

Franz Liszt

Études d'exécution transcendante



Dinara Klinton, Piano

Franz Liszt


Études d'exécution transcendante

Dinara Klinton, Piano

Franz Liszt (1811-1886)

Études d'exécution transcendante, S. 139 (1851)

01	No. 1 Preludio	(01'02)
02	No. 2 untitled – <i>Molto vivace</i>	(02'25)
03	No. 3 Paysage	(05'07)
04	No. 4 Mazeppa	(07'43)
05	No. 5 Feux follets. Irrlichter	(03'40)
06	No. 6 Vision	(05'33)
07	No. 7 Eroica	(04'49)



08	No. 8 Wilde Jagd	(05'40)
09	No. 9 Ricordanza	(11'11)
10	No. 10 untitled – <i>Allegro agitato molto</i>	(04'57)
11	No. 11 Harmonies du soir	(09'25)
12	No. 12 Chasse-Neige	(05'42)
Total Time		(67'21)

A Note to the Historical Origins of “*Études d’exécution transcendante*”

Franz Liszt’s *Études d’exécution transcendante* are the crowning achievement of a creative process that lasted a quarter of a century. Liszt was just 15 years old when he composed his first book of studies, the *Études en douze exercices* Op. 1, S. 136, dedicated to his teacher Carl Czerny, generally regarded as the father of modern piano technique. Inspired by the number of preludes and fugues in Johann Sebastian Bach’s *The Well-Tempered Clavier*, Liszt originally envisaged a compendium of 48 studies in every major and minor key, designed to embrace all aspects of piano technique. The project was well underway when an insatiable wanderlust took hold and so began his years of travel, most extensively through Switzerland and Italy. When Liszt finally revisited his original etudes, he transformed them until “they were no longer recognizable” into the twelve *Grandes Études* S. 137, published in 1837. He did, however, keep the original tonal order and the melodic material on which each etude was based, with one notable exception: the seventh etude’s theme was transferred to No. 11 and replaced by a motif from an earlier composition, the *Impromptu brillante sur des thèmes de Rossini et Spontini*.

The new set of etudes was characterized by its unprecedented technical demands and highly concentrated structures. Just as (according to Hector Berlioz) Niccolò Paganini was the only person capable of doing justice to his solo violin *Caprices*, so Liszt was one of the few pianists capable of mastering the dazzling intricacies of the *Grande Études*. “They are true tempest and horror etudes,” commented Robert Schumann, “etudes for no more than ten or

twelve in the world. Weaker pianists would only cause laughter with them.” He even went as far as to suggest that Liszt might simplify some of the pieces in order to enhance their purely musical impact.

Ten years later Liszt published a new edition of the fourth etude as *Mazeppa*, and in 1851 he finished the third and final version of the twelve etudes, which appeared under the name *Études d'exécution transcendante*. Although he had already made a number of colorful suggestions in the score—‘dolce pastorale’ during the coda of No. 3, ‘with rapture’ for the triumphant ending of No. 6 and ‘bells’ in No. 11—with the exception of *Mazeppa* and the untitled second and tenth pieces, the studies did not receive their individual programmatic titles until the third edition was published.

Dinara Klinton

Interview with Dinara Klinton

? You recorded this CD in the Mendelssohn-Saal at the Gewandhaus in Leipzig. I heard you for the first time on the radio in this same hall for a recital in 2008. It made an overwhelming impression on me! On that occasion you played Robert Schumann's *Fantasiestücke* Op. 12 and the *Études* Opp. 10 and 25 by Frédéric Chopin, both extremely physically demanding. Now you have turned your attention to one of the most challenging of all piano works: Franz Liszt's *Études d'exécution transcendante*. How do you manage it with such ease?

Dinara Klinton I was very fortunate to have a wonderful training. Regina Horowitz, sister of Vladimir and a great pianist in her own right, taught for nearly half-a-century in my hometown of Kharkiv, where she laid the foundation of a strong piano tradition. When I was five years old, my first piano teacher told me, "There is no such thing as small hands, only clumsy ones!" I then proudly informed my mother that I was going to dedicate myself entirely to music. Three years later I won the Vladimir Krainev Competition and got to know maestro Krainev, a wonderful pianist and teacher. I do not know anyone who has not been struck by the poetic intensity and profound nobility of his playing. He became my artistic role model and made an incalculable impact on my musical personality. Through my mentorship with Krainev and studies with my subsequent piano professors, I proudly inherited the living tradition of Heinrich Neuhaus's school.

