



FOURTEENTH  
VAN CLIBURN  
INTERNATIONAL  
PIANO COMPETITION

Sean Chen  
**CRYSTAL** AWARD



**ACKNOWLEDGEMENTS**

Cover: photo, Ellen Appel—Mike Moreland / The Cliburn

Graphic Design: Karin Elsener

All texts and translations © harmonia mundi usa

© © 2013 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in concert May 24–June 9, 2013

at Bass Performance Hall, Fort Worth, Texas

Audio Engineer: Tom Lazarus, Classic Sound, Inc.

Mastering: Brad Michel

Producers: Richard Dyer, Jacques Marquis, Robina G. Young

PRODUCTION **USA**



## ABOUT THE PROGRAM

**JOHANNES BRAHMS** (1833-1897)

**Variations on an Original Theme**, Op. 21, No. 1 **18'24**

- 1 Theme: Poco Larghetto — Variations I-XI

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** (1770-1827)

**Sonata No. 29 in B-flat Major**, Op. 106

("Hammerklavier")

**43'13**

- 2 I. Allegro 11'05
- 3 II. Scherzo 2'43
- 4 III. Adagio sostenuto 17'21
- 5 IV. Largo — Allegro risoluto 12'05

**BÉLA BARTÓK** (1881-1945)

**Three Études**, Op. 18

**8'34**

- 6 I. Allegro molto 2'20
- 7 II. Rubato — Tempo giusto 3'38
- 8 III. Andante sostenuto 2'37

Sean Chen **PIANO**

Crystal Award

Although variation sets have the potential to become little more than a repetitious chain of events, reliant on a good melody, some composers have seen beyond variations' formal constraints and exalted them to create rich and innovative musical tapestries. For **Johannes Brahms** (1833-1897), who learned much of his craft from Beethoven's models, variation was not just a means of composition but also a vital component of his compositional language. Variation as a principle — rather than a self-contained form — would come to be an integral part of his mature writing, and much of his skill in this area was developed through the many variation sets he composed during the course of his career. While his *Variations on a theme by Haydn* (Op. 56), by Handel (Op. 24) and by Paganini (Op. 35) are perhaps more famous, Brahms' *Variations on an original theme*, **Op. 21, No. 1** (pub. 1861) contain some of his most beautiful and introspective writing for solo piano. The only set of independent piano variations for which he composed the theme himself, the *Variations* Op. 21, No. 1 were published together with his *Variations on a Hungarian Song*, Op. 21, No. 2 in 1861, although evidence suggests that both works were probably written during an intense period of composition in 1855-57. In his letters from this time, Brahms expressed dissatisfaction with his own technique, so in his characteristically meticulous way, he set about composing a number of vocal and instrumental works to assimilate and refresh the teachings he had received as a student. As a result, the *Variations*, Op. 21, No. 1 may seem a little more 'learned' than some of his more flamboyant display pieces, but they are arguably more imaginative, combining an elegant theme with a sophisticated approach to variation technique. Brahms' lilting D-major melody is initially presented in a rich, contrapuntal texture — an indication at the very outset of the set's preoccupation with Baroque ideas. In Variation 1, Brahms mimics the contrapuntal style of a Baroque two-part invention, while Variation 5 transforms the theme into a canon. In Variation 7 we find another canon, but this one is far more angular and sparse, while Variation 8 recasts the theme as a march. And while the set follows the well-trodden path of increasing diminutions, Brahms also endows the set with a sense of purpose by subdividing the collection into four sections: the major mode Variations 1-6, all predominantly legato and song-like; Variation 7, a playful interlude that bridges the gap between the major and minor variations; Variations 8-10, which are all in the minor and now more agitated and staccato; and finally, Variation 11, an expansive finale that restores the calm of the original theme.

Just as variation procedure was an important pedagogical model for Brahms, so too was it integral to **Ludwig van Beethoven's** (1770-1827) development as a composer.

As a young student, Beethoven supported himself by playing the piano at private parties and palaces, accumulating new patrons as he did so. During these performances, Beethoven was frequently asked to improvise upon a given theme. After the performance, it is said, Beethoven would return home and write down the music, only to hand it over to his publishers the following day.

When Beethoven composed his **Piano Sonata No. 29 in B-flat major, 'Hammerklavier'** (1818), he was, to all extents and purposes, a deaf man. But although the title 'Hammerklavier' suggests the ferocity of someone hammering away at the keys through passion or frustration, Beethoven simply intended to ensure the work was performed on the modern pianoforte, with its hammered strings, rather than the plucked harpsichord. Widely acknowledged as one of Beethoven's most technically demanding works for piano, the 'Hammerklavier' is also the longest of Beethoven's 32 sonatas, and is symphonic in length at around 45 minutes. Beethoven himself knew that it was a monumental work, although he perhaps underestimated its longevity when he wrote in one of his letters: '[the sonata] ... will give pianists something to do [and] will be played 50 years hence.' For all the impact of the punchy opening movement, the sonata's gravitational pull is towards the slow movement, a vast *Adagio sostenuto* in the dark and distant key of F-sharp minor that drifts through hazy harmonic landscapes, loosely related melodic ideas and wide expressive plains. This sombre movement has a stillness and quietude all of its own, and when we resurface, sleepily, through the *Largo* that precedes the finale, another mountain awaits: this time, a huge fugue, unparalleled in Beethoven's output, that regains the fearless momentum of the opening movement and catapults the sonata to a relentless and heady conclusion.

