

Reto Reichenbach

Mendelssohn
Brahms
Martin
Schubert



CD-1641

Thema und Variationen

Grosse zyklische Klavierwerke haben seit meiner Jugend eine gewaltige Faszination auf mich ausgeübt, die bis heute nie nachgelassen hat. Zuerst war da das ehrfürchtige Staunen des Teenagers über die schiere Grösse und Wucht, später dann der Stolz und die Befriedigung, als ich mich als Klavierspieler selber an diese Meisterwerke wagen konnte. Heute gehört es für mich zum Wunderbarsten, wenn ich im Konzert ein grosses Werk unter meinen Fingern quasi neu entstehen und mein Publikum an diesem Prozess teilhaben lassen kann. Das „Entstehen“ lässt sich in einem Variationszyklus besonders gut nachvollziehen, wächst doch die ganze Komposition aus dem einen Thema heraus. Zudem werden Variationen, anders als etwa eine mehrsätzige Sonate, von Anfang bis Ende ohne Unterbruch gespielt und bieten so den Interpreten die Möglichkeit, trotz meist rascher Wechsel in Klanggebung und Artikulation, lange musikalische Spannungsbögen aufzubauen.

Zugegeben, der Titel „Thema und Variationen“ dieses Albums ist nicht ganz korrekt, handelt es sich doch nur bei der Hälfte der Werke um Variationen im eigentlichen Sinne. Trotzdem scheint mir die gewählte

Werkkombination unter diesem Titel stimmig, und vielleicht mögen die nachfolgenden Erläuterungen dazu beitragen, dass das eine oder andere Detail gerade unter diesem thematischen Gesichtspunkt deutlicher herausgehört werden kann.

Wer sich unter dem Titel von **Felix Mendelssohns „Variations sérieuses“** ein besonders ernstes Werk vorstellt, wird bald überrascht feststellen, dass es in dieser Musik durchaus nicht immer todernst zugeht. Viel eher scheint es, dass der Komponist den ungewöhnlichen Titel in Abgrenzung zu den „Variations brillantes“ wählte, die zu seiner Zeit massenweise geschrieben wurden. Bei dieser Werkgattung handelte es sich um meist sehr virtuose Fantasien im Salonstil über Themen, die gerade dem Zeitgeschmack entsprachen.

Das Thema in Mendelssohns Opus 54 wird geprägt von einem mehrmals wiederholten melodischen Seufzer-Motiv (fallender Halbtontschritt), welches dieser Eröffnung einen sanft klagenden Grundton gibt. Der Klaviersatz ist konsequent vierstimmig gehalten, und die äusserst kunstvoll gestalteten Mittelstimmen lassen erahnen, dass sich Mendelssohn mit diesem Thema am Vorbild Bachscher Choräle orientiert hat. Die 17 Variationen und die abschliessende

Coda folgen sowohl in der Melodieführung wie in der Harmonik ziemlich genau der Gestalt dieses Themas, wodurch das ganze Werk wie aus einem Guss klingt. Kunstvolle Umspielungen, Registerwechsel, rhythmische Akzente und polyphone Abschnitte bewirken, dass der Höreindruck trotzdem stets lebendig und überraschend bleibt. Die Steigerung der musikalischen Intensität vom kantablen Thema bis zur brillanten Coda verleiht dem Werk zudem eine starke Aufwärtsbewegung. In dieses Aufstreben fügen sich zwei Zäsuren ein: Das ruhige Fugato der Variation 10 unterbricht die steile Beschleunigung von Variation 1-9, und die Adagio-Variation 14, die einzige Variation in Dur, schafft einen kurzen Ruhepol, bevor in den letzten Variationen ein virtuoses Feuerwerk gezündet wird.

Die Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel gelten als **Johannes Brahms'** bedeutendstes Variationswerk für Klavier zu zwei Händen. Auf einzigartige Weise verbinden sich darin die Welt des Barock und die Musik der Hochromantik. Das Thema stammt aus Händel's Suite für Cembalo in B-dur, HWV 434, in der es ebenfalls als „Aria con variazioni“ verwendet wird. Die Aria besteht, ganz nach der Kompositionsregel, aus einem

Vorder- und einem Nachsatz von je 4 Takt-ten, die beide wiederholt werden. Diese klare Struktur behält Brahms in allen 25 Variationen bei, was dem Werk, trotz des riesigen Umfangs, Ruhe und formale Ord-nung verleiht. Die Einschränkung durch die Strenge dieser Form gibt dem Kompo-nisten auf der anderen Seite die Freiheit, sich in der inhaltlichen Gestaltung der einzelnen Variationen in alle Richtungen sei-nes kompositorischen (und pianistischen) Könnens auszubreiten. Im Vergleich zu Mendelssohns „Variations sérieuses“ steht das Thema in diesen Variationen weniger im Vordergrund. Vielmehr greift Brahms einzelne Aspekte des Themas auf und baut daraus eigenständige musikalische Minia-turen. Ist Variation 1 noch in quasi-barok-kem Stil geschrieben, der sich nahtlos an das Händel-Thema anschliesst, kommt es bereits in Variation 2 zu einem Bruch, hin zur schwärmerischen Welt der Romantik. Die vorsichtig tänzelnde Variation 3 findet ihren Kontrast im orchesterlichen „risoluto“ von Variation 4, die polyphone Strenge der Variation 6 wird von schmetternden Horn-klängen in Variation 7 abgelöst. Die sanft gleitenden Melodiebögen von Variation 11 schliessen sich der durch alle Register springenden Variation 10 an, und die grüb-lerische Chromatik von Variation 20 folgt