? What special significance does Liszt's music have for you?

DK My love affair with Liszt began with his *Transcendental Étude* No. 10, which I heard for the first time when I was eight years old. I also remember hearing his *Funérailles* emerging from one of the music school's windows, which moved me to a state of utter ecstasy. Back then, like all musical children, I dreamed of being able to play this wonderful music in adulthood. One year later, I played my first Liszt piece and then at the Central Music School in Moscow, my first *Transcendental Études*. The thing that still fascinates me most about this music is its bracing sense of freedom, its supreme confidence and complete lack of inhibition. When playing Liszt's music, I often feel as though anything is possible. I do not think he concealed a thing in his music. He seems to bare his very soul, and as a result we are left without any doubt as to the inner feelings of a pianistic giant who drove his listeners mad and who throughout his long and exciting life reacted to the world around him with an intense passion and sensitivity. The inexhaustible spectrum of human emotions that he conveys in his music affects me in a profoundly spiritual way.

? Your debut CD, featuring music by Chopin and Liszt, was released in 2007. How did that experience compare with your first recording for GENUIN?

DK I was 16 at the time and felt completely at home, despite the fact that the recording took place at night in the Great Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory. In fact, I completed the disc early in just two-and-a-half sessions. That said, I had not foreseen just how special the three days spent recording the twelve *Transcendental Études* would be. Playing the complete cycle a number of times in concert had provided me with the necessary sense of security.

But having the opportunity to playback immediately what I had just recorded in order to ensure that it represented exactly what I wanted to say was extremely helpful. I also became acutely aware of the responsibility of preserving my interpretation for all time! Who knows, perhaps it is only a first version, similarly to Liszt, and I will decide to do two more...?

? How do you respond to the poetic content of the etudes and the images connected with them?

DK The very essence of Liszt's music is its descriptive freedom. He was a master of program music, and through a subtle process of thematic transformation created arresting emotional soundscapes. This process of continual development based on a single melody reached new levels of expression in the *Transcendental Études*. Yet we have only Liszt's descriptive titles as a general guide, leaving us with considerable interpretative latitude. The one notable exception is *Mazeppa*, the young page whose forbidden love affair with the wife of a Polish magnate in King Casimir's court clearly fired Liszt's imagination. Tied to the back of a wild horse, *Mazeppa* is driven into the steppes to his doom. In the revised version of *Mazeppa*, Liszt intensified the music's cinematic quality by adding a hypnotic rhythm suggesting galloping hooves. Incidentally, the same story inspired literary works by Lord Byron and Victor Hugo, and Eugène Delacroix's famous painting.

There are also interesting parallels to be drawn between some of the transcendental studies and the solo piano transcriptions Liszt made of Ludwig van Beethoven's symphonies during the 1840s. *Paysage*, for example, not only shares the same key (F major) with Beethoven's *Pastoral Symphony*, but also its Romantic symbolizing of nature, embodying feelings of tranquility, freedom, catharsis and beauty. Similarly, *Eroica* is (like Beethoven's *Third Symphony*) cast in E flat major, with a main theme tellingly marked *Tempo di Marcia*,

alluding to an approaching battle. Interestingly, a number of distinguished Lisztians, including Ferruccio Busoni and Leslie Howard, consider the second version (1837) of *Eroica* superior to the final revision.

? Which of the other etudes do you find especially pictorially suggestive?

DK *Feux follets* is completely ingenious and unique, but is also strangely menacing, as though the music's evanescent textures are haunted by ghostly apparitions. Already here I detect the seeds of Liszt's later impressionistic style. This whimsical musical sketch, constantly fluctuating between half tones and whole tones, creates an intangible impression—fleeting yet nonetheless enticing. By contrast, the introductory theme of *Vision* is clearly derived from the *Dies Irae* motif—a haunting chorale set against a backdrop of chiming bells, it is a meditation on death.

