

Chopin & Liszt

Anneleen Lenaerts
Harp

Aliud



Super Audio CD

Chopin & Liszt are both hailed as composers who belong, above all, to the piano. Liszt is perhaps the greatest technician the instrument has ever known, and Rubinstein described Chopin as the “soul of the piano”. Why, then, play these composers on the harp?

Chopin and Liszt were practically the same age: Chopin was born in 1810 and Liszt a year later, although he outlived Chopin by thirty-seven years. At the time the majority of the works on this CD were written, both composers were living in Paris: such a thriving musical centre that Chopin wrote to Kumelski he had found the best musicians and opera in the world. The city was crammed full of pianos and pianists, eager to make their names in such an exciting artistic environment. Wherever an instrument enjoys so much social importance, so many good artists and fine manufacturers, many compositions will be written for it. But the piano was not Paris's only point of interest in the 1800s. The French Revolution of 1789 was accompanied by a revolutionary aesthetic movement - Romanticism.

The fashion for “fidelity to the score” so prized among classical musicians today in fact only began with the restrained performing style of Clara Schumann, and had not yet become a holy cow when Chopin and Liszt were composing. Par contre, Romanticism was moving away from the old Enlightenment ideals of reason, logic, and admiration for the Ancient World, towards art that was wild, individual, and powerful. In the salons of well-born Parisian intellectuals like Marie d'Agoult, artists and intellectuals like Berlioz, Heine, George Sand and d'Agoult's own lover - Liszt - hotly discussed music: its capacity for moral or political good, or the philosophical force which brought it, and the artist, closer to the gods. Liszt's extraordinary technical abilities paved the way for new interpretations, and indeed in the 1830s he saw too much textual fidelity more as a denial of artistic responsibility on the part of the player - what he called the “Pilate offence”, washing one's hands of interpretation in public. If “tradition is laziness”, as he also declared, perhaps it is time to hear at least the music of his early and middle periods on a different instrument.

Liszt's compositions varied dramatically in style. Criticism has not always been kind to Liszt in this regard, but as with textual fidelity, this is a matter of fashions of taste. With the motto *genie oblige*, Liszt saw the artist as the vessel for, or bearer of the beautiful, whatever form it might take. His move to Weimar in 1848 saw him forsake a career as a travelling virtuoso at the age of only thirty-five, in order to concentrate more on composing and particularly on more orchestral forms of composition. His public never really forgave him for this, and Liszt was often depressed by the lukewarm reception of his compositions, unlike the hysterical “Lisztomania” that had greeted his piano recitals. Nonetheless, there is no doubting the artistic sincerity behind his move to Germany. With the exception of the concert étude *Waldesrauschen*, S.145/1 in D Flat

Major (1862-1863), all the Liszt on this disc is from the Weimar period. The *Caprice-Valse: Valse Mélancholique* S214 (1850-1852) is a reworking of the *Valse Mélancholique* S210 from 1839: it is more reflective, in keeping with the artistic direction Liszt was pursuing at the time. *Le Rossignol* S250/1 (“the nightingale”) also has two versions (1842 and 1853), both written in Weimar. Based on a song by Alexander Alabieff, it is the first of Liszt's two *Mémoires Russes* and while rather neglected these days, deserves a revival of its once-popular status.

Also from the Weimar period are the *Romance ‘O pourquoi donc’* S169 (1848) and the third *Liebestraum* (1850). The *Romance* was not reprinted in Liszt's lifetime, although Liszt reworked the piece in diverse versions (for viola and piano, then cello/piano, violin/piano and piano solo) when the Hannover publisher Arnold Simon wished to republish it in 1880. The third *Liebestraum* is the most famous of the three *Liebesträume* that came out together in 1850. All three were originally conceived as songs after poems by Ludwig Uhland and Ferdinand Freiligrath, about different forms of love. The third *Liebestraum* is about mature love, constant and unconditional in the face of human mortality. Liszt copied the first verse of Freiligrath's poem onto the score: “O lieb, so lang du lieben kannst! / O lieb, so lang du lieben magst! / Die Stunde kommt, die Stunde kommt / wo du an Gräbern stehst und klagst!” [“O love, so long as you can! / O love, so long as you will! / The hour is coming, the hour is coming / When you will stand at graves and weep!”].

Waldesrauschen, written shortly after Liszt left Weimar and proceeded to take religious orders in Rome, is a fine example of Liszt's concert études. These are more wide-ranging than Chopin's, which tend (with some notable exceptions, like the “Aeolian Harp” étude recorded here) to focus more relentlessly on one technical aspect.

Chopin, also in Paris, necessarily moved in the same circles as Liszt, but he was a very different artist. Liszt was the first pianist to play to more than three thousand people, on tour in Milan, while Chopin's more retiring nature preferred the intimacy of the private salon. He was in fact never comfortable among the Berlioz-Heine-Liszt group, uninterested as he was either in music as a political (revolutionary) force, or in the cult of the virtuoso artist. It is unsurprising that one of the first musical forms Chopin took up and made his own was the *Nocturne*, a genre invented by the Irish composer John Field. The early *Nocturnes*, like the B Flat Minor *Nocturne* from the 1829 *Opus 9*, show Chopin's continuation of Field's idea of an operatic, singing right hand melody, a gentle lyricism to evoke what lies within the private heart. It did not take Chopin long to introduce more and more original elements into all the forms he adopted. The C sharp minor *Polonaise* (1834) represents a striking development from the earlier *Polonaises*, with a vigorous and epic character beyond that of the traditional Polish courtly dance. As for the growing original-

ity of Chopin's Nocturnes, Liszt himself commented that "we have seen the shy, serenely tender emotions which Field charged them to interpret, supplanted by strange and foreign effects...Chopin, in his poetic Nocturnes, sang not only the harmonies which are the source of our most ineffable delights, but likewise the restless, agitating bewilderment to which they often give rise." The great, late Opus 48 No.1 in C Minor (1841) is widely regarded as Chopin's finest Nocturne, for Chopin's contemporary the pianist Theodor Kullak "a masterly expression of a great powerful grief".

If Liszt was the dazzling, gods-inspired artist, Chopin evoked the dreamy shadows of the soul. Romanticism is however big enough for both of them: the grace, understatement and above all spontaneity of Chopin's style of piano playing fascinated Victor Hugo's Paris as much as did Liszt's flowing hair and brilliant display. The concert étude of 1836, romantically named by Schumann as the "Aeolian Harp" (it is also known as "the Shepherd Boy", after Chopin's advice to imagine a shepherd boy playing his flute while sheltering from a storm), is more of a challenge because of the inner counter-melodies, than through extrovert technical brilliance. The Waltz in D Flat Major Op. 64 no.1 (1846), popularly called the Minute Waltz, was never actually intended to be played in under a minute. Chopin's publisher is responsible for the term, and meant "minute" as in very small or tiny. It is a charming little work, according to Chopin about a dog chasing its tail.

