

dona  
cord  
DIGITAL

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

Claude Delvincourt

Fauré

*from the  
2012 Festival*

Adolf Gutmann

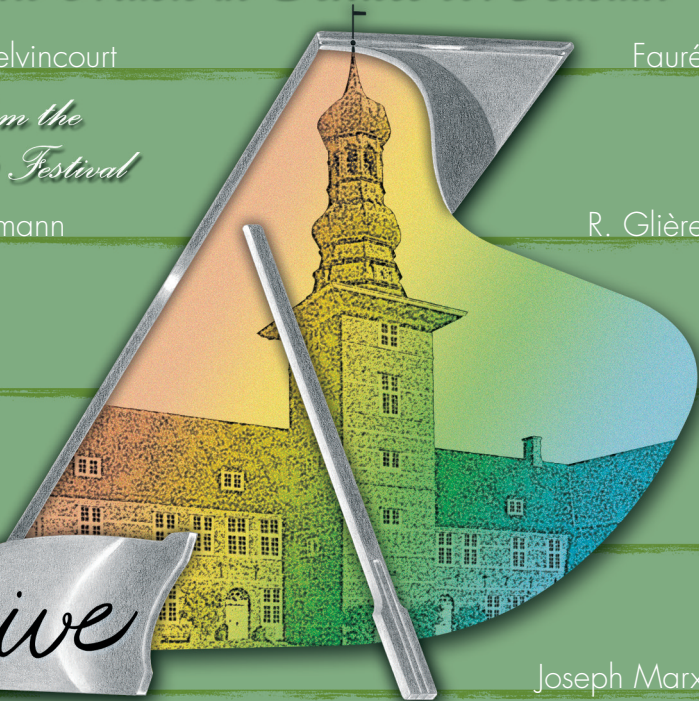
R. Glière

Scarlatti

Liszt

*live*

Joseph Marx





**Schloss vor Husum**

Photo: Ludwig Madlener

Rarities of Piano music · Live from Husum · 1987 - 2012  
[www.danacord.dk](http://www.danacord.dk)

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827) /

**Franz Liszt** (1811-86)

[ 1 ] Adelaide, S.466iii / LW A58 (1846) 8:56

[ 2 ] **Liszt** – Valse mélancolique, S.210 /  
LW A57a (1839) 4:26

## **Joseph Moog**

**Gabriel Fauré** (1845-1924)

[ 3 ] Ballade op.19 (1880) 14:35

**Reynaldo Hahn** (1874-1947)

“Le rossignol éperdu” (1912)

[ 4 ] No.28: Matinée parisienne 3:58

[ 5 ] No.29: Chérubin tragique 2:07

**Claude Delvincourt** (1888-1954)

“Croquemouches” (1926)

[ 6 ] No. 4: Grenadine 2:39

[ 7 ] No. 6: Plum pudding 1:08

[ 8 ] No.10: Pets de nonne 1:39

[ 9 ] No.12: Huile de ricin 2:57

## **Sofja Gûlbadamova**

**Domenico Scarlatti** (1685-1757) /

**Enrique Granados** (1867-1916)

From “Veintiséis (26) Sonatas Inéditas”

[10] Sonata No.7 in G minor

(after Kk.102 / L.89) 2:18

[11] Sonata No.18 in G major

(after Kk.547 / L.S28) 2:17

## **Sandro Russo**

**Joseph Marx** (1882-1964)

[12] Prelude 3:09 &

[13] Fugue 7:43 (1916)

## **Gianluca Luisi**

**Reinhold Glière** (1875-1956)

Preludes op.30 (1907)

[14] No.1 in C major 1:18

[15] No.5 in D major 3:26

[16] No.9 in E major 3:00

[17] No.11 in F major 2:15

## **Amir Tebenikhin**

**Adolf Gutmann** (1819-82)

[18] Nocturne in A flat major op.8 No.1  
(1844) 2:52

**Julian Fontana** (1810-69)

[19] A la Mazurka (1833) 0:54

**Karol Szymanowski** (1882-1937)

[20] Mazurka op.50 No.1 (1926) 1:54

## **Hubert Rutkowski**

**Emmanuel Chabrier** (1841-94)

Trois valse romantiques (1883)

[21] No.3: Animé 6:09

## **Duo Grau / Schumacher**

## HUSUM CD 2012

After the 25-year celebrations of 2011, the Husum festival of rarities made a bold decision the following year to programme eight recitals from artists who were all making their first appearance. Finding pianists who were keen to learn unusual repertoire and lay their reputation on the line proved to be remarkably easy. The influence of Husum was again shown to be world-wide in stimulating interest in music which had been avoided for many years, but which is now heard increasingly in recordings and concerts. The new medium of the Internet has played its part too in enabling new artists to reach a wider public.

**Joseph Moog** is already regarded as one of the most promising young German pianists. He was born in Ludwigshafen in 1987, and his eclectic repertoire and outstanding performances have made an enviable impression which he certainly reinforced in his Husum recital. He is also a prolific composer and included some of his works in the programme, attracting not a few suggestions that perhaps Germany has a future Marc-André Hamelin here. **Liszt** is at the core of his two tracks on this CD.

**Beethoven** is perhaps not best known for his songs, but he wrote almost a hundred in his career, the first when he was about thirteen years old and the last four years before his death. Just under half were assigned official opus numbers, including several groups of songs like his best-known cycle of 1816, *An die ferne Geliebte*, and the rest are in the “WoO” catalogue of “works without opus numbers”. *Adelaide*, op.46, is a setting of a poem by Friedrich von Matthisson (1761-1831), an early member of the German Romantic movement. His reputation has faded somewhat, but his poems were praised by

Schiller for their “melancholy sweetness” and “fine descriptions of scenery”. Although *Adelaide* is a relatively short poem in four stanzas, its theme of unrequited love made a deep impression on Beethoven, whose frustrated relations with the opposite sex played a significant part in his life. He set it on an epic scale, entitling it “a cantata” on the title page rather than a mere song, and took two or three years to perfect it. He dedicated it to the poet, although modesty prevented his writing to Matthisson until 1800. He need not have worried because the poet later praised the setting by “the genius Beethoven in Vienna” as the best of all. It is still one of Beethoven’s songs most often performed, and was recorded no fewer than four times by the great Swedish tenor Jussi Björling (1911-60).

Although the opus number implies otherwise, it was composed in 1794-5, first going on sale in 1797, and it therefore belongs to his early Vienna period, contemporary with his op.1 piano trios and the first three piano sonatas, op.2. The first three stanzas portray the poet seeing Adelaide in nature. Beethoven sets them in moderate tempo and changes key freely, giving a dreamy effect. He vividly portrays the text, particularly the effects for rustling breezes, silver bells, crashing waves and nightingales in the third stanza in D flat (1:56). It leaves little for **Liszt** to do except amplify the texture, and he generally treats the music with great respect, leaving the vocal line mainly in the tenor register. He later added a coda which combined aspects of both halves of the song. However, in the third version which we hear now, he inserts an extravagant cadenza (3:16) before the final stanza, ranging even more widely in key than Beethoven. He eventually returns to Beethoven’s text at 5:50, where the poet imagines flowers springing from his grave to express his undying love. The tempo is faster and perhaps

implies optimism rather than despair, with increasingly obsessive repetitions of Adelaide's name. Even without words, these are not hard to hear if one remembers that it is set as *five* syllables, usually with a short note for "la" and a longer one, or a slurred pair, for "i". Liszt's treatment of the piano part is correspondingly less restrained here, recalling some of his virtuoso exercises with Schubert's songs.

Between 1839 and 1847 Liszt established a career as a touring virtuoso which is still the model for today's pianists. He was the first to play entire programmes from memory, and included works by many other composers than himself. He placed the piano at right-angles to the audience, partly to show off his handsome profile and with the additional acoustic advantage that the lid projected the sound into the audience. He even coined the word "recital" for his concerts in London in 1840. As Alan Walker has said in his article for "Grove", this was known as his "Glanzzeit" (heyday or glory days) and although his last paid concert was in 1847, when he was only thirty-five and still had almost forty years of composition ahead of him, his reputation as the first modern pianist was already firmly established.

During that time he composed several light, brilliant dances, including the *Valse-Improptu*, *Valse mélancolique* and *Valse de bravoure*. The more serious *Mephisto Waltzes* and the late, nostalgic *Valses oubliées* came much later. The date of the *Valse mélancolique* makes it roughly contemporary with the first, even more difficult, version of the *Paganini Etudes*, and coincidentally with the first version of his transcription of *Adelaide*. Although its brief introduction, with a rumbling bass line, has a fairly "melancholy" feel, some glittering effects in the upper register soon establish a lighter mood. A slow waltz, marked *dolce con sentimento*, begins

tentatively (0:35) before the introductory material returns. The main waltz (*sempre rubato and con molto sentimento*) then starts (1:33), given a beautiful "Viennese" lilt here by Joseph Moog. The material is not developed extensively and given Liszt's penchant for revising his music, it is not surprising to find that he later rewrote it as a longer and more serious piece as the second of the *Caprices-Valses*, S.214.

There is a connection with Liszt in the longest work on this disc, the early *Ballade*, op.19 by Fauré, thanks to their friendship with Saint-Saëns, Fauré's teacher in the piano class at the Ecole Niedermayer in Paris. Ten years his senior, Saint-Saëns introduced him to the music of Wagner, which he admired, although unlike some other French composers he resisted its direct influence on his own works. Fauré and Messager saw *The Ring* cycle in Munich and the *Ballade* was indirectly inspired by the "Forest Murmurs" scene in *Siegfried*. It was composed between 1877 and 1879 and published in 1880.

