Robert Schumann
Piano Concerto in A minor, Op.54
Antonín Dvořák
Piano Concerto in G minor, Op.33
Martin Helmchen
Orchestre Philharmonique
de Strasbourg
Marc Albrecht
PentaTone
classics
HYBRID MULTICHANNEL
SUPER AUDIO CD

Robert Schumann (1810-1856)

Concerto for piano and orchestra in A minor Op. 54

1	Allegro affettuoso – Andante espressivo – Allegro – Cadenza – Allegro molto	14. 23
2	Intermezzo – Andantino grazioso	5. 07
3	Allegro vivace	11. 00

Antonín Dvořák (1841-1904)

Concerto for piano and orchestra in G minor Op. 33

4	Allegro agitato	19. 01
5	Andante sostenuto	9. 45
6	Finale – Allegro confuoco	11. 30

Martin Helmchen, piano
Orchestre Philharmonique de Strasbourg
conducted by **Marc Albrecht**

Executive Producer: Job Maarse
Recording Producers: Job Maarse (Schumann), Sebastian Stein (Dvořák)
Balance Engineer: Jean-Marie Geijsen
Recording Engineer: Roger de Schot
Editing: Roger de Schot, Ientje Mooij (Schumann), Sebastian Stein (Dvořák)
Recording venue: Palais des Fêtes, Strasbourg, France
Schumann 7 / 2008, Dvořák 3 / 2009

Total playing time: 70. 52

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

Antonín Dvořák wrote his Concerto for Piano and Orchestra in G minor, Op. 33 during the same creative period as his Serenade for Strings in E major, Op. 22 (1875), Symphony No. 5 in F major, Op. 76 (1875), String Quartet in E major, Op. 27 (1876) and his monumental Stabat Mater, Op. 58 (1876 – 1877). And although one would not wish to disparage the first work mentioned in the list – the Serenade for Strings in E major – when compared to the quality of the Piano Concerto, there is a certain imbalance concerning the frequency with which the Serenade is performed. Furthermore, no one can deny that Dvořák's Op. 33 is indeed one of the most significant compositions to date from his first great creative period. Nevertheless, it is far too seldom heard in concert halls world-wide. (Hopefully, this sentence will not be interpreted as a platitude.) For that is how unjust the music history literature can be: the verdict on works dating from Dvořák's earlier and middle periods was that they were too "similar to Brahms". Evidently, the Piano Concerto is not exempt from this collective verdict, despite its very obvious and individual characteristics, which were deeply characteristic of Dvořák. Besides, Brahms' influence cannot have been that great: after all, it is fair to assume that Dvořák had not yet heard Brahms' compositions at the time of writing his own piano concerto. Furthermore, the two never even met until the end of 1878.

A second, unfortunate verdict pronounced upon Dvořák's Piano Concerto was that it was "unplayable". However, in view of the obviously ever-increasing skills of the modern pianist, this verdict has long been proven to be ridiculous. (Please note that practically all pianists nowadays are capable of playing at least one of György Ligeti's Études – still considered "unplayable" back in the 1980's – and are now permitted to "officially perform" them even during the early rounds of various piano competitions.) To be sure, the original version of Dvořák's Piano Concerto was not exactly a simple page-reading exercise. And since a number of changes in the piano part were carried out by the young pianist Vilém Kurz – with Dvořák's permission, during the composer's lifetime – there is most certainly no longer any "excuse" for this attitude: Dvořák's Piano Concerto definitely deserves to be performed.

Eckhardt van den Hoogen, a writer on music, once penned the following: "When we assume that every composition consists not only of the score but, what is more, of the sum of its performances, then – in the case of a work as frequently performed as

Robert Schumann's Piano Concerto – one would have to work one's way through a mountain of the most varied interpretations in order to arrive at the source of inspiration and the original intention of the music. Thus it is essential to accept all the peculiar twists and turns the work has undergone during the course of its history. No matter how absurd they are, we have to accept all misunderstandings – for the time being – as part of the history of the work, as they express the multiple musical and extra-musical layers, past which one would like to be able to see."

