

**09.11.2021 19:30**

Salle de Musique de Chambre

Mardi / Dienstag / Tuesday

**Voyage dans le temps – musique ancienne et baroque**

**Alexander Melnikov** piano

**Franz Schubert** (1797–1828)

*Fantasia C-Dur (do majeur) D 760 «Wandererfantasie»* (1828)

(piano Conrad Graf, Vienne, ca. 1835, copie de Rodney Regier, 1989)

21'

**Frédéric Chopin** (1810–1849)

*Douze Études op. 10* (1829–1832) (piano Pleyel, Paris, 1842)

N° 1: *Allegro (ut majeur / C-Dur)*

N° 2: *Allegro (la mineur / a-moll)*

N° 3: *Lento ma non troppo (mi majeur / E-Dur)*

N° 4: *Presto (ut dièse mineur / cis-moll)*

N° 5: *Vivace (sol bémol majeur / Ges-Dur)*

N° 6: *Andante (mi bémol mineur / es-moll)*

N° 7: *Vivace (ut majeur / C-Dur)*

N° 8: *Allegro (fa majeur / F-Dur)*

N° 9: *Allegro molto agitato (fa mineur / f-moll)*

N° 10: *Vivace assai (la bémol majeur / As-Dur)*

N° 11: *Allegretto (mi bémol majeur / Es-Dur)*

N° 12: *Allegro con fuoco (ut mineur / c-moll)*

30'

—

**Franz Liszt** (1811–1886)

*Réminiscences de Don Juan* (1841) (piano Blüthner, ca. 1867)

16'

**Aleksandr Scriabine** (1872–1915)

*Fantaisie en si mineur (h-moll) op. 28* (1900) (piano Steinway, Hambourg, 2015)

10'

**Igor Stravinsky** (1882–1971)

*Trois Mouvements de Petrouchka* (1921) (piano Steinway, Hambourg, 2015)

N° 1: «Danse russe» («Russischer Tanz»)

N° 2: «Chez Petrouchka» («Bei Petruschka»)

N° 3: «La Semaine grasse» («Die Fastnachtswoche»)

15'

# De **Kamelle**knécher



# Couleurs et lumières du clavier romantique

Jean-Jacques Groleau

Premier compositeur d'âme purement romantique, Franz Schubert s'empare de son instrument de prédilection, le piano, et lui fait faire un véritable bond dans un univers nouveau. Il est vrai que les avancées techniques que l'instrument connaît en ce début de 19<sup>e</sup> siècle sont propices à toutes les audaces et toutes les expérimentations. Avec sa *Fantaisie en ut majeur*, Schubert se veut d'emblée orchestral dans son traitement du clavier. Le piano prend ici une ampleur inédite, vole avec une virtuosité ahurissante des graves les plus abyssaux aux aigus les plus ténus, dans une débauche de puissance presque surprenante chez ce musicien que l'on connaît davantage enclin à l'introspection et à la rêverie. C'est comme si notre jeune viennois avait ici décidé de se mesurer à la grande ombre, Ludwig van Beethoven, en travaillant sur ce qui faisait sa marque de fabrique : la puissance, l'énergie, l'éclat... Schubert entre dans ce monde-là par la grande porte, offrant au public un chef-d'œuvre bouleversant dans sa forme comme dans son langage. Une forme que Schubert cherche à libérer là aussi des carcans habituels, ouvrant la voie à une composition cyclique, plus ouverte que la très canonique « forme sonate » – ici, les quatre « moments » de l'œuvre s'enchaîneront sans solution de continuité, et les thèmes s'y répondront par un savant jeu d'échos et de réminiscences. L'entrée fracassante de l'*Allegro con fuoco* est en tous points spectaculaire – un adjectif que l'on utilisera peu pour l'œuvre schubertien – et surprendra Franz Liszt au point que, celui-ci, fasciné, en proposera une transcription pour piano et orchestre, cherchant à rendre justice à la dimension symphonique qu'il décelait à l'écoute de ces pages démesurées. Un *Adagio* en ut dièse mineur se présente alors, et sert de base à une belle série de



Franz Schubert par Wilhelm August Rieder, 1875

variations. Et c'est ce passage qui donnera plus tard à l'œuvre son nom coutumier de « *Wandererfantasie* » : de fait, Schubert y réutilise expressément le thème d'un lied qu'il avait composé quelques années auparavant (« *Lied der Wanderer* », 1816) sur un poème de Schmidt von Lübeck. Poème qui, assurément, permet d'éclairer d'un jour nouveau le sens de ces pages : « *Le soleil me semble si froid, les fleurs flétries, je suis las de la vie...* ».

Le troisième moment de cette fantaisie est un *Presto* qui reprend le thème initial ici présenté sous un rythme légèrement modifié. La souplesse, l'énergie féline de ces pages annoncent clairement

un autre romantique qui fera du piano son autre soi-même : Robert Schumann ! Et quel humour ici, dans ces élans de valse qui, incidemment, se font jour au milieu des traits les plus véhéments. Le quatrième et dernier moment, noté *Allegro*, fait une dernière fois entrer le thème initial. La virtuosité redevient ici, comme dans le premier mouvement, très démonstrative. Il y a là quelque chose de grandiose, de cyclopéen même, dans la manière dont Schubert parvient à élargir sans cesse son propos, lui conférant toujours plus de force et d'énergie. Commandée par un riche particulier, Emanuel von Liebenberg, cette œuvre magistrale voit le jour en novembre 1822, mais elle ne sera créée que dix ans plus tard, donc après la mort du compositeur, à Vienne par son ami Karl Maria von Bocklet.

