

Piano Recital

No. 94.023

J O H A N N S E B A S T I A N

B a c h

(1685–1750)

Jesus bleibet meine Freude (Choral aus der Kantate No. 147)

F E R U C C I O

B U S O N I

(1866–1924)

3 ORGELVORSPIELE, AUF DAS PIANOFORTE IM KAMMERSTIL ÜBERTRAGEN

Nun kommt der Heiden Heiland BWV 659

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639

F R A N Z

S C H U B E R T

(1714-1788)

PIANO SONATA D 960G B-DUR

F R É D É R I C

C H O P I N

(1810-1849)

NOCTURNE OP. 62 No. 2 E-Dur

Eduard Stan

Piano

DEUTSCH

»Jesus bleibt meine Freude«

Dieser Choral ist der vorliegenden Aufnahme als Motto vorangestellt – ganz im Sinne von J.S. Bachs »Soli Deo Gloria« – und dient zugleich als Hommage an meinen unvergessenen Landsmann Dinu Lipatti, welcher die Klavierbearbeitung dieses wohl bekanntesten Bachwerkes einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hat.

Mögen auch Bach-Puristen angesichts solcher und anderer Transkriptionen die Nase rümpfen – Alfred Brendel weist in seinem Buch »Nachdenken über Musik« im Rahmen eines Essays zum 100. Geburtstag Busonis 1966 darauf hin, wie sehr auch seinerzeit »meisterliche Bearbeitungen ... als Frevel« galten! – so hat die edle Absicht Busonis, weniger »eine Probe der Übertragungskunst abzulegen« als vielmehr »ein größeres Publikum für diese an Kunst, Empfindung und Phantasie so reichen Kompositionen des Meisters zu interessieren«, durchaus ihre Berechtigung. Wer ist heute schon ein Bach-»Purist«, angesichts des Fortschritts im Instrumentenbau, der akustischen Gegebenheiten eines modernen Konzertsaaes, der durch die Schnellebigkeit unserer Epoche so veränderten Hörgewohnheiten, etc ...?

Die *Klaviersonate B-Dur* (D 960) ist, als letztes Glied der berühmten Sonatentrias, Schuberts letzte vollendete Instrumentalkomposition überhaupt. Sie erschien zusammen mit ihren »Geschwistern« (c-Moll, D 958 und A-Dur, D 959) nur wenige Monate vor seinem Tod im Jahre 1828. Vielfach wurde bereits auf die Außergewöhnlichkeit dieses Werkes hingewiesen, ihm Vermächtnischarakter zugesprochen, und zweifellos streift dieses Monument der Musikgeschichte Bereiche, die sich jeglicher menschlicher Rhetorik entziehen. Der 1. Satz (Molto moderato), ein Riesenquader von symphonischen Ausmaßen, wirkt trotz seiner Länge großartig proportioniert. Aus der Vielzahl interessanter Aspekte zu diesem Satz seien zwei markante Elemente herausgelöst, die nicht zuletzt dazu beitragen: Der Triller sowie

das Moment des musikalischen Innehaltens – die Pause.

Kaum hat der eröffnende Gesang des Hauptthemas ein erstes Ziel erreicht, schon wird er durch einen ominösen Triller in Baßlage kommentiert, dessen psychologische Wirkung unverkennbar ist: Vielleicht ein fernes Donnerrollen – oder die Vorstellung von einem Redner, der nach seinem Einleitungssatz plötzlich verharrt und gemahnend in die Tiefe des Raumes blickt? Selten zuvor hatte ein so unscheinbar musikalischer Baustein zugleich einschneidende formale Bedeutung für die Architektur eines ganzen Satzes: Er rückt das Hauptthema im weiteren Verlauf nach Ges-Dur, bereitet im Durchführungsteil seine transzendental-verklärte Wiederkehr in B-Dur vor und schlägt die Brücke zur Reprise. Doch an dieser letztgenannten Stelle – wie auch nach dem allerersten Trillereintritt – verhält das Echo des Trillers in einer schier endlosen Generalpause: Der Hörer mag quasi im Zeitraffer Rückschau halten oder bereits das Kommende vorausahnen.