Liszt was inspired by the legend of King Arthur and his huntsmen when composing *Wilde Jagd*. Interestingly, the title was originally associated with an outline for the scherzo and march from Liszt's symphonic poem *Mazeppa*. This is music of unbridled enthusiasm with a hint of madness—the second theme evokes a strange sensation of free flight. The transcendental etudes invariably carry French titles, with the exception of the aforementioned *Wilde Jagd* and *Ricordanza*, whose melodies are in the finest *bel canto* tradition. I agree with Ferruccio Busoni here that the music suggests the faded love letters of a distant, sentimental age.

Harmonies du soir reminds me of *Des Abends* from Schumann's *Fantasiestücke* Op. 12—not only because of its title and key, but also its intoxicating musical atmosphere: I hear the sound of sweet, soothing bells, gently tolling against a background of the setting sun's orange glow. Busoni memorably described *Chasse-Neige* as depicting “a sublime and steady fall

of snow which gradually buries the landscape and people”, to which I would only add that whenever I play it, I am struck by the music’s profound sense of tragedy.

? Not all of the etudes were given titles. Do you still detect a programmatic element in the untitled pieces?

DK Absolutely! That is why Busoni suggested such fanciful titles as *Rockets* (No. 2) and *Appassionata* (No. 10). No. 2 is permeated with the rhythm of the fate motif, while the melodic line is unmistakably violinistic, the allusion to Paganini made overt by the marking ‘a capriccio’. It remains a mystery why Liszt chose not to employ the generic title *Caprice* for No. 2 as No. 1 is clearly designated *Preludio*. Incidentally, Busoni felt the latter was less of a prelude to the cycle than a piece designed to test both the instrument and the mood of the performer. I am not sure I would go quite as far as that, although the parallels Busoni draws between No. 10 in F minor and Beethoven’s *Appassionata* in the same key are quite compelling. Liszt employs an ‘appassionato’ marking in both the transition section and the recapitulation’s second theme. The coda’s ‘stretto’ section also readily brings to mind the whirlwind final ‘presto’ of Beethoven’s sonata. There are also parallels to be drawn to Chopin’s *F minor Etude* Op. 10 No. 9, which seems to have inspired the melodic shape of Liszt’s first theme, the octave placements and descending seconds of its subsidiary theme and the accompanying figurations.

? Finally, having often performed the Liszt and Chopin’s two sets of etudes in concert, how would you compare these two keyboard titans?

DK Revealingly, Chopin dedicated his first set of etudes Op. 10 to “my friend Franz Liszt” and the second (Op. 25) to Liszt’s long-term life partner Marie d’Agoult. Yet while Chopin focuses his attention on one specific technique in each etude—rippling sequences of thirds, octaves or arpeggios, for example—Liszt uses each piece to explore a wide range of techniques and expression. Chopin inhabits a world of musical absolutes in which he philosophizes over innumerable, timeless spiritual questions, whereas Liszt explores the infinite variety of human life via feelings of joy, sorrow, love, anger, dignity and defeat. Each study has its own unique expressive profile, which makes unifying the cycle especially challenging. So I tend to approach them as a director might a series of twelve independent theatre pieces, in which the actors play out each scenario according to my vision. So should anything fail to be entirely convincing, I ask that the blame be placed solely on me!

The interview was conducted by Peter Freudenreich.

Biographical Notes

Dinara Klinton is an active concert performer and prize-winner of over 15 international competitions, including 3rd Prize at the BNDES International Piano Competition in Brazil (2014), 2nd Prize at the 9th International Paderewski Competition in Poland (2013), 2nd Prize at the Ferruccio Busoni International Piano Competition in Bolzano, Italy (2007). She has appeared at many prestigious festivals including the Rheingau Music Festival, International Festival of Piano “La Roque d’Antheron”, Cheltenham Music Festival, Aldeburgh Proms, Arthur Rubinstein Festival. Dinara Klinton has performed at such venues as Royal Festival Hall in London, Tchaikovsky Concert Hall in Moscow, Konzerthaus Berlin, Gewandhaus in Leipzig, Tokyo Sumida Triphony Hall, and has worked with such orchestras as The Philharmonia Orchestra, Lucerne Symphony Orchestra and the St Petersburg Philharmonic Orchestra under such conductors as Martyn Brabbins, Christian Arming and Alexander Dmitriev. Dinara made her debut recording *Music of Chopin and Liszt* at the age of sixteen.