The harp has its Romantic composers, such as the Englishman Elias Parish-Alvars, or the remarkably large number from Wallonia like Godefroid, Bochsa and Dizi. The era was also a harp heyday, but without transcription the two greatest masters of the Romantic instrumental solo elude it. Especially given that the harp and the piano also share a notation system that means harpists can often play piano music with little or no alteration, it seems a shame to miss out on some of the finest works the era can provide. For the musician, they offer a wonderful voyage of discovery. As for the music, transcription gives to and enriches it as much as it can commandeer it. The sounds and performance idioms of different instruments provide new colours; the audacious act can, in itself, surprise us into realising how many of our aesthetic value judgements are pre-conceived. On a practical level, transcription can bring a neglected work back into the limelight: Le Rossignol has benefited, somewhat forgotten by pianists as it is, from a surge of interest from harpists.

For music, musicians, and audiences too, the musicologist Kenneth Hamilton points out that "Traditions, great or merely different, tell us not just about the potentialities in the music, but about the limitations of our own taste...questioning the eternal validity of the canon, and our performance practices surrounding it, can be profoundly liberating." There is no more reason why we should insist that only pianos perform particular works, than there is for us to insist on one performance aesthetic to be all things to all musics. In any case, to confine ourselves to any one style would be to miss out on the large and aspirational Romantic soul.

Chopin & Liszt worden allebei beschouwd als componisten bovenal verbonden met de piano. Liszt is misschien wel de grootste technicus die dit instrument ooit heeft gekend en Chopin werd door Rubinstein omschreven als de "ziel van de piano". Waarom zou je deze componisten dan eigenlijk spelen op harp?

Chopin en Liszt waren ongeveer even oud: Chopin werd geboren in 1810 en Liszt een jaar later, hoewel hij Chopin overleefde met zevenendertig jaar. Wanneer het merendeel van de werken op deze CD geschreven werd, leefden beide componisten in Parijs. Deze stad was zo'n florerend muziekcentrum dat Chopin aan Kumelski schreef dat hij er de beste muzikanten en beste opera in de wereld had gevonden. Bovendien was deze stad verzadigd aan piano's - die in deze tijd de harp vervangen hadden als huiselijk instrument - en aan pianisten die popelden om hun naam te maken in zo'n boeiende artistieke omgeving. Waar een instrument zo'n belangrijke sociale status geniet en het zoveel goede artiesten en fabrikanten verenigt, worden er ook veel composities aan gewijd. Zelfs nog belangrijker dan de piano, was de brede esthetische beweging van die tijd: de Romantiek.

"Trouw aan de partituur", de trend die alom tegenwoordig en geprezen is bij klassieke muzikanten van vandaag, begon bij de gecontroleerde uitvoeringspraktijk van Clara Schumann en was nog geen muzikaal gebod toen Liszt en Chopin componeerden. Meer nog, de Romantiek evolueerde eerder weg van de oude Verlichtingsidealen als de rede, de logica en de studie van de Antieke Wereld, naar een wilde, individuele en machtige kunst. In de salons van de gegoede Parijse intellectuelen zoals Marie d'Agout, discussieerden artiesten als Berlioz, Heine, George Sand en d'Agout's eigen geliefde - Liszt - over muziek en haar capaciteiten om moraal en politiek te beïnvloeden, over de filosofische kracht die ze met zich meebrengt en over de artiest die de Goden benadert. Liszt's uitzonderlijke technische vaardigheden maakten de weg vrij voor nieuwe interpretaties en zeker in de jaren 1830 zag hij te veel getrouwheid aan de tekst eerder als een ontkenning van de artistieke verantwoordelijkheid van de uitvoerder, wat hij omschreef als de "Zonde van Pilatus": zich openlijk de handen zuiveren van elke interpretatie. Als traditie gelijk is aan luiheid, zo zei hij nog, is het misschien tijd om minstens de muziek uit zijn vroege en middelste periodes eens op een ander instrument te horen.

De composities van Liszt waren zeer verscheiden in stijl. In dat opzicht waren de kritieken niet altijd vriendelijk voor zijn muziek, maar net zoals met trouwheid aan de tekst, is ook dit een kwestie van mode en smaak. Onder het motto "genie oblige" zag Liszt een artiest als de bewaarder of drager van de schoonheid, in welke vorm ook.

Zijn verhuis naar Weimar in 1848 verplichtte hem zijn carrière als reizende virtuoos op te geven en dat op amper vijfendertigjarige leeftijd. Zo kon hij zich namelijk meer concentreren op het componeren en in het bijzonder op het schrijven van orkestwerken. Zijn publiek heeft hem dat nooit helemaal vergeven en Liszt was vaak teleurgesteld door de slechts matige ontvangst van zijn composities, dit in contrast met de

“Lisztomania” die zijn pianorecitals steeds hadden weten op te wekken. Nochtans bestaat er geen twijfel over de artistieke oprechtheid aangaande zijn verhuis naar Duitsland.

Met uitzondering van de concertstudie Waldesrauschen, S145/1 in Re mol Groot (1862-1863), dateren al de werken van Liszt op deze CD uit zijn Weimarperiode.

De Caprice-Valse: Valse Mélancholique S214 (1850-1852) is een herwerking van de Valse Mélancholique S210 uit 1839: het werk is beschouwelijker van aard, conform de artistieke richting die Liszt uitging op dat moment.

Le Rossignol S250/1 (“De Nachtegaal”) heeft ook twee versies (1842 en 1853), beiden geschreven in Weimar. Gebaseerd op een lied van Alexander Alabieff, is dit het eerste van Liszts twee Mélodies Russes. Hoewel het vandaag eerder verwaarloosd wordt, verdient het een wederopbloei van de populaire status van weleer.

Ook uit de Weimarperiode zijn de Romance “O pourquoi donc” S169 (1848) en de derde Liebestraum (1850). De Romance werd niet heruitgegeven tijdens Liszts leven, al herwerkte hij de compositie in verschillende versies (voor altviool en piano, dan cello en piano, viool en piano en piano solo) wanneer de uitgever Arnold Simon uit Hannover het opnieuw wilde publiceren in 1880. De derde Liebestraum is de bekendste van de drie Liebesträume die in 1850 samen verschenen. Alle drie ontstonden ze oorspronkelijk als liederen naar gedichten van Ludwig Uhland en Ferdinand Freiligrath, over verschillende vormen van liefde. De derde Liebestraum gaat over rijpe liefde, constant en onvoorwaardelijk in het licht van de menselijke sterfelijkheid. Liszt schreef het eerste vers van Freiligraths gedicht op de score: “O lieb, so lang du lieben kannst! / O lieb, so lang du lieben magst! / Die Stunde kommt, die Stunde kommt / wo du an Gräbern stehst und klagst!” [“O geliefde, zo lang jij liefhebben kan! / O geliefde, zo lang jij liefhebben wil! / De tijd zal komen, het uur is nabij / wanneer jij aan het graf zal staan en wenen!”].

Waldesrauschen, geschreven kort nadat Liszt vertrok uit Weimar en zijn intrede deed in de geestelijke ordes in Rome, is een mooi voorbeeld van zijn concertstudies. Ze zijn gevarieerder dan de studies van Chopin, omdat deze laatste meer lijken te focussen op één technisch aspect (met enkele noemenswaardige uitzonderingen, zoals de “Eolische Harp”, een studie die ook op deze CD is opgenomen).

Chopin, die ook in Parijs vertoefde, bewoog zich in dezelfde milieus als Liszt, maar was een heel andere artiest.