Den Versuch, die Zeit gleichsam anzuhalten, kompensiert der Komponist durch großangelegte Abschnitte, in denen der musikalische Fluß ungebremst zur Geltung kommt. Schubert durchstreift dabei als Suchender zum Teil entlegenste Tonarten (so z.B. cis-Moll zu Beginn der Durchführung, in visionärer Vorausnahme der Grundtonart des zweiten Satzes!) und wird damit seinem berühmten Leid- und »Leitmotiv« – dem »Wandern« – gerecht. In diesem »Wandern« scheint der Schlüssel zum Verständnis des Satzes verborgen.

Triller und Pause – Sinnbilder eines »erhobenen musikalischen Zeigefingers« – werden im 4. Satz (Allegro ma non troppo) fortgeführt: Die Pointe des Schlußsatzes liegt in der eröffnenden und immer wiederkehrenden g-Oktave, die die Funktion des Trillers übernimmt – einem Signal gleich, welches wie eine Glocke eine »neue Runde« einläutet. Das größte

Überraschungsmoment aber vollzieht sich anhand der beiden Generalpausen, in die der jeweils zweite Themenkomplex mündet: Ein Pianissimo-Abschnitt von unvergleichlicher Gesanglichkeit bricht jäh ab – wie von Geisterhand beendet – und bereitet nach einer spannungsvollen zweitaktigen Pause einer Fortissimo-Fanfare den Weg. Aufgrund der dynamischen Kontraste wird die Pausenwirkung im Vergleich zum 1. Satz deutlich gesteigert und bestätigt Schuberts ausgesprochenen Sinn für orchestrale Dramaturgie!

Der 2. Satz (Andante sostenuto) ist gleichsam das Herz der Sonate; die Musik spricht für sich selbst und bedarf keiner Worte. Als Interpret sehnt man dabei jenen glücklichen Zustand herbei, den Edwin Fischer einst so treffend beschrieb: »Man fühlt nicht mehr: ich spiele, sondern: es spielt aus mir«...

Christian Friedrich Daniel Schubart bezeichnet in seiner »Ästhetik der Tonarten« cis-Moll als Tonart der »Bußklage, der traurigen Unterredung mit Gott«, und auch das Motto des 2. Satzes ließe sich kaum passender formulieren. Die Melodie schwelgt scheinbar zeitlos im Raum – anfangs im Duett, später z. T. drei- und vier-stimmig – wird tatsächlich aber stets von einem unerbittlichen Pendelschlag begleitet, welcher quasi einer ständigen Erinnerung an die Endlichkeit menschlichen Daseins gleichkommt. Es ist, als spräche dieser mit dem Psalmisten: »Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.« (Ps. 90,12) Erst im A-Dur-Mittelteil des Satzes keimt Hoffnung und Zuversicht auf – der Sonnenschein bleibt jedoch nur von kurzer Dauer, denn unmerklich führt uns der Komponist nach cis-Moll zurück. Der Satz endet in Cis-Dur und suggeriert gleichsam einen Zustand der Erlösung und Entrückung in überirdische Gefilde – uns umgibt ein Hauch von Seligkeit, von Elysium.

Der 3. und schnellste Satz (»Allegro vivace« mit dem bezeichnenden Zusatz »con delicatezza«) ist ein Geniestreich in puncto Originalität und Unbekümmertheit und besticht durch seinen Kontrast zum bisherigen Verlauf der Sonate. Trotzdem gibt es auch hier Eintrübungen – vor allem das traurig-wehmütige Trio – welche daran erinnern, daß die Befreiung von der

Tiefsinnigkeit des Durchlebten noch nicht gelungen ist. Diese geschieht zur Gänze erst am Ende des Schlußsatzes, wo die fast manisch anmutende g-Oktave über ges zum f geführt wird und damit die furiose Bestätigung der Grund-tonart B-Dur (Presto am Ende der Coda!) erst ermöglicht.

Frédéric Chopin komponierte 1846, drei Jahre vor seinem Tod, die *Barcarolle*, das *Nocturne in E-Dur* sowie die *Mazurka* op. 63/3 – wie im Falle der Schubert-Sonate handelt es sich um Werke der späten Schaffensperiode des Komponisten.

