



VOCALISE

OLGA SCHEPS





VOCALISE
OLGA SCHEPS

VOCALISE

OLGA SCHEPS *piano*

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

- 1 Nocturne in c-Moll, op. 48 Nr. 1
Nocturne in C minor, Op. 48 No. 1

7:01

FRANZ LISZT (1811-1886)

- 2 Myrthen, op. 25 Nr. 1 Widmung
Klaviertranskription nach Robert Schumann
Myrtles, Op. 25 No. 1 Dedication
piano transcription after Robert Schumann

4:07

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

- „Wanderer-Fantasie“, op. 15 in C-Dur, D 760
„Wanderer“ Fantasy, Op. 15 in C major, D. 760
- 3 *Allegro con fuoco ma non troppo* 6:07
- 4 *Adagio* 7:52
- 5 *Presto* 5:04
- 6 *Allegro* 3:23

GIOVANNI SGAMBATI (1841-1914)

- 7 Melodie (aus: *Orpheus und Eurydike*)
Klaviertranskription nach Christoph Willibald Gluck
Melody (from: *Orpheus and Eurydice*)
piano transcription after Christoph Willibald Gluck

4:39

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

- 8 Intermezzo in Es-Dur, op. 117 Nr. 1
Intermezzo in E-flat major, Op. 117 No. 1

5:23

SERGEJ RACHMANINOFF (1873-1943)

- 9 Vocalise, op. 34 Nr. 14
Klaviertranskription von Alan Richardson
Vocalise, Op. 34 No. 14
piano transcription by Alan Richardson

7:34

ALEXANDER SILOTI (1863-1945)

- 10 Sonate in Es-Dur „Siciliano“ (BWV 1031)
Klaviertranskription nach Johann Sebastian Bach
Sonata in E-flat major „Siciliano“ (BWV 1031)
piano transcription after Johann Sebastian Bach

3:51

FRANZ LISZT (1811-1886)

- 11 Liebestraum Nr. 3 in As-Dur, S 541
(nach dem Gedicht „O lieb, so lang du lieben kannst“ von Ferdinand Freiligrath)
Liebestraum No. 3 in A-flat major, S. 541

Total time: 60:09

www.olgascheps.com



Recording Producer, Balance Engineer: Phillip Schulz · Recording: April 13-16, 2015, Jesus-Christus-Kirche Berlin
Photos: Uwe Arens · Artwork: [ec:ko] communications · © & © 2015 Sony Music Entertainment Germany GmbH

DIE STIMMBÄNDER DES KLAVIERS

„Man wird nicht imstande sein, die Vollendung in Erfindung und Form noch zu übertreffen, [...] die alle Stücke auszeichnete, welche er unter dem Namen ‚Nocturne‘ veröffentlicht hat. Dem Schmerze näher gerückt als die von Field, sind sie gerade darum bedeutungsvoller. Ihre düster schimmernde Poesie reißt uns mehr hin, aber beruhigt uns weniger.“ Mit diesen Worten hatte sich Franz Liszt einmal mehr vor dem Klaviersänger Frédéric Chopin verbeugt, den er besonders in dessen pianistischen „Nachtstücken“ wiedererkannte. Und im Vergleich mit dem Iren John Field, der gemeinhin als Erfinder des „Nocturne“ gilt, machte Liszt deutlich, welche einzigartige Ausdruckstiefe Chopin in seinen insgesamt 19 Nocturnes erreicht hatte. Das Nocturne c-Moll op. 48 Nr. 1 (1841) ist jedoch nicht nur eine melancholisch dramatische Reise in die menschliche Seele. Zugleich schimmern auch jene becantistisch-opernhaften Züge durch, welche Liszt ebenfalls an Chopins Nocturnes so faszinierten.

Mit Chopins schwermütigem Charakterstück betritt man auch den romantischen Klaviersalon in dem nicht zuletzt ein Franz Liszt mit seinen Paraphrasen berühmter Opernmelodien und Transkriptionen von Liedern das Klavier in ein unendlich reiches „Gesangsinstrument“ verwan-

delt hatte. Und wie im Fall seiner sechs Klavierfassungen von immerhin sechs Chopin-Liedern, welche Liszt 1860 unter dem Titel „Chants polonais“ veröffentlichte, findet sich unter seinen Transkriptionen hochkarätiges Virtuosenfutter. Als äußerst anspruchsvoll erweist sich da ein herrlich liebreizender Schlager, der vor allem als Zugabe seine Wirkung nicht verfehlt. Es ist Liszts Klavierfassung des Liedes „Widmung“ von Robert Schumann. Die Vertonung eines Friedrich Rückert-Gedichts eröffnet den Lieder-Zyklus „Myrthen“ op. 25, den Schumann seiner Clara zur Hochzeit schenkte.

