



**HAOCHEN ZHANG**  
**FRANZ LISZT** Transcendental Études

## LISZT, Ferenc (Franz) (1811–86)

### Transcendental Études, S 139 (1851) 66'38 (Études d'exécution transcendante)

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1  | I. Preludio. <i>Presto</i>                   | 0'52  |
| 2  | II. <i>Molto vivace</i> (in A minor)         | 2'14  |
| 3  | III. Paysage. <i>Poco adagio</i>             | 5'27  |
| 4  | IV. Mazeppa. <i>Allegro</i>                  | 7'11  |
| 5  | V. Feux follets. <i>Allegretto</i>           | 3'31  |
| 6  | VI. Vision. <i>Lento</i>                     | 5'39  |
| 7  | VII. Eroica. <i>Allegro</i>                  | 5'50  |
| 8  | VIII. Wilde Jagd. <i>Presto furioso</i>      | 4'57  |
| 9  | IX. Ricordanza. <i>Andantino</i>             | 11'45 |
| 10 | X. <i>Allegro agitato molto</i> (in F minor) | 4'43  |
| 11 | XI. Harmonies du soir. <i>Andantino</i>      | 8'08  |
| 12 | XII. Chasse-neige. <i>Andante con moto</i>   | 5'40  |

## Haochen Zhang *piano*

Instrumentarium

Grand Piano: Steinway D

Originally, in 1826, there were to have been 48, eleven years later 24, and finally, in 1851, he settled on 12: the studies that the fifteen-year-old **Franz Liszt** sent forth into the kindergarten of piano learning, in which his contemporaries were just learning to romp, have a turbulent history. Starting from the idea of an encyclopaedic collection which, in the manner of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, should span all the major and minor keys, Liszt's fragmentary cycle became a 'work in progress' and thus something of a seismograph of his compositional aesthetic – an aesthetic which, in the late 1840s, changed fundamentally when Liszt stopped fluttering round Europe as a 'virtuoso butterfly' (Hanslick's term) and became court conductor in Weimar. Thus the first extensive revision (1837) of these youthful studies – which are sometimes strongly oriented towards his teacher Czerny – show us Liszt the piano virtuoso, clearly under the influence of Paganini's demonic stage presence (as Robert Schumann remarked in 1839, 'They are genuinely stormy and horrific studies, études for ten or twelve people in this world at most'). The second revision, dating from 1851, was by contrast the work of a more tranquil Liszt ('more playable' and 'more rounded as compositions', in the view of Ferruccio Busoni).

At any rate, studies were a special phenomenon in the first half of the nineteenth century: they sprang up like mushrooms, and were similarly varied in quality. 'It is our misfortune', wrote Schumann in 1839, 'that we do not know where our skill will take us, and we cannot abstain from the writing of études.' One might regard this to some extent as a retreat from the piano sonata, a territory seemingly occupied in exemplary fashion by Ludwig van Beethoven, but it also shows the essential fascination exerted upon Romanticism by that which was marginal and aesthetically neglected – as expressed by the artistic ennoblement of 'what used to be' in the cult of ruins, or of 'what is to come' in the nostalgia for childhood that had been established since Schumann's *Kinderszenen* at the very latest, and in the vicinity

of which the ‘étude’ – formerly hardly more than an exercise for the recalcitrant fingers of a coming generation of pianists – could make its presence felt.

Despite significant contributions to the genre by Chopin (12 Études, Op. 10 and Op. 25) and Schumann, the genre still had to earn its place on the concert stage, as is shown by an incident at a concert in Milan in 1839, when Liszt’s announcement that he was going to play a ‘studio’ was met with the heckling retort: ‘I come to the theatre to be entertained, not to study!’ Even after he had played the étude, this opinion was still dominant, as Liszt had to concede: ‘And in fact I did not succeed in winning over the public’s taste to my baroque idea of playing an étude anywhere other than within my own four walls. The general view was that the purpose of the piece could only be to keep my wrists agile and my fingers supple.’