Mit Chopin-Nocturnes verbindet mancher z.T. heute noch eine sentimental-kränkelnde Salon-Träumerei, doch offenbart gerade der Mittelteil des hier vorliegenden *Nocturnes* (»agitato«) die Fragwürdigkeit solcher Bilder. Natürlich bleibt jedes Nocturne ein Nachtstück – aber wie dichtete Eichendorff so trefflich: »Tritt nicht hinaus jetzt vor die Tür, die Nacht hat eignen Sang.« ... Das Ende dieses Stückes klingt dann doch besänftigend – eine ferne Erinnerung, wie durch einen unsichtbaren Schleier hindurch.

Die *Mazurka* ist der polnische Nationaltanz des »kleinen Mannes«, im Gegensatz zur prozessionshaften, aristokratischen Polonaise, welche oftmals eng mit Sieg oder Niederlage Polens verknüpft war. Der Komponist hat *Mazurkas* zur Kunstmusik stilisiert und sie damit eindeutig als »nicht zum Tanzen« bestimmt.

Chopins *Barcarolle* (ital. barca: Barke, Boot) ist eines seiner beliebtesten Werke – Persönlichkeiten wie André Gide oder Friedrich Nietzsche stellten sie gar an die Spitze des Chopinschen Schaffens. Die in der Musik-literatur wohl einzigartige »sfogato«-Angabe (dt. hingebungsvoll, gelöst, bei Gide auch »luftig«!) wird von Edouard Ganche, dem Besitzer des Manuskripts, in einem Brief an Gide 1932 bestätigt. Dieser luftig-wogende Wellengang macht den Charakter der *Barcarolle* aus, mal lieblich, mal an »Windstärke« zunehmend, dann wie ein Tagtraum in sich gekehrt und am Ende in enthusiastischen Überschwang kulminierend.

Wie plastisch beschrieb Franz Liszt 1871 das »Tempo rubato«, welches der Spielweise Chopins ein so besonderes Gepräge gab: »Sehen Sie diese Bäume, der Wind spielt in den

Blättern, entwickelt unter ihnen Leben, der Baum bleibt derselbe – das ist Chopinsches Rubato!«

Eduard Stan

In dem Pianisten Eduard Stan vereinigt sich eine rumänische Seele mit einer auf deutschem Geistesgrund gewachsenen musikalischen Prägung.

1967 im multikulturellen Brasov (dt. Kronstadt) / Siebenbürgen geboren, begann er sechsjährig seine musische Ausbildung an der Städtischen Musikschule seiner Heimatstadt und siedelte 1978 mit seiner Familie in die Bundesrepublik Deutschland über. Hier absolvierte er sein Musikstudium an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover bei so bedeutenden Persönlichkeiten wie Karl-Heinz Kämmerling, Martin Dörrie und Arie Vardi.

Eduard Stans besonderes Talent wurde in Wettbewerben vielfach mit Preisen ausgezeichnet, so z.B. 1982 beim Steinway & Sons Wettbewerb in Hamburg, 1984/1986 in den Wettbewerben »Jugend musiziert« (als Solist und Begleiter), 1985 beim Grotrian-Steinweg Wettbewerb in Braunschweig und 1994 beim Internationalen Chopin-Wettbewerb der Stiftung Aschenbrenner in Köln.

1985 erhielt er den Kulturförderpreis des Landkreises Lüneburg und wurde Stipendiat des Landschaftlichen Kollegiums des Fürstentums Lüneburg.

Wertvolle künstlerische Anregungen verdankt er Musikern wie Boris Berman, Paul Badura-Skoda, Karl Engel und Herbert Blomstedt. Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet er sich ebenfalls der Kammermusik, Komposition und mit ausgesprochener Vorliebe der Liedbegleitung.

Sein Repertoire umfaßt – neben einer Viel-zahl von Werken aus unterschiedlichsten Stilepochen – sämtliche großen vollendeten Werke Schuberts.

