



Franz Schubert

FLORIAN KRUMPÖCK
The Piano Sonatas Vol. 2
D 664 & D 850



Q QUINTON

Franz Schubert auf Landpartie

Gedanken zur Aufnahme der Klaviersonaten D 664 und D 850

Auch wenn die genaue Entstehungszeit der „kleinen“ A-Dur-Sonate von Franz Schubert noch immer debattiert wird, liegt deren Komposition im Jahre 1819, verbunden mit einem Sommerurlaub in dem bezaubernden oberösterreichischen Städtchen Steyr, sehr nahe, weshalb sie auch oft „Steyrer Sonate“ genannt wird. Die groß angelegte Sonate in D-Dur wiederum ist eindeutig dem Jahr 1825 und einem Kuraufenthalt im wunderschönen Bad Gastein zuzuschreiben. Beide „Landpartien“, wenn man sie denn so betiteln darf, gehörten wohl zu den raren glücklichen und weitestgehend unbeschwert Momenten in Schuberts extrem kurzem, von Melancholie und schließlich Krankheit geprägten Leben.

„Die Wochen in Steyr war'n das reinste A-Dur: wie die Sonate und das [Forellen-] Quintett, die wo ich dort gemacht hab! Innige Zufriedenheit, ein warmes, mildes Sonnenlicht, Heiterkeit und Ruhe – A-Dur eben ... Die beste Medizin gegen Trübsinn! Und ohne das gerät ja doch die ganze Welt zum Nachstück...“

Wie geht man als Interpret nun mit diesen beiden „Lichtgestalten“ innerhalb eines Sonaten-Kosmos‘ um, der (je nach Zählung)

21 bzw. 22 Werke umfasst, von denen nur 11 tatsächlich vollendet (und nur 3 zu Lebzeiten verlegt) wurden und der allenfalls durchwoben ist von manch geradezu psychedelisch angehauchtem „Nachstück“ - wie etwa dem Mittelteil des Andantino aus der „großen“ A-Dur-Sonate D 959 oder den Ecksätzen aus D 784.

Ungleich Beethovens 32 Klaviersonaten, deren Entstehung sich über ein ganzes Komponisten-Leben zieht und deren integraler Zyklus sich in eine keckre Früh-, eine revolutionäre mittlere und eine zukunftsweisende, von der völligen Ertaubung des Schöpfers geprägte Spät-Phase gliedern lässt, führt Schubert den Interpreten hier ins Ungewisse. Kann man bei einem der Allergrößten, der gerade einmal 31 Jahre alt wurde, überhaupt von einem Früh- und einem reiferen Spätwerk sprechen, um sich stilistisch zu orientieren? Sollte nicht auch das Heiterste, das dieser Mann hinterlassen hat, stets aus einem Respektabstand durch den Schleier eines frühmorgendlichen, sommerlichen Nebels der Schwermütigkeit betrachtet werden? Ist der ausgelassene Landler im Scherzo aus D 850, ein aus dem oberösterreichischen Alpenvorland stammender Liebeswertanz (dessen aus der Volksmusik abgeleiteter Schwebetakt von Schubert geradezu meisterlich verarbeitet

wurde) ein Tanz, den er selber mitgetanzt hat? Oder war er nicht eher der stille Beobachter aus der Entfernung?

Das Volkstümlich-Idyllische, das Tänzerische, die teils geradezu alpin anmutenden Themen (wie beispielsweise der Seitengedanke im ersten Satz von D 850) oder offenkundige Hornquintette (wie im 2. Thema des Finalsatzes aus D 664), all das betrachtet durch die Brille eines Melancholikers, bedingen die Beschäftigung mit jenen zwei österreichischen Komponisten, die derartiges Material später ebenso aufgriffen und bahnbrechend weiterentwickelten - Anton Bruckner und Gustav Mahler. Gerade diese Auseinandersetzung ist es, die mich immer wieder vor die (unbeantwortete) Frage stellt, ob man heute Schubert so spielen, ja so hören sollte, als hätten diese beiden Giganten nicht gelebt, ja, ob es überhaupt möglich beziehungsweise erstrebenswert ist. Können wir heute existentielle Emotionen, die mithilfe einer aus der damaligen Hörgewohnheit heraus bedeutsamen harmonischen Wendung oder einer scharfen Dissonanz vermittelt werden sollten, überhaupt als solche wieder hörbar machen, gut 150 Jahre nach Wagners „Tristan“-Akkord? Lässt sich die Hör- (und Spiel-) Erfahrung von 200 Jahren Musikgeschichte einfach weggutschieren?