The man is right! Yet despite all tolerance – no, all acceptance of "all the peculiar twists and turns" – should not certain absurdities that have, at some time, sneaked their way into the performance of the work be subjected to at least some kind of examination? Why are we still waiting, for instance, for that certain interpretation that, at last, does not present the beginning of Beethoven's Symphony No. 5 as a triplet? When will we finally hear the upbeat theme as a true anacrusis? Or have Karajan and Co. made that impossible, from a music-historical point of view?

Let us return to Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54. Van den Hoogen specifies that we should "accept all misunderstandings – for the time being – as part of the history of the work". However, in the end he demonstrates by means of a fundamental criticism concerning the interpretation of the beginning of the piano concerto that there is more involved that simply the mere acceptance of everything that already exists. For Van den Hoogen is one of very few authors to recognize that practically all pianists are more than happy to perform the striking, indeed, even masculinely chivalrous beginning of the first movement (Allegro affettuoso) in the driving tempo we have come to expect, but then suddenly come almost to a standstill in the last couple of chords before the orchestral *tutti*, and make a powerful *ritardando*. This, despite the fact that Schumann never left even the slightest indication of this in the score. "On the whole, conductors take over the tempo, resulting in an Andante espressivo for the first theme, which again has no legitimate ratification", thus states the author.

Consequently, if one gets hold of a few recordings together with the score, it becomes clear just how right van den Hoogen is. Already by the fourth bar of the Piano Concerto, the Allegro affettuoso has mostly seeped away and been overtaken. Only when, after a few moments, the piano adds some semiquavers to the ensuing music is one able to think again of an Allegro (no: at first, an Accelerando!). And thus for the first time it becomes clear why, during countless concert performances of Schumann's Op. 54, one has always had that strange feeling of the pianist drifting along without any determined direction after the exposition of the first theme by the orchestra and the rapidly ensuing staccato-octave insertions.

It is always worthwhile to think in a fresh and novel manner about even such often-performed works, as is proven by Schumann's Piano Concerto. For the "independence" of which a critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* wrote, following the première of the piano concerto in Leipzig on December 4, 1845 (pianist: Clara Schumann, conductor: Ferdinand Hiller), was certainly not intended to signify that piano and orchestra at the beginning of the first movement are trying to play "alongside" rather than "with" one another. The critic remarked as follows: "There is every reason for us to hold this composition in the highest regard […]: not in the least, as it happily avoids the general monotony of the genre and allots the completely *obbligato* orchestral part – which has been elaborated with great love and care – its own rightful status that in no way detracts from the impressive performance of the piano, and thus manages to preserve the independence of both parties within a beautiful combination."

Arno Lücker
English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Comment on the Piano Concerto by Antonín Dvořák:

Working on the wonderful and totally underrated Piano Concerto by Antonín Dvořák always entails having to make a choice between using the widespread edition by the Czech pianist and pedagogue Vilém Kurz, or staying with the original score provided by Dvořák from the first note onwards, which is both original and characteristic. In this interpretation, I have attempted as much as possible to remain faithful to Dvořák's original score. Nevertheless, in a few places, I have adopted ideas from Kurz's edition, or allowed myself a minimum of liberties, although at all times ensuring that Dvořák's originality was not 'watered down' in any way. This was not meant as an attempt to make the work more virtuoso in an artistic

manner, but to deal in a more liberal manner with a Romantic text, in the tradition of the pianists of the past.

Martin Helmchen
English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Martin Helmchen

Martin Helmchen was born in Berlin in 1982. He received his first piano lessons at the age of six. From 1993 until graduating from school in 2000 he was a student of Galina Iwanzowa at the Hanns Eisler Academy in Berlin. After 2001, he studied with Arie Vardi at the "Hochschule für Musik und Theater" in Hannover. His career received its first major impulse after winning the Clara Haskil Competition in 2001.