It thus comes as no surprise that Liszt wished to ‘punish’ such preconceived ideas with a set of pieces that is among the most hair-raising products of its era, one that turned the étude into a sparkling *pièce de caractère* and did full justice to his nickname, ‘the Paganini of the piano’. In 1837 the *Étude en douze exercices* became the *Grandes Études*; certain of the changes were so far-reaching that even Schumann mistakenly assumed that some of the pieces had been replaced by new ones. Fourteen years later, when Liszt’s career as a concert pianist was over, he took some of the highlights of this second version and published the result, completed in 1851, under the title *Études d’exécution transcendante (Transcendental Études)*. Even though these studies, which are dedicated almost in defiance to Czerny, still emphatically span the upper echelons of piano playing, they have been tamed, purified, thinned down, perhaps indeed occasionally ‘transcendental’ – rather like the *Grandes études de Paganini* of 1840 that were similarly toned down in 1851.

These études now became explicit *pièces de caractère*, and ten of them bear titles – a clear indication that Liszt’s compositional workshop was then resounding with the programmatic ideas that made their mark upon the conception of his sym-

phonic poems. One of these symphonic poems, *Mazeppa*, has its roots in one of the études that had already appeared separately with this title in 1847. It is a brilliant piece, inspired by a poem by Victor Hugo (which depicts the death ride of Mazeppa, chained to a horse, and his eventual rescue); its striking technique and harmonic intricacy set new standards. Of a similarly wide-ranging character are the bravura pieces *Wilde Jagd* (*Wild Hunt*) and the untitled Étude in F minor (No. 10), of which even Busoni – of Liszt’s successors, probably the closest to being his equal – said that it presented ‘almost insurmountable difficulties’.

‘In a second it alternates between tenderness, boldness, gossamer texture, wildness: the instrument glows and sparkles in the hands of the master’ – thus did Schumann describe Liszt’s playing, and such variety of emotions and characters also infuses this cycle of twelve pieces, the tonal arrangement of which follows the circle of fifths (C major; A minor; F major; D minor; B flat major; G minor; E flat major; C minor; A flat major; F minor; D flat major; B flat minor). Alongside the grandiose showpieces we find more restrained studies that, in terms of harmony, anticipate Wagner and Impressionism: examples are the magical *Feux follets* (*Will o’ the Wisps*), the idyllic *Paysage* (*Landscape*) or the atmospheric study in D flat major, *Harmonies du soir* (*Evening Harmonies*). Of these studies, the genre piece *Ricordanza* is most closely related to its youthful pendant from 1826, and seems to pay tribute to the lavishly perfumed and slightly old-fashioned world of the salon. Pieces such as *Vision* (in which Liszt is said to have been thinking of the funeral of Napoleon I) and *Eroica* are robbed of any exaggerated self-confidence by their proximity to an enigmatic work like the concluding *Chasse neige* (*Snow Flurries*): its melody has difficulty in asserting itself among the flurries of flakes (agitated tremolo and sweeping scales in the accompaniment) and is eventually – at least in the 1851 version – almost entirely obscured. At the end of the cycle, the soft, inexorable power of the snow is a metaphor for transience (James Joyce was later to

use a similar metaphor in *The Dead*), and thus the Romantic ‘what used to be’ attains the apparently ideal world of ‘what is to come’ – not, indeed, the kind of thought that should particularly occupy a fifteen-year-old. Unless he wishes one day to become a priest.

© *Horst A. Scholz 2001/2023*

Since winning the gold medal at the Thirteenth Van Cliburn International Piano Competition in 2009, **Haochen Zhang** has captivated audiences in the United States, Europe, Asia and Australia with a unique combination of deep musical sensitivity, fearless imagination and spectacular virtuosity. In 2017 he received the prestigious Avery Fisher Career Grant. He is a graduate of the Curtis Institute of Music in Philadelphia where he studied under Gary Graffman. He previously studied at the Shanghai Conservatory of Music and the Shenzhen Arts School with Professor Dan Zhaoyi.

Haochen Zhang has already appeared at many of the world’s leading festivals and with prestigious orchestras all over the world including the New York Philharmonic, London Symphony Orchestra, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, Israel Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra and China Philharmonic Orchestra. In recital, he has performed on many of the major stages in the world.