auf einen barock anmutenden Siciliano-Tanz in Variation 19. Genau in der Mitte der 25 Variationen, bei Variation 13, steht in b-moll das dunkel-leidenschaftliche „Largamente, ma non più“, das den Zyklus deutlich in zwei Hälften teilt. Die in typisch brahms-scher Manier in Sexten geführte Melodie-stimme findet in der anschliessenden hals-brecherischen Sexten-„Etüde“ (Variation 14) ihre überraschende Fortsetzung. Nach einer charmanten Musette (Variation 22) mit bezaubernden Pedal-Verwischungen stellen die Variationen 23 und 24 einen wil-den Ritt im 12/8 Takt dar, der kurz vor dem Kollaps in die triumphale Schlussvariation mündet. Trotz der überschwänglichen Fülle von Ideen zieht sich ein stetiger erzählerischer Fluss durch diesen Variationszyklus. Dies liegt daran, dass Brahms geschickt wechselt zwischen Übergängen mit starker Kontrastwirkung und solchen, bei denen eine Variation ganz selbstverständlich an die vorangehende anschliesst.

Das Thema der Schlussfuge leitet sich, wie die Variationen, aus der Aria von Händel ab. Raffiniert spielt der Komponist hier mit metrischer Zweideutigkeit: weil die Pausen auf die starken Takteile 1 und 3 gelegt sind, fallen die gefühlten Schwerpunkte auf die eigentlich schwachen Takteile 2 und

4. Erst ab dem Einsatz der zweiten Stimme beginnt sich die metrische Ordnung für den Hörer herzustellen, wird allerdings trotz durchlaufender Sechzehntelnoten im Verlauf der Fuge immer wieder ins Wanken gebracht. Die orchestrale Schreibweise beinhaltet häufige Registerwechsel und fordert vom Interpreten ein grosses Mass an klanglicher Differenzierung. Jubilieren-de Glockenkänge läuten den Schluss der Fuge ein – ein wahrhaft triumphales Ende dieses grossartigen Werkes!

Ein musikalisches Thema braucht nicht immer Melodie oder Harmonie zu sein. In **Frank Martins „Fantaisie sur des Rythmes Flamenco“** sind es rhythmische Ele-mente, die dem Komponisten als Inspiration und kompositorischer Ausgangspunkt dienten. Die Flamenco-Thematik, für ein Klavierwerk sehr ungewöhnlich, ist der Tatsache zu verdanken, dass Martin durch seine Tochter Teresa, einer professionellen Flamenco-Tänzerin, mit dieser Kunstform innig vertraut war. In seinem Vorwort zur Fantasie beschreibt er, wie diese kraftvollen und vielfältigen Rhythmen seit der ersten Begegnung eine grosse Anziehungskraft auf ihn ausübten. Dass er ausgerechnet die Gattung der Fantasie wählte, um diese Rhythmen in seiner eigenen musikalischen

Sprache zum Ausdruck zu bringen, ist einerseits der Anregung seines Freundes Paul Badura-Skoda zu verdanken, welcher ihn um eine Fantasie für Klavier solo gebeten hatte. Andererseits scheint sich diese Werkform, welche sich durch grosse kompositorische Freiheit auszeichnet, besonders gut zu eignen, um verschiedenartigste Stimmungen darzustellen. Martin schreibt dazu: „Mehr noch als Vielfalt und Reichtum der rhythmischen Formen interessierte mich der Ausdruck des Flamenco, gemischt aus Tragik, Schicksalsfügung und Fröhlichkeit.“

Die Fantasie besteht aus vier zusammenhängenden Teilen, welche auf je einem Grundrhythmus aufbauen. Der erste Teil, eine langsame Rumba, beginnt mit einer improvisatorischen Akkordfolge, aus der sich der ganze Teil entwickelt. Hier wird deutlich, dass die brütende, manchmal auch herbe Harmonik Martins das ideale Gestaltungsmittel ist, um diese dunkle Grundstimmung auszudrücken. Der charakteristische 8/8-Takt (in Gruppen von 3+3+2 Achteln), steigert sich allmählich in Tempo und Dynamik, bis er sich in langen Trillerketten entlädt. Eine zweite Steigerung führt schliesslich in den nächsten Teil, eine frenetische Rumba im 8/16-Takt (wiederum

gruppiert in 3+3+2 Sechzehntel), die auf ihrem Höhepunkt abrupt abbricht. Die beiden letzten Teile sind langsame Tänze über einen Ostinato-Rhythmus. „Das Wort Soleares“, schreibt Martin, „bedeutet Einsamkeit, eine Einsamkeit, die gleicherweise Sehnsucht, Aufbegehren und Fügung in das Schicksal ist. (...) Die Petenera ist ein altes Gedicht epischen Charakters, das zu einem erstarrten Grundrhythmus gesungen wird. Es erzählt das tragische Los einer Frau (la Petenera), die von ihrem Geliebten verlassen wurde.“

In seinem Komponistenleben hat **Franz Schubert** mehrmals auf eigene Lieder zurückgegriffen, um daraus instrumentale Kompositionen von grossem Umfang zu erschaffen. So auch die **Fantasie C-dur, D 760 für Klavier**, die in ihrem zweiten Teil ein Fragment aus Schuberts Lied „Der Wanderer“ zitiert und so zu ihrem Beinamen „Wandererfantasie“ gekommen ist:

*Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
die Blume weik, das Leben alt,
und was sie reden, leerer Schall,
ich bin ein Fremdling überall.*

Es ist erstaunlich, dass ein Lied von solch tiefer Einsamkeit und Traurigkeit Schubert zu einem Werk inspirierte, welches an

Extrovertiertheit und virtuoser Brillanz alles übertrifft, was er sonst für das Klavier komponiert hat.

