

SCHUBERT

DANIEL LEVY



PIANO SONATA IN G MAJOR D 894
IMPROMPTUS D 899

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

SONATA D 894 IN G MAJOR

① Molto moderato e cantabile	18' 42"
② Andante	10' 10"
③ Menuetto – Allegro moderato	4' 25"
④ Allegretto	9' 24"

IMPROMPTUS D 899

⑤ No. 1 in C Minor	10' 40"
⑥ No. 2 in E Flat Major	4' 51"
⑦ No. 3 in G Flat Major	6' 19"
⑧ No. 4 in A Flat Major	7' 33"

Daniel Levy, *piano*

TOTAL PLAYING TIME

72' 39"

DANIEL LEVY
THE VOICE OF THE

Piano



DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE PIANO, AND MORE

An appreciation by Bernard Jacobson

My first encounter with Daniel Levy came around a decade ago when I reviewed his recording of Schubert piano music for *Fanfare* Magazine. Back then, I suggested that his version of the G-major Sonata ranked alongside those of Alfred Brendel and Radu Lupu in what I termed “my Pantheon of treasured interpretations.” Three years later, an Edelweiss recording of the Brahms First Piano Concerto, conducted by Dietrich Fischer-Dieskau, and released together with an anthology titled “Alma Argentina” with a tango-centered program featuring pieces by Ginastera, Piazzolla, Guastavino, Ramirez, and Gardel confirmed my positive impressions. But it is only now, encountering Levy once again in this compendious collection that ranges from Bach and Mozart all the way to Debussy and Ravel, and from solo works to violin sonatas, piano sonatas, and songs, that I realize the full range—and, to venture on a too-often misused word, greatness of this remarkable musician.

It is a relatively rare pianist that can convince, and beguile, as expertly in the disciplined contrapuntal explorations of Bach as in the atmospheric musings of Liszt, the highly colored textural fantasy of Scriabin, and the imaginative genre portraits of Schumann’s songs and melodramas, but Levy triumphantly succeeds in doing so. It would be just, in responding to his two-disc traversal of *The Well-Tempered Clavier*, Book 1, to point to the precision of his rhythm in the C-minor Fugue, to his expert balancing of the two hands in the D-major Prelude and his unusually subtle application of the over-dotting convention in its companion Fugue, to the richly evocative color his left hand brings to the

E-minor Prelude, to the incisively decided character of his A-minor Prelude and Fugue. These and many other similar observations can be made, and made accurately—but it is the poetry of his whole conception that is most important. This is romantic Bach, though only in the sense that *all* worthwhile music-making is romantic. Levy's performance speaks of the human condition, and what it says both expresses and elicits deep feeling.

But again, "says" is too prosaic a word for what is going on here. Levy makes the piano sing, and he does so to equally splendid effect in every one of the nine composers generously represented in this fascinatingly varied set. For Mozart, he finds a feathery touch that yet never degenerates into mere superficiality. The drama of the first movement on the A-minor Sonata is intensified by the very naked texture he fashions. The fast figures in the corresponding movement of K. 330 in C major are thrown off with stylish elan. That work's slow movement is indeed taken more slowly than is fashionable these days, yet it never fails to flow, and the re-transition to the recapitulation in the finale is done with delicious wit. The heaviest expressive demands in this Mozart disc come in the C-minor Fantasia and Sonata, and they also are met with poignant intensity.

The Schubert disc, comprising the G-major Sonata and the Four Impromptus, D. 899, makes a welcome reappearance in this new context. Listening to it again, I like it even better than I did on first acquaintance. The differences in dynamic shading I noted in my original review now reveal themselves as absolutely legitimate variations in the treatment of repeated material in the first two movements of the Sonata. Few interpreters of this work can have been as meticulous as Levy in distinguishing the final 8th-note of the first movement's seventh measure from the 16th-note in parallel passages, or in highlighting the accent on the last note of measure 129. His Andante is an affecting blend of

wistful meditation with, in the fortissimo episodes, a positively granitic strength, and I particularly like the way he holds on to the chord in the eighth measure of the Menuetto for just a fraction longer than its purely mathematical value—this is rhythm conceived as a living, breathing element in music. Moments in the first of the Four Impromptus attain a visceral power suggestive of *Erlkönig*, and the *ben marcato* episode in the brilliantly characterized performance of the second Impromptu again achieves a clarity of distinction between quarter-notes (in the first measures) and 8th notes (in the eighth and ninth) that I cannot remember ever hearing so trenchantly made.