In July 2019, Haochen Zhang released his début concerto album on BIS Records performing Prokofiev’s Second Piano Concerto and Tchaikovsky’s First Piano Concerto with the Lahti Symphony Orchestra under Dima Slobodeniouk. In October 2022, Haochen Zhang recorded the five Beethoven concertos with The Philadelphia Orchestra under Nathalie Stutzmann.

Haochen Zhang is also an avid chamber musician, working with colleagues such as the Shanghai and Brentano Quartets as well as the Dover Quartet with which he now collaborates each season. He is frequently invited by chamber music festivals in the United States including the Santa Fe Chamber Music Festival and La Jolla Summerfest.

*<https://haochenzhang.com/>*

Ursprünglich, im Jahr 1826, sollten es 48 werden, elf Jahre später 24, schließlich, 1851, blieb es bei 12 – die Etüden, die der fünfzehnjährige **Franz Liszt** in jene klavierpädagogische Kinderstube schickte, in der seine Altersgenossen sich gerade erst tummelten, haben eine bewegte Geschichte. Ausgehend von der Idee einer enzyklopädischen Etüdensammlung, die in Anlehnung etwa an Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Clavier* alle Dur- und Molltonarten durchmessen sollte, wurde der fragmentarische Zyklus zu einem „work in progress“ im Schaffen Liszts und damit zu einer Art Seismograph seiner Kompositionsästhetik, die sich Ende der Vierziger Jahre grundsätzlich wandelte, als Liszt aufhörte, als „Virtuosen-Schmetterling“ durch ganz Europa zu flattern (Hanslick) und Hofkapellmeister in Weimar wurde. So stammt die erste, umfangliche Revision (1837) der mitunter arg am Lehrer Czerny orientierten Jugendetüden von dem Klaviervirtuosen Liszt, der deutlich unter dem Eindruck der dämonischen Bühnenwirkung Paganinis stand („Es sind wahre Sturm- und Grausetüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt“, so Robert Schumann 1839), während für die zweite, 1851 entstanden, der abgeklärte Komponist Liszt verantwortlich zeichnet („„spielbarer“ und kompositorisch abgerundeter“, befand Ferruccio Busoni).

Ohnehin hatte es mit den Etüden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine besondere Bewandnis: sie schossen aus dem Boden wie Pilze, und ihre Genießbarkeit war ähnlich vielfältig. „Unser Unglück ist“, schrieb Schumann 1839, „wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können’s nicht lassen, das Etüdenschreiben.“ Man mag darin auch so etwas wie den Rückzug aus dem von Ludwig van Beethoven scheinbar paradigmatisch besetzten Gebiet der Klaviersonate sehen, vor allem aber die Faszination, die das Randständige, ästhetisch Vernachlässigte auf die Romantik grundsätzlich ausübte – wie sie sich in der künstlerischen Nobilitierung des „Nicht Mehr“ im Ruinenkult oder aber des „Noch Nicht“ in der Kind-



heitsnostalgie niederschlug, die spätestens seit Schumanns *Kinderszenen* etabliert war und in deren Umfeld man auch die „Etüde“ – bis dato kaum mehr als eine spröde Fingerübung für den pianistischen Nachwuchs – ansiedeln könnte.

Dass diese Gattung sich trotz der bedeutenden Beiträge von Chopin (12 *Études* op. 10 und op. 25) und Schumann ihren Platz auf der Konzertbühne freilich noch erobern musste, davon zeugt ein Zwischenfall bei einem Mailänder Konzert im Jahr 1839, als Liszts Ankündigung, eine „studio“ zu spielen, mit dem Zwischenruf quittiert wurde: „Ich komme ins Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht um zu studieren!“. Auch nach dem Vortrag der Etüde war diese Meinung noch mehrheitsfähig, wie Liszt erkennen mußte: „Und in der Tat, es gelang mir nicht, den Geschmack des Publikums für meine barocke Idee zu gewinnen, woanders als in meinen vier Wänden eine Etüde zu spielen, deren Zweck nach seiner Meinung kein anderer sein konnte, als mir die Gelenke beweglich und die Finger geschmeidig zu halten.“

