

naïve

# INVOCATION

BACH LISZT RAVEL MESSIAEN MURAIL

HERBERT SCHUCH

WDR

• THE COLOGNE  
• BROADCASTS



herbert schuch

## **invocation**

johann sebastian bach, franz liszt,  
olivier messiaen, tristan murail,  
maurice ravel

**herbert schuch** PIANO

**johann sebastian bach** 1685-1750

transcription ferruccio busoni 1866-1924

- 1 choral „ich ruf“ zu dir, herr jesu christ“ bwv 639 3'31

**tristan murail** b. 1947

- 2 cloches d'adieu, et un sourire... in memoriam olivier messiaen 5'01

**franz liszt** 1811-1886

from *harmonies poétiques et religieuses* s173

- 3 pater noster 4'20

- 4 bénédiction de dieu dans la solitude 17'33

**johann sebastian bach**

transcription ferruccio busoni

- 5 choral “nun komm der heiden heiland” bwv 659 5'02

**olivier messiaen** 1908-1992

from *huit préludes pour piano*

- 6 cloches d'angoisse et larmes d'adieu 9'31

**johann sebastian bach**

transcription harold bauer 1873-1951

from the cantata bwv 127

- 7 aria „die seele ruht in gottes händen“ 6'16

**franz liszt**

from *harmonies poétiques et religieuses* s173

- 8 funérailles 10'55

**maurice ravel** 1875-1937

from *miroirs*

- 9 la vallée des cloches 6'14

## deuil, certitude et sourire au son des cloches

par jürgen hartmann

Les cloches éveillent-elles la curiosité ? Très certainement. Pour le fidèle accourant à la messe ou au culte, elles le rendent curieux de ce qui l'attend : un sermon que l'on espère stimulant et une musique digne de ce nom. Au touriste, elles indiquent le chemin qui lui permettra de découvrir des trésors architecturaux (et dans la chaleur des régions plus méridionales, d'apprécier une fraîcheur bienvenue). Dans les villages enfin, c'est avec curiosité que chacun se demandait autrefois quel décès une sonnerie de cloches survenant en dehors des heures habituelles pouvait bien annoncer.

Un musicien, un pianiste comme Herbert Schuch envisage évidemment le son des cloches sous d'autres prémisses. **« Deux aspects contribuent à stimuler mon imagination, explique-t-il. Tout d'abord l'incroyable richesse des harmoniques propres aux cloches de grande dimension, mais aussi l'apparent chaos rythmique résultant du mélange ou de la superposition des diverses sonneries de cloches sonnantes à toute volée, qui font naître dans le cerveau de l'auditeur des structures, des modèles ou schémas sans cesse renouvelés. »** Il n'y a donc rien de surprenant à voir Herbert Schuch consacrer un

programme entier à la thématique de « l'invocation – l'appel des cloches » et choisir des œuvres exprimant de manière instrumentale cet appel si chargé d'émotion que les cloches adressent à qui les entend, de même que leur caractère sublimement sacré.

Le piano solo dispose des ressources percussives comme du potentiel de l'agencement harmonique (ou volontairement disharmonique) de diverses « cloches ». Pour Herbert Schuch, *La Vallée des cloches* de **Maurice Ravel**, la dernière pièce du cycle *Miroirs* écrit en 1905, est « la mère de toutes les compositions françaises mettant en scène des cloches ». L'art de Ravel consistant à créer une représentation artistique de cette tendance au chaos qui résulte de la superposition de différentes sonneries de cloches ainsi que de l'harmonie que le hasard peut en faire surgir est décrit par le pianiste comme un processus « d'un naturalisme fascinant et pourtant, dans le même temps, parfaitement organisé de part en part ». Ces associations complexes que font naître les sonneries de cloches ainsi que le sentiment d'intime familiarité qu'elles réveillent ont inspiré de très nombreux compositeurs français – ou, comme Franz Liszt, très marqués par la France –,

sans doute particulièrement sensibles aux questions de timbre.

En 1928-1929, à l'âge de vingt ans, **Olivier Messiaen** composa ses *Huit Préludes* pour piano seul – c'est au fond un travail d'étudiant, qui préfigure pourtant déjà la position clé que le compositeur occupa au XX<sup>e</sup> siècle. On y sent d'une part l'influence des deux recueils de même titre écrits par Claude Debussy entre 1909 et 1913 et des dispositions sonores spécifiques qui les caractérisent, de l'autre aussi un style déjà tout à fait personnel qui allait faire de Messiaen une figure solitaire de l'histoire de la musique. S'il eut en effet de nombreux élèves, on ne saurait parler d'une véritable école – ce qui aurait été d'ailleurs parfaitement incongru compte tenu du caractère individuel du compositeur.

