

VIDA BREVE

A man is shown from the back, wearing a light-colored straw hat with a black and white striped band. He is also wearing a blue and white horizontally striped shirt. The background is a plain, light color.

STEPHEN HOUGH

BACH BUSONI

CHOPIN LISZT

HOUGH GOUNOD

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 3
ENGLISH	☞ page 4
FRANÇAIS	☞ page 11
DEUTSCH	☞ Seite 15

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

VIDA BREVE



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750), arr. FERRUCCIO BUSONI (1866–1924)

- [1] **Chaconne** *from Partita No 2 in D minor* BWV1004 [15'10]

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Piano Sonata No 2 in B flat minor Op 35 [23'27]

- [2] Grave – Doppio movimento [7'29]
[3] Scherzo [6'37]
[4] Marche funèbre [7'43]
[5] Presto [1'36]

FRANZ LISZT (1811–1886)

- [6] **Funérailles** *from Harmonies poétiques et religieuses* S173 [11'11]

- [7] **Bagatelle sans tonalité** Mephisto Waltz, S216a [3'06]

FERRUCCIO BUSONI (1866–1924)

- [8] **Kammer-Fantasie über Carmen** Sonatina No 6, BV284 [8'23]

STEPHEN HOUGH (b1961)

- [9] **Piano Sonata No 4 'Vida breve'** [9'30]

TRADITIONAL KOREAN, arr. STEPHEN HOUGH (b1961)

- [10] **Arirang** [1'49]

CHARLES GOUNOD (1818–1893), arr. STEPHEN HOUGH (b1961)

- [11] **Méditation sur le premier prélude de piano de J S Bach 'Ave Maria'** [5'29]

STEPHEN HOUGH piano

PEOPLE ARE OFTEN RELUCTANT to talk about death. Indeed, there is a superstition about the number four in Chinese culture because it shares the same spoken sound with that dark D-word. But in the world of the arts—in painting, literature and music—death has always been a central subject resulting in the most exalted and inexhaustible expression, the image of a dead man hanging on a cross arguably the foundational icon of Western culture.

On this recording I wanted to explore some pieces that have this theme as part of their identity or inspiration. Chopin's 'Funeral march' sonata and Liszt's *Funérailles* speak for themselves—and that the latter was written in the same month as the Polish composer's death may or may not have been an accident. Bach's *Chaconne*, apparently written in memory of his first wife, is here expanded by Busoni from the small wooden box of its original solo violin into a towering cathedral of sound. The same Italian composer's artful reworking of music from Bizet's opera

Carmen is a very different kind of transcription, more a transfiguration depicting the calamity of death by murder at the broken close of a tragic life. My own fourth piano sonata takes a more abstract if still melancholy inspiration from such ideas: life's brevity, a 'sonata' that ends sooner than expected. And in Liszt's *Bagatelle sans tonalité* we face the Devil himself—the cause of death and its terrors in traditional Christian devotion: the final fear for the final hour.

Death: the only certainty in every life, the final piece on everyone's recital programme. Ah, but what about the encores? On this recording there are two gentle arrangements of mine by way of consolation: the famous Korean song *Arirang* (over 600 years old and existing in more than sixty versions), and Gounod's recasting of Bach's first prelude from the 'forty-eight', originally for violin alone and called *Méditation*, but later further transformed by adding the words of the prayer *Ave Maria*.

Stewart Hargreaves



VIDA BREVE

IF LIFE IS PREDICTABLE only in its uncertainty. But, as the saying goes, two things are guaranteed in perpetuum: death and taxes. If the former seems like a difficult theme for a recording, that's partly due to contemporary attitudes towards our inevitable demise, in the Western world at least. It wasn't always this way. Early modern texts such as *Ars moriendi* ('The art of dying') recommended how to have a 'good' death. The subject of preparing for one's departure was a hot topic of conversation—understandable, given the precarious nature of Medieval existence. While the twenty-first century has brought many innovations to improve life expectancy, the elixir of eternal being remains out of reach. Our numbered breaths inspire an ongoing motivation to find meaning.

The brevity of our allocated time on earth is the subject of Stephen Hough's **Piano Sonata No 4 'Vida breve'** ('short life'), from which this album takes its name. The work was commissioned by the Michigan-based Gilmore International Keyboard Festival for the recipient of its 2016 Gilmore Young Artist Award, Micah McLaurin, and premiered by the composer at Spivey Hall, just outside Atlanta, on 10 November 2018. As one might expect from the title, there is a melancholic, perhaps introspective aspect to the music. However, like all the works selected for this recording, there is a sense that life's fast passage brings with it more than a simple preoccupation with death. The piece begins with a sparse upper-octave melody that becomes the basis for a compact single movement. The fugato development is gently contrapuntal; as it grows in complexity, the main theme gradually moves down the keyboard before returning to the higher register in the final moments. In recent performances, Hough has played from the score—often the only work in the programme not played from memory. He explains that, as a pianist, he wants to observe all the nuances of the composer's markings.

Hough is not the only pianist-composer to face such challenges. Liszt, Busoni and Chopin were some of the original occupants of that chair, and are all represented here. Busoni's iconic transcription of J S Bach's **Chaconne from Partita No 2 in D minor** opens this recording. It's easy to forget that the original iteration was for a solo instrument. Busoni's version is monumental, its thickly textured patterns recalling a work for organ rather than violin. The increased scale and scope of the piece make it far more radical than the arrangements by Brahms, Schumann and Mendelssohn. The epic nature of the music was not immediately admired by contemporaries: pianist-composer Eugen d'Albert, the *Chaconne's* dedicatee and a friend of Busoni, disliked what he perceived to be the work's excess. (One wonders what he made of his colleague's glorious concerto, still one of the longest and most complex works within that genre.) Hough brings out the bell-like quality to the recurring chordal motif, while finding tenderness in the contrasting variations.

