



MARC-ANDRÉ HAMELIN plays  
*The Composer-Pianists*

Alkan · Busoni  
Feinberg · Godowsky  
Hamelin · Medtner  
Rachmaninov  
Scriabin  
Sorabji

hyperion

THE RELATION between musical effect and the technical means necessary for its creation or recreation is apt to be one of opposites. The 'Representation of Chaos' with which Haydn embarked on *The Creation*, for example, could not have succeeded without a conspicuously well ordered compositional technique, nor could the percussion- and timpani-based anarchy of Nielsen's Fourth and Fifth Symphonies or, indeed, the 'controlled chance' of more recent, aleatory trends. A true chaos of means leads only to incoherence, whereas an intended one of expressive ends may be likened to the birth of a universe: explosive, precipitate, seemingly beyond all elemental control, and yet achieved with the pinprick accuracy of some infinitely magnified snowflake, defying our later scrutiny to find in it mere accident rather than purposeful divinity.

A comparable dichotomy can be identified in certain areas of musical performance. Extreme virtuoso demands in the nineteenth and twentieth centuries may at times have been conceived with a conscious intention to convey visceral excitement through an audience's pleasurable apprehension of risk: the solo performer, in particular, may be seen more and more to succeed in such territory the nearer he or she seems to come to being unseated, though preferably without ever quite 'going over the edge'. This requires not an actual fraying of the edges of physical control, but the knowing projection of an illusion born of the player's absolute security. Despite all this, however, the heyday of romantic virtuosity, and in particular its 'paraphrase'—transcription or purpose-designed 'encore' repertoire—, offers an alternative view. Here technical difficulties might seem to exist out of all proportion to whatever poetic vision they were summoned to convey. Who then would wrestle with such monsters, unless so formidably equipped that no monsters were actually to be found? Such works have understandably acquired the metaphorical designation 'calling cards', so explicitly do they set out their exponents' virtuoso credentials.

Nowadays it seems widely thought that the artistic climate of an earlier epoch of recital-giving has made a full return. This is not wholly true: the case can be argued in respect of

'encore' repertoire; less convincingly as regards the latter half of a recital, which at one time might have been entirely devoted to the type of confection indicated above. However, it can be said that the present offers the best of all liberal worlds, in which deeply serious artists may leave but not demean the intellectual and spiritual weight of their mainstream repertoire by restoring to public attention the full variety and zest of a once discredited milieu. In this connection the abstract nature and importance of 'pianism' itself should be emphasized: for the serious performing artist the purely physical, callisthenic dimension in Tausig, Rosenthal, Schulz-Evler, Scharwenka, Hoffman, Godowsky and others illumines the nature of the instrument, and of the art itself, in myriad and idiosyncratic ways. In all such cases, as with others to be encountered on this disc, profound insights can proceed from the manner in which extreme 'difficulty' yet embodies elegance rather than ungainliness, being a glove perfectly and lovingly tailored to the requisite virtuoso hand, not a freakish gift to the man with an extra finger on each. Recent remarks by Marc-André Hamelin may substantiate this. Listeners may find it hard to believe his memorable disclaimer, "I don't like playing difficult music", to which the present writer could respond only "How do you know?", but once one accepts the notion that apparently fearsome technical demands may through the composer-pianist's insight become perfectly attuned to specialized physical means, it is hard to identify any of the music heard here as espousing 'difficulty' purely for its own sake. By its very nature the highly developed virtuosity of all these works, including that of Hamelin's own *Études*, cannot fail to be justified on purely expressive grounds, and therefore commends itself to the serious student of pianism in all its many forms, even in a case where high pianistic sophistication goes knowingly hand in hand with compositional and stylistic mischief (*vide* notes on Hamelin's *Étude No 9*). Such is pre-eminently the case, Hamelin has said, with Medtner, a deeply serious composer-pianist whom he reveres as attaining a perfect harmony of expressive intent and physical means superior even to that of Chopin. Alongside such intricacy of conception we meet here forms of

simplicity—such as that in the Alkan *Esquisses*—which somehow mark themselves out as the products of an infinitely sophisticated compositional and pianistic intelligence. If virtuoso composer-pianists never write ‘difficult’ music, this seems to tell us, nor does artless simplicity of manner spring from a comparable innocence of the imagination.

According to received wisdom, **Leopold Godowsky’s** recorded legacy fails to do justice to his true stature as a pianist (well attested by the close circle of colleagues and friends who heard him at private gatherings). Though his hectic life can hardly be described as reclusive and his personality appeared exceptionally genial, his uneasy relationship with both recording studio and concert hall suggests a reticence possibly related to that of Alkan and Sorabji. Born in the old Lithuanian capital of Wilno, at eighteen months Godowsky lost his father in a cholera epidemic. His formative years were penurious and he lacked true luck and opportunity both in Europe and in the USA (where he was initially at a linguistic disadvantage). It was only after a sensational Berlin debut in 1900 that he tasted success. From the onset of the Great War until his death he lived in the USA, arriving there a homeless refugee with his family. His final years were afflicted by the ravages of a stroke, the loss of his wife and son (the latter a suicide), and effects of the Wall Street Crash of 1929. He died a shadow of his former self, despairing at the clear imminence of another war.

Godowsky’s piano music epitomizes technical difficulty of an acutely subtle and refined order, being both perfectly made for the requisitely gifted pair of hands and, consequently, often many times more challenging than those hands may make it appear. The *Toccata*, subtitled ‘Moto perpetuo’, was included in its composer’s recital programmes in Chicago during 1898 and again at the Beethoven Saal in Berlin on 16 January 1901, this last following upon the triumphs of the previous year and therefore exerting a very different effect upon the public. Against stereotypical expectation the *Toccata* is a filigree conception of distinctive delicacy, abjuring the ‘obligatory’ thunderous ending in favour of a quiet restraint.

A contemporary and compatriot of Medtner and Rach-

maninov, unlike them **Alexander Scriabin** died before the onset of Revolution. Reputedly a formidable pianist, he nonetheless suffered from a form of nervous hypertension which rendered performance draining to the point of occasionally literal prostration, and his keyboard writing in itself conveys something of a sense of the ‘fault line’ between lyrical imaginative freedom and strenuous kinetic activity. His early works are dominated by the spirit of Chopin, not least the Chopin of the *Twenty-four Preludes*, where seemingly improvisatory melodic grace goes hand in hand with concentrated brevity and with the use of pianistic figuration as a unifying force in itself. Scriabin’s debt is acknowledged openly in his titles (*Mazurka, Impromptu, Nocturne, Etude*) and also in the marked preponderance of solo-piano music in his output (though less single-mindedly than in Chopin’s case). However, the mature Scriabin emerges very much as *sui generis* through his idiosyncratic harmony and its capacity to spawn transient melodic or rhythmic motifs. Scriabin’s theosophist leanings developed in due course into something close to megalomania (readily detectable in his orchestral works and in such commentaries as he offered on his later piano sonatas). However, while the shorter piano solo works came to inhabit an ever more rarefied interior world, their tendency to vacillate between fragile dragonfly ephemerality and a sort of volatile, incendiary rhetoric merely extends a thread running through Scriabin’s output as a whole.

The *Tragic Poem* was written in 1903, a significant year which saw also the appearance of the transitional Fourth Sonata in two linked movements. Although the *Poem* is reminiscent both texturally and harmonically of that work’s tumultuous final pages, hinting too at certain declamatory wide melodic intervals in the more radical Fifth Sonata, there is a sense also of harking back to the strenuous pathos of much earlier pieces such as the last of the *Etudes*, Op 8.

The two *Poems* forming Opus 71 date from 1914 and are among Scriabin’s last compositions, though written without premonition of impending extinction. Marked ‘Fantastique’ in the published score, the first is effectively an archetype of the composer’s late manner, its voice as instantly recognizable as

anything in his output. Its brevity is a necessary facet not of elusive fragility but of claustrophobic concentration, weirdly lit as if from within by sudden harmonic excrescences above the middle register of the instrument. The title 'Dark Flames', used soon after in Scriabin's Opus 73, seems to apply equally well here. By contrast the second *Poem*, 'En rêvant, avec une grande douceur', conjures a mellifluous remoteness, seeming ultimately to rise without trace in a startlingly inconclusive vanishing act.

The pieces by **Marc-André Hamelin** heard here belong to a set conceived as a homage to Godowsky and Alkan, the former being emulated through highly personal 'reinvention' (No 10) of Chopin's black-key *Etude*, Op 10 No 5, and the latter in the overall conception of twelve minor-key studies. In this case the key scheme, grouped in threes, is: A–E–B, C–G–D, E flat–B flat–F, G flat–D flat–A flat. The middle study in each group thus deviates by systematic inversion from an otherwise simple chromatic ascent. Hamelin's activities as composer and editor have been in understandable abeyance recently owing to demand for his more celebrated accomplishments. Apart from the three *Etudes* heard here he has therefore completed only Nos 1, 3 and 6, the first two of these being respectively a rival to György Cziffra's *Flight of the Bumblebee* transcription and a recasting of Liszt's *La Campanella*. As may be seen, the emphasis is on a maverick compositional intelligence deployed as an indivisible part of intellectual and technical mastery of the keyboard. Thus an air of stylistic mischief and drollery can co-exist nonchalantly with extremes of pianistic sophistication attained by the most exactly serious means.

*Etude No 9* (1990) seizes upon Rossini's *La Danza* as the pretext for a dizzying tarantella whose *raison d'être* are the blurring of stylistic boundaries and the technical challenge of relentless double notes for the right hand. An unapologetically 'blue' chord soon ushers in a deliberate nod at Liszt's relatively straightforward transcription of the same material, which is then far exceeded by a torrent of egregious cross-rhythms. A sense of strophic innocence punctuates the virtuosity, its gentle irony conjuring portentous dominant-seventh hesita-

tions before the onset of another thematic statement.

*Etude No 10* (1987) is written in the enharmonic equivalent minor key to its G flat model, namely F sharp minor. This suggestion of the obverse side of a coin prompts a veiled and intermittently sinister excursion (marked *Tenebroso*), whimsically designated 'pour les idées noires' (for 'black thoughts', rather than merely 'black keys'). Chopin is here refracted in disorientating splinters by a distorting stylistic mirror before being returned to his quietus in a cryptically disembodied peroration. The penultimate chord seems to effect his posthumous and improbable introduction to the world of post-War jazz.

Time will tell whether *Etude No 12* in A flat minor stands as Hamelin's only essay in wholly original composition amongst the complete set of twelve *Etudes*. It comprises a slow and improvisatory Prelude and a progressively manic Fugue whose position at the end of the canon seems incontestable on grounds of content as much as of tonality. The Prelude achieves transient hints of Messiaen, Dutilleux, Ives and something not a million miles from the likes of Jerome Kern. A suddenly stormy cadenza leads straight into a Fugue in compound quadruple time. Its rhythmic character might suggest comparison with the fiendish Prelude and Fugue in G sharp minor by Taneiev, whose demands are, however, dwarfed. Running thirds, sixths, augmented fourths and even major ninths for a single hand (evoking a late-Scriabin *Etude*) are mercilessly accumulated before a coda of Ginastera-like ferocity. The composer himself believes that inspiration may have come from the fourth movement of Busoni's Piano Concerto, which he was learning when the Fugue was written. Astonishingly, *Etude No 12* was created away from the keyboard. As its progenitor has remarked:

[it] was never meant to become such a monstrous agglomeration of cruel virtuosic devices; I simply wanted to explore some of the developmental and expansional possibilities of the rather silly and banal fugue subject. Let's just say that it started going, pretty much on its own, in directions I hadn't quite suspected at first!

**Samuel Feinberg** was born in Odessa and moved with his

family to Moscow in 1894. He became a piano pupil of Alexander Goldenweiser at the Conservatoire, graduating in 1911 and himself accepting a professorship there in 1922 which he held until his death. As a pianist he championed new Russian music, played all the Beethoven sonatas and Bach's *Das wobltemperierte Clavier*, and specialized also in the music of Chopin and Schumann. Between 1915 and 1960 he composed no fewer than twelve piano sonatas, as well as many shorter solo works, songs and three piano concertos (1931, 1944 and 1947/revISED 1951). He was an energetic transcriber for his instrument, arranging little-known short works by Frescobaldi, Corelli, Locatelli and Marcello alongside larger ones by Bach. The latter include a formidably virtuosic version of the organ Prelude and Fugue in E minor known popularly as 'The Wedge' on account of its widening fugue subject.

