



HEAD
FOLD



AV2161

Page 28

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")



CHOPIN ÉTUDES

SIX POLISH SONGS (transcribed Liszt)

LUIZA BORAC

Celebrating the life of John Barnes

Page 1

120.5MM
(4.74")

119.5MM
(4.71")

SAFETY
TRIM
BLEED

no. of colours

cyan mag ye black PMS 000 PMS 000

4



HEAD

FOLD

Booklet

Franz Liszt (1811 - 1886)

Six transcriptions of Polish Songs by Chopin S.480 17:41

1	Życzenie -The Maiden's Wish (Op.74 No.1)	4:16
2	Wiosna – Spring (Op.74 No.2)	2:48
3	Narzeczony - The Bridegroom (Op.74 No.15)	1:33
4	Moja Pieszczotka - My Darling (Op.74 No.12)	4:05
5	Pierścień - The Ring (Op.74 No.14)	3:07
6	Hulanka – A Drinking Song (Op.74 No.4)	1:53

Frédéric Chopin (1810 – 1849)

Twelve Études Op.10 29:46

7	No.1 in C major · ut majeur · C-Dur	2:10
8	No.2 in A minor · la mineur · A-Moll	1:38
9	No.3 in E major · mi majeur · E-Dur	4:20
10	No.4 in C sharp minor · do dièse mineur · cis-Moll	2:07
11	No.5 in G flat major · sol bémol majeur · ges-Dur	1:50
12	No.6 in E flat minor · mi bémol mineur · es-Moll	3:32
13	No.7 in C major · ut majeur · C-Dur	1:45
14	No.8 in F major · fa majeur · F-Dur	2:36
15	No.9 in F minor · fa mineur · F-Moll	2:12
16	No.10 in A flat major · la bémol majeur · as-Dur	2:24
17	No.11 in E flat major · mi bémol majeur · es-Dur	2:34
18	No.12 in C minor · ut mineur · C-Moll	2:38

Twelve Études Op.25

31:34

19	No.1 in A flat major · la bémol majeur · as-Dur	2:23
20	No.2 in F minor · fa mineur · F-Moll	1:37
21	No.3 in F major · fa majeur · F-Dur	2:00
22	No.4 in A minor · la mineur · A-Moll	1:55
23	No.5 in E minor · mi mineur · E-Moll	3:16
24	No.6 in G sharp minor · sol dièse mineur · gis-Moll	2:09
25	No.7 in C sharp minor · do dièse mineur · cis-Moll	5:20
26	No.8 in D flat major · ré bémol majeur · des-Moll	1:13
27	No.9 in G flat major · sol bémol majeur · ges-Dur	1:01
28	No.10 in B minor · si mineur · H-Moll	4:27
29	No.11 in A minor · la mineur · A-Moll	3:42
30	No.12 in C minor · ut mineur · C-Moll	2:32

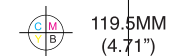
Luiza Borac, piano

Recorded 7 - 10 April 2008 at St. Dunstan's Church, Mayfield, England

Produced, Engineered and Edited by John Barnes

Translations
German – Eckhardt van den Hoogen
French – Marie-Stella Pâris

Design and Art Direction: Hugh O'Donnell
Cover Photograph: Henrike Schunck



Page 2

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 3

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1



HEAD
FOLD

There had been many studies and exercises for the piano – some of them by composers of real gifts and stature, such as Clementi, Cramer, Czerny, Field and Moscheles – before Chopin published his set of **12 Études, op. 10**, in 1833. But at a stroke this opus transformed the genre from a didactic one of modest hand- and finger-exercises designed to improve aspects of keyboard technique, to true compositions in their own right which, while they might indeed set the player specific technical challenges, projected a powerful, even profound expressive character of their own. For this, it seems, we have to thank a violinist: the greatest violinist of his time, Niccolò Paganini. The Genoese magician of the bow had taken Europe by storm with the dazzling technique of his playing, and his compositions designed to show off that technique. In the process he elevated the figure of the virtuoso instrumental-composer to a new iconic status, of which the chief beneficiaries were the leading pianist-composers of the day, especially Chopin and Liszt.

It was in May 1829 that the 19-year-old Chopin attended the first concert Paganini gave in Warsaw, and was mesmerized by the Italian's performing skills. He immediately sought to compose a piano work that would parallel Paganini's positively acrobatic virtuosity.

Shortly afterwards he told his friend Tytus Woyciechowski that he had written 'a large *Exercice en forme* [formal exercise], in my own peculiar way', following this up a little later with the announcement that he had now written 'a few exercises'. These 'exercises' – at this point he had written four of them – were the first of the op. 10 Études: extremely difficult pieces conceived in the spirit of Paganini's violin-playing. Chopin himself considered that only Franz Liszt could play them properly, and when the eventual set of 12 Études was completed and published they were dedicated 'à son ami *Franz Liszt*'.

Etude op. 10 no. 1 appears to demand an extra-large extension of the right hand to master the taxing, widely spaced arpeggios that race up and down the keyboard throughout the piece. Chopin's own hands were small, but they were extremely flexible, as this étude proves. Etude no. 2, often considered the most difficult of the twelve, demonstrates his highly unorthodox but effective way of fingering, which he considered a vital aspect of piano playing. Seeking for ways to improve evenness and legato, he often used devices such as crossing his longer fingers over each other, sliding the same finger from one note to the other, or crossing his thumb under his fifth finger. The intense étude no. 3 centres on the

challenge of contrapuntal texture, in which the fingers are required to sustain melodic lines despite wide stretches. Chopin's publishers attached the title *Tristesse* to this étude and in it he seems to give vent to his nostalgia for his homeland. It appears, however, to have been conceived as the first of a pair, with the ferociously whirling no. 4, in which right and left hands are alternately faced with virtuoso challenges, sweeping away the melancholy of no. 3.

Etude No. 5 is the famous 'Black Key' étude, consisting entirely of pentatonic right hand triplets: a piece of thistledown that retains a perennial charm. No. 6 concentrates on subtle differences of timbre in an elegiac nocturne whose throbbing counter-melody has been likened to the act of breathing. No. 7 is a lively toccata: its unceasing motion addresses the problem of alternating thirds and sixths in the right hand while the left articulates a witty melodic accompaniment. The exuberant no. 8 unfolds contrasting, dance-like ideas in right and left hand, developing them both towards a bravura coda. The agitated, dramatic No. 9, with its insistent repeated notes and impassioned vehemence, is like a miniature tone-poem, though its chief technical aspect is the suppleness it requires to play the unvarying pattern of left-hand arpeggios. It was

conceived in a pair with no. 10, which by emotional contrast is full of vernal enthusiasm. The texture of this piece alternates sixths with broken octaves, articulated in many different ways and distinguished by subtle cross-accents.

