



JAN HUGO VOŘÍŠEK  
© HNH International

GRAND  
PIANO

# VOŘÍŠEK

COMPLETE WORKS FOR PIANO • 2

THEME AND VARIATIONS • 2 RONDOS • ECLOGUE •  
LE DÉSIR • LE PLAISIR • IMPROMPTUS IN F AND  
B FLAT MAJOR • STAMMBUCHBLATT

---

BILJANA URBAN



**JAN HUGO VOŘÍŠEK (1791–1825)**  
**COMPLETE WORKS FOR PIANO • 2**

**BILJANA URBAN**, *piano*

---

Catalogue number: GP671

Recording Date: 13 March 2014

Recording Venue: Vredenburg Leeuwenbergh, Utrecht, The Netherlands

Publisher: Edition Supraphon, Praha

Producer, Engineer and Editor: Tom Peeters

Piano Technician: Evert Snel

Piano: Steinway D

Booklet Notes: Alan Swanson

French translation by David Ylla-Somers

German translation by Cris Posslac

Artist's photograph: Robert Roos

Cover Art: Gro Thorsen: City to City, London no. 82, oil on aluminium, 12x12cm, 2011  
[www.grothorsen.com](http://www.grothorsen.com)



BILJANA URBAN  
© Jeroen van Loon

## BILJANA URBAN

Biljana Urban received her Ph.D. in Music (Piano Performance) *summa cum laude* from the Academy of Music in Zagreb. She went on to study at the École Normale de Musique in Paris, settling in the city in 1983. Since 1991 she has been based in Amsterdam and has Dutch nationality.

She has performed in renowned international concert halls, including the Fresno Concert Hall, California for the Philip Lorentz Memorial concert series. She has taken part in international music festivals, including the Dubrovnik Summer Festival, the Festival of Flanders and the Orlando Festival in The Netherlands. As a chamber musician she has performed with soloists of the Royal Concertgebouw Orchestra, the Monnaie Orchestra, Brussels, and the Prague Philharmonic Orchestra. Her recitals have been broadcast by France Musique, Radio 4 in The Netherlands, Radio Klara in Belgium, by radio and television companies in Croatia and Slovenia, and by Valley Public Radio in the United States.

She has taught in Paris at the École Supérieure César Franck and the Conservatoire de Neuilly, and was artist-in-residence at California State University in Fresno in 2012; the following year she was appointed associate professor at the University of Arts in Osijek, Croatia.

In 2010 Biljana Urban released an acclaimed recording on Naxos [9.70120] of the piano works of her grandfather Jan Urban. The first album of her Voříšek Complete Works for Piano, released in September 2014 on the Grand Piano label, was recognised as one of the best albums of the year by Culture Catch.

<b>1</b>	<b>THEME AND VARIATIONS IN B FLAT MAJOR, OP. 19 (1822)</b>	<b>10:46</b>
	<b>2 RONDOS, OP. 18 (1824)</b>	<b>04:52</b>
<b>2</b>	No. 1 in C Major	02:26
<b>3</b>	No. 2 in G Major	02:26
<b>4</b>	<b>LE DÉSIR, OP. 3 (1819)</b>	<b>12:50</b>
<b>5</b>	<b>LE PLAISIR, OP. 4 (1819)</b>	<b>08:09</b>
<b>6</b>	<b>ECLOGUE IN C MAJOR (1824)</b>	<b>08:54</b>
<b>7</b>	<b>IMPROMPTU IN F MAJOR (1824)</b>	<b>07:37</b>
<b>8</b>	<b>IMPROMPTU IN B FLAT MAJOR (1817)</b>	<b>03:03</b>
<b>9</b>	<b>STAMMBUCHBLATT IN A MAJOR (1817)</b>	<b>01:28</b>

**TOTAL TIME: 57:37**



**JAN HUGO VOŘÍŠEK (1791-1825)**  
**COMPLETE WORKS FOR PIANO • 2**

Jan Václav (Hugo) Voříšek (1791-1825), who had early shown a gift for playing the piano, began the study of law in Prague, but left that field when music took over his life. He took piano lessons with the esteemed Czech pianist and composer, Václav Jan Tomášek (1774-1850), who noted next to his name in his list of pupils that he was a "great talent," and gave him free lessons. In 1813, Voříšek moved, as had so many Bohemians before him, to Vienna, where he took piano lessons with Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), whose students he then took over when Hummel left Vienna for Stuttgart. Voříšek achieved some reknown as a virtuoso pianist, finished his studies of law at the university, and got a job in the bureaucratic machinery and another as an organist. At one point, too, he was the piano teacher of François Charles, Napoléon's son, then in exile in Vienna. He met Beethoven, who thought highly of his compositions, and became a friend of Schubert. Indeed, much of the trajectory of his compositional life can be traced in his friendships with these four composers.