Feinberg's Bach transcriptions rival Busoni's in their laterally thinking willingness to recreate organ timbres on the grandest virtuoso scale. While not the most extravagant Feinberg transcription on offer, the arrangement of Bach's chorale *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (BWV650) provides a purpose-designed vehicle for a player commanding massiveness of sonority without percussive ugliness. That Feinberg himself possessed this facility is well attested by surviving recordings.

The quite extended *Berceuse* (1932) indicates a debt not only to Scriabin, but also perhaps to more recondite figures active in the years following his death. Its delicacy of texture is offset by a veiled density of expression and intermittent canonic dialogue between upper and bass voice. Although the dynamic level remains modest one cannot help but wonder what manner of child Feinberg envisaged falling innocently asleep to these labyrinthine abstractions.

It is not always possible in **Charles-Valentin Alkan's** music to distinguish freakish humour from an even more freakish seriousness. Seemingly driven into a reclusive obscurity by his failure in 1848 to become head of the piano department of the Paris Conservatoire, he then suffered the loss of his friend and next-door neighbour Chopin the following year. Much of the rest is legend. Liszt was reputedly

nervous to play in his company, and as a young man Alkan had held the Parisian artistic world in the palm of his hand. All this seems to have dwindled away to a sort of shadow existence behind the walls of his hermetically-sealed apartment, prey to hypochondria and paranoid imaginings, while the French metropolis swarmed around him largely oblivious of his presence in its midst.

Those familiar with Alkan's notorious technical demands (best exemplified by his *Douze Etudes dans les tons mineurs*, Op 39) know well to approach diminutives in his titles with deep suspicion. A work such as the innocently named *Sonatine*, Op 61 (1861) proves titanic in the drama achieved by its compression of thought and gesture, no less than in its formidable athletic requirements. Alkan possessed an arguably unique ability to invest even the briefest forms with far greater substance, and thus human experience, than their mere length would suggest. The forty-eight *Esquisses* from the same year as the *Sonatine* typify this (their subtitle designating them as mere 'Motifs'). *Le Premier Billet Doux* and *Scherzetto* are respectively Nos 46 and 47. The *Billet Doux* is posted to the listener obliquely, negotiating a G minor 'Neapolitan' cadence before reaching its supposed 'home' key of E flat, only to wander again through a bewildering succession of tonal digressions before an elusive end leaves the third of the scale hovering unsupported. The entire piece occupies twenty bars. Its particular order of simplicity could have emanated only from a mind seasoned also in structural and instrumental virtuosity of the most formidable cast. The ternary *Scherzetto* emphasizes rhythmic rather than harmonic incident, creating tension through the disparity of temporal and textural scale (the latter changing mercurially from rapid delicacy to brittle accentuation). The soubriquet 'miniature' seems curiously inappropriate.

Alkan stated that transcription was a matter of making everything heard. In his solo piano version of the first movement of Beethoven's Third Piano Concerto (recorded by Marc-André Hamelin on Hyperion CDA66765) rather more than everything emerges in a massive cadenza of Alkan's own devising, at the climax of which the finale of Beethoven's Fifth

Symphony momentarily erupts in counterpoint with the Concerto's main theme. Such bizarre feats, however, arose from the most profound veneration of their subjects, their sheer oddness perhaps due to the potentially obsessive workings of a creative mind in barely relieved solitude. In his transcription from Haydn's Symphony No 94, moreover, Alkan behaves impeccably, possibly feeling that his chosen composer on this occasion has already contributed as much mischief as is seemly. (The work's nickname, 'Surprise', refers to the *fortissimo* chord in the sixteenth bar of this movement, with which Haydn hoped to burst the whalebone stays of a few somnolent ladies in his post-prandial audience. The extent of his success in this aim remains disappointingly obscure.) Alkan confines himself unerringly to the form and content of Haydn's model, only once or twice carrying a melodic line down the octave or inverting scales of thirds to enhanced pianistic effect. The exercise is to be heard as one of judicious 're-orchestration' in the keyboard's parallel terms. Physical awkwardness (as opposed to technical challenge) is ironed out, but the parading of a knowing pianistic vainglory never becomes an end in itself.

If Schütz, Handel and Mozart had all turned to Italy for inspiration, the Italian composer-pianists Sgambati, Martucci and **Ferruccio Busoni** returned the compliment by aligning themselves with Germanic tradition. Busoni was pre-eminent amongst these and also one of the greatest virtuosi in an age of pianistic titans (though not above a few waspish hints of rivalry where Godowsky was concerned). As such he was a natural heir to the pedagogic and performing legacy of Franz Liszt, with whom he is linked not least by his tendency in effect to recreate music of earlier ages by free transcription into the pianistic terms of his own time. His earliest piano transcription of a Bach organ work was conceived in 1888, already responding to the complex overtones of organ sonority with such subtlety of texture, doubling and chordal spacing as to mark a radical advance beyond the 'literal' Bach transcriptions made by Liszt in Weimar during the middle of his career. Though it is easy to be wise after the event, some portent may be seen in Busoni's first transcriptions of later,

much less classifiable works such as the *Fantasia after J S Bach*, written in three days during June 1909 in memory of the composer's father, Ferdinand, who had died the previous month. In a letter to the pianist Egon Petri (from whose mother had come the idea of transcribing Bach's organ works) Busoni described the *Fantasia* as 'a major concert work ... (one of my best)'. He gave its first performance in London the following October.

For the *Fantasia after J S Bach* Busoni borrowed literary terminology, referring to it as a *Nachdichtung*. In the words of Antony Beaumont: 'This almost untranslatable term meaning neither paraphrase nor transcription implies a reconstruction of an original text in another language or style' (*Busoni the Composer*, Faber and Faber; 1985). Three separate organ compositions by Bach are woven into the *Fantasia*, being transformed after the general fashion of a Lisztian operatic paraphrase. However, the harmonic atmosphere of Liszt's two late compositions entitled *La Lugubre Gondola* (I and II) strikingly pervades an episode early in the work (revisited later), these being far removed not only from the ostentatious world of his operatic paraphrases but also, seemingly, from this world altogether. This passage is followed in due course by an arrangement of the Bach chorale setting *Christ, der du bist der helle Tag*, after which Busoni fashions variations on the chorale using as a model Bach's Chorale Partita, BWV766. Later still comes a free 're-invention' of the Fughetta founded by Bach upon *Gottes Sohn ist kommen*, BWV703 (known more familiarly as 'In dulci jubilo'). Of particular significance throughout is a recurrent device consisting simply of three repeated notes or chords, identifiable from earlier works by Busoni as a 'death motif'.

Busoni wrote to his frail and aged mother that this music was 'moved from the heart and all those who have heard it were moved to tears'. It was played to her by Busoni's friend Gino Tagliapietra just before Madame Busoni followed her husband mere months later, to her son's intense grief. If the extent of Busoni's borrowing from Bach seems strange in a work of such deep personal significance, it is worth reflecting that, to a composer whose operatic masterpiece (linked with over

twenty ancillary works) was to be *Doktor Faust*, the ultimate mysteries of life and death were arguably indivisible from a kind of protean creative personality able to grow and learn by infiltrating the greatest minds and spirits and the highest musical dialectic of the past.

A lifelong friend of Medtner, whose student precocity in composition he wryly admired, like him **Sergei Rachmaninov** enjoyed a privileged existence until the 1917 Revolution in Russia brought about exile and the loss of family affluence. Whereas Medtner settled eventually in England and suffered in an artistic climate inimical to the reticence of his musical personality, Rachmaninov lived to prosper in America, migrating between it and a villa in Switzerland until failing health and clouds of war placed Europe beyond reach.

Rachmaninov's *Six Moments Musicaux* were written between October and December 1896. The second is heard here in the composer's slightly revised and less congested version dating from 1940. These pieces, especially the second and fourth, are the composer's first piano works to hint at the range and subtlety of his mature keyboard style, responding beneficially as they do to the pianistic intricacy of Balakirev, Liapunov and others rather than to the immense but generalized influence of Tchaikovsky (despite his First Concerto not a natural role model for piano virtuosity). The consistency of Rachmaninov's figuration in Op 16 No 2 reveals it as a conceptual precursor of the *Etudes-Tableaux*, Opp 33 and 39. The piece opens tangentially on a dominant chord and maintains a passionately striving mood until its restrained but seemingly unrequited conclusion. By contrast the brief *Etude-Tableau* in E flat (1911) typifies Rachmaninov's most bracing march style, offering only the most mercurial fragments of melody until its climactic final page and ending in an echo, doubtless deliberate, of the hugely successful Third Piano Concerto, first heard two years earlier.

Frequently labelled a 'conservative' composer, **Nikolai Medtner** is liable progressively to reveal not only a haunting but also a surprisingly innovative personality. On superficial acquaintance a harmonic idiom rooted in romanticism tends to mitigate an often radically subversive rhythmic technique.

Recognition of the modernity of such thinking has accordingly been limited.

The finest among Medtner's fourteen Sonatas (many of them cast in one movement) explore a fruitful tension between the dictates of an inherited structural tradition and the more 'organic' tendencies indicated above, where material gradually extends itself polyphonically in such fashion as to render a verbatim return of its initial statement counter-productive (a sign of the iconoclastic influence of Beethoven, himself an overthrower of Classical formal balance). However, some of Medtner's most anarchic rhythmic ideas and unbridled pianism are to be found very early in his output, before he had grappled to any great extent with sonatas at all. His highly distinctive mixture of close motivic argument and seemingly spontaneous pianism may be seen further along the way as honed by sonata discipline, even when bearing such titles as *Improvisation*. The happy sensation conveyed is of immense natural ease in the expressive and instrumental means used, but at the same time of a freedom reached through necessary single-mindedness and austerity in the evolution of a chosen form. For this reason variation technique offers obvious advantages, as here in Op 31 No 1, the longest of three pieces composed in 1914. These bear a dedication to the memory of the pianist and composer Alexei Stanchinsky, whose probable suicide in October of that year had cut short a potentially important friendship. This possibly explains not only the particularly haunting theme on which ensuing variations are founded (atmospherically related to the later *Sonata-Reminiscenza*), but also the destabilizing force of cross-rhythms, sometimes capricious, sometimes more menacing: Stanchinsky had suffered periodically from hereditary insanity. One might detect a poignant parallel as Medtner's theme attempts to maintain equilibrium in a rhythmic whirlpool but emerges only in disembodied snatches. The last variation (startlingly anticipating the displacements of Zez Confrey's *Kitten on the Keys*) is followed by a withdrawn and retrospective Epilogue.

Of Parsee and Spanish/Sicilian parentage, **Kaikhosru Shapurji Sorabji** was born in England. A self-taught musician and prolific writer on music, he was a devoted

champion of Medtner (dubbing his *Night Wind* Sonata, Op 25 No 2, 'the greatest piano sonata of modern times') and also of Alkan, with whom he shared both a determinedly reclusive tendency and status as writer of some of the most fearfully challenging piano music in existence. Sorabji's early *Opus Clavicembalisticum* extends to some four-and-a-half hours and has become notorious as much for its shadowy existence beyond normal concert-going reach as for its massive technical demands. In 1937 Sorabji vetoed all public performances of his work which did not enjoy his personal consent, thus knowingly initiating a silence which was to last almost four decades. Advocacy by a handful of trusted performers was at last permitted again in the 1970s. Marc-André Hamelin's championship of this music places him in a select pianistic company which includes Yonty Solomon, the late John Ogdon, Ronald Stevenson and Carlo Grante. Hamelin has himself prepared performing editions of the first eighteen of Sorabji's *One Hundred Transcendental Studies*.

The *Pastiche from 'Sadko'* is one of three such pieces composed in 1922, the others being based respectively upon Chopin's 'Minute' Waltz and the Habanera from Bizet's *Carmen*. The *Sadko* pastiche differs from its riotous companions by preserving the mood of its model (from the eighth of Rimsky-Korsakov's sixteen operas, completed in 1896). Sorabji's delicately opulent re-invention extends to a mere five pages and is laid out on three staves throughout. In a critical edition published by the Sorabji Music Archive (Bath, 1992), Marc-André Roberge notes that Sorabji frequently made scathing remarks about Rimsky-Korsakov and probably saw the Hindu Merchant's Song as a fine melody in danger of going to waste, thus needing rescue through varied development. In the process we encounter hints of Debussy's *Reflets dans l'eau* and, perhaps, a coincidental glimpse of Samuel Feinberg's rarefied harmonic world.

FRANCIS POTT © 1998

Thanks are due to Alistair Hinton (Curator of the Sorabji Archive at Bath, composer and dedicatee, with his wife, of Hamelin's *Etude No 10*) for historical and textual information on the Sorabji work and certain details concerning Marc-André Hamelin's original compositions

The American writer Robert Rimm of Philadelphia conceived this recording as a companion to his book, *Composer-Pianists: Hamelin and The Eight*, which explores the fascinating and intricate historical link connecting the nine musicians presented on this CD. The book is published by Amadeus Press.