Der Titel „Fantasie“ könnte zur Annahme verleiten, dass der Komponist in diesem Werk der Form untergeordnete Bedeutung zugemessen hat. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: Diese Musik zeichnet sich gerade durch die Neuartigkeit ihres formalen Aufbaus sowie der radikalen Beschränkung des thematischen Materials aus. Die Fantasie besteht aus vier nahtlos aneinander anschliessenden Teilen, die in ihrer Art den vier Sätzen einer klassischen Sonate entsprechen. Eine einzige, aus dem Wanderer-Thema abgeleitete rhythmische Keimzelle (lang-kurz-kurz) dient dem ganzen Werk als Grundmotiv und wird im Verlaufe der vier Teile einem permanenten Prozess der Umgestaltung unterworfen. Die drei Themen des ersten Teils mögen dies beispielhaft verdeutlichen: Zu Beginn erscheint das Grundmotiv als stampfender Rhythmus auf einem einzigen Akkord. Das sanfte, ganz nach innen gekehrte zweite Thema in E-dur behält das rhythmische Element bei, fügt aber eine aus drei Tönen bestehende, weiche Endung hinzu, die den Rhythmus genau umkehrt (kurz-kurz-lang). Durch Weglassung des Grundmotivs und Erweiterung

eben dieser Endung wird schliesslich das liedhafte dritte Thema gebildet.

Der zweite Teil, Adagio, führt das „Wanderer“-Zitat ein und wechselt in den folgenden Variationen stets zwischen Moll und Dur. Schubert behält die originale Tonart cis-moll aus dem Lied bei, was zur C-dur Grundtonart der Fantasie eine gewaltige Spannung erzeugt. Zweimal wird die zarte Grundstimmung erschüttert: Ein erster Fortissimo-Ausbruch bringt das rhythmische Grundmotiv in trotzigen Akkorden zurück, ein zweiter Ausbruch steigert sich zu einem brausenden Sturm, der die klanglichen Grenzen des Klaviers zu sprengen scheint.

Im dritten Teil, was in der klassischen Sonate dem Scherzo entspricht, ändert sich die Taktart zum 3/4. Das Grundmotiv wird nun punktiert, behält aber den stampfenden Charakter des ersten Teils. Diese neu gewonnene rhythmische Figur wird in zwei kurzen Episoden zu einem fröhlichen Walzerthema erweitert. Ein sanft wiegendes Intermezzo, hier dem Trio in einem Scherzo entsprechend, leitet sich aus dem dritten Thema des ersten Teils ab.

Der vierte Teil beginnt mit einer trotzigen Fuge, deren Thema sich aus dem Beginn des ersten Teils entwickelt. Bald jedoch

lockert sich der strenge Satz auf, und die Polyphonie macht einem freieren Spiel Platz. Das immer noch omnipräsente rhythmische Grundmotiv wird nun virtuos umspielt, bis die Fantasie in einem rauschenden Klangfest endet.

Der orchestrale Klaviersatz der „Wandererfantasie“, der sich vor allem durch ausgedehnte Akkord- und Oktavpassagen sowie Akkord-Tremoli und ausladende Arpeggien auszeichnet, lässt bereits die virtuose Schreibweise von Franz Liszt erahnen. Offenbar war Schubert selber als Pianist diesen grossen Schwierigkeiten nicht durchwegs gewachsen. Ein Freund erzählt, wie Schubert einmal bei einer Aufführung des Stücks im Freundeskreis im letzten Teil stecken blieb und mit den Worten: „Das Zeug soll der Teufel spielen!“, von seinem Sitz aufsprang. Bis heute hat sich die „Wandererfantasie“ als eines der meistgeliebten und gleichzeitig gefürchteten Stücke im pianistischen Repertoire erhalten.

Reto Reichenbach, im Herbst 2020

1 1974 bei Gstaad im Berner Oberland geboren, erhielt **Reto Reichenbach** seine musikalische Ausbildung an der lokalen Musikschule bei Roland Neuhaus und Katalin Stojanovits, bei Tomasz Herbut an der

Musikhochschule Bern, bei Ann Schein am Peabody Conservatory in Baltimore und bei Boris Berman und Arié Vardi an der Yale University.

Seine vielseitige Tätigkeit als Solist, Kammermusiker und Pädagoge führt Reto Reichenbach in zahlreiche europäische Länder, die USA, Kanada, Brasilien, Japan und China. 2004 gewann er beim Concours International de Piano XXème Siècle in Orléans den 2. Preis sowie den Spezialpreis „Nadia Boulanger“ für die beste Interpretation eines Werkes zwischen 1900 und 1950. Außerdem ist er Preisträger des Internationalen Klavierwettbewerbs der Stadt Cantù (Italien) und des Eduard-Tschumi Preises in Bern für das beste Solistendiplom seines Jahrgangs. Für seine künstlerischen Leistungen wurde er mit dem Seepark Kulturförderpreis des Schweizerischen Bankvereins sowie dem „Outstanding Young Person Award“ der Schweizerischen Jungen Wirtschaftskammer ausgezeichnet. Studienpreise der Stanley Johnson, Kiefer-Hablitzel, Ernst Göhner und Josef Pembaur Stiftungen haben ihn zusätzlich auf seinem Weg gefördert.