Ähnlich der oft manisch anmutenden Euphorie von Robert Schumann (wie beispielsweise in dessen 3. Sinfonie, der so genannten „Rheinischen“), die bei mir stets einen geradezu unwirklichen Eindruck hinterlässt, will es mir

auch bei Schubert nie gelingen, die durchschimmernde Traurigkeit ganz auszublenden. Oft hört man, dass Schubert am Tragischen schreibt, wenn er die Harmonik nach C-Dur rückt (wie im langsamen Satz seiner letzten Klaviersonate in B-Dur). Auch bei D 850 befinden wir uns auf dem Höhepunkt des Con moto überschriebenen 2. Satzes in C-Dur, just an einer der ganz seltenen Stellen in Schuberts Oeuvre, an der er vom Interpreten die Dynamik Forte fortissimo fordert. Für mich ist dies die musikalische Verkörperung eines gewaltigen seelischen Ausbruchs (mit durchaus symphonischem Charakter), der nach der Erfahrung des Neenton-Akkordes aus Mahlers unvollendet 10. Sinfonie nicht einfach wieder erlebbar zu machen ist.

Wenn man weiters bedenkt, dass einige der früheren Sonaten, wie beispielsweise die wunderbare, schlanke und viel zu selten aufgeführte Es-Dur-Sonate D 568, etwa zeitgleich wie Beethovens monumentale „Hammerklaviersonate“ entstanden („Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird“), verbietet sich eigentlich jeglicher Vergleich zwischen den beiden Komponisten. Es ist offensichtlich, dass Schubert von Anbeginn an nicht nur einen ganz eigenen, weder vorwärts- noch rückwärtsgewandten Kompositions-Stil, sondern insbesondere einen das Gesangliche und Orchestrale hervorhebenden eigenen Klavier-Stil initiierte, der wohl auch mit seiner Art Klavier zu spielen verbunden war.

„...daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüt ergötzt.“

Das bringt einen direkt zur Frage des idealen Instruments: Das Klavier hat seit seiner Erfahrung durch Bartolomeo Cristofori bis zum Übergang vom 19. in das 20. Jahrhundert eine stete technische Weiterentwicklung erfahren, die den Komponisten und Interpreten immer reichhaltigere Möglichkeiten zur Verfügung stellte. Ich wage mich nun weit hinaus und behaupte, dass Franz Schubert nicht lange nachgedacht hätte, hätte er für seine „singenden Stimmen“ zwischen einem Instrument seiner Zeit und einem modernen Konzertflügel wählen müssen. Insbesondere die weitaus größere Tonlänge heutiger Instrumente macht ja das gesangliche Spiel erst wirklich möglich. Ob Schubert hingegen seine oftmaligen Pianissimo - und Pianopianissimo - Vorgaben, seine melodischen Einfälle, die oft weit aus der Ferne gehört werden wollen, auf dem modernen Konzertflügel ideal verwirklicht wissen würde, sei hinterfragt. Genau das hängt aber für mich direkt mit dem teils sehr orchestraLEN, oberflächlich betrachtet „unpianistischen“ Klavierspielen zusammen. Sind diese Sonaten überhaupt in ihrer Grundidee für das Klavier geschrieben worden, oder müssen wir uns Sängerinnen und Sänger, Chöre und (teils

groß besetzte!) Klangfarben-reiche Orchester vorstellen, da ihrem Schöpfer der Umgang mit dem Orchester trotz der bekannten Meisterwerke vielleicht nicht ganz so leicht von der Hand gegangen ist wie ein Klaviersatz, den er auch selbst erproben und spielen konnte?

Wie jeder Interpretationsansatz wirft die Beschäftigung mit Schuberts Klaviersonaten deutlich mehr Fragen auf, als Antworten zu finden sind. Vieles bleibt Mutmaßung, vieles auch sehr persönlich. Und so ist jede Einspielung die Aufnahme eines Moments, der zu einem späteren Zeitpunkt ganz anders erklingen könnte. Und dennoch erliegt man als Interpret dabei dem Faustischen des möglichen „Verweilens“ dieses Augenblickes nur allzu gern. Ein Teufelspakt?

Das Instrument - eine Liebeserklärung an 290-214 / 50019

Der wundervolle Bösendorfer Concert Grand 290 Imperial mit der Serien-Nr. 290-214 / 50019 ist seit 2018 mein treuer Begleiter bei den meisten Konzerten und CD-Einspielungen. Jahrelang habe ich nach dem idealen Instrument, der idealen Intonation und Regulierung, ja sogar nach der idealen Stimmung insbesondere für die klanglich fordernde Klaviermusik Schuberts gesucht. Doch was ist schon ideal? Das ideale Instrument existiert nicht, wie ja auch die (im rationalen Sinne) ideale zwischenmenschliche Beziehung stets eine

intellektuelle Utopie bleiben muss. Aber es gibt etwas anderes, etwas geradezu Magisches, das zwischen Instrument und Interpret entstehen kann! Quasi unmöglich erscheint es einem dann, je wieder auf einem anderen Flügel zu spielen.