Born in 1989 the city of Kharkiv, Ukraine, into a family of music lovers, Dinara Klinton started piano lessons in the age of five. A year later, she entered Kharkov Special Secondary Music School to study with Svetlana Zakharova. At the age of eight Dinara Klinton won First Prize in two international junior piano competitions; one in the Czech Republic, the other, the Vladimir Krainev Piano Competition, in her hometown. On graduating from the Moscow Central Music School, where she studied from 2001–2007

with Valery Pyasetsky, she went on to take her Graduate Diploma with Honours at the Moscow State Conservatory, where she worked with Eliso Virsaladze. Dinara has been awarded a Master of Performance degree at the Royal College of Music, London and has recently completed her Artist Diploma in Performance, under the tutelage of Dina Parakhina.

Dinara is the first recipient of the prestigious Benjamin Britten Piano Fellowship at the Royal College of Music supported by the Philip Loubser Foundation.

www.dinaraklinton.com



Zur Entstehungsgeschichte der „*Études d'exécution transcendante*“

Franz Liszt's *Études d'exécution transcendante* sind das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses, der ein Vierteljahrhundert andauerte. Liszt war 15 Jahre alt, als er seine ersten zwölf Etüden op. 1, S. 136 unter dem Namen *Études en douze exercices* komponierte und seinem Lehrer Carl Czerny, dem wir ebenfalls zahlreiche Klavieretüden verdanken, widmete. Geplant war ursprünglich ein Zyklus von 48 Übungsstücken, ähnlich dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach, den Liszt sehr schätzte. Jahre später, nach seinen Wanderjahren durch die Schweiz und Italien, kehrte Liszt zu diesem Material zurück.

Verwandelt bis zur „Nichtwiedererkennbarkeit“ wurden 1837 die zwölf *Grandes Études*, S. 137 herausgegeben. Die tonale Ordnung und das melodische Material der ursprünglichen Fassung blieben erhalten – mit einer Ausnahme: Das Thema der siebten Etüde wurde in die elfte Etüde transferiert und an deren Stelle erklang ein Motiv des früher komponierten *Impromptu brillante sur des themes de Rossini et Spontini*.

Die neuen Etüden zeichneten sich durch bis dahin nicht gekannte technische Anforderungen und hoch verdichtete Strukturen aus. Hector Berlioz meinte, wie nur Niccolò Paganini seine *Capricen* zu spielen vermochte, so wusste auch nur Liszt selbst die *Grande Études* zu bewältigen. Robert Schumann kommentierte sie mit den Worten: „Es sind wahre Sturm-und-Graus-Etüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt, schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen.“ Bei aller Achtung für

die kompositorische Leistung, riet er Liszt, die Werke zu vereinfachen. Zehn Jahre später gab Liszt unter dem Titel *Mazeppa* eine neue Redaktion der vierten Etüde heraus. Im Jahr 1851 beendete er schließlich die dritte und endgültige Version der zwölf Etüden, die unter dem Namen *Études d'exécution transcendante* erschien.

Den Terminus „transcendante“ benutzte Liszt bereits bei seinen *Paganini-Etüden* aus dem Jahr 1838. Obwohl zuvor bei den *Grandes Études* Begriffe wie „dolce pastorale“ in der Coda der dritten Etüde, „mit Verzückung“ im triumphalen Ende der sechsten Etüde und „Glocken“ in der elften Etüde auftauchten, bekamen sie ihre programmatischen Titel, ausgenommen *Mazeppa* und die nicht betitelten Stücke 2 und 10, erst in dieser dritten Fassung.

Dinara Klinton

Dinara Klinton im Gespräch

? Dinara, du hast diese CD im Mendelssohn-Saal des Gewandhauses zu Leipzig aufgenommen. Mit einem Recital in genau diesem Saal habe ich dich 2008 zum ersten Mal im Rundfunk gehört. Es hinterließ bei mir einen überwältigenden Eindruck! Du spieltest damals mit Robert Schumanns *Fantasiestücken* op. 12 und den Etüden op. 10 und 25 von Frédéric

Chopin ein Programm, das wohl jedem Pianisten physisch alles abverlangt. Und nun gilt deine Aufmerksamkeit den kompletten *Études d'exécution transcendante*. Sie gehören bekanntlich zum technisch besonders schwierigen pianistischen Repertoire, an das sich nur wenige wagen. Wie gelingt es dir, diese Herausforderung so scheinbar mühelos zu meistern?

