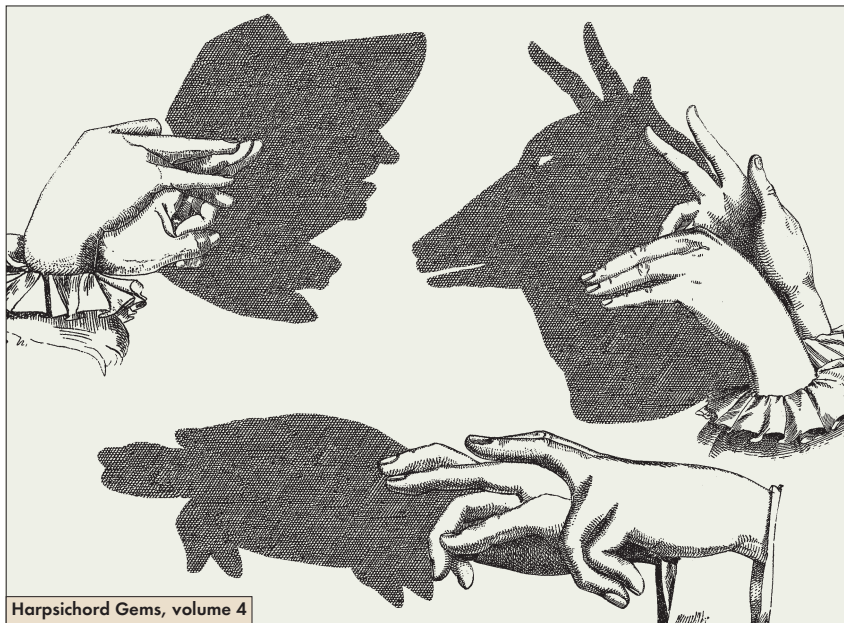


EVERYTHING YOU WANTED TO KNOW ABOUT HARPSICHORD, BUT WERE AFRAID TO ASK



OLGA MARTYNOVA, *harpsichord*



OLGA MARTYNOVA



Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Прелюдия и fuga ля мажор, соч. 87

Dmitry Shostakovich (1906–1975)

① Prelude in A major, op. 87 [1:12]

② Fugue in A major, op. 87 [2:59]

Арам Хачатурян (1903–1978)

Три пьесы из «Детского альбома»: Инвенция (Адажио из балета «Гаянэ») * В подражание народному * Этюд

Aram Khachaturian (1903–1978)

Three pieces from “Children’s Album”

③ Invention (Adagio from the ballet “Gayane”) [2:36]

④ In Folk Style [2:16]

⑤ Etude [1:54]

**Total
Time
[61:08]**

Феликс Мендельсон (1809–1847)

«Песня без слов» до мажор, соч. 67 №4

Felix Mendelssohn (1809–1847)

⑥ „Lied ohne Worte“ in C major, op. 67 No.4 [2:02]

Франц Шуберт (1797–1828)

«Музыкальный момент» до-диез минор, соч. 94 №4

Franz Schubert (1797–1828)

⑦ “Moment musical” in C sharp minor, op. 94 No.4 [6:03]

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Прелюдия и fuga ля минор, соч. 87

Dmitry Shostakovich (1906–1975)

⑧ Prelude in A minor, op. 87 [1:05]

⑨ Fugue in A minor, op. 87 [1:52]

Иоганн Баптист Крамер (1771–1858)

Четыре этюда из сборника «Этюды для фортепиано»

Johann Baptist Cramer (1771–1858)

Four pieces from “Studi per il pianoforte”

10	Etude in E major	[2:56]
11	Etude in F minor	[1:12]
12	Etude in A minor	[3:18]
13	Etude in B flat major	[1:32]

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Прелюдия и fuga си-бемоль минор, соч. 87

Dmitry Shostakovich (1906–1975)

14	Prelude in B flat minor, op. 87	[3:47]
15	Fugue in B flat minor, op. 87	[8:10]

Роберт Шуман (1810–1856)

Четыре пьесы из «Альбома для юношества», соч. 68

(Песенка жнецов * Маленькая fuga * Миньон * «Май, милый май...»)

Fuga re минор, соч. 126

Robert Schumann (1810–1856)

Four pieces from „Album für die Jugend“, op. 68

16	Schnitterliedchen (The Reaper’s Song)	[1:09]
17	Kleine Fuge: Vorspiel	[1:16]
18	Kleine Fuge: Fuge	[1:34]
19	Mignon	[3:01]
20	„Mai, lieber Mai...“ (“May, dear May...”)	[2:16]
21	Fugue in D minor, op. 126	[2:06]

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Прелюдия и fuga ре мажор, соч. 87

Dmitry Shostakovich (1906–1975)

22	Prelude in D major, op. 87	[2:49]
23	Fugue in D major, op. 87	[2:22]

**Total
Time
[61:08]**



*Olga Martynova interviewed
by Anna Andrushkevich*

Nowadays many performers want to play music written for piano on the harpsichord. I began my conversation with Olga Martynova by asking what first gave her the idea.

It all began a few years ago. I was curious to know how music written for another instrument would sound when played on the harpsichord. I knew that Shostakovich and Prokofiev had been played on the harpsichord but had never listened to any recordings, maybe as a conscious decision. True, I have heard contemporary music written for harpsichord, but I find it sometimes even harder to play than other compositions that were never originally intended for the instrument.