Which performer had the skill — and nerve — to give the first public performance of the 'Hammerklavier' sonata is not clear, although it was certainly not Beethoven himself. While Beethoven was almost certainly capable of playing the music, he gave his final performance at the piano in 1814, when his deafness so affected his performance of his Piano Trio, Op. 97 that whole passages were played too softly for the audience to hear. By contrast, although **Béla Bartók** (1881-1945) did give the premiere of his

**Three Études, Op. 18** (1918), he later admitted in a letter to Ernő Sedy in 1934 that his most difficult work for piano was now beyond his grasp: 'By the way: I cannot play the *Three Études*! I haven't played them – ever or anywhere – since 1918.'

Unlike much of Bartók's music for piano, which is characterised by its lean, pared down textures, simple folk melodies and directness of expression, the *Three Études* revel in rather uncharacteristic virtuosic sonorities. Although Bartók has a long history of writing music for pedagogical purposes, with this work he joined the long list of composers (Liszt, Debussy, Schumann – to name but a few) whose 'Études' have outgrown their status as pianistic studies to become masterful display pieces for only the most accomplished performers. These are only *Études* insofar as each tackles a distinct technical problem, requiring many hours of concentrated practice at the keyboard to be mastered. *Étude No. 1* is a physical challenge as well as a technical one, focussing on the mastery of large intervals and requiring the pianist to stretch their hands to encompass ninths and tenths over sustained periods. Built around a single motive that is repeated, distorted and transformed, this fiendish *Allegro molto* would be a fearsome test at even half the length. The second study, by contrast, has a cool exterior that belies the complexities within. Maintaining the consistency of rippling arpeggios in the left hand is the subject of this *Étude*, but Bartók's bold forays into new and complex harmonic landscapes also demand that the performer creates a clear sense of space and colour amidst Bartók's tonal wanderings. As well as mastering its speed, the final *Étude* is a lesson in rhythmic interplay, requiring the pianist to cope with sudden changes of metre, irregular syncopation and alternating metric accents. Like Ravel's *Scarbo*, this is a devilish movement, whose difficulty is unsurpassed in Bartók's oeuvre.

– JO KIRKBRIDE

## ABOUT THE CLIBURN

Van Cliburn's sensational victory at the first Tchaikovsky International Competition in Moscow in 1958 heralded a new confidence in the quality of American music-making, as well as a new era in cultural relations between East and West. The quadrennial Van Cliburn International Piano Competition, widely recognized as one of the world's most important, was first held by a group of music teachers and citizens from Fort Worth, Texas in 1962 to commemorate his historic achievement and is dedicated to the discovery of the world's finest pianists. The Cliburn presented the fourteenth edition May 24–June 9, 2013, at Fort Worth's Bass Performance Hall.

In advance of the Competition, an esteemed five-member screening jury traveled to Hong Kong, Hannover, Moscow, Milan, New York City, and Fort Worth to hear 133 pianists perform a 40-minute recital before a live audience. From these auditions, 30 of the world's finest pianists were invited to compete for the coveted Cliburn medals, more than \$175,000 in prizes and awards, and three years of commission-free career management valued at over \$1.3 million. The competitors, ranging in age from 19 to 30, hailed from all over the world, representing 13 nations: the United States (7), Italy (6), Russia (5), China (3), Ukraine (2), Australia, Chile, France, Japan, South Korea, Poland, Taiwan, and the United Kingdom.

Van Cliburn, the Competition's inspiration and namesake, passed away on February 27, 2013. The Fourteenth Competition was dedicated to Mr. Cliburn, as a tribute to his devotion to young artists, and his belief in the transformative powers of music.

During the demanding three-week schedule, all competitors performed two 45-minute solo recitals in the Preliminary Round. Then 12 semifinalists performed a 60-minute solo recital, including the commissioned work *Birichino* by American composer Christopher Theofanidis, and a piano quintet with the world-renowned Brentano String Quartet. The six finalists performed two piano concerti with the Fort Worth Symphony Orchestra under the baton of Maestro Leonard Slatkin.

Over the 17 days of the 2013 Competition, each competitor performed live at Bass Hall before the 13-member jury and hundreds of patrons, as well as to a large worldwide audience via the Competition's live, fully produced webcast—making it possible for virtually anyone anywhere to experience the Competition. Over 170,000 unique visitors in 155 countries viewed over 13 million minutes of performances and other special content. Additional media exposure was and will be generated through mass media coverage, a documentary film, and radio broadcasts. Commercial recordings of medalists' performances are produced and distributed by **harmonia mundi usa**.

On June 9, 2013, the winners were announced—Gold Medalist Vadym Kholodenko (26, Ukraine); Silver Medalist Beatrice Rana (20, Italy); and Crystal Award Winner Sean Chen (24, United States). Mr. Kholodenko also took special prizes for best performances of chamber music and of the new work. Ms. Rana received the coveted Audience Award, which was voted on by 24,000 music lovers.

We invite you to join in our celebration of their diverse gifts as they take their places among the distinguished ranks of the Cliburn Competition winners.

## Sean Chen (24) **USA** Crystal Award

Sean Chen captivated audiences and critics at the 2013 Cliburn Competition with concerts "that had the crowd not just standing... but cheering loudly," (KDHX, St. Louis) earning the crystal award and winning three years of concert tours in the United States—the first American to win a prize since 1997. Markedly, in his Final Round performance of Rachmaninov's Concerto No. 3, "he summoned massive, orchestral sonorities, yet he could also play with enormous delicacy. It was a muscular, impassioned performance, and you felt like he is an artist with something to say" (*Cincinnati Enquirer*).

Highlights of the 2013–14 season include return invitations to perform with the Indianapolis and Fort Worth Symphony Orchestras, performances at the Concertgebouw in Amsterdam and Jordan Hall in Boston, and recital and concerto appearances across the United States and Europe.