Dinara Klinton Ich hatte das große Glück einer wunderbaren Schule. In meiner Heimatstadt Charkow unterrichtete Mitte des 20. Jahrhunderts Regina Horowitz, die Schwester des berühmten Vladimir Horowitz und selbst eine großartige Pianistin. Sie legte dort den Grundstein für eine starke Klavierschultradition. Als ich fünf Jahre alt war, erklärte mir meine erste Klavierlehrerin: „Es gibt keine kleinen Hände, es gibt nur ungeschickte!“ Ich erklärte daraufhin meiner Mutter, dass ich mich von nun an ganz der Musik widmen wolle.

Drei Jahre später gewann ich den Vladimir-Krainev-Wettbewerb und lernte dessen Namensgeber, den wunderbaren Pianisten und Pädagogen, persönlich kennen. Ich kenne niemanden, der nicht von der unglaublichen Poesie und phänomenalen Qualität von Krainevs Spiels beeindruckt gewesen wäre. Selbstverständlich wurde er für mich zu einem Vorbild als Künstler und er spielte nicht nur in der Formung meiner musikalischen Persönlichkeit eine bedeutende Rolle. Der Umgang mit ihm und auch der Einfluss meiner weiteren Pädagogen, die entweder wie Krainev selbst Schüler von Heinrich Neuhaus waren oder bei dessen Schülern studierten, vermittelten auch mir die Errungenschaften dieser berühmten Schule.

? Welche Bedeutung hat die Musik von Franz Liszt für dich?

DK Meine Liebe zur Musik von Liszt begann mit der transzendentalen Etüde Nr. 10, die ich zum ersten Mal hörte, als ich acht Jahre alt war. Auch *Funerailles*, der Trauermarsch, der

aus dem Fenster der Musikschule erklang, versetzte mich in einen regelrecht ekstatischen Zustand. Wie alle Kinder träumte ich damals, groß zu werden. Bei mir war der Traum vor allem mit dem Wunsch verbunden, diese wunderbare Musik selbst spielen zu können. Meinen ersten Liszt spielte ich ein Jahr später und die ersten transzendentalen Etüden dann in Moskau an der Zentralen Musikschule.

Am meisten fasziniert mich an seiner Musik ihre Ungebundenheit, die elementare Kraft, das Fehlen jeglicher Grenzen bei der Darlegung musikalischer Gedanken. Manchmal habe ich sogar den Eindruck, die Grenzenlosigkeit an sich ist schon der eigentliche Gedanke. Ich denke, er hat in der Musik nichts verheimlicht, offen alles ausgedrückt, was seine Seele bewegte. Wir müssen deshalb nicht rätseln, was dieser schillernde Künstler empfand, der die Zuhörer scharenweise um den Verstand brachte, der ein langes, ereignisreiches Leben hatte und leidenschaftlich und äußerst intensiv auf alles reagierte. Bei all dem unerschöpflichen Spektrum menschlicher Empfindungen, die er mit seiner Musik wiederzugeben imstande war, wirkt sie letztlich auf mich aber auch zutiefst spirituell.

? Deine Debüt-CD mit Werken von Chopin und Liszt erschien bereits 2007. Wie fällt dein Vergleich nun zur aktuellen Produktion bei GENUIN aus?

DK Bei den Aufnahmen für meine Debüt-CD war ich 16 Jahre alt. Ich fühlte mich dabei aber durchaus sicher. Ungeachtet dessen, dass die Aufnahme nachts im Großen Saal des Moskauer Tschaikowski Konservatoriums stattfand, konnte sie nach nur zweieinhalb Sessions abgeschlossen werden.

Ich muss gestehen, dass ich vorher nicht ahnte, wie spannend für mich jetzt die drei Aufnahmetage für die zwölf transzendentalen Etüden werden würden. Den Zyklus spielte

ich davor einige Male im Konzert. Das verschaffte mir die notwendige Grundsicherheit. Aber die Möglichkeit, das Gespielte sofort abzuhören, um schließlich sagen zu können: „Ja, das war genau das, was ich mitteilen wollte!“, war besonders hilfreich. Mir wurde bewusst, welche Verantwortung damit verbunden ist, bleibt doch das Gesagte für Jahre konserviert! Wer weiß, vielleicht ist das auch nur eine erste Version, wie bei Liszt, und ich entscheide mich für noch zwei weitere...?