Do compositions for piano change to any great extent when arranged for harpsichord?

Of course. Techniques ordinarily used are redundant here and the usual devices disappear of their own accord, giving the piece a newer, fresher sound, as if rejuvenated. The text remains invi-



ENGLISH



olable, but there are many changes in the interpretation. After all, the harpsichord is an entirely different instrument demanding a different touch, a different approach from the performer.

Smoothly increasing or decreasing volume is impossible on the harpsichord, besides there are no pedals. So how can you retain the expressive qualities of a piece written for piano?

Yes, smooth dynamics and pedal effects become impossible. If you hammer on the harpsichord keys you simply produce a wooden thump and the notes are no louder, but on the contrary muffled. We are only left with articulation and agogic (emphasis by timing). For instance, if you play shorter notes – *staccato* – this gives the impression the sound is growing softer, while weighty playing where the notes appear fused together seems loud, and so on. This is why we vary our articulation when performing a piano piece on the harpsichord. Schubert's *Moment Musical* is a good example. The score is marked *legato* at the beginning. But if the correct piano *legato* is played on the harpsichord, the polyphony originally intended is inaudible. This is due to the very nature of the instrument: on the piano *legato* gives added expression, but on the harpsichord it is impossible. As for dynamics, Baroque composers who had an excellent understanding of this instrument's peculiarities created dynamic contrasts by the various musical textures: multi-toned chords sound louder than separate sounds. If the composer needed greater volume he wrote the music with increased density. But the composer's technique is insufficient: the performer has to accentuate textural variations by skilful musical timing. Without



this other techniques are practically useless and incapable of producing the necessary effect. Mastery of timing and the ability and understanding necessary to create an impression of movement and control this movement demand a specifically “harpsichord” mindset, and learning this is harder than anything.

So you choose the pieces to be played on the harpsichord from piano compositions. What do you take into consideration, apart from the range?

The texture. All the works presented on this disc are well suitable for harpsichord. In other words, an ear more accustomed to hearing Baroque music should not find the sound of these pieces out of place. On the contrary, you might think this is a typical style for the harpsichord. It even seems strange such pieces were not written when the art of harpsichord playing was flourishing, rather than at a time when the instrument is largely forgotten.

No doubt the harpsichord player is surprised as well as pleased to encounter a piece that could have been written for his instrument among 19th- or 20th-century piano music. Did you make unexpected discoveries when you were choosing these compositions?

Yes, of course. I found Cramer quite astonishing, for example. He was a pupil of Clementi and a renowned virtuoso, also a famous teacher and learned musician. During his lifetime (he was a contemporary of Beethoven) Cramer was a respected Bach scholar, something quite rare in the 19th century. We may assume he had a thorough knowledge of Bach and this is occa-



sionally noticeable in his music, which sounds splendid on the harpsichord. I find that the music of many “minor” composers (Cramer is probably not one of the greatest) betrays their musical persuasion: we can determine a favourite composer from their own work. Cramer’s etudes clearly show that he was interested in the Baroque epoch.

He published two collections of etudes that have been widely used for teaching purposes ever since. Beethoven spoke well of them and set them as practice exercises for his pupils. As befits an etude, each of the pieces is intended to develop an aspect of piano technique.

For example the Etude in F minor is an exercise for crossed hands. But at the same time we distinctly feel the influence of Rameau, and a listener unaware of the real author might assume the piece dated from the 18th century. This Etude is written in a style favoured by Rameau (calling to mind *Le Rappel des Oiseaux* and *Les Cyclopes*) and is very much in keeping with that period in both texture and mood.

The B flat major Etude clearly follows Bach’s B flat major Prelude from Book 1 of *The Well-Tempered Clavier*. The A minor Etude is quite a slow exercise for arpeggios obviously meant to help the performer hold notes in smooth succession. But by their very nature these arpeggios refer us to Baroque music, to the arpeggiato preludes and numerous opuses for piano.

In the E major Etude there seems to be a reference to Mendelssohn, and I was pleased to discover that Hans von Bülow had the same impression. There is a published collection of Cramer’s Etudes edited by von Bülow, and in the commen-



taries he calls the E major Etude a prototype of Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* (Songs without Words), noting that it is in no way inferior in musical terms (I agree). But if we turn our attention to the texture, this is a three-voice composition where the middle voice is the most mobile, with unbroken sixteenths, while the melody and bass are written in longer notes. This texture can be found in Rameau and Handel and was very popular with earlier composers...



What a beautiful comparison, Cramer and Mendelssohn. This disc features one Song without Words, but this is very different to the Cramer cantilena.

Mendelssohn was one of the first composers chosen for this album: I was keen to record this optimistic but very complex piece on the harpsichord. I had played it in the past to prove how adept I was at playing the instrument, to try and achieve the impossible on the harpsichord.



But you also play pieces from Schumann's Album for the Young and Khachaturian's Children's Album.