Passing next to a selection of Liszt including excerpts from the “Italy” year of his *Années de pèlerinage*, the *Mephisto* Waltz No. 1, a couple of shorter pieces, and his solo-piano arrangement of the *Liebestod* from Wagner’s *Tristan und Isolde*, we find ourselves in a vastly different emotional world. The pianist’s identification with both the afflatus and the inwardness of this Protean composer seems no less total than the Bach-ness of his Bach and the Mozart-ness of his Mozart. The sound of *Venezia e Napoli* and of *Après une lecture du Dante* (the so-called “Dante Sonata”) has an almost tactile quality, and rhythm and phrasing have just the right mercurial character. Levy’s technical command, rhythmic zest, and singing tone are evident here just as they are throughout the twelve discs in the collection, yet the differences between the expressive worlds of the composers in question—and indeed between the various works of each composer—are illuminated with the surest of hands. It would be a pleasure, by the way, to hear Levy play some of Liszt’s solo arrangements of Schubert songs, a blending of disparate compositional characters wider than that exemplified by the Wagner/Liszt melding of the *Liebestod* arrangement.

The familiar bracketing of Liszt with Chopin in the public mind has little to do



with the actual content of the two men's music, and it is no surprise to find Levy's Chopin displaying as sharp a difference from his Liszt as that, in the familiar phrase, "between chalk and cheese." A sequence of five Waltzes is played with sumptuous ease and a graceful filigree touch, and the ten Nocturnes that follow offer a broadly conceived range of expression from the sheer luxury of Op. 32 No. 1 to the juxtaposition of strangeness and steel in the tone of Op. 15 No. 3 and a rendering of the C-minor work, Op. 48 No. 1, that encompasses elegiac tone, heroic grandeur, and an explosive vehemence that is genuinely frightening. This is a Chopin far removed from the nervous ninny we too often encounter in routine performances.

Scriabin, represented by the 24 Preludes of Opus 11, the 12 Etudes of Opus 8, and another Etude without opus number, is not a composer I usually warm to. All the more credit, then, to Levy for achieving a disc that gave me much pleasure and that I often found myself smiling at. Instead of the rather amorphous harmonic soup that we find in too many Scriabin performances, the emphasis here is on tone-color and line, and particularly on the often bracing tension between lines—for once the Germanism "voice-leading," which usually serves as a pretentious word for part-writing, seems an appropriate term. The Preludes are for the most part arresting miniature, and among the many telling touches Levy brings to them is his vivid handling of the mysterious ending of No. 10. More substantial, though never approaching the grandiosity of some of Scriabin's splashier effusions, are the Etudes, and Levy's performance realizes their broad range of manner and tone to perfection. Op. 8 No. 3 is done with a powerful legendary feel, No. 10 with an almost Mendelssohnian lightness. The first piece in the set evinces modest wit that is very attractive—I never thought I should be ascribing modesty to this somewhat self-aggrandizing composer!—and while No. 8 is an example of his taste for diabolism, it has a brilliance that is really overwhelming when played, as here, by a pianist with technique to burn. No. 5, suggestive of Hugo Wolf's ironic vein, has an infection dance-like lilt, and No. 6 dances too and ends with an especially fetching little smile.

One of the most attractive discs in the set is what Levy calls “A Piano Recital for the World’s Children.” This was recorded live at a recital in Venice, except for a charmingly simple Impromptu for four hands from Schumann’s *Bilder aus Osten*, which Levy added in a studio performance done by overdubbing. He explains that, though there were children in the audience, the recital was not specifically for children, but that all the music he chose was inspired by and dedicated to children and childhood. Be that as it may, the technical demands of the music ensure that this recital was no child’s play for the performer, and the results attest once again to Levy’s highly impressive mastery. Along with an atmospheric reading of Debussy’s familiar *La fille aux cheveux de lin*, some totally unfamiliar pieces from Schumann’s Album for the Young that were collected and first published by Jörg Demus, and Liszt’s rather grandiose *Hymne de l’enfant à son réveil*, the program includes Schumann’s *Kinderszenen*, played in a way that magically evokes the elusiveness of childish thoughts and including a rapt delivery of *Träumerei* that is truly a reverie. Also featured is Debussy’s *Children’s Corner* suite, enlivened in *Jimbo’s Lullaby* with an effective variety of articulation and a sheer fascination with sonority, together with an apt touch of humor. Another welcome inclusion is Ravel’s *Pavane pour une infante défunte*, whose presence may be regarded as a semi-pun, since “infante” means a Spanish princess and not specifically a child; Ravel observed to one pianist who had given the piece a somnolent performance that it was meant to be a “Pavane for a Dead Princess,” not a “Dead Pavane for a Princess,” but Levy’s evocative playing runs no risk of any similar complaint. And the disc ends with the Prelude No. 1 in C major from Book 1 of *The Well-Tempered Clavier*, which may well have been given as a delicate and lovely encore.