C'est l'année suivante (1833) que furent publiées les *Études op. 10* de Frédéric Chopin. Avec ce recueil, le jeune prodige franco-polonais s'imposait d'un génial coup de griffe comme l'un des plus grands génies du piano moderne. Liszt est ici aussi présent, puisque c'est à lui que ce premier recueil est dédié. En douze pages dont chacune est censée approfondir une difficulté technique bien précise du jeu du piano, **Chopin inventait tout un monde musical nouveau, d'une rigueur formelle toute classique mais dont l'inspiration, éminemment romantique, ouvrait sur des paysages sonores et émotionnels inouïs.**

On ne sait qu'admirer le plus ici, du déferlement de puissance avec les arpèges de la première étude (en ut majeur), du lyrisme intense de la troisième (mi majeur), dont le thème, bouleversant et universel, sera maintes fois repris pour des transcriptions *ad libitum*, voire par Serge Gainsbourg pour son « *Lemon Incest* », du miroitement de lumière de la cinquième (sol bémol majeur) où la main droite ne joue que les touches noires du clavier... La dernière, peut-être la plus célèbre, est censée avoir été composée en septembre 1831, à l'annonce de la chute de Varsovie. C'est ce qui lui vaudra par la suite son surnom de « Révolutionnaire ». Par-delà le projet pédagogique, Chopin réinventait en une petite demi-heure toute une grammaire du piano et, plus largement, de la musique.



Portrait de Franz Liszt par Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1839

L'autre grand révolutionnaire du clavier de cette génération fut Franz Liszt. Génie précoce et visionnaire, il devait lui aussi proposer au clavier de nouveaux chemins – souvent bien escarpés du simple point de vue digital. Mais comme chez son ami Chopin, jamais ici la virtuosité ne reste pur exercice de démonstration de force. Qu'il s'agisse de ses nombreuses études, de ses *Rhapsodies hongroises* ou encore, comme ici, d'une « réminiscence » d'opéra, Liszt savait toujours trouver des harmonies inédites pour créer des atmosphères aussi surprenantes que capiteuses. Le genre même de la paraphrase d'opéra est à lui seul un énorme chapitre de la création de Liszt. Et le mot « création » n'est pas ici usurpé : en effet, le musicien ne se contente pas de transcrire des airs qu'il aime ; il arrange, modifie les structures, change les harmonies, enrichit les textures... Bref, tout un travail de créateur au sens premier du terme, même si aujourd'hui, on l'eût



certainement taxé de plagiat ! Le projet artistique était pourtant bien différent. Liszt avait ici à cœur de donner à son instrument un équivalent de ce dont l'orchestre et la voix étaient capables sur scène. À chaque instrument son génie propre, à chaque compositeur ses tics de langage. Puisant à l'envi chez les compositeurs d'opéras, il ose détourner une phrase quand il sent que, compte tenu des potentialités propres du clavier, une modification permettrait de dégager un effet différent, plus fort encore non pas que celui de l'original, mais que celui d'une transcription pure et simple pour clavier. Géniales infidèles, ses paraphrases d'opéras italiens sont ainsi devenues des modèles d'inventivité, comme le prouverait à elle seule les célèbrissimes *Réminiscences sur Don Juan*. Composée en 1841, cette page magistrale résume à elle seule ce dont nous venons de parler : loin de chercher à « dépasser » Wolfgang Amadeus Mozart, Liszt s'attache à trois moments-clés de son *Don Giovanni* (scène avec le Commandeur, duo Don Giovanni-Zerlina et air du champagne) qu'il parvient à traiter avec cette alliance surprenante de liberté et de respect, deux qualités qui sembleraient a priori sinon incompatibles, du moins plutôt paradoxales. Liszt en tire une sorte de portrait du héros, résumé de ses facettes les plus opposées autant que les plus marquantes, et offre au répertoire pianistique un pur chef-d'œuvre de musicalité. Sa façon de recréer des textures pour le clavier permet au chant de trouver un écrin parfait pour en faire ressortir les mille et une nuances et subtilités psychologiques. Liszt se montrera plus littéral quand il transcrira Johann Sebastian Bach, Beethoven et Hector Berlioz – mais assurément pas plus fidèle à l'esprit !

Dernier des grands romantiques nourris au lait de Chopin (dont il reprend à son compte l'idée des préludes et des mazurkas entre autres) et de Liszt, Alexandre Scriabine fut un musicien à part. **Marqué par l'harmonie wagnérienne, il ouvre à son piano des dimensions encore inexplorées, desserrant l'étau de la forme comme celui de la tonalité.** Ses dix sonates pour piano témoignent à la fois de la maturité du jeune compositeur autant que de l'évolution rapide et surprenante de son rapport aux cadres académiques.



Alexandre Scriabine en 1909

Sa *Fantaisie en si mineur op. 28* date de 1900. Encore dans sa première période créatrice, Scriabine travaille ici sur un socle qui doit beaucoup aux grands maîtres romantiques, qui ont tous utilisé la « fantaisie », forme par définition libre et ouverte, pour explorer de nouveaux chemins de traverse dans leur langage compositionnel. Sorte de mouvement unique de sonate d'une passion effrénée, cette page requiert une virtuosité diabolique – que n'aurait pas reniée son modèle Liszt. Comme nous le disions plus haut pour la *Wandererfantasie* de Schubert, mais dans des dimensions bien entendu fort différentes, cette *Fantaisie* semble appeler l'orchestre, comme si Scriabine avait ici vu tellement grand pour son piano que le clavier était sans cesse en ébullition ! Les premières

mesures ne sont pas sans rappeler sa deuxième sonate (1892–1897), qui portait d'ailleurs le nom de « *Sonate-Fantaisie* ». Mais ce qui surprend peut-être le plus dans cette musique, c'est la façon dont Scriabine parvient à la gorger de lumière, une lumière que son piano semble à la fois condenser et diffracter, véritable creuset d'énergie rayonnante – ce qu'il ne cessera d'approfondir jusqu'à son testamentaire poème pianistique *Vers la flamme*, dont le feu est autant éclat de lumière que de chaleur. Quelles couleurs dans ces pages ambiguës, qui semblent ramper comme un serpent, fluides et souples, mouvantes et insaisissables ! Avec sa « *sensibilité d'un grand brûlé* », comme disait à propos de lui Michel Onfray, Scriabine serait-il à la musique ce que Arthur Rimbaud fut à la littérature ? Cette *Fantaisie* est en tout état de cause un formidable bateau ivre, ivre de sons et de couleurs, portant en soi les germes d'un langage d'une modernité foudroyante, mais ô combien différente de celle qu'un Arnold Schönberg met au point à la même époque à Vienne...