Ein erstes Album mit geistlichen Klavierwerken von Mendelssohn, Bach-Busoni, Liszt und Messiaen ist 2010 bei VDE Gallo erschienen (CD-1337).

Thème et variations

Depuis ma jeunesse, les grandes œuvres cycliques pour piano exercent sur moi une énorme fascination qui n'a à ce jour jamais faibli. Il y a d'abord eu la stupéfaction de l'adolescent devant l'ampleur et la puissance de ces chefs-d'œuvre; plus tard, la fierté et la satisfaction lorsque j'ai osé m'y mesurer en tant que pianiste. Aujourd'hui, c'est pour moi l'une des choses les plus merveilleuses que de pouvoir pour ainsi dire recréer une grande œuvre sous mes doigts et de laisser mon public participer à ce processus. La «création» peut être particulièrement bien perçue dans un cycle de variations, dans la mesure où l'ensemble de la composition découle d'un thème unique. De plus, les variations sont jouées sans interruption du début à la fin – contrairement à une sonate en plusieurs mouvements, par exemple – et offrent ainsi à l'interprète la possibilité de construire de longs arcs de tension musicale, malgré des changements généralement rapides de coloris sonores et d'articulation.

Le titre «Thème et variations» donné à cet album n'est certes pas tout à fait exact, car seule la moitié des œuvres sont des variations au sens propre du terme. La décision

de placer sous ce titre l'ensemble des œuvres choisies me semble néanmoins cohérente. Les commentaires suivants contribueront peut-être à rendre l'un ou l'autre détail plus évident, en particulier sous cet angle thématique.

Quiconque s'imagine trouver une œuvre particulièrement grave sous le titre des «**Variations sérieuses**» de **Felix Mendelssohn** aura tôt fait de constater, non sans surprise, que cette musique n'est pas toujours d'un grand sérieux. Il semblerait bien plutôt que le compositeur ait choisi ce titre inhabituel pour distinguer l'œuvre des «Variations brillantes» produites en masse à l'époque. Ce genre désignait principalement des fantaisies très virtuoses dans le style de la musique de salon, bâties sur des thèmes correspondant au goût de l'époque.

Le thème de l'opus 54 de Mendelssohn est caractérisé par un motif de soupir mélodique (demi-ton descendant) répété à plusieurs reprises, ce qui donne à cette ouverture une couleur sonore de base doucement plaintive. L'écriture pianistique s'en tient à quatre voix de façon conséquente; les voix médianes richement arrangées laissent supposer que Mendelssohn se soit tourné vers les chorals de Bach comme modèle. Les 17 variations et la coda finale

respectent assez précisément la configuration de ce thème, tant au niveau de la conduite mélodique que de l'harmonie, donnant à l'ensemble une impression de cohérence. Des ornements très travaillés, des changements de registre, des accents rythmiques et des sections polyphoniques veillent à ce que l'écoute soit toujours alerte et pleine d'inattendu. La progression de l'intensité musicale, du thème cantabile à la brillante coda, confère en outre un fort mouvement ascensionnel à l'œuvre. Deux césures sont insérées dans cette progression: le fugato tranquille de la variation 10 interrompt l'accélération constante des variations 1 à 9, alors que la variation Adagio 14, la seule en mode majeur, crée un bref moment de calme avant qu'un feu d'artifice virtuose ne s'embrase dans les dernières variations.

Les **Variations et Fugue sur un thème de Georg Friedrich Haendel** sont considérées comme l'œuvre à variations la plus importante composée par **Johannes Brahms** pour piano à deux mains. Le monde du baroque et l'apogée du romantisme musical y sont reliés de façon unique. Le thème est tiré de la Suite pour clavecin en si bémol majeur HWV 434 de Haendel, œuvre dans laquelle ce thème est également traité comme

«Aria con variazioni». Conformément aux règles de composition, l'aria se compose de deux périodes de quatre mesures chacune, l'antécédent et le conséquent, qui sont tous deux répétés. Brahms préserve cette structure claire dans chacune des 25 variations, ce qui assure un calme et un ordre formel malgré les vastes dimensions de l'œuvre. D'autre part, les restrictions imposées par cette rigueur formelle donnent au compositeur la liberté d'élargir dans toutes les directions ses compétences compositionnelles (et pianistiques) au gré de l'élaboration des variations individuelles. Comparé aux «Variations sérieuses» de Mendelssohn, le thème s'impose moins au premier plan dans ces variations-ci. Brahms se concentre plutôt sur des détails du thème pour en tirer des miniatures musicales indépendantes. Alors que la variation 1 est encore écrite dans un style quasi-baroque, qui prolonge dans la continuité le thème de Haendel, la variation 2 marque déjà une rupture et mène au monde exaltant du romantisme. La variation 3, prudemment dansante, trouve son contraste dans le «risoluto» orchestral de la variation 4. L'austérité polyphonique de la variation 6 est remplacée par des éclats de cors retentissants dans la variation 7. Les arcs mélodiques de la variation 11, qui glissent avec légèreté, font suite à une

variation 10 bondissant par tous les registres. Le chromatisme ténébreux de la variation 20 succède à une danse sicilienne de style baroque dans la variation 19. La variation 13, qui marque le milieu des 25 variations, est un «Largamente, ma non più» sombre et passionné en si bémol mineur, qui divise clairement le cycle en deux moitiés. La ligne mélodique, conduite de façon typiquement brahmsienne par sixtes, trouve une surprenante continuation dans l'«étude de sixtes» (variation 14) qui suit. Après une charmante musette estompée par des coups de pédale enchanteurs (variation 22), les variations 23 et 24 représentent une chevauchée sauvage dans une mesure à 12/8, qui débouche peu avant son effondrement dans la triomphale variation finale. Malgré l'exubérante richesse des idées, ce cycle de variations est traversé d'un flux constamment narratif. Ceci est dû au fait que Brahms a opté pour une habile alternance entre des transitions fortement contrastées et celles où une variation suit la précédente tout naturellement.