ISBN: 1-57467-072-7

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

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)



**L**A RELATION ENTRE L'EFFET MUSICAL et les moyens techniques nécessaires à sa création ou à sa récréation tend à être une relation de contraires. Ainsi la « Représentation du Chaos », avec laquelle Haydn s'embarqua dans *La Création*, aurait-elle peut-être échoué sans une technique compositionnelle remarquablement bien ordonnée—tout comme l'anarchie, fondée sur la percussion et les timbales, des Quatrième et Cinquième symphonies de Nielsen, ou le « hasard contrôlé » des courants aléatoires, plus récents. Un véritable chaos de moyens ne conduit qu'à l'incohérence, alors qu'un chaos de desseins expressifs délibéré peut s'apparenter à la naissance de l'univers : explosif, précipité, apparemment hors de tout contrôle fondamental, et pourtant configuré avec l'exacte précision de quelque flocon de neige infiniment magnifié, défiant notre scrutation ultérieure pour trouver en lui davantage un simple accident qu'une divinité déterminée.

Semblable dichotomie peut être discernée dans certaines sphères d'interprétation musicale. Les exigences virtuoses extrêmes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont peut-être été parfois élaborées avec l'intention consciente de véhiculer une excitation viscérale via une agréable appréhension du risque par le public : l'interprète soliste, en particulier, peut être de plus en plus tenu de réussir au plus près du territoire où il semble sur le point d'être désarçonné, sans jamais « tomber » pour autant. Ce qui requiert non d'éliminer véritablement les limites du contrôle physique mais de projeter sciemment une illusion née de la sécurité absolue de l'interprète. Malgré tout ceci, l'âge d'or de la virtuosité romantique—et notamment ses paraphrases (transcriptions ou répertoire de « bis » spécialement conçu)—offre une toute autre vue, où les difficultés techniques pourraient paraître sans commune mesure avec la vision poétique qu'elles étaient sommées de véhiculer. Dès lors, qui se colleterait avec pareils monstres, à moins d'être si formidablement armé qu'aucun monstre n'existe plus ? De telles œuvres ont naturellement acquis l'appellation métaphorique de « cartes de visite », tant elles font explicitement ressortir les potentialités virtuoses de leurs apôtres.

Selon une idée largement répandue, le climat artistique

d'un âge ancien du récital est pleinement revenu. Ce qui n'est pas tout à fait vrai : si elle se défend quant au répertoire de « bis », cette idée est moins convaincante pour la seconde moitié du récital, qui pouvait être, à une époque, entièrement consacrée au type de friandises susmentionné. On peut cependant dire que le présent disque offre le meilleur de tous les univers libéraux, dans lesquels les artistes profondément sérieux peuvent égayer, mais non avilir, le poids spiritualo-intellectuel de leur principal répertoire en restaurant à l'attention du public toute la variété et le piquant d'un milieu naguère discrédité. À ce propos, force est de souligner la nature abstraite et l'importance du « pianisme » : pour l'artiste de scène sérieux, la dimension purement physique, callisthénique des Tausig, Rosenthal, Schulz-Evler, Scharwenka, Hoffman et Godowski illumine la nature de l'instrument, et de l'art même, de manières plurielles et idiosyncratiques. Dans tous ces cas, comme dans d'autres figurant sur ce disque, de profondes idées peuvent découler de la façon dont l'extrême « difficulté » incarne l'élégance plutôt que la disgrâce, cette difficulté étant un gant parfaitement et joliment taillé pour la main virtuose requise, non un don fantasque fait à l'homme pourvu d'un doigt supplémentaire à chaque main. Deux remarques récentes de Marc-André Hamelin abondent en ce sens. Les auditeurs auront peut-être peine à croire son démenti mémorable : « Je n'aime pas jouer de la musique difficile »—auquel le présent auteur ne put que répondre « Ça par exemple ! ». Mais une fois acceptée l'idée que des exigences techniques apparemment terrifiantes peuvent, via la perspicacité du pianiste/compositeur, s'harmoniser parfaitement avec des moyens physiques ad hoc, il est difficile de dire d'une seule pièce du présent enregistrement qu'elle épouse la « difficulté » pour la « difficulté ». De par sa nature même, la virtuosité extrêmement développée de toutes ces œuvres (y compris les *Études* de Hamelin) ne saurait manquer d'être justifiée sur des bases purement expressives, et se recommande donc à l'étudiant sérieux du pianisme dans toute sa diversité, même lorsque la haute sophistication pianistique va sciemment de pair avec la malice compositionnelle et stylistique (cf. remarques sur l'*Étude n°9* de

Hamelin). Ce qui est avant tout le cas, selon Hamelin, avec Medtner, pianiste/compositeur profondément sérieux qu'il révère pour son atteinte à une parfaite harmonie entre intention expressive et moyens physiques, supérieure même à celle de Chopin. Cette complexité conceptionnelle côtoie des formes de simplicité—comme dans les *Esquisses* d'Alkan—qui se révèlent pourtant les fruits d'une intelligence compositionnelle et pianistique infiniment sophistiquée. Ce qui semble nous suggérer que si les pianistes/compositeurs virtuoses n'écrivent jamais de musique « difficile », la simplicité candide ne naît pas non plus d'une innocence d'imagination comparable.

Il est une idée reçue selon laquelle le legs enregistré de **Leopold Godowski** ne rend pas justice à la véritable envergure de pianiste de ce compositeur (attestée par l'étroit cercle de collègues et d'amis qu'il entendirent lors de réunions privées). Bien que sa vie mouvementée puisse difficilement être dépeinte comme recluse et que sa personnalité parût extraordinairement affable, sa relation malaisée avec le studio d'enregistrement et la salle de concerts suggère une réticence peut-être apparentée à celle d'Alkan et de Sorabji. Né dans la vieille capitale lituanienne de Vilnius, Godowski avait dix-huit mois lorsqu'il perdit son père dans une épidémie de choléra. Ses années de formation furent indigentes et il n'eut pas de vraie chance, ni d'opportunité, tant en Europe qu'aux États-Unis (où il fut d'abord désavantagé sur le plan linguistique). Ce ne fut qu'après un début sensationnel à Berlin, en 1900, qu'il goûta au succès. Du début de la Grande guerre jusqu'à sa mort, il vécut aux États-Unis, où il était arrivé avec sa famille, en tant que réfugié sans abri. Ses dernières années furent affectées par les ravages d'une attaque, la perte de sa femme et de son fils (qui se suicida) et les effets du krach de Wall Street (1929). Il mourut en n'étant plus que l'ombre de lui-même, désespéré par l'imminence manifeste d'une nouvelle guerre.

La musique pour piano de Godowski incarne une difficulté technique d'un ordre intensément subtil et raffiné : parfaitement construite pour deux mains nécessairement douées, elle est maintes fois plus difficile que ces mains ne peuvent le

faire paraître. La *Toccata*, sous-titrée « Moto perpetuo », fut incluse dans le programme de récitals de son compositeur, à Chicago, en 1898 et, de nouveau, à la Beethoven Saal de Berlin, le 16 janvier 1901—suite aux triomphes antérieurs, d'où un effet fort différent sur le public. Contre toute attente stéréotypée, la *Toccata* est une conception filigranée, à la délicatesse distinctive, qui abjure la conclusion tonitruante « obligatoire » à la faveur d'une retenue paisible.

Contrairement à ses contemporains et compatriotes Medtner et Rachmaninov, **Alexandre Scriabine** mourut avant le début de la Révolution. Bien que réputé formidable pianiste, il souffrait d'une forme d'hypertension nerveuse, qui rendait toute interprétation épuisante, parfois jusqu'à une véritable prostration, et son écriture pour clavier véhicule un certain sens de la « ligne de faille » entre liberté inventive lyrique et activité cinétique exténuante. Ses premières œuvres sont dominées par l'esprit de Chopin, surtout le Chopin des *Vingt-quatre préludes*, où la grâce mélodique apparemment improvisée va de pair avec une concision concentrée et avec l'usage de la figuration pianistique comme force unificatrice en soi. Scriabine reconnaît ouvertement cette dette dans ses titres (*Mazurka, Impromptu, Nocturne, Étude*) et dans la place nettement prépondérante accordée à la musique pour piano solo (même si elle est moins résolument marquée que dans le cas de Chopin). Cependant, le Scriabine abouti émerge fortement *sui generis* à travers son harmonie idiosyncratique et sa capacité à engendrer des motifs mélodiques ou rythmiques éphémères. Ses inclinations théosophiques finirent par se développer en une sorte de mégalomanie (immédiatement décelable dans ses œuvres orchestrales et dans des commentaires tels que ceux qu'il fit sur ses sonates pour piano ultérieures). Toutefois, si ses œuvres pour piano solo plus brèves en vinrent à habiter un univers intérieur sans cesse plus raréfié, leur tendance à vaciller entre l'éphémérité fragile d'une libellule et une sorte de rhétorique volatile, incendiaire, ne fait que prolonger un fil qui parcourt toute sa production.

Le *Poème tragique* fut écrit en 1903, année importante qui vit également l'apparition de la Quatrième sonate, transi-

tionnelle, en deux mouvements connexes. Même s'il rappelle, et textuellement et harmoniquement, les tumultueuses pages finales de la Quatrième sonate—tout en insinuant certains larges intervalles mélodiques déclamatoires de la Cinquième sonate, plus radicale—, ce *Poème* ramène au pathos vigoureux de pièces nettement antérieures, telle la dernière des *Études*, op.8.

Les deux *Poèmes* de l'op.71 datent de 1914 et comptent parmi les dernières compositions de Scriabine, encore que écrites sans prémonition du trépas imminent. Marqué « Fantastique » sur la partition publiée, le premier *Poème* est véritablement un archétype de la manière tardive du compositeur, dont la voix est plus que jamais instantanément reconnaissable. Sa concision est une facette nécessaire non d'une fragilité insaisissable mais d'une concentration claustrophobe, mystérieusement éclairée comme de l'intérieur par des excroissances harmoniques soudaines, au-dessus du registre médian de l'instrument. Le titre « Flammes sombres », que Scriabine utilisa peu après dans son op.73, semble tout aussi bien convenir ici. Par contraste, le second *Poème*, « En rêvant, avec une grande douceur », fait surgir un isolement melliflu, qui paraît finalement s'élever sans une trace, dans une évanescente étonnement peu conclusive.

Ces pièces de **Marc-André Hamelin** appartiennent à un corpus conçu comme un hommage à Godowski et à Alkan, le premier étant imité à travers une réinvention extrêmement personnelle (n°10) de l'*Étude sur les touches noires*, op.10 n°5 de Chopin, le second dans la conception globale de douze études dans les tons mineurs. Les activités de compositeur et d'éditeur de Hamelin sont récemment demeurées dans un suspens bien compréhensible, lié au succès de ses activités plus célèbres. Hors les trois présentes *Études*, seules les pièces n°s 1, 3 et 6 sont donc achevées, les deux premières étant respectivement une concurrente de la transcription du *Vol du bourdon* de György Cziffra et une refonte de *La Campanella* de Liszt. Comme nous pouvons le constater, l'accent porte sur l'intelligence compositionnelle non-conformiste, déployée comme une partie indivisible de la maîtrise intellectuelle et technique du clavier. Ainsi une atmosphère

d'espégerie et de drôlerie stylistiques peut-elle coexister non-chalamment avec des extrêmes de sophistication pianistique, atteints par des moyens du plus astreignant sérieux.

L'*Étude n°9* (1990) se saisit de *La Danza* de Rossini comme prétexte à une tarentelle vertigineuse, dont les raisons d'être tiennent à l'estompage des frontières stylistiques et au défi technique d'incessantes doubles notes pour la main droite. Un accord carrément « blue » conduit bientôt à un assentiment délibéré à la transcription lisztienne, relativement simple, du même matériau, qui est ensuite nettement dépassée par un torrent de contre-rythmes monumentaux. Un certain sens de l'innocence strophique ponctue la virtuosité, sa douce ironie faisant apparaître des hésitations de septième de dominante solennelles avant le début d'une nouvelle énonciation thématique.