Liszt was de eerste pianist die voor meer dan drieduizend mensen speelde op tournee in Milaan, terwijl Chopin, eerder verlegen van aard, de intimiteit van de private salons verkoos. Hij voelde zich eigenlijk nooit op zijn gemak in het gezelschap van Berlioz, Heine en Liszt, omdat hij niet geïnteresseerd was in muziek als een politieke (revolutionaire) kracht, of in de cultus van een virtuoze artiest.

Het is geen verrassing dat een van de eerste muzikale vormen die Chopin opnam en zich eigen maakte, de Nocturne was, een genre dat uitgevonden werd door de Ierse componist John Field. De vroege Nocturnes, zoals de Nocturne in si mol klein, Opus 9 uit 1829, tonen de voortzetting van Fields idee: een operamelodie, gezongen in de rechterhand, een zachte lyriek om datgene op te roepen wat ligt in de intimiteit van het hart.

Het duurde niet lang vooraleer Chopin meer en meer originele elementen introduceerde in de vormen die hij overnam. De Polonaise in do kruis klein (1834) toont een aanzienlijke ontwikkeling sinds de vroege Polonaises, met een groots en episch karakter, voorbij aan dat van de traditionele Poolse formele dans.

Over de toenemende originaliteit van Chopins Nocturnes, zei Liszt zelf het volgende: “we zagen de timide en sereen gevoelige emoties, zoals Field wou dat ze uitgevoerd werden, vervangen worden door vreemde en uitheemse effecten. In zijn poëtische Nocturnes bezong Chopin niet alleen de harmonieën als bron van onze onbeschrijflijke verrukkingen, maar ook de rusteloze en agiterende verwarring die ze vaak teweegbrengen.”

De grote en late Nocturne Opus 48 in do klein (1841) wordt algemeen beschouwd als Chopins mooiste Nocturne en volgens Chopins tijdgenoot, de pianist Theodor Kullak “een meesterlijke uitdrukking van een diep verdriet”.

Was Liszt de betoverende, door de goden geïnspireerde artiest, zo beroerde Chopin de dromerige schaduwen van de ziel. De Romantiek was echter groot genoeg voor beiden: de elegantie, een understatement, en bovenal de spontaneïteit van de stijl van Chopins pianospel fascineerde het Parijs van Victor Hugo net zozeer als Liszts glooiende haren en briljante versiering. De concertstudie uit 1836, op een romantische wijze de “Eolische Harp” genoemd door Schumann (ook bekend als “De Herdersjongen”, na Chopins suggestie om zich een herdersjongen voor te stellen die op zijn fluit speelt terwijl hij schuilt voor een storm), is eerder een uitdaging omwille van de interne tegenmelodieën, dan door de extroverte technische glans. De Wals in Re mol Groot Opus 64 no. 1 (1846), bekend als de Minutenwals, was eigenlijk nooit bestemd om gespeeld te worden binnen een minuut. Chopins uitgever is verantwoordelijk voor deze naam en bedoelde met “minuut” zeer klein of minuscuul. Dit charmant werkje ging volgens Chopin over een hond die achter zijn eigen staart vangt.

De harp heeft haar Romantische componisten, zoals de Engelsman Elias Parish-Alvars, of het opmerkelijk groot aantal toondichters uit Wallonië zoals Godefroid, Bochs en Dizi.

In dit tijdperk vierde de harp dan ook hoogtij, maar zonder transcriptie ontbreken de twee grootste meesters van het Romantische instrumentale solowerk in dit repertoire. Daarbij komt dat de harp en de piano hetzelfde notatiesysteem delen zodat harpisten vaak pianomuziek kunnen spelen met weinig of geen

aanpassingen. Het zou zonde zijn om voorbij te gaan aan enkele van de mooiste werken die een tijdperk kan voortbrengen. Aan de muzikant bieden ze een prachtige ontdekkingsreis. Muzikaal gezien kan een transcriptie een werk net zoveel schenken en verrijken als uithollen. De klanken en uitdrukkingsmogelijkheden van verschillende instrumenten scheppen nieuwe kleuren; deze gedurfde stap op zichzelf kan ons verrassen door ons te laten beseffen hoeveel van onze esthetische waardeoordelen voorondersteld zijn. In de praktijk kan een transcriptie een verwaarloosd werk terug in de schijnwerpers plaatsen: Le Rossignol, een beetje in de vergetelheid geraakt bij pianisten, profiteerde van een golf van belangstelling vanwege harpisten.

Voor muziek, muzikanten en publiek onderlijnt de musicoloog Kenneth Hamilton dat tradities, veel of weinig verschillend, niet alleen de mogelijkheden in de muziek onthullen, maar ons ook de grenzen van onze eigen smaak tonen. De eeuwige geldigheid van de maatstaf en de omringende uitvoeringspraktijken in vraag stellen, kan bovendien heel bevrijdend zijn. Er is niet méér reden om ervoor te pleiten dat bepaalde werken enkel op piano zouden gespeeld worden, dan om één uitvoeringsesthetiek geldig voor alle muziek te verdedigen. In elk geval, onszelf beperken tot één enkele stijl, welke dan ook, zou voorbijgaan aan de brede en idealistische Romantische ziel.



Chopin & Liszt ont tous les deux été salués comme des compositeurs appartenant avant tout au piano. Liszt est peut-être le plus grand technicien que cet instrument ait jamais connu, et Rubinstein décrivait Chopin comme l'« âme du piano ». Alors, pourquoi, jouer ces compositeurs à la harpe ?

Chopin et Liszt étaient pratiquement du même âge : Chopin est né en 1810, Liszt un an plus tard mais il lui survécut trente-sept ans. À l'époque où la majorité des œuvres présentées dans ce CD furent écrites, les deux compositeurs vivaient à Paris, un centre musical si florissant que Chopin écrivit à Kumelski qu'il y avait trouvé les meilleurs musiciens et le meilleur opéra du monde. La ville était pleine à craquer de pianos et de pianistes, tous très impatients de se faire un nom dans un milieu artistique aussi exaltant. Partout où un instrument jouit d'une telle importance sociale, c'est en grand nombre que les bons artistes, les grands facteurs et les compositeurs se consacrent à lui. Mais le piano ne fut pas le seul centre d'intérêt à Paris dans les années 1800. La Révolution Française de 1789 a été accompagnée d'un mouvement artistique révolutionnaire, le Romantisme.

La mode de la « fidélité à la partition » si prisée de nos jours chez les musiciens classiques, ne commença en fait qu'avec le style sobre d'interprétation de Clara Schumann, et n'était pas encore devenu une vache sacrée lorsque Chopin et Liszt se mirent à composer. Par contre, le Romantisme était en train de s'éloigner des vieux idéaux des Lumières, la raison, la logique, et l'admiration pour l'Antiquité, pour s'approcher d'un art sauvage, individuel et puissant. Dans les salons des intellectuels parisiens « bien nés », comme Marie d'Agoult, les artistes et les intellectuels comme Berlioz, Heine, George Sand, et l'amant même de d'Agoult, Liszt, discutaient avec passion de musique : de sa capacité à influencer la morale ou la politique, ou de la force philosophique qui l'amène, elle et les artistes, à s'approcher des dieux. Les extraordinaires capacités techniques de Liszt ont ouvert la voie à de nouvelles interprétations, et même dans les années 1830, il considérait une trop grande fidélité au texte comme un déni de la responsabilité artistique de la part du musicien – ce qu'il appelait l'« Offense de Pilate » – qui se lavait publiquement les mains de l'interprétation. Si « tradition égal paresse », ainsi qu'il le disait aussi, il est peut-être temps d'entendre enfin la musique de ses premières et moyennes périodes sur un autre instrument.