Ces premiers préludes de Messiaen recèlent avant tout déjà l'ambivalence entre obscurité et clarté ou, pour le dire de manière plus émotionnelle, entre tristesse et espérance qui caractérise l'ensemble de son œuvre. On y perçoit aussi le talent dont fait preuve Messiaen pour intégrer à ses œuvres les impressions suscitées par la nature, sans pour autant qu'aucune de ses œuvres ne paraisse

superficiellement naturaliste. Le sixième des huit préludes, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, prend pour thème les sentiments contradictoires suscités par la mort d'un proche : la colère ou l'angoisse et les larmes d'adieu qui leur succèdent sont des étapes du processus de deuil. Messiaen composa cette pièce à la mémoire de sa mère, décédée en 1927. **Tristan Murail**, né en 1947, fait partie de ces compositeurs profondément marqués par Messiaen. Il exprima toute l'estime qu'il portait à Messiaen en composant après sa mort en 1992 une pièce pour piano de trois bonnes minutes ; inspirée du prélude évoqué plus haut et conçue comme un hommage, elle s'intitule *Cloches d'adieu, et un sourire*. Dans la structuration de sa pièce, Murail suit la voie tracée par les œuvres de Messiaen, intégrant de subtiles allusions qui culminent discrètement dans la citation directe de l'« Adieu » dans les dernières notes. Tristan Murail est considéré comme l'une des figures de proue de la musique spectrale, qui se fonde sur la décomposition spectrographique du son comme phénomène physique pour proposer des œuvres d'un type tout à fait nouveau. Lui-même en donne la description suivante : « Je fais de la

musique en procédant avec le matériau sonore à l'instar d'un sculpteur, qui dégage d'un bloc de pierre une forme cachée ; c'est un processus opposé à celui qui consiste à agencer des éléments préexistants comme c'est le cas dans l'écriture musicale traditionnelle et dans le contrepoint. » Même si *Cloches d'adieu, et un sourire* ne s'inscrit pas immédiatement dans cette conception des choses, en raison des circonstances d'écriture particulières, on peut considérer que d'une certaine façon, Murail est bel et bien parvenu à distiller à partir du « bloc de pierre » qu'était Messiaen quelque chose qui s'y dissimulait, ou plutôt quelque chose d'essentiel, parce que très personnel.

En 1846, **Franz Liszt** composa son *Pater Noster (Notre Père)* pour chœur d'hommes et orgue, mais curieusement, cette pièce repose en fait sur une œuvre pour piano solo extraite – comme les deux autres pièces de Liszt proposées ici par Herbert Schuch – des *Harmonies poétiques et religieuses*. Ce cycle se fonde sur un recueil poétique (auquel il emprunte d'ailleurs son titre) d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), que le politicien et poète romantique très apprécié en France publia en 1830. Peu après, Liszt écrivit tout d'abord sous ce

titre une unique pièce pour piano qu'il dédia à Lamartine. Celui-ci avait composé son recueil alors que sa mère venait de mourir et il y célébrait la présence de Dieu dans la Création. De toute évidence, Liszt revint régulièrement à ces textes et entreprit à partir de l'automne 1847 la composition d'un cycle de dix pièces pour piano, d'une incroyable variété stylistique. Réutilisant le plain-chant correspondant et prenant directement appui sur la prière elle-même, *Pater Noster* reste d'une extrême simplicité – ce qui contribue encore à en accroître le mystère. Dans son livre consacré aux *Harmonies religieuses et poétiques*, Alfred Stenger considère le *Pater Noster* comme une pièce volontairement dénuée de sensualité, proche du *lied* dans sa partie médiane et dont l'objectivité de la partie finale frôle la provocation. Le pianiste Herbert Schuch est persuadé que « Liszt a voulu transposer au piano le timbre d'un chœur d'église » et fait suivre cette prière d'une hymne à la gloire de Dieu : « Avec la *Bénédictio de Dieu dans la solitude* de Liszt, nous nous retrouvons, louant Dieu, en pleine nature, faisant une fois de plus l'expérience de l'affinité qui peut exister entre catholicisme et érotisme. » Telle est la conclusion de Schuch.