Orchestras with which Martin Helmchen has performed include: the Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin, RSO Stuttgart, Bamberg Symphoniker, NHK Symphony Orchestra, Berlin Radio Symphony Orchestra, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Royal Flemish Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, and the chamber orchestras of Zurich, Amsterdam, Vienna, Lausanne, Cologne and Munich. He has worked with conductors such as Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Marc Albrecht, Vladimir Jurowski, Jiri Kout, Bernhard Klee, and Lawrence Foster.

Martin Helmchen has been a guest at the Ruhr Piano Festival, Kissinger Summer Festival, the Festivals in Lockenhaus, Jerusalem, Spoleto (Italy), the Rheingau Music Festival, the Spannungen Chamber-Music Festival in Heimbach, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Schwetzinger Festival, the Schleswig-Holstein Festival, as well as the Marlboro Festival in Vermont (USA).

Chamber music is a highly valued part of Martin Helmchen's life, which he always includes in his performance programme. For years now, he has collaborated closely with Boris Pergamenschikow till his decease in 2004; at present, he regularly gives concerts and recitals with Heinrich Schiff and Danjulo Ishizaka. Furthermore, he has partnered Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Isabelle Faust, Daniel Hope, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann, Sharon Kam and Lars Vogt.

The young pianist Martin Helmchen has already been awarded two of the most important prizes in the music scene: the Crédit Suisse Young Artist Award and the ECHO Klassik. He received the Crédit Suisse Award in September 2006. The prize included his début with the Vienna Philharmonic under Valery Gergiev, performing Schumann's Piano Concerto during the Lucerne Festival. He was awarded the ECHO prize jointly with cellist Danjulo Ishizaka, as "Nachwuchskünstler des Jahres" (= up-and-coming artist of the year).

Martin Helmchen has signed an exclusive contract with the Pentatone Classics label.

Marc Albrecht

conductor

During his 20-year career, Marc Albrecht has conducted the most prominent European opera companies as well as the most renowned symphony orchestras. He has won widespread recognition for his Strauss and Wagner interpretations as well as his commitment to contemporary music. Since 2006, he has led the Orchestre Philharmonique de Strasbourg as artistic leader and chief conductor.

Marc Albrecht was born in Hanover in 1964. After working worked with the Gustav Mahler Jugendorchester (= Gustav Mahler Youth Orchestra) as assistant to Claudio Abbado, he was appointed Generalmusikdirektor (= highest ranking conductor/music director) at the Staatstheater Darmstadt in 1995.

Marc Albrecht has guest-conducted the Berlin and Munich Philharmonic Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, the City of Birmingham Orchestra, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Chamber Orchestra of Europe, the Staatskapelle Dresden and the Orchestre National de Lyon. In autumn 2007, two CDs containing orchestral works by Berg and Strauss were released on the market featuring the conductor with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

From 2003-2006, Marc Albrecht conducted Wagner's *Der fliegende Holländer* at the Bayreuth Festival; in 2003, *Wellesz' Die Bacchantinnen* at the Salzburg Festival; and in 2005 Janáček's *Aus einem Totenhaus* at the Opéra Bastille. In 2002, he conducted a highly acclaimed performance of Messiaen's *Saint François d'Assise* at the Deutsche Oper Berlin, where he held the position of First Guest-Conductor from 2001-2004. Marc Albrecht is closely associated with the Semperoper Dresden: in 2007, he received great critical and public acclaim for his musical direction of *Die Frau ohne Schatten* and new production of *La damnation de Faust*.

He made his début at the Royal Opera House, Covent Garden, London in 2008

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Antonín Dvořáks Konzert für Klavier und Orchester g-Moll, op. 33 entstand im Schaffenskontext der Streicherserenade E-Dur, op. 22 (1875), der Sinfonie Nr. 5 F-Dur, op. 76 (1875), des Streichquartetts E-Dur, op. 27 (1876) und des monumentalen *Stabat Mater*, op. 58 (1876-1877). Und freilich möge niemand etwas Schlechtes über das erstgenannte Werk, die *Streicherserenade E-Dur* sagen; aber gemessen an dem Gehalt des *Klavierkonzerts* besteht - hinsichtlich der Aufführungshäufigkeit der *Serenade* - ein Ungleichgewicht. Dabei bestreitet eigentlich niemand, dass

Dvořáks op. 33 zu dessen wichtigsten Schöpfungen der ersten großen Schaffensphase zählt. Dennoch hört man es in den Konzertsälen dieser Welt viel zu selten. (Man möge diesen Satz nicht als Allgemeinplatz missverstehen.)