Eduard Stan gastierte in mehreren Ländern Europas – neben Deutschland in Österreich, Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, Holland,

Norwegen – sowie 1997 erstmals im Rahmen einer Tournee in den U.S.A. So war er zuletzt u.a. im Rahmen der Temple Square Concert Series in Salt Lake City und der Fine Art Series im Pacific Union College in Kalifornien zu hören, spielte im französischen Château de Martigny, im spanischen Parador de Sigüenza (wo er vom spanischen und rumänischen Fernsehen aufgenommen wurde), bei den pfälzischen Musikwochen Leinsweiler, für die Chopin – Gesellschaft Hannover im dortigen Bahlsen-Museum, etc.

ENGLISH

»Jesu, Joy of Man's Desiring«

This chorale is placed as a motto at the beginning of the present recording – entirely in the spirit of J.S. Bach's »Soli Deo Gloria« – and serves simultaneously as a homage to my unforgettable compatriot Dinu Lipatti, who made the piano arrangement of this undoubtedly most well-known of Bach's works accessible to a wide audience.

May Bach purists turn up their noses when confronted with this and other such transcriptions – in his book *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Alfred Brendel points out in an essay in honor of Busoni's hundredth birthday in 1966 to what extent even then »masterly arrangements« were considered to be »sacrilege« – Busoni's noble intention, to present no so much »a sample of transcriptional art« than »to inspire a large audience's interest in these compositions by the master that are so rich in art, sentiment, and fantasy,« has, by all means, its justification. Who today can be a Bach »purist« in the face of the progress made in instrument construction, the acoustical conditions in modern concert halls, the listening habits that have been so radically changed by the high-speed life of our epoch, etc.?

The *Piano Sonata in B flat Major* (D. 960) is, as the last part of the famous sonata triptych, Schubert's last completed instrumental composition altogether. It appeared together with its »siblings« (C Minor, D. 958, and A Major, D. 959) only a few months before the composer's death in 1828. The extraordinary nature of this work has already been frequently pointed out, and the character of a testament been attributed to it. And this monument of musical history touches, without a doubt, upon areas that evade any sort of human rhetoric.

The first movement (*Molto moderato*), a gigantic hewn stone of symphonic dimensions, gives, in spite of its length, the impression of being wonderfully proportioned. From the multitude of interesting aspects of this movement, two striking components that contribute not a little to

this should be mentioned: The trill and the element of musical respite – the pause.

The opening melody of the main theme has hardly reached its first goal, before it is already commented upon by an ominous trill in the bass, whose psychological effect is unmistakable: Perhaps a distant roll of thunder – or the idea of a speaker who, following his introductory sentence, suddenly stops short and stares intently into the depths of the room? Seldom before did such an inconspicuous musical component have such decisive formal importance for the architecture of an entire movement: Later it pushes the main theme toward G flat Major, prepares in the development section its transcendental-transfigured return to B flat Major, and throws a bridge across to the recapitulation. Yet, at the last-mentioned place – as also after the very first trill entry – the echo of the trill fades away in the nearly endless general pause: The listener may look back in fast motion, so to speak, or already have a premonition of that to come.

The composer compensates the attempt to bring time to a standstill, as it were, through large-scale sections in which the musical flow uninhibitedly asserts itself. Schubert wanders like a searcher through, at times, very distant tonalities (for example, C sharp Minor at the beginning of the development, in visionary anticipation of the main key of the second movement!), and with that does justice to his famous grief- and »Leit-motif« – »wandering.« The key to understanding this movement appears to be hidden in this »wandering.«

Trill and pause – symbols of a »raised musical forefinger« – are taken up again in the fourth movement (*Allegro ma non troppo*): The point of the concluding movement lies in the opening and constantly recurring octave Gs that take over the function of the trill – similar to a signal, which like a bell rings in a »new round.« The greatest moment of surprise, however, is provided by two general pauses, with which the second thematic complex is twice ended: a *pianissimo* section of incomparable melodiousness breaks off abruptly – as if of its own accord – and prepares the way,

after a suspenseful two-measure pause, for a *fortissimo* fanfare. Because of the dynamic contrasts, the effect of the respective pause is clearly intensified in comparison to the first movement and confirms Schubert's unmistakable feeling for orchestral drama!