Les compositions de Liszt sont de styles terriblement variés. La critique n'a pas toujours été gentille envers Liszt à cet égard, mais comme pour la fidélité au texte, ceci est une histoire de mode, de goût. Selon la devise génie oblige, Liszt voyait l'artiste comme le vaisseau, ou le porteur, de la beauté, quelque que soit sa forme. Son déménagement à Weimar en 1848 l'a vu abandonner une carrière de virtuose itinérant à l'âge d'à peine trente-cinq ans, afin de pouvoir se concentrer davantage sur la composition et en particulier sur des formes plus orchestrales de la composition. Son public ne

lui a jamais vraiment pardonné cela, et Liszt fut souvent déprimé par la tiédeur de l'accueil reçu par ses compositions, très éloigné de l'hystérie « Lisztomania » qui avait salué ses récitals de piano. Néanmoins, il n'y a pas à douter de la sincérité artistique à l'origine de son installation en Allemagne. A l'exception de l'étude de concert Waldesrauschen, S.145/1 en ré bémol majeur (1862-1863), toutes les œuvres de Liszt de ce disque datent de la période de Weimar. La Valse Caprice, Valse Mélancolique S214 (1850-1852), est une reprise de la Valse Mélancolique S210 de 1839 : elle est plus réfléchie, en accord avec la direction artistique poursuivie par Liszt à cette époque. Le Rossignol S250/1 (« the nightingale ») a lui aussi deux versions (1842 et 1853), toutes deux écrites à Weimar. Inspiré d'une chanson de Alexander Alabieff, c'est la première des deux Mélodies Russes de Liszt et, bien que négligée aujourd'hui, elle mérite de retrouver son statut populaire d'antan.

C'est aussi de la période de Weimar que datent la Romance « O pourquoi donc » S169 (1848) et le troisième Liebestraum (1850). La Romance n'a pas été rééditée du vivant de Liszt bien que Liszt ait réécrit plusieurs versions de cette œuvre (pour alto et piano, puis pour violoncelle et piano, pour violon et piano et pour piano seul) lorsque l'éditeur d'Hannovre, Arnold Simon, souhaita la rééditer en 1880. Le troisième Liebestraum est le plus célèbre des trois Liebestraum sortis ensemble en 1850. Tous trois furent conçus à l'origine comme des chansons inspirées des poèmes de Ludwig Uhland et Ferdinand Freiligrath sur les différentes formes d'amour. Le troisième Liebestraum parle de l'amour mature, constant et inconditionnel face à la mortalité humaine. Liszt a écrit les premiers vers du poème de Freiligrath sur la partition : « O lieb, so lang du lieben kannst! / O lieb, so lang du lieben magst! / Die Stunde kommt, die Stunde kommt / wo du an Gräbern stehst und klagst », « O mon amour, aussi longtemps que vous le pouvez! / O chère, aussi longtemps que vous le souhaitez! / Le temps viendra, l'heure vient / où vous vous tenez sur la tombe et pleurez ! »

Waldesrauschen, écrite peu de temps après que Liszt quitte Weimar et prenne les ordres à Rome, est un bon exemple des études de concert de Liszt. Elles sont plus variées que celle de Chopin, qui ont tendance (sauf exceptions notables comme l'étude « Harpe Eolienne » enregistrée ici) à se concentrer avec plus d'acharnement sur un seul aspect technique.

Chopin, lui aussi à Paris, a nécessairement évolué dans les mêmes cercles que Liszt, mais il était un artiste très différent. Liszt fut le premier pianiste à jouer devant plus de trois cent personnes, en tournée à Milan, alors que la nature plus réservée de Chopin préférerait l'intimité d'un salon privé. En fait, il n'a jamais été à l'aise au sein du groupe Berlioz-Heine-Liszt, peu intéressé qu'il était, soit par la musique en tant que force politique (révolutionnaire), soit par le culte de l'artiste virtuose. Il n'est pas surprenant

que l'une des premières formes musicales que Chopin ait reprise et faite sienne, fut le nocturne, un genre inventé par le compositeur irlandais John Field. Les premiers nocturnes, comme le Nocturne en si bémol mineur opus 9 de 1829, montre la reprise par Chopin de l'idée de Field d'une mélodie d'opéra, chantée à la main droite, un lyrisme doux pour évoquer ce qui repose dans l'intimité du cœur. Il fallut peu de temps à Chopin pour introduire de plus en plus d'éléments originaux à toutes les formes qu'il avait adoptées. La Polonaise en do dièse mineur (1834) représente une évolution frappante des premières polonaises, avec un caractère vigoureux et épique qui va bien au delà de la traditionnelle danse courtoise polonaise. Quant à l'originalité grandissante des nocturnes de Chopin, Liszt lui-même en fit ce commentaire : « nous avons vu les émotions timides, sereinement tendres, dont Field leur avait confié l'interprétation, être supplantées par des effets étranges et étrangers... Chopin, dans ses nocturnes poétiques, chante non seulement les harmonies à la source de nos délices les plus ineffables, mais aussi l'incessante et troublante confusion à laquelle ils donnent souvent lieu ». Le grand et dernier Opus 48 N°1 en do mineur (1841) est largement considéré comme le plus beau nocturne de Chopin, « l'expression magistrale d'une puissante douleur » selon le pianiste Theodor Kullak, contemporain de Chopin.

Si Liszt était un artiste éblouissant, inspiré par les dieux, Chopin évoquait les ombres rêveuses de l'âme. Le Romantisme est cependant assez grand pour eux deux : la grâce, euphémisme, et par dessus tout la spontanéité du style de Chopin quand il jouait au piano, fascinaient tout autant le Paris de Victor Hugo que la gracieuse chevelure et la brillante allure de Liszt. L'étude de concert de 1836, romantiquement appelée « Harpe Eolienne » par Schumann (également connue sous le nom du « Berger » après que Chopin ait suggéré d'imaginer un berger jouant de la flûte en s'abritant d'une tempête), tient plus du défi par ses contre-chants internes que par le génie technique qui s'en dégage. La valse en ré bémol majeur Opus 64 (N°1) 1846, popularisée sous le nom de Valse Minute, n'a en fait jamais été destinée à être jouée en moins d'une minute. C'est l'éditeur de Chopin qui est responsable de cette appellation. Il entendait par « minute », très courte ou minuscule. C'est une charmante petite pièce sur un chien qui court après sa queue si l'on en croit Chopin.

