

MIRARE | ЯРАЯИМ



YULIANNA AVDEEVA *piano*

CHOPIN. MOZART. LISZT

- | | |
|---|-------|
| 1. Chopin, Fantaisie in F minor op.49 | 12'39 |
| Mozart, Piano sonata No.6 in D major K.284 | |
| 2. <i>Allegro</i> | 7'41 |
| 3. <i>Rondeau en Polonaise. Andante</i> | 4'24 |
| 4. <i>Tema con variazione</i> | 14'34 |
| 5. Liszt, <i>Après une lecture du Dante – Fantasia quasi sonata</i> | 15'23 |
| 6. Liszt, <i>Aida di Giuseppe Verdi - Danza sacra e duetto finale S.436</i> | 12'12 |

Recorded at the Reitstadel, Neumarkt (Germany) from 28 to 30 September 2015 / Sound engineer, recording producer and editing: Andreas Neubronner (Tritonus Musikproduktion GmbH) / A&R and editorial supervision: René Martin, François-René Martin, Christian Meyrignac / Piano tuner (Steinway D): Christian Niedermeyer / Design: Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Design digipack: saga illico / Photos of Yulianna Avdeeva: Christine Schneider / Manufactured by Sony DADC Austria. / © & © 2016 MIRARE, MIR 301

ONE INSTRUMENT, MANY COLOURS

The pianist Yulianna Avdeeva in conversation with the music journalist Michael Stallknecht



You won first prize at the Chopin Competition in Warsaw in 2010. How has Chopin influenced your life?
Can I be completely honest? Ten years ago I wouldn't have believed that I would ever participate in that competition. When I studied at the Gnessin Academy in Moscow there were two composers who were regarded as incredibly difficult: Mozart and Chopin. My teacher Elena Ivanova took the view that it was necessary to have a special affinity for these composers, otherwise you'd better keep well away from them. Of course, I played works by Chopin as a child and as a teenager. But the period before that competition, in which I got closer to Chopin, will always remain a special time of discovery for me. I didn't just study the music, but also tried to immerse myself in the period: I read literature and looked at pictures from Chopin's time. After the competition, I went to many places where Chopin lived, to Nohant, where he spent the summer with George Sand, and to Valldemossa on the island of Majorca.

How would you describe the attitude to life that emerges from the works of Chopin?

His music is noble, almost aristocratic, even in the biggest emotional outbursts – as in the Fantasia op.49. It always retains a certain pride, it's never just an avalanche of feelings. At the same time Chopin has humour, a great deal of wit and imagination, even coquetry, coupled with nostalgia. His attitude is probably best described by the Polish word *żal*, which is improperly translated as meaning only 'sorrow'. It also resonates with nostalgia, mixed with hope.

Chopin repeatedly made very positive comments about Mozart. Do you see specific connections between the two composers?

On the whole, Chopin wasn't very well disposed towards his colleagues; in fact he only had a high opinion of Bach and Mozart. What probably fascinated him in Mozart was the clarity that Chopin in my opinion continues: clarity of expression, clarity of style and sound. In Chopin,

the form is classical; he has no interest in being particularly progressive. And then of course the two men are linked by their love of bel canto, a singing quality, which both Mozart and Chopin try to achieve on the piano.

Are there also such bel canto elements in the Sonata in D major K284 that you play here?

I think immediately of the slow variation in the third movement, which consists of a set of variations. It's actually a sort of aria, where the right hand plays the beautiful melody and the left accompanies discreetly. I hear a human voice there. For the first edition, Mozart notated ornaments that don't appear in the autograph. They allow you to see clearly how he handled his melodic material in practice, in his own performances, and the way he improvised.

Do you also associate Mozart with a specific attitude towards life?

Honesty, I would say, and also a touch of joy. The pianist Edwin Fischer said Mozart must have 'had champagne in his veins'. That's especially true of this sonata, in the first movement above all, but also in the third. The first is really a complete operatic overture. Mozart succeeds in imagining a large orchestra on a single instrument. His piano music always has something theatrical about it. I can conjure up in my mind how people would move around on a stage to this music, which gestures and facial expressions they would use.

The D major Sonata K284 is in many ways a special sonata. Mozart himself often played it in concert . . .

. . . and it's the first that was undoubtedly not written for the harpsichord, but for the fortepiano. He writes in a letter that the piece 'sounds incomparable on Stein's pianoforte'. By this he means the newly developed fortepianos of the Augsburg piano maker Johann Andreas Stein. That's why there are also many dynamic marks in the score, something you don't find so frequently in Mozart before then.

Have you tried out the piece on the fortepiano?

I've worked quite a lot with period instruments. Among other things, I've recorded both the Chopin concertos on an Érard grand with the Orchestra of the Eighteenth Century under Frans Brüggen. As a result I'm much clearer in my mind on the sound Mozart and Chopin heard when they were composing. But I think it would be wrong to imitate a historical instrument on the modern one. In that case I might as well play a fortepiano straight away. I am convinced that we should develop the sound palette according to the possibilities of the specific instrument we have available.

You've already said that Chopin's judgments of other composers weren't necessarily very kind. This included even his friend Franz Liszt, of whom he wrote that his compositions would 'sleep in a drawer'. Can you explain this verdict?

Chopin saw Liszt – like Berlioz – as possessing an extremely expressive attitude. He found it abhorrent that a person should show his or her emotions so openly, almost like undressing in public. That was completely foreign to him.

Is Liszt's Dante Sonata, which you play here, also a public confession of this kind?