L'*Étude n°10* (1987) est écrite dans la tonalité mineure enharmoniquement équivalente à son modèle en sol bémol, savoir fa dièse mineur. Cette suggestion d'un avers suscite une incursion voilée et sporadiquement sinistre (marquée *Tenebrosa*), étrangement conçue « pour les idées noires » (plutôt que pour les seules touches noires). Chopin est ici réfracté en éclats déroulants par un miroir stylistique déformant avant d'être renvoyé à son trépas dans une péroration énigmatiquement désincarnée. Le pénultième accord semble opérer son introduction posthume et improbable à l'univers du jazz d'après-guerre.

Le temps nous dira si l'*Étude n°12* en la bémol mineur est le seul essai de composition totalement originale du corpus. Elle comprend un Prélude lent, de type improvisation, et une Fugue progressivement démente, dont la position en fin de canon semble incontestable. Le Prélude, qui comporte d'éphémères allusions à Messiaen, Dutilleul, Ives, n'est pas à des années-lumières d'un Jerome Kern. Une cadence soudainement tempétueuse conduit droit à une Fugue sise dans une mesure à quatre temps composée. Son caractère rythmique peut inspirer une comparaison avec le démoniaque Prélude et Fugue en sol dièse mineur de Taneïev, aux exigences cependant rapetissées. Des tierces, des sixtes précipitées, des quarts augmentées et même des neuvièmes

majeures pour une seule main (évocatrices d'une *Étude* scriabinienne tardive) s'accumulent impitoyablement avant une coda d'une férocité digne de Ginastera. Le compositeur lui-même pense que cette inspiration a pu surgir du quatrième mouvement du Concerto pour piano de Busoni, qu'il apprenait au moment de l'écriture de la Fugue. Fait surprenant, l'*Étude n°12* fut conçue en dehors du clavier. Comme le remarqua son créateur :

Jamais [elle] n'aurait dû devenir pareille agglomération monstrueuse de procédés virtuoses cruels ; je voulais simplement explorer quelques-unes des possibilités de développement et d'expansion du sujet de la fugue, plutôt primaire et banal. Disons juste qu'elle s'est mise à partir, presque de son propre chef, dans des directions que je n'avais pas du tout soupçonnées d'emblée !

Né à Odessa, **Samuel Feinberg** s'établit avec sa famille à Moscou, en 1894. Il apprit le piano auprès d'Alexander Goldenweiser, au Conservatoire, dont il sortit diplômé en 1911 et où il accepta un poste de professeur (en 1922), qu'il conserva jusqu'à sa mort. En tant que pianiste, il se fit le champion de la musique russe nouvelle, joua toutes les sonates de Beethoven et *Das wobltemperierte Clavier* de Bach, se spécialisant également dans la musique de Chopin et de Schumann. Entre 1915 et 1960, il composa pas moins de douze sonates pour piano, ainsi que nombre d'œuvres pour instruments solistes plus brèves, des chants et trois concertos pour piano (1931, 1944 et 1947/révisé en 1951).

Transcripteur enthousiaste pour son instrument, il arrangea de courtes pièces méconnues de Frescobaldi, Corelli, Locatelli et Marcello, aux côtés d'œuvres, plus imposantes, de Bach—dont une version redoutablement virtuose du Prélude et Fugue en mi mineur pour orgue, dit populairement « Le coin » à cause de son sujet de fugue qui va s'élargissant.

Les transcriptions feinbergiennes de Bach rivalisent avec celles de Busoni dans leur approche originale visant à recréer les timbres de l'orgue à l'échelle virtuose la plus grandiose. Même s'il ne constitue pas la transcription la plus extravagante de Feinberg, l'arrangement du choral de Bach *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (BWV650) offre un

véhicule ad hoc pour un interprète maîtrisant le caractère massif de la sonorité, la laideur percussive en moins. Les enregistrements qui nous sont parvenus attestent bien que Feinberg disposait de cette aptitude.

La *Berceuse*, très étendue, fait montre d'une dette envers Scriabine, mais aussi, peut-être, envers des compositeurs plus abscons, actifs dans les années qui suivirent sa mort. La délicatesse texturale de cette œuvre est contrebalancée par une densité expressive voilée et par un dialogue canonique intermittent entre la voix supérieure et la voix inférieure. Quoique le niveau dynamique demeure modeste, l'on ne peut s'empêcher de se demander quel genre d'enfant Feinberg imagina, s'endormant innocemment au son de ces abstractions labyrinthiques.

Il n'est pas toujours possible de distinguer, dans la musique de **Charles-Valentin Alkan**, l'humour insolite d'un sérieux plus insolite encore. Apparemment déjà plongé dans une obscurité recluse par l'échec de sa candidature au poste de chef du département de piano du Conservatoire de Paris (1848), Alkan subit la perte de son ami et voisin de palier Chopin (en 1849). Le reste est en grande partie légende. Liszt aurait été nerveux de jouer en sa compagnie et, jeune homme, Alkan avait tenu le monde artistique parisien à sa merci. Le tout semble avoir abouti à une réduction, à une sorte d'existence fantôme d'un Alkan derrière les murs de son appartement hermétiquement clos, en proie à des pensées hypocondriques et paranoïaques pendant que la métropole française grouillait autour de lui, largement inconsciente de sa présence en son sein.

Ceux qui connaissent les exigences techniques notoires d'Alkan (dont les *Douze Études dans les tons mineurs*, op.39 fournissent la meilleure illustration) savent bien appréhender les diminutifs de ses titres avec une profonde suspicion. Une œuvre innocemment intitulée *Sonatine* (op.61; 1861) se révèle titanique autant dans le drame né de sa compression de pensée et de gestique que dans ses exigences athlétiques exceptionnelles. Alkan possédait la capacité, que l'on pourrait dire unique, d'investir les formes, même les plus brèves, d'une substance, et partant d'une expérience humaine, bien

supérieure à ce que leur seule longueur suggérerait—fait symbolisé par les *Quarante-huit esquisses* (1861), désignées dans leur sous-titre comme de simples « Motifs », dont *Le Premier billet doux* et *Scherzetto* sont respectivement les numéros 46 et 47. Le « billet doux » est envoyé obliquement à l'auditeur, négociant une cadence « napolitaine » de sol mineur avant d'atteindre sa supposée tonalité « mère » de mi bémol, pour mieux repartir dans une déconcertante succession de digressions tonales, avant qu'une fin évasive ne laisse le tiers de la gamme flotter sans support. L'ensemble de la pièce occupe vingt mesures. Le genre particulier de sa simplicité n'a pu émaner que d'un esprit chevronné, en matière de virtuosité structurale et instrumentale, de la plus formidable trempe. Le *Scherzetto* ternaire met l'accent sur l'incident rythmique plutôt que harmonique, créant une tension via une disparité de gamme temporelle et textuelle (cette dernière passant versatilement de la délicatesse rapide à l'accentuation caustique). Le sobriquet de « miniature » semble curieusement inapproprié.

Alkan affirma que la transcription consistait à faire tout entendre. Sa version pour piano solo du premier mouvement du Troisième concerto pour piano de Beethoven (enregistrée par Marc-André Hamelin sur le disque Hyperion CDA66765) voit émerger une massive cadence de sa propre conception, à l'apogée de laquelle le finale de la Cinquième symphonie de Beethoven surgit momentanément en contrepoint avec le thème principal du Concerto. De tels procédés bizarres naquirent, cependant, de la plus profonde vénération de leurs sujets, leur singularité absolue tenant peut-être aux mécanismes potentiellement obsessionnels d'un esprit créateur dans une solitude à peine soulagée. Au reste, Alkan se comporte impeccablement dans sa transcription de la Symphonie n°94 de Haydn, sentant peut-être que le compositeur choisi pour l'occasion a déjà apporté toute l'espégerie possible. (Le surnom de l'œuvre, « La Surprise », fait allusion à l'accord *fortissimo* de la seizième mesure du présent mouvement, avec lequel Haydn espérait faire éclater les baleines des corsets de quelques dames de son auditoire, en proie à une somnolence postprandiale. L'étendue du succès de cette

entreprise demeure malheureusement obscure.) Alkan se confine infailliblement à la forme et au fond du modèle de Haydn, ne transposant qu'une ou deux fois une ligne mélodique à l'octave inférieure, ou inversant des gammes de tierces pour rehausser l'effet pianistique. Il faut voir en cet exercice une « ré-orchestration » judicieuse de l'œuvre dans les termes parallèles du clavier. La gaucherie physique (en contradiction avec le défi technique) est aplanie, mais l'étalage d'une vanité pianistique consciente ne devient jamais une fin en soi.

Si Schütz, Haendel et Mozart ont tous puisé leur inspiration en Italie, les pianistes/compositeurs italiens Sgambati, Martucci et Ferruccio Busoni retournèrent le compliment en s'alignant sur la tradition germanique. Busoni, le plus prééminent des trois, compta parmi les plus grands virtuoses dans une époque de titans pianistiques (quoique n'étant pas au-dessus de quelques allusions mordantes à une rivalité impliquant Godowski). En tant que tel, il était l'héritier naturel du legs pédagogique et interprétatif de Franz Liszt, avec lequel il partagea avant tout une propension à recréer la musique du passé par une libre transcription en termes pianistiques de son temps. Sa toute première transcription pianistique d'une œuvre pour orgue de Bach, conçue en 1888, répondait déjà aux harmoniques complexes de la sonorité de l'orgue par une subtilité textuelle (doublement, position), de manière à marquer une avancée radicale, par-delà les transcriptions bachiennes « littérales » réalisées par Liszt à Weimar, au milieu de sa carrière. Même s'il est toujours facile d'être sage après coup, l'on peut déceler quelque présage dans les premières transcriptions busoniennes d'œuvres ultérieures, beaucoup moins classables, telle la *Fantasia nach Bach*, écrite en trois jours de juin 1909, en mémoire de son père Ferdinando, mort en mai. Dans une lettre adressée au pianiste Egon Petri (dont la mère avait été à l'origine de l'idée de transcrire des œuvres pour orgue de Bach), il dépeint la *Fantasia* comme « une œuvre de concert majeure ... (l'une de mes meilleures) ». Il en donna la première à Londres, en octobre.

Pour sa *Fantasia nach Bach*, Busoni emprunta la termin-

ologie littéraire en parlant de *Nachdichtung*. Selon Antony Beaumont : « Ce terme presque intraduisible, qui ne signifie ni paraphrase, ni transcription, sous-entend une reconstruction d'un texte original dans un autre langage ou style » (*Busoni the Composer*, Faber and Faber, 1985). Trois compositions pour orgue de Bach sont glissées dans la *Fantasia*, transformées selon le procédé général de la paraphrase opératique lisztienne. Cependant, l'atmosphère harmonique de deux compositions lisztiennes tardives intitulées *La Lugubre Gondola* (I et II) imprègne de manière saisissante un épisode précoce de l'œuvre (révisé ultérieurement)—lesquelles pièces sont très éloignées non seulement de l'univers ostentatoire de ses paraphrases opératiques, mais aussi, apparemment, de tout cet univers. Ce passage est suivi, en temps opportun, d'un arrangement de la mise en musique du choral de Bach *Christ, der du bist der belle Tag*; après quoi Busoni configure des variations sur ce choral, en prenant pour modèle la Partita sur choral, BWV766 de Bach. Vient ensuite une « ré-invention » libre de la Fughetta de Bach fondée sur *Gottes Sohn ist kommen*, BWV703 (plus communément connu sous l'appellation « In dulci jubilo »). Un procédé récurrent particulièrement important, qui consiste simplement en trois notes ou accords répétés, peut être identifié, au vu des œuvres antérieures de Busoni, comme un « motif de mort ».

Busoni écrivit à sa frêle et vieille mère que cette musique venait « du cœur et tous ceux qui l'ont entendue furent émus aux larmes ». L'ami de Busoni, Gino Tagliapietra, la lui joua juste avant qu'elle suivit son mari au tombeau (à seulement quelques mois d'écart), à l'extrême douleur de son fils. Si l'étendue de l'emprunt de Busoni à Bach peut sembler étrange dans une œuvre si profondément personnelle, il vaut de songer que, pour un compositeur dont le chef-d'œuvre opératique (rattaché à plus de vingt œuvres) devait être *Doktor Faust*, les mystères ultimes de la vie et de la mort étaient, pourrait-on dire, inhérents à une sorte de personnalité créatrice protéiforme, capable de croître et d'apprendre en infiltrant les plus grands esprits et la plus haute dialectique musicale du passé.

À l'instar de Medtner—un ami de toujours, dont il admira la précocité estudiantine en matière de composition—, **Sergueï Rachmaninov** jouit d'une existence privilégiée jusqu'à ce que la Révolution russe de 1917 entraîna l'exil et la perte de la prospérité familiale. Alors que Medtner finit par s'installer en Angleterre et souffrit d'un climat artistique inamical envers sa personnalité musicale réticente, Rachmaninov alla réussir en Amérique, partagé entre ce pays et sa villa suisse jusqu'à ce qu'une santé défaillante et les nuages de la guerre missent l'Europe hors de portée.