Also the 2013 Christel DeHaan Classical Fellow of the American Pianists Association, Mr. Chen has previously performed with several orchestras, including the Fort Worth Symphony, Indianapolis Chamber, Indianapolis Symphony, Juilliard, New West Symphony, and Suwon Philharmonic, working with such conductors as Leonard Slatkin, Gerard Schwartz, and Boris Brott. He has presented solo recitals in Albuquerque, Indianapolis, Los Angeles, Miami, New York, and Taipei, among other cities. An advocate of new music, he has worked with several composers to perform their works, including Michael Williams, Niccolò Athens, Michael Gilbertson, and Reinaldo Moya. A recording featuring the solo works of Michael Williams on the Parma label is forthcoming.

Born in Florida, Mr. Chen grew up in Oak Park, California and has collected awards that include the 2010 Paul and Daisy Soros Fellowship, Los Angeles Music Center's Spotlight Award, and an NFAA ARTS Week award. He now resides in New Haven, Connecticut, where he is pursuing his artist diploma at the Yale School of Music under Hung-Kuan Chen. He previously studied with Jerome Lowenthal and Matti Raekallio at The Juilliard School, where he earned his bachelor's degree.

**"Outstanding stage presence combined with an extraordinary technique and musicianship"**

– TheaterJones.com

**"An artist with something to say."** – *Cincinnati Enquirer*

**"There's an undeniable spark in Chen's playing that keeps the ears engaged."** – *The Plain Dealer (Cleveland)*

Le genre « variation » porte en lui le danger de se limiter à la reproduction de séquences plus ou moins répétitives, dépendantes de la qualité de la mélodie initiale. Certains compositeurs ont su dépasser les contraintes formelles du genre pour les sublimer et créer de somptueuses tapisseries sonores innovantes. Pour **Johannes Brahms** (1833-1897), fortement imprégné du modèle beethovénien, la variation n'était pas un simple élément mais une donnée fondamentale de son langage compositionnel. La variation en tant que principe, et non en tant que forme autonome, deviendrait partie intégrante de son style de maturité. Il développa son talent au fil des nombreuses variations qui jalonnent sa carrière.

Les Variations sur un thème de Haydn (Op. 56), de Haendel (Op. 24) et de Paganini (Op. 35) sont sans doute les plus connues, mais les **Variations sur un thème original, Op. 21, No. 1** (publiées en 1861) comptent au nombre des plus belles pages de Brahms pour le piano, et leur écriture est des plus intérieures. Seules variations dont il composa également le thème, elles parurent en 1861, conjointement avec les *Variations sur un thème hongrois*, Op. 21, No. 2, mais il semblerait que les deux œuvres aient vu le jour lors d'une période d'intense activité, entre 1855 et 1857. Dans sa correspondance de l'époque, Brahms laisse percer son insatisfaction par rapport à sa technique. Conformément à son tempérament méticuleux, il entreprit alors de composer plusieurs pièces vocales et instrumentales pour bien assimiler et rafraîchir les connaissances acquises pendant ses études. Ces *Variations*, Op. 21, No. 1 pourraient donc paraître un peu plus « académiques », moins flamboyantes que d'autres. Mais elles regorgent d'imagination et combinent un thème élégant et une approche compositionnelle très raffinée. Dès sa première occurrence, la magnifique texture contrapuntique du thème en ré majeur signale un penchant pour le Baroque. La Variation 1 traduit ce goût en un contrepoint dans le style d'une invention à deux voix aux accents baroques. Dans la Variation 5, le thème devient un canon. La Variation 7 est également un canon, mais plus fragmenté, moins dense. La Variation 8 transforme le thème en une marche. Si l'ensemble suit le schéma habituel des diminutions rythmiques, Brahms lui confère une structure cohérente en le subdivisant en quatre sections. Les Variations 1 à 6, en mode majeur, sont toutes marquées par le caractère legato et chantant. Ludique interlude, la Variation 7 sert de passerelle entre les variations majeures et mineures. Les Variations 8 à 10, toutes en mode mineur, sont plus agitées et staccato. Enfin, la Variation 11 est un ample finale qui ramène le calme du thème originel.

Modèle pédagogique majeur pour Brahms, le procédé de la variation fut tout aussi essentiel dans l'évolution artistique de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). Jeune pianiste, Beethoven gagnait sa vie en se produisant lors de concerts privés et dans des palais princiers, où il rencontrait de nouveaux mécènes potentiels. Au cours de ces soirées, on lui demandait souvent d'improviser sur un thème donné. De retour chez lui, le compositeur (dit-on) notait ses improvisations et portait l'œuvre à son éditeur le lendemain.

Beethoven composa la **Sonate pour piano No. 29 en si bémol majeur** en 1818, alors qu'il était pratiquement sourd. L'appellation « Hammerklavier » (littéralement : clavier à marteaux) semblerait suggérer la férocité d'un interprète martelant les touches à tout va, par passion ou frustration, mais il n'en est rien : Beethoven indique simplement que l'œuvre est conçue pour un instrument « moderne », le pianoforte, dont les cordes sont frappées par des marteaux, et non pour le clavecin, instrument à cordes pincées. De l'avis général, la sonate « Hammerklavier » est une des œuvres les plus difficiles du répertoire pianistique du compositeur. C'est aussi la plus longue des 32 sonates de Beethoven : sa durée – 45 minutes – équivaut presque à celle d'une symphonie ! Parfaitement conscient de la grandeur de l'œuvre, Beethoven était moins clairvoyant sur sa pérennité. Il écrivit dans une lettre : « [la sonate]... donnera de l'ouvrage aux pianistes [et] sera encore jouée dans cinquante ans. » Si l'impact de l'irrésistible premier mouvement est indéniable, le véritable foyer d'attraction de la sonate est le mouvement lent. Cet ample *Adagio sostenuto*, dans la sombre et lointaine tonalité de fa dièse mineur, déambule à travers de nébuleux paysages harmoniques, des idées mélodiques vaguement apparentées et d'amples étendues expressives. Ce sombre mouvement possède une paix et une quiétude bien particulières. Le *Largo* précédant le finale ramène sereinement l'auditeur à la réalité, mais pour mieux affronter le nouveau sommet qui se dresse sous forme d'une fugue monumentale. Unique en son genre dans toute la production beethovénienne, cette fugue retrouve l'élan intrépide du mouvement initial et précipite la sonate vers son inexorable, mais grisante, conclusion.