That is because the piano technique required in pieces for children is obviously not intended to display all the skills of an adult pianist and so it can be adapted easily to the harpsichord. These pieces include harmonies that are easily achieved, they have a range suited to the harpsichord and their polyphony never demands a vast instrumental scale. Besides, I am very fond of this music. Schumann's *Mignon* is one of my all-time favourite pieces. *Mai, Lieber Mai* is a charming miniature written as a



rondo, a form much loved by Couperin. The pastoral mood is also very reminiscent of the French harpsichord composers, even the title of the piece might well belong to Couperin.

There is nothing by that name in Couperin's work, but he did write a piece called Les Moissonneurs (The Reapers). How would you compare Couperin's piece with the Schnitterliedchen (The Reaper's song) by Schumann?

The text is completely different, but I think they are similar in content. Lively, buoyant, but not lacking in refinement. In Schumann's time agricultural technology had obviously made little progress since the Baroque period, so these pieces bear some resemblance...

Schumann sounds quite unusual on your instrument. But the notion of playing Khachaturian on the harpsichord will seem extraordinary to many people. A piano arrangement of the Adagio from Gayane is among the Children's Album pieces. What attracted you to this music in particular?

When arranged for piano this Adagio turns into a two-part invention. It becomes slow and very lucid, texturally frugal. There are many indications of tempo and I try to implement them, in fact they help a lot (in the sense of dynamics and time mastery). Overall, playing a piano polyphony on the harpsichord is quite a tempting prospect. If the force of the key stroke has no effect on the volume, all the voices are heard in an ideal way and moreover no particular effort is required of the performer in producing dynamics. Details that can remain unno-



ticed when performed on the piano are clearly heard in the harpsichord transcription and the polyphony becomes as distinct as possible.

This argument also favours the idea of playing Shostakovich's fugues on the harpsichord, especially since they were written "in the spirit of Bach". Would you say Shostakovich's compositions are suitable for harpsichord, too?

Yes and no. Many of those preludes and fugues that contain evident allusions to Bach compositions are completely impracticable for the harpsichord. The very wide compass and indispensable use of the pedal (for instance if the piece demands a sustained bass note) make them completely unsuitable for an ancient instrument. Not many Shostakovich preludes and fugues can be performed on the harpsichord without undergoing serious alteration. Maybe only two or three in addition to those I play. Although Shostakovich's polyphony is so delicate, when it is technically possible to play his fugues on the harpsichord they sound exquisite. The only complication that can occur is the dynamic climax. But for instance in the B flat minor fugue there is just one dynamic mark, *pianissimo*, at the beginning. Nothing more, for the entire ten minutes of the piece. Who could resist playing it on the harpsichord!

And the superb A minor fugue? It seems to refer us to the C minor fugue from Book 1 of *The Well-Tempered Clavier*. These works are akin in emotional intensity, as well as rhythmically similar. Nonetheless Shostakovich remains Shostakovich, and there is plenty of sharp rather than malicious sarcasm in his



fugues. This sounds to best advantage on the harpsichord, since “sharp” sounds are easily produced.

The fugue in D major sounds very amusing on this instrument because both the initial phrases break off before achieving a strong beat, something uncharacteristic of Baroque phrasing. The ends of phrases are sometimes played more softly on the piano, but on the harpsichord it is impossible since all sounds have equal volume, so this lends a lively sense of humour to the fugue. Such a simple detail... It took me a while to understand this myself!

Generally speaking I was interested in trying to interpret these fugues as they might have been interpreted in the 18th century. I attempted to give them the treatment they would have been given then.

Probably we could say the same of all the pieces on this disc?
Yes, of course.

Translation by Patricia Donegan



ENGLISH





Интервью с Ольгой Мартыновой

Желание играть фортепианную музыку на клавишине возникает в наше время то у одного, то у другого исполнителя. Ольга Мартынова рассказала о том, как появилась такая идея у нее.

Все началось с того, что несколько лет назад мне из любопытства захотелось сыграть на клавишине музыку, которая на самом деле написана не для него. Было интересно, как это прозвучит на моем инструменте. Я знаю, что на клавишине играли уже и Шостаковича, и Прокофьева, но я не слушала такие записи – может быть, сознательно. Правда, я слышала современную музыку, написанную для клавиш, но сейчас мне кажется, что ее далеко не всегда так удобно на нем играть, как некоторые сочинения, вроде бы для этого инструмента не предназначенные.

Многое ли меняется в фортепианном произведении, когда его переносят на клавишину?



РУССКИЙ



Конечно. Привычные приемы оказываются не у дел, штампы исчезают сами собой, поэтому пьеса звучит свежо, она кажется новой, как будто помолодевшей. Текст остается неприкосновенным, но в прочтении происходит очень много изменений. Клавесин – это ведь совсем другой инструмент, он требует другого прикосновения, другого исполнительского подхода.

На клавесине невозможно плавное увеличение и уменьшение громкости, кроме того, у него нет педалей. Как, в таком случае, сохранить на нем выразительность фортепианной пьесы?

Да, плавной динамикой и педалями мы пользоваться не можем. Если сильно грянуть по клавесину, будет только деревянный стук, музыкальный звук при этом получится громкий, а, наоборот, сдавленный. Но нам остаются штрихи и агогика (владение временем). Например, если играть ноты короче, стаккато, кажется, что звук становится тише; если мы играем тяжелее, как бы склеивая ноты, он получается более громким, и так далее. Естественно поэтому, что, исполняя фортепианную пьесу на клавесине, мы меняем штрихи. Вот, например, «Музыкальный момент» Шуберта. В нотах над верхней строчкой написано *legato*. Но если на клавесине это играть честным фортепианным легато, полифония, которая здесь изначально заложена, не будет слышна. Это связано с самой природой инструмента: на фортепиано, играя эту пьесу таким штрихом, можно достичь выразительного исполнения, на клавесине – нет, вот и все.