The second movement (*Andante sostenuto*) is the heart of the sonata; the music speaks for itself and does not require any words. As a performer, one longs for that blissful state, which Edwin Fischer once described so aptly: »One no longer has the feeling: I am playing, but rather: it is playing from within me.«

In his *Aesthetic of the Tonalities*, Christian Friedrich Daniel Schubart described C sharp Minor as the key of the »lament of repentance, of the sorrowful conversation with God.« And also the motto of the second movement can hardly be more appropriately formulated. The melody hovers seemingly timelessly in space – at first in duet, later, at times, three- and four-voiced – but is actually at all times accompanied by unrelenting pendulum strokes, which are, so to speak, constant reminder of the finiteness of human existence. It is as if the composer is speaking with the Psalmist: »Teach us to count our days, that we may become wise« (Psalm 90,12). Only in the movement's A-Major middle section do hope and confident expectation blossom – the sunshine is, however, only of short duration. The composer then leads us imperceptibly back to C sharp Minor. The movement ends in C sharp Major and suggests, as it were, a state of redemption and rapture in celestial fields – a breath of bliss, of Elysium envelops us.

The third movement, and that with the quickest tempo (*Allegro vivace*, with the significant qualifier »*con delicatezza*«) is a stroke of genius in terms of originality and unconcernedness, and captivates through its contrast to the previous course of the sonata. Nevertheless, also here there are dark spots – above all the sorrowful-yearning Trio – which recall to mind that the liberation from the pensiveness of that which has been experienced is not yet achieved. This takes place in its entirety only at the end of the final movement, where the seemingly almost manic octave Gs are led, over G flat, to F, and only with that is the furious confirmation of the main key of B flat Major (*Presto* at the end of the movement) made possible.

In 1846, three years before his death, Frédéric Chopin composed the *Barcarolle*, the *Nocturne in E Major*, and the *Mazurka* op. 63 No. 3 – as in the case of the Schubert Sonata, these are works from the late creative period of the composer.

Even today, the Chopin *Nocturnes* are associated by many with a sentimental, sickly drawing-room reverie. Yet, just the middle section of the present *Nocturne (agitato)* discloses the questionability of such notions. Naturally, each Nocturne remains a night piece – but as Eichendorff wrote so exquisitely: »Do not go out now before the door, the night has its own song.«

The conclusion of this piece does sound assuring after all – a distant memory, like through an invisible veil.

The *mazurka* is the Polish national dance of the »common man,« in contrast to the procession-like, aristocratic *polonaise*, which was frequently closely linked to Poland's victories and defeats. The composer made the *mazurka* into stylized art music, and thus clearly ordained it as »not for dancing.«

Chopin's *Barcarolle* (Italian »barca«: barque, boat) is one of his most popular works – personalities such as André Gide or Friedrich Nietzsche even ranked it among the best of Chopin's creative work. The indication *sfogato* (unburdened, relaxed, or, according to Gide, »airy«!), certainly unique in the musical literature, was confirmed by Edouard Ganche, the owner of the manuscript, in a letter to Gide in 1932. This airy-rolling undulation determines the character of the *Barcarolle*, at times gentle, at times increasing in »wind velocity,« then introverted like a daydream, and, at the end, culminating in enthusiastic exuberance.

Franz Liszt graphically described in 1871 the »Tempo rubato« that gave Chopin's manner of playing its special character: »Do you see those trees? The wind plays in the leaves, brings them to life, the tree remains the same – that is Chopin's *rubato*!

Eduard Stan

In pianist Eduard Stan, a Romanian soul is united with musical sensitivity grown on German spiritual ground. Born in 1967 in multicultural Brasov (Romania), he began his musical training at the municipal music school of his home town. In 1978 he emigrated with his family to West Germany. Here he completed his musical studies at the Hanover College of Music and Theater with such renowned personalities as Karl-Heinz Kämmerling, Martin Dörrie, and Arie Vardi. Eduard Stan's special talent has been repeatedly honored at competitions, for example in 1982 at the Steinway & Sons Competition in Hamburg, in 1984/86 at the »Jugend musiziert« Competition (as soloist and accompanist), in 1985 at the Grotrian-Steinweg Competition in Brunswick, and in 1994 at the International Chopin Competition of the Aschenbrenner Foundation in Cologne.