Il est impossible de savoir qui eut le talent (et le courage) de créer la sonate « Hammerklavier » en public. Ce ne fut certainement pas le compositeur, même s'il en était techniquement capable. N'oublions pas que lors de sa dernière prestation publique en qualité de pianiste, en 1814, son jeu était déjà très affecté par sa surdité au point qu'il

exécuta des passages entiers du Trio avec piano Op. 97 dans des nuances à peine audibles par le public. À l'inverse, si **Béla Bartók** (1881-1945) crée lui-même ses **Trois Études, Op. 18** (1918), il avoue quelques années plus tard, dans une lettre à Ernő Sűdy datée de 1934, que son œuvre la plus difficile pour le piano est à présent au-delà de ses capacités : « Au fait : je ne peux pas jouer les *Trois Études* !

Je ne les ai pas jouées – plus jouées, nulle part – depuis 1918. »

Si l'œuvre pour piano de Bartók se caractérise en grande partie par des textures allégées, des mélodies populaires simples et une expression nette et directe, les *Trois Études* se délectent de sonorités virtuoses exceptionnelles. Bartók est bien connu pour ses compositions à but pédagogique, mais cette œuvre l'inscrit sur la longue liste des compositeurs (Liszt, Debussy, Schumann – pour n'en citer que quelques uns) dont les « études » transcendent le statut d'exercices pianistiques pour devenir de magistrales pièces de bravoure réservées aux seuls interprètes les plus accomplis. Les *Études* de Bartók ne sont des « études », au sens pédagogique du terme, que parce qu'elles s'intéressent à des problèmes techniques particuliers dont la maîtrise nécessite des heures de pratique et de concentration. *L'Étude No. 1* est un défi physique autant que technique : les successions de grands intervalles de neuvièmes et de dixièmes exigent du pianiste un remarquable travail d'extension des mains. Même écourté de moitié, ce diabolique *Allegro molto* – bâti sur un motif unique, répété, déformé et transformé – serait déjà une épreuve redoutable. La sérénité apparente de *L'Étude No. 2* contredit sa complexité interne. La régularité des ondulations d'arpèges à la main gauche en est le point technique majeur, mais les audacieuses incursions de Bartók dans de nouveaux et subtils paysages harmoniques demandent à l'interprète un sens aigu de l'espace et de la couleur, au fil de ces vagabondages. Au-delà de la maîtrise du tempo, la dernière *Étude* est une formidable leçon de rythme : le pianiste doit faire face aux brusques changements de mesure, aux syncopes irrégulières et aux variations de métrique accentuelle. Ce mouvement, aussi diabolique que le *Scarbo* de Ravel, est sans égal dans l'œuvre de Bartók.

– JO KIRKBRIDE

Traduction : Geneviève Bégou



L'éclatante victoire du pianiste Van Cliburn au premier Concours international Tchaïkovski de Moscou, en 1958, proclama au monde qu'il faudrait désormais compter avec des instrumentistes américains de qualité, et ouvrit une nouvelle ère dans les relations culturelles entre l'Est et l'Ouest. Le premier Concours international de piano Van Cliburn eut lieu en 1962, à l'initiative d'un groupe de professeurs de musique et de citoyens de Fort Worth, Texas, pour commémorer cette victoire historique. Reconnue comme un des plus importants concours du circuit, la manifestation quadriennale est consacrée à la découverte des meilleurs pianistes de la planète. La quatorzième édition du « Cliburn » s'est déroulée du 24 mai au 9 juin 2013, au Bass Performance Hall de Fort Worth.

Les phases éliminatoires, en amont du concours, se déroulèrent à Hong Kong, Hanovre, Moscou, Milan, New York et Fort Worth. Au total, un jury de cinq personnalités écouta les prestations de 133 pianistes au cours d'un récital de 40 minutes chacun. À l'issue de cette présélection, 30 pianistes retenus parmi les meilleurs du monde furent invités à concourir pour remporter les très convoitées médailles Cliburn, plus de \$175 000 de prix et récompenses, et trois ans de gestion de concerts, sans frais de commission, d'une valeur de plus de 1,3 million de dollars. Les concurrents, âgés de 19 à 30 ans, représentaient 13 pays : États-Unis (7), Italie (6), Russie (5), Chine (3), Ukraine (2), Australie, Chili, France, Japon, Corée du Sud, Pologne, Taiwan, et Royaume-Uni.

Monsieur Van Cliburn, inspireur du concours qui porte son nom, s'est éteint le 27 février 2013. Cette quatorzième édition lui était dédiée en hommage à son dévouement en faveur des jeunes artistes et à sa profonde conviction que la musique a le pouvoir de tout transformer.

Le programme des trois semaines de concours fut intense. Pour chaque candidat, les préliminaires consistaient en deux récitals solistes de 45 minutes. Douze concurrents furent retenus en demi-finale pour un récital soliste de 60 minutes, dont le programme comportait l'œuvre commandée spécialement pour l'occasion – *Birichino* du compositeur américain Christopher Theofanidis – et un quintette avec piano, avec la collaboration du célèbre Quatuor Brentano. Enfin, les six finalistes interprétèrent chacun deux concertos, accompagnés par l'orchestre symphonique de Fort Worth sous la direction du Maestro Leonard Slatkin.