Les *Six Moments musicaux* de Rachmaninov furent écrits entre octobre et décembre 1896. Le deuxième est proposé ici dans une version moins encombrée, légèrement révisée par le compositeur vers 1940. Ces pièces, surtout les deuxième et quatrième, sont les premières œuvres pianistiques de Rachmaninov à insinuer toute la gamme et la subtilité de son style mature, répondant à la complexité pianistique des Balakirev et Liapounov plutôt qu'à l'influence, immense mais généralisée, de Tchaïkovski (lequel, nonobstant son Premier concerto, n'est pas un modèle naturel de virtuosité pianistique). La consistance de la figuration de Rachmaninov dans l'op.16 n°2 pose cette pièce en avant-coureur conceptuel des *Études-Tableaux*, opp.33 et 39. Elle s'ouvre digressivement sur un accord de dominante et maintient une atmosphère passionnément combative jusqu'à sa conclusion retenue mais apparemment non payée de retour. Par contraste, la brève *Étude-Tableau* en mi bémol (1911) illustre le style de marche le plus tonifiant de Rachmaninov, n'offrant que les plus vifs fragments mélodiques jusqu'à la page finale paroxysmique, et s'achevant dans un écho, indubitablement délibéré, du Troisième concerto pour piano, au succès immense, joué pour la première fois deux ans auparavant.

Fréquemment étiqueté « compositeur conservateur », **Nicolai Medtner** est susceptible de se révéler une personnalité entêtante mais aussi étonnamment novatrice. Superficiellement, un idiome harmonique enraciné dans le romantisme tend à mitiger une technique rythmique souvent radicalement subversive. Aussi la reconnaissance de la modernité de ce style de pensée a-t-elle été limitée.

Les plus belles des quatorze Sonates de Medtner (coulées, pour la plupart, en un mouvement) explorent une tension fructueuse entre les préceptes d'une tradition structurelle héritée et les tendances plus « organiques » susmentionnées, où le matériau se déploie petit à petit polyphoniquement, de manière à traduire un retour littéral de son énonciation initiale contre-productive (signe de l'influence iconoclaste de Beethoven, lui-même pourfendeur de l'équilibre formel classique). Cependant, Medtner présente très tôt dans sa production, avant même de s'être jamais collété aux sonates, certaines de ses idées rythmiques les plus anarchiques et un pianisme débridé. Son mélange, extrêmement spécifique, d'argument motivique serré et de pianisme apparemment spontané peut être tenu, également, pour affilé par la discipline de la sonate, même lorsque les œuvres portent des titres comme *Improvisations*. L'heureuse sensation véhiculée est celle d'une immense aisance naturelle dans les moyens expressifs et instrumentaux mais, en même temps, d'une liberté atteinte via un acharnement et une austérité nécessaires à l'évolution d'une forme choisie. Pour cette raison, la technique de variation offre des avantages évidents, comme dans l'op.31 n°1, la plus longue des trois pièces composées en 1914 et dédiées à la mémoire du pianiste/compositeur Alexei Stanchinski, dont le probable suicide en octobre de cette année-là avait mis un terme à une amitié potentiellement importante. Ce qui peut expliquer non seulement le thème particulièrement obsédant sur lequel reposent les variations suivantes (d'une atmosphère affiliée à la *Sonata-Reminiscenza* ultérieure), mais la force déstabilisatrice des contre-rythmes, tantôt capricieux, tantôt plus menaçants : Stanchinski avait périodiquement souffert de démence héréditaire. On pourrait déceler un poignant parallèle dans le thème de Medtner, qui tente de garder l'équilibre dans un tourbillon rythmique, mais n'émerge que dans des fragments désincarnés. La dernière variation (anticipant étonnamment les déplacements du *Kitten on the Keys* de Zec Confrey) est suivie d'un Épilogue renfermé et rétrospécif.

D'origine persie et hispano-sicilienne, **Kaikhosru Shapurji Sorabji** naquit en Angleterre. Musicien autodidacte

et auteur prolifique sur la musique, il fut un des champions dévoués de Medtner (surnommant sa Sonate « Vent nocturne », op.25 n°2, « la plus grande sonate pour piano des temps modernes ») et d'Alkan, avec lequel il partagea une tendance résolue à la réclusion et un statut d'auteur de certaines des pièces pour piano les plus étonnamment difficiles jamais écrites. Son précoce *Opus Clavicembalisticum*, qui dure quelque quatre heures et demie, est devenu célèbre autant pour son existence insondable, hors d'atteinte des concerts normaux, que pour ses énormes exigences techniques. En 1937, Sorabji mit un veto à toute exécution publique de son œuvre qui ne jouirait pas de son assentiment, instaurant sciemment un silence de presque quatre décennies. Finalement, quelques interprètes éprouvés furent de nouveau autorisés à défendre cette musique dans les années 1970. Marc-André Hamelin, qui s'en fit l'avocat, intégra un groupe de pianistes élus, aux côtés de Yonti Solomon, du feu John Ogdon, de Ronald Stevenson et de Carlo Grante. Hamelin a lui-même préparé les éditions des dix-huit premières des *One Hundred Transcendental Studies* de Sorabji.

Le *Pastiche de « Sadko »* est l'un des trois pastiches composés en 1922, les deux autres se fondant respectivement sur la Valse « Minute » de Chopin et la Habanera de la *Carmen* de Bizet. Le présent pastiche diffère de ses séditeux compagnons en ce qu'il préserve l'atmosphère de son modèle (le huitième des seize opéras de Rimski-Korsakov, achevé en 1896). La réinvention délicatement opulente de Sorabji ne couvre que cinq pages et est disposée de bout en bout sur trois portées. Dans une édition critique publiée par la Sorabji Music Archive (Bath, 1992), Marc-André Roberge note que Sorabji fit de fréquentes remarques cinglantes sur Rimski-Korsakov et qu'il vit probablement le chant du marchand hindou comme une belle mélodie menaçant d'être perdue, et requérant donc d'être sauvée par un développement varié—au fil duquel nous rencontrons des allusions aux *Reflets dans l'eau* de Debussy et, peut-être, un aperçu-coïncidence de l'univers harmonique raréfié de Samuel Feinberg.

FRANCIS POTT © 1998

Traduction HYPERION

Die Beziehung zwischen der musikalischen Wirkung und den zu ihrer Schaffung bzw. Neuschaffung eingesetzten technischen Mitteln ist oft eine widersprüchliche. Die „Darstellung des Chaos“, mit der sich Haydn in der *Schöpfung* befaßte, wäre zum Beispiel ohne eine hervorragend geordnete Kompositionstechnik nicht möglich gewesen, ebenso wenig wie die auf Trommeln und Pauken basierende Anarchie der Vierten und Fünften Sinfonie Nielsens, oder gar der „geregelte Zufall“ modernerer, aleatorischer Tendenzen in der Musik. Ein wirkliches Chaos der eingesetzten Mittel führt zu nichts anderem als einer Zusammenhangslosigkeit, wohingegen ein beabsichtigtes Chaos mit ausdrucksvollen Elementen zur Geburt eines eigenen Kosmos führen kann: explosiv, hastig, und scheinbar jenseits jeglicher Kontrolle der Elemente; aber dennoch mit der äußerst detaillierten Genauigkeit einer unendlich vergrößerten Schneeflocke geschaffen. Dabei werden wir sogar in unseren späteren Untersuchungen der Komposition eher beabsichtigte Göttlichkeit als einen bloßen Zufall finden.

Eine vergleichbare Kluft ist auch in bestimmten Bereichen der musikalischen Präsentation zu erkennen. Die enormen Anforderungen, die man während des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts an die Virtuosität stellte, sind wohl zeitweise bewußt so konzipiert worden, um durch die freudige Risikobereitschaft des Publikums eine innere Erregung zu übertragen. Insbesondere der Solist scheint auf diesem Gebiet zu brillieren, je mehr er sich von den Konventionen löst, ohne dabei aber je die Grenzen ganz zu überschreiten. Dazu ist es nicht nötig, tatsächlich an die Grenzen der körperlichen Kontrolle zu stoßen, jedoch erfordert es die wissenschaftliche Übertragung einer Illusion, die aus der vollkommenen Sicherheit des Künstlers entsteht. Trotz all dem bietet uns die Glanzzeit der romantischen Virtuosität, und dabei besonders deren „Paraphrase“—eine Transkription bzw. ein zweckdienliches „Zugaben“-Repertoire—einen alternativen Blickwinkel. Hierbei scheinen die technischen Schwierigkeiten in keinem Verhältnis zu der poetischen Vision zu stehen, die sie ausdrücken sollen. Wer sonst würde sich an solch monströse Geschöpfe heranwagen, wäre er nicht so hervorragend aus-

gerüstet, daß diese schließlich nicht in Erscheinung treten? Da Werke wie diese die virtuoson Qualitäten des Künstlers so eindeutig und klar hervorheben, haben sie sich verständlicherweise die metaphorische Bezeichnung einer „Visitenkarte“ erworben.

Man ist heutzutage weithin der Ansicht, daß es eine völlige Rückbesinnung auf das künstlerische Klima einer früheren Periode des Solovortrags gegeben hat. Dies stimmt allerdings nicht ganz. Hinsichtlich des Repertoires für Zugaben läßt sich darüber streiten; weniger allerdings in bezug auf die zweite Hälfte des Solovortrages, der wohl einst völlig für eine Kreation im oben angeführten Stil bestimmt war. Es kann allerdings behauptet werden, daß das vorliegende Stück sämtliche Freiheiten repräsentiert, im Rahmen derer ein wirklich ernsthafter Künstler das intellektuelle und spirituelle Gewicht seines gewöhnlichen Repertoires etwas steigern kann, anstatt es zu vermindern, indem er nämlich die Aufmerksamkeit des Publikums wieder auf die volle Vielfalt und den Pfiff eines einst diskreditierten Milieus lenkt. In diesem Zusammenhang müssen das abstrakte Wesen und die Bedeutung des „Pianismus“ selbst hervorgehoben werden. Die rein physisch-belastende Dimension, die wir bei Tausig, Rosenthal, Schulz-Evler, Scharwenka, Hoffman, Godowsky und anderen finden, beleuchtet auf vielfältige und eigenartige Weise die Natur des Instruments, wie auch die Kunst selbst. Bei all diesen Beispielen können, ebenso wie bei weiteren Titeln dieser CD, tiefgründige Einblicke aus der Art und Weise gewonnen werden, wie ein extremer „Schwierigkeitsgrad“ dennoch Eleganz verkörpern kann, anstatt unbeholfen zu wirken—wie ein eigens für die Hand des Virtuosen gefertigter erforderlicher Handschuh, und nicht ein verrücktes Geschenk an den Mann mit „einem sechsten Finger an jeder Hand“. Zwei Kommentare von Marc-André Hamelin mögen dies untermauern. Der geneigte Zuhörer kann seiner bemerkenswerten Aussage „Schwierige Musik zu spielen liegt mir nicht“ wohl kaum Glauben schenken. Daraufhin konnte ich—als der Verfasser dieser Zeilen—nur entgegnen „Wie können Sie sich da sicher sein?“ Sobald man aber die Ansicht akzeptiert, daß die anscheinend beängstigenden technischen Anforderungen



durch den Einblick des Pianisten bzw. des Komponisten perfekt auf die spezialisierten physischen Mittel abgestimmt werden können, ist es nicht leicht, einen Abschnitt der hier gehörten Musik ausfindig zu machen, der sich lediglich der Schwierigkeit willen selbiger annimmt. Und eben durch diese Eigenschaften ist die äußerst stark ausgeprägte Virtuosität all dieser Werke, darunter auch Hamelins eigene Etüden, alleine aufgrund ihrer Ausdruckskraft gerechtfertigt und empfiehlt sich damit dem ernsthaften Pianisten in all seinen vielen Formen, selbst in einem Fall, bei dem hohes pianistisches Niveau bewußt Seite an Seite mit kompositionstechnischer und stilistischer Verschmitztheit steht (siehe Anmerkungen zu Hamelins *Etüde Nr. 9*). Und dies ist, laut Hamelin, vor allem bei Medtner der Fall, einem äußerst ernsthaften Pianisten und Komponisten, den Hamelin aufgrund seiner perfekten Harmonie ausdrucksvoller Ansicht und physischer Mittel, die selbst jene Chopins übertreffen, verehrt. Neben der Kompliziertheit der Konzeption finden wir auch Formen der Schlichtheit—wie zum Beispiel bei den *Esquisses* Alkans—die sich irgendwie als das Ergebnis einer äußerst ausgereiften Intelligenz der Komposition und des Klavierspiels behaupten. Wenn virtuose Pianisten, die gleichzeitig Komponisten sind, niemals „schwierige“ Musik schreiben, so dient dies zur Bestätigung, und genauso wenig kann kunstlose Schlichtheit der Art und Weise aus einer vergleichbaren Unschuldigkeit der Vorstellung entspringen.