In 1985 he received the Cultural Achievement Prize of the Lüneburg district, and was a scholarship-holder of the Provincial Collegium of the Principality of Lüneburg. He is indebted to musicians such as Boris Berman, Paul Badura-Skoda, Karl Engel, and Herbert Blomstedt for

valuable artistic inspiration. Besides his soloistic activity, he also devotes time to chamber music, composition, and, with avowed preference, to Lied accompaniment. His repertoire encompasses – in addition to numerous works from the most varied stylistic epochs – all of Schubert's large completed works.

Eduard Stan has appeared in many European countries – besides Germany, in Austria, France, Spain, Portugal, Italy, Holland, Norway – and, in 1997, for the first time in the U.S.A. Thus, he was recently to be heard in Salt Lake City, under the auspices of the Temple Square Concert Series, and in the Fine Arts Series of Pacific Union College in California. He played at Chateau de Martigny in France, Parador de Sigüenza in Spain (recorded by Spanish and Romanian television), at the Leinsweiler Music Festival, for the Chopin Society of Hanover, etc.

FRANÇAIS

»Jésus, que ma joie demeure«

C'est dans l'esprit des »Soli Deo Gloria« de J.S. Bach que j'ai choisi ce choral comme devise pour le présent enregistrement, mais aussi en hommage à mon inoubliable compatriote Dinu Lipatti, qui a fait connaître au public cet arrangement pour piano du choral sans doute le plus célèbre de Bach.

Même si les puristes font la moue lorsqu'on leur parle de transcriptions de compositions de Bach – dans son livre »Nachdenken über Musik«, Alfred Brendel relate dans le cadre d'un essai pour le centième anniversaire de la naissance de Busoni, en 1966, qu'à l'époque de Busoni aussi, les »arrangements magistraux étaient considérés comme des sacrilèges« – la noble intention de Busoni se justifie pleinement: le compositeur cherchait moins à »afficher son talent pour l'art de l'adaptation« qu'à »intéresser un vaste public pour les compositions du Maître, si riches en substance artistique, en émotion et fantaisie«. Mais qui donc aujourd'hui peut encore se targuer d'être un »puriste«, au vu des progrès réalisés dans la facture des instruments, des caractéristiques acoustiques des salles de concert modernes, des habitudes d'écoute modifiées par la vie enfiévrée de notre fin de siècle...

La *Sonate pour piano en si bémol majeur* (D 960) est la dernière des trois célèbres sonates que Schubert composa à la fin de sa vie; il s'agit aussi de sa dernière composition instrumentale achevée. Elle parut avec ses deux »sœurs«, la Sonate et ut mineur D 958 et la Sonate en la majeur D 959, quelques mois seulement avant sa mort (1828). Les musicologues ont souvent attiré l'attention sur le caractère inhabituel de cette sonate et ont voulu voir en quelque sorte le »testament« de Schubert. Il est indubitable que ce monument de l'histoire de la musique touche à des sphères qui se soustraient à toute rhétorique humaine.

Le premier mouvement, *Molto moderato*, donne une impression d'équilibre parfait malgré sa longueur et son envergure symphonique. Parmi les nombreux aspects intéressants de cette section, deux éléments particulièrement

remarquables contribuent à cet équilibre: le trille et la pause, essence même de la suspension de la musique.

A peine le chant d'entrée du premier thème a-t-il retenti qu'il se voit commenté par un trille de sinistre augure dans les basses, dont l'effet psychologique est percutant: est-ce un grondement de tonnerre lointain, ou encore le commentaire d'un orateur qui, après avoir donné son introduction, s'interrompt soudain et plonge un regard prémonitoire dans les profondeurs de l'espace? Rarement un élément musical apparemment aussi insignifiant n'a eu une importance aussi décisive dans l'architecture d'un mouvement: il mène le thème principal au sol bémol majeur, prépare pendant le développement son retour dans un si bémol majeur transfiguré, et forme la transition avec la réexposition. A cet endroit toutefois – tout comme après la toute première apparition du trille – l'écho du trille s'évanouit dans une pause générale quasiment interminable, qui donne à l'auditeur le loisir de se remémorer en accéléré ce qu'il vient d'entendre, ou de prévoir ce qui va suivre.