De dix ans à peine son cadet, Igor Stravinsky semble d'un tout autre siècle. À l'époque où il compose son ballet *Petrouchka* (1910/11), il a déjà à son actif un premier ballet, *L'Oiseau de feu*, dont le succès phénoménal lui a permis de s'imposer sur le devant de la scène musicale de ce début de siècle. Serge Diaghilev, qui avait eu l'idée de ces saisons russes qui devaient faire connaître l'art de son pays en Occident, lui commande donc aussitôt un deuxième ouvrage, qui puisera de nouveau dans le folklore de la Vieille Russie, dont les contes et les légendes faisaient rêver Paris à cette époque-là. Le sujet de ce nouveau ballet est faussement simple : lors de la fête de la Semaine Grasse, à Saint-Petersbourg, un montreur de marionnettes mi-magicien mi-charlatan présente aux passants un spectacle avec trois poupées qui semblent soudain prendre vie. Petrouchka est amoureux d'une ballerine, mais la jeune fille lui préfère un Maure brutal et jaloux. Dans le dernier tableau, alors que la fête bat son plein, le Maure, malgré les efforts de la ballerine pour l'en empêcher, tuera Petrouchka. Mais son spectre plane au-dessus de la cabane du magicien, qui s'enfuit, terrifié ! Pour évoquer cette atmosphère populaire de fête foraine, Stravinsky s'ingénie à créer à l'orchestre des effets extraordinaires,

imitant les instruments populaires comme l'accordéon, et introduisant çà et là des chansons folkloriques et populaires. Avec ce deuxième ballet, Stravinsky s'affirme définitivement comme le compositeur le plus intéressant et le plus novateur de sa génération. Devant le succès de cette œuvre, et toujours à l'affût de quelques royalties facilement gagnées, il a l'idée d'en tirer une suite pour piano seul. Les *Trois Mouvements de Petrouchka*, qui voient ainsi le jour en 1921, commencent par l'époustouflante « *Danse russe* », page de haute virtuosité, d'ailleurs devenue depuis l'un des chevaux de bataille des broyeurs d'ivoire. Cette page étincelante vaut pourtant mieux que par son seul brio digital. Stravinsky lui insuffle une vie, des couleurs, et par-dessus tout une rythmique auxquelles il serait vain d'essayer de résister. La page suivante, « *Chez Petrouchka* », est une belle peinture de caractère, avec des émotions et des affects d'un réalisme rare. La troisième et dernière page, la plus développée, est celle de « *La Semaine grasse* ». Page cinématographique, elle passe en revue toutes les attractions de la fête mais croque également quelques scènes vues côté public. C'est drôle, saisissant de beauté et d'éclectisme, les thèmes populaires se fondant avec un naturel confondant dans le tissu musical savant imaginé par Stravinsky pour cette peinture de foule... Et là encore, on ne saurait parler de transcription : comme Liszt avec ses réminiscences et autres paraphrases, Stravinsky réinvente l'univers sonore de son ballet en l'adaptant aux virtualités propres du piano moderne, retravaillant les structures harmoniques au point de sembler créer ici un paysage musical nouveau. Un tour de force prodigieux, qu'il dédie à son ami Arthur Rubinstein.

*Agrégé de lettres classiques, Jean-Jacques Groleau est l'auteur de deux monographies : Rachmaninov (Actes Sud, 2011) et Horowitz (Actes Sud, 2017). Collaborateur à Diapason puis à Classica, il a également participé à de nombreux ouvrages collectifs. Un dictionnaire du piano à paraître chez Bouquins est actuellement en préparation. Ancien Directeur de l'Administration artistique à l'Opéra national du Rhin puis à l'Opéra-Orchestre national de Montpellier, il est aujourd'hui dramaturge au Théâtre du Capitole de Toulouse.*

## Dernière audition à la Philharmonie

Franz Schubert «*Wandererfantasie*»  
19.04.2016 Anna Tsybuleva

Frédéric Chopin *Douze Études op. 10*  
première audition

Franz Liszt *Réminiscences de Don Juan*  
première audition

Alexandre Scriabine *Fantaisie op. 28*  
première audition

Igor Stravinsky *Trois Mouvements de Petrouchka*  
30.09.2016 Christopher Park

# Der einzig wahre Klavierklang

Eszter Fontana

Dieses Konzert lädt zu einer besonderen Klangreise ein. Alexander Melnikov hat ein Programm von zeittypischen, zwischen 1820 und 1920 entstandenen virtuosen Vortragsstücken zusammengestellt. Der Pianist interessiert sich für die historisch informierte Aufführungspraxis seit seiner Studienzeit, während der er bereits überzeugt war, dass man eine Komposition als Künstler am besten versteht, wenn man sich auch mit den Instrumenten der Zeit beschäftigt. So hat er sich – ohne Sammler werden zu wollen – Instrumente für seine Klangexperimente besorgt, zugleich betont er, dass er nicht «historisch korrekt» spielen wolle und könne. Vielmehr begegnet er den Komponisten und ihren Werken mit Hilfe eines zeitgenössischen Instrumentes und lässt die Zuhörer an seinen Erkenntnissen teilhaben.