Voříšek's compositional career, like his life, was short, most of it coming in his last six years. If we can see some of his first piano compositions, a set of *German Dances*, a funeral piece, and some of the *Rhapsodies*, Op. 1, all from 1813, as taking their cue from his teacher, Tomášek, it seems clear that his time in Vienna let him further develop the incipient Romanticism in his work. These are pieces that clearly look forward to and are part of, the new Romantic surge.

The earliest pieces here are the *Stammbuchblatt* and the *Impromptu in B flat*, both from 1817. A *Stammbuch* is an album or notebook, and its pages may contain diverse small annotations. Such is the piece here. It has a simple and clear form, and doesn't pretend to be more than it actually is. The *Impromptu*, however, is of sturdier stuff. It is a more serious working out of some of the figurative and thematic implications of the *Stammbuchblatt*. It may also represent Voříšek's first use of a term just then showing up in music publishers' catalogs.

»Vergangenheiten« zu spüren, die die Menschen damals als ihr zeitgenössisches Jetzt erlebten. Gleichermaßen ist es für uns unmöglich, das Gedächtnis von allem zu befreien, was wir je gehört haben: Was neu ist, erhält seinen Platz auf einer Klangpalette all der Erfahrungen, die wir bereits hörend abgespeichert haben. Zum Teil besteht das Problem darin, dass wir uns – oftmals aus gutem Grunde – an bestimmte Gestalten der Kunstgeschichte und ihre Werke binden, um diese dann die Grenzen ihrer Zeit definieren zu lassen. So sprechen wir beispielsweise vom Zeitalter Beethovens und nicht von der Epoche eines Hummel, Dittersdorf oder Salieri, die doch in mancher Hinsicht typischer für ihre Zeit waren als der von ihr eher distanzierte Beethoven. Zudem ändern sich auch Geschmäcker und Sichtweisen: Bach ist dafür ein Musterbeispiel. Probleme geben freilich auch jene Gestalten auf, die sich – aus unserem Blickwinkel – nicht nur in einer komfortabel umrissenen Epoche bewegten.

Praktisch mögen sie ja sein, unsere Schubladen, die wir gezimmert und beschriftet haben, um darin die Kunst unterzubringen, mit der wir uns umgeben. Doch sie sind ungeeignet, wenn man etwas Hilfreiches über die bewussten Werke sagen will. Die vorliegende Produktion lässt uns etwas von der rapiden stilistischen Entwicklung Voříšeks hören. Wenn wir feststellen, dass er im Spagat zwischen der Klassik und der Romantik gestanden habe, heißt das nichts weiter, als dass er in *seiner* Zeit lebte. Sein Jetzt war das eines Beethoven, Hummel, Schubert und sogar Tomášek, die ihn allesamt überlebten. Zugleich sollten wir daran denken, wie wichtig ihm und seinen Zeitgenossen der Kontext der physischen Realität war. Wien war von etwa 1780 bis um 1830 von einem fieberhaften musikalischen Leben erfüllt: Musik und Musiker der verschiedensten Art und Provenienz strömten hier zusammen; man konnte hören und sich hören lassen, in Wechselbeziehung zueinander treten, auf die jüngsten musikalischen Angebote reagieren. Vor diesem Hintergrund ist zu bemerken, dass Voříšek und seine Werke zum einen ihren Anteil an jenem Neuen hatten, das man bald »romantisch« nennen sollte, zum andern aber hörbar in einer Zeit wurzelten, die wir als »klassisch« bezeichnen.

**Alan Swanson**  
Deutsche Fassung: *Cris Posslac*

Gott im Frühling (1817) gründete. Anschließend wird der Anfangsteil wiederholt, so dass sich die Musik zu jener ABA-Form schließt, die Voříšek üblicherweise verwandte.

Als Anton Diabelli 1824 seinen berühmten Walzer variieren ließ, steuerte auch Voříšek eine Veränderung bei (Nr. 50). Zwei Jahre früher hatte er bereits sechs eigene *Variationen* op. 19 über ein weniger simples Thema herausgebracht. Dabei soll er die weniger hohen technischen Ansprüche auf die Fertigkeiten der Widmungsträgerin Rosalie Haupt zugeschnitten haben; allerdings ist das Verlangte noch immer eindrucksvoll genug.