A l'instar des variations, le thème de la fugue finale est tiré de l'aria de Haendel. Le compositeur joue ici avec l'ambiguïté métrique de façon raffinée: comme les pauses sont placées sur les premier et troisième temps de la mesure, l'accent est mis sur les deuxième et

quatrième temps, en fait les parties faibles de la mesure. L'auditeur ne commence à percevoir l'ordre métrique qu'à partir de l'entrée de la deuxième voix. Cet ordre est toutefois constamment ébranlé au cours de la fugue malgré un flux constant de doubles croches. Le caractère orchestral de l'écriture implique de fréquents changements de registre et exige de l'interprète une grande différenciation sonore. Des sons de cloche jubilatoires sonnent la fin de la fugue – une conclusion véritablement triomphale pour cette œuvre grandiose !

Un thème musical n'a pas toujours besoin d'une mélodie ou d'une harmonie pour exister. Dans la «**Fantaisie sur des Rythmes Flamenco**» de **Frank Martin**, le compositeur s'est servi d'éléments rythmiques comme source d'inspiration et point de départ de l'œuvre. Le choix du flamenco, sujet très inhabituel pour une œuvre pour piano, est dû au fait que Martin connaissait intimement cette forme d'expression artistique grâce à sa fille Teresa, danseuse de flamenco professionnelle. Dans son avant-propos sur la Fantaisie, il explique comment il a été attiré par ces rythmes riches et complexes dès qu'il en a eu connaissance. Le fait qu'il ait précisément choisi le genre de la fantaisie pour exprimer ces rythmes dans son propre

langage musical est pour partie redevable à la suggestion de son ami Paul Badura-Skoda, qui lui avait demandé une fantaisie pour piano solo. Cette forme de composition, qui se distingue par une grande liberté d'écriture, lui semblait par ailleurs particulièrement bien indiquée pour traduire une grande variété d'humeurs. «Plus encore que par la complexité et la richesse de ces rythmes, j'ai été fasciné par l'esprit mêlé de tragique, de fierté face au destin et de gaîté que cet art exprime» a confié Martin.

La Fantaisie se compose de quatre parties reliées entre elles, chacune étant fondée sur un rythme de base. La première partie, une rumba lente, commence par une suite d'accords de caractère improvisé, à partir de laquelle toute la section se développe. Il devient alors évident que les harmonies torrides, parfois aussi âpres, de Martin sont le moyen idéal pour exprimer cette humeur sombre de base. La mesure caractéristique à 8/8 (par groupes de 3+3+2 croches) prend progressivement de l'ampleur en tempo et en dynamique, jusqu'à se décharger en longues chaînes de trilles. Une deuxième progression conduit finalement à la partie suivante, une rumba frénétique dans une mesure à 8/16 (à nouveau en groupes de 3+3+2 doubles croches) qui s'interrompt

brutalement à son apogée. Les deux dernières parties sont des danses lentes sur un rythme ostinato. Martin a indiqué que «le terme même de *Soleares* implique la solitude, une solitude qui est en même temps nostalgie, révolte et acceptation du destin (...) La *Petenera* est un vieux poème, de caractère épique, qu'on chante sur ce rythme obstiné, qui sert de trame. Le poème raconte le destin tragique d'une femme (*la Petenera*) abandonnée par son amant.»

Au cours de sa vie de compositeur, **Franz Schubert** s'est servi à plusieurs reprises de ses propres Lieder pour créer des compositions instrumentales de grande envergure. C'est le cas de la **Fantaisie en ut majeur D. 760** pour piano, qui cite un fragment du Lied schubertien «Der Wanderer» dans sa deuxième partie, ce qui lui vaut sa désignation de «**Wandererfantasie**» :

*Le soleil me semble si froid ici,
La fleur fanée, la vie révolue,
Et ce qu'ils disent sonne vide,
Je suis un étranger partout.*

Il est étonnant qu'un Lied d'une telle solitude et tristesse ait inspiré à Schubert une œuvre qui surpassé en extraversion et en éclat virtuose tout ce qu'il a composé pour le piano.

Le titre de «Fantaisie» pourrait laisser supposer que le compositeur n'ait accordé qu'une importance moindre à la forme dans cette œuvre. Il n'en est rien, bien au contraire: cette musique se caractérise précisément par la nouveauté de sa structure formelle et la limitation radicale du matériel thématique. La Fantaisie se compose de quatre parties reliées entre elles de façon continue, qui correspondent à leur façon aux quatre mouvements d'une sonate classique. Une cellule rythmique embryonnaire (long-court-court), dérivée du thème du «Wanderer», sert de motif de base à l'ensemble de l'ouvrage. Au cours des quatre parties de l'œuvre, cette cellule est soumise à un processus permanent de transformation. Les trois thèmes de la première partie en sont une parfaite illustration: au début, le motif de base apparaît comme un martèlement rythmique sur un seul accord. Le second thème en mi majeur, complètement tourné vers l'intérieur, conserve l'élément rythmique mais y ajoute une conclusion douce composée de trois notes, qui inverse le rythme (court-court-long). Le troisième thème, aux allures de Lied, omet le motif de base et développe la conclusion du deuxième thème.