Le poème de Lamartine qui donne son titre à la pièce évoque « les rêves des sages » et « la paix dans [l]es cœurs », ainsi que le sentiment « qu'un siècle et qu'un monde ont passé ». *Funérailles*, en revanche, révèle une autre facette de Liszt : « L'agencement de grandes visions sonores frise parfois le gigantisme, bien qu'il s'appuie sur une conception parfaitement claire des développements thématiques, confirmée d'ailleurs par une disposition fondée sur l'esthétique des tonalités. [...] Les proportions des *Funérailles* sont parfaitement ordonnées, poursuit Stenger, les plans atmosphériques étant clairement imbriqués dans des structures formelles. »

Le compositeur italien **Ferruccio Busoni** s'est beaucoup intéressé aux œuvres pour clavier de **Jean-Sébastien Bach** et en a transcrit un certain nombre pour le piano. Busoni décrit à quel point il était inhabituel à son époque, en Italie, de se préoccuper de Bach – comme son père l'avait pourtant incité très tôt à le faire. Mais on n'avait alors pour Bach guère plus d'estime que pour Carl Czerny. Les travaux de Busoni sur Bach et ses transcriptions pour piano firent de lui un compositeur « allemand » que la postérité refusa pourtant de considérer

comme tel à part entière, alors même qu'elle ne le reconnaissait pas non plus comme un compositeur « italien ». Dans les commentaires explicatifs qu'il adjoint à ses transcriptions, Busoni se réfère explicitement à Franz Liszt qui, en réalisant lui-même des adaptations de Bach pour le piano, avait œuvré très utilement en faveur de sa musique. C'est en ces termes qu'Herbert Schuch évoque son programme : l'« appel des cloches » peut conduire dans les directions les plus différentes et guider vers les buts les plus dissemblables.

« *Invocation* nomme les points de contact entre l'homme et Dieu : la glorification et la prière, l'invocation, mais aussi le deuil et la mort. Le son des cloches est pour moi le médium magique par l'intermédiaire duquel nous tentons de communiquer avec Dieu. »

## mourning, certainty, smiles in the sound of bells

by jürgen hartmann

Do bells make us curious? Yes, very much so. In the case of churchgoers, they arouse curiosity about what they hope will be a stimulating sermon and the appropriate music to go with it; they have guided many tourists to architectural treasures (and, in hot southern climes, to an oasis of coolness). And, in the village communities of former days, everyone would fall to wondering who had just died if the bells started ringing at an unwonted time of day.

A musician such as Herbert Schuch naturally observes the sound of bells from quite different premises. 'Two things about them stimulate my imagination', says the pianist: 'the wonderful richness of the partials in large bells, and the chaotic-seeming rhythmic interference of a confused peal of bells, which generates constantly changing structures and patterns in the listener's brain.' So it is hardly surprising that Schuch should build a complete programme on the theme of 'invocation – the call of bells' and perform works that express in instrumental terms the emotional appeal conveyed by the sound of bells and their sublimated sacral character.

The solo piano provides the percussive resources and the potential for the harmonic

(or deliberately disharmonic) agglomeration of different 'bells'. 'The mother of all French bell-pieces' is how Herbert Schuch describes **Maurice Ravel's** *La Vallée des cloches*, the final piece in his piano cycle of 1905, *Miroirs* – 'fascinatingly naturalistic yet at the same time perfectly organised', the pianist says of the skill with which Ravel represents the tendency towards chaos and the chance consonances that result from the superimposition of bell sounds.

It so happens that the complex associations of sounding bells and the atmospheric familiarity they evoke have perhaps especially inspired the timbre-sensitive ears of French composers, or those who – like Franz Liszt – have been strongly influenced by France.

In 1928/29 the twenty-year-old **Olivier Messiaen** composed the *Huit Préludes* for piano solo, basically a student work, yet one that very precisely anticipates this composer's key position in the twentieth century – on the one hand influenced by Claude Debussy's piano cycles of the same name (1909 and 1913) and their specific sonic disposition, on the other already displaying the highly personal style that was to make Messiaen a solitary figure in musical history. For, although he had countless 'pupils',

this did not lead to any 'school' – a notion that in any case would have been wholly inappropriate to someone of Messiaen's individuality. Above all, Messiaen's early *Préludes* already convey the ambivalence between darkness and light or (to put it in emotional terms) sadness and hope that is characteristic of his entire output. These pieces also show that Messiaen already knew how to make use of impressions of the natural world without his works ever appearing superficially naturalistic. The sixth of the eight *Préludes*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, takes as its theme the contradictory emotions felt after the death of a loved one: the anguish and the subsequent tears of farewell of the title are stages in the mourning process. Messiaen wrote the piece in memory of his mother, who died in 1927.