Wie die beiden Tonbilder werfen auch die 1824 entstandenen *Rondos* (oder: *Rondeaux mignons*) in C-dur und G-dur op. 18 einen Blick auf Tomášek zurück, während sie zugleich auf Schubert schauen. Vor allem im ersten der beiden Stücke wird man jedoch auch viel Beethoven entdecken.

Auch die *Ekloge* C-dur schrieb Voříšek im Jahre 1824. Dabei griff er einen Gedanken seines Lehrers Tomášek auf, der mehrere Eklogen-Hefte publizierte. Der Titel deutet auf pastorale Inhalte hin und passt zweifellos zu Tomášeks Werken ebenso gut wie zu der *Ekloge* Voříšeks, der vielleicht sogar plante, eine ganze Serie solcher Werke zu schreiben.

Neben Beethoven, Hummel und Schubert lieferte auch Tomášek eine »Diabelli-Variation«. Außerdem rechnet man ihn bisweilen zu den Wegbereitern des Impromptus. Im selben Jahr wie die *Ekloge* und die beiden *Rondos* schrieb Voříšek sein *Impromptu* F-dur, das kräftiger ausfiel als das 1817 entstandene Geschwister: Es ist zwar weniger funkeln, enthält dafür aber ein pastorales Hauptthema von graziöser Gestalt. Während die ABA-Form noch älteren Gewohnheiten entspricht, verkündet der B-Teil in d-moll dem Hörer deutlich neue Klänge.

Zu einer Zeit, die die Geschichte vorzugsweise als eine Abfolge verschiedener Epochen und Daten betrachtet, der sich Namen wie Barock, Klassik und Romantik anheften lassen, ist es nicht leicht, die körperlichen und geistigen Empfindungen dieser

The pair of tone-paintings, *Le désir*, Op. 3, and *Le plaisir*, Op. 4, come from 1819 and are clearly intended, on the one hand, to call up images of the *galant* French court of the time of Rameau, and, on the other, to characterize specific emotions. What is interesting here is how Voříšek, though drawing on the older notion of character piece, seems both to share some of the harmonic ideas also being used by Schubert and to suggest, as well, something to come later in Schumann. *Le désir* is filled with grand, surging, moments, while *Le plaisir* begins with a dance, perhaps of a wish fulfilled, from which emerges a more thoughtful section, based on an 1817 chorus by Voříšek, *Gott im Frühling*, before a return to the opening material and shape, giving the rounded ABA form he commonly used.

In 1824, Voříšek contributed a variation on Diabelli's famous waltz (No. 50), but in 1822, he had already published six *Variations*, Op. 19, on a less-simplistic theme than that later one. Some have seen its less-demanding technical requirements as consideration of the skill of its dedicatee, Rosalie Haupt, but it is still impressive in what it requires.

Like the two tone-paintings, the *Rondos in C* and *G* (also called *Rondeaux mignons*), Op. 18, from 1824, look both backward to Tomášek and forward to Schubert, but there is a lot of Beethoven there, too, especially in the first one, in C.

The *Elogue in C*, also from 1824, picks up an idea and its title from Tomášek, who had written a series of pieces with this title. An eclogue suggests something pastoral, and that fits both Tomášek's pieces and this one by Voříšek. Indeed, Voříšek may even have intended it to be the start of a new series of his own eclogues.

As did Beethoven, Hummel, and Schubert, Tomášek also contributed a variation to Diabelli's collection, and is sometimes seen as the precursor of the impromptu. The *Impromptu in F*, from the same year as the *Elogue* and the *Rondos*, is a heftier piece than the earlier one from 1817. It is less flashy, but its pastoral first theme is gracious in its shape. If we can see its ABA form as keeping a foot in earlier practice, its minor key B section clearly proposes new sounds to his listeners.