Что же касается динамики, то часто у композиторов времен барокко, которые прекрасно знали особенности инструмента, она выстраивается благодаря фактуре: многозвучные аккорды звучат громче, чем отдельно взятые звуки. Если автору нужна большая громкость, он пишет более плотно. Но композиторских приемов недостаточно: фактурные перемены исполнитель должен подкреплять умелым распределением музыкального времени. Если этого нет, остальные приемы оказываются почти бесполезными, они не приводят к должному эффекту. А владение временем, умение и понимание того, как создать впечатление движения и как этим движением управлять, требует особого «клавесинного» мышления, и вот этому научиться труднее всего.



Итак, вы выбираете в фортепианном репертуаре пьесы, которые собираетесь играть на клавесине. На что, помимо диапазона, нужно обратить внимание?

На фактуру. Все произведения, которые представлены на этом диске, для клавесина очень удобны. То есть, если их послушать ушами, привыкшими к барочной музыке, они не покажутся «дикими», — напротив, можно подумать, что это типичный клавесинный стиль. Даже странно, что такие пьесы были написаны не в то время, когда искусство игры на клавесине процветало, а в эпоху, когда этот инструмент был уже забыт.

Клавесинисту, наверное, не только приятно, но и удивительно бывает встретить в фортепианной музыке



19 или 20 века пьесу, которая написана как будто для его инструмента. Были неожиданные находки, когда вы выбирали этот репертуар?

Да, конечно. Меня очень удивил, например, Крамер. Он был учеником Клементи и прославился как виртуоз, кроме того, он пользовался уважением как педагог и ученый музыкант. В свое время (а это было время Бетховена) он слыл известным бахистом, что было явлением не столь уж частым в 19 веке. Легко предположить, что он прекрасно знал Баха, и это порой заметно в его музыке, так что она замечательно звучит на клавишине. Мне кажется, музыка многих «второстепенных» композиторов (а Крамер, наверное, относится не к первой когорте) выдает их увлечения: в их сочинениях слышно, кто был их кумиром. В этюдах Крамера слышно, что ему была интересна эпоха барокко.

Он опубликовал два сборника этюдов, которые с тех пор и до наших дней широко используются в педагогической практике; Бетховен отзывался о них весьма доброжелательно и задавал играть их своим ученикам. Каждая из этих пьес, как и полагается этюду, направлена на развитие какого-то вида фортепианной техники.

Например, Этюд фа минор – это упражнение на переключение рук. Но при этом в нем очень виден Рамо, и если не знать истинного автора, можно подумать, что пьеса написана в 18 веке. Она выдержана в стиле, который Рамо очень любил (можно вспомнить и его «Переключку птиц» и «Циклопов»). И по фактуре, и по настроению Этюд очень созвучен тому времени.



В си-бемоль-мажорном Этюде ясно прослеживается си-бемоль-мажорная Прелюдия Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Ля-минорный Этюд – это этюд на арпеджио, он достаточно медленный и, видимо, предполагает, что исполнитель благодаря этой пьесе научится плавно задерживать звуки. Но сама фактура (разложенные аккорды) отсылает нас к барочной музыке, к прелюдиям арпеджиато и множеству клавирных опусов.

В ми-мажорном Этюде как будто слышен Мендельсон, и мне было приятно узнать, что мое впечатление совпало с мнением Ганса Бюлова. Есть издание этюдов Крамера под его редакцией, и в комментариях он называет Этюд ми мажор прототипом мендельсоновских «Песен без слов», а также замечает, что он ничуть не уступает им по музыкальным достоинствам (по-моему, это справедливо). Но если обратить внимание на фактуру, то мы увидим трехголосие, в котором самый подвижный голос – средний: в нем непрерывные шестнадцатые, в то время как мелодия и бас написаны более крупными длительностями. Такая фактура встречается и у Рамо, и у Генделя, она была очень популярна и у более ранних композиторов...

Красивое сопоставление – Крамер и Мендельсон. На этом диске есть одна «Песня без слов», но она совсем непохожа на крамеровскую кантилену.

Мендельсон для этого альбома был выбран чуть ли не первым: мне очень хотелось записать на клавишине его оптимистичную, но очень трудную пьесу. Когда-то я играла



ее как бы на спор с собой, чтобы проверить, насколько я владею инструментом и могу ли я сделать то, что на нем как будто невозможно.

С другой стороны, вы играете пьесы из «Альбома для юношества» Шумана и из «Детского альбома» Хачатуряна.

Это связано с тем, что пьесы для детей заведомо не требуют той фортепианной техники, которая рассчитана на максимальные возможности взрослого пианиста. Поэтому они хорошо приспособляются к клавишину: в них используются легко достижимые гармонии, у них «клавишный» диапазон, их полифония не требует большого инструментального масштаба. А музыка эта мне очень нравится. «Миньон» Шумана – одна из моих любимых пьес вообще. «Май, милый май» – прелестная миниатюра, написанная в форме рондо, которую так любил Куперен. По своему пасторальному настроению она тоже очень напоминает французских клавишников, и даже название вполне могло бы принадлежать Куперену.