Pendant les 17 journées de l'édition 2013 du concours, chaque concurrent se produisit au Bass Hall devant les 13 membres du jury et plusieurs centaines de mécènes, mais aussi devant un vaste public à travers le monde grâce à la diffusion

des épreuves en direct sur Internet. Plus de 170 000 internautes dans 155 pays ont regardé 200 000 heures de concerts et d'émissions en rapport avec le concours. La couverture de l'événement dans les grands médias, un documentaire et des émissions de radio lui ont donné, et lui donneront encore, une présence médiatique accrue. Les enregistrements commerciaux des prestations des vainqueurs sont produits et distribués par **harmonia mundi usa**.

Les résultats ont été proclamés le 9 juin 2013. Médaille d'or : Vadym Kholodenko (26 ans, Ukraine), Médaille d'argent : Beatrice Rana (20 ans, Italie), Trophée de cristal : Sean Chen (24 ans, États-Unis). Vadym Kholodenko a également reçu les prix d'interprétation dans les catégories « musique de chambre » et « œuvre contemporaine ». Beatrice Rana a reçu le très convoité Prix du public à l'issue du vote de 24 000 mélomanes.

Nous vous invitons à fêter avec nous ces artistes talentueux qui rejoignent le panthéon des grands vainqueurs du Concours Van Cliburn.

## Sean Chen (24) ÉTATS-UNIS

Trophée de cristal

Sean Chen a ébloui le public et la critique au Concours Cliburn 2013. Lors de ses concerts, « non seulement la foule était debout... elle l'acclamait à pleine voix. » (KDHX, St. Louis) Premier Américain récompensé depuis 1997, il a remporté le trophée de cristal et trois ans de tournées de concerts aux États-Unis. Au cours de la finale, son interprétation du Concerto n° 3 de Rachmaninov « fit appel à de retentissantes sonorités orchestrales mais aussi à une extrême délicatesse. Une interprétation physique, passionnée : à l'évidence, un artiste qui a quelque chose à dire. » (*Cincinnati Enquirer*).

La saison 2013–2014 verra le jeune pianiste se produire à nouveau avec les orchestres symphoniques d'Indianapolis et de Fort Worth, donner des concerts au Concertgebouw d'Amsterdam et au Jordan Hall de Boston, ainsi que des récitals et des programmes de concertos avec orchestre aux États-Unis et en Europe.

Sean Chen s'est vu décerner la Bourse classique Christel DeHaan de l'Association des Pianistes Américains en 2013. Il a joué avec les orchestres symphoniques de Fort Worth, Indianapolis et New West, l'orchestre philharmonique de Suwon et l'orchestre de chambre d'Indianapolis, sous la direction de Leonard Slatkin, Gerard Schwartz, et Boris Brott. Il a donné des récitals à Albuquerque, Indianapolis, Los Angeles, Miami, New York et Taipei, et la liste est loin d'être exhaustive. Apôtre de la musique contemporaine, il a collaboré avec plusieurs compositeurs : Michael Williams, Niccolò Athens, Michael Gilbertson et Reinaldo Moya, dont il a joué les œuvres en concert. Un enregistrement consacré au répertoire pour piano solo de Michael Williams paraîtra prochainement sous le label Parma.

Né en Floride, Sean Chen a grandi à Oak Park, en Californie. Il a déjà reçu de nombreux prix dont le *Paul and Daisy Soros Fellowship* 2010, le *Los Angeles Music Center's Spotlight Award*, et un prix *NFAA ARTS Week*. Il réside aujourd'hui à New Haven, dans le Connecticut, et parachève sa formation au Conservatoire de l'Université de Yale (Yale School of Music) sous la direction de Hung-Kuan Chen. Il a obtenu sa licence de concert à la Juilliard School, où il a été l'élève de Jerome Lowenthal et Matti Raekallio.

« Une remarquable présence sur scène, associée à une technique et une musicalité extraordinaires. »  
– TheaterJones.com

« Un artiste qui a quelque chose à dire. »  
– Cincinnati Enquirer

« Indéniablement, il y a dans le jeu de Chen une flamme qui force l'écoute. » – The Plain Dealer (Cleveland)

Es besteht zwar bei Variationszyklen immer die Möglichkeit, dass sie wenig mehr sind als eine monotone Aneinanderreihung musikalischer Ereignisse, aber einige Komponisten sind, gestützt auf eine gute Melodie, über die formalen Zwänge der Variation hinausgegangen und haben sie so verfeinert, dass farbige und innovative musikalische Tapisserien entstanden. Für **Johannes Brahms** (1833-1897), der seine Kunst in erster Linie am Vorbild Beethovens geschult hat, war die Variation nicht nur eine Kompositionsweise, sondern auch ein wesentliches Element seiner Klangsprache. Die Variation als Prinzip – und weniger als eine geschlossene Form – sollte ein integrierender Bestandteil seines Stils der Reifezeit werden, und seine Kunstfertigkeit auf diesem Gebiet entwickelte er nicht zuletzt durch die vielen Variationszyklen, die er seine gesamte Schaffenszeit hindurch komponiert hat.