The final pair of études presents perhaps the most extreme emotional contrast of all. No. 11, with its spacious, harp-like harmonies, is a calm and graceful study in huge spread chords, arpeggiated in both hands. The tumultuous No. 12 has long been known as the *Revolutionary* étude, and is said to reflect Chopin's feelings of anger and patriotic defiance on hearing the news that the Russians had invaded Poland and occupied Warsaw. Although essentially a study in arpeggiated figures from the top to the bottom of the keyboard, its explosive and wrathful energy rounds off this first set of études with the utmost drama.

Only four years elapsed before Chopin published his second set of **12 Études, op. 25** in 1837, dedicating them to Liszt's mistress, the Countess Marie d'Agoult. Here again we are confronted with a fantastic range of keyboard challenges and an equally varied alternation of poetic contrasts. However, while the op. 10 études more or less consistently articulate a key-scheme of a major key followed by its



119.5MM
(4.71")



Page 4

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 5

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1

relative minor (except for nos. 7 and 8), op. 25, after the first two études, follows no such systematic tonal plan. Op. 25 no. 1, with its rippling arpeggios and pastoral melody, has sometimes been called 'The Shepherd Boy' and sometimes 'Aeolian Harp'. Chopin himself seems to have favoured the first description, for he told one pupil to imagine a shepherd sheltering from a approaching storm, playing on his rustic flute while the wind and rain pass him by. No. 2 is distinguished by its subtle yet vital triplet rhythms: this tiny toccata is known in France as 'Les Abeilles' (the Bees) because of the buzzing effect caused by the repeated sounding of the dominant. The fast tempi and airy textures persist in No. 3 and the brilliant staccato study of no. 4, while no. 5 contrasts with it in *legato* playing and teasing grace-notes. The outer sections of this etude are in the manner of a Mazurka, while the ravishing melody of the middle section is reminiscent of a Barcarolle.

Etude no. 6 is a study in parallel thirds, to be executed rapidly by the right hand; not for bravura but to lend a special sumptuousness to the melodic writing. No. 7, one of the greatest of the series, is a passionate duet between treble and bass, almost operatic in its deeply-felt expression of emotion. No. 8 is a carefree entr'acte in the manner of a *perpetuum mobile*,

full of flamboyant runs in sixths that must be thrown off with complete insouciance. Often known as 'The Butterfly', the graceful no. 9 is a study in delicate, iridescent, fluttering right-hand figuration combined with broken chords and octaves. In no. 10 we glimpse a different world: there is something cold and monumental about its terrific ebb and flow of tone, like ocean breakers, conjured up by chromatic octaves in unison between both hands. The central section is a distant, almost overwhelmed chorale.

Known universally as 'The Winter Wind', no. 11 is a heroic and tragic march (melodically closely akin to Chopin's famous *Funeral March*) which advances inexorably across the page in the left hand while the right hand conjures wild gusts and tempests that nevertheless fail to divert its solemn, defiant progress. Like étude no. 10, the twelfth and final number has something of the sense of the sea rising and falling in great waves: it is, in fact, sometimes called 'the Ocean'. Parallel arpeggios in both hands articulate a heroic chorale, the piece rising to a triumphant major-key ending with the sheer inevitability of a force of Nature.

No contemporary better understood the significance of Chopin's Études than his friend and rival Franz Liszt, who incorporated all their

technical advances into his own keyboard style and himself wrote two monumental series of Études. Just after Chopin's death in 1847 he began, as a tribute, to make solo-piano transcriptions of some of the Polish composer's 17 *Chants Polonais* op. 74. That collection had taken Chopin about 13 years to compose and refine; Liszt's own versions of six of them took about the same length of time, for the collection was only published in 1860. The result is a perfect example of Lisztian alchemy: Chopin's keys are sometimes changed, his chords dissolved into arpeggios and figuration, his melodies embellished with doublings and *glissandi*, the pieces themselves extended by variations of their themes – and yet the essential character of the music is respected, and if anything intensified.

Malcolm MacDonald



119.5MM
(4.71")

Page 6

Page 7

120.5MM
(4.74")

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

SAFETY
TRIM
BLEED

no. of colours



1



HEAD
FOLD

Luiza Borac

Hailed as 'a virtuoso of stunning brilliance', a 'young master' and a pianist with 'unusual poetical expressiveness' by the international music press, Luiza Borac is one of the most charismatic artists of her generation. Born in Romania, she studied at the Enescu Music School for gifted children and the Music Academy in Bucharest, as well as at the Academy of Music and Drama in Hanover.

Luiza Borac was the 1991 prize-winner of the Enescu International Piano Festival and was awarded the Romanian Critics Prize with the distinction " Young Artist of the Year". In 1998 she was awarded the Silver Medal of the Gina Bachauer International Piano Competition in Salt Lake City, USA. One year later she was a soloist at the Young Artists International Festival in Los Angeles and gave her debut in the Carnegie Recital Hall in New York which received exceptional reviews.

Luiza Borac is the winner of over thirty national and international awards and distinctions, among them 1st prizes at Viotti-Valsesia, Italy and the Mendelssohn - Germany International Piano Competition as well as the Mozarteum Salzburg Prize. In 2002 she was the winner of

the 1st Prize "Prix d'Oslo", the Audience Prize and the Special Prize for the best Grieg interpretation at the "Concours Grieg" International Piano Competition in Oslo, Norway. Her international concert schedule includes recitals at the Concertgebouw Amsterdam, Steinway Hall New York and London, Radio Hall Hamburg, Palais Palfy Vienna, Cologne Philharmonie, Puccini Hall Milan, Athenaeum Bucharest as well as many CD, radio and TV productions around Europe and the USA. Luiza Borac performs in festivals including the Grieg Festival in Oslo, Prokofiev Festival at the Barbican Centre London, Aldeburgh Festival, Chopin Festivals in Vienna and Milan, South Bohemian Music Festival, Braunschweiger Classix and Schleswig-Holstein Music Festival.