So ungerecht kann die Musikgeschichtsschreibung nun einmal sein: Dvořáks frühere und mittlere Werke gerieten unter das Verdikt, zu „Brahms ähnlich" zu sein. Davon wurde offensichtlich auch das *Klavierkonzert* nicht verschont, obwohl es ganz deutliche, individuelle und emphatisch Dvořák-typische Züge trägt. Überhaupt kann der Brahms-Einfluss so groß nicht gewesen sein, schließlich können wir davon ausgehen, dass Dvořák zur Entstehungszeit des *Klavierkonzerts* die Werke von Brahms noch nicht einmal wahrgenommen hatte. Und zu einer persönlichen Begegnung zwischen den beiden kam es Erst Ende 1878.

Ein weiteres, unglückliches Urteil, das man über das Dvořáksche Konzert fällte, war das der „Unspielbarkeit". Angesichts der offensichtlich aktuell immer noch weiter steigenden pianistischen Möglichkeiten (man beachte, dass fast jeder Pianist mindestens eine der noch in den 1980ern als „unspielbar" geltenden Etüden von György Ligeti bewältigen kann und sie in inzwischen sogar in frühen Runden von Klavierwettbewerben „offiziell anwenden" darf) hat sich dieses Urteil jedoch längst als lächerlich erwiesen. Sicher, die Urfassung von Dvořáks Klavierkonzert war nicht gerade eine leichte Blattspielübung. Seit der junge Pianist Vilém Kurz zu Dvořáks Lebzeiten und mit dessen Erlaubnis einige Änderungen im Klaviersatz vornahm gibt es allerdings keine „Ausrede" mehr: Dvořáks Klavierkonzert gehört gespielt.

Der Musikschriftsteller Eckhardt van den Hoogen schrieb einmal: „Wenn wir davon ausgehen, dass eine jede Komposition nicht nur aus der Partitur, sondern überdies aus der Summe ihrer Darstellungen besteht: Dann muss man sich bei einem derart viel gespielten Werk wie dem Klavierkonzert von Robert Schumann durch einen Berg verschiedenster Deutungen bis an die Quelle der Inspiration und der musikalischen Intentionen vorarbeiten. Dabei gilt es dann, sämtliche Merkwürdigkeiten zu akzeptieren, die dem Stück im Laufe seines bisherigen Lebens zugestoßen sind. Mögen sie auch noch so absurd sein, wir müssen alle Missverständnisse zunächst als Teil der Werkgeschichte annehmen, da sie Ausdruck der musikalischen und außermusikalischen Vielschichtigkeit sind, an der man gern vorbei gesehen hat."

Recht hat der Mann! Doch bei aller Toleranz, nein: bei aller Akzeptanz „sämtlicher Merkwürdigkeiten": müssten bestimmte eingeschliffene Absurditäten nicht irgendwann einmal zumindest hinterfragt werden? Warum warten wir beispielsweise immer noch auf diejenige Interpretation, die den Anfang von Beethovens Fünfter endlich einmal nicht triolisch versteht? Wann hören wir endlich einmal das auftaktige Thema auch wirklich auftaktig? Oder haben Karajan und Co das musikgeschichtlich unmöglich gemacht?