Saint-Saëns had also introduced Fauré to Liszt, whose piano music greatly interested Fauré, though less for its virtuoso qualities than for his radical ideas in experimenting with new musical forms. On a second famous occasion the two composers compared some compositions. Liszt played one of his transcriptions and Fauré gave him the manuscript of the *Ballade* to play. Liszt had been a fantastic sight-reader, but on that occasion he was forced to stop after a few pages, saying, according to Fauré, "I've run out of fingers". It is worth bearing in mind, however, that Liszt was an old man by that time, and his eyesight was probably imperfect, especially reading from a hand-written text. He was impressed by the work, all the same, and offered some constructive suggestions, including that Fauré

might add some colour and highlight details by orchestrating it. An orchestral version duly appeared in 1881: apart from one interpolated bar for the orchestra it is almost identical in design. Some melodic lines are transferred to the orchestra, so that counterpoint is shared with the piano, removing some of the difficult leaps and crossing of hands. It still has plenty of glittering effects for the soloist, although in general it is a more introverted piece than a Liszt composition. Debussy found it rather insipid, comparing it to Fauré's mistress Marguerite Hasselmanns adjusting her shoulder-strap during a performance – but he was writing as his alter ego “Monsieur Croche, Antidilettante” and probably being deliberately provocative.

Given this accurate and expressive performance of the work by the Russian pianist **Sofja Gülbadamova**, it is tempting at this point simply to say, in the manner of an American wailer, “Enjoy!” In view of its quarter-hour length, a few signposts may be useful. It opens with a melody in F sharp major accompanied by simple chords, which is later played in canon (1:41), a passage shared by flute and piano in the orchestral version. Then comes a more agitated passage in the relative E flat minor (2:50), in which a descending melody is accompanied by arpeggios. The movement of the melody between the hands and its treatment in counterpoint is typical of Fauré: hard to play but sounding deceptively simple, the complete opposite of the “3-hand” effect in the superficial operatic fantasies of Thalberg or Liszt. The third main idea (5:35) is a lyrical melody in 6-8 developed from a simple motive which uses only three neighbouring notes. Some spectacular broken chords for both hands move the key into B major and the theme is developed into an extended section (6:11), faster and in 4-4. It builds to a huge climax with arpeggios in contrary motion, before a

cadenza-like bar with trills and a brilliant scale to the high end of the piano links to the final extended section in the home key. This begins slowly, *andante* (9:18), then a little faster, *allegro moderato* (9:46), mainly combining the lyrical third theme with a rhythmically altered version of the second. Delicate decorations are incorporated with much crossing of hands, and a chain of trills leads to a quiet ending.

After all this description, it is worth bearing in mind a remark by Jeffrey Chappell in *Piano and Keyboard* magazine, to the effect that all considerations of harmony and form are far less important than the content of the music: its passion, charm and emotion.

Sofja Gülbadamova was born in Moscow and trained at the Gnessin music school for gifted children. She proved herself to be equally adept in interpreting miniature pieces by **Reynaldo Hahn** and Claude Delvincourt. Hahn's *Le rossignol éperdu* (The bewildered nightingale) is a collection of 53 “poems” for piano, grouped into four suites: *Première suite, Orient* (East), *Carnet de voyage* (Travel notebook) and *Versailles*, containing thirty, six, nine and eight pieces respectively. Both pieces here therefore come from the first suite.

Hahn was born in Caracas but the family moved to Paris before his fourth birthday. He had already shown a talent for music in Venezuela and made his debut when he was only six at a soirée hosted by Princess Mathilde, the niece of Napoleon I. He entered the Paris Conservatoire in October 1885, when he was eleven: his teachers included Massenet, and he met Ravel and Alfred Cortot there. He is possibly best known for his songs today, although he had successes in most other genres of music, including several operas and ballets,

incidental music for the theatre, two film scores including *La dame aux camélias* with Yvonne Printemps (scripted and directed by Abel Gance), chamber music, many short piano pieces, and an excellent piano concerto first performed, and later recorded with the composer, by Magda Tagliaferro.

*Matinée parisienne* (Morning in Paris) is a gentle portrait of a casual stroll in the French capital of which the urbane Poulenc might have been proud. Marked *ni lent ni vite, en flânant* (neither slow nor fast, strolling), it establishes a lovely casual atmosphere, later imagining the subject absent-mindedly whistling to himself (1:26, *comme siffloté, rêveusement*). Compositional technique is not wholly neglected, with a brief opportunity for the main tune in canon (3:03).

*Chérubin tragique* (Tragic cherub) is a more serious piece, packing quite an emotional punch in spite of its brevity. It is headed by a short quotation, *Les noirs séraphins* (the black seraphim) from the poem *La nuit de mai* by Alfred de Musset (1810-57). The piece, in F sharp minor, is characterised by restless rhythms and chromatic harmonies, with descending pairs of chords producing an anguished “sighing”. A more tonal central section in F (0:39) gives a brief respite, but the more agitated music soon returns (1:15) with even more frenzy before winding down and the final flourish.

Musset was a poet, novelist and dramatist who also worked as the librarian of the Ministry of the Interior under the July Monarchy of Louis Philippe I, which began with the July Revolution of 1830 and ended with the revolution of 1848. He had a notorious affair with the poet George Sand, best known as Chopin’s mistress, from 1833 to 1835, and wrote of it in his autobiographical novel *La confession d’un*

*enfant du siècle* (The Confession of a Child of the Century), as did Sand in her *Elle et lui* (She and he). His poems, *Nuits* (1835-7), also express his emotional turmoil during the affair in four long works: *Nuits de mai, d’août, d’octobre, de décembre* (Nights of May, August, October and December).

**Claude Delvincourt** was born in Paris. He studied both law and music, which helped in his later work as both a musician – pianist and composer – and an administrator. At the Paris Conservatoire his teachers included Boëllmann and Widor. He won the Prix de Rome for composition in 1910 and 1913, sharing it with Lili Boulanger on the second occasion. He was badly wounded in the war in 1915 and needed a long convalescence until 1920. He was appointed director of the Versailles Conservatoire in 1931 and of the Paris Conservatoire in 1941.

It is almost banal to say that it was a difficult time to run such an organisation, being required to conform to the racial laws of the Vichy regime. Things became worse in 1943 with the STO (service du travail obligatoire) law which enforced the deportation of thousands of French citizens, whatever their race, for forced labour in Germany to replace men needed to fight at the front, in exchange for the release of French prisoners of war – three workers for each prisoner released. Delvincourt and Boëllmann found a solution in forming a choir and an orchestra, convincing the authorities that the members were doing legitimate duties in such activities. Delvincourt joined the Front National des Musiciens and repeatedly did his best to protect “illegal” students, never asking for official documents. Eventually he had to go into hiding from the Gestapo until the end of the military occupation. His death was not worthy of a double war hero: he was killed in a car accident in Italy

while en route for Rome to hear the premiere of his String Quartet.

*Croquebouches* is a suite of twelve humorous pieces inspired by food: the main title refers to a celebratory cake, also called a *pièce montée*, often served at weddings, consisting of a cone of profiteroles filled with crème Chantilly and bound together with caramel, its name coming from the crunch in the mouth (croque en bouche). The first eleven sections are named after other desserts: one is evidently not meant to take the titles too seriously, since they are placed after each piece, as with Debussy's *Préludes*. *Grenadine* is based on the pomegranate, and the piece is in the style of a *Habanera*. *Plum pudding* is a heavy English dessert served at Christmas, and is appropriately marked *avec un humeur tout britannique*, alternating slow and fast sections – the latter having a possible reference to the song “Three blind mice”. *Pets de nonne* (literally, nun's farts) are very light confections made from choux pastry – what my Yorkshire father called “wind and steam buns” – similar to éclairs, memorably defined in Chamber's Dictionary as “long in shape but short in duration”. Key-changes are frequent and the throwaway ending seems appropriate. The final “movement” – pun intended – is named after the unpleasant laxative, castor oil, which the composer must have thought was needed after eleven desserts. It is a little more serious than most of the other pieces, with a highly chromatic fugue whose subject curiously accelerates in triplets before each entry brings the speed back to normal. The final cadence is as formal as any from the 18th century.

**Sandro Russo** was born in Sicily, studied in Italy and at the Royal College of Music in London, and now lives in the USA. He has won several competitions

including the Bergen Philharmonic Concerto Competition – not the Norwegian orchestra, but the one based in Englewood, Bergen County in New Jersey. He has made recordings on historic instruments including an 1862 Bechstein played by Liszt and the Steinway played by Horowitz in London and Japan in the 1980s. His repertoire is wide, including works by Medtner and Sorabji, and he is one of the first pianists to dare to play some of the transcendently difficult Etudes by Marc-André Hamelin, in performances which can be seen on the Internet.

His recital in Husum included a sequence of arrangements and parodies inspired by **Domenico Scarlatti**, whose 555 keyboard sonatas, also known as “exercises” (*esercizi*), have long fascinated composers and pianists. Horowitz was reputed to know every one, recorded many and often used them to open his recitals. More recently Mikhail Pletnev began to record an album and enjoyed himself so much that he recorded enough for two CDs. Their simple binary form and mainly two-part writing, coupled with virtuoso effects such as leaps, repeated notes and crossed hands, make them very effective pieces in their original versions, as well as an inspiring basis for elaborations. Many composers, even including Bartók, produced their own take on them.

Sandro Russo included versions by Tausig and Friedman, as well as pieces paying homage to the Scarlatti style by Louis Brassin, Raymond Lewenthal and Marc-André Hamelin (the sixth of his twelve minor-key Etudes). Scarlatti was born in Naples and studied in Venice before working in Rome from 1708-19. He later became the court harpsichordist to the King of Portugal and teacher of Princess Maria Barbara in Lisbon from 1719-28. When she married the Spanish Crown Prince, Scarlatti went with her to Madrid in 1729 and remained there for

the rest of his life. The Spanish influence can be heard in several of the Sonatas and it is perhaps not surprising that **Enrique Granados** joined the list of composers who made arrangements of them, producing two volumes each containing thirteen sonatas. His alterations are relatively modest, adding octaves and extending the range of pitch to suit the seven-octave piano. In the G minor Sonata heard here, he also adds a little counterpoint and towards the end of each section changes the running semiquavers to increasingly fast groups of notes. The brilliant G major Sonata is similarly treated with respect, with the addition of some discreet chords and small details like the occasional bar in the minor instead of the major key. As with the other sonata, the spirit of the original work is always present. Scarlatti himself wrote the middle section in G minor, and it is worth pointing out that the almost jazzy syncopated rhythms heard from 1:07 to 1:16 are entirely his own.