On the contrary, I'd say that *Après une lecture du Dante* displays the full range of human emotions, even the bad things like despair, but at the same time the hope of light, salvation and love. That's a pretty basic human issue, just as his literary model, Dante's *Divine Comedy*, stakes a claim to universality. Altogether, I think that Liszt is underestimated as a composer. He wasn't only someone who composed loud virtuoso music – that's just one side of his creative output. There are many pieces of his that reveal him to be a philosophical thinker, a humanist.

The opera paraphrases and the many transcriptions that Liszt made of orchestral and vocal music by other composers, especially, are hardly ever played. Why should that be?

You do get a chance to hear some of them from time to time, like the *Réminiscences de Don Juan* after Mozart or the Paraphrase on *Rigoletto*. The transcription from Verdi's *Aida* already belongs to the late phase of his work: it was published in

1878, eight years before his death. In fact, Liszt's music of this period already seems to extend into the twentieth century. It loses its tonal references, and some pieces consist only of moods – you can no longer 'grasp' them. Like many late works of Alexander Scriabin, they are abstract. In *Aida di G. Verdi* there is almost no overt virtuosity. Instead of that, Liszt has combined the sacred ritual dance from the first act of Verdi's opera with the final duet for the two protagonists, who are immured alive.¹ This juxtaposition is also remarkable because the scene with the priests has something very archaic about it, it tells of great spiritual strength, but for that very reason it produces an effect of ruthlessness. The second section, however, has a very different character, because it is sustained by the simple and honest emotions of a couple bidding farewell to one another and to the world. And that's exactly how Liszt translated this music into pianistic terms, simply and without affectation.

Why did Liszt transcribe so many orchestral pieces for the piano?

For me this is also an aspect of his humanistic attitude. He did it in order to give audiences a chance to get to know these works through his concerts, especially in the provinces, where they had little opportunity to hear a Beethoven symphony or Verdi's *Aida*. This is one of Liszt's

1 - Respectively, 'Possente Fthà' (Act One, Scene 2) and 'O terra addio' (Act Four, Scene 2). (Translator's note)

great merits, which is often forgotten today. Incidentally, he also did a great deal for Chopin, and frequently included works by him in his own programmes.

To what extent do you try, in the excerpts from Aida, to imitate orchestral colours on the piano?

What the hands produce is always the result of what one imagines in one's head and one's ears. In the scene with the priests, for example, the chorus is accompanied by the harp. The fact that one can create all these colours on a single instrument is really wonderful.

Translation: Charles Johnston

YULIANNA AVDEEVA

Yulianna Avdeeva was the winner of the International Chopin Competition in Warsaw (2010), which is held every five years. Since then she has steadily developed her international career. She appears regularly around the world in solo recitals and as a soloist with leading orchestras, including frequent visits to the great musical centres of Asia, notably in Japan, China and Korea. In France she is a regular guest at the festivals La Folle Journée de Nantes and La Roque d'Anthéron. The key features of her artistry are her powerful musical presence, her sovereign interpretative skills combined with stupendous technique, and her intellectual engagement with

composers and their works.

After the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the New York Philharmonic, musical partners with whom she has worked recently include Gidon Kremer and his Kremerata Baltica, the London Philharmonic Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the NHK Symphony Orchestra Tokyo, the Orchestre Symphonique de Montréal and its principal conductor Kent Nagano, and the Pittsburgh Symphony Orchestra. Her repertory ranges from Bach to contemporary composers. Following a recording of the Chopin concertos on period instruments with the Orchestra of the Eighteenth Century and Frans Brüggen, her solo CD of works by Schubert, Chopin and Prokofiev was released on Mirare in 2014 to enthusiastic acclaim from the press.

Yulianna Avdeeva received her initial training with Elena Ivanova and Vladimir Tropp at the Gnessin Russian Academy of Music in Moscow. She subsequently studied with Konstantin Scherbakov at the Zurich University of the Arts and with Dmitri Bashkirov and Fou Ts'ong at the International Piano Academy Lake Como.



©Andreas Neudauer.

UN INSTRUMENT, DE NOMBREUX TIMBRES

Le journaliste musical Michael Stallknecht s'entretient avec la pianiste Yulianna Avdeeva



En 2010, vous avez gagné le premier prix du concours Chopin à Varsovie. De quelle manière Chopin a-t-il marqué votre vie ?

Vous voulez que je vous parle en toute franchise ? On m'aurait dit il y a dix ans que je participerais à ce concours, je ne l'aurais pas cru. Au cours de mes études à l'Académie russe de musique Gnessine de Moscou, deux compositeurs étaient réputés terriblement difficiles : Mozart et Chopin. Elena Ivanova, mon professeur, pensait qu'à moins d'avoir une affinité particulière avec ces compositeurs, il valait mieux ne pas y toucher. Naturellement, pendant mon enfance et ma jeunesse, je jouais déjà des musiques de Chopin. Mais la période d'avant ce concours, pendant laquelle je me suis rapprochée de Chopin, restera à jamais pour moi un moment bien particulier, rempli de découvertes. Je n'ai pas seulement étudié la musique, j'ai également essayé de m'imprégner de cette époque, en lisant des livres ou en regardant des tableaux datant de cette période. Après le concours, je me suis

rendue en de nombreux endroits où Chopin a séjourné : à Nohant, par exemple, où il passait l'été avec George Sand, ou à Valldemossa, sur l'île de Majorque.

Comment décririez-vous la façon d'aborder l'existence qui caractérise l'œuvre de Chopin ?