Zurück zu Schumanns *Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54*. Van den Hoogen gibt zwar vor, „alle Missverständnisse zunächst als Teil der Werkgeschichte" anzuerkennen, mit einer wesentlichen Kritik, die die Interpretation des Beginns des Klavierkonzerts betrifft, zeigt er schließlich jedoch, das es sozusagen mehr gibt, als nur die bloße Akzeptanz alles Bestehenden. Denn als einer von ganz wenigen Autoren erkennt van den Hoogen, dass zwar alle Pianisten den markanten, ja männlich-ritterlichen Beginn des ersten Satzes *(Allegro affettuoso)* gerne durchaus im zu erwartbaren, treibendem Tempo nehmen, dann aber bei den letzten beiden Akkorden vor dem Orchestertutti plötzlich fast stehen bleiben und - ohne, dass Schumann auch nur die Spur einer solchen Anweisung im Notenbild hinterlassen hätte - mächtig ritardieren. „Die Dirigenten nehmen das Tempo für gewöhnlich auf und erreichen beim Hauptthema ein *Andante espressivo*, das wiederum durch nichts legitimiert wird", so der Autor.

Nimmt man daraufhin einige Aufnahmen sowie die Partitur zur Hand wird deutlich, wie sehr van den Hoogen recht hat. Schon im vierten Takt des *Klavierkonzerts* hat sich das *Allegro affettuoso* meist verflüssigt, ausgebremst. Erst, wenn nach einigen Momenten Sechzehntel im Klavier dazukommen, ist wieder an ein Allegro (nein: zunächst an ein Accelerando!) zu denken. Und so wird auch erst klar, warum man in unzähligen Konzerten, in dem Schumanns

op. 54 erklang, immer das merkwürdige Gefühl hatte, der Pianist würde nach der Exponierung des Hauptthemas durch das Orchester und an den bald folgenden Staccato-Oktav-Einschubstellen unreflektiert treiben.

Das *Klavierkonzert* von Schumann zeigt, dass es sich immer wieder lohnt, auch über derart häufig erklingende Werke auf eine neue Art und Weise nachzudenken. Denn die „Selbständigkeit", von der ein Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nach der Uraufführung des *Klavierkonzerts* am 4. Dezember 1845 in Leipzig (Klavier: Clara Schumann, Dirigent: Ferdinand Hiller) schrieb, war bestimmt nicht derart gemeint, als dass Klavier und Orchester zu Beginn des Kopfsatzes „aneinander vorbei" spielen mögen. Der Rezensent bemerkte: „Wir haben alle Ursache, diese Composition sehr hoch zu stellen […] auch deshalb, weil sie die gewöhnliche Monotonie der Gattung glücklich vermeidet und der vollständig obligaten, mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeiteten Orchesterpartie, ohne den Eindruck der Pianoleistung zu beeinträchtigen, ihr volles Recht widerfahren lässt und beiden Theilen ihre Selbständigkeit in schöner Verbindung zu wahren weiss."

Arno Lücker

Anmerkung zum Klavierkonzert von Antonín Dvorák:

Die Beschäftigung mit dem wunderbaren und völlig unterschätzten Klavierkonzert Antonín Dvoráks bringt immer auch die Frage mit sich, ob man sich der weitverbreiteten Bearbeitung des tschechischen Pianisten und Pädagogen Vilém Kurz zuwendet oder von Anfang an beim originalen Klaviersatz Dvoráks bleibt, der gleichzeitig originell und eigentümlich ist. Ich versuche in dieser Interpretation, dem Satz Dvoráks weitestgehend treu zu bleiben. An einigen wenigen Stellen habe ich jedoch Ideen aus der Kurzschen Bearbeitung aufgegriffen oder mir selbst minimale Freiheiten erlaubt, allerdings immer mit der Maßgabe, nicht Dvoráks Originalität zu verwässern. Nicht ein Versuch, das Stück künstlich virtuoser zu machen sollte das sein, sondern ein freierer Umgang mit einem romantischen Text in der Tradition der Pianisten der Vergangenheit.