Luiza Borac has performed as soloist with many orchestras including the Netherlands Philharmonic Orchestra, Utah Symphony Orchestra, Bucharest and Cologne Radio Orchestras and The Philharmonic Orchestra of Nations. She has also appeared frequently as a chamber musician and has featured in many CD, radio and TV productions around Europe and the USA.

Luiza's tireless promotion of the music of George Enescu led in 2007 to her receiving a

special award from *Music News* (Romania's leading music magazine) for her international support of Romanian music and she was invited to perform a live-broadcast (radio and television) Enescu recital in Bucharest during that year's Enescu Festival.

Luiza's first recording (2003) for AVIE of George Enescu's Three Piano Suites (AV 0013) was enthusiastically received throughout the world, not only for her wonderfully idiomatic performances, but also for the truthful quality of the recorded sound. A hybrid-SACD version was subsequently released (AV 0012) about which *What Hi-Fi* magazine (UK) said - "Luiza Borac's take on Enescu's Piano Suites is a testing mix of rapid-fire notes, an uncluttered acoustic and moments of breathtaking subtlety". In 2005 AVIE released her second recording for the label: *Wanderer* featuring music by Schubert and Liszt (AV 2061). In the following year, Luiza's completion of her Enescu series for AVIE - a 2 SA-CD set featuring the two Piano Sonatas and other key works (AV 2081) - established her as the supreme Enescu pianist of our time. This was recognised by the BBC Music Magazine which, in 2007, awarded Luiza's set, in its BBC Music Awards, 'Best Solo CD Of The Year'.



119.5MM
(4.71")



Page 8

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 9

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1



HEAD
FOLD



John Barnes 1934 – 2008

John Barnes left Glyndebourne a remarkable legacy. From the early 1960s he made thousands of recordings of the operas performed here. Thanks to his energy and enthusiasm we have amassed an extraordinary archive featuring many outstanding international artists, often, in the best Glyndebourne tradition, at the beginning of their careers.

When I first arrived at Glyndebourne in 2001, John insisted that I listen to a recording he had made in 1963 of *Pelléas et Mélisande*, conducted by the great Vittorio Gui. As he played it through the elaborate sound system he had built in his home, his passion was infectious: a passion for opera, for Glyndebourne, for artists and for the recording process itself. How delighted he was that we can now share this and many other glorious recordings with audiences all over the world.

David Pickard
General Director, Glyndebourne

John Barnes was a real fanatic for recorded music. It is due to his passion and dedication that the priceless jewels of the Glyndebourne archives were carefully collected over the years and thus saved for posterity. I was lucky enough to collaborate with John on the release of the 2006 production of "Betrothal in a Monastery" by Sergei Prokofiev, which was among the first ever releases of the new Glyndebourne audio-label. John continued working - despite his illness - until his last days. It is good to know he lived long enough to harvest the first fruits of his last work. The memory of John Barnes shall always live on through his recordings, but also in the hearts of people who got to know him.

Vladimir Jurowski

John was a very meticulous planner when it came to his recordings. After many years of working with him he once said 'I suppose you think I'm a bit of a fusspot' I replied that we considered him to be one of the good guys. He will be missed by his friends and colleagues in the music industry.

Colin Turner
C&A Manager, Steinway & Sons

Page 10

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 11

120.5MM
(4.74")

119.5MM
(4.71")

SAFETY
TRIM
BLEED

no. of colours



1

HEAD
FOLD

John Barnes was my business partner and my friend for many years. He was a towering man, not just in stature but in *nature* – who seemed to have crammed two or three lives into one.

It was in Beaconsfield in his teens when he became involved in the famous model village, "Bekonscott" and where he helped design and build the signalling systems for the railway.

A brilliant student, John was educated at Westminster, and was awarded a place at Cambridge to read Classics. Typically for John, he decided instead to read *Maths* at London University, where he got a First.

John's first job after University was with Elliot Automation, where he picked up on the theme from the Bekonscott signalling project by designing and working on ships' navigation systems. As with all entrepreneurs, John found the mundane a little boring and he decided it was time to set up his own company, Setpoint. Setpoint made automatic weighing machines, and it was here we he first met and worked with my father Michael. Setpoint was a success, and John sold the company to Decca.

After a while, John – obviously not content with being a classicist, a mathematician, a statistician, an engineer *and* an entrepreneur -

decided to make use of another of his already bursting tool box of talent; he was bi-lingual in German, and so commenced a series of top level consultancies in Austria and Germany, mostly for multi-national electronics companies.

John became my business partner early in 1987, some 22 years ago. I had an idea for a project to start an international courier company, and knew nothing about where and how to fund it. My father suggested I go to see John and as a result *Crossflight* was formed.

John's drive, his energy and commitment, his boundless enthusiasm, unrelenting tenacity and tremendous wisdom were inspirational. He was also a great friend, a colleague of disarming charm, wit and wisdom. The company is now a multi-million pound business and employs over 150 people.

John's greatest passions in life outside his family were music and sound recording. Although remaining an enthusiastic amateur in this field throughout his life, John's involvement with Glyndebourne spanned nearly 50 years, and it was wonderful for him to be alive to see his recording of the 1962 'Marriage of Figaro' issued in 2008. He was so deeply passionate about recording, especially at Glyndebourne,

and over the decades he recorded the most staggering amount of performances using bleeding edge technology with great skill and feeling. He also made recordings of operas at Clontar and Garsington.

John was particularly interested in young musicians and did a great deal of recording at St. Dunstan's Church, Mayfield (and elsewhere) for the AVIE label. His CDs of the pianist Luiza Borac, the violinist Rudens Turku and of the Szymanowski String Quartet have been highly successful. His recording made at St Dunstan's of Luiza Borac playing works by Enescu won a BBC Music Award in 2007, and it received worldwide critical acclaim, not just for the stunning majesty and sensitivity of the playing but for the outstanding recording, which was praised in publications from Gramophone to the Los Angeles Times.