The first almost-complete catalogue of Scarlatti sonatas was drawn up by Alessandro Longo (L.) in 1906. His numbering system has largely been superseded by that of the American musicologist and harpsichordist Ralph Kirkpatrick (Kk. or K.), who published his biography and catalogue in 1953.

We next hear **Gianluca Luisi** in a work by one of the more conservative figures in 20th century music. **Joseph Marx** was associated with a group of composers who opposed the new developments in the Second Viennese School led by Schoenberg. He and Erich Korngold organised a special section which followed the Salzburg Festival of 1923, including works by Zemlinsky, Schreker, Richard Strauss and Hans Gál, as well as by themselves. His *Romantic Piano Concerto* was recorded for the first time by Marc-André Hamelin on the same disc as

Korngold's Concerto for the left hand, and Jorge Bolet once said that it was his favourite of the great virtuoso concertos because of the "enormous show of strength" required of the soloist.

The *Prelude and Fugue* from his *6 Pieces for piano* is as traditional a form as one could name. The Prelude sounds very much like Scriabin's early style inspired by Chopin. The ambitious Fugue, in E flat minor like the Prelude and based on a phrase derived from it, is more chromatic and unstable in tonality. It can be divided into three sections: the first has quite rigorous four-part counterpoint, moving through closely related keys, until a few chords and octave doublings towards the end. The texture then returns to traditional fugal form (3:42), this time with overlapping entries of the voices (*stretto*). Chords and doublings of the voices begin to appear earlier this time, and the tempo slows for a massive climax ending on an inverted chord of F flat major. The final section begins (6:18) with the "Neapolitan" cadence from that chord leading back into the home key. The four-part writing is now largely abandoned in favour of more weighty chordal textures. A flourish of double-octaves leads at 7:00 to the traditional Bachian *tierce de Picardie* ("Picardy third") of a major-key passage to end the piece.

The Moscow-born pianist **Amir Tebenikhin** first learned piano with his father Vladimir, a student of the great Lev Oborin, and later studied in Kazakhstan and at the Tchaikovsky Conservatoire in Moscow. He won prizes in competitions in Portugal, Germany and Romania, has given concerts in Europe, Latin America, Japan, Central Asia and the USA, and made recordings for several companies including Naxos. We hear him play four *Préludes* by **Reinhold Glière**. Glière was born in Kiev and died in Moscow: he was the son of Ernst Moritz Glier, a

maker of wind instruments from Saxony, and a Polish mother. His original name was Reingold Ernest Glier, but later he adopted the more conventional Russian patronymic Moritzovich for his middle name.

Glière studied first in Kiev and then in Moscow, where his teachers included Arensky and Taneyev; he also studied in Berlin. He graduated in 1900 and his first teaching post was from 1901 at the Gnessin School for gifted children. He composed many educational pieces and his private pupils included Myaskovsky and the young Prokofiev. He became the director and professor of composition at Kiev Conservatoire from 1913-20. One of his more remarkable students there was called Vladimir Dukelsky: he escaped from the Russian civil war in 1919 and emigrated to the USA in 1921. He continued to compose classical music under his own name in a similar style to Prokofiev, Lourié or Stravinsky, but became better known as the Broadway composer Vernon Duke, famous for songs such as *April in Paris* (lyrics by “Yip” Harburg) and *I Can’t Get Started* (Ira Gershwin) from Ziegfeld Follies of 1936.

Glière then moved to the Moscow Conservatoire, where he taught intermittently until 1941. His music is quite conservative: he never visited the West after 1917 and was content to conform to the requirements of the Soviet regime. His first great success was the ballet *The Red Poppy* of 1927, one of the first works of “social realism”. He dedicated pieces to the Red Army and wrote works commemorating the Revolution and other historic anniversaries. Naturally he was awarded many prizes, including People’s Artist of the USSR, and Stalin Prizes for several compositions including an interesting *Concerto for coloratura soprano* which is quite often performed: the Bournemouth Symphony Orchestra included it in their season and London Prom of 2011.

There are several ways to generate all twenty-four keys for a cycle of Preludes, and Glière followed the model in Bach’s *Well-Tempered Clavier* (C major / minor, D flat major / C sharp minor, etc.), moving chromatically upwards. Like Alkan in his 25 *Préludes* and 49 *Esquisses* he adds an extra Prelude in C major to complete the cycle. The four here are well contrasted and support the view that it is one of the composer’s best works, showing a melodic gift and a range of moods from the intimate to the intense and virtuosic. The opening C major piece is an exercise in playing large chromatic chords supporting a melody which is fairly well grounded in the home key. The D major has outer sections in a tender style a little like early Scriabin, with a more agitated and technically demanding middle section. The E major is worthy of comparison with Rachmaninov for its fine use of melody and rhapsodic development. Finally, the F major is the most Etude-like of the four, with a constant pattern of semiquavers supporting the melody, but with a rhythmic “twist” of being in 5-4 time to maintain the interest.

**Hubert Rutkowski** plays two short pieces by composers who were both associated with Chopin. **Adolf Gutmann** was born in Heidelberg and went to Paris in 1824 to study with Chopin. He became a favourite student and friend, and along with Julian Fontana one of the chief copyists for Chopin’s compositions. He dedicated his own *10 Etudes caractéristiques de concert* op. 12 to Chopin, and in return Chopin dedicated his 3rd Scherzo in C sharp minor “à son ami Monsieur Adolphe Gutmann”. His style of playing the piano was more muscular than Chopin’s, who never had the strength to do full justice to his more massive works. A famous occasion was described by Ronald Smith in *Alkan, The Music*: “On one occasion Zimmerman [Alkan’s teacher], Chopin and his pupil Gutmann (the giant-

fisted dedicatee of his master's 3rd Scherzo) all collaborated with Alkan in a performance of the latter's eight-handed arrangement of Beethoven's Seventh Symphony. Chopin survived this alarming event on 3rd March 1838 but a few years later pleaded insufficient strength to take his part in a repeat performance."

This short *Nocturne* would certainly not look out of place if it were attributed to Chopin, with a fine sense of melody and decoration, and only lacking the stormy middle section found in some of Chopin's more ambitious examples.

Although many claimed to have been present, hoping to gain some historical and social cachet, Gutmann and George Sand's daughter Solange were among the few who were actually with Chopin when he died in 1849.

**Julian Fontana** was born in the same year as Chopin, and they became friends when they were both studying at the Warsaw Conservatoire. After the November Uprising of 1830-31 against the Russian Empire, which was crushed after several battles, he emigrated to Hamburg for a short time. He moved to Paris in 1832 to become a pianist and teacher, and lived partly there and partly in England. In 1835 he took part in a spectacular concert in London with five other pianists, including Moscheles, Cramer and Alkan. Chopin dedicated his two Polonaises, Op.40, to him (the famous "Military" Polonaise in A and the C minor). His own compositions, mainly for the piano, run to twenty-one opus numbers, as well as miscellaneous songs. They include original pieces with abstract titles – waltz, mazurka, ballade, étude, etc. – as well as works based on themes from operas by Bellini and Weber, and others inspired by music from America and Cuba.

He moved to Havana in 1844, and was the first to play Chopin's music in Cuba. He then moved to the USA in 1845, where he gave concerts for several years with the violinist Camillo Sivori, a pupil of Paganini. He met his wife Camilla Tennant in the USA, a widow with five children whose husband had been killed in a railway accident in England. They had one son together, but Camilla died of pneumonia in Paris in 1855 while pregnant with their second. Fontana took the five children from her first marriage to live with members of her family in England, and six months after her death he became a US citizen.

He had returned to live near Paris in 1852, and became part of the Parisian literary circle and a friend of the poet Adam Mickiewicz, one of the principal figures of Polish Romanticism, who became his son's godfather. His most important work at that time was the publication in 1855 of Chopin's posthumous works opp.66-73, which include the *Fantasie-Impromptu*, *E minor Nocturne*, three *Ecossaisses*, some *Waltzes*, *Mazurkas* and *Polonaises*, and the *C major Rondo* in versions for one or two pianos. To those were added sixteen *Polish Songs* in 1859. He continued to travel between Poland, Paris, Havana and the USA, and tried unsuccessfully to recover his late wife's estate in Cuba. In 1860 the pioneering American composer Louis Moreau Gottschalk dedicated two works to him, *La Gitanelle* op.35 and *Illusions perdues* op.36.

Fontana was forced to give up his musical career because of illness and deafness and, in a state of poverty and isolation, took his own life in 1869. He is buried alongside several other Polish expatriates in the *Cimetière Montmartre*. This short piece in the style of a *Mazurka* is one of his first compositions. A reproduction of the manuscript can be seen via a

link on a dedicated website, [www.julianfontana.com/](http://www.julianfontana.com/), and carries the date “Hamburg, le 26 Sept. 1833”.

Hubert Rutkowski has been a prime mover in the revival of Fontana’s music, giving a concert in the Chopin Academy of Music in Warsaw in 2007 containing many forgotten works by him, as well as some of the posthumous Chopin pieces which he edited. The following year he gave similar concerts in Nicosia and Havana. He recorded the first CD devoted to Fontana’s music; two further volumes have been made by the French pianist Philippe Devaux.