Kein Wunder also, dass Liszt Lust verspürte, solche Erwartungshaltungen mit einer Bearbeitung zu „bestrafen“, die zu den halsbrecherischsten ihrer Zeit gehörte, aus der Etüde ein fulminantes Charakterstück und seinem Beinamen „Paganini des Klaviers“ alle Ehre machte: aus der *Étude en douze exercices* wurden 1837 die *Grandes Études*, die teilweise derart verändert waren, dass selbst Schumann versehentlich annahm, einige Stücke seien durch neue ersetzt worden. 14 Jahre später, als Liszt sich als Konzertpianist zur Ruhe gesetzt hatte, nahm er dieser zweiten Fassung einige ihrer Spitzen und veröffentlichte das 1851 vollendete Ergebnis unter dem Titel *Études d'exécution transcendante*. Wenngleich diese Etüden, die Czerny fast zum Trotz gewidmet sind, also immer noch betontermaßen die Hochebene des Klavierspiels durchmessen, so sind sie doch – ähnlich wie die 1851 entschärften *Paganini-Etüden* aus dem Jahr 1840 – gebändigt, geläutert, gelichtet, ja, zuweilen vielleicht wirklich „transzendent“.

Charakterstücke sind es nun explizit, zehn tragen Titel – ein deutlicher Indikator dafür, dass Liszts kompositorische Werkstatt damals von den programmmusikalischen Ideen widerhallte, die die Konzeption seiner Symphonischen Dichtungen prägten. Eine dieser Symphonischen Dichtungen, *Mazeppa*, geht denn auch auf eine Etüde zurück, die 1847 bereits separat unter diesem Titel erschienen war. Es ist eine fulminante, von einem Gedicht Victor Hugos (darin der Todesritt des auf ein Pferd gefesselten Mazeppa und seine letzte Rettung geschildert wird) inspirierte Musik, deren spieltechnisch frappierende und harmonisch intrikate Umsetzung neue Maßstäbe setzte: Bravourstücke ähnlich ausgreifenden Charakters sind *Wilde Jagd* oder die unbetitelt f-moll-Etüde Nr. 10, von der selbst Busoni – der wohl ebenbürtigste Nachfolger Liszts – sagte, sie biete „kaum zu überwindende Schwierigkeiten“.

„In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister“ – so beschrieb Schumann das Spiel Liszts, und solche Vielseitigkeit der Affekte und Charaktere kennzeichnet auch diesen Zyklus von zwölf Stücken, deren tonale Anordnung dem Quintenzirkel folgt (C-a-F-d-B-g-Es-c-As-f-Des-b). Neben den grandiosen „Showpieces“ nämlich stehen eher verhaltene, harmonisch auf Wagner und den Impressionismus vorausweisende Studien wie die zauberhaften *Feux follets (Irrlichter)*, das idyllische *Paysage (Landschaft)* oder die stimmungsvolle Des-Dur-Etüde *Harmonies du soir (Abendklänge)*. Das Genrebild *Ricordanza* bezieht sich noch am deutlichsten auf sein jugendliches Pendant aus dem Jahr 1826 und wirkt nunmehr wie eine Hommage an die üppig parfümierte und ein wenig verstaubte Welt der Salons. Dem gewichtigen Pathos von Stücken wie *Vision* (bei dem Liszt an die Bestattung Napoleons I. gedacht haben soll) und *Eroica* raubt ein enigmatisches Werk wie das abschließende *Chasse neige (Schneegestöber)* allzu eilfertige Selbstgewissheit: Seine Melodie hat Mühe, sich im Gestöber der Flocken (erregtes Tremolo und

schweifende Skalen in der Begleitung) zu behaupten und wird schließlich, zumal in der 1851er-Fassung, fast zur Gänze verhüllt. Am Ende des Zyklus steht mit der sanften, unerbittlichen Gewalt des Schnees also eine Metapher der Vergänglichkeit (ähnlich wie sie James Joyce später in *The Dead* verwenden wird), und so ereilt das romantische „Nicht Mehr“ nun doch die scheinbar heile Welt des „Noch Nicht“ – wahrlich kein Gedanke, mit dem sich schon ein Fünfzehnjähriger sonderlich herumschlagen sollte. Es sei denn, er will dereinst Priester werden.