A subtitle—such as 'Vida breve'—provides a charming point of distinction. Unlike Hough, Chopin did not personally bestow the shorthand commonly given to his **Piano Sonata No 2 in B flat minor**: the moniker 'funeral' came later. It is linked to the third-movement 'Marche funèbre' ('funeral march'), which was composed two years prior to the sonata proper, and is often considered a piece in its own right. In fact, Chopin requested the removal of the word 'funeral' from later editions of his second piano sonata—although the description remains like a stubborn stain (it does not appear in the accompanying listing for this recording). Chopin's disapproval may stem from the fact that although the famous funeral theme is darkly ominous—its associations with death widely popularized in subsequent cartoon parodies—the outer movements contain moments of light and romance. Nevertheless,





the reputation stuck: not only was the piece played at Chopin's own funeral, but it continues to be popular at services today.

The stark contrast between the four movements is hinted at from the outset. The opening 'Grave – Doppio movimento' epitomizes the A–B structural device that is repeated elsewhere in the sonata. The luxurious melodies in the second-movement trio build in intensity before a dissolution, anticipating the funeral theme. The march itself has been tackled by pianists in a variety of ways, from dizzying tempos to creative sforzandos. Hough adopts a steady approach, keeping a tautness in the dotted motif. As elsewhere in this programme, we are reminded that death and its accompaniments are not one-dimensional. This is a thoughtful pace, rather than an angry stomp, interspersed with pensive moments of restrained beauty. The grumbling macabre theme is offset by slower sections that become a lullaby to life. Several different styles are contained within this movement alone; there are echoes of Chopin's études and ballades, and a more fluid approach to tonality. The closing presto appears as a rush of tumbling notes, ending as quickly as it began (the entire movement lasts just over a minute and a half). It's a far cry from what has come before; Schumann's description of the four movements as 'unruly children' is apt.

While Hough and Chopin's sonatas begin with a sense of fragility, Liszt's **Funérailles** goes straight for the jugular; a lower-octave jumping motif sets a dark and brooding tone. The tolling continues throughout, interrupted by a short elegy towards the middle. This is the seventh piece in *Harmonies poétiques et religieuses*, a set inspired by a collection of poems by Alphonse de Lamartine (1790–1869). It is fitting that Liszt's *Funérailles* should follow Chopin's own 'funeral' sonata, given that there has been speculation that this is a memorial piece written for the Polish composer. Although this is a comforting thought,

there is little evidence for the dedication; justification largely comes from the *Funérailles*' left-hand octaves, which echo those in Chopin's A flat major polonaise. Far more likely is that the music was created to honour some of Liszt's friends who died in the Hungarian Revolution of 1848.

Despite its title, Liszt's **Bagatelle sans tonalité** is tonal, but its broad chromaticism gives the impression of an indistinct key. It was radically experimental at the time of its composition (c1885); the opening acciaccaturas appear almost at random, adding a sense of avant-garde other-worldliness. The scurrying, swirling right-hand triplets are contrasted with a simple oom-pah-pah bass. The piece is grouped with Liszt's *Mephisto Waltzes*; the composer titled it 'Fourth Mephisto Waltz' but the *Bagatelle* remains distinct from the work that is now known as *Mephisto Waltz* No 4. Liszt had a lifelong fascination with the Faustian legend and was deeply spiritual. Curiosity about death and the existence of hell played a recurring role in Liszt's output, to the point that describing his music and performances as 'demonic' has become something of a trope.

Busoni, as we have already heard, was a big believer in the importance of transcription. As with the *Chaconne*, the **Kammer-Fantasie über Carmen** uses ideas present in repertoire he admired—in this case, Bizet's opera. Bizet's melodies are clay that, in Busoni's hands, is sculpted with breathtaking creativity. This re-imagining forms the basis of Busoni's sixth sonatina, completed in 1920. It was premiered by the composer in the same year at Wigmore Hall. The work takes its thematic material from the opening chorus of the fourth act, Don José's 'Flower song' in Act II, the Act I 'Habanera' (in its minor and major forms), and the prelude to Act I. The *Kammer-Fantasie über Carmen* bears all the Busoni hallmarks: it begins with a twinkly melody that is quickly re-invented, appearing in all sorts of guises up and down the keyboard before launching into a dizzyingly complex version of the beloved 'Habanera'.



Mount Geumgang (1734) by Jeong Seon (1676–1759)

The kaleidoscope eventually slows to reveal the melody in a recognizable state.

This is a recital recording, best enjoyed from start to finish. In that sense, the last two pieces can be thought of as encore bonbons. Both works are Hough's own arrangements of well-known pieces. The first is **Arirang**, a traditional Korean folk song that is often considered to be the nation's musical emblem (though not a national anthem). Its pentatonic melody begins in the right hand, with the left crossing over to provide an ascending accompaniment. The two lines meet in the middle, before the final, tinkling upper-octave embellishment takes over. The dynamic marking does not move above mezzo piano; this is a gentle, contemplative piece. It leads perfectly into the second arrangement: a revised version of Gounod's *Ave Maria*, officially known as **Méditation sur le premier prélude de piano de J S Bach**. The musical setting of the Latin text contains one of the most recognizable melodies in the canon and is a popular addition at—you've guessed it—funerals. It is quietly uplifting, offering a chance for reflection and prayer for those who desire it. For though life can be frantic, it is also fleeting. When stillness comes, it is for ever.