Hubert Rutkowski’s third contribution is the first of the *20 Mazurkas* by Szymanowski. These pieces were composed between 1924 and 1926 and published in five groups of four between 1926 and 1931. A 20th century response to the model established by Chopin, they come from the composer’s third, nationalist, period and reflect his interest in music of Polish regions, particularly the Tatra mountains and their “Góral” (highlander) music. As Martin Anderson has explained in his booklet note for the Hyperion recording by Marc-André Hamelin, he often combined the triple-time of Chopin’s traditional dances with the two-beat rhythm of the folk music by using asymmetric rhythms, dotted notes, and irregular accents. No.1 in E minor, dedicated to Artur Rubinstein, is rhythmically less complex but incorporates features such as a sharpened fourth (A sharp) and flattened seventh (D natural) from the folk scales, as well as the bare-fifth drone of the Góral bagpipes, for example at 0:38.

The repertoire for two pianos has been featured in several Husum festivals, and for the last concert of the week the outstanding duo of **Andreas Grau** and **Götz Schumacher** made their contribution.

Unfortunately there is space for only one piece from their wide-ranging programme of Wagner-Reger (*Tristan* Prelude), Bartók (*Mikrokosmos*), Liszt (*Concerto pathétique*), Rachmaninov’s 1st Suite (*Fantaisie-Tableaux* op.5) and a generous selection of encores: the last of **Chabrier’s** *Trois valse romantiques*. Although he showed great musical talent from an early age, Chabrier followed the family tradition to study law and became a civil servant in the Ministry of the Interior for nineteen years, which restricted his output of compositions compared with other contemporaries. Like several other French composers, he was a keen Wagnerian, although he was willing to thumb his nose at the German master in *Souvenirs de Munich*, an amusing set of quadrilles for piano duet based on themes from *Tristan und Isolde*. As one of the more progressive French composers, he reinforced his reputation by also becoming friends with the controversial painter Edouard Manet. He dedicated his piano *Impromptu* of 1873 to Madame Manet, and having married a rich wife the same year, was able to acquire several important paintings after Manet’s death in 1883, including *Un bal aux Folies bergères*.

He wrote numerous songs and stage works – both grand operas and operettas. His piano music includes the ten *Pièces pittoresques* of 1880, four of which were orchestrated seven years later as the *Suite pastorale*. They came three years after his opera *L’Etoile*, which had fifty performances at the Théâtre des Bouffes in Paris, and three before the enormous success of his orchestral showpiece and his best-known work, *España*.

Of the three Waltzes, it is worth quoting what Francis Poulenc had to say about them: “The *Valses Romantiques*, composed in the summer of 1883, are the most perfect things Chabrier has written. His

melodic invention is only equalled by his extraordinary pianistic sense and feeling for harmony. This orchestral piano-writing is all the more refreshing because of the academic nature of piano-writing at the time, be it by Saint-Saëns or by d'Indy...

Technically difficult, the interpretation of these waltzes is very exacting... I often had the pleasure of playing them with Messenger, who gave them their first performance with the composer at the Société Nationale on 15th December 1883."

After that enthusiastic description, the piece needs very little explanation to be enjoyed for its own sake. The introduction has a bell-like theme in the deep bass on piano 2, answered by high spread chords and fragments of the main melody on piano 1. The main waltz begins at 1:16 and needs no detailed analysis. Interest is maintained by frequent use of irregular phrase-lengths of three, five, six or seven bars. A long trill (5:22) – eight bars at the top of piano 2 and twelve in the bass of piano 1 – leads into four bars in 2-4 time. Finally the opening material is reprised (5:36) and some delightful three-note chords for piano 2, first moving up and down the chromatic scale, then up a full octave, lead to a peaceful close.

**PETER GROVE ©2013**

**If a copy of the booklet in larger print is needed, it can be found on the Internet at the address:**

**<http://www.danacord.dk/frmsets/records/729-r.html>**

## **HUSUM-CD 2012**

Nach der Feier zum 25-jährigen Bestehen der Husumer Klavierraritäten 2011 entschlossen sich die Veranstalter im folgenden Jahr zu einem mutigen Schritt und verpflichteten für die acht Klavierabende ausschließlich Künstler, die noch nie in Husum aufgetreten waren. Dabei stellte es sich als überraschend einfach heraus, Pianisten zu finden, die bereit waren, ausgefallenes Repertoire einzuüben, auch auf die Gefahr hin, mit ihrem Ruf zu spielen. Wieder einmal zeigte es sich, dass Husum weltweit das Interesse an Musik zu wecken hilft, die viele Jahre vernachlässigt wurde und mittlerweile zunehmend auf Aufnahmen und in Konzerten zu hören ist. Außerdem hat auch das neue Medium Internet dazu beigetragen, dass junge Künstler von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

**Joseph Moog**, 1987 in Ludwigshafen geboren, gilt schon heute als einer der vielversprechendsten jungen deutschen Pianisten. Sein vielseitiges Repertoire und seine hervorragenden Darbietungen haben bereits einen tiefen Eindruck hinterlassen, der sich bei seinem Klavierabend in Husum ganz sicher noch verstärkt hat. Moog ist auch ein produktiver Komponist und spielte eines seiner Werke im Konzert, was hier und da zu Gedankenspielen führte, dass eventuell ein deutscher Marc-André Hamelin im Kommen sei. Im Zentrum seiner zwei Tracks auf dieser CD steht **Liszt**.

**Beethoven** verdankt seine Bekanntheit vielleicht nicht gerade seinem Liedschaffen, obwohl er im Laufe seines Lebens fast 100 davon komponiert hat, die ersten mit ungefähr 13 Jahren und die letzten vier Jahre vor seinem Tod. Nur knapp die Hälfte davon kam in den Genuss von Opusnummern, darunter einige Liedersammlungen, wie sein

bekanntester Liederzyklus *An die ferne Geliebte* von 1816; der Rest findet sich im Katalog „WoO“, der „Werke ohne Opusnummer“. In *Adelaide* op.46 vertont er ein Gedicht von Friedrich von Matthisson (1761-1831), einem deutschen Frühromantiker. Mittlerweile ist sein Ruhm schon etwas verblasst; aber seine Dichtungen wurden immerhin von Schiller für ihre „melancholische Süße“ und ihre „hervorragenden Landschaftsbeschreibungen“ gelobt. Obwohl *Adelaide* mit vier Strophen ein relativ kurzes Gedicht ist, machte sein Motiv von unerwidelter Liebe wohl einen tiefen Eindruck auf Beethoven, dessen enttäuschende Beziehungen zum anderen Geschlecht eine wichtige Rolle in seinem Leben gespielt haben. Durch den Untertitel „Eine Kantate“ auf der Titelseite hebt er das Werk, an dem er fast drei Jahre arbeitete, über ein reines Lied hinaus ins Epische. Er widmete das Werk Matthisson, was er dem Dichter aus lauter Bescheidenheit erst 1800 schrieb. Dabei hätte er keinen Grund zur Besorgnis haben müssen; denn der Dichter pries später die Vertonung durch „das Genie Beethoven in Wien“ als die beste von allen. Und noch immer ist es von Beethovens Liedern dasjenige, das am häufigsten zu hören ist.

Auch wenn die Opusnummer etwas Anderes suggeriert: das Werk entstand schon zwischen 1794 und 1795 und erschien 1797 im Druck in seiner frühen Wiener Zeit, zusammen mit den Klaviertrios op.1 und den ersten drei Klavierersonaten op.2.

Die ersten drei Strophen stellen den Dichter dar, wie er Adelaide liebhaftig vor Augen hat. Beethoven wählt ein gemessenes Tempo und wechselt in lockerer Abfolge die Tonarten, was dem Stück einen träumerischen Charakter verleiht. Dabei kommentiert er anschaulich den Text, besonders plastisch das Rauschen des Lufthauchs, die Silberglocken, die donnernden Wogen und die Nachtigallen in der

dritten Strophe in Des-Dur (1:56). Da bleibt für **Liszt** nicht viel zu tun, außer den Klaviersatz zu erweitern. Er behandelt den Notentext grundsätzlich mit großem Respekt und belässt die Singstimme hauptsächlich im Tenorregister. Später fügte er eine Coda hinzu, die Elemente beider Teile des Liedes kombiniert. Schließlich erweitert er die dritte Fassung, die wir hier hören, vor der letzten Strophe um eine ausgedehnte Kadenz (3:16), die mit den Tonarten sogar noch großzügiger umgeht als Beethoven. Liszt kehrt schließlich bei 5:50 zu Beethovens Notentext zurück, wo der Dichter Blumen schildert, die auf seinem Grab blühen und seine unsterbliche Liebe bekennen sollen. Das Tempo ist nun zügiger und drückt vielleicht eher Optimismus als Verzweiflung aus, unter immer beschwörenderer Wiederholung von Adelaides Namen. Diesen kann man auch ohne Text unschwer heraus hören, wenn man sich bewusst macht, dass er aus *fünf* Silben besteht, bei denen das „la“ mit einer kurzen und das „i“ mit einer längeren oder übergebundenen Note ausgedrückt wird. Hier ist auch der Liszt'sche Klaviersatz weniger zurückhaltend und erinnert an einige virtuose Bearbeitungen von Schubertliedern.

Zwischen 1839 und 1847 übte Liszt eine Karriere als reisender Virtuose aus, immer noch ein Vorbild für heutige Pianisten. Er war der Erste, der ganze Programme aus dem Gedächtnis spielte und außer den eigenen viele Werke anderer Komponisten in sein Programm aufnahm. Er ließ auch den Flügel im rechten Winkel zum Publikum aufstellen, teils, um sein attraktives Profil zur Geltung zu bringen, aber jedenfalls mit dem zusätzlichen akustischen Vorteil, dass der Klavierdeckel den Klang zum Publikum hin lenkte. Sogar den Begriff „Rezital“ prägte er 1840 für seine Konzerte in London. Dies galt, wie Alan Walker in seinem Artikel im „Grove“ schrieb, als

seine Glanzzeit; und obwohl sein letztes offizielles Konzert 1847 stattfand, als er erst 35 Jahre alt war und noch fast 40 Jahre als Komponist vor ihm lagen, hatte sich sein Ansehen als der erste moderne Pianist bereits gefestigt.