Seine Variationen über ein Thema von Haydn (op.56), von Händel (op.24) und von Paganini (op.35) sind vielleicht bekannter, aber die **Variationen über ein eigenes Thema, op.21, Nr.1** (ersch. 1861) von Brahms gehören mit zum Schönsten und Seelenvollsten, das er für Klavier allein geschrieben hat. Die *Variationen* op.21, Nr.1, der einzige Zyklus eigenständiger Klaviervariationen, zu dem er das Thema selbst komponiert hat, erschienen 1861 in einer Ausgabe zusammen mit den *Variationen über ein ungarisches Lied* op.21, Nr.2, obwohl sie allem Anschein nach schon wesentlich früher in einer Periode intensiven Schaffens zwischen 1855 und 57 entstanden waren. In seinen Briefen aus dieser Zeit zeigte sich Brahms unzufrieden mit seiner Technik und machte sich in der für ihn typischen übergenauen Art daran, eine Reihe von Vokal- und Instrumentalwerken zu komponieren, um das in seinen Studienjahren Erlernte aufzufrischen und einzuüben. Das hatte zur Folge, dass die *Variationen* op.21, Nr.1 vielleicht ein wenig „gelehrter“ wirken als einige seiner klangmächtigen Bravourstücke, aber sie sind sicher einfallsreicher und sie verknüpfen ein gefälliges Thema mit einer ausgefeilten Variationstechnik. Brahms stellt sein federndes Thema zu Beginn im klangvollen kontrapunktischen Satz vor – ein deutlicher Hinweis von allem Anfang an, dass die Intention des Zyklus die Fortsetzung barocker Vorstellungen ist. In der ersten Variation zeigt sich dies im barock anmutenden Kontrapunkt im Stil einer zweistimmigen Invention, in der fünften Variation verwandelt Brahms das Thema in einen Kanon, die siebente Variation ist ebenfalls ein Kanon, hier aber steif und dünn, während die achte Variation das Thema zu einem Marsch umformt. Und während der Zyklus dem ausgetretenen Pfad

zunehmender Diminutionen folgt, gibt ihm Brahms den Anschein einer planvollen Ordnung, indem er ihn in vier Abschnitte gliedert: die Variationen 1-6 in Dur-Tonarten, alle vorwiegend legato und liedhaft im Charakter; die siebente Variation, ein munteres Zwischenspiel, das die Kluft zwischen den Dur- und den Moll-Variationen überbrückt; die Variationen 8-10, alle in der Moll-Tonart und jetzt erregter und staccato; und schließlich die elfte Variation, ein schwärmerisches Finale, das zum ruhigen Ton des Anfangsthemas zurückkehrt.

In der gleichen Weise, wie das Verfahren der Variation für Brahms als Vorbild wichtig war, an dem er lernen konnte, war es für **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) integraler Bestandteil seiner Entwicklung als Komponist. In jungen Jahren verdiente er seinen Lebensunterhalt als Pianist bei privaten Abendgesellschaften und in den Palais der Aristokratie und gewann durch diese Tätigkeit neue Gönner. Bei diesen Darbietungen wurde Beethoven häufig aufgefordert, über ein gegebenes Thema zu improvisieren. Wenn er geendet hatte, so wird berichtet, fuhr Beethoven nach Hause und schrieb auf, was er gespielt hatte, um die Komposition am nächsten Tag sogleich seinen Verlegern zu übergeben.

Als Beethoven seine **Klaversonate Nr.29 in B-dur, die „Hammerklavier-Sonate“** (1818) komponierte, war er vollständig und endgültig taub. Man könnte die Bezeichnung „Hammerklavier-Sonate“ so deuten, als werde aus Leidenschaft oder Enttäuschung heftig auf den Tasten herumgehämmert, aber das war nicht die Intention Beethovens: er wollte lediglich sicherstellen, dass das Werk auf einem modernen Pianoforte mit seiner Hammermechanik gespielt wurde und nicht auf einem Cembalo mit Zupfmechanik. Die „Hammerklavier-Sonate“ ist nicht nur allgemein anerkannt als eines der technisch anspruchsvollsten Klavierwerke Beethovens, sie ist auch die längste seiner 32 Klaversonaten und mit etwa 45 Minuten wahrhaft sinfonisch in ihren Dimensionen. Beethoven wusste, dass sie ein monumentales Werk war, aber er unterschätzte möglicherweise ihre Langlebigkeit, als er in einem seiner Briefe schrieb: „*Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.*“ Trotz des starken Eindrucks, den der schwungvolle Eröffnungssatz macht, geht die Anziehungskraft vom langsamen Satz aus, einem ausgedehnten *Adagio sostenuto* in der düsteren und entlegenen Tonart fis-moll, das sich durch nebelverhangene harmonische Landschaften, weitläufig verwandte melodische Einfälle und weite Ebenen des Ausdrucks treiben lässt. Dieser elegische Satz ist von einer ganz eigentümlichen Stimmung stillen Friedens erfüllt, und wenn wir verträumt wieder

auftauchen, erwartet uns nach dem *Largo*, das dem Finale vorausgeht, in weiteres Gebirge: diesmal ist es eine gewaltige Fuge, die einmalig ist im Schaffen Beethovens; sie kehrt zum draufgängerischen Schwung des ersten Satzes zurück und peitscht die Sonate unaufhaltsam einem rauschhaften Schluss entgegen.

Welcher Interpret das Können – und den Mut – hatte, die erste öffentliche Aufführung der „Hammerklavier-Sonate“ zu spielen, ist nicht bekannt, es war aber mit Sicherheit nicht Beethoven selbst. Beethoven wäre sicherlich in der Lage gewesen, die Komposition zu spielen, aber sein letztes Klavierkonzert lag lange zurück, er hatte es 1814 gegeben, als seine Taubheit den Vortrag seines Klaviertrios op.97 so stark beeinträchtigte, dass ganze Passagen für das Publikum kaum zu hören waren, weil er sie zu leise spielte. Im Gegensatz dazu spielte **Béla Bartók** (1881-1945) die Uraufführung seiner **Drei Etüden op.18** (1918) selbst, doch räumte er 1934 in einem Brief an Ernő Sűdy ein, sein schwierigstes Klavierwerk übersteige mittlerweile seine Fähigkeiten: „Übrigens: ich kann die *Drei Etüden* nicht spielen. Ich habe sie seit 1918 nicht mehr gespielt – nie und nirgendwo.“