Но пьесы с таким названием у Куперена нет, а вот «Жнецы»... Что вы думаете о «Жнецах» Куперена и Шумана?

Они абсолютно разные по тексту, но, мне кажется, сходны по состоянию. Бодрые, мажорные, не лишенные изящества. Видимо, технология сельского хозяйства в шумановские времена еще недалеко ушла от барочной, поэтому и жнецы у них похожи...



Шуман на вашем инструменте звучит довольно необычно. А затею играть на клавесине Хачатуряна, многие, я думаю, сочтут экстраординарной. В числе пьес из «Детского альбома» вы играете фортепианное переложение Адажио из «Гаянэ». Чем вас привлекла эта музыка?

В фортепианном переложении это Адажио превращается в двухголосную инвенцию. Она медленная, очень прозрачная, можно сказать, скупая по фактуре. В ней много темповых указаний, которые я стараюсь выполнять, и они очень помогают (это к вопросу о динамике и владении временем).

Вообще, играть фортепианную полифонию на клавесине довольно соблазнительно. Если сила удара не влияет на громкость звука, все голоса прослушиваются идеально, причем для этого от исполнителя не требуется никаких особых усилий, направленных на динамику. Детали, которые могут остаться незамеченными при исполнении на рояле, оказываются ясно уловимыми на слух в клавесинной транскрипции, полифония звучит как нельзя более отчетливо.

Это аргумент и в пользу того, чтобы играть на клавесине фузи Шостаковича, тем более что они созданы «по мотивам» Баха. Но неужели Шостакович тоже писал «клавесинно»?

И да, и нет. Многие из тех прелюдий и фуг, в которых есть явные аллюзии на баховские сочинения, совершенно неисполнимы на клавесине. Очень большой диапазон, пе-



даль, без которой не обойтись (скажем, если в пьесе есть «зависающие басы») – все это делает их совершенно неподходящими для старинного инструмента. Прелюдий и фуг, которые без серьезных изменений могут быть исполнены на клавесине, у Шостаковича мало. Кроме тех, которые я играю, мне кажется, две-три, не больше. При этом полифония Шостаковича настолько филигранна, что если технически его фуги исполнимы на клавесине, звучат они прекрасно. Единственная сложность, которая здесь может возникнуть, это динамические кульминации. Но, скажем, в фуге си-бемоль минор есть единственное динамическое указание: пианиссимо в начале. И больше – ни одного, на все десять минут звучания. Ну, как после этого не сыграть ее на клавесине!

А чудесная ля-минорная фуга? Она отсылает нас, как мне кажется, к фуге до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Эти произведения похожи не только ритмически, они сходны и по эмоциональному состоянию. Однако Шостакович остается Шостаковичем: в его фуге много сарказма, может быть не злого, но колючего. Он очень выгодно звучит на клавесине, потому что «колючий» звук на нем дается без труда.

Ре-мажорная фуга воспринимается на этом инструменте очень забавно, потому что обе ее первые фразы заканчиваются, не достигнув сильной доли. Это нехарактерно для барочной фразировки. На рояле концы фраз временами играют тише, на клавесине это невозможно, все звуки оказываются одинаково громкими, и фуга звучит с большим



юмором. Такая простая деталь... Я сама не сразу поняла, в чем дело!

В общем, мне было интересно попытаться прочесть эти фуги так, как их прочли бы люди 18 века. Попробовать обойтись с ними так, как с ними обошлись бы тогда.

Это замечание, наверное, можно отнести ко всем пьесам на этом диске?

Да, конечно.

Беседу вела Анна Андрушкевич





*Olga Martynowa im Interview
mit Anna Andrushkevich*

Die extravagante Idee, Klaviermusik auf dem Cembalo zu spielen, kommt von Zeit zu Zeit dem einen oder anderen Interpreten. Wie sind Sie dazu gekommen?

Alles hat damit angefangen, dass ich vor einigen Jahren aus reiner Neugier auf dem Cembalo Musik spielen wollte, die eigentlich nicht für das Instrument geschrieben wurde. Ich dachte: „Interessant. Wie wird das wohl auf meinem Instrument klingen?“

Ich weiß, dass schon Schostakowitsch, und Prokofjew, und noch einige Komponisten des 20. Jahrhunderts auf dem Cembalo interpretiert wurden, aber ich selbst hatte mir solche Aufzeichnungen noch nie angehört – vielleicht bewusst. Ich hatte nur solche Sachen gehört, die modernen Autoren extra für das Cembalo geschrieben hatten, und jetzt kommt es mir so vor, als ob diese Musik längst nicht immer so gut auf dem Instrument zu spielen ist, wie die Musik, die eigentlich gar nicht für das Cembalo vorgesehen ist.



DEUTSCH



Ändert sich viel in einem Klavierstück, wenn man es auf das Cembalo überträgt?