Durchaus ungern mutet es da an, ein Instrument, mit einer solch inspirierenden Persönlichkeit nur mit einer Nummer vorzustellen. Leider ist mir aber bis zur Drucklegung kein idealer Name in den Sinn gekommen - weil es wohl den idealen Namen ebensowenig wie den idealen Flügel gibt....

Jedem Pianisten ist ja der Nachteil des Klaviers gegenüber der menschlichen Stimme sowie Streich- und Blasinstrumenten bekannt: Ein angeschlagener Ton lässt sich nicht mehr modellieren, der Klang nimmt ins Unendliche ab bis er nicht mehr wahrnehmbar ist. Zurück bleibt noch die Erinnerung. Ein wesentlicher Bestandteil der pianistischen Arbeit besteht folglich aus der Beschäftigung mit der Illusion: Der Illusion von einem Legato oder einem Crescendo, da man ohne diese Illusion jede Melodie, jede Phrase diminuierend spielen müsste. Der sehr persönliche, weiche und nahezu endlos tragende Klang dieses Bösendorfer-Imperials lässt die hervorgebrachten Töne geradezu gesanglich aufblühen und anschwellen. Auf keinem anderen mir bekannten Instrument ist das Modellieren einer dem Gesang nachempfundenen Phrase folglich so einfach und selbstverständlich. Die bloße musikalische Empfindung überträgt sich wie durch ein Wunder direkt auf den Flügel. Dabei lassen einen der Obertonreichtum und der sehr spezifische, warme Klang geradezu vergessen, dass das Klavier ein hochkomplexes, mechanisches Instrument ist.

Florian Krumpöck, im Juni 2022



Franz Schubert out in the country

Thoughts on the recording of the piano sonatas D 664 and D 850

Although the exact date of composition of Franz Schubert's "small" A major sonata is still debated, it seems very likely that it was composed in 1819, in connection with a summer holiday in the charming Upper Austrian town of Steyr, which is why it is often called the "Steyr Sonata". The great Sonata in D major, on the other hand, can clearly be attributed to the year 1825 and a stay at the thermal resort in the beautiful Bad Gastein. Both "country parties", if one can call them that, were probably among the rare happy and mostly carefree moments in Schubert's extremely short life, which was marked by melancholy and ultimately illness.

"The weeks in Steyr were the purest A major: like the sonata and the [trout] quintet that I did there! Inner contentment, a warm, mild sunlight, serenity and peace – A major in fact ... The best medicine against gloom! And without that, the whole world becomes a night play..."

How does an interpreter deal with these two

"shining lights" within a sonata cosmos that comprises (depending on how it is counted) 21 or 22 works, of which only 11 were actually completed (and only three were published during the composer's lifetime) and which is at best interwoven with some almost psychedelic "night pieces" – such as the middle section of the Andantino from the "great" A major sonata D 959 or the corner movements from D 784. Unlike Beethoven's 32 piano sonatas, whose genesis spans an entire composer's life and whose integral cycle can be divided into a bold early phase, a revolutionary middle phase and a future-oriented late phase marked by the musician's complete deafness, Schubert leads the interpreter into the unknown here. Is it even possible to speak of an early and a more mature late work in order to orient oneself stylistically in the case of one of the all-time greats, who died at only 31 years old? Shouldn't even the most cheerful things this man left behind always be viewed from a respectful distance through the veil of an early-morning, summery mist of melancholy? Is the exuberant "Landler" in the Scherzo from D 850, a courtship dance originating in the foothills of the Alps in Upper Austria (whose suspended beat, derived from folk music, was

almost masterfully processed by Schubert) a dance that he himself joined? Or was he not rather the silent observer from a distance?

The folk-idyllic, the dance-like, the sometimes almost alpine-like themes (such as the secondary idea in the first movement of D 850) or the obvious horn fifths (as in the second theme of the final movement of D 664), all viewed through the eyes of a melancholic, make it necessary to consider those two Austrian composers who later took up such material and developed it further in a groundbreaking way: Anton Bruckner and Gustav Mahler. It is precisely this confrontation that repeatedly presents me with the (unanswered) question of whether Schubert should be played, indeed heard, today as if these two giants had not lived, indeed whether it is at all possible or worth striving for. Can we today make existential emotions, which were supposed to be conveyed with the help of a significant harmonic turn or a sharp dissonance, audible again as such, a good 150 years after Wagner's "Tristan" chord? Can the listening (and playing) experience of 200 years of music history simply be erased?