Nach allem, was man über **Leopold Godowsky** weiß, läßt sich behaupten, daß das Vermächtnis seines Schaffens in Form von Tonaufnahmen nicht dem Status, den er als Pianist hatte, gerecht wird (was auch viele engere Freunde und Kollegen bestätigen, die ihn im privaten Kreise hören konnten). Sein hektisches Leben läßt sich kaum als zurückgezogen bezeichnen. Er schien eine äußerst geniale Persönlichkeit zu besitzen, doch läßt sein unbefagliches Gefühl gegenüber Aufnahmestudios und Konzerthallen auf eine Zurückhaltung schließen, die der Alkans oder Sorabjis ähnelt. Godowsky wurde in der alten litauischen Hauptstadt Wilna geboren; als er achtzehn Monate alt war, erlag sein Vater der Cholera. Die entscheidenden Jahre seines Lebens waren

armelige Zeiten. Sowohl in Europa als auch in den Vereinigten Staaten hatte er nie richtig Glück oder eine Chance (in den USA hatte er anfangs ziemliche Sprachprobleme). Erst im Jahre 1900 konnte er in Folge eines sensationellen Debüts in Berlin einmal vom großen Erfolg kosten. Vom Ausbruch des ersten Weltkrieges bis zu seinem Tode lebte er in den USA, wo er als obdachloser Flüchtling mit seiner Familie ankam. Seine letzten Jahre waren von den verheerenden Folgen eines Schlaganfalls, dem Verlust seiner Frau und eines Sohnes (letzterer durch Suizid) sowie dem Börsenkrach von 1929 geprägt. Verzweifelt im Angesicht eines neuen bevorstehenden Krieges, verstarb er als Schatten seiner selbst.

Godowskys Klaviermusik verkörpert die technische Schwierigkeit einer äußerst feinen und raffinierten Ordnung, die wie geschaffen ist für diese begabten Hände. Nicht selten sind die Kompositionen wesentlich anspruchsvoller als man es aufgrund der Leichtigkeit des Fingerspiels vermuten möchte. Die *Toccata* mit dem Zusatztitel „Moto perpetuo“ stand 1898 in Chicago auf dem Programm, und später am 16. Januar 1901 im Beethoven-Saal von Berlin. Der letztere Auftritt fand im Zuge der großen Erfolge des Vorjahres statt und hatte somit eine wesentlich andere Wirkung auf das Publikum. Entgegen aller stereotypen Erwartungen ist die *Toccata* eine filigrane Konzeption unverwechselbarer Feinheiten, und schwört somit dem „obligatorischen“ stürmischen Ende zu Gunsten einer ruhigen Zurückhaltung ab.

**Alexander Scriabin** war Zeitgenosse und Landsmann von Medtner und Rachmaninow. Im Gegensatz zu diesen beiden verstarb Scriabin noch vor der Revolution. Obwohl er den Ruf eines gewaltigen Pianisten hatte, litt er an einer Form von nervlich bedingtem Bluthochdruck, der gelegentlich so an seinen Kräften zehrte, daß Auftritte in völliger Erschöpfung endeten. Seine Klavierkompositionen alleine vermitteln ein Gefühl für diese Grenze zwischen lyrisch-phantasievoller Freiheit und anstrengender körperlicher Betätigung. Seine frühen Werke sind vom Geist Chopins geprägt, nicht zuletzt vom Chopin der *Vierundzwanzig Préludes*, bei denen die Anmut der scheinbar improvisierten Melodie mit der konzertierten Kürze und der pianistischen Figurierung als einer in

sich vereinigenden Kraft einhergeht. Ganz offen würdigt er Scriabins Anteil daran in den Titeln (*Mazurka, Improromptu, Nocturne, Etude*) und ebenso im augenfälligen Übermaß an Soloklavierstücken (wenn auch weniger zielstrebig als im Falle Chopins). Allerdings stellt sich der reife Scriabin als *sui generis* heraus, besonders aufgrund seiner idiosynkratischen Harmonie und seiner Fähigkeit, kurzlebig melodische und rhythmische Motive zu erzeugen. Scriabins theosophische Neigung entwickelte sich im Laufe der Zeit immer mehr zu einem Größenwahnsinn (wie man anhand seiner Orchesterwerke und seinen Bemerkungen zu seinen letzten Klavier-sonaten leicht feststellen kann). Während sich die kürzeren Klaviersonaten zwar einerseits in einer immer abgeschlosseneren, inneren Welt bewegen, so bleibt andererseits ihre Tendenz, zwischen der empfindlichen Flüchtigkeit einer Libelle und einer Art brisanter und explosiver Rhetorik zu schwanken, ganz in der Tradition des Gesamtwerks Scriabins.

Das *Tragische Gedicht* wurde im Jahre 1903 verfaßt, einem bedeutendem Jahr, das auch den Übergang der Vierten Sonate in zwei miteinander verbundene Sätze sah. Das *Gedicht* erinnert hinsichtlich Textur und Harmonie an die turbulenten Schlußseiten des Werkes. Dabei verweist es auch auf bestimmte größere deklamatorische Intervalle in der Melodie der fundamentaleren Fünften Sonate. Ebenso fühlen wir uns zurückversetzt zum anstrengenden Pathos vieler früherer Stücke, wie dem letzten der *Etüden* op.8.

Die beiden *Gedichte*, die das Opus 71 bilden, stammen aus dem Jahre 1914 und zählen zu den letzten Kompositionen Scriabins, die er schrieb, ohne den bevorstehenden Untergang zu erahnen. In der veröffentlichten Partitur trägt ersteres, das wirkungsvoll und archetypisch für die spätere Manier des Komponisten ist, den Titel „*Fantastique*“. Die Stimme ist so umgehend zu erkennen, wie alles andere in seinem Werk. Die Kürze ist vielmehr ein notwendiger Aspekt klaustrophobischer Konzentration und nicht schwer erfassbarer Zerbrechlichkeit; es entsteht der Eindruck, als wäre sie durch plötzliche harmonische Auswüchse im Mittelregisters des Instruments von innen beleuchtet. Der Titel „*Dunkle Flammen*“, der kurz darauf in Scriabins Opus 73 verwendet wurde, scheint hier

ebensogut zu passen. Im Gegensatz dazu beschwört das zweite *Gedicht* „*En rêvant, avec une grande douceur*“ eine wohlklingende Ferne und scheint letztendlich auf überraschende, unbestimmte Weise zu verschwinden.

Die hier zu hörenden Stücke von **Marc-André Hamelin** sind Teil einer Reihe, die als Hommage an Godowsky und Alkan konzipiert wurde. Godowsky strebt er dabei mittels einer äußerst persönlichen „Neuerfindung“ (Nr. 10) von Chopins schwarzer Obertasten-*Etüde*, op.10 Nr. 5, nach; Alkan ehrt er mit der Gesamtkonzeption der Studie der zwölf Molltonarten. Verständlicherweise ruhten Hamelins Aktivitäten als Komponist und Verleger aufgrund der Nachfrage nach anderen seiner so gefeierten Fähigkeiten. Neben den drei hier zu hörenden *Etüden* konnte er deshalb nur Nrn. 1, 3 und 6 vollenden, wovon die ersten beiden mit György Cziffras Transkription von *Flug der Hummel* konkurrieren bzw. eine Neubesetzung von Liszts *La Campanella* darstellen. Wie man vernehmen kann, liegt die Betonung auf einer einzigartigen Intelligenz der Komposition, die als untrennbarer Teil einer intellektuellen und technischen Meisterleistung auf der Tastatur eingesetzt wird. Deshalb kann auch ein etwas verschmitzter, amüsanter Stil ganz locker neben den mit anspruchsvollen und ernsthafte Mitteln geschaffenen Extremen pianistischer Klasse stehen.

Die *Etüde Nr. 9* (1990) greift Rossinis *La Danza* als Textvorlage für eine schwindelerregende Tarantella heraus, deren *raisons d'être* die verschwimmenden Stilgrenzen sowie die technische Herausforderung der nicht endenwollenden Doppelnoten für die rechte Hand sind. Ein unverfrorener „schräger“ Akkord macht bald Platz für eine bewußte Anlehnung an Liszts relativ unkomplizierte Transkription des gleichen Materials. Dieses Material wird daraufhin von einem Strom ungeheurerlicher Kreuzrhythmen noch weit übertraffen. Die Virtuosität ist von einem Gefühl strophischer Unschuldigkeit geprägt; ihre sanfte Ironie beschwört eine gewaltig dominante Septimen-Verzögerung, bevor ein neues Thema eintritt.

Die *Etüde Nr. 10* (1987) wurde in der enharmonischen Entsprechung der Molltonart zu ihrem Ges-Vorbild

geschrieben, nämlich fis-Moll. Man gewinnt den Eindruck, die Rückseite der Medaille zu sehen, die uns auf eine verschleierte und zeitweise bedrohliche Exkursion geleitet (als *Tenebrosa* gekennzeichnet), die neckischerweise als „pour les idées noires“ bezeichnet wird (für dunkle Gedanken und nicht nur schwarze Tasten). Chopin wird hier anhand eines verzerrenden Spiegelbilds des Stils in irreführende Bruchstücke zerbrochen, bevor ihm in Folge einer rätselhaft körperlosen Zusammenfassung der Todesstoß versetzt wird. Der vorletzte Akkord hat ihn wohl ganz unerwartet posthum in die Welt des Nachkriegs-Jazz versetzt.

Es wird sich erst noch herausstellen, ob die *Étude Nr. 12* in as-Moll das einzige Werk der gesamten Reihe in völlig ursprünglicher Komposition bleiben wird. Es umfaßt ein langsames, improvisiertes Vorspiel sowie eine zunehmend manische Fuge, deren Position gegen Ende des Kanons unanfechtbar ist. Im Vorspiel vernehmen wir flüchtige Anspielungen auf Messiaen, Dutilleux, Ives und sogar etwas, das wie Jerome Kern klingt. Eine plötzlich stürmisch werdende Kadenz geht in eine komplizierte Quadrupelfuge über. Ihr rhythmischer Charakter läßt einen Vergleich mit dem teuflischen Vorspiel und der Fuge in gis-Moll von Tanejew zu, dessen Ansprüche jedoch in den Schatten gestellt werden. Fließende Terzen, Sexten, erweiterte Quartan und selbst größere Nonen für eine Hand (womit eine späte *Étude* von Scriabin hervorgerufen wird) vereinigen sich gnadenlos vor einer Koda der Bissigkeit eines Ginastera. Der Komponist selbst glaubt, die Inspiration aus dem vierten Satz von Busonis Klavierkonzert gewonnen zu haben, das er zur Zeit der Entstehung der Fuge gerade lernte. Erstaunlicherweise wurde die *Étude Nr. 12* jenseits der Tastatur geschaffen. Ihr Urheber bemerkte dazu:

Es ist nie meine Absicht gewesen, eine so monströse Anhäufung grausamer virtuoser Mittel zu schaffen. Ich wollte lediglich die Möglichkeiten einer Weiterentwicklung und eines Ausbaus des eher dümmlich-banalen Fugenthemas erkunden. Man kann sagen, daß es quasi ein Eigenleben gewann und sich in Richtungen entwickelte, die ich anfangs gar nicht für möglich gehalten hatte!

**Samuel Feinberg** wurde in Odessa geboren und zog 1894 mit seiner Familie nach Moskau. Dort nahm er am Konservatorium Klavierunterricht bei Alexander Goldenweiser und graduierte im Jahre 1911. 1922 nahm er einen Lehrstuhl an, den er bis zu seinem Tode inne hatte. Als Pianist engagierte er sich für die neue russische Musik, spielte alle Beethoven-Sonaten sowie Bachs *Woblt temperiertes Klavier*; ebenso spezialisierte er sich auf die Musik von Chopin und Schumann. Zwischen 1915 und 1960 komponierte er nicht weniger als zwölf Klaviersonaten, wie auch eine Menge kürzerer Solowerke, Lieder und drei Klavierkonzerte (1931, 1944 und 1947/überarbeitet 1951). Bei den Transkriptionen für sein Instrument war er sehr engagiert. Er bearbeitete eine Reihe weniger bekannter Stücke von Frescobaldi, Corelli, Locatelli und Marcello, ebenso wie größere Werke Bachs. Zu letzterem gibt es eine gewaltige virtuose Version des Orgelvorspiels und der Fuge in e-Moll, die aufgrund ihres ausgedehnten Fugenthemas weithin als 'Keil' bezeichnet wird.