Natürlich. Viele gewohnte Kunstgriffe erweisen sich als nutzlos, Stereotypen verschwinden wie von selbst, deshalb klingt ein Stück frisch, es scheint wie neu, als ob es verjüngt worden wäre. Der Text bleibt unangetastet, aber in der Lesart ändert sich vieles. Das Cembalo ist ja ein ganz anderes Instrument, das eine andere Berührung, einen anderen Ansatz vom Musiker erfordert.

Auf dem Cembalo ist eine fließende Zunahme oder Verminderung der Lautstärke nicht möglich, außerdem hat es keine Pedale. Wie kann also der Ausdruck eines Klavierwerkes auf dem Cembalo erhalten werden?

Ja, es ist richtig, Dynamik und Pedale können wir nicht nutzen. Wenn man auf dem Cembalo laut in die Tasten greift, kommt dabei nur ein hölzernes Hämmern heraus, der musikalische Ton wird dabei nicht lauter, sondern im Gegenteil, nur dumpfer. Aber uns bleiben die Striche und die Agogik (die Beherrschung der Zeit).

Wenn man die Noten kürzer spielt, *staccato*, so erscheinen sie leiser; wenn wir schwerer spielen, als ob wir Noten kleben würden, ergibt das *Forte*. Deshalb verändern wir selbstverständlich, wenn wir ein Klavierstück auf dem Cembalo spielen, die Artikulation. Zum Beispiel das „*Moment musical*“ von Schubert. Über der oberen Notenzeile ist hier das Wort *Legato* geschrieben. Spielt man aber auf dem Cembalo ein ehrliches Klavierlegato, so wird die Polyphonie, die hier von Anfang ent-



halten ist, nicht zu hören sein. Das hängt mit der Natur des Instruments zusammen. Auf dem Klavier kann man so spielen, auf dem Cembalo geht das nicht, das ist alles. Was die Dynamik betrifft, so baut sie sich bei vielen Komponisten des Barock, die das Instrument genau kannten, dank der Faktur auf. Vielklangige Akkorde klingen lauter, als einzeln gespielte Töne.

Braucht der Autor mehr Lautstärke, so schreibt er dichter. Aber die kompositorischen Kunstgriffe reichen nicht aus: Der Interpret muss die Änderungen der Faktur durch eine gekonnte Verteilung der musikalischen Zeit untermauern. Schafft er das nicht, so bleiben alle anderen Kunstgriffe fast wirkungslos, sie werden nicht allein zum benötigten Effekt führen. Die Beherrschung der Zeit, die Fähigkeit und das Verständnis dafür, wie man den Eindruck der Bewegung erschafft und wie man diese Bewegung lenkt, erfordert eine besondere „Cembalodenkweise“, und dies zu lernen ist das aller schwierigste.

Sie wählen also aus dem Klavierrepertoire Stücke aus, die Sie auf dem Cembalo spielen wollen. Auf was muss man, neben dem Umfang, noch achten?

Auf die Faktur. Alle Werke, die auf dieser CD vorgestellt werden, sind für das Cembalo sehr bequem. Das heißt, wenn man sie mit Ohren hört, die an Barockmusik gewöhnt sind, erscheinen sie nicht „wild“, – im Gegenteil, man könnte meinen, dass es sich um den typischen Cembalostil handelt. Es ist sogar befremdlich, dass solche Stücke nicht in der Zeit geschrieben wurden, in der die Kunst des Cembalospiels blühte, sondern in einer Epoche, in der das Instrument schon vergessen war.



Für einen Cembalisten ist es sicher nicht nur erfreulich, sondern auch erstaunlich, in der Klaviermusik des 19. oder 20. Jahrhunderts Stücke zu finden, die klingen, als ob sie für dieses Instrument geschrieben worden wären. Gab es unerwartete Entdeckungen, als Sie dieses Repertoire zusammenstellten?

Ja, natürlich. Mich hat zum Beispiel Cramer sehr überrascht. Er war Schüler Clementis und in seiner Zeit ein vielgelobter Virtuose, ausserdem genoss er Anerkennung als Pädagoge und gelehrter Musiker. Zu seiner Zeit (und das war die Zeit Beethovens) hatte er den Ruf eines bekannten Bach-Verehrers, was im 19. Jahrhundert keine allzuweit verbreitete Erscheinung war. Man kann leicht annehmen, dass er Bach hervorragend kannte, was in seiner Musik deutlich zu spüren ist, deswegen klingt sie wunderbar auf dem Cembalo.

Mir scheint, dass die Musik vieler „zweitrangiger“ Komponisten (und Cramer gehört sicher nicht in die erste Kohorte) ihre Vorlieben verrät: in ihren Werken sind ihre Vorbilder hörbar. In den Etüden Cramers kann man hören, dass das Barock ihn sehr interessierte. Er schrieb zwei Sammelbände mit Etüden, die in der pädagogischen Praxis weit verbreitet waren; Beethoven äußerte sich überaus wohlwollend und gab sie seinen Schülern zu spielen. Jedes dieser Stücke ist – wie es sich für Etüden gehört – auf die Entwicklung der ein oder anderen Art der Klaviertechnik ausgerichtet. Zum Beispiel die Etüde f-Moll auf die Überkreuzung der Hände. Aber daneben ist auch Rameau deutlich sichtbar, und wenn man diese Musik nicht kennt, könnte man denken, dass das Stück im 18. Jahrhundert geschrieben



worden ist. Es ist in einem Stil gehalten, den Rameau sehr liebte – man erinnere sich an seine „*Le rappel des oiseaux*“ oder „*Les Cyclopes*“. In der Faktur und in der Stimmung steht die Etüde im Einklang mit jener Zeit.