Similar to the often manic euphoria of Robert Schumann (as for example in his 3rd Symphony, the so-called „Rhenish“), which always leaves an almost unreal impression on me, I never succeed in completely blocking out the shimmering sadness in Schubert's

music. One often hears that Schubert writes most tragically when he moves the harmony to C major (as in the slow movement of his last piano sonata in B flat major). In the D 850 sonata, too, we find ourselves at the climax of the second movement in C major, entitled *Con moto*, precisely at one of the very rare places in Schubert's oeuvre where he demands the dynamic *forte fortissimo* from the performer. For me, this is the musical embodiment of a powerful emotional outburst (with a thoroughly symphonic character) that is not easy to experience again after the experience of the ninth chord from Mahler's unfinished 10th Symphony.

If one further considers that some of the earlier sonatas, such as the wonderful, elegant and far too seldom performed E-flat major Sonata D 568, were composed at about the same time as Beethoven's monumental "Hammerklavier Sonata" ("There you have a sonata that will give pianists trouble, that will be played in 50 years' time"), any comparison between the two composers is actually out of the question. It is obvious that Schubert, from the very beginning, not only initiated his own style of composition that was neither forward nor backward looking, but in particular his own piano style that emphasised the vocal and orchestral, which was probably also connected with his way of playing the piano.

"...that the keys would become singing voices

under my hands, which, if it is true, pleases me very much, because I can't stand the damnable hammering, which is also common to excellent piano players, as it delights neither the ear nor the mind."

This brings us directly to the question of the ideal instrument: from its invention by Bartolomeo Cristofori to the transition from the 19th to the 20th century, the piano has undergone constant technical development, providing composers and performers with ever richer possibilities. I will now venture far out on a limb and claim that Franz Schubert would not have thought twice if he had had to choose between an instrument of his time and a modern concert grand for his "singing voices". After all, it is the far greater tone length of today's instruments that makes vocal playing possible in the first place. Whether Schubert, on the other hand, would find his frequent pianissimo and pianopianissimo specifications, his melodic ideas, which often want to be heard from far away, ideally realised on the modern concert grand piano is open to question. For me, however, this is directly related to the sometimes very orchestral, superficially "unpianistic" piano writing. Were these sonatas written for the piano at all in their basic idea, or do we have to imagine singers, choirs and (sometimes large!) orchestras rich in timbre, since their creator, despite the well-known masterpieces, perhaps did not find

it quite as easy to handle the orchestra as a piano movement that he could also try out and play himself?

Like any approach to interpretation, the study of Schubert's piano sonatas raises far more questions than answers. Much is left to conjecture, much is also very personal. And so, every recording is a record of a moment that could sound completely different at a later time. And yet, as an interpreter, one succumbs only too readily to the Faustian quality of the possible "lingering" of this moment. A devil's pact?

The Instrument – An Affectionate Tribute to the 290-214 / 50019

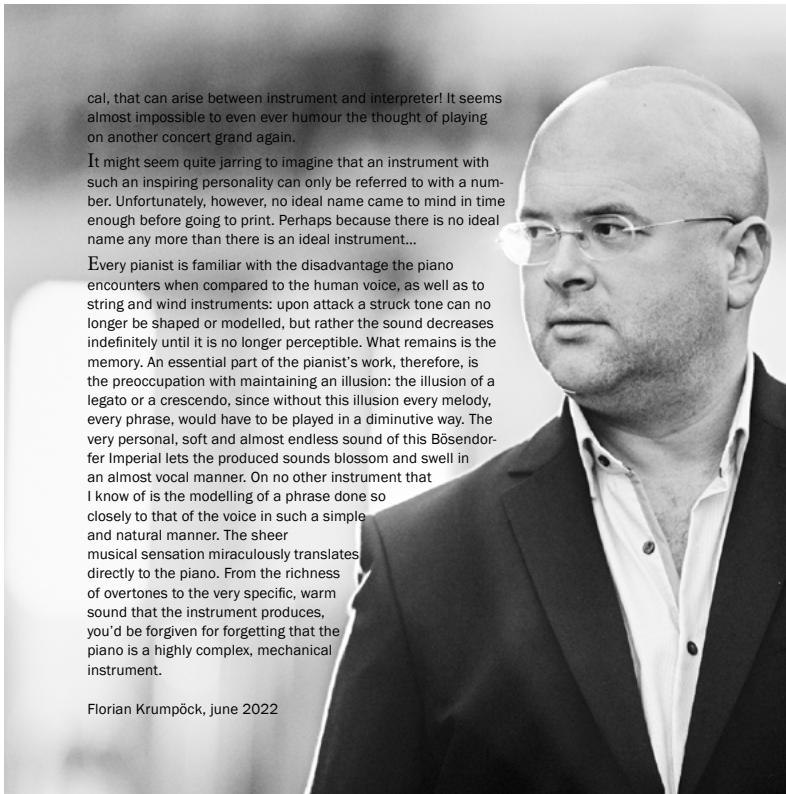
Since 2018 the wonderful Bösendorfer Concert Grand 290 Imperial with serial no. 290-214 / 50019 has been my faithful companion for most of my concerts and CD recordings. For years I had the ideal instrument in mind; something with the ideal intonation and regulation, and even the tuning to feel ideal for Schubert's sonically demanding piano music. But what is ideal anyway? The ideal instrument does not exist, just as – in the rational sense – the ideal interpersonal relationship can only exist as a distant intellectual utopia. But there is something else, something downright magi-