Sa musique est noble, presque aristocratique, et ceci vaut aussi pour les passages où on trouve les plus grandes éruptions sentimentales, comme dans la *Fantaisie* op. 49. Elle garde toujours une certaine fierté, et ne se contente pas d'être une simple avalanche sentimentale, sans plus. En même temps, Chopin a aussi de l'humour, il fait preuve d'esprit et d'imagination, mais il n'est pas exempt non plus de coquetterie, liée à de la nostalgie. Le terme polonais *żal* est sans doute le plus à même de rendre tout cela, sa traduction par « peine » étant trop approximative. On y perçoit également une certaine nostalgie mélangée à de l'espoir.

Chopin n'a jamais caché son admiration pour Mozart. Voyez-vous des liens concrets entre les deux compositeurs ?

En principe, Chopin n'avait pas une grande estime pour ses collègues, au fond, il la réservait à Bach et Mozart seuls. Quant à Mozart, c'est sans doute sa clarté qui a fasciné Chopin, une clarté que Chopin perpétue, à mon avis. Clarté dans l'expression, clarté dans la facture et dans la sonorité. Chez Chopin, la forme est classique, il ne cherche pas à être particulièrement progressiste. De plus, tous deux sont naturellement des amoureux du *belcanto*, d'une qualité « chantante » que l'un comme l'autre tente d'atteindre au piano.

Ya-t-il aussi de tels éléments belcanto dans la Sonate en ré majeur K. 284 que vous interprétez ici ?

Je pense immédiatement à la variation lente dans le troisième mouvement qui se compose d'une série de variations. Cette variation est en effet une sorte d'air, où la main droite joue la belle mélodie, la main gauche se chargeant discrètement de l'accompagnement. J'entends là une voix humaine. Pour la première édition de sa sonate, Mozart a indiqué des ornements que l'autographe ne contient pas. On peut facilement y reconnaître sa façon de se servir de son matériel mélodique, lors de ses propres exécutions, et aussi sa manière d'improviser.

Quelle façon d'aborder l'existence associeriez-vous à Mozart ?

Je dirais l'honnêteté, et aussi un peu la joie. Le pianiste Edwin Fischer a dit de Mozart qu'il devait sans doute « avoir du champagne dans ses veines ». Cette appréciation vaut particulièrement pour cette sonate, surtout dans le premier mouvement, mais également dans le troisième. Le premier est en réalité une ouverture d'opéra complète. Mozart réussit à concevoir un grand orchestre sur un seul instrument. Sa musique pour piano a toujours un côté théâtral. Ainsi, je peux m'imaginer très concrètement des personnes évoluant sur scène, en suivant la musique, leur gestuelle ainsi que leurs mimiques.

À maints égards, la Sonate en ré majeur K. 284 est une sonate particulière, Mozart l'a souvent jouée lui-même en concert ...

... et c'est la première sonate, sans aucun doute, à ne plus avoir été écrite pour le clavecin, mais bien pour le piano-forte. Dans une lettre, Mozart note que le morceau ressort de façon incomparable « sur les pianos-forte de Stein ». Il fait allusion aux nouveaux pianos-forte récemment conçus par Johann Andreas Stein, facteur de pianos à Augsbourg. Par conséquent, on trouve dans la partition de nombreuses indications dynamiques, chose rare jusque-là chez Mozart.

Avez-vous essayé le morceau au piano-forte ?

J'ai pas mal travaillé avec des instruments d'époque. J'ai ainsi enregistré les deux concertos pour piano de Chopin sur un piano Érard, avec l'Orchestra of the Eighteenth Century, sous la direction de Frans Brüggen. De cette façon, j'ai beaucoup mieux compris quel son Mozart et Chopin entendaient quand ils composaient. Toutefois, il me semblerait malvenu de vouloir imiter un instrument historique sur un instrument moderne. Je devrais alors jouer carrément sur un piano-forte. Je suis convaincue qu'on doit développer la palette des sonorités selon les possibilités de l'instrument qu'on a devant soi.

Vous disiez que Chopin avait porté des jugements peu amènes sur d'autres compositeurs, ainsi, sur son ami Franz Liszt ; Chopin avait dit à son sujet que ses compositions « dormaient dans un tiroir ». Savez-vous pourquoi Chopin le jugeait ainsi ?

Chopin attribuait à Liszt, comme à Berlioz, une attitude extrêmement expressive. Il avait en horreur qu'un homme montre si franchement ses émotions, qu'il se mette à nu quasiment en public. C'est une attitude qui lui était complètement étrangère.

La « Sonate Dante » de Liszt que vous interprétez ici constitue-t-elle également une telle confession publique ?

Pour moi, *Après une lecture du Dante* montre plutôt toute la palette des sentiments humains, les mauvais côtés autant que le désespoir, mais aussi l'espérance de lumière, de rédemption et d'amour. C'est une thématique fondamentale de la vie humaine, de même que le modèle littéraire, la *Divine Comédie* de Dante, touche lui aussi à l'universalité. Je trouve effectivement que Liszt est sous-estimé en tant que compositeur. Il n'a pas seulement créé des œuvres puissantes et virtuoses ; ce n'est là qu'un côté de son art. De nombreuses musiques sorties de sa plume démontrent que c'était aussi un esprit philosophique et humaniste.

Les paraphrases d'opéra et les très nombreuses transcriptions d'œuvres orchestrales et vocales d'autres compositeurs réalisées par Liszt sont rarement jouées. Pourquoi ?