In an age in which we prefer to see history as a succession of periods, even dates, to which we can affix names – Baroque, Classical, Romantic – we have a hard time getting that physical and intellectual feel of any art of earlier time as it appeared to people then in terms of Now, as something Contemporary. At the same time, it is impossible for us to clear our ears of all that we have ever heard: what is New takes its place in our experience on a sound-palette filled with other sounds we have already accommodated in our aural memory. Part of the problem is that we become so attached, if often with good reason, to certain earlier names in the history of any art that we tend to allow them and their art to define the boundaries of their time. We speak of the Age of Beethoven, for instance, instead of the Age of, say, Hummel, or Dittersdorf, or Salieri, who are in some ways the more typical of the period, quite apart from which Beethoven stands. Then, too, tastes and perceptions change: Bach is the classic example. Equally problematic, however, are those who walk, as we see it from our perspective, in more than one comfortably-bounded period.

The boxes we have built and labelled to contain the art we use are convenient, but they are inadequate as a way of saying much that is useful about that art. In this recording, we can hear something of the fairly-rapid development of Voříšek's style. If we say he "straddles" the movement from the Classical to the Romantic, we say nothing more than that he was of his time. His Now was also that of Beethoven, Hummel, Schubert, and, even, Tomášek, all of whom died after him. But it is useful, too, to remember that the physical context was important for him and his contemporaries. Vienna from, say, 1780 to 1830 was feverishly alive with music and musicians of all kinds and from all places, and that confluence offered opportunities for all of them to hear, interact, and react to the newest musical propositions. In this way, then, we can see Voříšek and his music as taking full part in what was New and about to be called "Romantic," while still keeping audible its roots in a time we now call "Classical."

Alan Swanson

war er als Organist tätig. Zeitweilig war er auch der Klavierlehrer von Napoleons Sohn François Charles, der damals im Wiener Exil lebte. Er machte die Bekanntschaft Beethovens, der viel von seinen Kompositionen hielt, und schloss Freundschaft mit Schubert. Tatsächlich lässt sich sein schöpferischer Werdegang weitgehend auf die Beziehung zu den vier genannten Komponisten zurückführen.

Voříšek's kompositorische Karriere war noch weit kürzer als sein ohnehin kurzes Leben. Im Wesentlichen fällt sie in seine sechs letzten Jahre. Wenn man sieht, dass einige der 1813 entstandenen Klavierstücke – eine Sammlung *Deutscher Tänze* etwa, eine Trauermusik und mehrere der *Rhapsodien* op. 1 – deutlich von seinem Lehrer Tomášek beeinflusst sind, wird deutlich, wie sehr er sich in Wien durch die aufkeimende Romantik weiterentwickelte. Was er hier verfasste, schaut eindeutig auf die romantische Welle voraus, um schließlich ein Teil derselben zu werden.

Die frühesten Stücke des vorliegenden Programms sind das *Stammbuchblatt* und das *Impromptu B-dur*, die Voříšek im Jahre 1817 komponierte. Der »Stammbuch«-Eintrag will nicht mehr sein, als sein Name sagt, und ist demzufolge von einfacher, klarer Form. Das *Impromptu* hingegen ist aus stärkerem Stoff gemacht. Man sieht hier eine gründlichere Verarbeitung figurativer und thematischer Andeutungen, die auch in dem *Stammbuchblatt* zu finden sind. Möglicherweise hat Voříšek hier erstmals den Begriff des »Impromptu« benutzt, der damals in den musikalischen Verlagskatalogen aufzutauchen begann.

Die zwei Tongemälde *Le désir* op. 3 und *Le plaisir* op. 4 entstanden 1819. Einerseits wollen sie die galante Bilderwelt des französischen Hofes zu Zeiten Rameaus beschwören, andererseits aber auch spezifische Empfindungen darstellen. Interessanterweise verwendet Voříšek hier durch die Rückbesinnung auf den älteren Bedeutungsgehalt des »Charakterstücks« anscheinend verschiedene harmonische Ideen, die auch Schubert benutzte, während er zugleich Elemente andeutet, die später bei Schumann vorkommen werden. Nach *Le désir* mit seinen großartig wogenden Bewegungen folgt in *Le plaisir* zunächst ein Tanz, der vielleicht die Erfüllung eines Wunsches bezeichnen soll. Daraus entsteht ein nachdenklicherer Abschnitt, den Voříšek auf sein Chorstück

discerner une partie de l'évolution relativement rapide du style de Voříšek. En disant qu'il « chevauche » le mouvement qui va de l'ère classique au romantisme, on ne dit pas grand-chose, à part qu'il était de son temps. Son ici et maintenant était aussi celui de Beethoven, de Hummel, de Schubert, et même de Tomášek, qui sont tous morts après lui, mais il convient aussi de se rappeler que le contexte géographique comptait énormément pour lui et pour ses contemporains. De 1780 à 1830 environ, Vienne était pleine de musique et foisonnait de musiciens de toutes sortes et de tous horizons, et cette confluence leur offrait à tous la possibilité d'entendre, d'interagir et de réagir aux propositions musicales les plus nouvelles. C'est ainsi que nous pouvons voir Voříšek et sa production comme des parties intégrantes de ce qui alors était nouveau et allait être désigné comme « romantique », tout en étant encore ancré de manière audible dans l'époque qu'aujourd'hui nous appelons « classique ».