? Erzähle doch bitte etwas über den Inhalt der Etüden und die damit verbundenen Bilder!

DK Die Musik von Liszt ist von Grund auf sehr frei und anschaulich. Er war ein Meister der Programm-Musik, durch die sich ihm neue musikalische Formen und Inhalte erschlossen. Speziell in den Etüden dominiert das Prinzip der Monothematik und ihrer kontinuierlichen Durchführung. Über deren bildhaften Inhalte und Sujets kann man durchaus unterschiedlicher Meinung sein, denn nur für die *Mazeppa* existiert ein detailliertes Programm. Hier diente Liszt die historische Figur des jungen Pagen Iwan Masepa, der eine unrechtmäßige erotische Beziehung zu der Frau eines polnischen Magnaten am Hofe von König Kazimir geführt hatte, als Vorlage für die Komposition: auf den Rücken eines wilden Pferdes gefesselt und zur Strafe in die Steppe gejagt – auf diese Weise hatte ihn sowohl Lord Byron in seinem Poem, Eugène Delacroix in seinem berühmten Gemälde als auch Victor Hugo in seinem Gedicht darstellt. Die Unterschiede der nachfolgenden Versionen zur Urfassung der *Mazeppa* werden vorwiegend im hinzugefügten Begleitrythmus eines galoppierenden Pferdes deutlich.

In den 1840er Jahren bearbeitete Liszt für das Klavier sämtliche Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Einige Etüden erhielten daraufhin Titel, die sich auf die Sinfonien bezogen:

Paysage ist, wie die 6. Symphonie, die *Pastorale*, in F-Dur geschrieben. Sie kann als Beispiel für das romantische Natur-Sinnbild von Liszt stehen: die Verkörperung der Ruhe, der Freiheit, der Katharsis, aber auch der Schönheit und zuweilen nicht erklärbarer Kräfte. Ich sehe darin auch die Darstellung der Umwelt in ihrer Wirkung auf den inneren Zustand eines Menschen.

Die Etüde *Eroica* ist in Es-Dur, der Tonart der gleichnamigen 3. Symphonie von Beethoven, geschrieben. Die Tempobezeichnung am Anfang des Hauptthemas – Tempo di Marcia (Un poco meno) – weist auf einen bevorstehenden Kampf hin. Interessanterweise hielten einige berühmte Liszt-Kenner wie Ferruccio Busoni die zweite Version von 1837 für weitaus bedeutender und interessanter.

? Auch unter den restlichen, zum Teil sehr poetischen Etüden, finden sich Bezüge, die dich sehr zu berühren scheinen. Welche Bezüge sind das?

DK *Feux follets* ist absolut genial und einzigartig, wirkt aber auch irgendwie bedrohlich – so, wie der an die Erscheinung der Irrlichter geknüpfte Aberglaube. Schon hier spüre ich impressionistische Keime für den späten Liszt-Stil. Eine wunderliche melodische Zeichnung, der Wechsel von Halb- und Ganztönen schaffen einen Eindruck von Nichtgreifbarem, Entschwindendem und gleichzeitig Lockendem.

Das Eingangsthema von *Vision* vermittelt mir einen Bezug zum *Dies Irae*-Motiv: Ein Choral vor dem Hintergrund eines Glockengeläuts. Es ist eine Meditation über den Tod. Zu *Wilde Jagd*, so die Annahme, wurde Liszt inspiriert durch die Legende von König Arthur und seinen Jägern. Der Name dieser Etüde stand ursprünglich als Titel zur Skizze vom Scherzo und Marsch zum symphonischen Poem *Mazeppa*. Was mich an *Wilde Jagd*

so fasziniert, ist die grenzenlose Begeisterung und Verrücktheit in ihr. Ich mag auch dieses Gefühl der Freiheit: Das Seitenthema erlebe ich wie einen extremen Flug.