© *Horst A. Scholz 2001/2023*

Seit dem Gewinn der Goldmedaille beim 13. Internationalen Van-Cliburn-Klavierwettbewerb im Jahr 2009 hat **Haochen Zhang** das Publikum in den USA, Europa, Asien und Australien mit einer einzigartigen Kombination aus hochmusikalischer Sensibilität, furchtloser Fantasie und spektakulärer Virtuosität in seinen Bann gezogen. Im Jahr 2017 wurde er mit dem renommierten Avery Fisher Career Grant ausgezeichnet. Nach seinem Studium am Shanghai Conservatory of Music und an der Shenzhen Arts School bei Professor Dan Zhaoyi absolvierte er das Curtis Institute of Music in Philadelphia, wo er bei Gary Graffman studierte.

Haochen Zhang war bereits bei vielen der weltweit führenden Festivals zu Gast und ist mit renommierten Orchestern in aller Welt aufgetreten, darunter die New Yorker Philharmoniker, das London Symphony Orchestra, das Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, die San Francisco Symphony, das Israel Philharmonic Orchestra, das NHK Symphony Orchestra und das China Philharmonic Orchestra. Klavierabende haben ihn auf zahlreiche internationale bedeutende Bühnen geführt.

Im Juli 2019 veröffentlichte Haochen Zhang sein erstes Konzert-Album bei BIS Records, auf dem er Prokofjews Klavierkonzert Nr. 2 und Tschaikowskys Klavier-

konzert Nr. 1 mit dem Lahti Symphony Orchestra unter Dima Slobodeniouk interpretiert. Im Oktober 2022 nahm Haochen Zhang die fünf Beethoven-Konzerte mit dem Philadelphia Orchestra unter Nathalie Stutzmann auf.

Haochen Zhang ist auch ein passionierter Kammermusiker, zu dessen Partnern das Shanghai und das Brentano Quartet sowie das Dover Quartet gehören, mit dem er nun jede Saison zusammenarbeitet. Er wird häufig von Kammermusikfestivals in den USA eingeladen, darunter das Santa Fe Chamber Music Festival und das La Jolla Summerfest.

*<https://haochenzhang.com/>*

**A** l'origine, en 1826, il devait y en avoir 48. Onze ans plus tard, 24. Puis, finalement, en 1851, il se décida pour 12 : les études qu'un **Franz Liszt** alors âgé de 15 ans envoya au *kindergarten* de l'apprentissage du piano où ses contemporains commençaient tout juste à s'ébattre, ont une histoire passablement compliquée. D'abord imaginé comme un recueil encyclopédique qui, à la manière du *Clavecin bien tempéré* de Johann Sebastian Bach, devait couvrir toutes les tonalités majeures et mineures, le cycle fragmentaire de Liszt est devenu un *work in progress*. Quelque chose comme le sismographe de son esthétique compositionnelle – une esthétique qui, à la fin des années 1840, changea fondamentalement quand il cessa de voler à travers l'Europe tel un « papillon virtuose » (pour reprendre l'expression du critique Hanslick) pour devenir maître de chapelle à la cour de Weimar. Ainsi, la première grande révision (1837) de ces études de jeunesse – qui s'orientent parfois fortement vers son professeur Carl Czerny – nous montre un Liszt virtuose du piano nettement sous l'influence de la présence scénique démoniaque de Niccolò Paganini (comme le remarqua Robert Schumann en 1839 : « ce sont vraiment des études d'orages et d'horreurs. Des études pour, au plus, dix ou douze personnes dans ce monde... »). La seconde révision, qui date de 1851, était par contraste l'œuvre d'un Liszt plus serein (« compositions plus jouables » et « plus harmonieuses », selon Ferruccio Busoni).