Alan Swanson

Traduction française de David Ylla-Somers

## JAN HUGO VOŘÍŠEK (1791-1825) SÄMTLICHE KLAVIERWERKE • 2

Schon in jungen Jahren verriet Jan Václav (Hugo) Voříšek (1791-1825) seine pianistische Begabung. Gleichwohl widmete er sich in Prag zunächst dem Studium der Rechtswissenschaften, das er aber aufgab, als die Musik in seinem Leben allmählich die Hauptrolle übernahm. Er erhielt Klavierstunden bei dem tschechischen Pianisten und Komponisten Václav Jan Tomášek (1774-1850), der ihm kostenlosen Unterricht erteilte, weil er in ihm ein »großes Talent« sah, wie er neben seinem Namen in der Liste seiner Schüler notierte. 1813 ging Voříšek nach Wien, wie es schon viele andere Böhmen getan hatten. Hier studierte er bei Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), der ihm seine anderen Schüler überließ, als er nach Stuttgart ging. Voříšek machte sich als Klaviervirtuose einen gewissen Namen, beendete an der Wiener Universität sein Jurastudium und fand eine Anstellung im Verwaltungsapparat der Kaiserstadt. Daneben

## JAN HUGO VOŘÍŠEK (1791-1825) INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO • 2

Jan Václav (Hugo) Voříšek (1791-1825), dont les dons pour le piano se révélèrent très tôt, commença par étudier le droit à Prague, mais il abandonna cette discipline quand il choisit de consacrer son existence à la musique. Il prit des cours de piano avec l'illustre pianiste et compositeur tchèque Václav Jan Tomášek (1774-1850) ; dans sa liste d'élèves, ce dernier nota à côté du nom de son élève qu'il était doué d'un « grand talent », et lui donna des leçons gratuites. En 1813, comme tant de ses compatriotes de Bohême avant lui, Voříšek se fixa à Vienne, où il poursuivit son apprentissage du piano avec Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), puis prit en charge les autres élèves de son professeur quand celui-ci quitta Vienne pour Stuttgart. Voříšek se forgea un certain renom en tant que pianiste virtuose, acheva ses études de droit à l'université, et obtint un emploi de gratte-papier ainsi qu'un poste d'organiste. À une époque, il fut même le professeur de piano de François Charles, le fils de Napoléon, alors en exil à Vienne. Il rencontra Beethoven, qui fit l'éloge de ses compositions, et se lia d'amitié avec Schubert. De fait, on peut retracer une large part du parcours créatif de Voříšek en analysant ses affinités avec les quatre compositeurs précités.

Tout comme son existence, la carrière de Voříšek fut brève : en effet, il écrivit la majorité de ses œuvres pendant les six dernières années de sa vie. Si on peut considérer que certaines de ses premières compositions pour le piano, un recueil de *Danses allemandes*, une pièce funèbre et certaines des *Rhapsodies* Op. 1, toutes écrites en 1813, s'inspiraient de son professeur, Tomášek, il paraît évident que sa période viennoise lui permit de déployer plus librement son romantisme latent. De toute évidence, les morceaux de cette période annoncent déjà le mouvement qui s'appropriait alors à prendre son envol et s'y inscrivent résolument.

Les œuvres les plus anciennes du présent enregistrement sont le *Stammbuchblatt* et l'*Impromptu en si bémol majeur*, tous deux de 1817. Un *Stammbuch* est un album, ou cahier, dont les pages peuvent contenir différentes petites annotations. C'est bien ce

dont il s'agit ici, une pièce d'une forme simple et nette, et qui ne prétend pas être plus importante qu'elle ne l'est. L'*Impromptu*, quant à lui, est d'une étoffe plus robuste, et développe certaines des implications figuratives et thématiques du *Stammbuchblatt*. Peut-être donne-t-il aussi à Voříšek la première occasion d'employer un terme qui commençait seulement à apparaître dans les catalogues des éditeurs de musique.