La deuxième partie, Adagio, introduit la citation du «Wanderer» et alterne constamment

entre les modes mineur et majeur au cours des variations qui font suite. Schubert conserve la tonalité originale de ce Lied en do dièse mineur, ce qui génère une énorme tension avec la tonalité de la Fantaisie (ut majeur). Par deux fois, la délicate atmosphère de départ est ébranlée: un premier éclat fortissimo ramène le motif rythmique de base en accords rebelles; une seconde éruption se transforme en tempête rugissante qui semble briser les limites sonores du piano.

Dans la troisième partie, qui correspond au scherzo de la sonate classique, la mesure passe à 3/4. Le motif de base est désormais un rythme pointé, mais conserve le caractère martelé de la première partie. Cette nouvelle figure rythmique est élargie au cours de deux brefs épisodes pour devenir un joyeux thème de valse. Un intermezzo doucement balancé, correspondant au trio qui ponctue habituellement le scherzo, est dérivé du troisième thème de la première partie.

La quatrième partie commence par une fugue obstinée, dont le thème découle du début de la première partie. Mais bientôt, le mouvement strict se relâche et la polyphonie cède la place à un jeu plus libre. Toujours omniprésent, le motif rythmique de

base est maintenant traité avec virtuosité, jusqu'à ce que la Fantaisie prenne fin dans une somptueuse fête sonore.

Le traitement orchestral de cette «Wandererfantasie», caractérisé en premier lieu par des passages prolongés d'accords et d'octaves ainsi que par des trémolos d'accords et d'amples arpèges, laisse déjà deviner l'écriture virtuose de Franz Liszt. Il semblerait que Schubert lui-même n'ait pas toujours été à la hauteur comme interprète de ces grosses difficultés pianistiques. D'après un ami du compositeur, ce dernier s'est un jour retrouvé coincé dans la dernière partie lors d'une présentation de l'œuvre dans un cercle d'amis. Il a alors sauté de son siège avec ces mots: «Que le diable joue donc ce truc!» La «Wandererfantasie» reste à ce jour l'une des pièces à la fois les plus aimées et les plus redoutées du répertoire pour piano.

Reto Reichenbach, automne 2020

Né en 1974 près de Gstaad dans l'Oberland bernois, **Reto Reichenbach** a débuté sa formation musicale chez Roland Neuhaus et Katalin Stojanovits à l'école de musique locale. Il a ensuite poursuivi ses études auprès de Tomasz Herbut à la Haute Ecole de Musique de Berne, Ann Schein au

Peabody Conservatory à Baltimore et Boris Berman et Arié Vardi à l'Université de Yale.

Des activités variées en tant que soliste, musicien de chambre et pédagogue ont mené Reto Reichenbach dans de nombreux pays européens, aux Etats-Unis, au Canada, au Brésil, au Japon et en Chine. En 2004, il a gagné le 2e prix au Concours International de Piano XXe siècle à Orléans ainsi que le «Prix Nadia Boulanger» pour la meilleure interprétation d'une œuvre des années 1900-1950. Par ailleurs, il est lauréat du Concours International de Piano de la Ville de Cantù (Italie) et du Prix Eduard Tschumi à Berne pour le meilleur diplôme de soliste de sa volée. Le Prix Seepark pour la promotion de la culture de la Société de Banque Suisse ainsi que le «Outstanding Young Person Award» de la Jeune Chambre Economique Suisse lui ont été décernés pour ses prestations artistiques. Des bourses d'études des Fondations Stanley Johnson, Kiefer-Hablitzel, Ernst Göhner et Josef Pembaur l'ont en outre encouragé sur son chemin.

Un premier album, comprenant des œuvres d'inspiration spirituelle de Mendelssohn, Bach-Busoni, Liszt et Messiaen a paru en 2010 chez VDE-Gallo (CD-1337).

Theme and Variations

Ever since my youth, I've been hugely fascinated by large cyclic piano works. As a teenager, I was struck in sheer amazement by the breadth and power of these masterpieces. Later came the pride and satisfaction when I dared to perform these pieces myself as a pianist. Today, one of the most wonderful things I can experience is to be able to recreate, so to speak, a great work under my fingers and allow my audience to partake in this process. The „emergence“ of a work can be particularly well perceived in a set of variations since the entire composition derives from a single theme. Furthermore, variations are played from beginning to end without interruption – unlike a sonata in several movements, for example – which allows the performer to build long musical arcs of tension, despite generally rapid changes in the sound colour and articulation.

The album's title „Theme and Variations“ is admittedly not entirely accurate, since only half of the recorded works are variations in the true sense of the word. The decision to place all the selected works under this title nevertheless seems coherent to my eye. Perhaps the following comments will help

the listener to focus on one or the other detail, especially from this thematic point of view.

Anyone who imagines finding a particularly severe work in **Felix Mendelssohn's „Variations sérieuses“** will soon realise that this music is by no means deadly serious from beginning to end. It seems that the composer only chose this unusual title to distinguish the work from the „Variations brillantes“ that were written en masse at that time. This genre mainly referred to highly virtuoso fantasies in the style of salon music, built on themes in keeping with the taste of the time.