CLAIRE JACKSON © 2021

STEPHEN HOUGH

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras, to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, and in the 2014 New Year's Honours list he was made a Commander of the Order of the British Empire.

Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983, he has appeared regularly with most of the major American and European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings has won four Grammy nominations and eight Gramophone Awards—including two 'Record of the Year' awards, for concertos by Scharwenka and Sauer (CDA66790), and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns (CDA67331/2), the latter voted in 2008 by readers of *The Times* as the finest classical recording of the last thirty years. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with the Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton (CDA67501/2) have been widely acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

Stephen is also an avid writer of music and prose. He wrote a blog for *The Telegraph* website for five years with over six hundred articles, and his first novel *The Final Retreat* was published in 2018 by Sylph Editions, followed by his book *Rough Ideas*, published in the UK in 2019 by



© Sim Canetty-Clarke

Faber, and in the USA in February 2020 by Farrar, Straus & Giroux. As a composer he is published by Josef Weinberger Ltd and has been commissioned by Wigmore Hall, the Genesis Foundation, the Gilmore Foundation, the Musée du Louvre, Musica Viva Australia and members of the Berlin Philharmonic among others. He is visiting professor at the Royal Academy of Music, is on the faculty of The Juilliard School in New York, and is the International Chair of Piano at his alma mater, the Royal Northern College of Music.

For more information please see Stephen Hough's website:

www.stephenhough.com

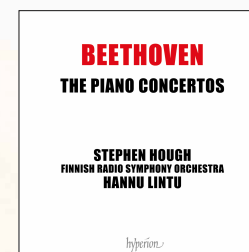


Also available from Stephen Hough

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

The Piano Concertos CDA68291/3

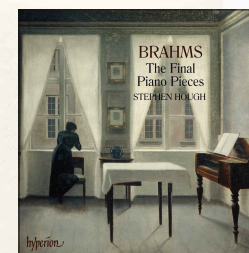
‘A soloist whose fineness of touch and sharpness of delineation recall those of such predecessors as Solomon and Gilels’ (*Gramophone*) ‘There isn’t a colour, weight of attack or nuance of phrasing or rhythm that passes [Hough] by’ (*The Times*) ‘Magisterial one moment, wry the next, Hough is a whole orchestra in himself, and not a note is wasted’ (*The Guardian*)



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

The Final Piano Pieces CDA68116

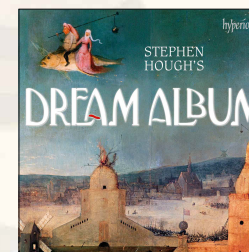
‘One of the finest accounts of Brahms’s late piano works on record, one that stands head and shoulders above most contenders’ (*Gramophone*) ‘Hough has something special to say about the music, and this recording certainly warrants an enthusiastic recommendation’ (*BBC Music Magazine*)



Stephen Hough's Dream Album CDA68176

works by Hough, Love, Isserlis, Minkus, Solov'yov-Sedoy, Liszt, Albéniz, Ponce, Dobnányi, Sibelius, Seymer, Chaminade, Coates, Tate, Dvořák, Elgar & Mompou

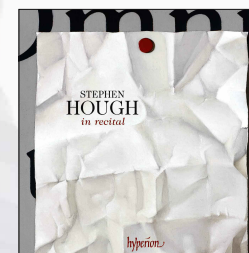
‘A bran tub of bonbons, yes, but much more than that: it is also a portrait of an artist in love with music of all sorts ... this is a masterclass in a certain style of piano-playing, and a dream of an album’ (*Gramophone*) ‘A delight from top to bottom, Hough’s own gems included’ (*BBC Record Review*)



Stephen Hough in recital CDA67686

works by Mendelssohn, Beethoven, Weber, Chopin, Saint-Saëns, Chabrier, Debussy, Liszt & Hough

‘Here is a pianist at the height of his powers ... a great piano recording and front runner for instrumental disc of the year’ (*Gramophone*) ‘The glinting wit and thorough seriousness of pianist Stephen Hough’s playing—attributes you desire from all virtuosi but do not always find—make this mixed repertoire disc a particular joy’ (*The Observer*)





Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 10–14 December 2018

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano YAMAHA CFX

Piano Technician PETER SALISBURY

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

Front photograph of Stephen Hough by Grant Hiroshima

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

LES GENS hésitent souvent à parler de la mort. En fait, le chiffre quatre fait l'objet d'une superstition dans la culture chinoise car il sonne oralement comme ce sombre mot qui désigne la mort. Mais dans le monde des arts—en peinture, en littérature et en musique—la mort est depuis toujours un sujet central qui donne lieu à l'expression la plus exaltée et inépuisable, l'image d'un homme mort suspendu à une croix, sans doute le symbole fondateur de la culture occidentale.