Richard Stoughton
Managing Director, Crossflight Limited

The Glyndebourne CD Label

The new Glyndebourne CD Label reflects Glyndebourne's desire to extend its work beyond the opera house, making classic Festival productions widely available. Future releases on the Glyndebourne Label will draw on the extensive archive recordings which span the years from 1960 to the present day. There are currently four CD releases under the Glyndebourne Label, all originally recorded by John Barnes:

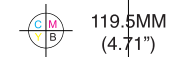
Mozart's *Le nozze di Figaro* (1962)
Cat no. GFOCD 001-62

Prokofiev's *Betrothal in a Monastery* (2006)
Cat no. GFOCD 002-6

Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1963)
Cat no. GFOCD 003-63

Beethoven's *Fidelio* (2006)
Cat no. GFOCD 004-06

All titles are available from the Glyndebourne Shop +44 (0)1273 815033 or visit www.glyndebourne.com



119.5MM
(4.71")



Avant que Chopin publie son recueil de **12 Études, op. 10**, en 1833, de nombreuses études et exercices pour le piano avaient vu le jour — certaines de compositeurs de talent et de stature réels, comme Clementi, Cramer, Czerny, Field et Moscheles. Mais, d'un seul coup, cet opus a transformé le genre : de modestes types d'exercices pour les mains et les doigts destinés à améliorer certains aspects de la technique du clavier sont devenus de véritables compositions à part entière qui, tout en pouvant se concentrer effectivement sur les problèmes techniques spécifiques de l'interprète, projetaient leur propre puissance et même leur propre profondeur expressive. Il semble que nous le devons à un violoniste, le plus grand violoniste de son temps, Niccolò Paganini. Le magicien de l'archet génois avait conquis l'Europe avec sa technique éblouissante et ses œuvres conçues pour la mettre en valeur. En même temps, il a donné un nouveau statut emblématique au personnage de l'instrumentiste compositeur virtuose, dont les principaux bénéficiaires ont été les plus grands pianistes compositeurs de l'époque, notamment Chopin et Liszt.

C'est en mai 1829 que Chopin, alors âgé de dix-neuf ans, a assisté au premier concert donné à Varsovie par Paganini. Fasciné par l'habileté de l'Italien, il a immédiatement

cherché à écrire une œuvre pour piano à la hauteur de la virtuosité absolument acrobatique de Paganini. Peu après, il a confié à son ami Tytus Woyciechowski avoir composé « un grand *Exercice en forme*, dans une de mes manières », annonçant un peu plus tard qu'il avait maintenant écrit « quelques exercices ». Ces « exercices — à ce stade, il en avait écrit quatre — étaient les premières des *Études*, op. 10 : des pièces d'une extrême difficulté conçues dans l'esprit du jeu de Paganini. Chopin lui-même considérait que seul Franz Liszt pouvait les jouer correctement, et lorsque finalement le recueil de 12 *Études* a été achevé et publié, elles ont été dédiées « à son ami Franz Liszt ».

L'*Étude*, op. 10, n°1, exige une très grande extension de la main droite pour maîtriser les arpèges gigantesques et épuisants, qui courent de haut en bas du clavier tout au long de cette pièce. Chopin avait de petites mains, mais très souples, ce que prouve cette étude. La deuxième étude, souvent considérée comme la plus difficile des douze, est une démonstration de sa façon si peu orthodoxe mais très efficace de mettre les doigtés, qu'il considérait comme un aspect essentiel de jeu pianistique. En cherchant des moyens pour améliorer la régularité et le legato, il a souvent utilisé des procédés comme le *croisement* des doigts les

plus longs, en faisant glisser le même doigt d'une note à l'autre, ou le passage du pouce sous le petit doigt. L'intense *Étude n°3* est centrée sur les problèmes considérables de la texture contrapuntique, dans laquelle les doigts doivent soutenir des lignes mélodiques en dépit de très grands écarts. Les éditeurs ont surnommé cette étude *Tristesse* ; Chopin semble y donner libre cours à la nostalgie de sa terre natale. Cependant, elle semble avoir été conçue comme la première d'un groupe de deux études avec la tourbillonnante *Étude n°4*, où la main droite et la main gauche sont tour à tour confrontées à des défis de virtuosité, qui balayent la mélancolie de la troisième.

L'*Étude n°5* est la célèbre « étude sur les touches noires », entièrement composée de triplets pentatoniques à la main droite : une pièce en « duvet de chardon » qui conserve un charme perpétuel. L'*Étude n°6* se concentre sur de subtiles différences de timbre dans un nocturne élégiaque dont le contrechant lancinant a été comparé à la respiration. L'*Étude n°7* est une toccata entraînante : son mouvement ininterrompu aborde le problème de l'alternance de tierces et de sixtes à la main droite pendant que la gauche articule un accompagnement mélodique spirituel. L'exubérante *Étude n°8* déploie des idées contrastées comme une danse, aux deux

mains, qu'elle développe vers une coda pleine de bravoure. L'*Étude n°9*, agitée et dramatique, avec ses insistantes notes répétées et sa véhémence passionnée, ressemble à un poème symphonique miniature, bien que son principal aspect technique soit la souplesse qu'elle requiert pour jouer les arpèges continus de la main gauche. Elle a été conçue dans un groupe de deux avec la dixième, qui par contraste émotionnel regorge d'enthousiasme printanier. La texture de cette pièce alterne sixtes et octaves brisées, articulées de nombreuses manières différentes, avec de subtils accents à contretemps.

Les deux dernières études présentent peut-être le contraste émotionnel le plus extrême de toutes. La onzième, avec ses harmonies spacieuses dans le style de la harpe, est une étude calme et gracieuse en accords immenses, arpègés aux deux mains. La tumultueuse *Étude n°12* est surnommée depuis longtemps l'étude « révolutionnaire » et refléterait les sentiments de colère et de défi de Chopin en apprenant que les Russes avaient envahi la Pologne et occupaient Varsovie. Bien qu'il s'agisse essentiellement d'une étude en figures arpégées du haut en bas du clavier, son énergie explosive et courroucée conclut ce premier recueil d'études aussi dramatiquement que possible.

119.5MM
(4.71")

Page 14

120.5MM
(4.74")241MM
(9.49")

Page 15

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1

Quatre ans seulement se sont écoulés avant que Chopin publie son deuxième recueil de **12 Études, op. 25** en 1837, qu'il a dédiées à la maîtresse de Liszt, la comtesse Marie d'Agoult. Ici encore nous sommes confrontés à un incroyable éventail de défis pianistiques et à une alternance toute aussi variée de contrastes poétiques. Toutefois, alors que les Études, op. 10, respectent de façon plus ou moins systématique le plan de tonalité, une tonalité majeure suivie de son relatif mineur (à l'exception des études nos 7 et 8), l'op. 25, après les deux premières études, ne suit pas un plan tonal aussi systématique. L'*Étude*, op. 25, n°1, avec ses arpèges ondulants et sa mélodie pastorale, a parfois été surnommée « Le Jeune Berger » et parfois « La Harpe éolienne ». Chopin lui-même semble avoir préféré la première description, car il a dit à un élève d'imaginer un berger s'abritant à l'approche de l'orage, jouant de sa flûte rustique pendant que le vent et la pluie passent à côté de lui. L'*Étude* n°2 se distingue par ses rythmes de triolets subtils mais fondamentaux : en France, cette minuscule toccata est surnommée « Les Abeilles » en raison de l'effet bourdonnant causé par la présence répétée de la dominante. Les tempos rapides et les textures légères persistent dans l'*Étude* n°3 et dans la brillante étude staccato n°4, alors que la cinquième contraste avec elle dans le jeu legato et les

petites notes taquines. Les sections externes de cette étude sont écrites à la manière d'une mazurka, alors que la ravissante mélodie de la section centrale évoque une barcarolle.