In der B-Dur-Etüde läßt sich deutlich das B-Dur-Präludium Bachs aus dem ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ erkennen. Die Etüde a-Moll ist eine Übung zu Arpeggios; sie ist ziemlich langsam und geht offensichtlich von der Annahme aus, dass der Musiker dank dieses Stückes lernt, fließend die Töne in einander übergehen zu lassen. An und für sich aber verweisen uns die Arpeggios auf die Barockmusik, auf die Präludien Arpeggiando und eine Vielzahl von Klavierwerken.

In der E-Dur Etüde ist Mendelssohn herauszuhören, und es hat mich sehr gefreut, zu erfahren, dass Hans von Bülow derselben Meinung war. Es gibt eine Ausgabe der Etüden Cramers in seiner Redaktion, und in seinen Kommentaren nennt er die Etüde E-Dur einen Prototypen von Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ und merkt an, dass diese Etüde den Lieder an musikalischen Qualitäten in nichts nachsteht (meiner Meinung nach ist das gerechtfertigt). Aber wenn wir uns die Faktur anschauen, so sehen wir eine Dreistimmigkeit, in der die mittlere Stimme die beweglichste ist (sie enthält kontinuierliche Sechzehntel), während die Melodie und die Bassstimme in längeren Noten geschrieben sind. Diese Faktur trifft man bei Rameau und Händel an, auch bei noch früheren Komponisten war sie sehr populär...

Cramer und Mendelssohn – das ist ein schöne Gegenüberstellung. Auf dieser CD gibt es ein „Lied ohne



Worte", aber es ist der Cramerschen Kantilene überhaupt nicht ähnlich.

Vielleicht kam mir der Gedanke zur CD gerade mit Mendelssohn, mit seinem optimistischen, aber sehr schwierigen Stück. Ich habe es wie zum Streit mit mir selbst ausgesucht: Ich wollte überprüfen, wie gut ich das Instrument beherrsche, ob ich das machen kann, was auf ihm als unmöglich gilt.

Auf der anderen Seite spielen Sie Stücke aus den zwei „Kinderalben“ von Schumann und Chatschaturjan.

Das hängt damit zusammen, dass Stücke für Kinder offenkundig nicht die Klaviertechnik erfordern, die auf die maximalen Möglichkeiten eines erwachsenen Pianisten ausgelegt sind. Deshalb lassen sie sich leicht auf das Cembalo übertragen: In ihnen werden leicht erreichbare Harmonien verwendet, sie haben einen Cembalo-Umfang, ihr Polyphonie erfordert keinen großen instrumentalen Maßstab. Mir gefällt diese Musik sehr gut. „Mignon“ von Schumann ist eines meiner Lieblingstücke überhaupt. „Mai, lieber Mai“ ist eine wunderbare Miniatur, in der Form eines Rondo geschrieben, die Couperin so sehr liebte. Auch in ihrer pastoralen Stimmung erinnert sie sehr an die französischen Clavecinisten und sogar der Name könnte von Couperin stammen.

Doch Stücke mit solchen Namen gibt es bei Couperin nicht, aber die „Schnitter“... Was halten Sie von den „Schnittern“ Couperins und dem „Schnitterliedchen“ Schuhmanns?



Vom Text her sind sie absolut verschieden, aber mir scheint, dass sie sich im Zustand ähnlich sind. Munter, beide in Dur, nicht ohne Eleganz. Offensichtlich hatte sich die Technologie der Landwirtschaft zu Zeiten Schumanns noch nicht allzu weit vom Barock entfernt, deshalb sind die „Schnitter“ so ähnlich...

Schumann klingt auf Ihrem Instrument ziemlich ungewöhnlich. Und die Idee, auf einem Cembalo Chatschaturjan zu spielen, halten viele sicher für sehr extraordinär. Neben den Stücken aus dem „Kinderalbum“ spielen Sie eine Klavierbearbeitung des Adagios aus „Gajaneh“. Was fanden Sie so anziehend an diesem Stück?

In der Klavierfassung verwandelt sich das Adagio in eine zweistimmige Invention. Sie ist langsam, sehr durchsichtig und, man kann sagen, sparsam in der Faktur. Sie hat viele Tempoanweisungen, die zu erfüllen ich mich sehr bemühe, und die sehr helfen (das gehört zur Frage der Dynamik und der Beherrschung der Zeit). Überhaupt ist es sehr verführerisch, Klavierpolyphonie auf dem Cembalo zu spielen. Wenn die Kraft des Anschlags sich nicht auf die Lautstärke auswirkt, sind alle Stimmen ideal zu hören, und vom Musiker erfordert das keinerlei Anstrengungen. Details, die beim Spiel auf dem Klavier unmerklich bleiben können, werden in der Cembalotranskription klar hörbar, die Polyphonie klingt so deutlich wie möglich.