Dans cet enregistrement, j'ai voulu explorer quelques pièces où ce thème fait partie de leur identité ou de leur inspiration. La sonate « Marche funèbre » de Chopin et *Funérailles* de Liszt parlent d'elles-mêmes—et le fait que cette dernière œuvre ait été écrite le mois même de la mort du compositeur polonais est peut-être fortuit, mais peut-être pas. La *Chaconne* de Bach, apparemment écrite à la mémoire de sa première femme, est ici amplifiée par Busoni grâce auquel la petite boîte en bois du violon solo original devient une gigantesque cathédrale sonore. L'habile adaptation par le même compositeur italien de la musique de l'opéra de Bizet *Carmen* est une sorte de transcription

très différente ; il s'agit davantage d'une transfiguration qui dépeint la calamité de la mort par meurtre à l'ultime déchirement d'une vie tragique. Ma quatrième sonate pour piano s'inspire de telles idées de manière plus abstraite, mais encore mélancolique : la brièveté de la vie, une « sonate » qui se termine plus tôt que prévu. Et dans la *Bagatelle sans tonalité* de Liszt, nous sommes confrontés au Diable lui-même—la cause de la mort et ses terreurs dans la dévotion chrétienne traditionnelle : la crainte finale que suscite la dernière heure.

La mort : la seule certitude dans toute vie, la pièce finale du programme de récital de tout un chacun. Ah, mais qu'en est-il des bis ? Dans cet enregistrement, il y a deux doux arrangements de mon cru en guise de consolation : la célèbre chanson coréenne *Arirang* (qui date de plus de six cents ans et dont il existe plus de soixante versions), et l'adaptation par Gounod du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach, à l'origine pour violon seul et intitulé *Méditation*, mais ensuite transformé en ajoutant les paroles de la prière *Ave Maria*.

STEPHEN HOUGH © 2021
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

VIDA BREVE

LA VIE n'est prévisible que dans son incertitude. Mais, comme le dit l'adage, deux choses sont garanties à jamais : la mort et les impôts. Si la première semble un thème difficile pour un enregistrement, c'est en partie à cause des attitudes contemporaines vis-à-vis de notre inévitable disparition, au moins dans le monde occidental. Ce ne fut pas toujours le cas. Les premiers textes modernes comme *Ars moriendi* (« L'art de mourir ») conseillaient comment avoir une « belle » mort. Le thème de la préparation du grand départ était un sujet de conversation très populaire—compréhensible, étant donné la nature précaire de l'existence au Moyen-Âge. Alors que le XXI^{ème} siècle a apporté de nombreuses innovations afin d'améliorer l'espérance de vie, l'élixir d'éternité reste inaccessible. Nos souffles comptés inspirent une motivation permanente pour trouver un sens.

La brièveté du temps qui nous est alloué sur cette terre est le sujet de la **Sonate pour piano n° 4 « Vida breve »** (« vie brève ») de Stephen Hough, dont cet album tire son nom. Cette œuvre fut une commande du Gilmore International Keyboard Festival basé dans le Michigan pour le récipiendaire de son Gilmore Young Artist Award de 2016, Micah McLaurin, et fut créée par le compositeur au Spivey Hall, situé à la périphérie d'Atlanta, le 10 novembre 2018. Comme on pourrait s'y attendre avec un tel titre, la musique présente un aspect mélancolique, peut-être introspectif. Néanmoins, comme toutes les œuvres choisies pour cet enregistrement, on a le sentiment que le passage rapide de la vie comporte autre chose qu'une simple préoccupation liée à la mort. Cette pièce commence par une mélodie parcimonieuse à l'octave supérieure qui devient la base d'un seul mouvement compact. Le développement fugato est délicatement contrapuntique ; en devenant plus complexe, le thème principal descend peu à peu dans la tessiture du clavier avant de revenir à la variation plus aiguë dans les

derniers instants. Lors des exécutions récentes, Hough a joué avec la partition—généralement la seule œuvre du programme qu'il n'a pas exécutée de mémoire. Il explique qu'en tant que pianiste il veut observer toutes les nuances indiquées par le compositeur.

Hough n'est pas le seul pianiste-compositeur à faire face à de tels défis. Liszt, Busoni et Chopin comptaient parmi les pionniers en la matière, et sont tous représentés ici. La transcription emblématique que fit Busoni de la **Chaconne de la Partita n° 2 en ré mineur** de J S Bach ouvre cet enregistrement. On a du mal à imaginer que l'itération originale était destinée à un instrument seul. La version de Busoni est monumentale, ses schémas à la texture épaisse évoquant davantage une œuvre pour orgue que pour violon. L'ampleur et la portée accrues de cette pièce la rendent beaucoup plus radicale que les arrangements de Brahms, Schumann et Mendelssohn. La nature épique de la musique ne suscita pas d'emblée l'admiration de ses contemporains : le pianiste-compositeur Eugen d'Albert, dédicataire de la *Chaconne* et ami de Busoni, n'aimait pas ce qu'il percevait comme excessif dans cette œuvre. (On se demande ce qu'il pensait du magnifique concerto de son collègue, encore l'une des œuvres les plus longues et les plus complexes du genre.) Hough fait ressortir le timbre carillonnant du motif récurrent en accords, tout en trouvant de la tendresse dans les variations contrastées.

Un sous-titre—comme « Vida breve »—constitue un excellent moyen de différencier une œuvre. Contrairement à Hough, ce n'est pas Chopin qui donna lui-même à sa **Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur** son qualificatif consacré : le surnom « funèbre » vint plus tard. Il est lié au troisième mouvement, « Marche funèbre », qui fut composé deux ans avant la sonate proprement dite et est souvent considéré comme un morceau à lui





FRÉDÉRIC CHOPIN (c1836)
A portrait by Maria Wodzińska (1819–1896)

seul. En fait, Chopin demanda de retirer le mot « funèbre » des éditions ultérieures de sa Sonate pour piano n° 2— mais cette description reste quelque chose de tenace (elle ne figure pas dans la liste descriptive des œuvres enregistrées ici). La désapprobation de Chopin vient peut-être du fait que, même si le thème funèbre est sombre et inquiétant—sa relation à la mort a été largement vulgarisée dans les parodies de dessin animé ultérieures— les mouvements externes contiennent des moments de lumière et de romance. Néanmoins, la réputation est restée : cette pièce fut non seulement jouée aux propres funérailles de Chopin, mais elle continue à l'être dans les enterrements de nos jours.