La harpe a ses compositeurs romantiques comme l'anglais Elias Parish-Alvars ou les wallons, ô combien nombreux, comme Godefroid, Bochsa et Dizi. L'époque fut aussi un âge d'or de la harpe, mais sans les transcriptions, les deux grands maîtres du solo instrumental romantique en auraient été exclus. Si l'on considère en outre que la harpe et le piano partagent un système de notation qui permet souvent aux harpistes de jouer des œuvres pour piano sans avoir à les modifier, ou très peu, il serait dommage de passer à côté de certaines des plus belles œuvres que l'époque ait produites. Pour le musicien, elles offrent un magnifique voyage de découverte. Quant à la musique, la transcription peut lui apporter et l'enrichir autant qu'elle peut la piller. Les sons et les idiomes de

performance des différents instruments fournissent de nouvelles couleurs ; la démarche, audacieuse, peut en elle-même nous surprendre en nous faisant réaliser combien nos jugements de valeurs esthétiques sont préconçus. Au niveau pratique, la transcription peut remettre sous le feu des projecteurs un travail négligé : Le Rossignol, un peu oublié par les pianistes, a profité d'un regain d'intérêt de la part des harpistes.

Pour la musique, les musiciens, et aussi le public, le musicologue Kenneth Hamilton souligne le fait que « les traditions, plus ou moins différentes, ne sont pas seulement révélatrices des potentialités de la musique, mais aussi des limites de nos propre goût...s'interroger sur la validité éternelle du canon et sur nos pratiques d'exécution qui en découlent, peut être profondément libérateur ». Nous n'aurions pas plus de raison d'insister pour que des œuvres soient spécifiquement destinées à être interprétées au piano que nous n'en aurions de défendre une unique performance esthétique valable pour toutes les musiques. En tout cas, nous limiter à un style quelconque serait passer à côté de l'immense et prestigieuse âme du Romantisme.



Chopin & Liszt gelten in erster Linie als meisterhafte Komponisten der Klavierliteratur. Liszt war vielleicht der brillianteste Techniker jemals auf diesem Instrument und Chopin wurde von Rubinstein als die "Seele des Klaviers" beschrieben. Welchen Grund gibt es also, Werke dieser Komponisten auf der Harfe zu spielen?

Chopin und Liszt waren praktisch gleich alt: Chopin wurde 1810 geboren, Liszt ein Jahr später, wobei er Chopin um 37 Jahre überlebte. Zur Entstehungszeit der meisten auf dieser CD eingespielten Werke lebten beide in Paris. Begeistert von diesem blühenden, musikalischen Zentrum schrieb Chopin an Kumelski, er hätte die besten Musiker und die beste Oper der Welt vorgefunden.

Die Stadt war überreich an Klavieren und Pianisten, welche danach strebten, sich einen Namen in einem so aufregenden künstlerischen Umfeld zu machen. Wo ein Instrument einen so wichtigen sozialen Rang einnimmt, wo sich so viele hoch qualifizierte Künstler und Instrumentenbauer tummeln, dort entstehen auch viele Kompositionen für dieses Instrument. Das Klavier war jedoch nicht das einzige Interessante an Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die französische Revolution 1789 wurde von einer ästhetisch umstürzenden Bewegung begleitet- der Romantik.

Der Trend der "Treue zum Notentext", heute unter klassischen Musikern sehr hochgehalten, entwickelte sich eigentlich erst mit Clara Schumanns zurückhaltendem Vortragstil und war zu Chopins und Liszts Zeiten keineswegs ein "musikalisches Gebot". Ganz im Gegenteil: Die Romantik wandte sich von den Idealen der Aufklärung, Vernunft, Logik und der Bewunderung der Antike ab, und einer individuellen, wilden, kraftvollen Kunst zu. In den Salons der gut situierten Pariser Intellektuellen wie Marie d'Agoult führten Künstler und Intellektuelle wie Berlioz, Heine, George Sand und d'Agoults eigener Liebhaber, nämlich Liszts, hitzige Diskussionen über die Musik, über ihre Stellung in moralischen und politischen Belangen oder über die philosophische Energie, durch die Musik und Künstler den Göttern näher kommen können.

Liszts außergewöhnliche technische Fähigkeiten ebneten den Weg für neue Interpretationen. In der Tat erachtete er in den 1830er Jahren eine übertriebene Treue zum Notentext eher als eine Verweigerung der künstlerischen Verantwortung Seitens des Interpreten, was er als eine "Sünde des Pilatus" bezeichnete: seine Hände öffentlich von einer Interpretation rein zu waschen.

Wenn Tradition Faulheit sei, wie er ebenfalls erklärte, dann ist es vielleicht Zeit zumindest die Musik seiner frühen und mittleren Schaffensperioden auf einem anderen Instrument zu hören.

Liszts Werke unterschieden sich stilistisch drastisch von einander.

Die Kritik ging diesbezüglich nicht immer gerade freundlich mit ihm um, aber wie die Notentexttreue ist auch dies eine zeitgebundene Geschmacksfrage. Nach dem Motto *genie oblige* (Genie verpflichtet), sah Liszt den Künstler als Bewahrer oder Träger des Schönen, in welcher Form auch immer.

Sein Ortswechsel nach Weimar 1848 bewirkte, dass er seine Karriere als reisender Virtuose bereits mit 30 Jahren aufgab, um sich vermehrt auf das Komponieren, im Besonderen von Orchesterwerken, zu konzentrieren. Dies hat ihm sein Publikum nie wirklich verziehen und so war Liszt oftmals niedergeschlagen über die gleichgültige Rezeption seiner Werke, die im krassen Gegensatz zu der hysterischen „Lisztomania“ stand, mit der seine Auftritte am Klavier aufgenommen worden waren. Nichtsdestotrotz gibt es keinen Zweifel an der künstlerischen Ernsthaftigkeit hinter seinem Umzug nach Deutschland. Mit Ausnahme der Konzertetüde „Waldesrauschen“, S. 145/1 in *Des-Dur* (1862-1863), stammen alle Werke Liszts auf dieser Aufnahme aus der Weimarer Zeit. Der *Caprice-Valse: Valse Mélancholique*, S. 214 (1850-1852), ist eine Überarbeitung des *Valse Mélancholique* S. 210 aus dem Jahr 1839: Sie spiegelt die künstlerische Richtung, die Liszt zu diesem Zeitpunkt verfolgte, besser wider. Auch von „*Le Rosignol*“, S.250/1 („Die Nachtigall“), gibt es zwei Versionen. Beide entstanden in Weimar. Basierend auf einem Lied von Alexander Alabieff ist sie die erste von zwei *Méodies Russes* Liszts. Obwohl sie heute recht vernachlässigt wird, verdient sie eine Auffrischung ihrer einstigen Popularität.