The French composer **Tristan Murail** (born in 1947) is among those figures who have been strongly marked by Messiaen. The younger man expressed his esteem for Messiaen after the latter's death in 1992 by composing a three-minute piano piece called *Cloches d'adieu, et un sourire* (Bells of farewell, and a smile), based on the *Prélude* discussed above, as a tribute to his teacher. He lets himself be

guided by the structure of Messiaen's work and introduces subtle allusions to it, gently culminating in the direct quotation of 'Adieu' in the last notes. Tristan Murail is regarded as one of the exponents of 'spectral' music, which consists in breaking down a physical note into its constituent sound spectra as the starting-point for innovative compositions. He himself has described the process thus: 'I make music by handling the musical material like a sculptor, who chisels a concealed form out of a block of stone; it is the opposite of assembling pre-existing building blocks, as is the case in the traditional way of working and in counterpoint.' Even if, because of the circumstances that brought it into being, *Cloches d'adieu, et un sourire* cannot be directly integrated with this conceptual framework, in a sense Murail has indeed distilled from Messiaen's 'block of stone' something that was concealed within it, or rather something essential because wholly personal.

In 1846 **Franz Liszt** set the *Pater noster* (the Lord's Prayer) for male chorus and organ, but – astonishingly – this choral piece is based on a work for piano solo, which – like the other two Liszt pieces in Herbert Schuch's programme – comes from his *Harmonies*

*poétiques et religieuses*. This cycle takes its inspiration from the eponymous collection of poems by the Romantic writer and politician Alphonse de Lamartine (1790-1869), a highly esteemed figure in France, which was issued in 1830. Very soon after its publication, Liszt composed a single piano piece with the same title later used for the cycle as a whole and dedicated it to the poet. Lamartine's poems had been written at a time when he was much affected by his mother's death, and they invoke the presence of God in Creation. Liszt clearly returned to these texts again and again; beginning in the autumn of 1847, he composed a cycle of ten piano pieces that are uncommonly eclectic in style. With its use of the relevant plainchant and its direct reference to the successive lines of the prayer, *Pater noster* remains extremely simple and by that very fact extremely enigmatic. In his book on the *Harmonies poétiques et religieuses*, Alfred Stenger calls *Pater noster* deliberately unsensual, songlike in its middle section and provocatively matter-of-fact towards the end. Herbert Schuch is convinced that 'Liszt wanted to transplant the sound of a church choir onto the piano'.

The pianist follows the prayer with a hymn of praise: 'With Liszt's *Bénédiction de Dieu dans la solitude* we now find ourselves praising God amid Nature, and realise once again that Catholicism and eroticism get on very well together', he concludes. The Lamartine poem on which the piece is based speaks of 'dreams of wise men' and 'peace in hearts', and of the feeling that 'an age and a world have passed'. *Funérailles* shows another side to Liszt: 'The construction of large-scale sonic visions sometimes verges on the gigantic, but is nevertheless based on a clear conception of thematic developments, and is confirmed not least by its layout in terms of tonal aesthetics. . . . The proportions of *Funérailles* are well ordered. The atmospheric levels are clearly integrated with formal structures', Stenger writes.

The Italian composer **Ferruccio Busoni** made an intensive study of the keyboard works of **Johann Sebastian Bach** and transcribed many of them for piano. Busoni wrote of how unusual it was in the Italy of his time to take an interest in Bach, as his father had encouraged him to do from an early age – in those days Bach was no more highly rated

there than Carl Czerny. Busoni's Bach studies and his piano transcriptions made him a 'German' composer, but posterity has never quite acknowledged him as such, while not recognising him as an 'Italian' one either. In his commentaries on his Bach transcriptions Busoni explicitly referred to Franz Liszt, pointing out that the latter's Bach arrangements for piano had done a great deal for the diffusion of these works. The 'call of bells' can lead in very different directions, and guide one to extremely varied destinations.