cal, that can arise between instrument and interpreter! It seems almost impossible to even ever humour the thought of playing on another concert grand again.

It might seem quite jarring to imagine that an instrument with such an inspiring personality can only be referred to with a number. Unfortunately, however, no ideal name came to mind in time enough before going to print. Perhaps because there is no ideal name any more than there is an ideal instrument...

Every pianist is familiar with the disadvantage the piano encounters when compared to the human voice, as well as to string and wind instruments: upon attack a struck tone can no longer be shaped or modelled, but rather the sound decreases indefinitely until it is no longer perceptible. What remains is the memory. An essential part of the pianist's work, therefore, is the preoccupation with maintaining an illusion: the illusion of a legato or a crescendo, since without this illusion every melody, every phrase, would have to be played in a diminutive way. The very personal, soft and almost endless sound of this Bösendorfer Imperial lets the produced sounds blossom and swell in an almost vocal manner. On no other instrument that I know of is the modelling of a phrase done so closely to that of the voice in such a simple and natural manner. The sheer musical sensation miraculously translates directly to the piano. From the richness of overtones to the very specific, warm sound that the instrument produces, you'd be forgiven for forgetting that the piano is a highly complex, mechanical instrument.

Florian Krumpöck, June 2022



Franz Schubert à la campagne

Réflexions sur l'enregistrement des sonates pour piano D 664 et D 850

Bien que la date exacte de la « petite » sonate en la majeur de Franz Schubert fasse toujours l'objet de débats, il est très probable qu'elle ait été composée en 1819, à l'occasion de vacances d'été dans la charmante ville de Steyr en Haute-Autriche, raison pour laquelle elle est souvent appelée « sonate de Steyr ». La sonate en ré majeur, plus ambitieuse, est quant à elle clairement associée à l'année 1825 et à un séjour dans la magnifique station thermale de Bad Gastein. Ces deux « séjours à la campagne », si l'on peut les appeler ainsi, faisaient probablement partie des rares moments de bonheur et d'insouciance dans la vie extrêmement courte de Schubert, marquée par la mélancolie et finalement la maladie.

« Les semaines à Steyr étaient du plus pur la majeur : comme la sonate et le quintette [de la truite] que j'ai composés là-bas ! Une satisfaction profonde, une lumière de soleil chaude et douce, la sérénité et le calme ; du la majeur... Le meilleur remède contre la morosité ! Sans quoi, le monde entier deviendrait une pièce nocturne... ».

Comment aborder en tant qu'interprète

ces deux « figures lumineuses » au sein d'un univers de sonates qui compte (selon le calcul) 21 ou 22 œuvres, dont seulement 11 ont été réellement achevées (et seulement trois éditées de son vivant), et qui est tout au plus parsemé de quelques « pièces nocturnes » aux accents psychédéliques ; comme la partie centrale de l'andantino de la « grande » sonate en la majeur D 959 ou du premier et dernier mouvement de la sonate D 784.

Contrairement aux 32 sonates pour piano de Beethoven, dont la composition s'étend sur toute la vie du compositeur et dont le cycle intégral peut être divisé en une phase précoce audacieuse, une phase moyenne révolutionnaire et une phase tardive tournée vers l'avenir et marquée par la surdité totale du musicien, Schubert plonge ici l'interprète dans l'incertitude. Peut-on parler d'une œuvre précoce et d'une œuvre tardive plus mûre pour se repérer sur le plan stylistique dans l'œuvre d'un des plus grands compositeurs, qui n'a pas vu sa 32ème année ? Même les choses les plus joyeuses que cet homme a léguées ne devraient-elles pas toujours être observées à une distance respectueuse, à travers le voile d'un brouillard estival matinal et mélancolique ? La joyeuse danse champêtre « Landler » du scherzo de D 850, une danse de cour d'amour

origininaire des Préalpes de Haute-Autriche (dont la mesure en suspension dérivée de la musique populaire a été magistralement traitée par Schubert) est-elle une danse qu'il a lui-même dansée ? Ou n'était-il pas plutôt l'observateur silencieux à distance ?