De temps à autre, on peut en entendre quelques-unes, comme *Les Réminiscences de Don Juan*, d'après Mozart, ou les paraphrases de *Rigoletto*. La transcription d'*Aïda*, de Verdi, appartient déjà à la phase tardive de sa création ; elle a été publiée en 1878, huit ans avant sa mort. On peut dire que la musique de Liszt s'approche en réalité déjà du XX^e siècle. Elle perd le caractère tonal, certains morceaux ne sont que des ambiances, on ne peut plus les « toucher ». Ils sont abstraits – en cela semblables à quelques œuvres tardives

d'Alexandre Scriabine. Dans *Aida di G. Verdi*, il n'y a presque pas de virtuosité apparente. En revanche, Liszt a combiné la danse rituelle au caractère religieux du premier acte de l'opéra de Verdi avec le duo final des deux protagonistes emmurés vivants.¹ Cette combinaison est si remarquable parce que la scène des prêtres a un côté très archaïque, elle témoigne d'un fort pouvoir mental mais en même temps, c'est aussi la raison pour laquelle elle produit un effet inexorable. La deuxième section en revanche est de caractère tout à fait différent, parce qu'elle s'inspire des sentiments simples et honnêtes d'un couple qui prend congé l'un de l'autre, mais également du monde. Liszt a transposé cette musique exactement de cette façon-là pour le piano, en toute simplicité et sans manières.

Pourquoi Liszt a-t-il transcrit autant de pièces orchestrales pour le piano ?

Pour moi, c'est une autre facette de son attitude fondamentalement humaniste. Il a fait cela pour faire connaître ces œuvres dans ses concerts, y compris en province, où l'on avait rarement l'occasion d'entendre une symphonie de Beethoven ou *Aïda* de Verdi. C'est un des grands mérites de Liszt, qu'on oublie facilement de nos jours. D'ailleurs, il a beaucoup œuvré aussi pour Chopin, en intégrant souvent des morceaux de ce compositeur aux programmes de ses concerts.

Jusqu'à quel point essayez-vous d'imiter les couleurs orchestrales d'Aïda au piano ?

Ce que les mains font est toujours le résultat de ce qu'on imagine dans sa tête et ses oreilles. Dans la scène des prêtres, par exemple, les chœurs sont accompagnés par la harpe. C'est vraiment formidable qu'on puisse produire tous ces timbres sur un seul instrument.

Traduction : Hilla Maria Heintz

1 - *Possente Fthà* (acte I, scène 2) ainsi que *O terra, addio* (acte IV, scène 2). *Ndlr.*

YULIANNA AVDEEVA

Yulianna Avdeeva est la gagnante du Concours international de piano Frédéric-Chopin de Varsovie (2010), qui a lieu tous les cinq ans. Depuis lors, elle poursuit sans relâche une carrière internationale. Elle donne des concerts dans le monde entier, faisant entendre des récitals de piano et se produisant comme soliste avec des orchestres de renom, notamment dans les grands centres musicaux d'Asie, au Japon, en Chine et en Corée. En France, elle apparaît très régulièrement à La Folle Journée de Nantes et au festival de La Roque d'Anthéron. Yulianna Avdeeva se distingue particulièrement par sa forte présence musicale, son interprétation souveraine combinée à une technique prodigieuse, ainsi que par son approche intellectuelle des compositeurs et de leurs œuvres.

Après l'Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia et le New York Philharmonic, Gidon Kremer et sa Kremerata Baltica, le London Philharmonic Orchestra, le Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre Symphonique NHK de Tokyo, l'Orchestre symphonique de Montréal et son chef Kent Nagano ainsi que l'Orchestre symphonique de Pittsburgh comptent désormais parmi les partenaires musicaux avec lesquels elle a travaillé ces derniers temps.

Son répertoire s'étend de Bach aux compositeurs contemporains. Après avoir enregistré sur instruments d'époque les Concertos de Chopin

avec l'Orchestra of the Eighteenth Century et Frans Brüggen, elle a gravé chez Mirare en 2014 un CD unanimement salué par la critique, reprenant des œuvres de Schubert, Chopin et Prokofiev.

Yulianna Avdeeva a commencé ses études de piano à l'Académie russe de musique Gnessine avec Elena Ivanova et Vladimir Tropp. Puis elle a intégré la Haute École d'Art de Zurich, où elle a étudié avec Konstantin Scherbakov, avant d'entrer à l'Académie internationale de piano du Lac de Côme où elle s'est nourrie de l'enseignement de Dmitri Bashkirov et Fou Ts'ong.

EIN INSTRUMENT, VIELE FARBEN

Die Pianistin Yulianna Avdeeva im Gespräch mit dem Musikjournalisten Michael Stallknecht



Sie haben im Jahr 2010 den Ersten Preis beim Chopin-Wettbewerb in Warschau gewonnen. In welcher Weise hat Chopin Ihr Leben geprägt?

Ganz ehrlich? Ich hätte noch vor zehn Jahren nicht geglaubt, dass ich an diesem Wettbewerb teilnehmen würde. In meiner Ausbildung am Moskauer Gnessin-Institut gab es zwei Komponisten, die als wahnsinnig schwierig galten: Mozart und Chopin. Meine Lehrerin Elena Ivanova war der Ansicht, man müsse zu diesen Komponisten eine besondere Neigung haben, sonst solle man besser die Finger von ihnen lassen. Natürlich habe ich schon als Kind und als Jugendliche Werke von Chopin gespielt. Doch die Zeit vor diesem Wettbewerb, in der ich mich Chopin angenähert habe, wird für mich immer eine besondere Zeit voller Entdeckungen bleiben. Ich habe nicht nur die Musik studiert, sondern versucht, in die Epoche einzutauchen, Literatur aus der Zeit gelesen, Bilder angesehen. Nach dem Wettbewerb bin ich dann auch an viele Orte gekommen, an denen Chopin gelebt

hat, nach Nohant, wo er die Sommer mit George Sand verbracht hat, oder nach Valldemossa auf Mallorca.

Wie würden Sie das Lebensgefühl beschreiben, das die Werke Chopins ausmacht?