Die Faszination des wachsenden Orchesterklangs bestimmte das 19. Jahrhundert. Davon beeinflusst wurde auch das Klavier, dessen rasante Entwicklung schließlich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einer technischen Perfektion führte, welche auch in unserer Zeit den Klavierklang bestimmt. Die an diesem Abend vorgestellten Instrumente sind alle Repräsentanten einer bestimmten Epoche in der Geschichte des Klaviers. Die sowohl technisch als auch künstlerisch anspruchsvollen Kompositionen erklingen jeweils auf einem dazu passenden Instrument. So bietet sich für das Publikum die einmalige Möglichkeit, in die Klangwelten von Franz Schubert, Frédéric Chopin und Franz Liszt etc. einzutauchen und deren deutliche Unterschiede wahrzunehmen.



Conrad Graf, Lithographie von Josef Kriehuber 1830

Als erstes Instrument spielt Melnikov den Nachbau eines Flügels von Conrad Graf (1782–1851). Das Instrument ist ein typischer Vertreter des damaligen Wiener Klavierbaus und dessen eigenümlichen Klanges, welcher bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum große Popularität genoss. Die *Wandererfantasie*, die der gerade 25jährige Schubert 1822 schuf, ist ein Paradestück für Pianisten. Die Komposition schöpft den Tonumfang und die vielseitigen klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes voll aus und ist so anspruchsvoll, dass Schubert selbst witzelte: «*Der Teufel soll das Zeugs spielen*». Das Stück ist voller Stimmungswechsel: auf stürmische Ausbrüche folgen Wehmut, Brillanz, schmelzende, lyrische Passagen.

Warum klingt dieses Wiener Klavier so anders? Das Instrument ist vollständig aus Holz gebaut, die Saiten im Bass sind aus Messingdraht, die übrigen sind aus dünnerem Eisendraht. Sie werden mit der sogenannten Wiener Mechanik, mit kleinen, mit Leder bezogenen Hammerköpfen zum Klingen gebracht. Auch die mit weichem Leder versehene Dämpfung unterscheidet sich von der späterer Instrumente. Die Bässe klingen deutlich und klar, und gerade bei den lyrischen Stellen erkennt man den typischen, silbrigen und so hoch geschätzten Klang der Wiener Klaviere.

In dieser Zeit baute man Flügel mit bis zu sechs Pedalen. Man nannte letztere auch «Mutationen», also Einrichtungen, die die Klangwirkung bzw. die Klangfarbe des Instrumentes veränderten. Zwei davon waren unerlässlich, um kräftigere oder ganz leise Töne zu erzeugen.

Der aus der etwa gleichen Zeit stammende Pleyel-Flügel ist ein Vertreter einer anderen Klangvorstellung, wie sie in England und in Frankreich verbreitet war. Dieser Flügel ist mit der von Sébastien Érard (1752–1831) erfundenen und im Jahre 1821 patentierten und nach ihm benannten Mechanik ausgestattet, welche eine besonders schnelle Anschlagswiederholung ermöglichte. Das Instrument hat einen Tonumfang von sieben Oktaven und als Folge einer stärkeren Besaitung einen kräftigeren Ton. Um dem so entstandenen enormen Saitenzug zu begegnen, wurde der hölzerne Rahmen mit Metallspreizen verstärkt.

Diese Instrumente waren klanglich leistungsstark, bestens für große Konzertsäle geeignet und ermöglichten zugleich das «jeu perlé», das perlende Spiel. Daher zählte auch Chopin die Flügel aus dem Hause Pleyel zu seinen Favoriten. Die Firma stellte dem Komponisten regelmäßig neue Flügel zur Verfügung. Chopin soll einmal gesagt haben, wenn er zum Komponieren nicht gut aufgelegt sei, setze er sich an ein Instrument von Érard dessen Mechanik zuverlässig funktioniere. Wenn er sich aber wohlfühle, dann bevorzugte er ein Instrument von Pleyel mit seinem komplexen, fein nuancierbaren Klang.



Die hier erklingenden kurzen Etüden wurden zwischen 1829 und 1832 komponiert und seinem Freund Franz Liszt gewidmet, der sie auch in sein Konzertprogramm aufnahm. Jedes Stück lotet auf eine andere Weise die technischen und künstlerischen Möglichkeiten aus. Sie fordern vom Künstler die vollkommene Beherrschung des Instrumentes, zugleich eine mentale und technische Höchstleistung. Die Etüden sind keine Übungsstücke, wie es das französische Wort andeutet. Es sind meisterhafte Kompositionen mit gewagter Chromatik, mit vielen überraschenden Wendungen und poetischen Tonläufen. Wie 1829 der 20jährige Frédéric Chopin an seinen Freund Titus Wojciechowski schrieb: *«Ich habe eine Studie auf meine Art komponiert»*.

Die Qualität und das Volumen des Klanges eines Klaviers gehörten zu den zentralen Fragen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl die Pianisten als auch die Instrumentenbauer beschäftigten. Die Erard'sche (englische) Mechanik mit doppelter Auslösung erweiterte die Möglichkeiten der Pianisten und setzte sich bald durch. Ihre Anwendung war lediglich eine Preisfrage, denn solche Instrumente waren wesentlich teurer, da die Mechanik aus rund 170 Teilen je Taste bestand. Die Wiener Klavierbauer blieben dagegen bis in die Jahrhundertmitte ihrer Tradition treu und boten beide Modelle an. Die alte Wiener Prellzungenmechanik wurde in veränderter Form weiter gebaut, sie wurde infolge der sonstigen technischen Änderungen schwergängig, den brillanten Wiener Klang gab man auch auf, als anstelle von Leder als Belag für die Hammerköpfe nur noch Filz eingesetzt wurde.

«Die Claviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler. **Das Instrument selbst hat sich in hohem Grade vervollkommenet.** Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Clavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung [...]»