Martin Helmchen

Antonín Dvořák composa son Concerto pour piano et orchestre en Sol mineur, Opus 33, durant la même période créatrice que sa Sérénade pour cordes en Mi majeur, Opus 22 (1875), sa Symphonie No 5 en Fa majeur, Opus 76 (1875), son Quatuor à cordes en Mi majeur, Opus 27 (1876) et son monumental *Stabat Mater,* Opus 58 (1876 – 1877). Et sans vouloir dénigrer la Sérénade pour cordes en Mi majeur, on ne peut que constater, en comparant sa qualité à celle du Concerto pour piano, que leur fréquence d'interprétation est loin d'être la même. Il est en outre impossible de nier que l'Opus 33 de Dvořák demeure jusqu'à ce jour l'une des compositions les plus significatives de sa première grande période créative. On l'entend toutefois bien trop rarement dans les salles de concert à travers le monde. (J'espère qu'à la lecture de cette phrase, on ne m'accusera pas de platitude.) Les ouvrages de musicologie peuvent être, ô combien, injustes : le verdict tombé sur les œuvres de Dvořák qui datent de la première période et de sa période intermédiaire fut qu'elles étaient « trop similaires à celles de Brahms ». Apparemment, le Concerto pour piano ne se trouva pas exempté de cette sentence collective malgré ses particularités individuelles manifestes, profondément caractéristiques de Dvořák. D'ailleurs, l'influence de Brahms ne pouvait pas être aussi importante car on peut même supposer que Dvořák n'avait pas encore entendu ses œuvres à l'époque où il écrivit son propre concerto pour piano. Par ailleurs, les deux compositeurs ne se rencontrèrent pas avant la fin 1878.

Un second verdict malencontreux prononcé sur le Concerto pour piano de Dvořák le qualifie « d'injouable ». Cependant, compte tenu des talents toujours plus poussés du pianiste moderne, ce jugement de valeur s'est depuis longtemps avéré ridicule. (Veuillez noter que de nos jours, presque tous les pianistes sont capables de jouer au moins une des Études de György Ligeti – encore considérées « injouables » dans les années 1980 – et qu'il est à présent permis de les « interpréter officiellement » lors des premières rondes de divers concours de piano). Il est incontestable que la version originale du Concerto pour piano de Dvořák n'était pas un simple exercice de lecture de partitions. Diverses modifications ayant été apportées dans celle du piano par le jeune pianiste Vilém Kurz – du vivant de Dvořák et avec sa permission – cet argument ne tient vraiment plus : le Concerto pour piano mérite absolument d'être interprété.

Eckhardt van den Hoogen, auteur de textes consacrés à la musique, écrivit un jour :

« Si nous présumons que chaque composition n'est pas seulement un ensemble de partitions mais aussi la somme de ses interprétations, alors – dans le cas d'une œuvre aussi fréquemment jouée que le Concerto pour piano de Robert Schumann – il faudrait se frayer un passage à travers une montagne d'interprétations les plus variées pour pouvoir parvenir jusqu'à la source d'inspiration et à l'intention première de la musique. Il est donc essentiel d'accepter tous les tours et détours pris par l'œuvre au cours de son histoire. Aussi absurdes qu'ils soient, il nous faut – pour le moment – accepter tous les malentendus comme faisant partie de l'histoire de l'œuvre, en tant qu'expression des multiples couches musicales et extra-musicales au-delà desquelles nous désirons pouvoir regarder. »

Et il a raison ! Malgré toute la tolérance – non, toute l'acceptation de « tous les tours et détours » – certaines des absurdités qui se sont à un moment donné glissées dans l'interprétation de l'œuvre ne doivent-elles pas être soumises, tout au moins, à une sorte d'examen ? Pourquoi attendons-nous toujours, par exemple, une interprétation de la Symphonie No 5 de Beethoven qui, enfin, ne débuterait pas en triolet ? Quand entendrons-nous enfin le temps fort du thème comme une véritable anacrouse ? Ou bien Von Karajan et consorts ont-ils, d'un point de vue musico-historique, rendu tout cela impossible ?