Herbert Schuch writes about his programme: '*Invocation* designates the points of contact between man and God: glorification and prayer, supplication, but also sorrow and death. The sound of bells for me is the magical medium by means of which we try to communicate with God.'

## trauer, gewissheit, lächeln im klang der glocken von jürgen hartmann

Machen Glocken neugierig? Aber gewiss doch. Im Gottesdienstbesucher erwecken sie Neugier auf eine hoffentlich anregende Predigt nebst wohl bestallter Kirchenmusik, so manchem Touristen haben sie schon den Weg zu architektonischen Schätzen (und in südlicher Hitze zu einem kühlenden Platz) gewiesen. Und auf dem Dorfe fragte sich früher jedermann neugierig, wer denn wohl gestorben sei, wenn die Glocken zu ungewohnter Zeit läuteten.

Ein Musiker wie Herbert Schuch betrachtet Glockenklänge natürlich unter anderen Prämissen. „Zwei Dinge regen dabei meine Fantasie an“, sagt der Pianist, „der herrliche Obertonreichtum von großen Glocken und die chaotisch erscheinende rhythmische Überlagerung von durcheinander klingenden Glocken, die im Gehirn des Hörenden immer neue Strukturen und Patterns entstehen lassen“. Es lag also nahe, dass Schuch ein komplettes Programm unter das Motto „Invocation - Ruf der Glocken“ stellt und Werke musiziert, die jene emotionale Ansprache durch den Glockenklang und deren sublimiert sakralen Charakter instrumental ausdrücken. Das Soloklavier bringt die perkussiven Möglichkeiten ebenso mit wie das Potenzial der

harmonischen (oder bewusst dis-harmonischen) Fügung unterschiedlicher „Glocken“. Die „Mutter aller französischen Glockenstücke“ nennt Herbert Schuch *La Vallée des cloches* (Das Tal der Glocken) von **Maurice Ravel**, dem Schlussstück aus dem 1905 entstandenen Klavierzyklus *Miroirs* – „faszinierend naturalistisch und doch gleichzeitig perfekt durchorganisiert“, so beschreibt der Pianist Ravels Kunst, die tendenziell chaotische Überlagerung und den zufälligen Gleichklang verschiedener Glockengeläute künstlerisch darzustellen.

Der komplexe Assoziationsraum von Glockenklängen und ihre stimmungsvolle Vertraulichkeit haben vielleicht gerade besonders klang-sensible französische oder – wie Franz Liszt – stark durch Frankreich geprägte Komponisten inspiriert.

Als Zwanzigjähriger komponierte **Olivier Messiaen** 1928/29 die *Huit Préludes* für Klavier solo, im Grunde das Werk eines Studenten, das aber schon sehr genau die Schlüsselstellung des Komponisten im 20. Jahrhundert vorwegnimmt – einerseits beeinflusst durch Claude Debussys gleichnamige Klavierzyklen von 1909/13 und deren spezifische Klangdisposition, andererseits schon einen höchst

persönlichen Stil aufzeigend, der Messiaen zu einem Solitär der Musikgeschichte werden lassen sollte. Denn obwohl dieser Komponist unzählige „Schüler“ hatte, entwickelte sich daraus eben keine „Schule“ – dies wäre der Individualität Messiaens auch völlig unangemessen gewesen.

Messiaens frühe Préludes enthalten vor allem schon die Ambivalenz zwischen Dunkelheit und Licht oder – emotional ausgedrückt – Traurigkeit und Hoffnung, die charakteristisch für sein Gesamtwerk ist. Auch dass Messiaen es verstand, Eindrücke der Natur zu verarbeiten, ohne seine Werke jemals oberflächlich naturalistisch erscheinen zu lassen, zeigt sich bereits. Das sechste der acht Préludes, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, thematisiert die widersprüchlichen Gefühle nach dem Tod eines nahe stehenden Menschen: Die Wut (angoisse) und die schließlichen Abschiedstränen (larmes d'adieu) sind Stationen der Trauer: Messiaen komponierte dieses Stück im Gedenken an seine 1927 verstorbene Mutter.