L'*Étude* n°6 est une étude en tierces parallèles que la main droite doit exécuter rapidement ; pas pour la bravoure, mais pour donner une somptuosité spéciale à l'écriture mélodique. L'*Étude* n°7, l'une des plus grandes du recueil, est un duo passionné entre l'aigu et le grave, presque lyrique dans son expression profondément ressentie de l'émotion. L'*Étude* n°8 est un entr'acte insouciant à la manière d'un *perpetuum mobile*, plein de traits flamboyants en sixtes qu'il faut expulser avec une totale insouciance. Souvent surnommée « Le Papillon », la gracieuse *Étude* n°9 est une étude en figuration délicate, chatoyante et flottante à la main droite associée avec des accords et des octaves brisés. Dans l'*Étude* n°10, nous entrevoyons un autre monde : le flux et le reflux sonore ont quelque chose de froid et de monumental, comme les brisants de l'océan, que font apparaître comme par magie des octaves chromatiques à l'unisson aux deux mains. La section centrale est un choral distant, presque submergé.

Universellement surnommée « Le Vent d'hiver », l'*Étude* n°11 est une marche héroïque et

tragique (sur le plan mélodique, elle est très proche de la célèbre *Marche funèbre* de Chopin) qui avance inexorablement à la main gauche, pendant que la droite fait apparaître comme par magie de violentes rafales et des tempêtes qui, néanmoins, ne parviennent pas à détourner sa progression solennelle et provocante. Comme l'*Étude* n°10, la douzième et dernière a quelque chose de la mer qui monte et descend en grandes vagues : en fait, on l'appelle parfois « l'Océan ». Des arpèges parallèles aux deux mains articulent un choral héroïque, cette pièce s'élevant à une conclusion triomphale dans une tonalité majeure avec le caractère inévitable d'une force de la nature.

Aucun de ses contemporains n'a mieux compris l'importance des Études de Chopin que son ami et rival Franz Liszt, qui a incorporé tous leurs progrès techniques dans son propre style de jeu et a lui-même écrit deux séries d'études monumentales. Juste après la mort de Chopin en 1847, il a commencé, en guise d'hommage, à transcrire pour piano seul certains des *17 Chants polonais*, op. 74, du compositeur polonais. Chopin avait mis environ treize ans à composer et peaufiner ce recueil ; pour réaliser ses propres versions de six d'entre eux, Liszt a mis à peu près aussi longtemps, car son recueil n'a été publié qu'en

1860. Le résultat est un exemple parfait d'alchimie lisztienne : les tonalités de Chopin sont parfois changées, ses accords dissous en arpèges et figuration, ses mélodies embellies avec des doublures et des glissandos, les pièces elles-mêmes amplifiées par des variations de leurs thèmes — et pourtant le caractère essentiel de la musique est respecté, voire même intensifié.

Malcolm MacDonald



119.5MM
(4.71")



Page 16

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 17

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1

Luiza Borac

Luiza Borac est l'une des artistes les plus charismatiques de sa génération, qui a été saluée par la presse musicale internationale comme "virtuose au génie stupéfiant", "jeune maître" et pianiste dotée d'une "force d'expression poétique peu commune". Née en Roumanie, elle fait ses études à l'École de musique Enesco pour enfants doués et à l'Académie de musique de Bucarest, ainsi qu'à l'Académie de musique et d'art dramatique de Hanovre.

En 1991, Luiza Borac est lauréate du Concours international de piano Georges Enesco et se voit décerner le Prix de la critique roumaine avec la distinction "Jeune artiste de l'année". En 1998, elle obtient la médaille d'argent au Concours international de piano Gina Bachauer à Salt Lake City, aux États-Unis. Un an plus tard, elle se produit en soliste au Festival international des jeunes artistes à Los Angeles et fait ses débuts au Carnegie Recital Hall de New York, salués par un accueil exceptionnel de la critique.

Luiza Borac a reçu plus de trente distinctions et prix nationaux et internationaux, notamment des premiers prix au Concours international

Viotti-Valsesia, en Italie, et au Concours international de piano Mendelssohn, en Allemagne, ainsi que le Prix du Mozarteum de Salzbourg. En 2002, elle remporte le premier "Prix d'Oslo", le Prix du public et le Prix spécial décerné à la meilleure interprétation d'une œuvre de Grieg au Concours international de piano Grieg à Oslo, en Norvège. Son programme de concerts internationaux comprend des récitals au Concertgebouw d'Amsterdam, au Steinway Hall de New York et de Londres, à la Radio de Hambourg, au Palais Palfy de Vienne, à la Philharmonie de Cologne, à la Salle Puccini de Milan, à l'Athenaeum de Bucarest ainsi que de nombreux CD, productions radiophoniques et télévisées dans toute l'Europe et aux États-Unis. Luiza Borac se produit dans des festivals tels le Festival Grieg d'Oslo, le Festival Prokofiev au Barbican Centre de Londres, au Aldeburgh Festival, aux Festivals Chopin de Vienne et de Milan, au Festival de musique de Bohême du Sud, au Festival "Braunschweiger Classix" et au Festival du Schleswig-Holstein.

Luiza Borac a joué en soliste avec de nombreux orchestres, notamment l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas, l'Orchestre symphonique de l'Utah, les orchestres des Radios de Bucarest et de Cologne et l'Orchestre philharmonique des Nations. En

outre, elle pratique souvent la musique de chambre et participe à de nombreux CD et productions radiophoniques et télévisées dans toute l'Europe et aux États-Unis.