Schubert compense cette tentative d'arrêter le temps en insérant d'amples passages où le flux musical s'écoule librement. Il fait appel à des tonalités parfois très éloignées (comme l'ut dièse mineur au début du développement, préfiguration visionnaire de la tonalité principale du deuxième mouvement!), et l'on ne peut s'empêcher de penser à son célèbre »leitmotiv« douloureux du »voyage« (»Wandern«). C'est en fait dans ce motif que semble se trouver la clé de la compréhension du mouvement.

Les trilles et les pauses, symboles d'un »index musical pointé vers le haut«, se retrouvent également dans le quatrième mouvement (*Allegro ma non troppo*). Le finale est fondé sur l'octave de sol qui introduit le mouvement et revient régulièrement, reprenant la fonction du trille, et semblable à un signal qui sonne le début d'un »nouveau tour«. Cependant, ce sont les deux pauses générales auxquelles aboutissent les deux complexes thématiques qui étonnent le plus: un passage pianissimo d'une beauté

chantante incomparable s'interrompt brusquement, comme coupé par la main d'un esprit, pour céder la place, après une pause de deux mesures remplie de tension, à des sons de fanfare joués fortissimo. Ces contrastes de nuances donnent aux pauses une plus grande intensité encore que dans le premier mouvement, et affirment le sens inné de Schubert pour la dramaturgie orchestrale.

Le deuxième mouvement, *Andante sostenuto*, représente pour ainsi dire le «cœur» de la sonate; la musique parle d'elle-même, aucune explication n'est nécessaire. L'interprète vise à atteindre un état qu'Edwin Fischer avait décrit avec tant de pertinence: «Je ne sens plus que je joue, mais que la musique joue au travers de moi».

Dans son «*Esthétique des tonalités*», Christian Friedrich Daniel Schubart décrit l'ut dièse mineur comme la tonalité «de la pénitence, de l'entretien plein de tristesse avec Dieu». Cette explication pourrait très bien servir de devise au deuxième mouvement de la sonate. La mélodie, qui commence à deux, puis se poursuit à trois et à quatre voix, sembler planer éternellement dans l'espace, alors qu'en fait un mouvement de pendule incessant et impitoyable l'accompagne, sorte de rappel de la finitude de l'existence humaine. On dirait qu'elle épouse les vers du Psaume 90: «En-seigne-nous à si bien compter les jours, que nous acquérons un cœur sage» (Psaume 90, 12). La section médiane du mouvement, en la majeur, laisse germer l'espoir et la confiance – mais ce rayon de soleil n'est que de courte durée, car le compositeur regagne imperceptiblement l'ut dièse mineur. Le mouvement s'achève toutefois en ut dièse majeur, et suggère un état de rédemption et d'élévation vers des sphères célestes; on s'y sent étreint par un souffle de bonheur élyséen.

Le troisième mouvement (*Allegro vivace*, avec l'annotation «*con delicatezza*» qui en dit si bien l'esprit) est aussi le plus rapide. Véritable trait de génie par son originalité et son caractère insouciant, il frappe par le contraste qu'il constitue avec les mouvements antérieurs. Malgré sa sérénité, il n'est pas exempt de passages plus sévères – dont le triste et sombre Trio – qui rappellent que la musique n'est pas encore libérée de toute mélancolie. Cette délivrance devra attendre jusqu'à la fin du finale,

où l'octave de sol presque délirante descend vers le sol bémol puis le fa, note qui permettra enfin (dans le Presto à la fin de la Coda) de réaffirmer puissamment le si bémol majeur, la tonalité principale.

En 1846, trois ans avant sa mort, Chopin composa la *Barcarolle*, le *Nocturne en mi majeur* et la *Mazurka* op. 63/3. Comme pour la sonate de Schubert sélectionnée pour le présent enregistrement, il s'agit donc d'œuvres de la dernière période créatrice du compositeur.