Mais revenons au Concerto pour piano en La mineur, Opus 54, de Schumann. Van den Hoogen spécifie qu'il nous faut « - pour le moment - accepter tous les malentendus comme faisant partie de l'histoire de l'œuvre ». À la fin de son argumentation, il démontre toutefois par une critique fondamentale de l'interprétation du début du Concerto pour piano, que la simple acceptation de tout ce qui existe déjà ne suffit pas. Van den Hoogen fait partie de la poignée d'auteurs qui reconnaissent que presque tous les pianistes jouent très volontiers le début remarquable, disons-même chevaleresque, d'une façon toute masculine, du premier mouvement (Allegro affettuoso) sur le rythme énergique auquel nous en sommes venus à nous attendre, mais qu'ensuite, soudainement, ils marquent presque un arrêt dans les deux derniers accords avant le *tutti* orchestral, et entament un puissant *ritardando*. Ceci malgré que Schumann n'ait jamais laissé la moindre indication à cet effet dans la partition. « En général, les chefs d'orchestre reprennent le rythme, conduisant à un Andante espressivo pour le premier thème qui, à son tour, n'a aucune légitimité », déclare l'auteur.

En conséquence, si l'on prend quelques enregistrements et la partition, on comprend facilement combien Van den Hoogen a raison. Dès la quatrième mesure du Concerto pour piano, l'Allegro affettuoso s'est presque entièrement écoulé et a été dépassé. Ce n'est qu'après quelques instants, alors que le piano ajoute quelques doubles croches à la musique qui suit, que l'on peut de nouveau penser à un Allegro (non : d'abord à un Accelerando !). Et on comprend ainsi pour la première fois pourquoi, au cours des innombrables interprétations de l'Opus 54 de Schumann, on a toujours eu l'étrange sensation que le pianiste dérivait sans direction déterminée après l'exposition du premier thème par l'orchestre et les insertions d'octaves staccato rapidement égrainées.

Comme le prouve le Concerto pour piano de Schumann, il est toujours intéressant d'envisager sous une perspective fraîche et nouvelle des œuvres même aussi souvent jouées que celle-ci. Un critique du *Allgemeine Musikalische Zeitung*, parlant d'« indépendance » après la première de l'œuvre à Leipzig, le 4 décembre 1845 (avec pour pianiste Clara Schumann et pour chef d'orchestre Ferdinand Hiller), ne voulait certainement pas dire qu'au début du premier mouvement, le piano et l'orchestre essaient de se surpasser l'un l'autre. Le critique fit la remarque suivante : « Nous avons toutes les raisons de tenir cette composition en la plus haute estime […] et notamment parce qu'elle évite aisément de tomber dans la monotonie générale du genre et attribue à l'intégralité de la partition orchestrale *obbligato* – élaborée avec beaucoup d'amour et de soin – son propre statut légitime sans affaiblir en rien l'impressionnante performance du piano, parvenant ainsi à préserver l'indépendance des deux parties dans une belle combinaison. »

Arno Lücker
Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

Commentaire sur le Concerto pour Piano d'Antonin Dvořák :

Travailler sur le merveilleux – et totalement sous-estimé - Concerto pour Piano d'Antonin Dvořák contraint toujours à faire un choix entre avoir recours à la version très répandue du pianiste tchèque et pédagogue Vilém Kurz, ou coller d'un bout à l'autre à la partition de Dvořák, tant originale que caractéristique. Dans la présente interprétation, j'ai tenté autant que possible de rester fidèle à la partition de Dvořák. Toutefois, ici et là, j'ai adopté les idées de l'édition de Kurz ou me suis octroyé un minimum de libertés, tout en

m'assurant toujours que l'originalité de Dvořák ne soit en aucune façon « délayée ». Mon intention n'était pas de rendre l'œuvre encore plus virtuose d'une manière artistique, mais de traiter un texte romantique de façon plus libre, dans la tradition des pianistes d'autrefois.

Martin Helmchen
Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

PTC 5186 305

PTC 5186 329

PTC 5186 334

PTC 5186 347

Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artist to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhmynia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw. substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :
www.polyhymnia.nl

PentaTone classics

HYBRID MULTICHANNEL

SUPER AUDIO CD

PTC 5186 333

Printed in Germany