Julius Blüthner um 1900

Das Jahr 1839, als Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* diese Gedanken über die Rolle des Klaviers im Musikleben niederschrieb, ist der Anfang eines neuen Abschnitts in der Entwicklung des modernen Klaviers, die ihren Abschluss in den 1870er Jahren fand. Rasch verbreitete sich das neue, seitdem gebräuchliche Klaviermodell; es hat eine Repetitionsmechanik mit Filzhämmern und zuverlässiger Dämpfung, von einem Guss-eisenrahmen getragene Kreuzbesaitung mit starken Stahlsaiten. Die Konstruktion des Instrumentes wurde in vielen weiteren Details verändert. Die Instrumente halten gut ihre Stimmung,

sie haben einen kräftigen, aber im Vergleich zu den früheren Modellen weicheren Klang. Auch die Klangunterschiede zwischen dem anglo-französischen und deutschsprachigen Raum gleichen sich nun immer mehr aus.

Der Wiener Pianist und Musikprofessor, Joseph Fischhof stellte 1853 das «*zarte und fein nuancierte Spiel*» der Wiener Pianisten dem «*grellen, starken Ton... der polternden Kraft*» einiger fremder Musiker gegenüber. Als er diese Zeilen niederschrieb, hatte sich jedoch die neue Spielweise, dessen herausragender Vertreter Franz Liszt war, schon längst durchgesetzt. Auch der Leipziger Klavierbauer, Julius Blüthner (1824–1910) suchte in der Hoffnung auf bessere Vermarktung seiner Erzeugnisse Kontakte zu den Großmeistern des Klaviers, wie Franz Liszt.

Liszt war in der Lage, symphonische Größe und orchestrale Klangvorstellungen auf dem Klavier erklingen zu lassen. Die *Réminiscences de Don Juan* wird auf einem Blüthner-Flügel aus dem Jahr 1867 vorgetragen. Gerade in diesem Jahr wurden auf der Weltausstellung in Paris die Blüthner-Instrumente mit einem Ersten Preis ausgezeichnet. Wir hören hier die Originalfassung von 1841, also aus der Zeit der großen Konzertreisen Liszts, aber auf einem der besten Flügel der Zeit, wie sie der alternde Künstler noch erlebte. Liszt hat übrigens diese Fantasie über Themen aus Mozarts *Don Giovanni* später selbst für zwei Klaviere arrangiert. In dieser Fassung erschien das Werk 1877 im Druck.

Zwei kompositorische Glanzstücke aus dem 20. Jahrhundert (Alexander Skrjabin's *Fantasie op. 28* und Igor Strawinskys *Trois Mouvements de Petrouchka*) erklingen auf einem modernen Konzertflügel der Hamburger Produktionsstätte der Firma Steinway aus dem Jahr 2016. Die Stücke entstanden im Jahre 1900 bzw. 1921, der heute verwendete Flügel wurde also rund 100 Jahre später gebaut. Hier einen Flügel aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu spielen, wäre übertrieben und ist von Melnikov auch nicht gewollt. Schließlich werden die Flügel praktisch unverändert gebaut, es gibt keine Unterschiede mehr zwischen den damaligen und den heutigen, weder in der Konstruktion noch in den

musikalischen Möglichkeiten. Nur der absolute Fachmann hört jene Nuancen, welche die verschiedenen Fabrikate sowohl damals als auch heute voneinander unterscheiden. Es ist der Intonateur, ein Spezialist, der die letzten Feineinstellungen vornimmt und den Klangcharakter mit der Intoniernadel an den Hämmern verfeinern kann.

Skrjabin war selbst ein guter Pianist. In seiner Fantasie benutzt er den gesamten Klangraum; schnell wechselnde musikalische Kontraste, gewagte Intervallsprünge, Gegenbewegungen und rauschende Arpeggien treffen aufeinander. Man sagt, Skrjabin selbst fühlte sich den technischen Anforderungen nicht gewachsen, um diese Komposition öffentlich aufzuführen.

Strawinskys Werk ist eine Klaviertranskription eines ursprünglich für Klavier und Orchester konzipierten Stückes, welches nicht nur die tragische Geschichte einer lebendig gewordenen Marionette erzählt, sondern auch ihre Empfindungen nachzeichnet. Sie entstand im Jahre 1921, nachdem sich die Freunde Igor Strawinsky und der gefeierte Pianist Arthur Rubinstein trafen und dabei die Grenzen und Möglichkeiten des Klaviers diskutierten. Der Pianist beschrieb in seinen Memoiren die Begebenheit wie folgt:

*«Ich ging zum Flügel und spielte Teile aus *Pétrouchka*, vor allem die Musik in *Pétrouchkas* Zimmer. Strawinsky vergaß auf der Stelle alles, was vorangegangen war, und wurde ganz professionell. «Wie bringen sie es fertig, dass ihre Bässe so klingen? Haben sie eine spezielle Pedaltechnik?», Ja selbstverständlich. Ich halte mit dem Fuß die noch vibrierenden Bässe und kann deshalb im Diskant die Harmonien wechseln. «Und» fuhr ich spaßhaft fort, **«das von ihnen so gebasste Klavier kann noch viel mehr.»** Igor war nun ganz versöhnt. «Ich schreibe Ihnen eine Sonate auf Motive aus *Pétrouchka*».»*

Das Konzert ist eine Herausforderung für den Pianisten, denn nicht nur der Klang, sondern auch der sogenannte Anschlag der ausgewählten Instrumente ist unterschiedlich, auf den sich der Spieler einlassen muss. Die frühen Wiener Instrumente sind

sensibel und verlangen einen zarten Anschlag, die beiden modernen Instrumente benötigen Kraft und eine schwingvolle Spielweise. Das Konzert ist eine klingende Zeitreise, welche von Paris über Wien bis nach Moskau führt, zugleich ein besonderer Beitrag zur Geschichte des Klaviers und der Klaviermusik.