Ebenso aus der Weimarer Periode stammen die Romanzen „*O pourquoi donc*“, S. 169 (1848) und der dritte „*Liebestraum*“ (1850). Obwohl Liszt diese Romanze in verschiedenen Versionen überarbeitete (für Viola und Klavier, dann Cello/Klavier, Violine/Klavier und Klavier solo) als der Herausgeber Arnold Simon aus Hannover 1880 den Wunsch einer neuen Herausgabe äußerte, wurde sie zu Liszts Lebzeiten nicht neu aufgelegt. Der dritte „*Liebestraum*“ ist der berühmteste der drei „*Liebesträume*“, die 1850 gemeinsam herauskamen. Alle drei waren ursprünglich als Lieder nach Gedichten von Ludwig Uhland und Ferdinand Freiligrath über die unterschiedlichen Arten der Liebe gedacht. Der dritte *Liebestraum* handelt von der reifen Liebe, beständig und bedingungslos Angesichts der menschlichen Sterblichkeit. Liszt übertrug den ersten Vers von Freiligraths Gedicht in die Noten: „O lieb, so lang du lieben kannst! / O lieb, so lang du lieben magst! / Die Stunde kommt, die Stunde kommt / wo du an Gräbern stehst und klagst!“

„*Waldesrauschen*“, entstanden kurz nachdem Liszt Weimar verlassen hatte und nach Rom weitergezogen war um dort in einen geistlichen Orden einzutreten, ist ein schönes Beispiel für Liszts Konzertetüden. Sie sind ausladender als jene von Chopin, welche sich (bis auf erwähnenswerte Ausnahmen wie die hier aufgenommene Etüde „*Die Äolsharfe*“) konsequenter mit einem technischen Aspekt befassen.

Chopin bewegte sich in seiner Pariser Zeit unumgänglich auch in denselben Kreisen wie Liszt, war aber eine ganz andere Künstlerpersönlichkeit.

Liszt war der erste Pianist, der, auf einer Reise in Mailand, vor über 3000 Menschen spielte, während Chopin aufgrund seines zurückgezogenen Naturells die Intimität der privaten Salons bevorzugte. In der Gruppe um Berlioz, Liszt und Heine fühlte er sich nie wirklich wohl und interessierte sich weder für die Musik als politische (revolutionäre) Kraft noch für den Virtuosenkult. So überrascht es kaum, dass eine der ersten musikalischen Formen, die Chopin aufgriff und sich aneignete das *Nocturne* war, eine von dem irischen Komponisten John Field entwickelte Gattung.

Die frühen *Nocturnes*, wie das *Nocturne* in b-moll Opus 9 aus dem Jahr 1829, zeigen Chopins Weiterführung von Fields Vorstellung einer durchgängigen, gesanglichen Melodie in der rechten Hand, die in lyrisch-sanfter Weise das im Herzen Verborgene wachzurufen vermag. Sehr bald führte Chopin immer mehr eigene Elemente in die von ihm verwendeten Gattungen ein. Die *Polonaise* in cis-moll (1834) zeigt eine deutliche Entwicklung von den früheren *Polonaisen* und geht mit ihrem energischen, epischen Charakter über die traditionellen höfischen Tänze Polens hinaus. Über die zunehmende Eigenständigkeit von Chopins *Nocturnes* bemerkte Liszt: „Wir konnten beobachten, dass die zurückhaltenden, stillen und zarten Gefühle, mit denen Field sie zu interpretieren verlangte, ersetzt wurden durch eigentümliche, fremde Eindrücke... Chopin besang in seinen poetischen *Nocturnes* nicht nur die Harmonien, welche die Quelle unserer unsagbarsten Freuden sind, sondern ebenso auch die ruhelose, erregte Verwirrung, die sie oft hervorrufen“. Das großartige, späte Opus 4 Nr.1 in c-moll (1841) wird weit und breit als Chopins bestes *Nocturne* geschätzt; für Theodor Kullak, Pianist zu Chopins Lebzeiten, „ein meisterhafter Ausdruck tiefsten Leids“.

War Liszt der schillernde, göttlich inspirierte Künstler, so berührte Chopin die träumerischen Schatten der Seele. Dennoch bietet die Romantik genug Platz für beides: Die Anmut, Zurückhaltung und doch Spontanität von Chopins Stil des Klavierspiels begeisterten das Paris eines Victor Hugo genauso, wie Liszts wallendes Haar und seine brillante Darbietung.

Die Konzertetüde aus dem Jahr 1836, von Schumann romantisch als „*Äolsharfe*“ benannt (sie ist auch als „*Der Hirtenknabe*“ bekannt, nach Chopins Anleitung, sich dabei einen Hirtenknaben vorzustellen, der seine Flöte spielend Schutz vor einem Sturm sucht) birgt die größere Herausforderung in ihren inneren Gegenstimmen als in extrovertierter, technischer Brillanz. Der *Walzer* in *Des-Dur* Op. 64 Nr.1 (1846), bekannt als „*Minutenwalzer*“, war eigentlich nie dafür gedacht in weniger als einer Minute gespielt zu werden. Verantwortlich für diese Bezeichnung ist Chopins Herausgeber, der mit „minute“ aber „sehr klein“ oder „winzig“ meinte. Dieses charmante, kleine Stück handelt Chopin zufolge von einem Hund, der seinem eigenen Schwanz nachjagt.

Es gibt romantische Komponisten für die Harfe wie den Engländer Elias Parish-Álvarez oder eine bemerkenswert große Zahl an Wallonen wie Godefroid, Bochsa und Dizi. Diese Epoche war zwar auch eine Blütezeit für die Harfe, ohne Transkription jedoch fehlen die beiden größten Meister des romantischen Instrumentalsolisten im Repertoire. Besonders aufgrund der Tatsache, dass sich Harfe und Klavier desselben Notensystems bedienen, wodurch Harfenisten Klaviermusik oft mit wenigen bis gar keinen Veränderungen spielen können, wäre es ein Versäumnis, einige der schönsten Werke dieser Zeit ungenutzt zu lassen. Für einen Musiker bieten sie eine wunderbare Reise voller Entdeckungen. Musikalisch betrachtet kann eine Transkription ein Werk genauso bereichern und beschenken, wie sie es auch gewaltsam einengen und reduzieren kann. Die Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Instrumente bieten neue Farbgebungen. Dieser wagemutige Schritt kann uns an sich überraschen indem er uns vor Augen führt, wie viele unserer ästhetischen Wertvorstellungen und Urteile bereits vorgefasst sind. Auf praktischer Ebene kann eine Transkription ein wenig beachtetes Werk zurück ins Licht der Öffentlichkeit rücken. "Le Rosignol", ein wenig in Vergessenheit geraten bei Pianisten, profitierte von einer Welle des Interesses von Harfenisten.

Für die Musik, für Musiker und auch für das Publikum hebt der Musikwissenschaftler Kenneth Hamilton hervor, dass Traditionen, großartig oder bloß anders, uns nicht nur von den Möglichkeiten in der Musik, sondern auch von der Begrenztheit unseres eigenen Geschmacks erzählen. Die ewige Gültigkeit der Maßstäbe und unsere diesbezügliche Aufführungspraxis zu hinterfragen könne eine tief greifende Befreiung sein. Es gibt also keinen Grund mehr zum Einen darauf zu beharren, dass bestimmte Werke nur am Klavier vorgetragen werden, und zum Anderen eine einzige Aufführungsästhetik für jegliche Musik als allgemein gültig zu erachten. Auf jeden Fall: Uns auf einen einzigen Stil zu beschränken würde bedeuten, die weite, sehnsuchtsvolle Seele der Romantik zu übergehen.



The harmony she produces touches everyone directly...the music is hers as if she were speaking. Everything appears effortless: whether in most virtuoso transitions or moments of the greatest delicacy, she takes the time to make every note speak...