Während dieser Zeit komponierte er einige unbeschwerte und brillante Tänze, darunter *Valse-Improptu*, *Valse mélancolique* und *Valse de bravoure*. Die ernsteren *Mephisto-Walzer* und die späten nostalgischen *Valses oubliées* wurden erst viel später komponiert. Die *Valse mélancolique* entstand etwa gleichzeitig mit der ersten, viel schwereren Fassung der *Paganini-Etüden* und zufällig mit der ersten Fassung seiner Bearbeitung von *Adelaide*. Wenn auch die kurze Einleitung mit ihrer glrollenden Basslinie eine Art von „melancholischer“ Atmosphäre erzeugt, verbreiten einige glitzernde Passagen in der oberen Lage des Klaviers bald eine gelöstere Stimmung. Ein langsamer Walzer mit der Bezeichnung *dolce con sentimento* beginnt zögernd (0:35), bevor die Einleitung wieder erscheint. Darauf setzt der eigentliche Walzer (*sempre rubato* und *con molto sentimento*) ein (1:33), dem Joseph Moog wunderbaren „Wiener“ Schwung verleiht. Das musikalische Material wird keiner intensiveren Verarbeitung unterzogen, und angesichts von Liszts Neigung, seine Kompositionen immer wieder zu überarbeiten, stellt man keineswegs überrascht fest, dass er das Stück später neu bearbeitet und als das zweite der *Trois Caprices-Valses* (S.214) umfänglicher und gewichtiger gestaltet hat.

Beim längsten Werk auf dieser CD, der frühen *Ballade* op.19 von **Fauré** gibt es eine Verbindung zu Liszt, und zwar dank ihrer Freundschaft mit Saint-Saëns, Faurés Lehrer in der Klavierklasse der École Niedermeyer in Paris. Der um zehn Jahre ältere Saint-Saëns führte ihn in die Musik von Wagner ein,

die er bewunderte, obwohl er sich im Gegensatz zu einigen anderen französischen Komponisten einem direkten Einfluss auf seine eigenen Werke widersetzte. Fauré und Messager sahen den *Ring* in München, und die *Ballade*, die zwischen 1877 und 1879 entstand und 1880 erschien, wurde indirekt durch das „Waldesrauschen“ aus Siegfried inspiriert.

Saint-Saëns hatte Fauré mit Liszt bekannt gemacht, für dessen Klaviermusik sich Fauré sehr interessierte, weniger wegen ihrer Virtuosität, sondern wegen seiner radikalen Ideen beim Experimentieren mit neuen musikalischen Formen. Bei einer zweiten, berühmt gewordenen Begegnung verglichen die beiden Komponisten einige ihrer Werke. Liszt spielte eine seiner Transkriptionen, und Fauré legte ihm das Manuskript seiner *Ballade* zum Spielen vor. Liszt war ein fantastischer Blattspieler; aber hier sah er sich gezwungen, nach ein paar Seiten abzubrechen, nach Fauré mit den Worten: „Mir sind die Finger ausgegangen.“ Man sollte dabei aber bedenken, dass Liszt zu dieser Zeit schon ein alter Mann war und wahrscheinlich nicht mehr gut sehen konnte, vor allem einen handgeschriebenen Text. Gleichwohl beeindruckte ihn das Werk, und er gab einige hilfreiche Ratschläge, z.B. dass Fauré einige Farben hinzufügen und eine Orchestrierung ausarbeiten solle. Pflichtschuldigt erschien 1881 eine Orchesterversion, die aber außer einem eingefügten Takt nahezu identisch aufgebaut ist. Einige Melodielinien sind auf das Orchester übertragen, die kontrapunktisch zum Klavier geführt werden, und einige schwierige Sprünge und Überkreuzungen wurden entfernt. Es enthält aber immer noch eine Menge Glitzerwerk für den Solisten, ist jedoch insgesamt ein introvertierteres Stück als eine Liszt-Komposition. Debussy fand es ziemlich fade und verglich es mit Faurés Geliebter Marguerite Hasselmanns, wenn sie während eines Konzertes ihren Schulterträger zurecht rückt. Aber

da schrieb er als sein Alter Ego „Monsieur Croche Antidilettante“ und wollte wohl absichtlich provozieren.

In Anbetracht der perfekten und ausdrucksstarken Interpretation dieses Werkes durch die russische Pianistin **Sofja Gûlbadamova** könnte man hier geneigt sein, nach Art eines amerikanischen Kellners einfach zu sagen: „Enjoy!“ Weil das Stück aber doch eine Viertelstunde lang dauert, könnten ein paar kurze Informationen hilfreich sein. Es beginnt mit einer Melodie in Fis-Dur, begleitet von einfachen Akkorden. Später wird sie als Kanon geführt, in der Orchesterversion, wie schon erwähnt, geteilt in Flöte und Klavier (1:41). Es folgt eine lebhaftere Passage in der Paralleltonart es-Moll (2:50), in der eine absteigende Melodie von Arpeggien begleitet wird. Der Wechsel der Melodie von einer Hand in die andere und ihre kontrapunktische Verarbeitung ist typisch für Fauré: schwer zu spielen, aber täuschend einfach klingend - das genaue Gegenteil des „Drei-Hände-Effekts“ in den mehr auf Außenwirkung bedachten Opernfantasien von Thalberg und Liszt. Das dritte Thema, eine lyrische Melodie im Sechschachteltakt, beginnt bei 5:35 und entwickelt sich aus einem Motiv von nur drei Noten. Einige auffällige gebrochene Akkorde in beiden Händen modulieren die Tonart nach H-Dur, und das Thema wird in einem ausgedehnten Abschnitt durchgeführt (6:11), schneller und im Viervierteltakt. Es baut sich eine gewaltige Steigerung mit gegenläufigen Arpeggien auf, bis dann ein kadenzartiger Takt mit Trillern und einer brillanten Tonleiter zum oberen Ende der Klaviatur die Überleitung zur Schlussgruppe in der Grundtonart schafft. Diese beginnt langsam im *Andante* (9:18), wird dann schneller (*Allegro moderato*) bei 9:46 und kombiniert dabei das lyrische dritte Thema mit einer rhythmisch veränderten Version des zweiten Themas. Zarte Verzerrungen und der häufige Gebrauch überkreuzter Hände

bestimmen den Schlussteil, der durch eine Trillerkette seinen ruhigen Abschluss findet.

Nach dieser ganzen Beschreibung sollte man an eine Bemerkung von Jeffrey Chappell in der Zeitschrift *Piano and Keyboard* denken, um sich klar zu machen, dass alle Überlegungen zur Harmonie und Form weit weniger wichtig sind als der Gehalt der Musik: ihre Leidenschaft, ihr Zauber und ihre Gefühlstiefe.

Sofja Gûlbadamova wurde in Moskau geboren und erhielt ihre Ausbildung am Gnessin-Institut. Sie erwies sich als ebenso kompetent für die Interpretation der Miniaturen von **Reynaldo Hahn** wie von Claude Delvincourt. Hahns *Le rossignol éperdu* (Die verwirrt Nachtigall) ist eine Sammlung von 53 „Poèmes“ für Klavier, geordnet nach vier Suiten: *Première suite, Orient, Carnet de voyage* und *Versailles*, die jeweils 30, 6, 9 und 8 Stücke enthalten. Die beiden vorliegenden Stücke entstammen also aus der ersten Suite.

Hahn wurde in Caracas geboren. Aber noch vor seinem vierten Geburtstag zog die Familie nach Paris. Bereits in Venezuela war seine musikalische Begabung aufgefallen, und mit nur sechs Jahren machte er sein Debüt anlässlich einer Soirée, veranstaltet von Prinzessin Mathilde, der Nichte Napoleons I. Im Oktober 1885 ging er im Alter von elf Jahren ans Pariser Konservatorium, wo Massenet einer seiner Lehrer war und wo er Ravel und Alfred Cortot kennenlernte. Heute ist er wohl am bekanntesten durch seine Lieder, obwohl er auch in den meisten anderen Musikgattungen erfolgreich war. So schrieb er z.B. einige Opern und Ballette, Bühnenmusik für Theater, zwei Filmmusiken, darunter für *Die Kameliendame* mit Yvonne Printemps, Kammermusik, viele Klavierminiaturen und ein ausgezeichnetes Klavierkonzert, das von

Magda Tagliaferro uraufgeführt und später mit dem Komponisten eingespielt wurde.

*Matinée parisienne* ist ein sanftes Portrait eines zwanglosen Spaziergangs in der französischen Hauptstadt, auf das der weltmännische Poulenc vielleicht stolz gewesen wäre. Das Stück ist überschrieben mit *ni lent ni vite, en flânant* (weder langsam noch schnell, spazierend) und suggeriert eine reizvolle Stimmung der Zufälligkeit; später wird der Eindruck erweckt, dass die handelnde Person geistesabwesend vor sich hin pfeift (1:26, *comme siffloté, rêveusement*). Und damit die Kompositionstechnik nicht ganz in den Hintergrund tritt, bekommt die Hauptmelodie die Chance zu einem Kanon (3:03).

*Chérubin tragique* ist ein ernsteres Stück, das trotz seiner Kürze vollgepackt mit Emotionen ist. Am Anfang steht ein kurzes Zitat „*les noirs s'éraphins*“ aus dem Gedicht *La nuit de mai* von Alfred de Musset (1810-1857). Das Stück in fis-Moll bestimmen ruhelose Rhythmen und chromatische Harmonien mit absteigenden Akkordpaaren, die ein schmerzliches Seufzen suggerieren. Ein tonaler Mittelteil in F-Dur (0:39) gewährt eine kurze Atempause, aber die aufgewühlte Musik kehrt bald noch aufgeregter zurück (1:15), wird dann ruhiger und endet mit einem donnernden Schlussakkord.