Feinbergs Bach-Transkriptionen konkurrieren mit denen Busonis in ihrem originalen Vorhaben, Orgelklangfarben auf größtmöglichem virtuoson Niveau zu schaffen. Die Bearbeitung des Bach-Chorals *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (BWV650) ist vielleicht nicht die extravaganteste Transkription, die Feinberg zu bieten hat, sie bietet aber dem Musiker ein zweckdienliches Medium zur Steuerung der massiven Klangfülle ohne perkussorische Häßlichkeit. Daß Feinberg eben diese Gabe besaß, ist ausreichend durch die erhaltenen Tonaufnahmen belegt.

Die relativ ausgedehnte *Berceuse* (1932) läßt nicht nur einen Verweis auf Scriabin erkennen, sondern vielleicht auch auf etwas abstrusere Figuren, die in den Jahren nach seinem Tod aktiv wurden. Die Feinheit der Textur wird ausgeglichen durch eine verschleierte Dichte des Ausdrucks und einen zwischenzeitlich auftretenden, kanonischen Dialog zwischen Ober- und Baßstimme. Das Niveau der Dynamik bleibt zwar gemäßigt, doch mag man sich fragen, welches Kind sich vor den Augen Feinbergs bewegte, das zu diesen labyrinthischen Abstraktionen unschuldig einschlafen sollte.

Bei **Charles-Valentin Alkans** Musik fällt es oft schwer,

den Unterschied zwischen seinem unberechenbaren Humor und seiner noch viel unberechenbareren Ernsthaftigkeit zu erkennen. Wohl in Folge davon, daß es ihm 1848 nicht gelang, die Leitung der Klavierabteilung des Pariser Konservatoriums zu übernehmen, zog er sich in finstere Abgeschlossenheit zurück und hatte im folgenden Jahr den Verlust seines Freundes und Nachbars Chopin zu beklagen. Das meiste darüber hinaus ist Legende. Liszt hatte den Ruf, daß es ihn nervös machte, in seiner Gegenwart zu spielen. Als junger Mann hielt Alkan die Künstlerwelt von Paris in seinen Händen. Doch all dies schien in eine Art Schattendasein hinter die Türen seiner hermetisch-abgeriegelten Wohnung dahingeschwunden zu sein. Dort wurde er zum Opfer der Hypochondrie und paranoischer Vorstellungen. Die betrieb-same französische Metropole nahm keine Notiz davon, daß er sich in ihrer Mitte befand.

Wer Alkans berüchtigte technische Anforderungen kennt (bestes Beispiel hierfür sind seine *Douze Etudes dans les tons mineurs*, op.39), weiß, daß man in seinen Titeln auftretende Diminutive mit großer Vorsicht genießen muß. Ein Werk mit einem so unschuldig wirkenden Titel wie *Sonatine*, op. 61 (1861) erweist sich in seiner durch eine Verdichtung von Gedanken und Gestik geschaffenen Dramaturgie als gigantisch. Alkan besaß wohl diese einzigartige Fähigkeit, selbst kleinste Stücke mit weitaus größerer Substanz—und damit auch Lebenserfahrung—auszufüllen, als man es von ihrem Umfang her erwarten hätte können. Die achtundvierzig *Esquisses* aus dem selben Jahr wie *Sonatine* sind hierfür charakteristisch (laut Untertitel sind sie lediglich „Motive“). Bei *Le Premier Billet Doux* und dem *Scherzetto* handelt es sich um Nr. 46 bzw. 47. *Le Billet Doux* erreicht den Zuhörer auf Umwegen. Zunächst wird eine „neapolitanische“ Kadenz in g-Moll gemästert, bevor das Stück schließlich zu seiner „eigentlichen“ Tonart in Es zurückkehrt, von wo aus es weiter durch eine verwirrende Folge tonaler Abschweifungen irrt. Ein schwer faßbarer Abschluß läßt die Terz dieser Passage frei schwebend zurück. Das gesamte Stück umfaßt zwanzig Takte. Diese besondere Ordnung der Simplizität konnte nur einem Geist entspringen, der auch bestens mit der strukturellen

und instrumentellen Virtuosität der gewaltigsten Besetzung vertraut war. Das dreiteilige *Scherzetto* betont eher den rhythmischen als den harmonischen Aspekt, und erzeugt durch die Ungleichheit der temporalen und textuellen Anlage eine Spannung (letztere wechselt sprunghaft von einer raschen Feinfühligkeit zu einer zerbrechlichen Akzentuierung). Der Spitzname „Miniatur“ scheint merkwürdig und unangemessen.

Alkan sagte, daß es bei einer Transkription darum ginge, alles hörbar zu machen. In seiner Soloklavierfassung des ersten Satzes in Beethovens Drittem Klavierkonzert (Aufnahme von Marc-André Hamelin bei Hyperion CDA66765) erscheint nahezu alles im Rahmen einer von Alkan selbst konzipierten, enormen Kadenz. Zum Höhepunkt der Kadenz bricht für einen Moment das Finale der Fünften Symphonie Beethovens aus und bildet damit einen Gegenpol zum Hauptthema des Konzerts. Solch bizarre Meisterleistungen sind jedoch auf seine äußerst tiefgehende Verehrung der Themen zurückzuführen. Ihre ganze Eigentümlichkeit ist womöglich auf das besessene Wirken eines kreativen Geistes in kaum jemals gelöster Abgeschlossenheit zurückzuführen. Darüber hinaus kann man Alkan zur Transkription der Symphonie Nr. 94 von Haydn nur Lob zollen. Wahrscheinlich ahnte er, daß der von ihm gewählte Komponist zu diesem Anlaß schon mehr Unfrieden stiftete als es schicklich ist. (Der Spitzname des Werkes, „Mit dem Paukenschlag“, bezieht sich auf den *fortissimo*-Akkoord im sechzehnten Takt dieses Satzes, mit dem Haydn die Verkrampfung einiger schläfriger, satter Damen im Publikum aufzulockern hoffte. Ob er damit Erfolg hatte, bleibt uns aber leider verborgen.) Alkan hält sich hinsichtlich Gestalt und Inhalt völlig an das Vorbild Haydns; lediglich ein- oder zweimal läßt er die melodische Linie die Oktave hinabgleiten oder kehrt Terzen um, und erzielt damit einen gesteigerten pianistischen Effekt. Dies hört man in der umsichtigen „Neu-Orchestrierung“ mit den entsprechenden Mitteln der Tastatur. Die physische Unbeholfenheit wird (im Gegensatz zur technischen Herausforderung) aus dem Weg geräumt, doch die Zurschaustellung eines wissenden pianistischen Dünkels ist nie Selbstzweck.

Während Schütz, Händel und Mozart zur Inspiration Reisen nach Italien unternahmen, reichten sich die italienischen Pianisten und Komponisten Sgambati, Martucci und **Ferruccio Busoni** in die germanische Tradition ein. Unter ihnen ragte besonders Busoni heraus; er war einer der größten Virtuosen in einer Zeit der Giganten des Klavierspiels (dennoch konnte er nicht davon ablassen, giftige Kommentare zu seiner Rivalität mit Godowsky abzugeben). Als solcher trat er das natürliche Erbe der pädagogischen und künstlerischen Hinterlassenschaft Franz Liszts an, mit dem ihn nicht nur die Neigung verband, Musik aus früheren Epochen durch eine freie Transkription in pianistische Formen seiner eigenen Zeit neu zu schaffen. Seine erste Klaviertranskription eines Orgelwerks von Bach entstand 1888. Dabei sprach er bereits auf die komplexen Obertöne des Wohlklangs der Orgel an, und entwickelte einen ausgesprochenen Scharfsinn für Textur, Verdopplungen und Verteilung der Akkorde. Er bildet somit einen radikalen Fortschritt im Vergleich zu den von Liszt während der Mitte seiner Schaffensperiode in Weimar geschaffenen „wörtlichen“ Bach-Transkriptionen. Natürlich ist man im Nachhinein immer etwas schlauer, doch läßt sich dies in Busonis ersten Transkriptionen späterer, viel weniger klassifizierbarer Werke, wie der *Fantasia nach J. S. Bach*, erahnen. Dieses Stück entstand im Juni 1909 innerhalb von drei Tagen und wurde der Erinnerung an seinen Vater Ferdinando, der im Monat zuvor verstarb, gewidmet. In einem Brief an den Pianisten Egon Petri (von dessen Mutter die Idee kam, eines der Orgelwerke Bachs zu transkribieren) beschrieb Busoni die *Fantasia* als „ein bedeutendes Konzertwerk ... (eines meiner besten)“. Im darauffolgenden Oktober gab er den ersten Vortrag dieses Werks.

Bei der *Fantasia nach J. S. Bach* bediente sich Busoni literarischer Terminologie, indem er diese als „Nachdichtung“ bezeichnete. Antony Beaumont drückte es so aus: „Dieser fast nicht zu übersetzende Begriff hat weder die Bedeutung einer Paraphrase noch einer Transkription; er impliziert eine Umgestaltung eines Originaltextes in eine andere Sprache oder einen anderen Stil“ (aus *Busoni the Composer*, Faber and

Faber; 1985). In die *Fantasia* eingewoben finden wir drei separate Orgelkompositionen Bachs, die im Rahmen der üblichen Liszt'schen Opernparaphrasen umgewandelt wurden. Die harmonische Atmosphäre der beiden späten Liszt-Kompositionen unter dem Titel *La Lugubre Gondola* (I und II) durchflutet auffallenderweise einen frühen Abschnitt des Werkes (der zu einem späteren Zeitpunkt wiederkehrt). Diese sind nicht nur weit von der pompösen Welt seiner Opernparaphrasen entfernt, sondern befinden sich auch jenseits dieser ganzen Welt. Dieser Passage folgt im weiteren Verlauf eine Bearbeitung des Choralatzes von Bach *Christ, der du bist der belle Tag*. Busoni schafft daraufhin anhand des Vorbildes von Bachs Chorale Partita (BWV766) Variationen zum Choral. Etwas später noch erscheint eine freie „Neuerfindung“ der Fughetta, die Bach auf der Grundlage von *Gottes Sohn ist gekommen* (BWV708, weithin auch als „In dulci jubilo“ bekannt) schrieb. Durchgehend von besonderer Bedeutung ist ein wiederkehrendes Stilmittel, das einfach aus drei sich wiederholenden Noten oder Akkorden besteht, die man im Hinblick auf frühere Werke Busonis hier als „Todesmotiv“ erkennen kann.

Busoni schrieb seiner gebrechlichen, alten Mutter, daß seine Musik „von Herzen kommt, und alle, die sie bisher hörten zu Tränen gerührt waren“. Busonis Freund Gino Tagliapietra spielte ihr diese Musik vor, kurz bevor sie, zur schmerzvollen Trauer ihres Sohnes, ihrem Mann nach nur wenigen Monaten folgte. Das Ausmaß, in dem sich Busoni der Werke Bachs bediente, mag für ein Werk solch großer persönlicher Bedeutung merkwürdig erscheinen. Doch sollte man sich vor Augen führen, daß die grundlegenden Mysterien von Leben und Tod für einen Komponisten, dessen Meisterwerk die Oper *Doktor Faust* (in Verbindung mit mehr als zwanzig Begleitwerken) sein sollte, wohl untrennbar mit seiner Art protisch-kreativer Persönlichkeit verbunden sind, die das Wissen und den Geist sowie die große musikalische Dialektik der Vergangenheit in sich aufnimmt.

**Sergej Rachmaninow** war Zeit seines Lebens ein guter Freund Medtners, dessen frühe Begabung des Komponierens er besonders bewunderte. Beide erfreuten sich einer

privilegierten Existenz bis sie die Russische Revolution von 1917 ins Exil trieb und ihnen den Wohlstand ihrer Familien nahm. Medtner ließ sich schließlich in England nieder, wo er unter einem künstlerischen Klima litt, das seiner zurückhaltenden musikalischen Natur feindselig gegenüberstand. Rachmaninow hingegen blühte in Amerika richtig auf. Er pendelte zwischen der Neuen Welt und seiner Villa in der Schweiz, bis ihm Europa aufgrund seines schlechter werdenden Gesundheitszustands und den Schatten des Krieges unzugänglich wurde.