Still aged only 23, the Belgian harpist Anneleen Lenaerts is making a name for herself as one of the finest young harpists of today. Her extraordinary talent made her perform all over Europe to great acclaim. Her harp playing is known for its colourful and warm sound, perfect timing and deep musical expression.

In December 2010 Anneleen was appointed Principal Harp of the Vienna Philharmonic.

Anneleen started playing the harp at the age of 9 with Lieve Robbroeckx and worked with her continuously for nine years. She studied further with Isabelle Perrin in Paris and Jana Bouskova at the Royal Conservatory of Brussels, graduating from everywhere with the highest distinction. Anneleen also studied harmony, counterpoint and fugue at the Brussels Conservatory.

From the very beginning Anneleen showed great musical talent and started winning an impressive amount of prizes in international harp competitions at a very young age: Concours International de Harpe Felix Godefroid, Concours International de Harpe et Orchestre, International Harp Competition Gödöllő, Josef Reim Wettbewerb, USA International Harp Competition, Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico and in 2005 the prestigious Grand Prix International Lily Laskine in France, where she also obtained the prizes for the best interpretation of Bach's Chaconne and for the compulsory work of Karol Beffa. In 2009 she was a prizewinner in the International Wettbewerb der ARD München where she also won the audience prize.

Anneleen has been awarded several times for her remarkable results. The Flemish government honoured her with the YoTaM Prize. She was also awarded 'le Prix Culturel International de la Jeunesse' by the governor of Basse and Haute Normandie and the Cultural Commission of Lions Club Deauville, the Prize of the Artistic Foundation Mathilde E. Horlait-Dapsens, the Prize Lussens and Van Straelen and she became a laureate of the 'Fondation Groupe Populaire' in Paris in 2010.

She has given solo recitals all through Europe and was repeatedly praised for her simplicity, musicality and virtuosity. She has made her debut in prestigious halls such as the Wigmore Hall London, the Salle Gaveau Paris, the Grosses Festspielhaus Salzburg,...

Anneleen has performed as a soloist with well-known orchestras in Belgium and elsewhere, such as the Mozarteum Orchester, and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Brussels Chamber Orchestra, ...

The harmony she produces touches everyone directly...the music is hers as if she were speaking. Everything appears effortless: whether in most virtuoso transitions or moments of the greatest delicacy, she takes the time to make every note speak...

Met amper 23 jaar is Anneleen Lenaerts reeds één van de meest gelauwerde harpisten van haar generatie. Al vanaf jonge leeftijd kaapte zij een indrukwekkend aantal prijzen weg op internationale harpwedstrijden. Haar uitzonderlijk muzikaal talent bracht haar in een groot deel van Europa waar ze optrad in de meest prestigieuze concertzalen. Anneleens harpspel is gekend om haar kleurrijke en warme klank, perfecte timing en diepe muzikale expressie.

In december 2010 werd Anneleen benoemd tot soloharpiste van de Wiener Philharmoniker.

Anneleen kreeg haar harpopleiding van Lieve Robbroeckx. Nadien studeerde ze verder bij Jana Bouskova en Isabelle Perrin aan de Conservatoria van Brussel en Parijs en studeerde er af met de grootste onderscheidingen. Naast harp legt Anneleen zich ook toe op de studie van Muziekschriftuur. Ze studeerde Harmonieleer, Contrapunt en Fuga aan het Brusselse Conservatorium.

Van bij het begin was het duidelijk dat Anneleen uitzonderlijk muzikaal talent had en al op zeer jonge leeftijd won zij een indrukwekkend aantal prijzen op internationale harpwedstrijden: 'Concours International de Harpe Felix Godefroid', 'Concours International de Harpe et Orchestre de Vresse', 'International Harp Competition in Gödöllő', 'Josef Reini Wettbewerb', 'USA International Harp Competition', 'Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico' en in 2005 won zij de 'Grand Prix International de Harpe Lily Laskine', één van de meest prestigieuze internationale harpwedstrijden. Ze behaalde er bovendien de prijzen voor de beste uitvoering van de Chaconne van Bach en van het opgelegde werk van Karol Beffa. In 2009 werd ze prijswinnaar van de 'Internationaler Musikwettbewerb der ARD München' en kaapte er ook de Publieksprijs weg.

Voor haar verdienstelijke resultaten werd Anneleen meermaals bekroond. Zo reikte de Vlaamse regering haar de YoTaM-beurs uit, ze kreeg 'le Prix Culturel International de la Jeunesse' van de gouverneur van Basse et Haute Normandie en de culturele commissie van Lions Club Deauville. Verder werd aan haar de beurs van de Artistieke Stichting Mathilde E. Horlait-Dapsens, de prijs Lunssens en Van Straelen toegekend en in 2010 werd ze laureaat van de 'Fondation Groupe Banque Populaire' in Parijs.

Ze gaf solorecitals doorheen heel Europa waar ze geprezen werd voor haar uitzonderlijke muzikaliteit en virtuositeit. Ze debuteerde in prestigieuze zalen zoals Wigmore Hall Londen, Salle Gaveau Parijs, Grosses Festspielhaus Salzburg,...

Ze was soliste bij befaamde orkesten in binnen- en buitenland o.m. bij het Mozarteum Orchester, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Brussels Chamber Orchestra, ...

Chacun est directement touché par l'harmonie qu'elle crée...la musique est sienne, elle joue comme elle parle ... Tout paraît facile : dans les transitions les plus virtuoses comme dans les instants de très grande délicatesse, elle prend le temps de faire chanter chaque note...

Âgée d'à peine vingt-trois ans, la harpiste belge Anneleen Lenaerts s'est déjà fait connaître comme l'une des meilleures harpistes d'aujourd'hui. Son extraordinaire talent l'a amenée à jouer et à se faire acclamer dans le monde entier. Son jeu est célèbre pour ses sonorités colorées et chaudes, la perfection de son tempo, et sa grande expressivité musicale.

En décembre 2010, Anneleen a été nommée Principale Harpe à l'Orchestre Symphonique de Vienne.

Anneleen a commencé la harpe à neuf ans avec Lieve Robbroeckx et a continué à travailler avec elle pendant les neuf années suivantes. Elle a poursuivi ses études avec Isabelle Perrin à Paris et Jana Bouskova au Conservatoire Royal de Bruxelles d'où elle est sortie diplômée avec les plus hautes distinctions. Anneleen a aussi étudié l'harmonie, le contrepoint et la fugue au Conservatoire de Bruxelles.

Anneleen est lauréate de nombreux prix internationaux dont le Concours International de Harpe Félix Godefroid, le Concours International de Harpe et Orchestre à Vresse, le Concours International de Harpe de Gödöllő, le Concours Josef Reini à Vienne, le Concours International de Harpe des USA, et le Concours International de Harpe Arpista Ludovico. Peu de temps après son succès en Espagne en 2005, elle a remporté le prestigieux Grand Prix International Lily Laskine en France où elle a également gagné les prix spéciaux pour la meilleure interprétation de la Chaconne de Bach et de l'œuvre imposée de Karol Beffa. En 2009 elle fut lauréate du Concours International ARD de Munich où elle a également remporté le prix du public. Au delà du monde de la harpe, Anneleen a reçu le prix YoTaM du Gouvernement Flamand, le Prix Culturel International de la Jeunesse du président de Basse et Haute Normandie, le prix de la Fondation Artistique Mathilde E. Horlait-Dapsens, les prix Lunssens et Van Straelen, puis elle fut en 2010 lauréate de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire.