Der 1947 geborene Franzose **Tristan Murail** gehört zu jenen Komponisten, die von dem einflussreichen Lehrer Messiaen stark geprägt worden sind. Seine Wertschätzung für

Messiaen drückte Murail nach dessen Tod 1992 aus, indem er – angelehnt an jenes Prélude – ein gut dreiminütiges Klavierstück namens *Cloches d'adieu, et un sourire* (Abschiedsglocken und ein Lächeln) als Hommage an seinen Lehrer komponierte. Murail orientiert sich im Aufbau an Messiaens Werk und bringt subtile Anspielungen ein, leise gipfelnd im direkt zitierten „Adieu“ der letzten Noten. Tristan Murail gilt als einer der Exponenten der Spektralmusik, also der Zerlegung eines physikalischen Tons in seine Klangspektren als Ausgangsbasis für neuartige Kompositionen. Er hat dies selbst so beschrieben: „Ich mache Musik, indem ich mit der musikalischen Materie verfare wie ein Bildhauer, der eine versteckte Form aus einem Steinblock heraus arbeitet; das steht im Gegensatz zum Zusammenfügen von bereits bestehenden Bausteinen, wie es in der traditionellen Arbeitsweise und im Kontrapunkt der Fall ist.“ Auch wenn *Cloches d'adieu, et un sourire* wegen des besonderen Anlasses sich nicht unmittelbar in diese konzeptionelle Grundlage einfügen mag – in gewisser Weise hat Murail aus dem „Steinblock“ Messiaen sehr wohl etwas Verstecktes, besser gesagt Essentielles, weil ganz Persönliches destilliert.

1846 vertonte **Franz Liszt** das *Pater noster* (Vaterunser) für Männerchor und Orgel, aber es ist erstaunlich, dass dieses Chorstück auf einem Werk für Klavier solo beruht, das – wie die beiden anderen Liszt-Stücke in Herbert Schuchs Programm – zu dem Zyklus *Harmónies poétiques et religieuses* gehört. Dieser basiert auf dem gleichnamigen Gedichtband des in Frankreich sehr geschätzten romantischen Schriftstellers und Politikers Alphonse de Lamartine (1790-1869), der 1830 erschienen war. Schon kurz darauf schrieb Liszt unter dem später für den Zyklus verwendeten Titel ein einzelnes Klavierstück, das er dem Dichter widmete. Lamartines Gedichte waren unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter entstanden und beschwören die Präsenz Gottes in der Schöpfung. Liszt beschäftigte sich offenbar immer wieder mit diesen Texten und komponierte ab dem Herbst 1847 einen zehnteiligen, stilistisch ungewöhnlich vielseitigen Klavierzyklus. *Pater noster* bleibt, unter Verwendung des entsprechenden gregorianischen Chorals und direktem Bezug zu den Zeilen des Gebets, ganz schlicht und dabei sehr rätselhaft. Alfred Stenger nennt in seinem Buch über *Harmónies poétiques et religieuses* das *Pater noster*

bewusst unsinnlich, dabei liedhaft im Mittelteil und provokant sachlich gegen Ende. Der Pianist Herbert Schuch ist überzeugt, „dass Liszt den Klang eines Kirchenchors auf das Klavier verpflanzen wollte“ und lässt auf das Gebet den Lobgesang folgen: „Mit Liszts *Bénédiction de Dieu dans la solitude* befinden wir uns, Gott lobpreisend, nun in der freien Natur und erleben wieder einmal, dass sich Katholizismus und Erotik bestens miteinander verstehen“, folgert Schuch. Das dem Stück zu Grunde liegende Gedicht von Lamartine erzählt von „Träumen der Weisen“ und „Friede im Herzen“ sowie dem Gefühl, dass „ein Jahrhundert und eine Welt vorübergegangen“ seien. *Funérailles* (Begräbnis) wiederum zeigt eine andere Seite Liszts: „Die Gestaltung großer Klangvisionen tangiert gelegentlich das Gigantische, basiert dennoch auf einer klaren Konzeption thematischer Entwicklungen. Sie wird nicht zuletzt von der tonartenästhetischen Disposition bestätigt. (...) Die Proportionen der *Funérailles* sind geordnet. Eindeutig werden die atmosphärischen Ebenen mit formalen Strukturen verworben“, schreibt Stenger.