Le côté idyllique et populaire, la danse, les thèmes à caractère alpin (comme la pensée secondaire dans le premier mouvement de D 850) ou les quintes évidentes des cors (comme dans le deuxième thème du mouvement final de D 664), tout cela vu à travers le prisme d'un mélancolique, nécessite l'étude de deux compositeurs autrichiens qui ont repris ce matériel plus tard et l'ont développé de manière révolutionnaire : Anton Bruckner et Gustav Mahler. C'est justement cette confrontation qui soulève la question (sans réponse) de savoir si l'on devrait jouer ou écouter Schubert aujourd'hui comme si ces deux géants n'avaient pas vécu, et même si cela est possible ou souhaitable. Pouvons-nous aujourd'hui restituer les émotions existentielles qui devaient être transmises à l'aide d'une tourne harmonique significative ou d'une dissonance aiguë, plus de 150 ans après l'accord de « Tristan » de Wagner ? Peut-on simplement effacer l'expérience d'écoute (et de jeu) de 200 ans d'histoire de la musique ?

Comme l'euphorie souvent maniaque de Robert Schumann (comme par exemple dans sa 3ème symphonie, dite « Rhénane »), qui me laisse toujours une impression

irrégulière, je ne parviens pas non plus à éliminer complètement la tristesse qui transparaît chez Schubert. On entend souvent dire que Schubert écrit de la manière la plus tragique lorsqu'il module en do majeur (comme dans le mouvement lent de sa dernière sonate pour piano en si bémol majeur). Dans la D 850 aussi, nous sommes au point culminant du deuxième mouvement en do majeur intitulé Con moto, précisément à l'un des rares endroits de l'œuvre de Schubert où il exige de l'interprète la nuance fortefortissimo. Pour moi, c'est l'incarnation musicale d'une énorme explosion psychique (avec un caractère tout à fait symphonique), qui n'est pas forcément facile à revivre après l'expérience de l'accord de neuvième de la 10ème symphonie inachevée de Mahler.

Si l'on considère par ailleurs que certaines des sonates précédentes, comme la magnifique, élégante et trop rarement jouée Sonate en mi bémol majeur D 568, ont été composées à peu près en même temps que la monumentale Sonate pour pianoforte de Beethoven (« Voilà une sonate qui donnera du fil à retordre aux pianistes, on la jouera dans 50 ans »), toute comparaison entre les deux compositeurs devient en fait sans objet. Il est évident que Schubert a initié dès le début non seulement son propre style de composition, ni en avant ni en arrière, mais surtout son propre style pianistique, mettant en valeur le chant et l'orchestration, qui était probablement lié à sa façon de jouer du piano.

« ...que les touches deviendraient des voix chantantes sous mes mains, ce qui, si c'est vrai, me réjouit beaucoup, car je ne supporte pas ce maudit martèlement, qui est aussi le propre d'excellents joueurs de piano, car il ne réjouit ni l'oreille ni l'esprit ».

Cela nous amène directement à la question de l'instrument idéal : depuis son invention par Bartolomeo Cristofori jusqu'à la transition du 19ème au 20ème siècle, le piano a connu un développement technique constant, offrant aux compositeurs et aux interprètes des possibilités de plus en plus riches. J'ose maintenant affirmer que Franz Schubert n'aurait pas réfléchi longtemps s'il avait dû choisir entre un instrument de son époque et un piano de concert moderne pour ses « voix chantantes ». C'est surtout la longueur de son bien plus grande des instruments actuels qui rend le jeu vocal vraiment possible. En revanche, on peut se demander si Schubert trouverait sur un piano à queue de concert moderne la réalisation idéale de ses indications pianissimo et pianopianissimo fréquentes, de ses idées mélodiques qui demandent souvent à être entendues dans le lointain. Mais pour moi, cela est directement lié à l'écriture pianistique en partie très orchestrale et superficiellement « non pianistique ». Ces sonates ont-elles été écrites à la base pour le piano, ou devons-nous imaginer des chanteurs, des choeurs et des orchestres riches en couleurs sonores (parfois de grande taille !), car leur créateur était peut-être moins à l'aise avec l'orchestre

malgré les chefs-d'œuvre bien connus qu'avec un mouvement de piano qu'il pouvait tester et jouer lui-même ?