Unter Liszts insgesamt rund 150 Liedtranskriptionen finden sich auch Melodien von Clara Schumann und Beethovens „An die ferne Geliebte“. Den Löwenanteil nehmen aber sage und schreibe 56 Lieder von Franz Schubert ein, welche Liszt zwischen 1833 und 1846 für Klavier einrichtete. „Schubert hatte die Gabe“, so Liszt, „lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher, aber tödlicher Konflikte. Er lässt uns den wallenden Pulsschlag beglückender Liebe fühlen.“ Neben seinen Solo-Klavierfassungen, auch von längst berühmten Liedern wie „Der Erlkönig“, erwies Liszt Schubert seine Reverenz ebenfalls mit der sinfonischen Bearbeitung der „Wanderer-Fantasie“ für Klavier und Orchester.

Franz Schubert hatte seine „Wanderer-Fantasie“ C-Dur op. 15 D 760 im Spätherbst 1822 geschrieben und war von ihr sogleich derart überzeugt, dass er sie als sein erstes größeres Werk zur Veröffentlichung freigab. Der

Name „Wanderer-Fantasie“ stammt aber nicht von Schubert, sondern wurde erst später hinzugefügt - wobei damit zunächst lediglich der „Adagio“-Satz gemeint war.

Schubert hatte hier auf das bereits 1816 entstandene Lied „Der Wanderer“ zurückgegriffen, dem ein Gedicht des norddeutschen Lyrikers Georg Philipp Schmidt von Lübeck zugrunde liegt. In der von Schubert in seiner „Wanderer-Fantasie“ zitierten Stelle heißt es im Gedicht: „Die Sonne dünkt mich hier so kalt, die Blüte welk, das Leben alt, und, was sie reden, leerer Schall, ich bin ein Fremdling überall.“ Schicksalstrunken erklingt diese Passage jetzt im Klavier und verliert auch in den nachfolgenden Variationen nichts von ihrer eindringlichen und regelrecht hoffnungslos machenden Bitternis.

In diesem langsamen Satz gibt sich der stets so sehnüchtige Klavierbarde Schubert zu erkennen. Zugleich ist das „Adagio“ fester Bestandteil einer zyklischen viersätzigen Form, die sich aus einem einzigen thematischen, immer wiederkehrenden Keim bildet. Für Robert Schumann war die „Wanderer-Fantasie“ aber mehr als nur ein kompositorisches Meisterwerk, wie er 1828 seinem Tagebuch anvertraute: „Schubert wollte hier ein ganzes Orchester in zwei Händen vereinen, und der begeisterte Anfang ist eine Seraphymne zum Lobe der Gottheit; man sieht die Engel beten; [...] dann donnern Fugen [im Finalsatz] ein Lied von der Unendlichkeit des Menschen und der Töne.“

Mit seinen Transkriptionen setzte Liszt nicht nur in seinem aktiven Pianistenleben Maßstäbe. Auch seine späteren Schüler sollten an diese oftmals effektvolle Auseinandersetzung mit bekannten Melodien anknüpfen. Zu der großen wie prominenten Schar an Pianisten, die zu Liszt nach Weimar gepilgert waren, um sich bei ihm den letzten Schliff zu holen, gehörten der Italiener Giovanni Sgambati und der Russe Alexander Siloti. Sgambati war 1862 im Alter von einundzwanzig Jahren zu Liszt gekommen und wurde rasch mehr als nur sein Schüler. So machte er Liszts Schaffen auch als Dirigent in Italien populär: 1866 leitete Sgambati Liszts „Dante-Sinfonie“ bei der Einweihung des ersten römischen Konzertaals. Der gebürtige Römer fand außerdem in Richard Wagner einen Förderer, der ihm einen Verleger vermittelte. Aus seinem durchaus beachtlichen Schaffen, welches Konzertantes, Kammermusik sowie Klavierwerke wie Notturni umfasst, hat es jedoch lediglich seine „Mélodie d’Orphée“ aus Christoph Willibald Glucks Oper „Orpheus und Eurydike“ zur Unsterblichkeit geschafft.

Mit der Fassung des „Siciliano“ aus Johann Sebastian Bachs Flötensonaten Es-Dur BWV 1031 ist hingegen Alexander Siloti ein Evergreen für Klavier solo gelungen. 1883 kam er zu Liszt nach Weimar, wo er zwei Jahre später auch eine „Liszt-Gesellschaft“ gründete. In den nächsten Jahren lebte Siloti in Russland, Deutschland, Frankreich und Belgien. Und wenn er nicht gerade mit bedeutenden Musikern wie dem Cellisten Pablo Casals und dem Bassisten Fjodor Schaljapin Konzerte gab, setzte sich Siloti in seiner Heimat

für das Werk Bachs ein – und unterrichtete unter anderem seinen Cousin Sergej Rachmaninow.