Le contraste saisissant entre les quatre mouvements est suggéré dès le début. Le « Grave – Doppio movimento » initial incarne le procédé structurel A–B qui se répète ailleurs dans cette sonate. Les somptueuses mélodies du trio du deuxième mouvement gagnent en intensité avant une dissolution, préfigurant le thème funèbre. La marche elle-même a été abordée par les pianistes de manières très diverses, depuis des tempos étourdissants jusqu'à des sforzandos créatifs. Hough adopte une approche régulière, restant tendu dans le motif pointé. Comme ailleurs dans ce programme, cela nous rappelle que la mort et ce qui l'accompagne ne sont pas unidimensionnels. C'est une allure sérieuse, plutôt qu'un martellement menaçant, parsemée de moments pensifs d'une beauté dépouillée. Le thème macabre qui gronde est compensé par des sections plus lentes qui deviennent une berceuse à la vie. Plusieurs styles différents sont présents au sein de ce seul mouvement ; ce sont des échos des études et ballades de Chopin, et une approche plus fluide de la tonalité. Le presto final apparaît comme un flot de notes en cascade, qui se termine aussi vite qu'il a commencé (l'ensemble du mouvement ne dure guère plus d'une minute et demie). On est loin de ce qui s'est passé auparavant ; la description que fit Schumann des quatre mouvements comme des « enfants turbulents » est pertinente.

Si les sonates de Hough et de Chopin commencent avec une impression de fragilité, les **Funérailles** de Liszt frappent au point sensible ; un motif bondissant d'octaves dans le grave donne un ton sombre et menaçant. Le glas sonne du début à la fin, interrompu par une courte élégie au milieu. Il s'agit de la septième pièce des *Harmonies poétiques et religieuses*, ensemble inspiré par un recueil de poème d'Alphonse de Lamartine (1790–1869). Il est tout indiqué que les *Funérailles* de Liszt suivent la sonate « funèbre » de Chopin, car, selon certaines hypothèses, il s'agirait d'un hommage écrit pour le compositeur polonais.



Même si c'est une pensée réconfortante, cette dédicace n'est guère prouvée ; la justification vient largement des octaves de la main gauche des *Funérailles*, qui rappellent celles de Chopin dans sa polonaise en la bémol majeur. Il est beaucoup plus probable que cette musique ait été écrite à la mémoire de certains amis de Liszt qui moururent lors de la Révolution hongroise de 1848.

Malgré son titre, la **Bagatelle sans tonalité** de Liszt est tonale, mais son large chromatisme donne l'impression d'une tonalité indéfinissable. C'était radicalement expérimental à l'époque de sa composition (vers 1885) ; les acciaccaturas initiales apparaissent au hasard ou presque, ajoutant une impression d'angélisme d'avant-garde. Les triolets rapides et tourbillonnants à la main droite sont contrastés avec une simple basse oom-pah-pah. Cette pièce est regroupée avec les *Mephisto Waltzes* de Liszt ; le compositeur l'intitula « Quatrième Mephisto Waltz », mais la *Bagatelle* reste distincte de l'œuvre que l'on appelle aujourd'hui *Mephisto Waltz* n° 4. Toute sa vie, Liszt fut fasciné par le mythe de Faust et fut profondément religieux. La curiosité à l'égard de la mort et de l'existence de l'enfer joua un rôle récurrent dans l'œuvre de Liszt, au point que décrire sa musique et ses exécutions comme « diaboliques » est devenu une sorte de trope.

Comme on l'a déjà vu, Busoni croyait beaucoup en l'importance de la transcription. Comme dans le cas de la *Chaconne*, la **Kammer-Fantasie über Carmen** utilise des idées présentes dans le répertoire qu'il admirait—ici, l'opéra de Bizet. Les mélodies de Bizet sont de l'argile sculptée entre les mains de Busoni avec une créativité stupéfiante. Cette réinterprétation forme la base de la sixième sonatine de Busoni, achevée en 1920. Elle fut créée par le compositeur la même année au Wigmore Hall. L'œuvre tire son matériel thématique du chœur initial du quatrième acte, de « La fleur que tu

m'avais jetée » à l'acte II, de la « Habanera » de l'acte I (dans ses formes mineure et majeure) et du prélude de l'acte I. La *Kammer-Fantasie über Carmen* présente toutes les caractéristiques de Busoni : elle commence par une mélodie scintillante vite réinventée, qui prend toute sorte de formes du haut en bas du clavier avant de se lancer dans une version d'une complexité vertigineuse de la bien-aimée « Habanera ». Le kaléidoscope finit par ralentir pour révéler la mélodie dans un état reconnaissable.