Quoi qu'il en soit, les études constituaient un phénomène particulier au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : elles poussèrent comme des champignons et, comme ces derniers, variaient considérablement en appétence. « Notre malheur, écrivit Schumann en 1839, est de ne pas savoir où notre adresse nous mènera et nous ne pouvons pas nous abstenir de composer des études. » On pourrait voir cela jusqu'à un certain point comme un renoncement à la sonate pour piano, un territoire clairement occupé de manière exemplaire par Ludwig van Beethoven mais aussi comme une manifestation de la fascination qu'exerçaient le marginal et l'esthé-

tiquement négligé à l'époque du Romantisme – tel qu'exprimé par l'ennoblissement artistique de « ce qui a été » dans le culte des ruines ou de « ce qui n'est pas encore » dans la nostalgie de l'enfance qui a été établie depuis au plus tard les *Kinderszenen* de Schumann et, à proximité de laquelle « l'étude » – autrefois guère plus qu'un exercice pour les doigts récalcitrants d'une future génération de pianistes – pouvait faire sentir sa présence.

Malgré l'importante contribution de Chopin (12 Études op. 10 et op. 25) et de Schumann, ce genre aspirait encore à mériter sa place au concert comme le montre un incident lors d'un récital à Milan en 1839 quand, à l'annonce qu'il allait jouer une « studio », Liszt se vit répondre par un chahuteur : « Je viens au théâtre pour me divertir, pas pour étudier ! » Et même après qu'il eût joué l'étude, cette opinion prévalait encore ainsi qu'il dut le reconnaître : « Et en fait je n'ai pas réussi à gagner le public à mon idée baroque de jouer une étude ailleurs qu'entre mes quatre murs. L'opinion générale était que le but de la pièce ne pouvait seulement être que de conserver mes poignets agiles et mes doigts souples. »

On ne s'étonnera pas de ce que Liszt ait souhaité « punir » de telles idées préconçues avec une série de pièces qui, parmi celles de son époque, sont les plus susceptibles de faire dresser les cheveux sur la tête et qui transformèrent l'étude en une pièce de caractère brillante qui rendait justice à son surnom de « Paganini du piano ». En 1837, l'*Étude en douze exercices* devint *Grandes Études*. Certains des changements étaient d'une portée si considérable que même Schumann présuma par erreur que certaines des pièces avaient été remplacées par de nouvelles. Quatorze ans plus tard, alors qu'il avait interrompu sa carrière de pianiste de concert, Liszt choisit certains des sommets de cette seconde version et publia le résultat, terminé en 1851, sous le titre d'*Études d'exécution transcendante*. Même si ces études, dédiées presque par défi à Czerny, explorent encore le niveau le plus élevé de la technique pianistique, elles sont domptées, purifiées, éclaircies, voire, à l'occa-

sion, « transcendantes », comme comme les *Grandes Études de Paganini* de 1840 qui furent allégées de manière semblable en 1851.

Ces études devinrent alors des pièces de caractère explicites et dix d'entre elles portent un titre – une indication sans équivoque que Liszt jonglait alors avec l'idée du programme qui allait laisser sa marque sur la conception de ses poèmes symphoniques. Les origines de l'un de ces poèmes symphoniques, *Mazeppa*, se trouvent dans l'une des études qui avait déjà été publiée séparément avec ce titre en 1847. C'est une pièce brillante, inspirée par un poème de Victor Hugo qui décrit la chevauchée sauvage de Mazeppa, ligoté sur le dos d'un cheval, et son sauvetage, dont la frappante technique requise ainsi que sa complexité harmonique établirent de nouvelles normes. Deux autres pièces de bravoure sont de même nature : *Wilde Jagd* [*Chasse sauvage*] et l'Étude en fa mineur (n° 10) sans titre dont même Busoni – probablement le successeur le plus proche de Liszt – dit qu'elle présentait « des difficultés presque insurmontables ».

« En une seconde on passe à travers la tendresse, la fougue, la délicatesse, la sauvagerie : l'instrument s'enflamme et des mains du maître jaillissent des étincelles – c'est ainsi que Schumann décrit le jeu de Liszt. Cette palette d'émotions et de climats inspire aussi ce cycle de douze pièces dont l'organisation tonale suit le cercle des quintes : ut majeur – la mineur, fa majeur – ré mineur, si bémol majeur – sol mineur, mi bémol majeur – ut mineur, la bémol majeur – fa mineur, ré bémol majeur – si bémol mineur. À côté des pièces spectaculaires, on trouve des études plus sobres qui, au point de vue harmonique, devançant Wagner et l'impressionnisme comme le magique *Feux follets*, l'idyllique *Paysage* ou l'atmosphérique étude en ré bémol majeur, *Harmonies du soir*. La pièce de genre *Ricordanza* est la plus intimement reliée aux études de son pendant de jeunesse de 1826 et semble rendre hommage au monde des salons lourds de parfums et légèrement démodés. Des pièces telles *Vision* (qui aurait été inspirée, dit-on, des funérailles de Napoléon I)