Elle a donné des récitals solos dans toute l'Europe ou on la félicite constamment pour sa simplicité, sa musicalité et sa virtuosité. Anneleen a fait ses débuts dans des salles prestigieuses comme le Wigmore Hall Londres, la Salle Gaveau Paris, le Grosses Festspielhaus Salzburg,...

Elle a joué comme soliste avec des orchestres renommés en Belgique et ailleurs, comme le Mozarteum Orchester, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Brussels Chamber Orchestra, ...

Die Harmonie, welche sie erzeugt, berührt jeden unmittelbar... Die Musik ist ihr eigen, als würde sie sprechen. Alles erscheint mühelos: Ob in den virtuosesten Passagen oder in Momenten höchster Zartheit – stets nimmt sie sich die Zeit um jeden Ton sprechen zu lassen...

Trotz ihrer erst 23 Jahre ist die belgische Harfenistin **Anneleen Lenaerts** auf dem besten Weg sich einen Namen als eine der besten Harfenistinnen dieser Tage zu machen. Durch ihr außerordentliches Talent gelangte sie zu weltweiten Auftritten unter großem Beifall. Ihr Harfenspiel ist bekannt für einen farbenreichen, warmen Klang, für perfektes Zeitmaß und tiefen musikalischen Ausdruck.

Im Dezember 2010 wurde Anneleen zur 1. Harfenistin des Wiener Philharmonischen Orchesters bestellt.

Anneleen begann mit neun Jahren mit dem Harfenspiel bei Lieve Robbroeckx, mit der sie weitere neun Jahre zusammenarbeitete. Danach studierte sie bei Isabelle Perrin in Paris und bei Jana Bouskova am königlichen Konservatorium in Brüssel, wo sie jeweils mit der höchsten Auszeichnung abschloss. Anneleen studierte am Brüsseler Konservatorium auch Tonsatz, Kontrapunkt und Fugen.

Anneleens internationale Preise umfassen den Concours International de Harpe Félix Godefroid, den Concours International de Harpe et Orchestre, die International Harp Competition in Gödöllő, den Josef Reisl Wettbewerb, die USA International Harp Competition und den Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico. Kurz nach ihrem Erfolg in Spanien 2005 gewann sie den prestigeträchtigen Grand Prix International Lily Laskine in Frankreich, bei dem sie außerdem mit den Sonderpreisen für die beste Interpretation von Bachs Chaconne und des Pflichtstückes von Carol Beffa ausgezeichnet wurde. 2009 war sie Preisträgerin des internationalen Wettbewerbes der ARD in München, wo sie auch den Publikumspreis gewann.

Über die Harfenwelt hinaus wurde Anneleen der YoTaM Preis der flämischen Regierung im Jahr 2004 verliehen. 2006 erhielt sie den Prix Culturel International de la Jeunesse vom Gouverneur der Region Basse et Haute Normandie zusammen mit der Kulturkommission des Lions Club Deauville. 2007 gewann sie den Preis der Mathilde E. Horlait-Dapsens Artistic Foundation und 2008 den Lunssens- und den Van Straelen Preis. 2010 wurde sie Preisträgerin der Fondation d'entreprise Banque Populaire.

Sie gab Solokonzerte in ganz Europa und wurde immer wieder für ihre Natürlichkeit, ihre Musikalität und ihre Virtuosität gelobt. Anneleen debütierte in berühmten Konzertsälen, wie beispielsweise in der Wigmore Hall London, im Salle Gaveau Paris, im Großen Festspielhaus Salzburg und an vielen weiteren Orten.

Anneleen trat als Solistin mit bekannten Orchestern in Belgien aber auch anderenorts auf, wie z.B. mit dem Mozarteum Orchester, Symphonieorchester der Bayerischen Rundfunks, dem Brussels Chamber Orchestra, ...



De vzw SWUK VL is een vereniging die zich onder meer tot doel heeft gesteld morele en materiële steun te verlenen aan uitvoerende kunstenaars bij het opstarten en uitbouwen van een artistieke loopbaan. Ten gevolge van de steeds betere technische reproductie van klank en beeld, komt de tewerkstelling van de uitvoerende kunstenaars steeds meer onder druk te staan. Bovendien vergt het in stand houden van een orkest, een operagezelschap of een muziekensemble altijd maar grotere financiële inspanningen. Jammer genoeg moeten we vaststellen dat de subsidies van de Vlaamse Gemeenschap al maar kleiner worden, zowel voor de bestaande en toekomstige gezelschappen als voor het muziekonderwijs in het algemeen. Het spreekt voor zich dat deze budgettaire en materiële aspecten steeds zwaardere financiële offers vragen van de jonge kunstenaar die een gedegen muzikale opleiding zoekt. De overgang van opleiding naar beroepsactiviteit stelt dan weer een aantal bijkomende problemen: confrontatie met publiek, concertorganisatoren, opnamestudio's, orkesten, public-relations en management. Bij al deze problemen wil vzw SWUK de jongeren graag helpen en begeleiden. Door het inrichten van concerten, recitals en muzikale evenementen, via culturele verenigingen of muziekorganisatoren, ondersteunt de vzw SWUK de werkgelegenheid van de musici en promoot ze tegelijkertijd het muzikale leven in Vlaanderen.

De Raad van Bestuur



Recording date: November 11, 12, 15 & 16 2010
Recorded at Cultural Centre "De Bogaard",
"Academiezaal" Sint-Truiden
by Skarster Music Investment
Production & distribution: Skarster Music Investment
e-mail: info@skarstermusic.com



More information about our releases can be found on:
www.aliudrecords.com, www.skarstermusic.com
More information about the performer can be found on:
www.anneleenlenaerts.com
www.swuk.be

Producer: Jos Boerland
Recording, editing and mastering: Jos Boerland
Pictures: Studio Leyssen
Design: Jos Boerland
Text: Helen Radice
Dutch translation: Wouter Lenaerts
French translation: Florence Ledi
German translation: Julia Gollner

Chopin & Liszt

Anneleen Lenaerts
Harp

1. Un Sospiro, concert étude - F. Liszt	7'10
2. Waldesrauschen, concert étude - F. Liszt	5'29
3. Polonaise, opus 26 no. 1 - F. Chopin	9'01
4. Nocturne, opus 9 no. 1 - F. Chopin	5'33
5. Caprice-Valse, no. 2 - F. Liszt	6'55
6. Romance - F. Liszt	3'21
7. Fantaisie-Impromptu - F. Chopin	6'21
8. Nocturne, opus 48 no. 1 - F. Chopin	7'43
9. Le Rossignol - F. Liszt	4'50
10. Liebestraum - F. Liszt	5'34
11. Aeolian Harp, étude opus 25 no 1 - F. Chopin	3'38
12. Minute Waltz, opus 64 no 1 - F. Chopin	2'15

Total Time: 1.09"06

Transcriptions made by Henriette Renié (no. 1, 9, 10) and De Wayne Fulton (no. 7) and Anneleen Lenaerts (no. 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12)