Der italienische Komponist **Ferruccio Busoni** hat sich intensiv mit den Werken **Johann**



**Sebastian Bachs** für Tasteninstrumente beschäftigt und zahlreiche davon für Klavier transkribiert. Busoni hat beschrieben, wie ungewöhnlich es im Italien seiner Zeit war, sich mit Bach zu beschäftigen, wozu ihn sein Vater schon früh angeregt hatte – Bach sei damals nicht höher geschätzt worden als Carl Czerny. Busonis Bach-Studien und die Klavierübertragungen machten ihn zu einem „deutschen“ Komponisten, der indessen von der Nachwelt nie ganz als solcher, aber auch nicht als „Italiener“ anerkannt worden ist. In seinen Erläuterungen zu den Bach-Übertragungen bezog sich Busoni ausdrücklich auf Franz Liszt, der mit eigenen Bach-Bearbeitungen für Klavier der Verbreitung dieser Werke einen großen Verdienst erwiesen habe.

Der „Ruf der Glocken“ kann eben in sehr unterschiedliche Richtungen, zu höchst verschiedenen Zielen führen. „*Invocation*“ benennt die Berührungspunkte zwischen Mensch und Gott: Verherrlichung und Gebet, Anrufung, aber auch Trauer und Tod. Der Klang der Glocken ist für mich das magische Medium, mit Hilfe dessen wir mit Gott zu kommunizieren versuchen“, schreibt Herbert Schuch über sein Programm.

**ÉTUDIER.** Né à Temesvar (Roumanie) en 1979, Herbert Schuch, après ses premières leçons de piano dans sa ville natale, émigre en Allemagne en 1988, où il vit actuellement. Ses professeurs sont Kurt Hantsch et Karl-Heinz Kämmerling (Mozarteum de Salzbourg). Sa rencontre et son travail récents avec Alfred Brendel l'influenceront beaucoup. Herbert Schuch se voit propulsé sur la scène internationale en remportant trois concours en l'espace d'une saison (2004-2005) – Casagrande, de Londres et Beethoven de Vienne.

**COLLABORER.** Il est depuis invité par le London Philharmonic, le NHK Symphony Orchestra, la Camerata de Salzbourg, l'Orchestre de la Résidence de La Haye, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre philharmonique de Dresde et les formations majeures des radios allemandes. Il travaille avec les chefs d'orchestre Pierre Boulez, Andrey Boreyko, Douglas Boyd, Olari Elts, Lawrence Foster, Eivind Gullberg Jensen, Jakub Hrůša, Yannick Nézet-Séguin, Jun Märkl, Jonathan Nott et Michael Sanderling.

**PARTAGER.** Il partage son goût pour la musique de chambre avec des musiciens comme Nicolas Altstaedt, Reto Bieri, Adrian Brendel, Mirijam Contzen, Veronika Eberle, Julia Fischer, Marie-Elisabeth Hecker, Sebastian Klinger, Alina Pogostkina et Jörg Widmann. Il est également très actif auprès des jeunes, notamment dans le cadre de l'organisation *Rhapsody in School* fondée par Lars Vogt pour développer la musique classique dans le cadre scolaire.

**ENREGISTRER.** Herbert Schuch a dix albums à son actif, le dernier illustrant à lui seul la grande diversité de son répertoire (Schubert et Schumann aux côtés de Janáček, Holliger et Lachenmann). Son dernier enregistrement avec orchestre lui a valu l'Echo Klassik 2013 pour son interprétation du concerto pour piano de Viktor Ullmann. Déjà en 2012, il avait remporté un Echo Klassik (Musique de chambre de l'année) pour ses quintettes avec piano de Mozart et Beethoven.

---

**STUDIES.** Herbert Schuch was born in Temesvar (Romania) in 1979. After early piano lessons in his home town, he emigrated with his family in 1988 to Germany, where he now lives. He continued his musical studies with Kurt Hantsch and then with Prof. Karl-Heinz Kämmerling at the Mozarteum in Salzburg. In the recent past Herbert Schuch has been particularly influenced by his encounters and work with Alfred Brendel. He attracted international attention when he won three important piano competitions – the Casagrande competition, the London International Piano Competition, and the International Beethoven Piano Competition in Vienna – within the space of a single year.

**COLLABORATIONS.** Since then Herbert Schuch has worked with orchestras such as the London Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Camerata Salzburg, The Hague Philharmonic, the Orchestre National de Lille, Dresden Philharmonic and major radio symphony orchestras in Germany. His musical collaborations with conductors have included Pierre Boulez, Andrey Boreyko, Douglas Boyd, Olari Elts, Lawrence Foster, Eivind Gullberg Jensen, Jakub Hrůša, Jun Märkl, Yannick Nézet-Séguin, Jonathan Nott, and Michael Sanderling.