Comme toute démarche d'interprétation, l'étude des sonates pour piano de Schubert soulève bien plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. De nombreuses choses restent des suppositions, de nombreuses choses sont aussi très personnelles. Ainsi, chaque prise de son est l'enregistrement d'un moment qui pourrait être entendu différemment à un autre moment. Et pourtant, en tant qu'interprète, on succombe volontiers au caractère faustien de la possibilité de « s'attarder » sur ce moment. Un pacte avec le diable ?

L'instrument - une déclaration d'amour au 290-214 / 50019

Le magnifique Concert Grand 290 « Imperial » de Bösendorfer, numéro de série 290-214 / 50019, est depuis 2018 mon fidèle compagnon lors de la plupart de mes concerts et de mes enregistrements. Pendant des années, j'ai cherché l'instrument idéal, l'intonation et le réglage idéals et même l'accord idéal, en particulier pour l'interprétation de l'exigeante musique pour piano de Schubert. Mais qu'est-ce qui est idéal ? L'instrument idéal n'existe pas, pas plus que la relation interpersonnelle idéale (au sens rationnel), et doit donc demeu-

rer une utopie intellectuelle. Il y a cependant autre chose, quelque chose de presque magique, qui peut survenir entre l'instrument et l'interprète ! Et il devient alors presque impossible d'envisager de jouer sur un autre piano.

Il n'est pas très galant de présenter un instrument doté d'une personnalité aussi inspirante par son seul numéro. Malheureusement, aucun nom idéal ne m'est venu à l'esprit au moment d'aller sous presse - parce qu'il n'y a probablement pas de nom idéal et pas de piano idéal non plus...

Chaque pianiste connaît les déficiences du piano par rapport à la voix humaine ainsi qu'aux instruments à cordes et à vent : une note frappée ne peut être modulée, le son diminue dans l'infini jusqu'à ce qu'il ne soit plus perceptible. Ce qui reste, c'est la mémoire. Une partie essentielle du travail au piano est donc consacrée au traitement de cette illusion : l'illusion d'un legato ou d'un crescendo, car sans cette illusion il faudrait jouer chaque mélodie, chaque phrase en diminuant le son. La sonorité très personnelle, douce et presque infiniment porteuse de ce Bösendorfer Imperial laisse s'épanouir quasi vocalement les sonorités produites. Sur aucun autre instrument que je connaisse, je ne peux modeler une phrase vocale aussi simplement et avec autant de naturel. La moindre sensation musicale est miraculeusement transférée au piano. La richesse des harmoniques et la sonorité très spécifique et chaleureuse font oublier que le piano est un instrument à la mécanique très complexe.

Florian Krumpöck, en juin 2022



Florian Krumpöck

Geboren 1978 als Sohn eines Cellisten und einer Kunsthistorikerin, erlernte Krumpöck die Kunst des Klavierspiels bei namhaften Pianisten wie Rudolf Buchbinder, Gerhard Oppitz, Elisabeth Leonskaja und Daniel Barenboim. 2011 wurde er als einer der jüngsten Generalmusikdirektoren für Konzert und Oper an das Volkstheater Rostock und zum Chefdirigenten der Norddeutschen Philharmonie berufen, 2012 erfolgte die Ernennung zum Chefdirigenten des Sinfonieorchesters Liechtenstein. Seit Sommer 2015 ist Florian Krumpöck Intendant des Kultur.Sommer.Semmering.

Bekannt ist der Musiker für seine Solo-Rezitals bei internationalen Festivals wie zum Beispiel in Salzburg, Bregenz, Bad Kissingen oder beim Bachfest in Leipzig sowie die regelmäßige Aufführung kompletter pianistischer Werkzyklen wie der 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven oder der vollendeten Klaviersona-

ten Franz Schuberts.

Als Gastdirigent musizierte Krumpöck unter anderem mit den Wiener Symphonikern, dem Philadelphia Orchestra, dem Jerusalem Symphony Orchestra, dem Gulbenkian Orchestra Lissabon oder der Königlichen Kapelle Kopenhagen.

Seit der Saison 2018/19 verbindet Florian Krumpöck eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Théâtre du Capitole in Toulouse, wo er unter anderem 2022 erfolgreich die Neu-Einstudierung von Janáčeks Jenífa dirigierte.

Florian Krumpöck spielt als Solist, Liedbegleiter und Kammermusiker einen Großteil aller internationalen Konzerte und Aufnahmen auf seinen eigenen Instrumenten.

Juni 2022

www.floriankrumpoeck.com



Florian Krumpöck

Born in 1978 to a cellist and an art historian, Krumpöck learned the art of piano playing from renowned pianists such as Rudolf Buchbinder, Gerhard Oppitz, Elisabeth Leonskaja and Daniel Barenboim. In 2011, he was appointed one of the youngest general music directors for concert and opera at the Volkstheater Rostock and chief conductor of the Norddeutsche Philharmonie, followed by his appointment as chief conductor of the Liechtenstein Symphony Orchestra in 2012. Since summer 2015, Florian Krumpöck has been artistic director of the Kultur.Sommer. Semmering.