Musset war Verfasser von Gedichten, Romanzen und Bühnenwerken. Er ging auch der Tätigkeit als Bibliothekar des Innenministeriums unter der Julimonarchie von Louis-Philippe I. nach, die mit der Julirevolution von 1830 begann und mit der Revolution von 1848 endete. Er hatte von 1833-1835 eine stadtbekanntes Affaire mit der Dichterin George Sand, bestens bekannt als Chopins Geliebte, und schrieb darüber in seiner autobiographischen Novelle *La confession d'un enfant du siècle*.

**Claude Delvincourt** stammt aus Paris. Er studierte Jura und Musik, was für ihn später beruflich hilfreich war, sowohl als Pianist und Komponist als auch als Verwaltungsfachmann. Am Pariser Conservatoire waren unter anderen Boëllmann und Widor seine Lehrer. 1910 und 1913 gewann er den Prix de Rome für Komposition, beim zweiten Mal zusammen mit Lili Boulanger. 1915 wurde er im Krieg schwer verwundet und brauchte bis 1920, um sich davon wieder zu erholen. 1931 wurde er zum Direktor des Versailles-Konservatoriums ernannt, 1941 zum Leiter des Pariser Conservatoires.

Es klingt fast banal, wenn man feststellt, dass es eine schwierige Zeit war, eine solche Organisation zu leiten, da man sich an die Rassegesetze des Vichy-Regimes zu halten hatte. 1943 verschlechterte sich die Lage noch mit dem STO-Gesetz (*service du travail obligatoire*), das die Deportation Tausender von französischen Bürgern jeglicher Rasse erzwang, die als Zwangsarbeiter in Deutschland die an der Front benötigten Männer ersetzen sollten. Im Austausch dazu wurde für je drei Zwangsarbeiter ein französischer Kriegsgefangener zurück gegeben. Delvincourt und Boëllmann fanden eine Lösung, indem sie einen Chor und ein Orchester gründeten und die Behörden überzeugten, dass die Mitglieder durch solche Tätigkeiten ihre gesetzlichen Verpflichtungen erfüllten. Delvincourt schloss sich der Front National des Musiciens an und bemühte sich nach Kräften, „illegale“ Studenten zu schützen, indem er nie nach Dokumenten fragte. Letztendlich musste er aber vor der Gestapo bis zum Ende der militärischen Besatzung in den Untergrund gehen. Sein Tod war allerdings dem Helden zweier Kriege nicht angemessen: er starb bei einem Autounfall in Italien auf dem Weg nach Rom, wo er der Premiere seines Streichquartetts beiwohnen sollte.

*Croquebouches* ist eine Suite aus zwölf humoristischen Stücken, die mit Essen zu tun haben. Der Titel des Werkes bezieht sich auf einen Festtagskuchen, auch *pièce montée* genannt, der oft bei Hochzeiten auf den Tisch kommt und aus einem Kegel von Windbeuteln besteht, die mit Crème Chantilly gefüllt sind und mit Karamell zusammengehalten werden. Sein Name rührt vom Knacken im Mund her (*croque en bouche*). Die ersten elf Stücke sind nach anderen Nachspeisen benannt. Man sollte aber die Titel nicht zu ernst nehmen, da sie (ähnlich wie bei den *Préludes* von Debussy) immer erst am Ende des Stückes angefügt sind. *Grenadine* im Stil einer *Habanera* bezieht sich auf den Granatapfel. *Plum pudding* ist ein schweres englisches Dessert, das an Weihnachten aufgetischt wird; das Stück ist passenderweise bezeichnet mit *avec un humeur tout britannique* und besteht abwechselnd aus langsamen und schnellen Teilen – die Letzteren mit einem möglichen Anklang an das Lied „Three blind mice“. *Pets de nonne* (Nonnenfütze) ist ein leichtes Konfekt aus Brandteig, ähnlich wie Liebesknochen. Tonartwechsel sind häufig, und der Rauschschmeißer am Schluss passt gut. Das letzte Stück hat seinen Namen nach einem unangenehmen Abführmittel, nämlich Rizinusöl, das man nach Meinung des Komponisten nach elf Desserts nötig hat. Das Stück ist ein wenig ernsthafter als die meisten anderen, mit einer sehr chromatischen Fuge, deren Thema ganz ungewohnt in einer Kette von Triolen beschleunigt und dann bei jedem Stimmeneinsatz zum ursprünglichen Tempo zurückkehrt. Die Schlusswendung entspricht dem Standard des 18. Jahrhunderts.

**Sandro Russo** stammt aus Sizilien, studierte in Italien und am Royal College of Music in London. Gegenwärtig lebt er in den USA. Er war Sieger in diversen Wettbewerben, darunter dem Bergen Phil-

harmonic Concerto Wettbewerb, nicht des Norwegischen Orchesters, sondern des in Englewood, Bergen County in New Jersey angesiedelten Ensembles. Er machte Aufnahmen auf historischen Instrumenten, darunter einem Bechstein von 1862, auf dem schon Liszt gespielt hatte, und dem Steinway, den Horowitz in den 1980ern in London und Japan verwendete. Russo verfügt über ein breit gefächertes Repertoire, u.a. mit Werken von Medtner und Sorabji, und er ist einer der ersten Pianisten, der sich an einige der ungeheuer schwierigen Etüden von Marc-André Hamelin wagt. Mit einigen davon kann man ihn auch in Internet bewundern.

Sein Klavierabend in Husum enthielt eine Reihe von Arrangements und Parodien, die alle mit **Domenico Scarlatti** zu tun haben. Dessen 555 Cembalo-Sonaten, auch *Esercizi* genannt, haben lange Zeit Komponisten und Pianisten, aber natürlich auch Cembalospieleur interessiert. Man sagt, Horowitz habe jede einzelne von ihnen gekannt. Er spielte auch viele ein und eröffnete häufig mit ihnen seine Klavierabende. In letzter Zeit startete Mikhail Pletnev mit einer Aufnahme dieser Werke und hatte dabei so viel Spaß, dass er genug Material für zwei CDs einspielte. Ihre einfache zweiteilige Form und ihre hauptsächlich verwendete Zweistimmigkeit verbunden mit virtuososen Elementen, wie z.B. Sprüngen, Tonrepetitionen und Überkreuzen der Hände machen die Sonaten schon in der originalen Form zu effektvollen Stücken, bieten sich aber auch als Inspiration für Bearbeitungen an. Viele Komponisten, darunter kein Geringerer als Bartók, schufen davon eine eigene Version.

Sandro Russo wählte Fassungen von Tausig und Friedman, außerdem Stücke von Louis Brassin, Raymond Lewenthal und Marc-André Hamelin (die sechste der Moll-Etüden), die dem Stil Scarlattis

huldigen. Scarlatti wurde in Neapel geboren, studierte in Venedig und war von 1708 bis 1719 in Rom tätig. Später wurde er Hofcembalist des Königs von Portugal und von 1719 bis 1728 Lehrer der Prinzessin Maria Barbara in Lissabon. Als sie den spanischen Kronprinzen heiratete, ging Scarlatti 1729 mit ihr nach Madrid und blieb dort für den Rest seines Lebens. So ist der spanische Einfluss in einigen seiner Sonaten zu erklären, und es überrascht nicht, dass auch **Enrique Granados** unter den Komponisten ist, die Arrangements von den Sonaten gemacht haben, und zwar zwei Bände mit je 13 Stücken. Er griff allerdings nur sehr maßvoll in den Notentext ein, indem er Oktaven hinzufügte und den Tonumfang auf das siebenoktavige Klavier ausdehnte. In der g-Moll-Sonate, die hier zu hören ist, fügt er auch einen kurzen Kontrapunkt hinzu, und gegen Ende jedes Teils ändert er die Sechzehntel in Gruppen mit zunehmend schnelleren Notenwerten. Die brillante G-Dur-Sonate ist ähnlich respektvoll behandelt. Es werden nur einige diskrete Akkorde hinzugefügt und ein einzelner Takt in Moll statt Dur. Letztlich ist aber wie in der anderen Sonate der Geist des Originals immer präsent. Scarlatti selbst schrieb den Mittelteil in g-Moll, und es sei der Hinweis gestattet, dass die fast jazzig klingenden synkopierten Rhythmen von 1:07 bis 1:16 komplett seine Erfindung sind.

Das erste fast vollständige Werkverzeichnis der Scarlatti-Sonaten wurde 1906 von Alessandro Longo (L.) erstellt. Seine Nummerierung wurde weitgehend abgelöst von der des amerikanischen Musikwissenschaftlers und Cembalisten Ralph Kirkpatrick (Kk. oder K.), der die Biographie des Komponisten und das Werkverzeichnis 1953 veröffentlichte.

Als nächstes hören wir **Gianluca Luisi** mit dem Werk einer der konservativsten Musikerpersönlichkeiten

des 20. Jahrhunderts. **Joseph Marx** war Teil einer Gruppe von Komponisten, die sich den neuen Entwicklungen der Zweiten Wiener Schule unter Schönberg entgegenstellte. Er und Erich Korngold schlossen sich im Anschluss an die Salzburger Festspiele zu einer eigenen Gruppe zusammen, bei denen Werke von Zemlinsky, Schreker, Richard Strauss, Hans Gál und auch von ihnen selbst aufgeführt worden waren. Sein *Romantisches Klavierkonzert* wurde zum ersten Mal von Marc-André Hamelin zusammen mit Korngolds Konzert für die linke Hand eingespielt, und Jorge Bolet sagte einmal, es sei unter den großen Virtuosenkonzerten sein Favorit wegen der „gewaltigen Zurschaustellung von Kraft“, die vom Solisten gefordert werde.