Anders als große Teile der Klaviermusik Bartóks, für die prägnante, reduzierte Satzstrukturen charakteristisch sind, einfache Melodien der Volksmusik und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, schwelgen die *Drei Etüden* in eher untypischen virtuellen Klanggestalten. Bartók konnte zwar auf eine lange Geschichte der Komposition zu Lehrzwecken zurückblicken, mit diesem Werk aber reihte er sich ein in die lange Liste von Komponisten (Liszt, Debussy, Schumann – um nur einige wenige zu nennen), deren „Etüden“ über ihren Zweck als pianistische Übungsstücke hinausgewachsen sind und meisterhafte Bravourstücke wurden, die nur den fähigsten Interpreten zugänglich waren. *Etüden* sind sie nur insofern, als jede ein bestimmtes technisches Problem in Angriff nimmt, das nur durch viele Stunden konzentrierten Übens am Klavier gemeistert werden kann. Die *Etüde Nr.1* ist eine gleichermaßen physische wie technische Herausforderung, die auf die Bewältigung großer Intervalle abzielt und die Pianisten zum Ausdehnen der Hände zwingt, denn sie müssen über lange Perioden in Nonen- und Dezimenspannung gehalten werden. Dieses höllisch schwere *Allegro molto* auf der Grundlage eines einzigen Motivs, das wiederholt, verzerrt und umgeformt wird, wäre auch dann noch ein gefürchteter Prüfstein, wenn es nur halb so lang wäre. Die zweite Etüde hinwiederum ist ihrem äußeren Erscheinungsbild nach einfach, doch sind dahinter höchst komplizierte Abläufe

verborgen. Das stetige Gleichmaß wogender Arpeggien in der linken Hand ist die Aufgabe dieser *Étude*, aber die kühnen Vorstöße Bartóks in neue und vielgestaltige harmonische Landschaften nötigen den Interpreten auch, inmitten der tonalen Abirrungen des Komponisten ein sicheres Empfinden für Raum und Farbe zu entwickeln. In der letzten *Étude* geht es nicht nur darum, das Tempo zu meistern, sie ist auch eine Lektion im Wechselspiel der Rhythmen und zwingt den Pianisten, mit plötzlichen Taktwechseln, unregelmäßiger Synkopierung und wechselnden metrischen Akzenten fertig zu werden. Wie *Scarbo* von Ravel ist dies eine Komposition von höllischer Schwierigkeit, die im Werk Bartóks unübertroffen ist.

– JO KIRKBRIDE

## DER VAN-CLIBURN-KLAVIERWETTBEWERB

Der sensationelle Erfolg Van Cliburns beim ersten Internationalen Tschaikowsky-Klavierwettbewerb in Moskau 1958 war der Auftakt zu einem neuen Zutrauen zur Leistungsfähigkeit amerikanischer Musiker, und er leitete eine neue Ära der Kulturbeziehungen zwischen Ost und West ein. In Anerkennung dieser historischen Leistung rief eine Gruppe von Musiklehrern und Bürgern der Stadt Worth (Texas) 1962 den Internationalen Van-Cliburn-Klavierwettbewerb ins Leben, der seither alle vier Jahre ausgetragen wird. Als einer der wichtigsten internationalen Klavierwettbewerbe macht er es sich zur Aufgabe, die besten Pianisten der Welt zu entdecken. Der Vierzehnte Van-Cliburn-Wettbewerb wurde vom 24.Mai bis 9.Juni 2013 in der Bass Performance Hall in Fort Worth ausgetragen.

Im Vorfeld des Wettbewerbs reiste eine fünfköpfige Jury angesehener Experten zu den Screening Auditions nach Hongkong, Hannover, Moskau, Mailand, New York City und Fort Worth, um ein 40-minütiges öffentliches Vor-spiel von 133 Pianisten zu begutachten. Am Ende dieser Auswahlvorspiele blieben 30 der weltbesten Pianisten übrig, die zur Teilnahme am Wettbewerb aufgefordert wurden, wo sie sich um die begehrten Cliburn-Medaillen, um Geldpreise im Gesamtwert von über 175 000 \$ und um Verträge für ein kostenloses dreijähriges Karriere-Management bewarben, das auf insgesamt 1,3 Millionen Dollar beziffert wird. Die Teilnehmer aus aller Welt im Alter von 19 bis 30 Jahren kamen aus 13 Ländern: den Vereinigten Staaten (7), Italien (6), Russland (5), China (3), Ukraine (2), Australien, Chile, Frankreich, Japan, Südkorea, Polen, Taiwan und dem Vereinigten Königreich.

Van Cliburn, dem der Wettbewerb seine Entstehung und seinen Namen verdankt, ist am 27.Februar 2013 verstorben. In Anerkennung seines Engagements für die jungen Musiker und seines Glaubens an die weltverändernde Kraft der Musik wurde dieser Vierzehnte Wettbewerb in Erinnerung an ihn abgehalten.

Im Verlauf des anstrengenden dreiwöchigen Wettbewerbs spielten alle Teilnehmer in der Vorrunde zwei Soloprogramme von jeweils 45 Minuten Dauer. Die zwölf Semifinalisten spielten ein einstündiges Solorecital (einschließlich des Auftragswerks *Birichino* von dem amerikanischen Komponisten Christopher Theofanidis) und ein Klavierquintett mit dem weltberühmten Brentano Streich-quartett. Die sechs Finalisten spielten zwei Klavierkonzerte mit dem Fort Worth Symphony Orchestra unter der Leitung von Maestro Leonard Slatkin.