C'est un enregistrement de récital, qui s'appréciera mieux si on l'écoute du début à la fin. En ce sens, les deux dernières pièces peuvent être considérées comme de délicieux bis. Ces deux œuvres sont les propres arrangements par Hough de deux pièces célèbres. La première est **Arirang**, une chanson folklorique coréenne traditionnelle souvent considérée comme l'emblème musical de la nation (mais pas comme un hymne national). Sa mélodie pentatonique débute à la main droite, avec la main gauche qui la croise pour créer un accompagnement ascendant. Les deux lignes se rencontrent au milieu, avant que l'ornementation finale en notes tintantes à l'octave supérieure prenne la relève. L'indication de dynamique ne va pas au-delà de mezzo-piano ; c'est une pièce douce et contemplative. Elle mène parfaitement au second arrangement : une version révisée de l'*Ave Maria* de Gounod, connue officiellement sous le nom de **Méditation sur le premier prélude de piano de J S Bach**. Le texte latin est mis en musique sur l'une des mélodies les plus reconnaissables du répertoire et figure souvent—vous l'avez deviné—dans les cérémonies de funérailles. Elle réchauffe doucement le cœur, offrant une possibilité de réflexion et de prière à ceux qui le désirent. Car si la vie peut être frénétique, elle est également éphémère. Quand vient le calme, c'est pour toujours.

CLAIRE JACKSON © 2021
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

DEN MENSCHEN widerstrebt es oft, über den Tod zu sprechen. In der chinesischen Kultur gibt es sogar einen Aberglauben bezüglich der Zahl Vier, da sie mit demselben Klang ausgesprochen wird wie das düstere T-Wort. In der Welt der Kunst jedoch—in der Malerei, Literatur und Musik—ist der Tod schon immer ein zentraler Topos gewesen, der in vielerlei Gestalt, erhaben und unerschöpflich, zum Ausdruck gebracht wurde: das Bildnis eines am Kreuz hängenden toten Mannes ist wohl das grundlegende Symbol der westlichen Kultur.

Mit diesem Album wollte ich mich mit einigen Werken auseinandersetzen, deren Identität oder Inspiration mit dem Thema verbunden sind. Die „Trauermarsch-Sonate“ von Chopin und Liszts *Funérailles* sprechen für sich selbst; dass das letztere Werk just in dem Monat entstand, als der polnische Komponist starb, mag Zufall gewesen sein—oder auch nicht. Die *Chaconne* von Bach, die wohl zum Andenken an seine erste Frau entstanden war, wird hier von Busoni von dem kleinen hölzernen Kasten der ursprünglichen Solovioline in eine hoch aufragende Kathedrale des Klangs verwandelt. Derselbe italienische Komponist bearbeitete auch in kunstvoller, jedoch völlig

unterschiedlicher Weise Musik aus Bizets Oper *Carmen* und stellt damit die Katastrophe des Todes nach einer Ermordung am zerrütteten Ende eines tragischen Lebens dar. Meine vierte Klaviersonate ist in abstrakterer, jedoch trotzdem melancholischer Weise von derartigen Ideen inspiriert: die Kürze des Lebens, eine „Sonate“, die eher endet als erwartet. Und in Liszts *Bagatelle sans tonalité* treten wir dem Teufel selbst entgegen—die Ursache des Todes und dessen Schrecken gemäß des traditionellen christlichen Glaubens, die letzte Angst vor der letzten Stunde.

Tod: die einzige Sicherheit in jedem Leben, das letzte Stück in allen Konzertprogrammen. Wie steht es jedoch mit Zugaben? Als kleiner Trost erklingen hier zwei sanftmütige Arrangements von mir: das berühmte koreanische Lied *Arirang* (welches über 600 Jahre alt ist und in mehr als 60 Versionen existiert) sowie Gounods Bearbeitung von Bachs erstem Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier*, die er zunächst für Violine solo setzte und *Méditation* nannte und später nochmals überarbeitete und den Text des Gebets *Ave Maria* hinzufügte.

STEPHEN HOUGH © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



DAS EINZIG BERECHENBARE im Leben ist die Ungewissheit. Es heißt jedoch, dass zwei Dinge stets garantiert sind: der Tod und die Steuern. Wenn das Erstere ein schwieriges Thema für eine Einspielung scheint, so hängt das zum Teil mit der zeitgenössischen Einstellung zu unserem unausweichlichen Untergang zusammen, zumindest in der westlichen Welt. Dies war nicht immer so. Frühneuzeitliche Texte wie etwa die *Ars moriendi* („Die Kunst des Sterbens“) gaben Empfehlungen dazu, wie man einen „guten“ Tod haben könne. Die Vorbereitung auf den Abschied war ein beliebtes Gesprächsthema—angesichts der heiklen Existenzlage im Mittelalter durchaus verständlich. Zwar bietet das 21. Jahrhundert viele Innovationen, mit denen die Lebenserwartung verbessert wird, doch bleibt das Elixier der Unsterblichkeit unerreichbar. Unsere gezählten Atemzüge inspirieren eine fortwährende Suche nach dem Sinn.