Seine Musik ist nobel, fast aristokratisch, auch da, wo es – wie in der Fantasie op. 49 – zu größten Gefühlsausbrüchen kommt. Sie behält immer etwas Stolz, ist nie einfach nur eine Gefühlslawine. Gleichzeitig hat Chopin Humor, sehr viel Witz und Fantasie, auch Koketterie, verbunden mit Nostalgie. Wahrscheinlich umschreibt es am besten das polnische Wort *żał*, das mit „Leid“ nur unzutreffend übersetzt wird. Es schwingt auch Nostalgie darin mit, vermischt mit Hoffnung.

Chopin hat sich über Mozart immer wieder sehr positiv geäußert. Sehen Sie konkrete Bezüge zwischen den beiden?

Grundsätzlich war Chopin nicht sehr freundlich

zu seinen Kollegen, eigentlich hat er nur Bach und Mozart geschätzt. An Mozart hat ihn wohl die Klarheit fasziniert, die Chopin meiner Ansicht nach fortführt: Klarheit im Ausdruck, Klarheit in der Faktur und im Klang. Die Form ist bei ihm klassisch, er legt es nicht darauf an, besonders fortschrittlich zu sein. Dazu verbindet beide natürlich die Liebe zum Belcanto, zu einer singenden Qualität, die Mozart wie Chopin auf dem Flügel zu erreichen versuchen.

Gibt es solche Belcanto-Elemente auch in der D-Dur-Sonate KV 284, die Sie hier spielen?

Ich denke da sofort an die langsame Variation im dritten Satz, der aus einer Reihe von Variationen besteht. Sie ist tatsächlich eine Art Arie, wo die rechte Hand die schöne Melodie spielt und die linke diskret begleitet. Ich höre da eine menschliche Stimme. Für den Erstdruck hat Mozart Verzierungen notiert, die das Autograph noch nicht enthält. Daran kann man gut erkennen, wie er in der Praxis der eigenen Auftritte mit seinem melodischen Material umgegangen ist, in welcher Weise er improvisiert hat.

Ist auch mit Mozart für Sie ein bestimmtes Lebensgefühl verbunden?

Ehrlichkeit, würde ich sagen, und auch ein bisschen Freude. Der Pianist Edwin Fischer hat gesagt, Mozart müsse wohl „Champagner in seinen Adern gehabt“ haben. Bei dieser Sonate

trifft das besonders zu, im ersten Satz vor allem, aber auch im dritten. Der erste ist eigentlich eine komplette Opernouvertüre. Mozart gelingt es, auf einem einzigen Instrument ein großes Orchester zu imaginieren. Seine Klaviermusik hat immer etwas Theatralisches. Ich kann mir bildlich vorstellen, wie sich Menschen dazu auf einer Bühne bewegen, mit welcher Gestik und Mimik.

Die D-Dur-Sonate KV 284 ist in mehrfacher Hinsicht eine besondere Sonate, Mozart hat sie selbst oft im Konzert gespielt...

...und es ist die erste, die ganz sicher nicht mehr für das Cembalo geschrieben sind, sondern für den Hammerflügel. Er schreibt in einem Brief, das Stück komme „auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus“. Damit meint er die damals gerade neu entwickelten Hammerflügel des Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein. Es gibt deshalb im Notentext auch viele dynamische Bezeichnungen, die bis dahin nicht so häufig bei Mozart zu finden sind.

Haben Sie das Stück auf dem Hammerflügel ausprobiert?

Ich habe ziemlich viel mit historischen Instrumenten gearbeitet. Unter anderem habe ich mit dem Orchestra of the Eighteenth Century unter Frans Brüggen beide Klavierkonzerte Chopins auf einem Flügel des Klavierbauers Érard aufgenommen. Mir ist dadurch viel klarer

geworden, welchen Klang Mozart und Chopin gehört haben, wenn sie komponierten. Ich fände es aber falsch, auf dem modernen Instrument ein historisches zu imitieren. Dann müsste ich gleich auf einem Hammerflügel spielen. Ich bin davon überzeugt, dass man das Klangspektrum nach den Möglichkeiten des konkreten Instruments entwickeln sollte.

Sie sagten schon, Chopin habe über andere Komponisten nicht unbedingt freundlich geurteilt. Dazu gehörte sogar sein Freund Franz Liszt, über den er schrieb, dass seine Kompositionen „in der Schublade schlafen“ würden. Können Sie sich dieses Urteil erklären?

Chopin sah bei Liszt – ähnlich wie bei Berlioz – eine extrem expressive Haltung. Ihm war es zuwider, dass ein Mensch seine Emotion so offen zeigt, sich quasi öffentlich auszieht. Das war ihm völlig fremd.

Ist auch Liszts Dante-Sonate, die Sie hier spielen, ein solches öffentliches Bekenntnis?

Für mich zeigt „Après une lecture du Dante“ eher das ganze Spektrum menschlicher Gefühle, auch die schlechten Seiten wie Verzweiflung, aber gleichzeitig die Hoffnung auf Licht, auf Erlösung und Liebe. Das ist eher eine menschliche Grundthematik, ebenso wie ja auch das literarische Vorbild, Dantes „Göttliche Komödie“, einen umfassenden Anspruch erhebt. Überhaupt finde ich, dass Liszt als Komponist

unterschätzt wird. Er ist nicht nur der, der laut und virtuos komponiert hat, das ist nur eine Seite seines Schaffens. Es gibt viele Stücke von ihm, die ihn auch als philosophischen Geist zeigen, als Humanisten.

Besonders die Opernparaphrasen und die vielen Transkriptionen, die Liszt von Orchesterstücken und Vokalmusiken anderer Komponisten entworfen hat, werden kaum gespielt. Warum?