Die transzendentalen Etüden sind in der Regel auf Französisch betitelt, bis auf die zuletzt erwähnte und *Ricordanza*. Deren Melodien schwelgen in den besten *bel canto*-Traditionen. Ich stimme hier Busoni zu, den diese Komposition an ein Päckchen mit vergilbten Liebesbriefen denken ließ. Dagegen erinnert mich *Harmonies du soir* an *Des Abends* aus den *Fantasiestücken* op. 12 von Robert Schumann. Nicht nur des Titels und der Tonart wegen, sondern auch durch die Atmosphäre der Etüde: Ich sehe und höre darin den süßen und wohltuenden Glockenklang vor dem Hintergrund der untergehenden Sonne. Über *Chasse-Neige* schließlich sprach Busoni von Schnee, der die Landschaft und die Menschen allmählich bedeckt. Ich empfinde darüber hinaus das geschilderte Naturereignis als Spiegelbild eines seelischen Zustands. Eine in ihrer Tragik sehr ergreifende Etüde.

? Nicht alle Etüden sind betitelt. Siehst du bei den unbenannten Stücken trotzdem einen programmatischen Ansatz?

DK Absolut! Busoni erfand deshalb für sie sogar Namen wie *Raketen* für die Nr. 2 und *Appassionata* für die Nr. 10. Die Etüde Nr. 2 ist durchdrungen vom „Rhythmus des Lebens“ der Beethoven'schen „Schicksal-Motive“. Unverkennbar ist hier die Ähnlichkeit der melodischen Führung mit der Geigen-Technik. Die Bezeichnung „a capriccio“ lässt unwillkürlich an Paganini denken. Stellt sich die Frage, was hat Liszt gehindert, diese Etüde mit *Caprice* zu betiteln? Wenn ihm hier ein Genre-Name widerstrebte, warum dann der Titel *Preludio* für die erste der Etüden? Busoni meinte übrigens, diese sei weniger ein Präludium zum Zyklus, sondern vielmehr ein Klaviertest bei Vortragsbeginn. Ich erkenne darin aber

schon ein gewichtiges Wort des Autors! Die Etüde Nr. 10 in f-Moll, da gebe ich Busoni recht, assoziiert natürlich stark mit der *Appassionata*, der Klaviersonate Nr. 23 f-Moll op. 57 von Beethoven. Die Anweisung „*appassionato*“ findet sich bei Liszt sowohl in der Überleitung als auch im Seitenthema der Reprise. Und das „*stretto*“ in der Coda erinnert deutlich an das „*Presto*“ im Finale der Beethoven-Sonate. Parallelen sehe ich auch zur *Etüde op. 10 Nr. 9* von Chopin, in der Intonation des Hauptthemas, in der Oktav-Auslegung des Seitenthemas mit der absteigenden Sekunde – vom Akkompagnement und dessen Tonart ganz zu schweigen.

? Mit den Etüden von Chopin hast du mittlerweile viel Erfahrung. Nun also die Liszt-Etüden. Wie würdest du abschließend diese Kompositionszyklen im Vergleich charakterisieren?

DK Ja, ich spielte häufig beide Zyklen der Chopin-Etüden. Den ersten davon hat Chopin mit der Widmung „meinem Freund Franz Liszt“ versehen und den zweiten dessen langjähriger Lebenspartnerin Marie d'Agoult zugeeignet. Schon daraus ist eine ideelle Verbindung zwischen Chopin und Liszt erkennbar. Beim Vergleich der technischen Besonderheiten der Etüden beider Komponisten wird in der Regel darauf verwiesen, dass Chopin bei jeder seiner Etüden ein spezielles technisches Problem in den Vordergrund rückte. Dagegen stellen sich die technischen Spezifika der Liszt-Etüden weit komplexer dar. Meine Beziehung zu den Kompositionen ist folgende: Jede der Chopin-Etüden steht gewissermaßen symbolisch für eine dialektische Auseinandersetzung mit unzähligen, zu allen Zeiten bestehenden geistigen Fragen. In jeder der Liszt-Etüden sehe ich hingegen so etwas wie eine Ballade über das menschliche Leben. So war es für mich gestalterisch schwieriger, diese Etüden in einen Zyklus zu formen. Allen Helden dieser Balladen sind Gefühle, wie zum Beispiel Freude, Leid, Liebe, Mitgefühl, Zorn, Erhabenheit oder Niederlage, natürlich nicht fremd. Das Wunderbare

ist aber, dass diese Emotionen von den Helden auf eigene Weise unterschiedlich durchlebt werden. An die Aufgabe, diese Gefühle musikalisch individuell darzustellen, bin ich wie ein Regisseur von zwölf eigenständigen Theaterstücken herangegangen. Nun, nach der „Aufführung“, kann ich sagen, dass den „Schauspielern“ darin nichts vorzuwerfen ist. Alle folgten präzise meinem Konzept. Sollte jedoch den verehrten Zuhörer etwas nicht überzeugt haben, bitte ich, die Schuld dafür allein bei mir zu suchen!