Die Kürze der uns zugeteilten Zeit auf Erden ist das Thema von Stephen Houghs **Klaviersonate Nr. 4 „Vida breve“** („kurzes Leben“), die dem vorliegenden Album seinen Namen verleiht. Das Gilmore International Keyboard Festival in Michigan hatte die Sonate für den Preisträger des Gilmore Young Artist Award 2016, Micah McLaurin, in Auftrag gegeben. Der Komponist gab die Premiere am 10. November 2018 in der Spivey Hall bei Atlanta. Wie bei dem Titel wohl zu erwarten, hat diese Musik einen melancholischen, vielleicht introspektiven Zug. Wie jedoch bei allen für dieses Album ausgewählten Werken entsteht der Eindruck, dass das schnelle Vergehen des Lebens mehr als eine oberflächliche Beschäftigung mit dem Tod mit sich bringt. Das Stück beginnt mit einer schmucklosen Melodie in der oberen Oktave, die zu der Grundlage eines kompakten einzelnen Satzes wird. Die Fugato-Durchführung ist leicht kontrapunktisch angelegt; der Satz wird zunehmend komplex und zugleich bewegt

sich das Hauptthema allmählich in die Tiefe, bevor es am Ende noch einmal in der hohen Lage erklingt. In letzter Zeit hat Hough bei Aufführungen des Werks aus den Noten gespielt—und oft war dann dieses Werk das einzige, welches er nicht auswendig gespielt hat. Er erklärt, dass er als Pianist alle Nuancen der Angaben des Komponisten beachten will.

Hough ist nicht der einzige Künstler, der in der Doppelrolle als Pianist und Komponist derartige Herausforderungen zu meistern hat. Liszt, Busoni und Chopin gehörten zu den ursprünglichen Inhabern dieser Rolle, und sie sind alle hier vertreten. Das Album beginnt mit Busonis Transkription der **Chaconne aus der Partita Nr. 2 in d-Moll** von J. S. Bach, die inzwischen Kultstatus hat. Man kann sich beim Hören kaum vorstellen, dass die Originalfassung für ein Soloinstrument gesetzt war. Busonis Version ist monumental und die dicht strukturierten musikalischen Linien lassen einen eher an ein Orgelwerk als an ein Geigenstück denken. Aufgrund seines beträchtlich erweiterten Umfangs ist dieses Arrangement deutlich radikaler als diejenigen von Brahms, Schumann oder Mendelssohn. Die riesige Anlage der Musik wurde von seinen Zeitgenossen allerdings nicht unbedingt positiv aufgenommen—der Widmungsträger der *Chaconne*, mit dem Busoni befreundet war, der Pianist und Komponist Eugen d'Albert, lehnte die „Exzesse“ des Werks ab. (Man fragt sich, was er von dem wunderschönen Konzert seines Kollegen hielt, das noch immer eins der längsten und komplexesten des Genres ist.) Hough arbeitet die glockenartige Eigenschaft des wiederkehrenden Akkordmotivs heraus und deckt gleichzeitig die zärtliche Seite in den gegensätzlichen Variationen auf.

Ein Untertitel—wie etwa „Vida breve“—stellt ein reizvolles Merkmal dar. Im Gegensatz zu Hough verlieh Chopin seiner **Klaviersonate Nr. 2 in b-Moll** keinen



Namen—„Marche funèbre“, oder „Trauermarsch“, kam später und bezieht sich auf den dritten Satz, der zwei Jahre vor der restlichen Sonate entstand und oft als eigenes Stück betrachtet wird. Tatsächlich bat Chopin sogar bei späteren Ausgaben seiner zweiten Klaviersonate darum, das Wort „funèbre“ zu streichen, doch erhielt sich die Bezeichnung wie ein hartnäckiger Fleck (hier ist die Sonate ohne den Beinamen aufgeführt). Chopins Missbilligung mag sich dadurch erklären, dass im Gegensatz zu dem berühmten, ominös-düsteren Trauerthema—dessen Verbindungen mit dem Tod sich später durch zahlreiche Cartoon-Parodien zogen—die Außensätze sich durch helle und romantische Momente auszeichnen. Trotzdem blieb ihr Ruf bestehen: das Stück wurde nicht nur bei der Beerdigung von Chopin selbst gespielt, sondern es ist auch heute noch eine häufige Wahl bei Trauergottesdiensten.

Die starke Unterschiedlichkeit zwischen den vier Sätzen deutet sich bereits zu Anfang an. Der erste Satz, „Grave – Doppio movimento“, stellt die A–B-Struktur dar, die auch später in der Sonate anzutreffen ist. Die prächtigen Melodien im Trio des zweiten Satzes werden immer intensiver, bevor sie sich auflösen und das Trauerthema vorwegnehmen. Der Marsch selbst ist von den Pianisten auf unterschiedlichste Art und Weise aufgefasst worden, von schwindelerregenden Tempi bis hin zu kreativen Sforzandi. Hough entscheidet sich für einen beständigen Ansatz und behält in dem punktierten Motiv eine gewisse Straffheit bei. Wie auch anderswo in diesem Programm werden wir hier darauf aufmerksam gemacht, dass der Tod und seine Begleitungen nicht eindimensional sind. Die Musik schreitet nachdenklich voran, anstatt zornig umher zu stampfen, und dazwischen erklingen besinnliche Momente von verhaltener Schönheit. Das mürrische, makabre Thema wird gegen langsamere Passagen gesetzt, die sich zu einem Wiegenlied für das Leben zusammenfügen. Dieser Satz

allein enthält mehrere unterschiedliche Stile; es gibt Anklänge an Chopins Etüden und Balladen sowie eine fließendere Herangehensweise zur Tonalität. Das Presto-Finale erklingt als Rausch hinabfallender Töne und endet so schnell wie es begonnen hat (der gesamte Satz hat eine Dauer von wenig mehr als eineinhalb Minuten)—diese Musik ist weit entfernt von dem, was zuvor erklungen ist; Schumanns Beschreibung der vier Sätze als unbändige Kinder ist passend.