*Prof. em. Dr. Eszter Fontana promovierte 1993 in Budapest, initiierte und koordinierte verschiedene Forschungsprojekte und verfasste rund 200 Aufsätze über Musikinstrumentenbau. Sie war 1995 bis 2013 Direktorin des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig.*

### Letzte Aufführung in der Philharmonie

Franz Schubert «*Wandererfantasie*»  
19.04.2016 Anna Tsybuleva

Frédéric Chopin *Douze Études op. 10*  
Erstaufführung

Franz Liszt *Réminiscences de Don Juan*  
Erstaufführung

Aleksandr Skrjabin *Fantaisie op. 28*  
Erstaufführung

Igor Strawinsky *Trois Mouvements de Petrouchka*  
30.09.2016 Christopher Park

# Meet the Family

Christopher Clarke

From the late eighteenth century to the beginning of the twentieth, the piano we know today took shape in fits and starts, impelled symbiotically by evolving musical tastes and evolving technology. There is no one exact moment when it is possible to divide the sheep from the goats, to say «this is a fortepiano» or «this is an early modern piano», and the slow transformation from a craftsman-made to a machine-made instrument is still not complete.

Most people know that the piano was invented in Florence by Bartolomeo Cristofori, around the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, and that it really took hold of musical imagination in the 1760s and 1770s, with all sorts of febrile ideas and influences vying for a definition of what a piano is and what it should sound like. The first piano to enjoy widespread popularity was a small oblong box with a five-octave compass and tiny leather-covered hammers propelled by a rudimentary action; the English square piano, made first by a German in London and soon thereafter all over Europe. What we would now call grand pianos were the prerogative of wealthy patrons or professional musicians.

**By the early 1770s, two main schools of piano-building emerged;** in London, the Dutchman Americus Backers simplified and strengthened Cristofori's escapement action and adapted it to the English harpsichord, while in Augsburg Johann Andreas Stein developed an action derived from a simple one used in square pianos, where the hammer is pivoted on the key itself and flipped towards the strings.



Piano by Conrad Graf (date unknown)

He added an escapement mechanism, whereby the hammer is released at the top of its travel and falls back far from the strings. For the next hundred years or so, most pianos incorporated one or the other of these action types. The English action is direct, precise and powerful. Stein's action, adapted by Anton Walter, became known as the Viennese action. It is not as powerful, but the caressing touch of its hammers on the strings lends it an incomparable charm and sensitivity.

Our present story begins in 1820s Vienna. A German builder working there, Conrad Graf, transformed the lightly-built, transparent-sounding Classical piano into a full-sounding Romantic one. The process was described in 1845 by Carl Czerny: *«During this epoch the pianoforte was considerably improved. Thicker strings were used for it, whereby the upper octaves, which had previously been so*



Piano by Pleyel, 1842

*weak in tone, acquired unusual power and melodiousness. And lastly, between the years 1820 and 1830, the important covering of the hammers was brought to such a degree of perfection, especially by the Vienna manufacturers, that, by mere touch, we could draw from each key numerous shades of tone, and suddenly gain a new feature in pianoforte playing.»*

The instrument used in this concert is a copy of a wooden-framed 1824 Graf piano, made in 1989 by Rod Regier. The compass is 6½ octaves, CC-f<sup>♯</sup>, Viennese action; the hammers are leather-covered and there are pedals for *una corda* (keyboard shift), moderator and *forte* (damper lift).

Our story now shifts to Paris, in the year 1842. At this time, Paris was the epicentre of European music, and with it, of innovative piano-building. Camille Pleyel led the piano-building firm founded in 1807 by his father Ignace Pleyel, an Austrian composer who once rivalled Joseph Haydn. For many years the firm only made square pianos, and it was no doubt Camille who instigated grand piano manufacture in around 1827. Taking English





Piano by Blüthner 1867

instruments as his basis, Pleyel nonetheless introduced a Viennese suppleness, suavity and sensitivity to his pianos that contrasted with the qualities of those made by the rival firm of Érard: brilliant, powerful, sinewy and very fast, thanks to their repetition action of 1821. This contrast was soon to be echoed in the predictions of two of the brightest stars in the Parisian firmament, Frédéric Chopin for Pleyel, Franz Liszt for Érard. By the early 1840s, both firms were making pianos with wrought-iron frames to withstand the pull of stronger and thicker tempered steel strings (string tensions had doubled since the time of Graf) and the use of wool felt for the hammers allowed them to be more easily and consistently made than the old, multi-layered leather ones. The piano had come of age.

The instrument used in this concert (N° 9,648) is a full-size iron-framed grand piano, 6½ octaves CC-g<sup>4</sup>, English grand action. Two pedals work *una corda* (keyboard shift) and *forte* (damper lift). The case is veneered in mahogany.

Although Paris continued to be a very important centre for piano-making, by the time our next piano was built in 1867, German industrialisation and the growing importance of German music saw the birth of innovative firms such as Julius Blüthner's, in Leipzig. From their beginnings in 1853, Blüthner pianos rapidly won the firm a leading place. Keyboard compass grew (the piano used in this concert has a full 7 octaves, AAA-a<sup>4</sup>) and, thanks to Pohlmann's much-improved steel strings, overall tensions once again increased dramatically, enabling greater power. The parallel strings of this piano, reminiscent of earlier instruments, ensure that every register has its own timbral flavour. This piano is veneered in Rio rosewood and has two pedals, *forte* and *una corda*.