The theme in Mendelssohn's Opus 54 is characterised by a melodic sighing motif (descending semitone) that is repeated several times, giving this opening a gently plaintive basic sound colour. The piano writing is consistently kept in four voices, and the richly arranged middle voices suggest that Mendelssohn referred to Bach's chorales as a model. The 17 variations and the concluding coda all follow fairly precisely the theme's configuration, regarding both the melodic line and the harmony, so that the whole work gives an impression of coherence. Finely crafted ornaments, changes of register, rhythmic accents and

Polyphonic sections ensure that the listening impression remains alert and full of the unexpected throughout the piece. The increase in musical intensity, from the cantabile theme to the brilliant coda, also gives the work a strong upward movement interrupted by two caesuras: the quiet fugato in Variation 10 puts a stop to the steady acceleration running through Variations 1 to 9, whereas the Adagio Variation 14, the only one in a major key, creates a brief moment of calm before a virtuoso firework display is ignited in the final variations.

The **Variations and Fugue on a Theme by George Frideric Handel** are considered to be the most important set of variations composed by **Johannes Brahms** for piano two hands. It connects the musical worlds of the Baroque and the peak of Romanticism in a unique fashion. The theme is taken from Handel's Harpsichord Suite in B-flat major HWV 434, in which it is also used as an „Aria con variazioni“. According to compositional rules, the aria consists of two periods of four bars each, the antecedent phrase and the consequent phrase, both of which are repeated. Brahms maintains this clear structure in all 25 variations, which ensures calm and formal order, despite the work's vast dimensions. On the other hand,

the restrictions imposed by this formal rigour give the composer the freedom to expand his compositional (and pianistic) skills in all directions within the individual variations. Compared to Mendelssohn's „Variations sérieuses“, the theme is less prominent in this set of variations. Brahms concentrates instead on details of the theme and uses them as a starting point to build independent musical miniatures. While Variation 1 still corresponds to a quasi-Baroque style, following on seamlessly from Handel's theme, Variation 2 already marks a break and leads to the rapturous world of Romanticism. The cautiously dancing Variation 3 finds its contrast in the orchestral „risoluto“ of Variation 4, whereas the polyphonic austerity of Variation 6 is replaced by resounding horn bursts in Variation 7. The gently gliding melodic arcs of Variation 11 follow the leaps through all the registers in Variation 10. The brooding chromaticism of Variation 20 follows a baroque-style Siciliano dance in Variation 19. In the exact middle of the 25 Variations, Variation 13 is a dark and passionate „Largamente, ma non più“ in B-flat minor, which clearly divides the cycle into two halves. The melodic line, which progresses in sixths in a typical Brahmsian manner, is continued in the breakneck „Sixth Etude“ (Variation 14) that

follows. After a charming Musette (Variation 22) with its enchanting pedal blurring, Variations 23 and 24 represent a wild ride in a 12/8 time signature that leads to the triumphant final variation shortly before its collapse. Despite the exuberant wealth of ideas, a steady narrative flow runs through this set of variations. This is because Brahms opted for a skillful alternation between highly contrasting transitions and those in which one variation follows the preceding one quite naturally.

The theme of the final fugue, like the variations, is derived from Handel's Aria. Here, the composer cleverly plays with metric ambiguity: since the rests are placed on the strong beats 1 and 3 of the measure, the emphasis is given to the second and fourth beats, which are actually the weak parts of the measure. The listener does not begin to perceive the metric order until the second voice enters. This order is continuously disrupted in the course of the fugue, despite a constant flow of semiquavers. The orchestral character of the writing involves frequent changes of register and requires the performer to make use of much tonal differentiation. A jubilant ringing of bells sounds the end of the fugue - a truly triumphant conclusion for this magnificent piece!

A musical theme does not always need a melody or harmony to exist. In **Frank Martin's „Fantaisie sur des Rythmes Flamenco“**, the composer used rhythmic elements as a source of inspiration and a compositional starting point. The choice of flamenco, very unusual for a piano piece, is due to the fact that Martin was intimately familiar with this form of art thanks to his daughter Teresa, a professional flamenco dancer. In his foreword to the Fantaisie, he explains how he was attracted to these powerful and complex rhythms as soon as he became aware of them. The fact that he precisely chose the fantasy genre to express these rhythms in his own musical language is partly due to a suggestion made by his friend Paul Badura-Skoda, who asked him to write a fantasy for solo piano. This form of composition, which is characterised by great compositional freedom, also seemed to be particularly well suited for expressing a broad spectrum of moods. „Even more than the complexity and richness of the rhythms, I was fascinated by the mixture of tragedy, dignity in the face of Fate and joy which this art expresses,“ wrote Martin.

The Fantaisie consists of four connected parts, each of which relies on a basic

rhythm. The first part, a slow rumba, begins with a sequence of improvised chords from which the whole section develops. It then becomes clear that Martin's torrid, sometimes harsh harmonies are the ideal means of expressing the basic sombre mood. The characteristic 8/8 time signature (in groups of 3+3+2 quavers) gradually increases in tempo and dynamics until it explodes in long chains of trills. A second progression finally leads to the next part, a frenetic rumba in 8/16 (again grouped in 3+3+2 semiquavers), which comes to an abrupt halt at its peak. The last two sections are slow dances on an ostinato rhythm. According to Martin, „the word *Soleares* as such denotes solitude, a solitude which expresses at the same time nostalgia, revolt and acceptance of fate. (...) The *Petenera* is an old poem of epic character, sung to this rigid ground rhythm. The poem tells the tragic fate of a woman (*Petenera*) abandoned by her lover.“

In the course of his life as a composer, **Franz Schubert** made use of his own Lieder on several occasions to create large-scale instrumental compositions. One such example is the **Fantasy in C major D 760** for piano, which quotes a fragment from Schubert's song „Der Wanderer“ in the

second part, thus earning its nickname „**Wandererfantasie**“:

*Here the sun seems so cold,
The blossom faded, life old,
And men's words mere hollow noise,
I am a stranger everywhere.*

It seems astonishing that a Lied of such loneliness and sadness should have inspired Schubert to write a work that surpasses in extroversion and virtuoso brilliance all of his piano compositions.

