenny Lin** bot ein breit gefächertes Programm mit Musik aus Osteuropa in der zweiten Hälfte (Kaprálová, Mjaskowsky, Alexandrov, Feinberg), und Etüden von Bartók und Strawinsky vor der Pause. Zu Anfang aber spielte sie amerikanische Musik von *Robert Helps* und *Ruth Crawford Seeger*. Wir hören die erste der *3 Hommages* von **Robert Helps**, *Hommage à Fauré* (die übrigen sind Rachmaninow und Ravel gewidmet). Hier erleben wir einen viel unkomplizierteren Umgang mit der Variationsform als bei Bentzon. Einer schlichten, diatonischen Melodie folgen drei Variationen, bei denen das Thema immer deutlich zu hören ist. Die erste teilt den Rhythmus in drei

Schläge rechts gegen zwei in der linken Hand auf, wobei die rechte Hand die Melodie übernimmt, die von Verzierungen oben und unten umspielt wird. Die zweite ist technisch etwas anspruchsvoller mit noch schnelleren Läufen in der rechten Hand, während die Melodie zwischen beiden Händen wechselt. In der Schlussvariation übernimmt einfach wieder die rechte Hand die Melodie, und die linke begleitet mit sanften chromatischen Triolen, die kaum dazu angetan sind, den Verlauf bis zum friedvollen Dur-Schluss zu stören. Es ist wirklich ein schwermütiges kleines Stück, wunderschön gespielt, eines, das jedenfalls der Autor als Zuhörer gleich noch einmal hören wollte.

Peter Grove © 2011
Deutsch: Ludwig Madlener

Gerade erschienen:

Das Buch zum Festival „Raritäten der Klaviermusik“

Jenseits des Mainstreams

Johanna Jürgensen und Peter Froundjian (Hrsg)

240 Seiten, STACCATO-Verlag, Düsseldorf,
<http://www.staccato-verlag.de>

Rarities of Piano Music **Raritäten der Klaviermusik**

- 1987-88 Husum Festival DACOCD 299
- 1989 Husum Festival DACOCD 349
- 1990 Husum Festival DACOCD 379
- 1991 Husum Festival DACOCD 389
- 1992 Husum Festival DACOCD 399
- 1993 Husum Festival DACOCD 419
- 1994 Husum Festival DACOCD 429
- 1995 Husum Festival DACOCD 449
- 1996 Husum Festival DACOCD 479
- 1997 Husum Festival DACOCD 489
- 1998 Husum Festival DACOCD 519
- 1999 Husum Festival DACOCD 539
- 2000 Husum Festival DACOCD 559
- 2001 Husum Festival DACOCD 589
- 2002 Husum Festival DACOCD 609
- 2003 Husum Festival DACOCD 619
- 2004 Husum Festival DACOCD 649
- 2005 Husum Festival DACOCD 659
- 2006 Husum Festival DACOCD 669
- 2007 Husum Festival DACOCD 679
- 2008 Husum Festival DACOCD 689
- 2009 Husum Festival DACOCD 699

www.danacord.dk

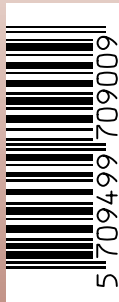


24 years
Rarities of Piano Music
at
'Schloss vor Lusum'

DACOCD 709

DIGITAL DDD

danacord



C. Ph. E. Bach
1 Sonata in E minor, Wq 59 No.1, H 281 (1784) 6:51

Marc-André Hamelin

Stephen Heller
 4 Freischütz Studies, Op.127 (1871)
2 No.1 in A minor: Allegro molto 2:38
3 No.3 in C minor: Allegro con fuoco 5:10

Jean-Frédéric Neuburger

Wagner-Kocsis
4 Flower Maidens' Scene and Finale "Parsifal" 14:52

Ian Fountain

Ferruccio Busoni
5 Prelude in E flat minor, Op.37, No.14 (K.181) 4:18

Michail Lifits

Busoni
 6 Elegies, (K.249) (1907)
6 No.2: All' Italia! (In modo napolitano) 7:22

Giovanni Bellucci

Total playing time: 77:18
 Recorded August 21–28, 2010 by Sven Will
 Digital editing: Claus Byrith, Asinus Studio
 Cover illustration and design: Hilmar Kaul
 Produced by Peter Froudjian and Jesper Buhl

Boris Pasternak
 Two Preludes (1906)
7 E flat minor – Con moto 1:27
8 G sharp minor – Andante 4:22

Eldar Nebolsin

Pasternak
9 Sonata in B minor (1909) 13:45

Hiroaki Takenouchi

Jørgen Bentzon
10 Variations on a theme of Chopin,
 Op.1 (1921) 11:23

Peter Froudjian

Robert Helps
11 Hommage à Fauré,
 from 3 Hommages, No.1 (1972) 4:20

Jenny Lin

DANACORD · Nørregade 22
 DK-1165 Copenhagen · DENMARK
 ©DANACORD 2011
<http://www.danacord.dk>