et *Eroica* perdent de leur superbe par leur proximité avec une œuvre aussi énigmatique que *Chasse neige* qui conclut le recueil : sa mélodie semble ne pas parvenir à s'imposer au milieu des rafales de neige (évoqués par un trémolo agité et des gammes qui parcourent l'ensemble du clavier) et finit par être – du moins dans la version de 1851 – presque entièrement ensevelie. À la fin du cycle, le doux pouvoir inexorable de la neige apparaît comme une métaphore de la transience (James Joyce devait plus tard recourir à une métaphore semblable dans *Les morts*) et ainsi le « ce qui a été » romantique atteint le monde en apparence idéal de « ce qui n'est pas encore », une idée qui ne devait assurément pas préoccuper un jeune homme de 15 ans. À moins que celui-ci ne souhaitait un jour accéder à la prêtrise.

© *Horst A. Scholz 2001/2023*

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au treizième concours international de piano Van Cliburn en 2009, **Haochen Zhang** a séduit les publics des États-Unis, d'Europe, d'Asie et d'Australie avec sa combinaison unique de sensibilité musicale profonde, d'imagination intrépide et de virtuosité spectaculaire. Il a reçu en 2017 la prestigieuse bourse de carrière Avery Fisher. Il est diplômé du Curtis Institute of Music de Philadelphie où il a étudié sous la direction de Gary Graffman. Il avait auparavant étudié au Conservatoire de musique de Shanghai et à l'École des arts de Shenzhen avec le professeur Dan Zhaoyi.

Haochen Zhang s'est produit dans le cadre de nombreux festivals internationaux ainsi qu'avec des orchestres prestigieux incluant l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre philharmonique d'Israël, l'Orchestre symphonique NHK et l'Orchestre philharmonique



de Chine. Il s'est également produit en récital dans de nombreuses salles prestigieuses à travers le monde.

Le premier enregistrement de Haochen Zhang chez BIS consacré à des œuvres concertantes est paru en juillet 2019 et comprenait le Deuxième Concerto de Prokofiev et le Premier de Tchaïkovski en compagnie de l'Orchestre symphonique de Lahti sous la direction de Dima Slobodeniouk. En octobre 2022 est paru son enregistrement des cinq concertos de Beethoven avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Nathalie Stutzmann.

Haochen Zhang pratique également régulièrement la musique de chambre en compagnie notamment des Quatuors Shanghai et Brentano, ainsi que du Quatuor Dover avec lequel il collabore désormais chaque saison. Il est fréquemment invité par des festivals de musique de chambre aux États-Unis, notamment le Santa Fe Chamber Music Festival et La Jolla Summerfest.

*<https://haochenzhang.com/>*

Also available from Haochen Zhang:



Robert Schumann: Kinderszenen  
Franz Liszt: Ballade No.2 in B minor  
Leoš Janáček: Sonata 1.X. 1905 'From the Streets'  
Johannes Brahms: Drei Intermezzi, Op. 117

BIS-2238 SACD

« Une belle surprise !... Quel pianiste décidément ! » *Diapason*  
„... alles scheint sehr verinnerlicht, aus tiefem Gefühl heraus interpretiert,  
aber keineswegs aufgesetzt oder effekthaschend.“ *Piano News*

'Zhang's phrasing is natural and tasteful, and the music's  
thunder and lightning rain down with confidence.' *Fanfare*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

**Recording:** 28th–31st July 2022 at Bavaria Studios, Munich, Germany  
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)  
Piano technician: Christian Rabus

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Ingo Petry

**Executive producer:** Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Horst A. Scholz 2001/2023  
Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2681 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

Haochen Zhang and producer Ingo Petry  
Cover photography: © Benjamin Ealovega



BIS-2681