La constante promotion de la musique de Georges Enesco a valu en 2007 à Luisa Borac une récompense spéciale de *Music News* (la plus importante revue musicale roumaine) pour le soutien international qu'elle apporte à la musique roumaine. Elle a été invitée à donner un récital diffusé en direct (à la radio et à la télévision) à Bucarest pendant le Festival Enesco de la même année.

Le premier enregistrement (2003) de Luiza Borac pour AVIE, les trois suites pour piano de Georges Enesco (AV 0013), a reçu un accueil chaleureux dans le monde entier, non seulement en raison de son interprétation très idiomatique, mais également pour la qualité parfaite de l'enregistrement. Une version SACD hybride est sortie par la suite (AV 0012) dont le magazine anglais *What Hi-Fi* a dit : « La façon dont Luiza Borac relève le défi des *Suites pour piano* d'Enesco est un étonnant mélange de feu roulant de notes, de clarté acoustique et de moments de subtilité stupéfiante. » En 2005, AVIE a publié son second disque pour le label : *Wanderer* avec de la musique de Schubert et de Liszt (AV 2061). L'année suivante,

l'achèvement de sa série Enesco pour AVIE — un coffret de deux SA-CD avec les deux sonates et d'autres œuvres pour piano (AV 2081) — l'a confirmée aujourd'hui comme l'interprète suprême d'Enesco au piano, ce qu'a reconnu le *BBC Music Magazine* qui, en 2007, a classé le coffret de Luiza Borac, dans ses BBC Music Awards, comme le « meilleur CD solo de l'année ».



119.5MM
(4.71")



Page 18

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 19

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1

Schon bevor Frederic Chopin im Jahre 1833 seine *Zwölf Etüden* op. 10 veröffentlichte, gab es viele Studien und Übungen für Klavier, darunter auch solche von wirklich begabten und gestandenen Komponisten wie Clementi, Cramer, Czerny, Field und Moscheles. Gleichwohl veränderte sich das Genre durch Chopins Publikation auf einen Schlag: Aus den bescheidenen, rein didaktischen Hand- und Fingerübungen, mit denen gewisse spieltechnische Aspekte verbessert werden sollten, wurden eigenständige, veritable Kompositionen, die eine kraftvolle und tiefe, jedenfalls ganz eigene Expressivität an den Tag legten, wobei der Musiker zugleich dennoch mit ganz bestimmten technischen Aufgaben versorgt wurde. Diese Entwicklung ist, wie es scheint, dem größten Geiger seiner Zeit zu verdanken – Niccolò Paganini. Der Genueser mit dem verhexten Bogen hatte mit seiner verblüffenden Technik ganz Europa im Sturm genommen, und seine Kompositionen waren zur Vorführung eben dieser technischen Fertigkeiten entstanden. Im Zuge dieser Entwicklung verließ er der Gestalt des komponierenden Instrumentalvirtuosen einen neuen Kultstatus, von dem insbesondere die führenden Pianisten-Komponisten der Zeit, und hier wiederum vor allem Chopin und Franz Liszt profitierten.

Im Mai 1829 hatte der neunzehnjährige Chopin

in Warschau zum ersten Male Paganini spielen hören, und der Italiener hatte ihn mit seinem Können restlos verhext. Sogleich versuchte er, ein Klavierstück zu schreiben, das es mit Paganinis entschieden akrobatischer Virtuosität aufnehmen sollte. Kurz darauf berichtete er seinem Freunde Tytus Woyciechowski von einer großen *Exercise en forme* [formelle Etüde], die er „auf seine ganz eigene Weise“ komponiert habe. Und wieder dauerte es nicht lange, bis er meldete, nunmehr „ein paar Übungen“ geschrieben zu haben. Bei diesen (bis dahin vier) „Übungen“ handelte sich um die ersten *Etüden* des späteren Opus 10 – äußerst schwierige Stücke, die ganz aus dem Geiste des Paganinischen Geigenspiels geboren waren. Chopin selbst war der Ansicht, dass nur Franz Liszt sie gehörig würde spielen können, und als er die komplette, zwölfteilige Sammlung vollendete und veröffentlichen ließ, trugen die Etüden die Zuschrift *à son ami Franz Liszt*.

Die Etüde op. 10 Nr. 1 verlangt auf den ersten Blick von der rechten Hand eine enorme Spanne, um die schwierigen, weitgreifenden Arpeggien zu bewältigen, die von Anfang bis Ende über die Tasten wogen. Chopin hatte zwar kleine Hände, doch diese müssen äußerst agil gewesen sein, wie das Stück zeigt. Die nächste Etüde gilt weithin als die schwerste unter ihren Geschwistern und enthält völlig unorthodoxe,

dabei aber effektive Fingersätze, die der Komponist für einen vitalen Aspekt der Technik hielt. Zur Erreichung eines gleichmäßigeren Anschlags und eines besseren Legatospiels schienen ihm so ungewöhnliche Mittel wie das Überkreuzen der längeren Finger, das Gleiten *eines* Fingers von einer zur nächsten Taste oder auch der Untersatz des Daumens unter den fünften Finger hilfreich zu sein. Die eingängige Etüde Nr. 3 ist der Bewältigung einer anspruchsvollen polyphonen Struktur gewidmet, bei der die Finger trotz ihrer großen Spanne die Melodie aufrecht erhalten müssen. Chopins Verleger versahen diese Etüde mit dem Beinamen *Tristesse*, und tatsächlich scheint der Komponist darin seinem Heimweh Ausdruck zu verleihen. Das Stück war aber anscheinend als das erste eines Paares gedacht – und zwar mit der wild dahinwirbelnden Nr. 4, in der die Melancholie des vorausgegangenen Satzes von den virtuososen Schwierigkeiten hinweggefegt wird, mit denen sich die beiden Hände im Wechsel auseinanderzusetzen haben.

Die fünfte Etüde ist die berühmte „Schwarze-Tasten-Etüde“, in der die linke Hand nichts als pentatonische Sechzehnteltriolen zu spielen hat – eine federleichte Pièce von unvergänglichem Charme. Die nächste Studie ist ein elegisches Nocturne, das sich vor allem

mit subtil changierenden Nuancen befasst und dessen pochende Gegenstimme man mit menschlichen Atemzügen verglichen hat. Die siebte Nummer ist ein toccatenhaftes *Vivace*: In einer unablässigen Bewegung hat die rechte Hand ständig zwischen Terz- und Sextgriffen zu wechseln, während die linke eine originelle melodische Begleitung anstimmt. Die überschwengliche Nr. 8 enthält in den beiden Händen verschiedene kontrastierende Tanzgedanken, die sie auf eine bravouröse Unisono-Coda zutreibt. Die dramatisch bewegte Nr. 9 wirkt mit ihren unablässigen Repetitionsfiguren und ihrer heftigen Leidenschaft wie eine Tondichtung *en miniature*, wenngleich es in technischer Hinsicht um die Geschmeidigkeit der Arpeggien geht, die die linke Hand zu spielen hat. Das Stück bildet ein Paar mit der nächsten Nummer, die emotional in eine völlig andere Welt frühlingshafter Begeisterung weist. In der Textur dieses Stückes wechseln Sextintervalle mit Oktavbrechungen, die auf vielfältigste Weise artikuliert und durch feinsinnige Akzente differenziert werden.