Einige wie die „Réminiscences de Don Juan“ nach Mozart oder die „Rigoletto“-Paraphrase hört man schon ab und zu. Die Transkription zu Verdis „Aida“ gehört schon der Spätphase seines Schaffens an, sie ist 1878, acht Jahre vor seinem Tod, erschienen. Liszts Musik reicht in dieser Zeit eigentlich schon ins 20. Jahrhundert herüber. Sie verliert die tonalen Bezüge, manche Stücke bestehen auch nur aus Stimmungen, man kann sie nicht mehr „anfassen“. Sie sind – ähnlich wie manche späten Werke Alexander Skrjabin – abstrakt. In „Aida di G. Verdi“ gibt es fast keine offene Virtuosität. Liszt hat dafür den religiösen Ritualtanz aus dem ersten Akt von Verdis Oper mit dem Schlussduett der beiden Protagonisten kombiniert, die lebendig eingemauert sind. Diese Zusammenstellung ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Priesterszene etwas sehr Archaisches hat, von großer geistige Stärke erzählt, aber dadurch eben auch gnadenlos wirkt. Der zweite Abschnitt dagegen hat einen ganz anderen Charakter, weil

er von den schlichten und ehrlichen Gefühlen eines Paares lebt, das sich voneinander und von der Welt verabschiedet. Exakt so hat Liszt diese Musik auch für das Klavier umgesetzt, schlicht und ohne großes Gehebe.

Warum hat Liszt überhaupt so viele Orchesterstücke für Klavier transkribiert?

Für mich ist das auch ein Teil seiner humanistischen Grundhaltung. Er hat das getan, um in seinen Konzerten diese Werke bekannt zu machen, auch in der Provinz, wo man wenig Gelegenheit hatte, eine Symphonie von Beethoven oder Verdis „Aida“ zu hören. Das ist ein großes Verdienst von Liszt, das heute gern vergessen wird. Übrigens hat er auch viel für Chopin getan und immer wieder Werke von ihm in seine Programme aufgenommen.

Wie sehr versuchen Sie, in den Ausschnitten aus „Aida“ orchestrale Farben auf dem Klavier zu imitieren?

Was die Hände herstellen, ist immer das Ergebnis dessen, was man sich im Kopf und den Ohren vorstellt. In der Priesterszene zum Beispiel wird der Chor von der Harfe begleitet. Dass man alle diese Farben auf einem einzigen Instrument erzeugen kann, ist wirklich toll.

YULIANNA AVDEEVA

Yulianna Avdeeva ist Gewinnerin des Internationalen Chopin-Wettbewerbs in Warschau (2010), der alle fünf Jahre ausgerichtet wird. Seitdem baut sie ihre internationale Karriere kontinuierlich auf. Sie konzertiert weltweit mit Klavierrezitalen und als Solistin bedeutender Orchester, häufig auch in den großen Musikzentren Asiens wie zum Beispiel in Japan, China und Korea. In Frankreich tritt sie immer wieder bei den Festivals La Folle Journée de Nantes und La Roque d'Anthéron in Erscheinung. Besondere Kennzeichen sind ihre hohe musikalische Präsenz, ihre souveräne Interpretation gepaart mit stupender Technik sowie die intellektuelle Auseinandersetzung mit Komponisten und deren Werken.

Nach dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und dem New York Philharmonic gehören Gidon Kremer und seine Kremerata Baltica, das London Philharmonic Orchestra, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das NHK Symphony Orchestra Tokyo, das Orchestre Symphonique de Montréal und sein Chefdirigent Kent Nagano sowie das Pittsburgh Symphony Orchestra zu den musikalischen Partnern, mit denen sie in letzter Zeit gearbeitet hat.

Das Repertoire erstreckt sich von Bach bis hin zu zeitgenössischen Komponisten. Nach einer Aufnahme mit Klavierkonzerten von Chopin auf historischen Instrumenten mit dem Orchestra

of the Eighteenth Century und Frans Brüggen erschien 2014 ihre Solo-CD mit Werken von Schubert, Chopin und Prokofjew bei Mirare, die von der Presse hochgelobt wurde.

Ihre erste Ausbildung erhielt Yulianna Avdeeva am Gnessin-Institut in Moskau bei Elena Ivanova und Vladimir Tropp. Anschließend studierte sie an der Zürcher Hochschule der Künste bei Konstantin Scherbakov sowie an der International Piano Academy Lake Como bei Dmitri Bashkirov und Fou Ts'ong.

一台の楽器から生じる、多彩な音色

ユリアンナ・アヴデーエワとの対話

インタビュー・文：ミヒヤエル・シュタルクネヒト（音楽評論家）



2010年にワルシャワのショパン国際コンクールで優勝なさいました。これまでの人生の中で、貴方はどの様にショパンと関わってきたのでしょうか？

正直なところ、10年前に「君はショパン・コンクールに出場することになる」と言われても、信じなかつただろうと思います。私が通っていたモスクワのグネーシン音楽学校では、モーツァルトとショパンの音楽が、群を抜いて難しいものとみなされていました。師のエレナ・イヴァノワ先生は、この2人の作曲家の音楽に関して、「特別な親近感を抱いていない限り、演奏しない方が良い」という考えをお持ちでした。私は幼少期から、当然の様にショパンの作品を演奏していました。それでも、ショパンの世界にいつそう接近しようとしたコンクール直前の時期には、多くの新たな発見がありました。そうした非常に特別な経験は、今後、私の中にいつまでも留まることと