**SHARING.** He shares his interest in chamber music with such musicians as Nicolas Altstaedt, Reto Bieri, Adrian Brendel, Mirijam Contzen, Veronika Eberle, Julia Fischer, Marie-Elisabeth Hecker, Sebastian Klinger, Alina Pogostkina, and Jörg Widmann. Alongside his concert appearances, Herbert Schuch has been active for some time in 'Rhapsody in School', an organization founded by Lars Vogt, which is committed to bringing classical music into schools.

**RECORDINGS.** Herbert Schuch's previous recordings reflect the diversity of his repertoire, featuring Schubert and Schumann alongside Janáček, Holliger, and Lachenmann. His latest orchestral recording won him the 2013 ECHO Klassik Award for his interpretation of Viktor Ullmann's rarely played Piano Concerto. In the previous year he received the ECHO Klassik Award in the category 'Chamber Music Recording of the Year' for his CD of the piano and wind quintets of Beethoven and Mozart.

Herbert Schuch wurde 1979 in Temeschburg (Rumänien) geboren. Nach erstem Klavierunterricht in seiner Heimatstadt übersiedelte die Familie 1988 nach Deutschland, wo er seither lebt. Seine musikalischen Studien setzte er bei Kurt Hantsch und dann bei Prof. Karl-Heinz Kämmerling am Salzburger Mozarteum fort. In jüngster Zeit erfährt Herbert Schuch in besonderer Weise Prägung in der Begegnung und Arbeit mit Alfred Brendel. Internationales Aufsehen erregte er, als er inner-halb eines Jahres drei bedeutende Wettbewerbe in Folge gewann, den Casagrande-Wettbewerb, den London International Piano Competition und den Internationalen Beethovenwettbewerb Wien.

Seither arbeitet Herbert Schuch unter anderem mit Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, der Camerata Salzburg, dem Residentie Orkest, den Bamberger Symphonikern, der Dresdner Philharmonie und den bedeutenden Rundfunkorchestern Deutschlands. Eine erfolgreiche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Andrey Boreyko, Douglas Boyd, Olari Elts, Lawrence Foster, Eivind Gullberg Jensen, Jakub Hrůša, Jun Märkl, Yannick Nézet-Séguin, Jonathan Nott und Michael Sanderling.

Sein Interesse für Kammermusik teilt er mit Musikern wie Nicolas Altstaedt, Reto Bieri, Adrian Brendel, Mirijam Contzen, Veronika Eberle, Julia Fischer, Marie-Elisabeth Hecker, Sebastian Klinger, Alina Pogostkina und Jörg Widmann. Herbert Schuch engagiert sich neben seiner Konzerttätigkeit in der von Lars Vogt gegründeten Organisation „Rhapsody in School“, welche sich für die Vermittlung von Klassik in Schulen einsetzt.

In den bereits erschienenen Aufnahmen von Herbert Schuch spiegelt sich die große Vielfalt seines Repertoires von Schubert und Schumann bis zu Janáček, Holliger und Lachenmann. Für seine Orchester-CD mit dem selten eingespielten Klavierkonzert von Viktor Ullmann erhielt Herbert Schuch den ECHO Klassik 2013. Bereits 2012 war er für seine Aufnahme der Quintette für Klavier und Bläser von Mozart und Beethoven mit einem ECHO Klassik in der Kategorie „Kammermusikeinspielung des Jahres“ ausgezeichnet worden.



**Produced by** Westdeutscher Rundfunk Köln, broadcasted in 2014

**Licensed by** WDR mediagroup GmbH

**Executive producer:** Bernhard WALLERIUS

**Recording producer:** Stephan CAHEN

**Recording engineer:** Dirk FRANKEN

**Editing:** Astrid GROSSMANN, Angelika HESSBERGER

**Piano technicians:** Hans GIESE, Paul MÜLLER

**Recorded in** August and September 2013 at WDR Köln, Klaus-von-Bismarck-Saal (Germany)

**Recording system**

**Microphones:** Schoeps CMC6 MK2S, Sennheiser MKH800

**Preamplifiers & A/D converters:** LAWO

**Recording station:** Magix Sequoia

**Article translated by** Charles JOHNSTON (English), Elisabeth ROTHMUND (French)

**Cover & inside photos:** © Felix BROEDE

**www.naive.fr**

© 2013 WDR & © 2014 Naïve V 5362