*Präludium und Fuge* aus *6 Klavierstücke* ist so traditionell, wie man es sich nur denken kann. Das Präludium klingt sehr stark nach Skrjabin frühem, an Chopin orientierten Stil. Die anspruchsvolle Fuge, in es-Moll wie das Präludium und ihm entnommen, ist chromatischer und instabiler in der Tonalität. Man kann sie in drei Teile gliedern: der erste verfolgt einen strengen vierstimmigen Satz und bewegt sich durch eng verwandte Tonarten. Er endet mit einigen Oktavverdoppelungen und Akkorden; dann kehrt der Aufbau zur traditionellen Fugenform zurück (3:42), dieses Mal mit überlappenden Ein-sätzen der Stimmen (*stretto*). Akkorde und Stimmverdoppelungen tauchen nun eher auf, und das Tempo verlangsamt sich zu einer massiven Steigerung, die mit einem Fes-Dur-Akkord endet. Der Schlussteil beginnt mit einer „Neapolitaner“-Kadenz, die von diesem Akkord zur Grundtonart zurück führt. Die Vierstimmigkeit wird jetzt weitgehend aufgegeben zugunsten eines gewichtigeren akkordischen Klaviersatzes. Donnernde Doppeloktaven leiten bei 7:00 zum traditionellen Schluss in Es-Dur über.

Der in Moskau geborene Pianist **Amir Tebenikhin** bekam den ersten Unterricht bei seinem Vater Vladimir, einem Schüler des berühmten Lev Oborin. Später studierte er in Kasachstan und am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Er gewann Preise bei Wettbewerben in Portugal, Deutschland und Rumänien, gab Konzerte in Europa, Lateinamerika, Japan, Zentralasien und den USA und machte Aufnahmen für verschiedene Labels, darunter auch Naxos. Wir hören ihn mit vier *Préludes* von Reinhold Glière. Glière stammt aus Kiew und starb in Moskau. Er war der Sohn von Ernst Moritz Glier, einem Holzblasinstrumentenbauer aus Sachsen, und einer polnischen Mutter. Sein ursprünglicher Name war Reingold Ernest Glier; später aber fügte er den in Russland üblichen Vaternamen Moritzewitsch hinzu.

Glière studierte zunächst in Kiew, dann in Moskau, wo unter seinen Lehrern Arensky und Tanejew waren, und auch in Berlin. 1900 schloss er sein Studium ab und trat 1901 seine erste Lehrerstelle am Gnessin-Institut an. Er komponierte eine Reihe von Stücken für den Unterrichtsgebrauch; unter seinen Schülern waren Mjaskowsky und der junge Prokofiew. Von 1913 bis 1920 war er Direktor und Professor für Komposition am Konservatorium in Kiew. Einer von seinen erwähnenswerten Studenten dort hieß Vladimir Dudelski, der 1919 dem russischen Bürgerkrieg entkommen konnte und 1921 in die USA auswanderte. Dort komponierte er unter seinem echten Namen weiter klassische Musik in einem ähnlichen Stil wie Prokofiew, Lourié oder Strawinsky. Viel bekannter aber wurde er als der Broadway-Komponist Vernon Duke, berühmt für seine Songs, wie *April in Paris* (Text „Yip“ Harburg) und *I Can't Get Started* (Text Ira Gershwin) aus den *Ziegfeld Follies of 1936*.

Glière wechselte zu dieser Zeit ans Moskauer Konservatorium, wo er mit Unterbrechungen bis 1941 unterrichtete. Seine Musik ist sehr konservativ. Nach 1917 besuchte er nie mehr den Westen und gab sich damit zufrieden, den Anforderungen des Sowjetregimes zu entsprechen. Sein erster großer Erfolg war das Ballett *Der rote Mohn* von 1927, eines der ersten Werke des „Sozialen Realismus“. Er widmete Stücke der Roten Armee und schrieb Werke zum Andenken an die Revolution und andere historische Juliläen. Da war es fast selbstverständlich, dass er viele Preise gewann, darunter den des „Volkskünstlers der UdSSR“ und Stalin-Preise für eine Reihe von Kompositionen, darunter ein interessantes *Konzert für Koloratursopran*, das vielfach aufgeführt wurde.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, einen Zyklus von Präludien in allen 24 Tonarten zu bilden. Glière folgte dabei Bachs WTK als Vorbild, bei dem sich die Tonarten chromatisch aufwärts bewegen. Wie Alkan in seinen 25 *Préludes* und 49 *Esquisses* fügt er zur Abrundung des Zyklus ein zusätzliches *Prélude* in C-Dur an. Die vorliegenden vier Stücke sind sehr verschiedenartig und bestärken die Annahme, dass die *Préludes* zu den besten Werken des Komponisten gehören, mit ihrer melodischen Erfindungsgabe und ihrem breiten Stimmungsspektrum von Intimität bis zur Virtuosität. Das Anfangsstück in C-Dur ist eine Etüde für weite chromatische Akkorde, die eine Melodie tragen, die sich perfekt in der Grundtonart bewegt. Das *Prélude* in D-Dur klingt in seinen Eckteilen ein wenig wie ein zarter, früher Skrjabin mit einem bewegteren und technisch anspruchsvolleren Mittelteil. Das E-Dur-Stück zeigt Nähe zu Rachmaninow wegen seiner wunderschönen Melodieführung und seiner rhapsodischen Entwicklung. Das F-Dur-*Prélude* schließlich ist das stüdenhafteste der Vier mit seiner durchgehenden

Sechzehntelfigur, die die Melodie trägt; dabei soll wohl der rhythmisch ungewohnte Fünfvierteltakt die Aufmerksamkeit wach halten.

**Hubert Rutkowski** spielt zwei Stücke von Komponisten, die beide etwas mit Chopin zu tun haben. **Adolf Gutmann** stammt aus Heidelberg und ging 1824 nach Paris, um bei Chopin zu studieren. Er wurde einer seiner Lieblingsschüler und schließlich sogar sein Freund. Zusammen mit Julian Fontana war er einer der wichtigsten Kopisten von Chopins Kompositionen. Er widmete seine eigenen *10 Études caractéristiques de concert* op.12 Chopin; dafür dedizierte Chopin sein 3. Scherzo in cis-Moll „à son ami Monsieur Adolphe Gutmann“. Sein Klavierspiel war athletischer als das Chopins, der nie die Kraft hatte, seinen gewichtigeren Werken gerecht zu werden. Eine berühmte Begebenheit erzählt uns Ronald Smith in *Alkan, The Music*: „Eines Tages spielten Zimmerman [Alkans Lehrer], Chopin und sein Schüler Gutmann (der Mann mit der gewaltigen Pranke und Widmungsträger des 3. Scherzos seines Meisters) mit Alkan in einer Aufführung von dessen achthändiger Bearbeitung der 7. Symphonie Beethovens. Chopin überlebte dieses beängstigende Ereignis am 3. März 1838; aber als ein paar Jahre später das Stück noch einmal aufgeführt werden sollte, entschuldigte sich Chopin, dass er wegen seiner angegriffenen Gesundheit nicht teilnehmen könne.“

Dieses kleine Nocturne würde sicher nicht auffallen, wenn man es Chopin zuschrieb; denn es besitzt eine feinsinnige Melodie und geschmackvolle Verzierungen, und es fehlt nur der stürmische Mittelteil, den man in den anspruchsvolleren Nocturnes von Chopin findet.

**Julian Fontana** wurde im gleichen Jahr wie Chopin geboren, und sie freundeten sich an, als sie beide am Warschauer Konservatorium studierten. Nach der

November-Revolution 1830-1831 gegen die russische Herrschaft, die nach einigen Gefechten niedergeschlagen worden war, ging er für kurze Zeit nach Hamburg in die Emigration. 1832 zog er nach Paris, um als Pianist und Lehrer zu arbeiten, und lebte teilweise dort, teilweise in England. 1835 nahm er mit fünf weiteren Pianisten an einem denkwürdigen Konzert teil, darunter Moscheles, Cramer und Alkan. Chopin widmete ihm seine zwei Polonaisen op.40 (die berühmte „Militär-Polonaise“ in A-Dur und die in c-Moll). Seine eigenen Kompositionen, vor allem für Klavier, belaufen sich auf 21 Opusnummern; dazu kommt noch eine Reihe von Liedern. Wir finden Originalwerke mit abstrakten Titeln (Walzer, Mazurka, Ballade, Étude etc.), aber auch Werke über Themen aus Opern von Bellini und Weber und Stücke, die von Musik aus Amerika und Kuba angeregt wurden.

1844 ging er nach Havanna und spielte dort als erster Pianist Musik von Chopin. Dann reiste er 1845 weiter in die USA, wo er einige Jahre mit dem Geiger Camillo Sivori, einem Schüler Paganinis, konzertierte. Hier lernte er auch seine Frau Camilla Tennant kennen, eine Witwe mit fünf Kindern, deren Mann bei einem Eisenbahnunglück in England ums Leben gekommen war. Sie hatten zusammen einen Sohn. Aber Camilla starb 1835 in Paris an Lungenerkrankung, als sie mit ihrem zweiten Kind schwanger war. Darauf brachte Fontana ihre fünf Kinder aus der ersten Ehe bei ihrer Familie in England unter und wurde sechs Monate nach ihrem Tod amerikanischer Staatsbürger.

1852 kehrte er in die Nähe von Paris zurück, wurde Mitglied des Pariser literarischen Zirkels und schloss dabei Freundschaft mit dem Dichter Adam Mickiewicz, einem der wichtigsten Vertreter des polnischen Romantizismus, der Pate seines Sohnes

wurde. Fontanas bedeutendste Leistung war 1855 die Veröffentlichung der posthumen Werke Chopins von op.66 - 73, unter denen sich das Fantaisie-Impromptu, das e-Moll-Nocturne, drei Ecosaisens, einige Walzer, Mazurken und Polonaisen befinden, dazu noch das C-Dur-Rondo in den Versionen für Soloklavier und für zwei Klaviere. Dazu kamen 1859 noch 16 polnische Lieder. Er unternahm weiterhin Reisen nach Polen, Havanna und die USA. Ein Versuch, den Grundbesitz seiner verstorbene Frau in Kuba zurück zu bekommen, scheiterte. 1860 widmete ihm der innovative amerikanische Komponist Louis Moreau Gottschalk zwei Werke: *La Gitanella* op.35 und *Illusions perdues* op.36.