思います。単にショパンの音楽を学ぶだけでなく、彼が生きた時代に身を浸すべく、当時の本や絵画にも進んで触れたのです。コンクールの後には、恋人のジョルジュ・サンドと夏を過ごしたノアンや、マヨルカ島のバルデモサなど、ショパンが滞在した沢山の地を訪れました。

貴方にとって、ショパンの音楽に顕著に認められる特性とは何でしょうか？

彼の音楽は“貴族的”と形容できる程に高貴です。それは、例えば《幻想曲 op. 49》に見られる様な、感情を極めて激しく放出するパッセージにさえも当てはまります。ショパンの音楽が、単なる感情の吐露に留まることは決してありません。そこでは常に、一定の高潔さが保たれているのです。才知と想像力に恵まれたショパンには、ユーモアのセンスもありました。彼はしかし、ノスタルジー

と結びついた妖艶さをも持ち合わせていました。このノスタルジーを最も適切に言い表すのは、おそらくポーランド語の「zal」でしょう——心の複雑な「痛み／哀しみ」を意味する言葉ですが、他の言語に訳そうとすると、どうしても意味が逸れてしまいます…。さらに私たちはショパンの音楽から、ある種の希望をはらんだノスタルジーをも感じ取っているのではないのでしょうか。

ショパンはモーツァルトへの尊敬の念を常に公言していました。この2人の作曲家の関係を、具体的にどう捉えていますか？

ショパンは基本的に、同時代の作曲家たちをあまり高く評価していませんでした。彼は実際、バッハとモーツァルトしか尊敬していなかったのです。おそらく、モーツァルトの音楽の明晰さがショパンを魅了したのでしょう。ショパン自身がこの明晰さを不朽にしたのだと思います——明晰な表現、明晰な構成、明晰なサウンド。さらに、ショパンはもっぱら古典的な音楽形式を用いました。彼はあえて作曲書法の進歩に貢献しようとしなかったのです。モーツァルトとショパンのもう一つの共通点は、生来「ベルカント」を愛したことでしょう。二人とも、この“歌う”という特性をピアノで表現しようとした。

今回のディスクに収められたニ長調のソナタK. 284の中にも、ベルカントの要素が見出されるのでしょうか？

第3楽章「主題と変奏」の緩やかなテンポの変奏が真っ先に思い浮かびます。いわゆるアリアの形を取っており、右手が奏でる美しい旋律を、左手が控えめに伴奏するのですが、私には人間の歌声に聞こえます。このソナタの初版には、自筆譜には存在しない装飾音が記されています。モーツァルトが実際の演奏でどの様に旋律を扱っていたか、あるいはどの様に即興していたかを伺い知ることができません。

貴方にとって、モーツァルトの音楽の根底にある特質とは何でしょうか？

誠実さ、そして少々の陽気さです。ピアニストのエトヴィン・フィッシャーは、モーツァルトの「身体の中にはシャンパンが流れている」と述べました。この表現は特に、今回のソナタK. 284に——とりわけ第1楽章、そして第3楽章にも——通じるのではないのでしょうか。第1楽章は、まるでオペラの序曲の様です。モーツァルトはたった一つの楽器から、大編成のオーケストラの効果を引き出すことに成功しています。彼のピアノ音楽はまた、常に演劇的な性格を帯びていると思います。彼の音楽を追う私の目には、舞台上

の登場人物たちの動きや身振りがありありと浮かぶのです。

K. 284は多くの点で特異なソナタと言えます。モーツァルトはこの作品を頻繁にコンサートで演奏したそうですね。

ええ。そして、彼がチェンバロではなくピアノフォルテのために書いた最初のソナタでもあります。モーツァルトは手紙の中で、このソナタが「シュタインのピアノフォルテで」実に素晴らしく響いた、と書いています。彼は、アウクスブルクの楽器製作者ヨハン・アンドレアス・シュタインが新たに手がけたピアノフォルテについて言及しているのです。この楽器のお陰で、楽譜には夥しい数のデュナーミク（強弱）の指示が記されています。これは、それ以前のモーツァルトの作品には滅多にみられない現象です。

このソナタをピアノフォルテで演奏したことはありますか？

ヒストリカル・ピアノでの演奏経験は少なからずあります。フランス・ブリュッヘン指揮18世紀オーケストラと共にショパンの協奏曲第1番・第2番を録音した際にも、私はエラールのグランド・ピアノ

を弾きました。作曲当時の楽器に触れることで、モーツァルトやショパンが創作中に耳にしていたサウンドを、以前よりもかなり容易に想像できるようになりました。とはいえ、単にモダン・ピアノによってヒストリカル・ピアノを模倣するのは、意味が無いことの様に思えます。それならばピアノフォルテを弾けば良い、ということになってしまいますから…。自分の目の前にあるモダン・ピアノが持つ可能性に向き合って、音色のパレットを拡げていこうというのが私のスタンスです。

ショパンは同時代の作曲家たちに厳しい評価を下していたと、先ほど仰いました。彼は友人フランツ・リストの作品についても、（演奏されずに）「引き出しの中で眠っている」と述べていますね。なぜショパンはリストの音楽を認めていなかったのでしょうか？

ショパンはベルリオーズやリストを、感情過多な作曲家とみなしていました。彼らが公の場で裸になるかのごとく、心の内を全てさらけ出すことを嫌ったのです。そうした創作態度は、ショパンには受け入れられないものでした。