Das Gespräch mit Dinara Klinton führte Peter Freudenreich.

Biografische Anmerkungen

Dinara Klinton ist aktive Konzertpianistin und Preisträgerin bei mehr als 15 internationalen Wettbewerben. So gewann sie den dritten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb BNDES in Brasilien (2014), den zweiten Preis beim 9. Internationalen Paderewski-Klavierwettbewerb in Polen (2013) sowie ebenfalls den zweiten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Ferruccio Busoni in Bolzano, Italien (2007).

Sie spielte auf vielen renommierten Festivals auf, darunter das Rheingau Musik Festival, das Festival International de Piano de la Roque d'Anthéron, das Cheltenham

Music Festival, Aldeburgh Proms und das Internationale Artur-Rubinstein-Musikfestival. Außerdem spielte sie in Konzerthäusern wie der Royal Festival Hall in London, dem Tschaikowski-Konzertsaal in Moskau, dem Konzerthaus Berlin, dem Gewandhaus Leipzig und der Sumida Triphony Hall in Tokio. Dabei arbeitete sie mit dem Philharmonia Orchestra, dem Luzerner Sinfonieorchester, den Sankt Petersburger Philharmonikern und den Dirigenten Martyn Brabbins, Christian Arming und Alexander Dmitriev zusammen. Ihre erste CD nahm sie mit sechzehn Jahren für Delos Records auf: *Music of Chopin and Liszt*.

Dinara Klinton wurde 1989 in Charkiw (Ukraine) als Kind musikalischer Eltern geboren und erhielt mit fünf Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Ein Jahr später trat sie in die Musische Sekundarschule Charkiw ein, um bei Svetlana Zakharova zu studieren. Mit acht Jahren gewann sie zwei große Nachwuchswettbewerbe: einen in der Tschechischen Republik sowie den Vladimir-Krainev-Wettbewerb in ihrer Heimatstadt. Nach ihrem bemerkenswerten Abschluss an der Zentralen Musikschule Moskau, wo sie von 2001 bis 2007 Schülerin von Valery Pyasetsky war, absolvierte sie am Staatlichen Konservatorium Moskau bei Elisso Wirsaladse ihr Diplom mit Auszeichnung. Des Weiteren erhielt sie den Master of Performance am Royal College of Music und kürzlich das Konzertdiplom in Performance, wobei sie von Dina Parakhina betreut wurde.

Dinara ist die erste Empfängerin des angesehenen Benjamin-Britten-Klavier-Stipendiums am Royal College of Music. Außerdem wird sie von der Philip-Loubser-Stiftung unterstützt.

www.dinaraklinton.com

Acknowledgments

I dedicate this CD to the memory of Vladimir Krainev, whose amazing musicianship and unique personality have always inspired me and whom I miss a lot.

I would like to express my immense gratitude to everyone who made this recording possible. Special thanks to the Royal College of Music, my professor Dina Parakhina and the Head of Keyboard Vanessa Lata arche; The Philip Loubser Foundation, Michael and Catherine Loubser, Piers Hedley and Sally Sparrow.

Dinara Klinton is the 2014–2015
Royal College of Music Benjamin Britten Piano Fellow
supported by the The Philip Loubser Foundation.



ROYAL COLLEGE OF MUSIC

London

The Philip Loubser Foundation

GEN 16409

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Mendelssohn-Saal, Gewandhaus Leipzig, Germany

June 2–4, 2015

Recording Producer / Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian

Editing: Thomas Bößl, Alfredo Lasheras Hakobian

Piano: Steinway D · Piano Tuner: Stephan Wittig

English Translation: Taryn Knerr, Leipzig

Booklet Editing: Nora Gohlke, Leipzig

Photography: Peter Freudenreich, Berlin

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal, Leipzig

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2016 GENUIN classics, Leipzig, Germany. All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.