„Große Komponisten lenken immer vorrangig ihre Aufmerksamkeit auf die Melodie als das führende Element in der Musik“ – so lautete das Credo des russischen Pianisten und Komponisten Rachmaninow. Umgesetzt hat er es mit riesigem Erfolg – in seinem Lied ohne Worte „Vocalise“, das aus dem 1912 geschriebenen Liederzyklus op. 34 stammt und seine einnehmende Wirkung in unzähligen Arrangements unter Beweis gestellt hat. Dazu gehören Fassungen etwa für Cello, Fagott, Akkordeon, Jazzensemble oder – ganz klassisch – für Klavier.

„Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.“ Diese einmal von Robert Schumann geäußerte Begeisterung für das Volkslied teilte auch sein sehr guter Freund Johannes Brahms. Immerhin hat er an die hundert Volks- und Kinderlieder bearbeitet. Und unter den über 200 eigenen Liedern fußt ein großer Teil auf Volksliedern, Volkspoesie und Gedichten, denen man das Attribut „im Volkston“ attestieren darf. Im Spätherbst seines Lebens, im Jahr 1892, schrieb Brahms die drei Intermezzi op. 117 für Klavier, von denen das äußerst resignativ wirkende Intermezzo Nr. 1 (Es-Dur, Andante moderato) ein Motto aus Herders Gedichtsammlung „Stimmen der Völker“ vorangestellt hat. Es stammt aus dem schottischen „Wiegenlied

einer unglücklichen Mutter“ und lautet: „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön, Mich dauert’s sehr, dich weinen seh’ n.“

Mit Franz Liszts Liebestraum Nr. 3 As-Dur S 541 schließt sich sodann der Kreis. Denn ein Jahr nach Chopins Tod komponierte Liszt eines der zauberhaftesten Notturnos der Musikgeschichte. So richtete Liszt die Originalfassung für Stimme und Klavier, die auf dem Gedicht „O lieb, so lang du lieben kannst“ von Ferdinand Freiligrath basiert, kurzerhand für Klavier solo und damit für die Ewigkeit ein.

Guido Fischer



THE PIANO'S VOCAL CORDS

“We may never hope to surpass [...] that preëminence of inspiration and form wherewith he endowed all the pieces he published under this title [‘nocturne’]. Their closer kinship of sorrow than those of Field renders them the more strongly marked; their poetry is more sombre and fascinating; they ravish us more, but are less reposeful” (trans. Theodore Baker). With these words Liszt paid tribute once again to Chopin as a bard whose “night pieces” for piano solo marked him out as a kindred spirit. And in comparison to the Irish composer, who was widely regarded as the inventor of the nocturne, Liszt makes it clear that Chopin had achieved a unique depth of expression in his own nocturnes. Of the nineteen that he completed, his Nocturne in C minor op. 48 no. 1 of 1841 is more than a melancholically dramatic voyage into the human soul, for it also allows us to glimpse those aspects of the world of bel canto opera that Liszt found no less fascinating in Chopin’s nocturnes.

With Chopin’s melancholic character-piece we also enter the Romantic salon in which Liszt transformed the piano into an infinitely rich-toned “vocal instrument” with his paraphrases of famous operatic melodies and transcriptions of well-known songs. And as is the case with his keyboard versions of six of Chopin’s songs, which he wrote between 1847 and 1860 and published in 1860 under the title *Chants polonais*, his transcriptions include high-

cholesterol fodder for virtuosos. One of the most demanding is his arrangement of Schumann's magnificent "Widmung", which never fails to make an impression, especially when played as an encore. Schumann's song is a setting of a poem by Friedrich Rückert and launches his song cycle *Myrthen* op. 25, which he gave to Clara Wieck as a wedding present in 1840.

Liszt's 150 song transcriptions include lieder by Clara Schumann and Beethoven's *An die ferne Geliebte*, but the lion's share is made up of his transcriptions of no fewer than fifty-six of Schubert's lieder, which he arranged for the piano between 1833 and 1846. According to Liszt, "Schubert had the gift of being able to invest lyric inspiration with the ultimate degree of drama. Within the brief span of each song, he makes us the spectators of sudden but fatal conflicts and allows us to feel the beating pulse of bliss-bringing love." In addition to his transcriptions for piano solo, which include such famous songs as *Erlkönig*, Liszt also paid tribute to Schubert with his symphonic arrangement of the *Wanderer Fantasy* for piano and orchestra.