Das abschließende Etüden-Paar dürfte die stärksten emotionalen Kontraste überhaupt vorstellen. Das elfte Stück mit seinen weitgespannten Akkordgriffen ist eine ruhige, graziose Studie über breit angelegten und von beiden



119.5MM
(4.71")



Page 20

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 21

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1

Händen arpeggierten Harmonien. Die tumultuöse Nr. 12 kennt man seit langem als *Revolutions-Etüde*: Sie soll ein Ausdruck der Wut und des trotzigem Patriotismus sein, den Chopin bei der Nachricht vom russischen Überfall auf Polen und der Besetzung Warschaws empfand. Zwar handelt es sich dabei im eigentlich um eine furiose Übung für die linken Hand, doch diese setzt der ersten Etüden-Kollektion mit ihrer explosiven und wütenden Energie einen höchst dramatischen Schlusspunkt.

Nur vier Jahre (1837) später ließ Chopin einen zweiten Band mit wiederum *Zwölf Etüden* als sein Opus 25 erscheinen, das er nunmehr *Mme la Comtesse d'Agoult* widmete, der damaligen Lebensgefährtin Franz Liszts. Wiederum sehen wir uns einem phantastischen Spektrum pianistischer Herausforderungen und einem ebenso vielfältigen Wechsel poetischer Kontraste gegenüber. Während nun aber das Opus 10 (mit Ausnahme der Nummern 7 und 8) einem Tonartenplan gehorchte, demzufolge einer Etüde in Dur eine solche im parallelen Moll folgte, verzichtet das Opus 25 nach den beiden ersten Stücken auf einen ähnlich systematischen Aufbau. Die erste Übung der Sammlung mit ihren rauschenden Arpeggien und ihrer Pastoralmelodie wird gelegentlich „Der Hirtenknabe“ oder auch „Die Äolsharfe“

genannt. Chopin scheint dem ersten Titel den Vorzug gegeben zu haben, denn einem Schüler erläuterte er einst, dieser solle sich beim Spiel einen Hirten denken, der Schutz vor einem aufziehenden Sturm sucht und auf seiner Bauernflöte spielt, indessen Sturm und Regen über ihn hinwegziehen. Die zweite Etüde ist durch subtile, wengleich lebhaft Triolenfiguren gekennzeichnet: In Frankreich kennt man diese winzige Toccata unter dem Namen *Les Abeilles* („Die Bienen“), den sie dem Summen verdankt, das durch die Wiederholungen der Dominante erzeugt wird. Rasche Tempi und luftige Texturen setzen sich in der dritten Etüde und der an vierter Stelle folgenden, brillanten Staccato-Übung fort; damit kontrastiert dann die Nr. 5 mit ihrem *legato* und den neckischen Verzierungsnoten. Die äußeren Abschnitte der Etüde geben sich wie eine Mazurka, derweil die hinreißende Melodie des Mittelteils etwas von einer Barcarole hat.

Die Etüde Nr. 6 ist eine Übung paralleler Terzen, die die rechte Hand *allegro* spielen muss, und zwar nicht aus Gründen der Bravour, sondern, um dem melodischen Satz eine besondere Üppigkeit zu verleihen. Die siebte Nummer ist eines der größten Stücke der Kollektion: ein leidenschaftliches Duett zwischen Diskant und Bass, das aufgrund seiner tief empfundenen Gefühlsinhalte beinahe opernhafte zu nennen ist.

Die Nr. 8 gibt sich dann als sorgloser Entr'acte im Charakter eines *perpetuum mobile*, erfüllt von funkelnden Sextgängen, die man völlig unbekümmert wird hinwerfen müssen. Die graziose, oft „Schmetterling“ geheißene Nr. 9 ist eine Studie in delikaten, schillernden und zuckenden Figuren der rechten Hand, die mit gebrochenen Akkorden und Oktaven kombiniert sind. In der zehnten Etüde begegnen wir einer völlig anderen Welt: Diese ungeheuren Gezeitenwechsel, diese Ebbe und Flut an Tönen hat etwas Kaltes und Monumentales an sich, als gingen auf dem Meere die Wogen hoch, die hier von den chromatischen Unisono-Oktaven der beide Hände beschworen werden. Im Zentrum des Stückes steht ein ferner, beinahe überwältigter Choral.

Bei der gemeinhin als „Wintersturm“ bekannten Nr. 11 handelt es sich um einen tragisch-heroischen Marsch, der melodisch eng mit Chopins berühmten *Trauermarsch* verwandt ist und erbarmungslos in der linken Hand dahinschreitet, während die Rechte wilde Sturmböen entfesselt, die den feierlich trotzigem Zug dennoch nicht zu zerstreuen vermögen. Wie die zehnte, so weckt auch die zwölfte und letzte Etüde den Eindruck mächtiger ozeanischer Sturzwellen – und tatsächlich wird sie bisweilen als „Das Meer“ bezeichnet. Parallele Arpeggien der beiden Hände stimmen einen heroischen

Choral an, und das Stück erhebt sich mit der Zwangsläufigkeit einer reinen Naturgewalt zu einem gewaltigen Schluss in C-dur.