Blüthner won a silver medal at the 1867 *Exposition universelle* in Paris and his instrument was considered by some to have the most beautiful sound of any there. But the gold medal that year went to the New York firm of Steinway and Sons. The piano's extraordinary power and its revolutionary overstrung cast-iron frame astonished musicians, makers and public alike. American industry, with its unfettered and pragmatic approach, was now a world leader in cast-iron technology and in sophisticated wood-working machinery; the Steinway firm took full advantage of both. By using a frame cast all in one piece, Steinway obviated the need for the skilled and expensive metalwork involved in putting together a composite wrought-iron frame. His cast frame offered other advantages; by crossing the tenor and the bass strings, he could avoid the long metal bars that were the Achilles' heel of straight-strung designs; the crossed bars reinforce each other and drastically reduce unsupported lengths, making possible greatly increased string tensions. The broad tail of the instrument increases the soundboard area, thus improving low-frequency radiation of the bass notes; its rounded shape means that the entire outer rim of the piano can now be laminated on a mould, thus obviating much expensive cabinet-work. The piano's action, developed from Érard's, is provided with hammers hydraulically-pressed from a single layer of felt, graduated in thickness from treble to bass; thus obviating an enormous amount of specialist

work building up hammers from many individual layers. Model «D» was introduced in 1884 and represents an overwhelming majority of concert grand pianos in use today. The present instrument, a Model D-274 N° 60,3040, was built in Hamburg in 2015. 7 1/3 octaves AAA-c5, pedals for *forte*, *una corda* and *sostenuto*.

The Steinway system, as it became known, came to dominate the entire piano industry both technically and aesthetically and the firm's ruthless commercial and advertising practices ensured it an enduring hegemony on the concert stage.

But for all the undeniable qualities of the Steinway, enquiring musicians and makers of today are turning towards forgotten aspects of the piano. As well as copies and restorations of antique instruments, modern straight-strung pianos are being made using new materials to overcome their design challenges. In overstrung designs, unlike straight-strung ones, the bass and tenor bridges occupy the same area of soundboard, meaning that the piano's timbre is similar over the lower third of its compass, so polyphonic voices are blurred and lose their individuality. Is huge power and a lush timbre always a good thing? Tonight's audience has the unique opportunity to judge the respective qualities of four very different instruments. What is your verdict?

*Born in Northumberland in 1947, in 1969 Christopher Clarke graduated with a Bsc (Soc. Sci) from Edinburgh University. In 1970, a grant from the Fritz Thyssen Stiftung enabled him to train at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. From 1971–1973, he was Assistant Curator at the Russell Collection in Edinburgh. In 1974, he joined the firm of Adlam Burnett, building and restoring early keyboards. Since 1978, first in Paris, then in Burgundy, he has worked independently as restorer, builder and researcher of early keyboards, principally pianos. His work may be found in public and private collections throughout the world, notably the Musée de la Musique, Paris, for whom*

*he has done several restorations and, in 2011, a facsimile of a pianoforte en forme de clavecin made by the Érard brothers in 1802. Many leading musicians play and record on his copies and restorations and he regularly publishes scholarly articles on the history of the piano. He won a Fondation Bettencourt prize «Pour l'Intelligence de la Main» in 2000, and in 2006 was appointed «Maître d'Art» by the French Minister for Culture. He became a French citizen in 2020.*

# Interprète

## Biographie

---

### **Alexander Melnikov** piano

Alexander Melnikov a fait ses études au Conservatoire de Moscou auprès de Lev Naumov. Ses rencontres avec Sviatoslav Richter qui l'invita régulièrement à ses festivals en Russie et en France comptent parmi les expériences les plus marquantes de sa vie musicale. Il est lauréat de nombreux concours comme le Concours International Robert Schumann (1989) et le Concours Musical Reine Elisabeth à Bruxelles (1991). Ses choix musicaux et programmatiques sont souvent insolites. Très tôt, il a abordé l'interprétation historique, essentiellement motivé par Andreas Staier et Alekseï Lubimov avec lequel il avait déjà réalisé de nombreux projets. Il donne régulièrement des concerts avec des ensembles réputés de musique ancienne tels le Freiburger Barockorchester, Musica Aeterna, l'Akademie für Alte Musik Berlin ou encore l'Orchestre des Champs-Élysées. Parmi les orchestres qui l'ont invité comme soliste, citons le Concertgebouworkest, le Gewandhausorchester Leipzig, le Philadelphia Orchestra, le NDR Elbphilharmonie Orchester, le hr-Sinfonieorchester, les Münchner Philharmoniker, le Rotterdam Philharmonic Orchestra et le BBC Philharmonic. Il a travaillé avec des chefs comme Mikhaïl Pletnev, Teodor Currentzis, Charles Dutoit, Paavo Järvi, Thomas Dausgaard et Valery Gergiev. Avec Andreas Staier, Alexander Melnikov a enregistré et joué en concert un programme pour quatre mains, exclusivement consacré à Schubert. Une partie notable de son travail est consacrée à la pratique intense de la musique de chambre avec le violoncelliste Jean-Guihen Queyras. Il accorde également une grande importance aux concerts de musique de chambre en duo avec Isabelle