The designation „Fantasy“ could lead to the assumption that the composer placed less emphasis on form in this work. Quite the contrary is true: this music is characterised precisely by the novelty of its formal structure and the radical limitation of thematic material. The Fantasy consists of four seamlessly connected parts, which correspond in their own way to the four movements of a classical sonata. An embryonic rhythmic cell (long-short-short), derived from the „Wanderer“ theme, serves as the basic motif for the entire work. In the course of the work's four parts, this cell is subject to a permanent transformation process. The three themes of the first part illustrate this perfectly: at the beginning, the basic motif appears as a stomping rhythm on a single

chord. The second theme in E major – completely turned inwards – retains the rhythmic element but adds a gentle three-note conclusion that reverses the rhythm (short-short-long). The songlike third theme omits the primary motif and expands on the conclusion of the second theme.

The second part, Adagio, introduces the „Wanderer” quote and constantly alternates between minor and major keys in the ensuing variations. Schubert retains the song’s original key of C-sharp minor, which creates a tremendous tension with the Fantasy’s C major key. Twice, the delicate initial mood is shaken: a first fortissimo outburst brings back the basic rhythmic motif in defiant chords; a second eruption turns into a roaring storm that seems to break the piano’s sound boundaries.

In the third part, which corresponds to the scherzo of a classical sonata, the time signature changes to 3/4. The basic motif is now a dotted rhythm but retains the stomping character of the first part. This new rhythmic figure is expanded in two short episodes, becoming a cheerful waltz theme. A gently swaying intermezzo, corresponding to the scherzo’s trio, is derived from the third theme of the first part.

The fourth part begins with a defiant fugue whose theme develops from the beginning of the first part. But soon the strict movement loosens up, and the polyphony gives way to freer playing. The still omnipresent basic rhythmic motif is now treated with virtuosity until the Fantasy ends in a rushing sound festival.

The orchestral treatment of the „Wandererfantasie”, primarily characterised by extended chord and octave passages as well as chord tremolos and sweeping arpeggios, already hints at Franz Liszt’s virtuoso writing. It would seem that Schubert himself was not always up to the task as a performer when faced with these tremendous pianistic difficulties. According to one of the composer’s friends, Schubert once found himself stuck in the last part while performing his Fantasy in a private circle. He then jumped from his seat with the words: „The devil should play that stuff!” The „Wandererfantasie” remains to this day one of the most beloved and yet most feared pieces in the piano repertoire.

Reto Reichenbach, autumn 2020

Born in 1974 near Gstaad in the Bernese Alps, **Reto Reichenbach** received his early musical education from Roland Neuhaus and Katalin Stojanovits at the local music school. He later studied at the Berne Conservatory with Tomasz Herbut, the Peabody Conservatory in Baltimore with Ann Schein and the Yale University with Boris Berman and Arié Vardi. Manifold activities as a soloist, chamber musician and teacher have taken Reto Reichenbach to numerous European countries, the United States, Canada, Brazil, Japan and China. In 2004 he received the second prize and the special „Nadia Boulanger“ prize for the best performance of a work composed between 1900 and 1950 at the International 20th-Century Piano Competition in Orléans. He was also a prizewinner at the International Piano Competition of the City of Cantù (Italy). He was awarded the Eduard Tschumi Prize in Berne for the best solo diploma of his year. His artistic accomplishments have also been rewarded with the Seepark Culture Award of the Swiss Bank Corporation and the „Outstanding Young Person Award“ of the Swiss Junior Chamber of Commerce. Scholarships granted by the Stanley Johnson, Kiefer-Hablitzel, Ernst Göhner and Josef Pembaur Foundations have furthered his career.

His first CD-recording, with sacred piano works by Mendelssohn, Bach-Busoni, Liszt and Messiaen, was released by VDE Gallo in 2010 (CD-1337).

Übersetzungen EN / FR: Michelle Bulloch – MUSITEXT
Fotos/Photos: Tobias Sutter

Aufnahme/Lieu et date d'enregistrement
Kultur- und Kongresshaus Aarau, Saal 2, 5.-7. Oktober 2020
Aufnahmleitung, Schnitt & Mastering
Prise de son, montage et mastering
Daniel Scheidegger, mobilton.ch, 4446 Buckten
Flügel/Piano: Steinway D (534079)





Felix Mendelssohn-Bartholdy (1810-1847)

1. Variations sérieuses, Opus 54 11'33

Johannes Brahms (1833-1897)

Variationen und Fuge über ein Thema von G. F. Händel 27'16

2. Thema und Variationen 1 – 25 22'03 3. Fuge 5'13

Frank Martin (1890-1974)

Fantaisie sur des Rythmes Flamenco (1973) 12'37

4. Rumba lente 4'48 5. Rumba rapide 1'47 6. Soleares 3'26 7. Petenera 2'36

Franz Schubert (1797-1828)

Fantasie in C-dur, D 760 «Wandererfantasie» 21'38

8. Allegro con fuoco ma non troppo 6'09 9. Adagio 6'35 10. Presto 5'01 11. Allegro 3'53