Rachmaninows *Six Moments Musicaux* entstanden zwischen Oktober und Dezember 1896. Das zweite Stück ist hier in der vom Komponisten leicht umgearbeiteten und weniger gedrängten Fassung von 1940 zu hören. Bei diesen Stücken, insbesondere dem zweiten und dem vierten, handelt es sich um Rachmaninows erste Klavierwerke, bei denen wir einen Vorgeschmack der Bandbreite und Raffinesse seines reiferen Stils erhalten; und dabei wird vielmehr die pianistische Feinheit von Balakirew, Liapunow und anderen vorteilhaft erwidert, anstatt des immensen, aber doch sehr allgemeinen Einflusses Tschaikowskis (obwohl sein Erstes Konzert kein natürliches Vorbild der Klaviervirtuosität ist). Die Konsistenz der Figurierung Rachmaninows in Opus 16 Nr. 2 läßt dieses Stück als konzeptionellen Vorläufer der *Etudes-Tableaux*, Opus 33 und 39, erscheinen. Das Stück beginnt mit der leichten Anschneidung eines dominanten Akkords und behält eine leidenschaftlich vorandringende Stimmung bei, bis es schließlich zu einem gezielten aber scheinbar unglücklichen Abschluß kommt. Im Gegensatz dazu charakterisiert das kurze *Etude-Tableau* in Es (1911) Rachmaninows äußerst erfrischenden Marschstil. Dabei kommen lediglich flüchtige Melodiebruchstücke zum Tragen. In der Schlußphase erreicht das Stück seinen Höhepunkt und endet in einer zweifellos beabsichtigten Anlehnung an das äußerst erfolgreiche Dritte Klavierkonzert, das erstmals zwei Jahre zuvor zu hören war.

**Nikolai Medtner**, der nicht selten als „konservativer“ Komponist bezeichnet wird, ist nicht nur in zunehmenden Maße für die Präsentation eines schwerwütigen, sondern

auch eines überraschend innovativen Charakters bekannt. Oberflächlich betrachtet scheint ein in der Romantik verwurzelter, harmonisches Idiom die häufig radikal-subversive Rhythmustechnik zu besänftigen. Eine Anerkennung der Modernität solchen Denkens blieb ihm entsprechend verwehrt.

Bei den schönsten der vierzehn Sonaten Medtners (von denen viele in einen einzigen Satz gefaßt sind) finden wir eine ertragreiche Spannung zwischen dem Diktat der traditionellen Struktur und den bereits erwähnten „organischen“ Tendenzen, bei denen sich das Material allmählich auf eine gewisse Weise mehrstimmig ausbreitet, und somit eine wörtliche Rückkehr seiner anfänglichen Aussage unsinnig macht (ein Anzeichen für den ikonoklastischen Einfluß Beethovens, der sich selbst dem klassischen Gleichgewicht der Form widersetzt). Einige der anarchischsten Rhythmusedanken und das ungezügelte Klavierspiel Medtners sind allerdings zu Beginn seiner Schaffenskarriere anzutreffen, noch bevor er sich groß mit Sonaten herumschlagen begann. Seine ganz unverkennbare Mixtur aus geschlossenen motivischen Argumenten und scheinbar spontanem Klavierspiel, kann später als durch die Disziplin der Sonaten abgerundet betrachtet werden, selbst wenn sie so Titel wie *Improvisation* trägt. Die freudige Stimmung wird durch eine enorme, natürliche Leichtigkeit der eingesetzten Ausdrucksmittel und Instrumente vermittelt, aber gleichzeitig auch durch eine Freiheit, die durch die nötige Zielstrebigkeit und Strenge in der Entstehung der gewählten Form gewonnen wird. Aus diesem Grunde gewährt die Variationstechnik offensichtliche Vorteile, wie zum Beispiel in Opus 31 Nr. 1, dem längsten der drei 1914 komponierten Stücke. Diese Stücke tragen eine Widmung an den Pianisten und Komponisten Alexej Stanchinsky, dessen wahrscheinlicher Selbstmord im Oktober jenen Jahres eine vielleicht bedeutende Freundschaft abrupt beendete. Damit erklärt sich vielleicht nicht nur das besonders schwerwütige Thema, auf dem nachfolgende Variationen aufbauen (und atmosphärisch an die spätere *Sonata-Reminiscenza* erinnern), sondern auch die destabilisierende Macht der Kreuzrhythmen, die mal

launisch, mal etwas bedrohlicher in Erscheinung treten: Stanchinsky litt unter einer erblichen Geisteskrankheit. Es läßt sich sogar eine verblüffende Parallele hierzu entdecken, als nämlich Medtner innerhalb des rhythmischen Wirbels ein Gleichgewicht zu halten versucht, aber lediglich in formlosen Bruchstücken zu Tage kommt. Der letzten Variation (die erstaunlicherweise die harmonischen Versetzungen von Zec Confreys *Kitten on the Keys* vorausahnen läßt) folgt ein zurückgezogener und retrospektiver Epilog.

**Kaikhoru Shapurji Sorabji** wurde als Sohn persischer und spanisch-sizilianischer Eltern in England geboren. Das Musizieren brachte er sich selbst bei; er war ein sehr produktiver Musikschriftsteller und ergebener Fürsprecher für Medtner (dessen Sonate *Night Wind*, op.25 Nr. 2, er als „die vorzüglichste Klaviersonate der modernen Zeit“ bezeichnete), wie auch für Alkan, mit dem er sowohl seine zielstrebige verschlossene Neigung als auch den Ruf gemeinsam hatte, Komponist der beängstigend anspruchsvollsten Klavierstücke zu sein, die die Welt je gesehen hat. Sorabjis frühes *Opus Clavicembalisticum* erstreckt sich auf rund viereinhalb Stunden und ist berühmt-berühmter für sein schattenhaftes Dasein jenseits des normalen Konzertbesuches, wie auch für seine gehobenen technischen Anforderungen. 1937 unter sagte Sorabji die öffentliche Aufführung der Werke, die nicht seinen Gefallen fanden, und führte somit eine Stille von fast vierzig Jahren herbei. In den siebziger Jahren wurde letztend-

lich der Vortrag durch eine Handvoll vertrauter Künstler gewährt. Marc-André Hamelins Meisterung dieser Musik stellt ihn in eine Reihe ausgezeichnete Pianisten, wie Yonty Solomon, dem verstorbenen John Ogdon, Ronald Stevenson und Carlo Grante. Hamelin hat selbst die für die Aufführung gedachten Ausgaben der ersten achtzehn von Sorabjis *One Hundred Transcendental Studies* vorbereitet.

Das *Pasticcio aus „Sadko“* ist eines von drei im Jahre 1922 komponierten Stücke. Die übrigen basieren auf Chopins „Minutenwalzer“ bzw. der Habanera aus Bizets *Carmen*. Das *Pasticcio von „Sadko“* unterscheidet sich von seinen elanvollen Pendants insofern, als es die Stimmung seines Vorbilds—der 1896 fertiggestellten, achten der sechzehn Opern Rimski-Korsakows—erhält. Sorabjis feinfühlig-üppige Neufassung erstreckt sich über lediglich fünf Blätter und ist durchgehend auf drei Notenlinien ausgelegt. In einer vom Sorabji-Musikarchiv (Bath, 1992) veröffentlichten Kritik erwähnt Marc-André Roberge, daß Sorabji stets bissig Kommentare zu Rimski-Korsakow abgab, und fürchtete, daß die feine Melodie des Hindu Merchant's Song Gefahr lief, verloren zu gehen, und deshalb anhand einer variierten Themenverarbeitung gerettet werden müsse. Im weiteren Verlauf erkennen wir eine Anlehnung an Debussys *Reflets dans l'eau* sowie einen eventuell zufälligen Einblick in die exklusive, harmonische Welt Samuel Feinbergs.

FRANCIS POTT © 1998  
Übersetzung MICHAEL STOFFL

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

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

# The Composer-Pianists

- |      |   |         |
|------|---|---------|
| [1]  | LEOPOLD GODOWSKY (1870–1938) <b>Toccata in G flat major</b> Op 13   | [3'18]  |
| [2]  | ALEXANDER Scriabin (1872–1915) <b>Poème tragique</b> Op 34  | [3'13]  |
|      | MARC-ANDRÉ HAMELIN (b1961)  |         |
| [3]  | <b>Etude No 9</b> d'après Rossini   | [3'48]  |
| [4]  | <b>Etude No 10</b> d'après Chopin ('pour les idées noires')   | [2'01]  |
| [5]  | SAMUEL FEINBERG (1890–1962) <b>BACH Schübler Chorale No 6</b> (transcription)                                       | [3'29]  |
|      | CHARLES-VALENTIN ALKAN (1813–1888)  |         |
| [6]  | <b>HAYDN Andante from Symphony No 94</b> (transcription)  | [5'48]  |
|      | from <b>Esquisses</b> Op 63   |         |
| [7]  | No 46: Le Premier Billet Doux   | [1'05]  |
| [8]  | No 47: Scherzetto   | [2'11]  |
| [9]  | FERRUCCIO BUSONI (1866–1924) <b>Fantasia nach J S Bach</b>  | [13'37] |
|      | SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)  |         |
| [10] | <b>Moment Musical in E flat minor</b> Op 16 No 2 (revised version 1940)   | [2'45]  |
| [11] | <b>Etude-Tableau in E flat</b> Op 33 No 4 (originally No 7)   | [1'37]  |
|      | ALEXANDER Scriabin <b>Deux poèmes</b> Op 71   |         |
| [12] | No 1: Fantastique   | [1'18]  |
| [13] | No 2: En rêvant, avec une grande douceur  | [1'51]  |
| [14] | SAMUEL FEINBERG <b>Berceuse</b> Op 19a  | [4'53]  |
|      | NIKOLAI MEDTNER (1880–1951)   |         |
| [15] | <b>Improvisation No 1 in B flat minor</b> Op 31 No 1  | [7'02]  |
| [16] | KAIKHOSRU SHAPURJI SORABJI (1892–1988) <b>Pastiche on the Hindu Merchant's Song from 'Sadko'</b> by Rimsky-Korsakov | [4'05]  |
| [17] | MARC-ANDRÉ HAMELIN <b>Prelude and Fugue</b> (Etude No 12)   | [6'11]  |

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano



# The Composer-Pianists

'Rampant supernova pianism ... a Pandora's Box of riches no connoisseur will want to miss' (*International Piano Quarterly*)

- [1] GODOWSKY **Toccata in G flat major** Op 13 [3'18] [2] SCRIBAIN **Poème tragique** Op 34 [3'13]  
 [3] HAMELIN **Etude No 9** d'après Rossini [3'48] [4] HAMELIN **Etude No 10** d'après Chopin [2'01]  
 [5] FEINBERG **BACH Schübler Chorale No 6** [3'29] [6] ALKAN **HAYDN Andante from Symphony No 94** [5'48]  
 ALKAN *from Esquisses* Op 63: [7] Le Premier Billet Doux [1'05] [8] Scherzetto [2'11]  
 [9] BUSONI **Fantasia nach J S Bach** [13'37] [10] RACHMANINOV **Moment Musical in E flat minor** Op 16 No 2 [2'45]  
 [11] RACHMANINOV **Etude-Tableau in E flat** Op 33 No 4 (originally No 7) [1'37]  
 [12] SCRIBAIN **Deux poèmes** Op 71 [3'09] [14] FEINBERG **Berceuse** Op 19a [4'53]  
 [15] MEDTNER **Improvisation No 1 in B flat minor** Op 31 No 1 [7'02]  
 [16] SORABJI **Pastiche on the Hindu Merchant's Song from 'Sadko' by Rimsky-Korsakov** [4'05]  
 [17] HAMELIN **Prelude and Fugue (Etude No 12)** [6'11]

An adventurous, original programme by one of today's most remarkable keyboard talents—a piano connoisseur's dream CD' (*Classic CD*)

'Everything is of the most absorbing interest; everything is impeccably performed.  
Irresistible for pianists, this disc should be in every musician's collection' (*Gramophone*)

'Staggering feats of bravura with an effortless insouciance that defies belief. A collector's item, without doubt' (*The Sunday Times*)

## MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

Recorded in Abbey Road Studio No 1 on 25, 26 January 1998  
Recording Engineer SIMON RHODES Recording Producer ANDREW KEENER  
Piano STEINWAY prepared by PETER SALISBURY  
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY, MIKE SPRING  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (c1875)  
by James Abbott McNeill Whistler (1834–1903)

LC7533

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

MADE IN ENGLAND

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