Während die Sonaten von Hough und Chopin mit einer gewissen Zerbrechlichkeit beginnen, geht es in Liszts **Funérailles** sofort zur Sache—ein Springmotiv in tiefer Lage sorgt für einen düsteren und grüblerischen Ton. Das Läuten zieht sich durch das gesamte Stück und wird nur von einer kurzen Elegie in der Mitte unterbrochen. Es handelt sich hierbei um das siebte Stück der *Harmonies poétiques et religieuses*, ein Zyklus, der von einer Gedichtsammlung von Alphonse de Lamartine (1790–1869) inspiriert worden war. Es ist durchaus passend, dass Liszts *Funérailles* auf Chopins eigene „Begräbnissonate“ folgt—es ist darüber spekuliert worden, ob es als Gedenkstück für den polnischen Komponisten entstanden war. Obwohl dies ein tröstlicher Gedanke ist, gibt es praktisch keine Belege für eine entsprechende Widmung; jene Spekulationen basieren hauptsächlich auf den Oktaven in der linken Hand in *Funérailles*, die an diejenigen der Polonaise As-Dur von Chopin erinnern. Es ist weitaus wahrscheinlicher, dass die Musik zu Ehren der Freunde Liszts entstand, die in der Ungarischen Revolution 1848 ums Leben gekommen waren.

Trotz ihres Titels ist die **Bagatelle sans tonalité** von Liszt tonal, doch hinterlässt ihre umfassende Chromatik den Eindruck einer undeutlichen Tonart. Das Stück war zur Zeit seiner Entstehung (um 1885) äußerste experimentell und radikal; die Acciaccaturen zu Beginn muten fast beliebig an und wirken avantgardistisch-jenseitig. Die weghastenden,



umherwuselnden Triolen in der rechten Hand sind dem schlichten Bass im Dreiertakt gegenübergestellt. Das Stück ist zusammen mit Liszts *Mephisto-Walzern* gruppiert; der Komponist bezeichnete es als „Vierten Mephisto-Walzer“, doch unterscheidet sich die *Bagatelle* deutlich von dem Werk, das heute als *Mephisto-Walzer* Nr. 4 bekannt ist. Liszt war sein Leben lang von der Faust'schen Legende fasziniert und besaß eine tiefe Spiritualität. Liszts Wissbegierde bezüglich des Todes und der Existenz der Hölle macht sich in seinem Oeuvre immer wieder bemerkbar, und zwar so sehr, dass Beschreibungen seiner Musik und Aufführungen als „dämonisch“ zu einem Sprachbild geworden sind.

Wie wir bereits gehört haben, war Busoni fest von der Bedeutung der Transkription überzeugt. Ebenso wie in der *Chaconne* werden in der **Kammer-Fantasie über Carmen** Motive aus einem Werk verarbeitet, welches er bewunderte—in diesem Falle Bizets Oper. Die Melodien Bizets werden hier, in Busonis Händen, mit atemberaubender Kreativität umgeformt und umgestaltet. Diese Nachschöpfung bildet die Basis der sechsten Sonatine Busonis, die er 1920 fertigstellte. Sie wurde noch im selben Jahr von dem Komponisten in der Londoner Wigmore Hall erstmals öffentlich aufgeführt. Das thematische Material des Werks stammt aus dem Eingangsschor des vierten Akts, Don Josés „Blumenlied“ aus dem zweiten Akt, der „Habanera“ aus dem ersten Akt (sowohl in der Moll- als auch der Durversion) und dem Vorspiel zum ersten Akt. Die *Kammer-Fantasie über Carmen* enthält alle typischen Kennzeichen Busonis: sie beginnt mit einer funkelnden Melodie, die rasch umgearbeitet wird und dann in allen möglichen Gestalten die Klaviatur hinauf- und heruntereilt,

bevor sie in eine schwindelerregend komplexe Version der beliebten „Habanera“ übergeht. Schließlich verlangsamt sich das Kaleidoskop und die Melodie tritt in erkennbarer Form hervor.

Dieses Album ist als Konzertprogramm konzipiert und sollte also idealerweise von Anfang an bis zum Ende durchgehört werden. In diesem Sinne sind die letzten beiden Stücke vielleicht am besten als Zugaben-Bonbons zu verstehen. Beide Werke sind von Hough selbst angefertigte Arrangements, und zwar von berühmten Stücken. Das erste ist **Arirang**, ein traditionelles Volkslied aus Korea, das oft als musikalisches Wahrzeichen des Landes betrachtet wird (allerdings nicht die Nationalhymne ist). Die pentatonische Melodie beginnt in der rechten Hand, wobei die linke sie überkreuzt und so eine aufwärts gerichtete Begleitung liefert. Die beiden Linien treffen sich in der Mitte, bevor die letzte, klingelnde Verzierung in der oberen Oktave überhandnimmt. Die Dynamikbezeichnungen gehen nicht über Mezzopiano hinaus—es ist dies ein sanftes, nachdenkliches Stück. Es leitet wunderbar zum zweiten Arrangement hinüber: eine überarbeitete Version des *Ave Maria* von Gounod, die offiziell als **Méditation sur le premier prélude de piano de J S Bach** bekannt ist. Die Vertonung des lateinischen Texts enthält eine der erkennbarsten Melodien und ist ein beliebtes Stück bei—wie könnte es anders sein—Beerdigungen. Es ist friedlich und erbaulich und bietet Gelegenheit zum Nachdenken und Beten, wenn man das tun möchte. Denn das Leben kann zwar hektisch sein, doch ist es auch vergänglich. Wenn die Stille kommt, so bleibt sie für immer.

CLAIRE JACKSON © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