Les tableaux sonores pour le piano *Le désir Op. 3* et *Le plaisir Op. 4* datent de 1819 et sont manifestement conçus d'une part pour évoquer des images galantes de la cour de France à l'époque de Rameau, et d'autre part, pour caractériser des émotions spécifiques. Ce qui est intéressant, ici, c'est que Voříšek, tout en s'appuyant sur l'ancien concept de pièce de caractère, semble à la fois partager certaines des idées harmoniques que Schubert utilisait alors, et suggérer quelque chose qui ne viendrait que plus tard, dans la musique de Schumann. *Le désir* regorge de passages grandioses et houleux, tandis que *Le plaisir* commence par une danse, qui représente sans doute la réalisation d'un vœu et dont émerge une section plus songeuse, fondée sur *Gott im Frühling*, un chœur écrit par Voříšek en 1817, avant un retour au matériau et à la forme de départ, ce qui donne au morceau la structure ABA que le compositeur utilisait couramment.

En 1824, Voříšek composa une variation sur la célèbre valse de Diabelli (n° 50), mais en 1822, il avait déjà publié ses six *Variations Op. 19* sur un thème moins simpliste que celui de Diabelli. D'aucuns avaient jugé que si elle était moins exigeante du point de vue technique, c'était parce qu'elle tenait compte des capacités de sa dédicataire, Rosalie Haupt, mais sa difficulté est néanmoins impressionnante.

Comme les deux tableaux sonores, les *Rondos en ut majeur* et *sol majeur* (également dénommés *Rondeaux mignons*) *Op. 18* de 1824 rappellent le style de Tomášek et annoncent Schubert, mais on y reconnaît aussi souvent une empreinte beethovénienne, notamment dans le premier, en ut majeur.

L'*Églogue en ut majeur*, lui aussi écrit en 1824, reprend une idée – ainsi qu'un titre – de Tomášek, qui avait composé une série de pièces portant ce nom. L'églogue évoque une atmosphère pastorale, ce qui convient à la fois aux œuvres de Tomášek et à celle

de Voříšek. On peut d'ailleurs s'imaginer que ce dernier comptait démarrer un nouveau recueil avec des églogues de son cru.

À l'instar de Beethoven, Hummel, et Schubert, Tomášek apporta lui aussi sa contribution aux Variations Diabelli, et certains musicologues le considèrent comme un précurseur dans le domaine de l'impromptu. L'*Impromptu en fa majeur*, qui date de la même année que l'*Églogue* et les *Rondos*, est un morceau plus consacré que son prédécesseur de 1817. Il est moins démonstratif, mais son premier thème pastoral est gracieusement tourné. Si on peut voir sa structure ABA comme une manière de ne pas entièrement renoncer aux pratiques anciennes, il est clair que sa section B en mineur propose de nouvelles sonorités à ses auditeurs.

À une époque où nous préférons voir l'histoire comme une succession de périodes, voire de dates, auxquelles nous pouvons attribuer des noms – baroque, classique, romantique –, il nous est difficile de nous faire une idée du ressenti, tant physique qu'intellectuel, suscité par toute œuvre d'art du passé telle qu'elle apparaissait à ses contemporains, dans l'ici et maintenant. En outre, il nous est impossible de purifier nos oreilles de tout ce qu'elles ont déjà entendu : toute « nouveauté » s'insère dans notre expérience sur une palette sonore pleine d'autres sons que nous avons déjà intégrés dans notre mémoire auditive. Une partie du problème vient du fait que nous nous sommes profondément attachés – et c'est certes souvent justifié – à certains noms qui ont marqué l'histoire de l'art, à tel point que nous avons tendance à leur permettre, à eux et à leur production, de définir les contours de leur époque. Ainsi, nous parlons de l'époque de Beethoven, au lieu de l'époque de Hummel, de Dittersdorf ou de Salieri, par exemple, alors que par certains côtés, ceux-ci sont plus représentatifs d'une période dont Beethoven se détache très distinctement. Et puis, les goûts et les perceptions évoluent, eux aussi : Bach en est l'illustration parfaite. Toutefois, de notre point de vue, les artistes dont le parcours englobe plus d'une période confortablement délimitée sont tout aussi problématiques.

Les cases que nous avons construites et étiquetées pour contenir les œuvres d'art dont nous avons l'usage sont bien pratiques, mais elles sont insuffisantes quand il s'agit de dire des choses utiles sur les œuvres en question. Le présent enregistrement permet de