Dies ist doch auch ein Argument dafür, auf dem Cembalo die Fugen Schostakowitschs zu spielen. Und da der Zyklus im Geiste Bachs geschrieben ist, passt das altertümliche Timbre



gut zu ihm. Aber hat Schostakowitsch tatsächlich auch „cembaloartig“ geschrieben?

Sowohl ja, als auch nein. Viele aus diesen Präludien und Fugen, in denen es eine klare Allusion zu Bachs Werken gibt, sind auf dem Cembalo nicht spielbar. Sie haben einen großen Umfang, Pedale, ohne die man nicht auskommt (sagen wir, schwebende Basstöne) – all das macht sie für eine altes Instrument völlig unpassend. Ich habe vor allem die Stücke ausgesucht, in denen es wenige solcher Schwierigkeiten gibt. Bei Schostakowitsch finden sich nur wenige Präludien und Fugen, die sich ohne ernsthafte Änderungen auf dem Cembalo spielen lassen. Außer denen, die ich spiele, vielleicht noch zwei oder drei, mehr nicht.

Dabei ist die Polyphonie bei Schostakowitsch so filigran, dass, wenn seine Fugen technisch auf dem Cembalo spielbar sind, sie ganz wunderbar klingen. Die einzige Schwierigkeit, die dabei auftauchen kann, ist die dynamische Kulmination. Aber zum Beispiel in der Fuge b-Moll gibt es nur ein dynamische Anweisung: das Pianissimo am Anfang. Es folgt keine weitere mehr – ganze zehn Minuten lang. Wie könnte man da widerstehen und sie nicht auf dem Cembalo spielen!

Und die wunderschöne a-Moll-Fuge? Sie verweist uns auf die Fuge c-Moll aus dem ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“. Diese Werke sind sich nicht nur im Rhythmus ähnlich, sondern auch in Bezug auf ihren emotionalen Zustand. Trotz allem bleibt Schostakowitsch er selbst: In seiner Fuge gibt es viel Sarkasmus, vielleicht keinen bösartigen, aber doch stechenden. Auf dem Cembalo klingt das sehr vorteilhaft, denn der „stechende“ Ton gelingt auf ihm ohne Mühe.



Die Fuge D-Dur klingt auf diesem Instrument sehr lustig, weil die ersten beiden Phrasen enden, ohne dabei den ersten Schlag des folgenden Taktes zu erreichen. Für die barocke Phrasierung ist das nicht charakteristisch. Auf dem Klavier werden die Endungen zeitweise leiser gespielt, auf dem Cembalo ist das nicht möglich, alle Töne sind gleich laut und die Fuge klingt dadurch sehr humorvoll. Das ist ein einfaches Detail... Ich selbst habe nicht sofort verstanden, woran es liegt. Insgesamt war es sehr interessant für mich, diese Fugen so zu lesen, wie es die Menschen im 18. Jahrhundert getan hätten. Auszuprobieren, mit ihnen so umzugehen, wie man es damals gemacht hätte.

Diese Bemerkung läßt sich wahrscheinlich auf alle Stücke auf dieser CD beziehen?

Ja, sicher.

Übersetzt von Monika Hollacher



Olga Martynova is one of the premier harpsichordists in Russia today. An honours graduate in piano and harpsichord from the Moscow Conservatoire, she decided to devote herself to early music after hearing a recital in France by Hopkinson Smith, the distinguished performer of early plucked instruments. His master classes made a profound impression on her and deeply influenced her understanding of music. Martynova continued her studies in France, graduating from the *Ecole Nationale de Musique de Bobigny* with a gold medal. She went on to win the *Van Wassenauer* competition in the Netherlands and the *Premio Bonporti* in Italy, and has given harpsichord and piano recitals all over Europe.

Since 2003 Olga Martynova has performed on historical instruments and toured with the Moscow orchestra Pratum Integrum. Like Pratum Integrum she records exclusively for the Caro Mitis label. This album is her fourth disc as a soloist. Her previous recordings feature selected keyboard sonatas by Johann Christian Bach (CM 0052004), well-known transcriptions of Baroque music for harpsichord (CM 0072004) and Johann Caspar Ferdinand Fischer's *Musicalisches Blumen-Büschlein* (CM 0012006). These recordings have been widely praised (the German magazine *Toccata–Alte Musik aktuell* voted the album of J.C. Bach sonatas “CD of the month”). Olga Martynova also performs with the Moscow Baroque and A La Russe ensembles, and teaches at the Moscow Conservatoire and Gnesin School of Music.





RECORDING DETAILS

Microphones — Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter — Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer — **Michael Serebryanyi**
Balance Engineer — **Erdo Groot**
Recording Engineer — **Roger de Schot**
Editor — **Carl Schuurbiers**

Olga Martynova plays harpsichord from
Von Nagel Workshop, Paris, 2005 / after N.&F. Blanchet, Paris, 1730

Recorded: October 2006 (2.10, 4.10, 10.10) 5th Studio of The Russian
Television and Radio Broadcasting Company (RTR) Moscow, Russia
© & © 2007 Essential Music, #16 b-2, Volokolamskoye shosse, Moscow,
125080, Russia
© & © 2007 Музыка Массам, 125080, Москва, Волоколамское шоссе,
д. 16б, корп.2

www.caromitis.com **www.essentialmusic.ru**

CM 0102006



Harpichord Gems, volume 4