今回録音なされたリストの《ダンテを読んで：ソナタ風幻想曲》においても、その様な種の“感情の吐露”が見出されるのでしょうか？

私にとって《ダンテを読んで》はむしろ、不快な感情や絶望をも含む、人間一般のあらゆる感情を表出する作品です。さらにこの作品は、光、魂の救済、愛へと至る希望をはらんでもいます。つまり、人生の基本的なテーマを表現しているのです——曲の題材となったダンテの『神曲』が普遍性を扱っているのと同様に。私は、作曲家としてのリストは過小評価されていると考えています。超絶技巧が散りばめられた力強い音楽は、リストの芸術の一面に過ぎません。リストが思慮深い人物でありヒューマニストでもあったという事実を、彼の筆から生まれた多くの作品が物語っていると思います。

リストが手がけたオペラのパラフレーズや、他の作曲家の管弦楽曲・声楽曲に基づく夥しい数の編曲作品は、今日、滅多に演奏されません。なぜでしょうか？

《「ドン・ジョヴァンニ」の回想》や《「リゴレット」による演奏会用パラフレーズ》など、一部の作品は時々演奏されていますね。リストが晩年に手がけた《

「アイーダ」より：神前の踊りと終幕の二重唱》は、死の8年前の1878年に出版されました。この頃のリストの書法は、20世紀の音楽言語に早くも接近していると言えます。調性の特色は弱まり、幾つかの作品では“雰囲気”が優先され、もはや直に“触れる”ことができる様な具体性を欠いています。その抽象性は、スクリャービンの晩年の作品の幾つかを彷彿させます。《「アイーダ」より》には、これみよがしなヴィルトゥオジティは殆ど認められません。リストは、ヴェルディのオペラ《アイーダ》から、第2場（第1幕）の「神前の踊り」と、地下牢で生き埋めになるラダメスとアイーダによる終幕のデュエットを選曲しています。この2曲を組み合わせたことに、注目すべきだと思います。神官が祈りを捧げる「神前の踊り」の場面はとてもアルカイックです。誇示される強烈な精神力が、結果として無慈悲な効果を生んでいます。一方、二重唱には、「神前の踊り」とは対照的な性格が与えられています。そこでは愛し合う二人の素朴で率直な感情が描写されるのです——二人が互いに、そして現世に、別れを告げるシーンです。リストはこの二重唱を、ひたすら簡素に、そのままピアノ音楽に置き換えています。

なぜリストは、あれほど多くの管弦楽曲をピアノのために編曲したのでしょうか？

リストの編曲者としての活動は、根からのヒューマニストであった彼の人格を反映しているのだと私は考えます。彼は自分の演奏会を通して、様々なオーケストラ作品を広く多くの人々に届けようと努めました。当時、特に地方都市では、ベートーヴェンの交響曲やヴェルディの《アイーダ》を原曲版で聴ける機会は殆どありませんでした。こうした活動は、リストの最も偉大な功績の一つですが、今日、私たちはそれを見過ごしがちです。さらにリストは、ショパンのためにも尽力しました。というのも、ショパンの作品を自身の公演プログラムに積極的に組み込んでいたのです。

貴方はオペラ《アイーダ》の管弦楽の色彩を、どの程度ピアノで再現しようとしているのでしょうか？

奏者が頭の中・耳の中で思い描くものが、両手を介して実際の音になります。例えば「神前の踊り」の場面では、ハープの伴奏で合唱が歌います——たった一台のピアノが、これほど多彩な音色を生み出すことができるなんて、実に驚くべきことですね。

訳：西 久美子

ユリアナ・アヴデーエワ (ピアノ)
Yulianna Avdeeva, piano

2010年のショパン国際コンクールで優勝。ツィメルマン最優秀ソナタ演奏特別賞も同時に受賞し、アルゲリッチ以来45年ぶりの女性優勝者として一躍脚光を浴びる。

これまでギルバート、デュトワ、ブルムシュテット、ホーネック、ペトレンコ、ユロフスキ、ヤノフスキらの指揮のもと、ニューヨーク・フィル、チェコ・フィル、ロンドン・フィル、ベルリン放送響、ピッツバーグ響、N響などと共演し、ブリュッヘン指揮18世紀オーケストラとはヒストリカル・ピアノによるショパンの協奏曲を演奏、磨き抜かれた高度な技術と深く真摯な解釈が絶賛されている。

リサイタルもロンドンのバービカンセンターをはじめ、パリ、ウィーン、ワルシャワ、チューリヒ、サンクトペテルブルクなどの主要都市や、ワルシャワの「ショパンと彼のヨーロッパ」音楽祭、フランスのラ・ロック・ダンテロン音楽祭など世界各地で行い、ショパンはもとより、J. S. バッハやハイドン、モーツァルト、リスト、プロコフィエフ、ラヴェルなども披露し、こだわりのプログラミングと鮮麗なピアニズムで独自の音楽世界

を表現している。

室内楽にも積極的で、ベルリン・フィルのメンバーによるフィルハーモニア・カルテット・ベルリンや、ユリア・フィッシャーらと定期的に共演。2014年秋にはフィッシャーとヨーロッパ・ツアーを行った。

録音は、東日本大震災の被災地支援のため、2011年秋にチャリティCD「ショパン葬送ソナタ/英雄&幻想ポロネーズ」(KAJIMOTO)を発売したほか、ブリュッヘン指揮18世紀オーケストラとの「ショパン：ピアノ協奏曲第1&第2番」(NIFC)をリリース。最新盤はMirareレーベルの「シューベルト：3つのピアノ曲/プロコフィエフ：ピアノ・ソナタ第7番/ショパン：24の前奏曲」。

*

1985年モスクワ生まれ。5歳からグネーシン特別音楽学校で、E. イヴァノワに師事。その後チューリヒ芸術大学でK. シチェルバコフに、モスクワでもトロップに学んでいる。2008年にはコモ湖国際ピアノ・アカデミーで、バシュキロフ、ベルマン、フー・ツォンらの薫陶も受けた。