Während der 17 Tage, die dieser Wettbewerb von 2013 dauerte, spielte jeder der Teilnehmer in der Bass Hall live vor der 13-köpfigen Jury und hunderten von Konzertabonnenten; der in voller Länge verbreitete Live-Webcast ermöglichte es außerdem einem breiten Publikum und praktisch jedermann überall auf der Welt, den Wettbewerb zu verfolgen. Mehr als 170 000 Einzelbesucher in 155 Ländern sahen mehr als 13 Millionen Minuten Musikdarbietungen und andere den Wettbewerb betreffende Inhalte. Für zusätzliche Publicity sorgten und sorgen Presseberichte, ein Dokumentarfilm und Rundfunksendungen. CD-Aufnahmen von den Darbietungen der Medaillengewinner werden von

**harmonia mundi usa** produziert und in den Handel gebracht.

Am 9.Juni 2013 wurden folgende Gewinner bekanntgegeben: die Goldmedaille ging an Vadym Kholodenko (26, Ukraine), die Silbermedaille ging an Beatrice Rana (20, Italien), den Crystal Award erhielt Sean Chen (24, Vereinigte Staaten). Sonderpreise für die beste Darbietung eines Kammermusikwerks und des neuen Werks gingen ebenfalls an Vadym Kholodenko. Beatrice Rana erhielt den begehrten Publikumspreis, über den 24 000 Musikliebhaber abstimmten.

Feiern Sie mit uns ihre vielfältigen Talente, nun da sie sich einreihen in den illustren Kreis der Cliburn-Wettbewerb-Gewinner.

Übersetzung Heidi Fritz

## Sean Chen (24) **USA**

Crystal Award

Sean Chen überzeugte beim Cliburn-Wettbewerb 2013 Publikum und Kritiker gleichermaßen mit Konzerten, „die die Zuschauer nicht nur zu Standing Ovationen... sondern auch zu lauten Bravorufen veranlassten“ (KDHX, St. Louis). Er wurde als der erste amerikanische Preisträger seit 1997 dafür mit dem Crystal Award belohnt und mit einer dreijährigen Konzertreise durch die Vereinigten Staaten. Überzeugend war vor allem seine Interpretation von Rachmaninows Konzert Nr.3 in der Endrunde, wo er „wuchtige orchestrale Klänge aufbot, doch war sein Spiel oft auch von größter Delikatesse. Es war eine kraftvolle, leidenschaftliche Interpretation, und man spürte, er ist ein Künstler, der etwas zu sagen hat“ (*Cincinnati Enquirer*).

Höhepunkte der Saison 2013-14 sind weitere Auftritte mit dem Indianapolis und dem Fort Worth Symphony Orchestra, Konzerte im Concertgebouw Amsterdam und in der Jordan Hall in Boston sowie Recitals und Konzerte überall in den Vereinigten Staaten und Europa.

Sean Chen, der Christel DeHaan Classical Fellow 2013 der American Pianists Association ist, hat schon früher mit verschiedenen Orchestern ge-spielt, u.a. mit dem Fort Worth Symphony, Indianapolis Chamber, Indianapolis Symphony, Juilliard, New West Symphony und dem Suwon Philharmonic unter Dirigenten wie Leonard Slatkin, Gerard Schwartz und Boris Brott. Er war mit Recitals u.a. in Albuquerque, Indianapolis, Los Angeles, Miami, New York und Taipeh zu hören. Er setzt sich auch für die Neue Musik ein und hat die Werke verschiedener Komponisten zur Aufführung gebracht, u.a. von Michael Williams, Niccolo Athens, Michael Gilbertson und Reinaldo Moya. Eine Einspielung mit den Werken für Klavier allein von Michael Williams beim Label Parma erscheint in Kürze.

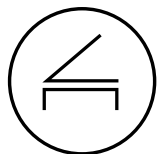
Sean Chen, geboren in Florida, ist in Oak Park, Kalifornien, aufgewachsen und hat schon eine ganze Reihe von Preisen erhalten, u.a. den Paul and Daisy Soros Fellowship 2010, den Los Angeles Music Center's Spotlight Award und einen NFAA ARTS Week Award. Er wohnt derzeit in New Haven, Connecticut, wo er sich an der Yale School of Music unter Hung-Kuan Chen auf die künstlerische Diplomprüfung vorbereitet. Sein Bachelor-Studium hat er bei Jerome Lowenthal und Matti Raekallio an der Juilliard School absolviert.

**„Bemerkenswerte Bühnenpräsenz, gepaart mit hervorragender Technik und Musikalität“** – *TheaterJones.com*

**„Ein Künstler, der etwas zu sagen hat“** – *Cincinnati Enquirer*

**„Es ist unbestreitbar, in Chens Spiel ist ein Feuer, das die Zuhörer in gespannte Aufmerksamkeit versetzt“**

– *The Plain Dealer (Cleveland)*



THE CLIBURN

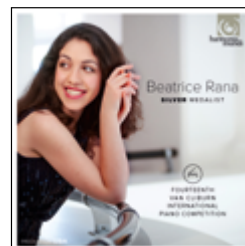
**ALSO AVAILABLE**

**FOURTEENTH VAN CLIBURN  
INTERNATIONAL PIANO COMPETITION**



HMU 907605

Vadym Kholodenko  
**GOLD** MEDALIST



HMU 907606

Beatrice Rana  
**SILVER** MEDALIST

**THIRTEENTH VAN CLIBURN  
INTERNATIONAL PIANO COMPETITION**



HMU 907547

Nobuyuki Tsujii  
**GOLD** MEDALIST



HMU 907505

Haochen Zhang  
**GOLD** MEDALIST



HMU 907506

Yeol Eum Son  
**SILVER** MEDALIST



HMU 907507