Même à notre époque, certains ont encore tendance à associer les nocturnes de Chopin à une certaine mélancolie de salon maladive et sentimentale. La section médiane du Nocturne que nous présentons ici («*agitato*») remet certainement ces préjugés en question. Certes, chaque nocturne reste une pièce «dédiée à la nuit», mais, comme l'écrivait avec pertinence le poète Eichendorff, «Ne sors pas encore, la nuit à ses propres chants».

La fin de cette composition est apaisante et semblable à un souvenir lointain dissimulé derrière un voile invisible.

La *Mazurka* est la danse nationale polonaise de l'homme du peuple, par opposition à la Polonaise aristocratique et pompeuse, souvent étroitement liée aux victoires et aux défaites de la Pologne. Chopin a voulu styliser les mazurkas pour en faire des pièces de musique savante qui, manifestement, ne sont plus destinées à la danse.

La *Barcarolle* (de l'italien «barca», la barque) est l'une des pièces les plus appréciées de Chopin. André Gide et Friedrich Nietzsche la plaçaient même au premier rang de sa production artistique. L'authenticité du «sfogato» (c'est-à-dire passionné, délié, chez Gide également «aéré»), unique dans la littérature musicale, que Chopin aurait noté sur sa partition est confirmée par Edouard Ganche, le propriétaire du manuscrit, dans une lettre à Gide datée de 1932. C'est cette ondulation aérée qui confère à la barcarolle son caractère tantôt calme, tantôt houleux, tantôt rêveur et introverti, et enfin, à la conclusion de l'œuvre, son enthousiasme débordant.

Le «Tempo rubato» si typique du jeu de Chopin a suscité chez Franz Liszt en 1871 le

commentaire suivant: »Voyez ces arbres, le vent joue dans les feuilles et leur donne la vie tandis que l'arbre reste le même – c'est cela, le rubato de Chopin!«

Eduard Stan

Le pianiste Eduard Stan est la fusion d'une âme roumaine et d'un esprit imprégné de la culture musicale allemande. Né en 1967 à Brasov (en allemand Kronstadt), une cité multiculturelle de Transylvanie, il reçut ses premières bases musicales à l'âge de six ans à l'école de musique de sa ville natale. En 1978, il émigra avec sa famille en République Fédérale d'Allemagne, où il compléta sa formation musicale au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Hanovre, auprès de personnalités telles que Karl-Heinz Kämmerling, Martin Dörrie et Arie Vardi. Son talent extraordinaire a plusieurs fois été récompensé lors de concours, entre autres au Concours Steinway & Sons à Hambourg (1982), au Concours »Jugend musiziert« – comme soliste et accompagnateur – en 1984 et 1986, au Concours Grotrian-Steinweg à Brunswick (1985) et au Concours International Chopin de la Fondation Aschenbrenner à Cologne (1994).

En 1985, il obtint le prix d'encouragement de l'arrondissement de Lunebourg, et fut boursier du Landschaftliches Kollegium de la Principauté

de Lunebourg. Il a reçu de nombreuses impulsions artistiques au contact de Boris Berman, Paul Badura-Skoda, Karl Engel et Herbert Blomstedt. A côté de ses activités de soliste, il se consacre également à la musique de chambre, à la composition et surtout à l'accompagnement de mélodies. Son répertoire englobe, outre un grand nombre de compositions des styles et époques les plus divers, toutes les grandes œuvres achevées de Schubert.

Eduard Stan a été invité à jouer dans plusieurs pays d'Europe – outre l'Allemagne, l'Autriche, la France, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, les Pays-Bas, la Norvège et les Etats-Unis lors d'une première tournée en 1997. C'est ainsi qu'on a pu l'entendre dans le cadre des Temple Square Concert Series à Salt Lake City et des Fine Art Series au Pacific Union College (Californie). Il a joué au Château de Martigny (France), au Parador de Sigüenza (Espagne) – où sa prestation fut retransmise par les télévisions espagnole et roumaine, aux Semaines musicales de Leinzweiler dans le Palatinat (Allemagne) et encore au Bahlsen-Museum de Hanovre pour la Société Chopin.