Von den Zeitgenossen hat keiner die Bedeutung der Chopinschen Etüden besser verstanden als sein Freund und Konkurrent Franz Liszt, der all ihre technischen Fortschritte in seinen eigenen Klaviersatz integrierte und seinerseits zwei monumentale Etüden-Sammlungen schrieb. Unmittelbar nach dem Tode seines polnischen Kollegen im Jahre 1847 begann er damit, eine Auswahl aus dessen siebzehn *Chants Polonais* op. 74 für Soloklavier einzurichten. Chopin hatte mit der Komposition und Revision seiner Lieder rund dreizehn Jahre zugebracht, und fast dieselbe Zeit verging, bis Liszt die sechs Sätze seiner Hommage der Öffentlichkeit übergab. Das Resultat erschien 1860 und ist ein perfektes Beispiel für den Alchimisten Liszt: Bisweilen hat er Chopins Tonarten verändert, die ursprünglichen Akkorde in Arpeggien und Figurenwerk aufgelöst, die Melodien durch Verdopplungen und *Glissandi* ausgeschmückt und die Stücke auch durch thematische Variationen ausgedehnt. Dabei aber respektiert er immer den eigentlichen Charakter der Musik, wenn er ihn nicht sogar intensiviert hat.

Malcolm MacDonald



119.5MM
(4.71")

SAFETY
TRIM
BLEED

Page 22

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 23

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1



HEAD
FOLD

Luiza Borac

Als „Virtuosin von erstaunlicher Brillanz“, „junge Meisterin“ und Pianistin von „ungewöhnlicher poetischer Ausdruckskraft“ von der Internationaler Fachpresse bezeichnet, hat sich Luiza Borac in den letzten Jahren als eine der charismatischsten Künstlerinnen ihrer Generation etabliert. In Rumänien geboren, wurde sie an der Enescu Musikschule für hoch begabte Kinder und an der Musikakademie in Bukarest sowie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover ausgebildet.

Luiza Borac wurde 1991 Preisträgerin des Internationalen George Enescu Klavierfestivals und erhielt den Rumänischen Kritiker Preis mit der Auszeichnung „Künstlerin des Jahres“. 1998 wurde Luiza Borac mit der Silbermedaille des Internationalen Klavierwettbewerbs ‚Gina Bachauer‘ in den USA ausgezeichnet. Ein Jahr später trat sie als Solistin des Festivals Los Angeles Young Artists International auf und gab ihr Debüt in der New Yorker Carnegie Recital Hall, wo sie sich euphorische Kritiken erspielte.

Luiza Borac gewann mehr als dreissig nationale und internationale Preise und Auszeichnungen, darunter 1. Preise beim Mendelssohn-Wettbewerb des Preußischen Kulturbesitzes

Berlin und Internationalen Wettbewerb Viottivalsesia, Italien, sowie den Preis des Salzburger Mozarteums. Im September 2002 gewann sie den 1. Preis „Prix d’Oslo“, den Publikumspreis und den Grieg Interpretationspreis des Internationalen Klavierwettbewerbs Oslo ‚Concours Grieg‘. Ihr internationaler Konzertkalender umfasst Klavierabende in Concertgebouw Amsterdam, Steinway Hall London und New York, NDR Hamburg, Kölner Philharmonie, Puccini Saal Mailand, Palais Palfy Wien, Athenaeum Bukarest, zahlreiche CD-, Funk- und Fernsehensproduktionen europaweit und in den USA. Luiza Borac gastiert bei zahlreichen internationalen Festivals wie dem Grieg Festival in Oslo, Prokofjew Festival im Barbican Centre London, Aldeburgh Festival, den Chopin Festivals in Wien und Mailand, dem Pontino Festival, dem Südböhmischen Festival, dem Braunschweiger Classix und Schleswig-Holstein Musik Festival.

Zu den zahlreichen Orchestern, mit denen Luiza Borac zusammenarbeitete, gehören das Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam, das Utah Symphony Orchestra, das Radio Orchester Bukarest, das WDR Orchester Köln oder die Philharmonie der Nationen.

Luiza Boracs unermüdetes Engagement für die Musik von George Enescu wurde im Jahr 2007 mit dem Sonderpreis der rumänischen führenden Musikzeitschrift 'Musik aktuell' für die internationale Verbreitung der rumänischen Kultur belohnt. Im gleichen Jahr gastierte sie mit einem Enescu Solo Rezital beim Internationalen Enescu Festival in Bukarest. Das Konzert wurde live im Radio und TV übertragen.

Luiza Boracs erste Einspielung (2003) für AVIE, die 3 Klaviersuiten von George Enescu (AV 0013), erhielt nachhaltige internationale Anerkennung, nicht nur für ihre idiomatische künstlerische Interpretation, sondern auch für die unverstellte Echtheit in der Aufnahmequalität. Es erschien daraufhin eine Hybrid-SACD Version der Aufnahme (AV 0012), über die das britische *What Hi-Fi* Magazin schrieb: „Luiza Boracs Aufnahme der Enescu Klaviersuiten ist eine herausfordernde Mischung aus Schnellfeuernoten, einer ungetrübten Akustik und Momenten atemberaubender Feinsinnigkeit“. 2005 veröffentlichte AVIE die zweite Aufnahme mit Luiza Borac: *Wanderer* mit Werken von Schubert und Liszt (AV 2061).

Ihr nächstes Doppel-CD Album George Enescu Vol.2 bei Avie Records, das die Einspielung der

Klavierwerken von George Enescu mit den zwei Klaversonaten sowie anderen bedeutenden Werken (AV 2081) ergänzte, etablierte Luiza Borac als die absolute Enescu Pianistin unserer Zeit. Es folgte die Anerkennung der BBC Music Magazine mit dem BBC Music Award für die 'Beste Solo CD Einspielung des Jahres', der ihr im Jahr 2007 verliehen wurde.



119.5MM
(4.71")



Page 24

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 25

120.5MM
(4.74")

no. of colours



1



JOHN BARNES PRODUCTIONS
Available from AVIE

George Enescu: The Three Piano Suites
Luiza Borac AV0013

George Enescu: The Two Piano Sonatas
Nocturne; Prelude and Fugue; Scherzo
Pièce sur le nom de Fauré
Luiza Borac AV2081 (2CD set)

Wanderer
Piano music by Schubert and Liszt
Luiza Borac AV2061

Haydn, Bacewicz, Dvořák
String Quartets
Szymanowski Quartet AV2092

Brahms, Franck, Schumann
Violin Sonatas
Rudens Turku, violin & Milana
Chernyavska, piano AV 2080

Duos for Violin and Cello
Kodály, Dotzauer, Glière,
Paganini, Servais & Ghys
Rudens Turku, violin &
Wen-Sinn Yang, cello
AV 2124



119.5MM
(4.71")

SAFETY
TRIM
BLEED



Page 26

120.5MM
(4.74")

241MM
(9.49")

Page 27

120.5MM
(4.74")

no. of colours

cyan mag ye black PMS 000 PMS 000

1