Weil sich in seinen späten Jahren sein Gesundheitszustand verschlechterte und er von zunehmender Taubheit geplagt wurde, sah er sich gezwungen, seine musikalische Karriere aufzugeben, und nahm sich, mittlerweile verarmt und isoliert, 1869 das Leben. Sein Grab befindet sich in einer Reihe mit weiteren polnischen Emigranten auf den Montmartre-Friedhof. Das vorliegende Stück im Stil einer Mazurka ist eine seiner ersten Kompositionen. Eine Reproduktion des Manuskripts kann man sich auf der Website [www.julianfontana.com](http://www.julianfontana.com) mit dem Untertitel „In the Shadow of Chopin“ ansehen. Es trägt das Datum „Hamburg, le 26 Sept. 1833“.

Hubert Rutkowski war die treibende Kraft bei der Wiederbelebung von Fontanas Musik und gab 2007 in der Chopin-Musikakademie in Warschau ein Konzert, in dem er viele seiner vergessenen Werke spielte, zusammen mit einigen posthumer Chopin-Stücken, die er herausgegeben hatte. Ähnliche Konzerte gab er im folgenden Jahr in Nikosia und Havanna. Außerdem nahm er die erste CD auf, die ausschließlich Werken von Fontana gewidmet ist.

Zwei weitere CDs hat der französische Pianist Philippe Devaux eingespielt.

Hubert Rutkowskis dritter Beitrag ist die erste der 20 *Mazurken* von **Szymanowski**. Die Stücke entstanden zwischen 1924 und 1926 und erschienen zwischen 1926 und 1931 in fünf Vierergruppen im Druck. Als Antwort des 20. Jahrhunderts für die von Chopin eingeführte Form sind sie in der dritten, vom Nationalismus geprägten Periode entstanden und geben sein Interesse an der Musik der polnischen Regionen wieder, vor allem der Hohen Tatra und ihrer „Góral“- (Bergbauern) Musik. Wie Martin Anderson in seinem Booklet-Text für die Hyperion-Aufnahme von Marc-André Hamelin erläutert, kombiniert er den Dreierhythmus von Chopins traditionellen Tänzen mit dem Zweiertakt der Volksmusik, indem er asymmetrische Rhythmen und punktierte Noten verwendet und unregelmäßige Akzente setzt. Die Mazurka Nr.1 in e-Moll, Artur Rubinstein gewidmet, ist rhythmisch weniger komplex, beinhaltet aber Charakteristika, wie z.B. die erhöhte Quart oder die erniedrigte Septime aus den Tonleitern der Volksmusik und die reine Basspfeifen-Quint des Góral-Dudelsacks (0:38).

Das Repertoire für zwei Klaviere war beim Husum-Festival schon einige Male vertreten, und so leistete im letzten Konzert der Woche das hervorragende **Duo Andreas Grau/Götz Schumacher** einen weiteren Beitrag. Leider ist auf der CD Platz für nur ein Werk aus ihrem breit gefächerten Programm mit Wagner-Reges (*Tristan-Vorspiel*), Bartók (*Mikrokosmos*), Liszt (*Concerto pathétique*), Rachmaninow (*I. Suite* op.5) und einer großzügigen Auswahl an Zügen. Es ist die Nr.3 von **Chabriers** *Trois valse romantiques*. Obwohl Chabriers musikalische Begabung schon sehr früh erkennbar war, fügte er sich der Familientradition und studierte Jura. Darauf

wurde er für 19 Jahre Beamter im Innenministerium, was die Zahl seiner Kompositionen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen natürlich einschränkte. Wie einige weitere französische Komponisten war er ein glühender Wagnerianer. Trotzdem war er bereit, den deutschen Meister zu veräppeln, und zwar in seinen *Souvenirs de Munich*, einer amüsanten Folge von Quadrillen für Klavier zu vier Händen über Themen aus *Tristan und Isolde*. Als einer der fortschrittlicheren französischen Komponisten festigte er sein Ansehen durch seine Freundschaft mit dem umstrittenen Maler Edouard Manet. Er widmete sein *Impromptu* von 1873 Mme Manet und war nach der Hochzeit mit einer reichen Frau in der Lage, nach Manets Tod 1883 einige bedeutende Gemälde zu erwerben, darunter *Un bal aux Folies bergères*.

Er schrieb zahlreiche Lieder und Bühnenwerke, Opern und Operetten. Zu seiner Klaviermusik gehören die 10 *Pièces pittoresques* von 1880. Vier davon wurden sieben Jahre später als *Suite pastorale* orchestriert. Sie entstanden nach seiner Oper *L'Étoile*, die es auf 50 Aufführungen im Théâtre des Bouffes in Paris brachte, und drei Jahre vor dem unglaublichen Erfolg seines Orchester-Schlagers und bekanntesten Werkes, *España*.

Zu den drei Walzern bietet sich ein etwas ausführlicheres Zitat von Francis Poulenc an: „Die *Valses romantiques*, im Sommer 1883 komponiert, sind das Perfekteste, was Chabrier geschaffen hat. Sein melodischer Einfallsreichtum ist nicht geringer als sein außergewöhnliches Gefühl für Instrument und Harmonie. Dieser orchestrale Klaviersatz ist umso erfrischender, wenn man ihn mit dem eher akademischen Klavierstil dieser Zeit vergleicht, sei es Saint-Saëns oder D'Indy. Die Interpretation dieser Walzer ist anspruchsvoll und technisch schwierig.... Ich hatte das Vergnügen, sie mit Messager zu

spielen, der sie mit dem Komponisten am 15. Dezember 1883 in der Société Nationale aus der Taufe gehoben hatte.“

Nach dieser enthusiastischen Beschreibung muss man zu dem Werk nur noch wenig sagen und solltet es einfach auf sich wirken lassen. Die Einleitung wird im zweiten Klavier durch ein glockenartiges Thema im tiefen Bass bestimmt, dem weit gespannte Akkorde und Fragmente der Hauptmelodie im ersten Klavier antworten. Der Hauptwalzer beginnt bei 1:16 und benötigt keine genauere Analyse. Zur Aufrechterhaltung der Spannung trägt der häufige Gebrauch von unregelmäßig langen Phrasen von drei, fünf, sechs oder sieben Takten bei. Ein langer Triller (5:22), acht Takte im Diskant des zweiten und zwölf Takte im Bass des ersten Klaviers, leitet zu vier Takten im Zweierteltakt über. Schließlich wird das Material des Anfangs bei 5:36 wieder aufgenommen, und einige reizvolle Akkorde im zweiten Klavier, die zuerst chromatisch auf und ab laufen und dann eine ganze Oktave aufsteigen, führen zu einem friedlichen Abschluss.

Peter Grove © 2013  
Deutsch: Ludvig Madlener

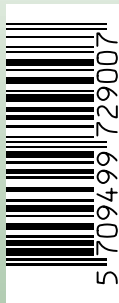
**Wenn eine Kopie des Booklet-Textes im größerem Druck gewünscht wird, kann sie im Internet unter der Adresse:**  
**<http://www.danacord.dk/frmsets/records/729-r.html>**  
**gefunden werden.**

26 years  
*Rarities of Piano Music*  
at  
*'Schloss vor Husum'*





DACOCD 729

DIGITAL DDD


- Ludwig van Beethoven–Franz Liszt:**  
1 Adelaide, S.466iii / LW A58 (1846) 8:56  
2 **Liszt:** Valse mélancolique (1839) 4:26

**Joseph Moog**

- 3 **Gabriel Fauré:** Ballade op.19 (1880) 14:35  
**Reynaldo Hahn:**  
 “Le rossignol éperdu” (1912)  
4 No.28: Matinée parisienne 3:58  
5 No.29: Chérubin tragique 2:07  
**Claude Delvincourt:**  
 “Croquebouches” (1926)  
6 No. 4: Grenadine 2:39  
7 No. 6: Plum pudding 1:08  
8 No.10: Pets de nonne 1:39  
9 No.12: Huile de ricin 2:57

**Sofja Gûlbadamova**

- Domenico Scarlatti–Enrique Granados:**  
 From “Veintiséis (26) Sonatas Inéditas”  
10 Sonata No. 7 in G minor (after Kk.102 / L.89) 2:18  
11 Sonata No.18 in G major(after Kk.547 / L.S28) 2:17

**Sandro Russo**

Recorded August 18–25, 2012 by Sven Will  
 Digital editing: Claus Byrith, Asinus Studio  
 Cover illustration and design: Hilmar Kaul  
 Produced by Peter Froudjian and Jesper Buhl

**Joseph Marx:**

- 12 Prelude 3:09 &  
13 Fugue 7:43 (1916)

**Gianluca Luisi****Reinhold Glière:**

- Preludes op.30 (1907)  
14 No.1 in C major 1:18  
15 No.5 in D major 3:26  
16 No.9 in E major 3:00  
17 No.11 in F major 2:15

**Amir Tebenikhin****Adolf Gutmann:**

- 18 Nocturne in A flat major op.8 No.1 (1844) 2:52

**Julian Fontana:**

- 19 A la Mazurka (1833) 0:54

**Karol Szymanowski:**

- 20 Mazurka op.50 No.1 (1926) 1:54

**Hubert Rutkowski****Emmanuel Chabrier:**

- 21 No.3 from Trois valse romantiques (1883) 6:09

**Duo Grau / Schumacher**

*Total playing time: 79:39*

DANACORD · DENMARK

©DANACORD 2013

<http://www.danacord.dk>