Alexander Melnikov  
photo: Julien Mignot

Faust, sa partenaire musicale de longue date. Récompensé par un Gramophone Award et l'Echo Klassik 2010, et nommé pour un Grammy, leur enregistrement de l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven chez harmonia mundi fait désormais référence. En 2015 a paru leur enregistrement des sonates pour violon et piano de Brahms, suivi par l'enregistrement des sonates pour piano et violon de Mozart en 2018. Les *Préludes et Fugues op. 87* de Chostakovitch, que Melnikov a également enregistrés chez harmonia mundi, ont été récompensés, entre autres, par le *BBC Music Magazine Award* 2011, le Choc de *Classica* 2010 et le prix annuel de la critique discographique allemande. En 2011, le *BBC Music Magazine* a classé cet album parmi les 50 enregistrements les plus importants de tous les temps. Avec Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado et le Freiburger Barockorchester, Alexander Melnikov a enregistré une trilogie Schumann avec les concertos et les trios avec piano (publiée en 2015/16), ainsi que le *Triple Concerto* de Beethoven (2021). En 2018 est sorti le disque «Four Pieces, Four Pianos», salué par la critique, et il a également enregistré l'intégrale des sonates pour piano de Prokofiev. Durant la saison 2021/22, il présente un programme joué sur plusieurs instruments dont chacun reflète le style de son époque respective. Outre des concerts avec l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, le Sydney Symphony Orchestra et l'Orchestre Symphonique de Bâle, Alexander Melnikov est Artiste en résidence aux Schwetzingen Festspiele 2022. Citons également, cette saison, des récitals au Muziekgebouw Amsterdam, au Wigmore Hall de Londres, au Konzerthaus de Berlin, une tournée au Japon avec Andreas Staier et des concerts avec Isabelle Faust et Jean-Guihen Queyras. Alexander Melnikov a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg au cours de la saison 2017/18.

---

### **Alexander Melnikov** Klavier

Alexander Melnikov absolvierte sein Studium am Moskauer Konservatorium bei Lev Naumov. Zu seinen musikalisch prägendsten Erlebnissen zählen die Begegnungen mit Svjatoslav Richter, der ihn regelmäßig zu seinen Festivals in Russland und

Frankreich einlud. Er ist Preisträger bedeutender Wettbewerbe wie des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs (1989) und Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel (1991). Seine musikalischen und programmatischen Entscheidungen sind oft ungewöhnlich. Sehr früh begann Alexander Melnikov sich mit der historischen Aufführungspraxis auseinanderzusetzen. Wesentliche Impulse erhielt er von Andreas Staier und von Alexei Lubimov, mit dem er in zahlreichen Projekten zusammengearbeitet hat. Regelmäßig steht er mit namhaften Ensembles für alte Musik wie dem Freiburger Barockorchester, MusicAeterna oder der Akademie für Alte Musik Berlin auf der Bühne. Unter den Orchestern, bei denen Alexander Melnikov als Solist gastierte, finden sich das Concertgebouworkest, das Gewandhausorchester Leipzig, Philadelphia Orchestra, das NDR Elbphilharmonie Orchester, das HR-Sinfonieorchester sowie die Münchner Philharmoniker, Rotterdam Philharmonic und BBC Philharmonic. Er arbeitete mit Dirigenten wie Mikhail Pletnev, Teodor Currentzis, Charles Dutoit, Paavo Järvi, Thomas Dausgaard und Valery Gergiev zusammen. Mit Andreas Staier erarbeitete er ein reines Schubert-Programm zu vier Händen, das sie gemeinsam aufgenommen haben und regelmäßig im Konzert spielen. Eine intensive Kammermusikpflege mit dem Cellisten Jean-Guihen Queyras gehört für Alexander Melnikov zu den unverzichtbaren Bestandteilen seiner Arbeit. Überaus wichtig sind ihm auch Kammermusikkonzerte mit seiner langjährigen festen Duopartnerin Isabelle Faust. Ihre gemeinsame Gesamteinspielung sämtlicher Beethoven-Violinsonaten bei harmonia mundi, die u. a. mit dem *Gramophone Award* ausgezeichnet sowie für den Grammy nominiert worden ist, ist zu einer Referenzaufnahme geworden. 2015 erschien ihre Einspielung der Brahms-Sonaten für Violine und Klavier, 2018 und 2021 Aufnahmen mit Sonaten für Klavier und Violine von Mozart. Die von ihm ebenfalls bei harmonia mundi veröffentlichten *Präludien und Fugen op. 87* von Schostakowitsch wurden u. a. mit dem *BBC Music Magazine Award* 2011, dem *Choc Classica* 2010 und dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. 2011 wurde dieses Album vom *BBC Music Magazine* als eine der 50 wichtigsten Aufnahmen aller Zeiten genannt. Zusammen mit Isabelle Faust, Jean-Guihen



Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester nahm Alexander Melnikov eine Schumann-Trilogie mit den Konzerten und Klaviertrios (erschieden 2015/16), sowie Beethovens *Tripelkonzert* (2021) auf. 2018 erschien seine von Kritikern hochgelobte Aufnahme «Four Pieces, Four Pianos», zudem spielte er die gesamten Klaviersonaten von Prokofjew ein. In der Saison 2021/22 präsentiert Alexander Melnikov ein Programm auf mehreren Instrumenten, die jeweils den Stil ihrer Zeit widerspiegeln. Neben Konzerten mit dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dem Sydney Symphony Orchestra und dem Sinfonieorchester Basel ist er Residenzkünstler bei den Schwetzingen Festspielen 2022. Zu weiteren Höhepunkten der Saison zählen u. a. Einladungen vom Muziekgebouw Amsterdam, der Londoner Wigmore Hall und dem Konzerthaus Berlin, eine Konzerttour in Japan mit Andreas Staier sowie Konzerte mit Isabelle Faust und Jean-Guihen Queyras. In der Philharmonie Luxembourg spielte Alexander Melnikov zuletzt in der Saison 2017/18.

# Voyage dans le temps

Prochain concert du cycle «Voyage dans le temps»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Voyage dans le temps»  
Next concert in the series «Voyage dans le temps»

**13.12. 2021 20:00**  
Grand Auditorium  
Lundi / Montag / Monday

**Les Arts Florissants**  
**William Christie** direction  
**Rachel Redmond** soprano  
**James Way** ténor  
**Sreten Manojlović** basse

Händel: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*

**résonances ((r))**

**19:15** Salle de Musique de Chambre  
Conférence Anne Payot-Le Nabour: «Ni opéra ni oratorio,  
*L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* ou l'exploration d'un  
genre nouveau» (F)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé par: Print Solutions  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture