



KIRILL
GERSTEIN
LISZT
Transcendental
Etudes

FRANZ LISZT

Transcendental Etudes

Études d'exécution transcendante, S. 139 (1852)

- ❶ Preludio 0:53
- ❷ Molto vivace 2:17
- ❸ Paysage 4:19
- ❹ Mazeppa 7:25
- ❺ Feux follets 4:00
- ❻ Vision 6:08
- ❼ Eroica 4:33
- ❽ Wilde Jagd 5:39
- ❾ Ricordanza 9:16
- ❿ Allegro agitato molto 4:58
- ⓫ Harmonies du soir 8:43
- ⓬ Chasse-neige 5:42

TT 64:00

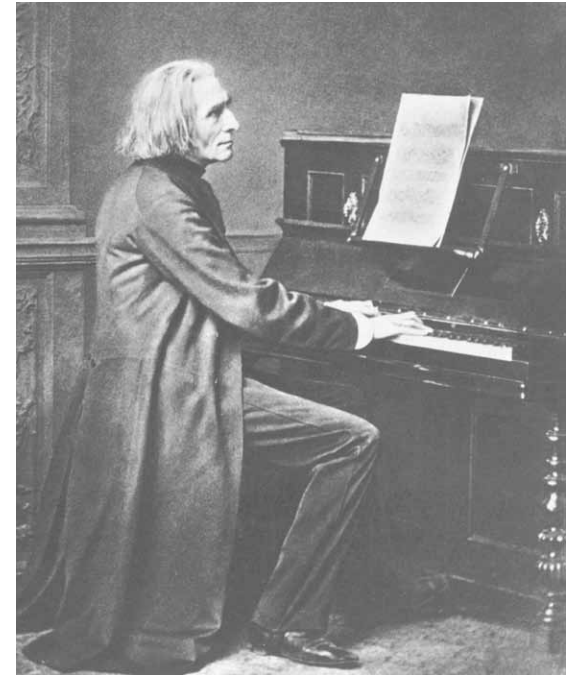
KIRILL GERSTEIN, piano

Steinway & Sons D-274 (# 572794)

english

deutsch

français



Franz Liszt, 1869

Lithography by Franz Hanfstaengl

Recording Credits

Location & Date Konzertsaal der Siemens-Villa Berlin-Lankwitz, 12.-15. December 2015 | Executive & Recording Producer, Digital Editing, SACD Authoring Stephan Cahen | Balance Engineers Dirk Fischer, Stephan Cahen | Microphones Sonodore RCM402, DPA 4006 | Mic Cables van den Hul | Mic Preamp Sonodore MPA-508 | A/D & D/A Converter DAD AX24 | Recording Format DSD64 | Digital Workstation Merging Technologies Pyramix | Monitoring B&W Nautilus Loudspeakers & Pass Labs Amps | Piano technician Echo Has Thumbs | Artist photos Marco Borggreve www.marcoborggreve.com | Graphic Design Stephan Cahen | Heartfelt

Thanks To Dirk Fischer, Tom Service, Thomas Hübsch, Marco Borggreve, Noam Gerstein, Ferenc Rados, Stanley Hanks, Esther Cahen, Daniel Cahen, Matthias Wäcken MYR019 © 2015 © 2016 by myrios classics |

myrios classics | Stephan Cahen Musikproduktion | Postfach 940174 | 51089Köln | Germany | www.myriosclassics.com Thank YOU for listening

Kirill Gerstein on his Transcendental Journey with Liszt's Etudes – a conversation with Tom Service

The Transcendental Etudes are among the most challenging pieces you can attempt as a pianist, especially as a cycle: why is it so important to you to make them part of your repertoire?

It's very much been a personal journey. For a pianist, the *Transcendental Etudes* cycle is one of the most towering mountain peaks of the literature. I was inspired by one of Ferruccio Busoni's aphorisms, that "Bach is the alpha and Liszt is the omega of piano playing". And Liszt definitely is the omega: almost without exaggeration, everything in modern piano writing – starting with the 19th century piano technique, and beyond – was invented by Liszt in the decades that he was busy with the *Transcendental Etudes*. There's something very touching about the fact that he came up with the musical material of these pieces when he was a 15 year-old boy. Those first, 1826 versions of the Etudes are very advanced for a 15 year-old, but in another way also rather naive. In 1837 comes the nearly unplayable, incredibly virtuosic second version, but even though they have been technically transformed, the pieces stick with the same musical material – the themes, the basic shapes – of the first version. And finally comes the 1852 version, the picture of these pieces in Liszt's adulthood: whatever might have been overwrought in the second version is now streamlined and really perfected, and that is the version I've recorded. So the pieces are already a journey in that sense – and it's a huge journey for me as a pianist to experience the challenges in the Etudes first-hand so to say, while internalizing them.

The technical challenges of these "Studies of transcendent execution", to give a literal translation of their French title, are obvious even from the first bars of the Preludio, the first Etude. But what else is "transcendental" about them?

Of course, in the most mundane (or regular) sense, the transcendental element is what the Etudes do for piano technique – they go beyond any technique as it was known at the time, beyond what seemed humanly possible. But they also go way beyond that narrowly technical function of an "Etude". In fact, the Transcendental here, as in other cases, is about going beyond – the *Transcendental Etudes* transcend the physical realm and transport us into other realms, including the spiritual.

What's fascinating in the cycle is how many of the titles of the 12 pieces are related to the spiritual, the ghostly, the otherworldly. Take the fifth Etude, *Feux follets (Will-o'-the-wisps)*. It's now a legendary competition piece and a test of technique, but the piece perhaps isn't just meant to go quicker and quicker with every decade of pianistic Darwinism. It's meant to flicker: the title refers to those mysterious flames that haunt swamps and bogs, leading travellers to their doom. They were thought to be ghosts, and in trying to play this music, it's those ethereal ideas that I've found more useful for interpreting what the notes on the page may represent. Or think of no. 8, the *Wilde Jagd (Wild Hunt)*. It's a common legend in a lot of European folklore, but it's not a bunch of hunters chasing their prey, it's about a hoard of ghost riders chasing us to oblivion. And in some German versions of the story, I was amused to hear that as the ghosts ride by hollering and screaming, sometimes beautiful music is also heard, something that's then considered a good omen, even when the rest of the story is rather a bad omen!

So the question is, how you make the whole set work as a cycle in performance and as a recording, with all of the wild expressive diversity that Liszt conjures in the 12 pieces. Is there a single journey that's really sustained when you play them together?

One can't definitively say that Liszt meant them to be performed as a cycle, but the idea of the transcendent, in one way or the other, is so vivid in each of them that in the end there is a sense of a journey through the cycle and thus a strong case for them to be heard as a group. And that's suggested also in the way the pieces work: the first *Preludio* is a short burst of pianistic pyrotechnics, a virtuosic trying-out of the piano, and the second, *Fusées (Rockets)*, so named by Busoni, is a show-off piece of Paganini-ish devilry. And as they progress, they take off more and more from that physical ground and go into higher expressive realms. No.12, *Chasse-neige (Snowstorm)*, ends the cycle in a very modern, even a modernist way. He obliterates the whole canvas, so to say, by snowing it in white. Like Busoni said about it, it's one of the greatest examples of poeticising in music: the final image of the piece is of snow burying footsteps and any traces of humanity in the landscape, smothering everything in white in the musical snowfall he creates. That he chooses to end the cycle in this way is certainly not accidental.

So there is a bigger sense of structure behind the Etudes, individually and collectively?

For sure. And that has consequences for how we play them, too. We all know how fast and loud and virtuosic this music can be – but sometimes they are played too loud, too fast, with too much noise. In fact, when one looks carefully under the hood, so to speak, the Etudes are works that inherit the traditions of Haydn and Beethoven –

and obviously Czerny as well. Although Liszt dresses it in showy passages, the way the material is hammered together accents the Austrian in the Austro-Hungarian ancestry of this music. I find some of the Etudes especially Haydnesque: if you look carefully at nos. 2 and 8, you'll find a very carefully constructed symmetrical architecture with asymmetrical jokes, and the seventh Etude, *Eroica*, is a kind of march. It's very Viennese to write marches!

But in the *Vision*, no. 6, you have something that is very related to the world of Wagner and especially Bruckner, with all these swellings and tremolos built on very basic harmonic progressions. And in other parts of the cycle, you have Liszt looking forward to impressionism, implied by the titles of the third Etude, *Paysage (Landscape)*, and its contemplative look at nature, or think of the evening bells that ring out in no. 11, *Harmonies du Soir (Evening Harmonies)*. So Liszt is looking both back and forward in his musical vision in these pieces. He takes in his own way from Haydn and Beethoven, he shows that he can out-Chopin Chopin in the textures of *Ricordanza*, no. 9, he very much influences Bruckner and Wagner, and he's prophesying the impressionists at the end of the 19th century as well. These are all part of the transcendent ideas and inspirations of the cycle for me.

It's essential when playing them as a whole cycle to calculate their effect as they come across in sequence. That means you can't just make them as noisy and self-consciously virtuosic, as might be possible if you are just playing one or two of them in a recital. *Mazeppa*, no. 4, cannot just be relentlessly loud, and neither can no. 8. It helps me to think of them as a collection of pairs – not just in terms of their keys, as major keys followed by their relative minors, but in terms of character. No. 10 is another side of the same coin as no. 9, it's like an extrovert "appassionato" version of *Ricordanza*, and the evening harmonies and bells of no. 11 go into the final

number, quasi attacca. You can even think of *Mazeppa* as a brother to the contemplative landscape of no. 3, and no. 6 as a gravity-filled reaction to the flickering, weightless lights of no. 5. It's important for me to play around with these pairings, in terms of the musical drama and contrast they create, and how they cumulatively create the trajectory of the entire cycle.



Franz Liszt, 1843
Daguerreotype by Hermann Biow

Thinking about what they're doing poetically as well as musically, it's as if the Etudes are a kind of distillation of the mid-19th century romantic project: they're like sounding images of romanticism's nervous system, its otherworldly experiences, and its transcendence.

It's not just that: they penetrate the nervous system of the player too! What you have to physically do to play these pieces actually becomes a kind of metaphysics. The physicality of the movement that Liszt's music demands of you becomes something very philosophical and medita-

tive. Playing these pieces, you're close to the practice of martial arts and meditation. Just as a certain Tai Chi movement is about symbolism and representation, and not just moving your forearm backwards and forwards, so too is Liszt's virtuosity part of a bigger world, in the images and the characters you're realising. It's transcendental virtuosity as a kind of transcendental meditation: you adapt yourself and your own abilities to find a solution to the difficulties in front of you. And that's why the experience of playing these pieces is literally a transformative one. You are not the pianist you were when you set out on this journey, because the infinity of challenges one faced in this cycle affects you in the rest of the piano repertoire. Afterwards, you feel like you've encountered these pianistic landscapes before in your hands, in your own nervous system, in dealing with the Liszt. I come back to Busoni: there really is everything, pianistically speaking, in these 100 pages of the Etudes.

Kirill Gerstein's curiosity and versatility has led to an intense engagement with a wide range of repertoire and styles. From Bach to Adès, his playing is distinguished by its clarity of expression, discerning intelligence and virtuosity. Gerstein's energetic and imaginative musical personality has taken him rapidly to the top of his profession.

2015 saw the release of the world premiere recording of Tchaikovsky's First Piano Concerto in the composer's own final version from 1879. The recording won an *ECHO Klassik* award and was nominated for a *BBC Music Magazine Award*. Based in Berlin, Kirill Gerstein appears world-wide in performances ranging from concerts with the Chicago and Cleveland Orchestras, the Royal Concertgebouw, Vienna and Berlin Philharmonics, to recitals in London, Paris and New York. He is the sixth recipient of the prestigious Gilmore Artist Award, presented every four years to an exceptional pianist who, regardless of age or nationality, possesses broad and profound musicianship and charisma, and who performs internationally at the highest level. The prize enabled Gerstein to commission new works by Oliver Knussen, Chick Corea, Alexander Goehr, Brad Mehldau and Timothy Andres.

The New York Times named Gerstein's first recital disc for myrios classics featuring works by Schumann, Liszt and Knussen one of the ten best recordings of 2010. His second solo disc, *Imaginary Pictures*, featured Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition" and Schumann's "Carnaval". Between the releases came discs with Tabea Zimmermann featuring sonatas by Brahms, Schubert, Franck, Clarke and Vieuxtemps, of which the Second Volume was awarded the *Diapason d'Or de l'année 2013*.

Born in 1979 in Voronezh, Russia, Kirill Gerstein attended one of the country's special music schools for gifted children and also taught himself to play jazz by listening to his parents' record collection. Following a chance encounter with jazz legend Gary Burton in St. Petersburg when he was 14, he was invited to attend the Berklee College of Music in Boston, where he studied jazz piano but also continued his classical piano studies. At the age of 16, he decided to focus on classical music and moved to New York City to attend the Manhattan School of Music, where he studied with Solomon Mikowsky. He continued his studies with Dmitri Bashkirov in Madrid and Ferenc Rados in Budapest.

www.kirillgerstein.com



Kirill Gersteins transzendente Reise mit den Liszt-Etüden – ein Gespräch mit Tom Service

Die „Études d'exécution transcendante“ gehören zu den schwierigsten Stücken, die man als Pianist überhaupt wagen kann – besonders als Zyklus. Warum war es für Sie so wichtig, dieses Werk in Ihr Repertoire aufzunehmen?

Der Zyklus der *Transzendentalen Etüden* ist schon einer der mächtigsten Gipfel der Klavierliteratur, und der Weg dahin ein sehr persönlicher. Ein Zitat Ferruccio Busonis hatte mich dabei ursprünglich inspiriert: „Bach ist das Alpha und Liszt das Omega des Klavierspiels“. Liszt ist sicherlich das Omega. Ohne zu übertreiben kann man behaupten, dass nahezu alles im modernen Klavierspiel – von der Schreibweise für das Instrument bis zur Ausführung daran – von Liszt in den Jahrzehnten erfunden wurde, in denen er sich mit den *Transzendentalen Etüden* beschäftigte. All das hat bis heute seine Gültigkeit behalten. Rührend ist, dass er bereits als fünfzehnjähriger Knabe das musikalische Material für diese Stücke ersonnen hatte. Für einen Fünfzehnjährigen ist diese erste Version der Etüden aus dem Jahr 1826 zwar bereits sehr fortgeschritten, sie bleibt gleichzeitig aber noch eher naiv. Dann kommt 1837 eine fast unspielbare, unglaublich virtuose zweite Version. Die Stücke wurden umgeformt, bewahren aber trotzdem dasselbe musikalische Material, also die Themen und Grundgestalt der ersten Version. Schließlich kommt die finale Version von 1852. Sie verkörpert das Bild, das Liszt sich von diesen Stücken als Erwachsener macht. Alles, was in der zweiten Version vielleicht noch überzeichnet war, erscheint nun ausgeglichen und vollkommen, und diese letzte Version habe ich aufgenommen. In diesem Sinne ist die Entstehung der Werke schon eine Reise an sich. Für mich als Pianist ist es darüber hinaus auch selbst eine enorme Reise, die in diesen Etüden in-

nnewohnenden Herausforderungen „aus erster Hand“ zu erfahren, sozusagen, während ich sie verinnerliche.

Die technischen Herausforderungen dieser „Etüden von aufsteigender Schwierigkeit“, um den französischen Titel wortwörtlich zu übersetzen, liegen schon ab den ersten Takten des Preludio, der ersten Etüde, deutlich zutage. Was ist jedoch daran außerdem „transzendental“?

Im einfachsten Sinn besteht das „darüber hinaus“ vor allem aus dem, was diese Etüden für die Technik des Klavierspiels prinzipiell bedeuten. Sie gehen über all das hinaus, was zur Zeit Liszts bekannt war oder überhaupt menschenmöglich erschien. Gleichzeitig erweitern sie auch die rein technische Funktion einer „Etüde“ als Studienwerk im eigentlichen Sinn. Letztlich durchbrechen diese Werke das Körperliche und entführen uns in andere Gefilde, auch spirituelle.

An diesem Zyklus fasziniert mich besonders, wie viele der 12 Einzelwerke eine Beziehung zum Spirituellen, Geisterhaften haben – zum Jenseits. Nehmen wir zum Beispiel die fünfte Etüde, *Feux follets (Irrlichter)*. Sie hat sich einen Namen als Wettbewerbsstück gemacht und gilt als Maßlatte der technischen Fähigkeiten. Der pianistische Darwinismus sollte jedoch nicht unbedingt dazu führen, dass man in jedem neuen Jahrzehnt das Stück einfach nur schneller und schneller spielt. Im Gegenteil – es muss flimmern. Der Titel evoziert die geheimnisvollen Flammen, die Moore und Sümpfe heimsuchen und den Reisenden zum Verhängnis werden. Damals dachte man, es seien Geister. Solche ätherischen Zusammenhänge sind mir als Pianist für die Interpretation des Notentextes hilfreich. Oder nehmen wir Nr. 8, die *Wilde Jagd*. Die Geschichte hierzu basiert auf einer in der europäischen Folklore weit verbreiteten Legende. Jedoch handelt es sich dabei nicht um einen Haufen gewöhnlicher

Jäger, die ihrer Beute nachsetzen, sondern um eine Geisterhorde, die uns bis ins Jenseits verfolgt. Ich war amüsiert, in einigen deutschen Versionen dieser Geschichte nachzulesen, dass – während die Geister unter lautem Gebrüll umherreiten – manchmal sogar ganz schöne Musik zu hören sei. Das wird dann als gutes Omen gedeutet, obwohl der Rest der Geschichte insgesamt wohl eher ein schlechtes Omen darstellt!

Bei all der ungestümen Ausdrucksvielfalt, die Liszt in diesen zwölf Stücken hervorzaubert, ist die Frage also eher, wie man den Zyklus als Ganzes überzeugend sowohl in der Öffentlichkeit spielen als auch im Studio aufnehmen kann. Kann also daraus, wenn Sie alle zwölf Etüden in ihrer Reihenfolge spielen, eine zusammenhängende Reise entstehen?

Man kann nicht mit Sicherheit belegen, dass Liszt alle zwölf Etüden als Zyklus aufgeführt wissen wollte. Die Idee der Transzendenz – in der einen oder anderen Richtung – ist jedoch dermaßen lebendig in jedem einzelnen dieser Stücke, dass die Wirkung einer Reise ohnehin entsteht. Damit haben wir ein starkes Argument für die Gesamtauführung. Die Art und Weise, wie die Stücke in der Reihenfolge auf den Zuhörer wirken, spricht ebenfalls dafür. Das erste Preludio ist ein kurzer Ausbruch an pianistischem Feuerwerk, ein virtuoseres Ausprobieren der Tastatur. Das zweite Stück, das Busoni *Fusées (Raketen)* nannte, ist ein Bravourstück voller Teufelskünste paganismischem Ausmaßes. Während der Zyklus voranschreitet, heben die Stücke zunehmend vom Boden des Physischen ab, sie steigen allmählich in höhere Ausdrucksgefilde. Die letzte Etüde, *Chasse-neige (Schneegestöber)*, schließt den Zyklus auf moderne, sogar modernistische Weise. Liszt löscht seine Klangfarbenleinwand aus, er lässt sie sozusagen zuschneien. Wie Busoni einst anmerkte, ist dies „unter allen vielleicht das höchste Beispiel poeti-

sierender Musik“ – das letzte Bild der Etüde ist das des Schnees, der alle Fußspuren, ja alle menschlichen Spuren in der Landschaft überhaupt, unter sich begraben hat. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Liszt den Zyklus der Transzendenten Etüden auf diese Art und Weise beschließt.

Steckt also hinter den Etüden, sowohl individuell als auch kollektiv, eine größere Strukturkonzeption?

Mit Sicherheit. Und das hat Auswirkungen auf die Interpretation. Wir alle wissen, wie schnell, wie laut, wie virtuos diese Musik gespielt werden kann – manchmal vielleicht zu lärmend und zu hastig. Schaut man jedoch hinter die Fassade, handelt es sich hierbei um Werke, die aus dem Erbe von Haydn und Beethoven schöpfen – und ganz offensichtlich auch aus dem Czernys. Liszt verkleidet sein Werk in prächtige Vorzeigepassagen, aber die Art, in der es konstruiert ist, hebt das Österreichische in der österreichisch-ungarischen Herkunft dieser Musik hervor. Manche Etüden finde ich gar besonders „Haydn’sch“. Schaut man sich beispielsweise die Nummern 2 und 8 genauer an, findet man eine sorgfältig konzipierte symmetrische Architektur, mit eingearbeiteten asymmetrischen Scherzen. Die 7. Etüde, *Eroica*, ist sogar eine Art Marsch. Es ist sehr wienerisch, Märsche zu schreiben!

In der Nr. 6 jedoch, der *Vision*, findet sich etwas, das wiederum eng mit der Welt Wagners und insbesondere mit der Bruckners verwandt ist: dieses Anschwellen, diese auf harmonisch einfachen Akkordsequenzen aufgebauten Tremoli. Und anderswo im Zyklus gibt es einen Liszt, der auf den Impressionismus vorausschaut, das implizieren bereits manche Stücktitel: *Paysage (Landschaft)*, die dritte Etüde, zum Beispiel, mit ihrem beschaulichen Blick auf die Natur. Oder man denke an die Abendglocken, die man in der Nr. 11, *Harmonies du soir (Abendklänge)*, läuten hört. In den *Transzendenten Etüden* richtet Liszt seine musikalische Vision sowohl rückwärts als auch gleichzei-

tig vorwärts. Er verarbeitet darin den Einfluß durch Haydn und Beethoven und zeigt in der Textur der *Ricordanza*, Nr. 9, wie er den Stil von Chopin nicht nur glänzend imitieren, sondern geradezu auf die Spitze treiben kann. Weiterhin hat Liszt nicht nur großen Einfluss auf Bruckner und Wagner ausgeübt, er nahm ebenfalls den Impressionismus des Fin-de-Siècle voraus. All dies gehört meines Erachtens zu den transzendenten Ideen und Inspirationen, denen man in diesem Zyklus begegnet.

Wenn man alle zwölf Etüden als Zyklus spielt, ist es überaus wichtig, dessen Wirkung auf den Hörer in Betracht zu ziehen. Mit anderen Worten, man kann die Stücke nicht einfach so lärmend und selbstbewusst virtuos aus dem Ärmel schütteln, als wenn man nur ein oder zwei davon in einem gemischten Rezital spielt. Nummer 4, *Mazeppa*, darf beispielsweise keinesfalls andauernd laut sein; dasselbe gilt für Nr. 8, *Wilde Jagd*. Mir hilft dabei die Konzeption dieser zwölf Stücke als eine Sammlung von Paaren, nicht nur, was ihre Tonarten anbetrifft – einer Dur-Tonart folgt im Zyklus jeweils die entsprechende parallele Moll-Tonart – sondern auch angesichts des jeweiligen Stückcharakters. Nummer 10 wirkt im Hinblick auf Nr. 9 wie die Kehrseite der Medaille, wie eine extrovertierte, leidenschaftlichere Version der *Ricordanza*. Schließlich gehen die abendlichen Klänge und Glocken von Nr. 11 quasi attacca in das letzte Stück über, *Chasse-neige*. *Mazeppa* könnte man weiterhin als Pendant zur kontemplativen Landschaft aus Nr. 3 ansehen, und Nr. 6 als eine schwerkraftgefüllte Reaktion auf die flimmernden, schwerelosen *Irrlichter* aus Nr. 5. Mir ist wichtig, mit diesen Paarungen herumzuspielen, vor allem in Hinblick auf die musikalische Dramatik und die Kontraste, die sie erschaffen, und wie das die dramatische Entwicklung des gesamten Zyklus beeinflusst.

Wenn wir die poetische und musikalische Wirkung der transzendenten Etüden bedenken, ist es fast so, als stellten sie ein Destillat der romantischen Gesamtidee der Jahrhundertmitte dar. So etwas wie klingende Momentaufnahmen des inneren Nervensystems der Romantik: deren Visionen des Jenseits, ihrer Sehnsucht nach Transzendenz.

Nicht nur das – sie durchdringen ebenfalls das Nervensystem des Klavierspielers! Das, was man physisch leisten muss, um diese Stücke zu spielen, wird zu einer Art Metaphysik. Die körperliche Anstrengung der Bewegungen, die Liszts Musik fordert, wird zu etwas sehr Philosophischem und Meditativem, fast wie in der Kampfkunst oder Meditation. Es ist ähnlich zu manchen Gesten des Tai-Chi, die voll von Symbolismus und Darbietung sind, und bei denen es nicht darum geht, einfach nur den Unterarm vor und zurück zu bewegen. So ist auch die Liszt’sche Virtuosität, die uns in den Bildern und Charakteren begegnen, Teil eines größeren Universums. Es handelt sich dabei um transzendente Virtuosität als eine Art „transzendenten Meditation“. Um eine Lösung für die technischen Probleme zu finden, mit denen man beim Spielen konfrontiert wird, passt man sich selber und seine Fähigkeiten der Situation entsprechend an. Durch das Spielen dieser Stücke erlebt man eine tiefgehende Verwandlung, man ist danach nicht mehr derselbe Pianist wie am Anfang der Reise. Die unzähligen Herausforderungen dieses Zyklus haben eine Auswirkung auf die Art und Weise, mit der man das restliche Klavierrepertoire fortan spielen wird. Es kommt einem danach vor, als hätte man diese pianistischen Landschaften schon anderswo unter den Händen gespürt, sogar im eigenen Nervensystem, dank der Begegnung mit den *Transzendenten Etüden*. Um auf Busonis Aphorismus zurückzukommen: Ich denke, in den hundert Seiten dieser Etüden steckt die gesamte pianistische Welt.

Kirill Gersteins musikalische Neugierde und Vielfältigkeit bringen ihn dazu, sich intensiv mit einer breiten Palette an Repertoire und Stilen auseinanderzusetzen. Von Bach bis Adès – sein Spiel zeichnet sich durch größte Klarheit des Ausdrucks und Wahrhaftigkeit der Interpretation aus. Kombiniert mit musikalischem Scharfsinn und Virtuosität hat es ihn schnell zu einem der gefragtesten Pianisten seiner Generation gemacht.

2015 wurde Kirill Gersteins vielgerühmte Aufnahme von Tschaikowskys erstem Klavierkonzert in der Urtextfassung des Komponisten von 1879 bei myrios classics veröffentlicht. Das Album wurde unter anderem mit einem *ECHO Klassik* ausgezeichnet und für den *BBC Music Magazine Award* nominiert.

Kirill Gerstein lebt in Berlin und konzertiert weltweit bei Soloabenden in Städten wie London, Paris und New York. Als Solist ist er regelmäßig Gast bei den bedeutendsten Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orkest sowie dem Chicago Symphony und Cleveland Orchestra. Kirill Gerstein wurde 2010 der angesehenste Gilmore Artist Award verliehen. Dieser Preis wird alle vier Jahre an herausragende Pianisten vergeben, die sowohl eine breite und profunde Musikalität als auch Charisma besitzen, und die international auf den wichtigsten Bühnen auftreten. Dabei spielen Alter oder Nationalität keine Rolle. Für einen Teil des mit dem Gilmore Award verbundenen Preisgeldes gab er bei Komponisten wie Oliver Knussen, Chick Corea, Alexander Gohr, Brad Mehldau und Timothy Andres neue Werke in Auftrag.

Kirill Gersteins erste Soloaufnahme mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen für myrios classics wurde von der *New York Times* als eine der besten Aufnahmen des Jahres 2010 und von der amerikanischen Rundfunkanstalt *National Public Radio* als eine der besten Schumann-Aufnahmen im 200. Jubiläumsjahr des Komponisten ausgezeichnet. Das zweite Soloalbum *Imaginary Pictures*, das Werke von Mussorgsky und Schumann verbindet, wurde von der *New York Times* unter die besten Aufnahmen des Jahres 2014 gewählt. Zusammen mit Tabea Zimmermann hat er, ebenfalls für myrios classics, zwei CDs mit Sonaten für Bratsche und Klavier von Brahms und Schubert, sowie von César Franck, Rebecca Clarke und Henri Vieuxtemps eingespielt. Das britische *BBC Radio 3* kürte unlängst die auf dem ersten Volume enthaltene Bratschensonate von Rebecca Clarke zur Referenzaufnahme (*Building a library winner*). Das französische Musikmagazin *Diapason* zeichnete hingegen das zweite dieser Alben 2013 mit dem *Diapason d'Or de l'année* aus.



Der 1979 im russischen Voronezh geborene Kirill Gerstein besuchte zunächst eine spezielle Musikschule für begabte Kinder und brachte sich selbst mit Hilfe der Plattensammlung seiner Eltern das Jazzspiel bei. Nach einer zufälligen Begegnung mit der Jazzlegende Gary Burton in Sankt Petersburg wurde der 14-jährige Gerstein eingeladen, das *Berklee College of Music* in Boston zu besuchen, wo er sowohl Jazz als auch klassisches Klavierspiel studierte. Im Alter von 16 Jahren beschloss er, sich auf seine klassische Ausbildung zu konzentrieren und zog nach New York City, um die *Manhattan School of Music* zu besuchen, wo er bei Solomon Mikowsky studierte, 1998 einen Bachelor und ein Jahr später einen Master of Music erwarb. Schließlich setzte er seine Studien mit Dmitri Bashkirov in Madrid und Ferenc Rados in Budapest fort.

www.kirillgerstein.com

Kirill Gerstein en discussion avec Tom Service à propos de son « Voyage Transcendantal » travers les études de Franz Liszt

Les Douze Études d'Exécution Transcendante figurent parmi les pièces les plus difficiles qu'un pianiste puisse oser jouer, surtout s'il les joue intégralement : pourquoi est-il si important pour vous d'incorporer cette œuvre dans votre répertoire ?

Ce voyage a été très personnel. Pour tout pianiste, le cycle des *Études Transcendantes* représente l'un des sommets absolus du répertoire, j'ai été inspiré par l'un des aphorismes de Ferruccio Busoni, qui disait que « Bach est l'alpha et Liszt est l'oméga du piano. » Ce dernier en est définitivement l'oméga. Sans exagérer, on peut affirmer que tout dans l'écriture moderne pour piano – à partir de la technique pianistique du XIX^{ème} siècle, et bien au-delà – a été inventé par Liszt au cours des décennies où il a conçu et perfectionné les *Études d'Exécution Transcendante*. Il est émouvant de savoir que Liszt a trouvé le matériau pour ces pièces à l'âge de quinze ans. Ces premières versions des *Études*, celles de 1826, sont en effet très avancées pour un garçon si jeune, mais un peu naïves quand même. En 1837, nous avons la deuxième version, très virtuose, quasi-injouable. Même si Liszt a modifié ces pièces du point de vue technique, il garde le même matériel musical de la première version : les thèmes et les formes de base. Finalement il publie la version de 1852, image qu'il cultive de ces pièces en tant qu'homme adulte. Tout ce qui était poussé trop à l'extrême dans la deuxième version est maintenant perfectionné, « caréné ». C'est cette version-ci que j'ai enregistrée. De cette manière-là, ces pièces forment déjà une sorte de voyage. Pour moi, en tant que pianiste, c'est un immense périple que de me heurter aux défis posés par ces études, tout en les intériorisant.

Depuis les premières mesures du « Preludio », ces Études d'Exécution Transcendante posent une série de défis techniques évidemment colossaux. Mais en quoi ces pièces sont-elles par ailleurs « transcendantes » ?

Dans le sens le plus basique, l'élément transcendantal se trouve évidemment dans tous les éléments nouveaux que ces *Études* viennent apporter à la technique pianistique. Car elles vont bien plus loin que toute prouesse technique connue à l'époque, même au-delà de ce qui avait paru être humainement possible jusqu'à alors. En même temps, par ailleurs, elles possèdent la qualité de transcender leur fonction purement technique. Ici, « transcender » signifie « aller au-delà ». Les *Études d'Exécution Transcendante* franchissent les limites du monde physique et nous mènent vers d'autres contrées, vers un monde spirituel.

Un autre élément que je trouve fascinant dans ce cycle est la quantité de titres de morceaux qui ont quelque chose à voir avec le domaine spirituel, les fantômes ou l'au-delà. Prenons par exemple l'Étude No. 5, *Feux follets*. Cette pièce est devenue une étape légendaire dans les concours de pianistes. Mais je pense qu'en réalité ce morceau n'a pas été conçu pour être joué chaque fois de plus en plus rapidement par chaque nouvelle génération d'interprètes, comme s'il s'agissait d'une sorte de Darwinisme pianistique. Au contraire, cette pièce doit trembloter, vaciller. Le titre se réfère à ces flammes mystérieuses qui hantent les étangs et les marécages, et qui mènent les voyageurs à leur perte. On pensait jadis qu'il s'agissait vraiment de fantômes. Plus que d'autres approches, de telles idées « éthérées » m'ont vraiment aidé à essayer d'interpréter ce que pourraient représenter les notes écrites sur la page.

Prenons, comme autre exemple, l'Étude No. 8, *Wilde Jagd* (*la chasse sauvage*). Le titre se réfère à une légende qui est commune à plusieurs peuples européens. Mais il ne

s'agit pas d'une bande de chasseurs qui poursuivent leur proie. Au contraire, c'est une horde de cavaliers fantômes qui nous poursuivent jusqu'à notre damnation. Ces fantômes à cheval s'approchent et s'éloignent en criant et en hurlant ; dans certaines versions allemandes de ce conte, les gens entendaient parfois de la belle musique pendant leur passage. Ceci qui peut être considéré comme un présage heureux, même si ce conte, pour le reste, est plutôt de mauvaise augure !

Liszt fait ainsi montre d'une diversité expressive extrême, voire « folle », dans ces douze morceaux. La question est donc de savoir comment en agencer l'enchaînement quand on les joue en intégrale dans une salle de concert ou pour un enregistrement. Quand vous jouez ces études bout-à-bout, arrivez-vous à évoquer et à soutenir l'arc dramatique d'un seul « voyage » du début jusqu'à la fin ?

On ne peut pas être sûr que Liszt ait voulu qu'elles soient jouées en tant que cycle. Mais l'idée de la transcendance, dans une direction ou dans une autre, est si présente dans chacun de ces morceaux qu'en fin de compte on a la sensation d'avoir fait un voyage à travers le cycle. Il y a donc de bons arguments en faveur de l'interprétation du cycle dans son intégralité. Ceci est également suggéré par l'agencement des pièces. Le Prélude initial est un bref éclat de pyrotechnie pianistique, une première approche virtuose de l'instrument. Le deuxième, *Fusées*, comme Busoni l'a nommée, met en valeur les capacités de l'interprète grâce à des diableries paganiniennes. Au fur et à mesure que les morceaux progressent, on quitte le terrain purement physique et on s'aventure dans des royaumes expressifs de plus grande envolée. L'Étude No. 12, *Chasse-neige*, clôt le cycle de manière très moderne, voire moderniste. Liszt efface, pour ainsi dire, sa toile de peintre en l'ensevelissant de blanc. Ce morceau, comme le disait Busoni, est « probablement le plus grand

exemple de poétisation en musique ». L'image finale de cette pièce est d'une chute de neige musicale qui enfouit tous les pas, toutes les traces humaines dans ce paysage, étouffant le tout de blanc. Si Liszt choisit de finir ainsi son cycle, ce n'est certainement pas un hasard.

Ainsi, nous décelons une intention plus large de structuration derrière ces Études, tant comme morceaux individuels que dans l'ensemble ?

Certainement, et cela affecte également notre manière de les jouer. Nous savons tous déjà à quel point cette musique peut être interprétée de manière rapide, tonitruante et virtuose. Parfois on l'exécute trop fort, trop vite, avec trop de bruit. Mais si nous osons un regard sous le capot, nous verrons qu'il s'agit d'œuvres qui héritent des traditions de Haydn et Beethoven, ainsi qu'évidemment de Czerny. Même si Liszt habille cette musique en des passages spectaculaires, sa manière d'enchaîner et agencer son matériel met plutôt l'accent sur l'angle autrichien dans la lignée austro-hongroise de cette musique. Je trouve certaines de ces études particulièrement « haydniennes ». Si vous regardez de près les Nos. 2 et 8, vous y noterez une architecture soigneusement construite, symétrique à l'origine, mais avec l'ajout de « blagues » asymétriques. Puis, la 7^{ème} étude, *Eroïca*, est une espèce de marche. C'est très viennois d'écrire des marches !

Par contre, dans *Vision*, le No. 6, nous trouvons quelque chose qui est très proche du monde de Wagner et particulièrement de celui de Bruckner : ces « gonflements » et ces trémolos construits sur des progressions harmoniques très simples. Dans d'autres parties du cycle, vous avez un Liszt qui anticipe l'Impressionnisme, comme certains titres de morceaux l'impliquent déjà. La troisième Étude, *Paysage*, contemple la nature. Songez, également, aux cloches du soir que l'on en-

tend dans le No. 11. Ainsi, dans ces pièces, Liszt jette un regard musical simultané en avant et en arrière, vers le futur et vers le passé. Il empreinte, à sa manière, des idées de Haydn et de Beethoven ; puis, dans les textures du No. 9, la *Ricordanza*, il arrive à « faire du Chopin » mieux que Chopin lui-même. L'influence de Liszt sur Bruckner et sur Wagner est considérable. En même temps, il est le prophète de l'avènement de l'Impressionnisme. De mon point de vue, tout ceci fait partie des idées « transcendantes », des inspirations de ce cycle.

Lorsqu'on joue ces pièces en tant qu'intégrale, il est important de calculer l'effet qu'elles produisent en séquence. Ceci implique que l'on ne peut pas les rendre aussi bruyantes et délibérément virtuoses comme on le ferait si on ne jouait qu'une ou deux d'entre-elles dans un récital. Le No. 4, *Mazepa*, ne peut pas être incessamment fort, le No. 8 non plus. Ce qui m'aide, c'est de les concevoir comme une collection de paires d'études. Non seulement du point de vue de leurs tonalités – car, dans ce cycle, une étude dans une tonalité majeure est toujours suivie par une autre dans sa relative mineure – mais également en termes de caractère. Par rapport au No. 9, le No. 10 est comme le revers de la médaille, comme la version appassionate et extravertie de *Ricordanza*.

De même, les harmonies du soir et les cloches dans le No. 11 mènent quasi-attacca au numéro final, *Chasse-neige*. On peut même concevoir *Mazepa* comme la sœur du paysage contemplatif du No. 3. Après les feux tremblotant dans l'apesanteur du No. 5, on peut concevoir le No. 6 comme une réaction nécessaire, remplie de gravité, de lourdeur. Il m'est important de jouer avec ces jumelages en termes de drame musical et du contraste qu'ils créent. Ainsi, par accumulation, surgit la trajectoire dramatique d'un cycle entier.

Si nous songeons à ce qu'elles accomplissent du point de vue poétique et musical, c'est comme si ces Études étaient l'essence distillée du projet romantique au milieu du siècle, comme des images sonores du système nerveux du Romantisme, avec ses expériences de l'au-delà et sa transcendance.

Non seulement cela : elles envahissent également le système nerveux de l'interprète ! Si l'on veut jouer ces pièces, ce que l'on doit accomplir du point de vue physique devient une sorte de métaphysique. L'aspect physique du mouvement requis par Liszt devient une philosophie, une méditation. Cela rappelle le genre de concentration exigé dans les arts martiaux. Ainsi comme un geste enseigné par le taï-chi s'associe avec un certain symbolisme et représente quelque chose – non seulement le fait de bouger son bras en avant et en arrière – ainsi, également, la virtuosité de Liszt fait partie d'un univers plus vaste à travers les images et les caractères que l'on réalise par le jeu pianistique. Il s'agit de virtuosité transcendante comme une sorte de méditation transcendante : on s'adapte soi-même, ainsi que ses propres capacités, afin de trouver la solution aux difficultés rencontrées. C'est pourquoi l'expérience de jouer ces pièces est « transformatrice » au pied de la lettre et jusqu'au bout. Une fois le voyage accompli, vous n'êtes plus le pianiste que vous étiez lorsque vous aviez entamé le parcours. La quantité immense de défis que vous avez relevés au cours du cycle affectera dorénavant votre façon de jouer tout le reste du répertoire pianistique. Quand vous aborderez certains « paysages » pianistiques, vous aurez l'impression que vos mains et votre système nerveux les ont déjà rencontrés à travers les études de Liszt. Je reviens ainsi à l'aphorisme de Busoni, et oserais affirmer que tout l'univers du piano est contenu dans ces cent pages d'Études.

Traduction: Stanley Hanks



TCHAIKOVSKY / PROKOFIEV PIANO CONCERTOS

P. I. Tchaikovsky Piano Concerto No. 1
[composer's own version – world premiere recording]
S. Prokofiev Piano Concerto No. 2

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
James Gaffigan, conductor

MYR016, 2015
4260183510161



IMAGINARY PICTURES

M. Mussorgsky Pictures at an Exhibition
R. Schumann Carnaval Op. 9
MYR013, 2014
4260183510130



KIRILL GERSTEIN PLAYS LISZT, SCHUMANN, KNUSSEN

R. Schumann Humoresque
F. Liszt Sonate in h-moll | B Minor | Si Mineur
O. Knussen Ophelia's Last Dance

MYR005, 2010
4260183510055



SONATAS FOR VIOLA & PIANO VOL. 1

R. Clarke Sonata (1919)
H. Vieuxtemps Sonata op. 36 in B-flat Major
J. Brahms Sonata op. 120/2 in E-flat Major

Tabea Zimmermann, Viola
Kirill Gerstein, Klavier

MYR004, 2010
4260183510048



SONATAS FOR VIOLA & PIANO VOL. 2

J. Brahms Sonata op. 120/1 in F minor
F. Schubert „Arpeggione“ Sonata
C. Franck Sonata in A Major

Tabea Zimmermann, Viola
Kirill Gerstein, Klavier

MYR008, 2012
4260183510086





FRANZ LISZT

Transcendental Etudes 5.139 (1852)

Etudes d'exécution transcendante

Liszt's *Transcendental Etudes* are a quintessential distillation of the mid-19th century romantic project: they're like sounding images of romanticism's nervous system, its otherworldly experiences, and its transcendence.

KIRILL
GERSTEIN
Piano

© 2015 © 2016 myrios & classics
www.myriosclassics.com www.kirillgerstein.com