He is renowned for his solo recitals at international festivals such as Salzburg, Bregenz, Bad Kissingen and the Bach Festival in Leipzig, as well as for his regular performances of complete pianistic work cycles such as Ludwig van Beethoven's 32 piano sonatas and Franz

Schubert's completed piano sonatas.

As a guest conductor, Krumpöck has performed with the Wiener Symphoniker, the Philadelphia Orchestra, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Gulbenkian Orchestra Lisbon and the Royal Orchestra of Copenhagen, among others.

Since the 2018/19 season, Florian Krumpöck has enjoyed a regular collaboration with the Théâtre du Capitole in Toulouse, where he successfully conducted the 2022 re-staging of Janáček's *Jenůfa*.

Florian Krumpöck plays a large part of all international concerts and recordings on his own instruments as soloist, song accompanist and chamber musician.

June 2022

www.floriankrumpoeck.com



Florian Krumpöck

Né en 1978, fils d'un violoncelliste et d'une historienne de l'art, Krumpöck a appris l'art du piano avec des pianistes de renom comme Rudolf Buchbinder, Gerhard Oppitz, Elisabeth Leonskajaet Daniel Barenboim. En 2011, il est devenu l'un des plus jeunes directeurs musicaux pour les concerts et l'opéra au Volkstheater Rostock et a été nommé chef d'orchestre titulaire de la Norddeutsche Philharmonie, et en 2012, il a été nommé chef d'orchestre titulaire de l'Orchestre symphonique du Liechtenstein. Depuis l'été 2015, Florian Krumpöck est le directeur artistique du festival Kultur. Sommer.Semmering.

Il est connu pour ses récitals en solo lors de festivals internationaux comme Salzbourg, Bregenz, Bad Kissingen ou le Bachfest de Leipzig, ainsi que pour ses interprétations régulières de cycles complets d'œuvres pianistiques comme les 32 sonates pour piano de Ludwig van Beethoven ou les sonates pour

piano achevées de Franz Schubert.

En tant que chef d'orchestre invité, Krumpöck s'est produit entre autres avec les Wiener Symphoniker, le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre symphonique de Jérusalem, le Gulbenkian Orchestra de Lisbonne ou la Chapelle royale de Copenhague.

Depuis la saison 2018/19, Florian Krumpöck entretient une collaboration régulière avec le Théâtre du Capitole de Toulouse, où il a notamment dirigé avec succès la reprise de Jenůfa de Janáček en 2022.

En tant que soliste, accompagnateur de Lied et également en tant que musicien de chambre, Florian Krumpöck joue la plupart de ses concerts et enregistrements internationaux sur ses propres instruments.

Juin 2022

www.floriankrumpoeck.com





Photos: Andreas Rathammer



Photo: Andreas Rathammer

Recording: July 2018, Kurhaus Semmering, Austria (D664)
& August 2020 Kunsthaus Mürz (D850)

Piano: Bösendorfer Concert Grand 290 „Imperial“
Piano Technician: Siebren van Hoog
Recording Engineer (Tonneister): Andreas Rathammer
Editing: Martin Linde (D664), Agnes Ecker (D850)

Mastering: Andreas Rathammer @ The Q-Room, Vienna

Photography: Balázs Bőrőcz - Pilvax Studio,
Andreas Rathammer
Graphic Design: Katharina Kerstan
Translations: Ilia Marinescu

Special thanks: Sabine Grubmüller, Ferdinand Bräu,
Siebren van Hoog, Marie Sophie Groß

Executive Producer: Andreas Rathammer

 **QUINTON** – the art of recording arts

© © 2022 Quinton Records
Printed 2022 – All Rights Reserved
www.quintonrecords.com



 **Bösendorfer**





The Piano Sonatas Vol. 2

Sonata in A major D 664

| | | |
|---|---------------------|---------|
| 1 | I. Allegro moderato | [08:55] |
| 2 | II. Andante | [05:36] |
| 3 | III. Allegro | [08:25] |

Sonata in D major D 850 „Gasteiner“

| | | |
|---|-------------------------------------|---------|
| 4 | I. Allegro vivace | [09:16] |
| 5 | II. Con moto | [13:30] |
| 6 | III. Scherzo: Allegro vivace - Trio | [09:34] |
| 7 | IV. Rondo: Allegro moderato | [09:08] |

TOTAL PLAYING TIME [64:32]

Florian Krumpöck, piano