Schubert's *Wanderer Fantasy* in C major op. 15 D. 760 dates from the late autumn of 1822. Its composer was so convinced of its merits that he published it straight away, making it his first major work to appear in print. But its title is not Schubert's and was added only at a later date, when it was initially applied to the Adagio movement. In writing the work, Schubert had recourse to *Der Wanderer*, a song from 1816 that is a setting of a poem by the North German poet Georg Philipp Schmidt

von Lübeck. The passage from it that Schubert used for his *Fantasy* is set to the words "Here the sun seems so cold, the blossom is faded and life is old, and all that we say is just empty sound. I am a stranger wherever I go." This passage is now heard on the piano, where it seems to be pervaded by a sense of fate. Not even in the following variations does it lose any of its penetrating bitterness, which robs us of all feeling of hope.

Schubert reveals his poetic gifts in this slow movement, his sense of yearning apparent in every bar. At the same time the Adagio is part of a cyclical four-movement form derived from a single thematic nucleus that returns again and again in the course of the work. For Schumann the *Wanderer Fantasy* was more than merely a compositional masterpiece, as he confided in his diary in 1828: "Schubert wanted to combine an entire orchestra in two hands, and the inspired opening is a seraphic hymn in praise of the deity. You can see the angels praying." In the final movement "fugues thunder out a song about the infinite nature of man and of musical sounds".

With his transcriptions Liszt not only set new standards in his own life as a pianist, for his pupils too were to pick up this tradition of exploring well-known melodies to often impressive effect. Among the large and distinguished band of pianists who made the pilgrimage to Rome and Weimar to work with Liszt during the final decades of his life in the hope of polishing their style were the Italian composer Giovanni Sgambati and the Russian pianist Alexander Siloti. Sgambati was only twenty-one when he was introduced to Liszt in Rome in 1862 and soon became more than his pupil, for he also

helped to popularize Liszt's works in Italy. In 1866, for example, he conducted a performance of Liszt's *Dante* Symphony to inaugurate the first public concert hall in his home city. But Sgambati was also encouraged by Wagner, who put him in touch with his own publisher. And he was a composer whose respectable work-list includes symphonic works, a piano concerto, chamber music and piano pieces, including six nocturnes, although his name is still remembered, if at all, for his arrangement of the *Mélodie d'Orphée* from Gluck's opera *Orfeo ed Euridice*.

Alexander Siloti's arrangement of the Siciliano from Bach's Flute Sonata in E-flat major BWV 1031, conversely, remains a perennial favourite among pianists. Siloti joined Liszt's piano class in Weimar in 1883 and two years later founded a Liszt Society in Leipzig. During the years that followed he spent time in Russia, Germany, France and Belgium. When not giving recitals with musicians of the stature of the cellist Pablo Casals and the bass Fyodor Chaliapin, he promoted Bach's works in his native Russia, where he also taught the piano – his pupils included his cousin Sergei Rachmaninoff.

“Great composers always direct their attention first and foremost to the melody as the leading element in music.” This was Rachmaninoff’s credo, and he was able to express it with tremendous success in his *Vocalise*, a song without words that comes from his op. 34 set of songs. The original version for voice and piano dates from 1912, but the work’s popularity and impact are amply demonstrated by the countless arrange-

ments for other resources, including versions for cello, bassoon, accordion, jazz ensemble and, in a wholly classical spirit, the piano.

“Make a point of listening to every folksong,” wrote Robert Schumann in his *Musical Rules for Life and the Home*. “They are a treasure trove of the most beautiful melodies and will grant you an insight into the character of the various nations.” His enthusiasm for the folksong was shared by his very good friend Johannes Brahms, who arranged around one hundred folksongs and nursery songs. And among the two hundred or so songs of his own composition, many are based on folksongs, folk poetry and poems that could well be described as “folklike in tone”. In 1892, during the autumn of his life, he wrote his Three Intermezzos op. 117 for piano. The first of them is an Andante moderato in E-flat major that creates a markedly resigned impression and is prefaced by lines from *Lady Anne Bothwell's Lament* in the German translation that appears in Johann Gottfried Herder's anthology *Voices of the Nations*: “Baloo, my boy, lie still and sleep. / It grieves me sore to hear thee weep.”

This recital comes full circle with Liszt's *Liebestraum* no. 3 in A-flat major S. 541, one of the most magical nocturnes in the whole history of music. The original version was a setting of Ferdinand Freiligrath's poem *O lieb, so lang du lieben kannst* for voice and piano. It dates from 1847, but Liszt transcribed and immortalized it for piano solo in 1850, the year after Chopin's death.

Guido Fischer

Translation: Stewart Spencer