Though the set is focused on the voice of the piano, it also includes contributions from two other instruments, the violin and the cello, and from two vocalists, the

splendid Austrian baritone Wolfgang Holzmair and the great ex-baritone Dietrich Fischer-Dieskau, who appears not only as a speaker but also as a conductor of Schumann's Piano Concerto and Introduction and Allegro appassionato, also known as "Konzertstück." Those two names, like those of the Russian-Polish-Argentine violinist Nicolás Chumachenco and the Polish-Italian cellist Franco Maggio Ormezewski, suffice to show the exalted circles in which Levy moves—and in which he moves on a level of complete artistic parity.

With Fischer-Dieskau and the Philharmonia Orchestra, Levy's collaboration in the two Schumann concerted works fits like hand in glove. Aptly, his interpretation of the Piano Concerto is ruminative and discursive, quite unlike the goal-oriented Brahms First Concerto that I reviewed back in 2000. The middle movement is done with song-like spontaneity, and the finale has a marvelous solidity, along with coruscating high-lying passage-work of the kind that Schumann, after his finger injury, couldn't manage but that Clara could. Throughout the Concerto, soloist and orchestra achieve admirably natural eloquence, and in the Konzertstück Levy's figurations provide supple reinforcement for the romanticism of the horn solos (fine horn-playing, by the way). It was perhaps to be expected that a singer who gave as much detailed nuance to words as Fischer-Dieskau should, once he retired from singer, turn to the genre of the melodrama—spoken declamation with music. In Schumann's *Schön Hedwig* and Two Ballads Op. 122, he projects the texts with consummate clarity and drama, turning the first of the Two Ballads in particular into a veritable little opera; this might almost be labeled "The Many Voices of Dietrich Fischer-Dieskau." At times the intensity of his delivery comes close to the spirit of German Expressionism, though Levy's always responsive playing of the piano part contributes a tone of sanity not always emulated by the more extreme of the Expressionists.

Altogether his partnership with Holzmaier in a well-planned collection of Schumann songs on poems by Heine, Lenau, and Geibel, as with Chumachenko and Ormezowski in the Brahms violin and piano sonatas, reveals a pianist as adept in the world of chamber-music as under the spotlight of solo performance. Their performances together all offer music-making of the highest standard, at once consummately and consumingly romantic, at the same time finely proportioned in structure, and reveling in the collaborative give-and-take of the Lieder and sonata worlds. And don't forget that Brahms, like his classical predecessors, still called these works sonatas for piano and violin and for piano and cello, rather than designating the instruments the other way round, which renders their participation in revealing "The Voice of the Piano" entirely appropriate.

I have loved Daniel Levy's playing since the first moment I encountered it. But it has taken this superb collection to remind me that he is an artist worthy to stand alongside, not just the Brendels and Lupus, but any of the most celebrated figures in the ranks of musical interpretation. However well listeners to these performances may already know the works presented here, they will assuredly learn many things about them that they have not thought of before—and that, along with the blessed willingness to take risks, is what distinguishes great artistry from mere craftsmanship.

***Bernard Jacobson** was born in London. Formerly the music critic of the Chicago Daily News and visiting professor of music at Chicago Musical College of Roosevelt University, he was The Philadelphia Orchestra's program annotator from 1984 to 1992, serving also as musicological adviser to Riccardo Muti. He has published three books and translations from several languages, written poetry for musical setting, and performed as narrator in recordings and in concerts around the world.*



MUSICAL GLISSEMENTS BY SCHUBERT

Writing of musical maturity is improper and difficult when considering the artistic and human life of an author who, at nineteen, was in full activity and who died when he was only thirty-one, leaving behind about one thousand works ranging across all imaginable genres of the early 19th Century, including opera and sacred music, demanding as much as, and more than, symphonic music in terms of organisational breadth.

And yet Schubert's artistic course leaves us with a feeling of wonderful amazement, totally unique: the amazement we derive from observing his infinite and creative talent, his ability to grow over twelve or so blazing years, until he reached levels of matchless depth of expression and maturity of language. The *Sonata* in G Major and the four *Impromptus* Op. 90 testify to this journey, so incredibly fast and yet pervaded by the all-special grace of this Viennese musician. Amongst the many musicians of good repute that made Vienna a myth of romantic music, the great majority was made up of artists who arrived in the imperial city, fell in love with it and, without being born in it, died there. Thus Franz Schubert (Vienna 1797 – 1828), embodies the Viennese spirit in the most intense and complete way and, somehow, these two emblematic compositions – since they are the characteristic element of two piano genres and two different and complementary approaches to composition – assume the form of a nuclear compendium of Schubert's poetics. Much that has been written and argued about over Schubert's style closely links to sonatas and often, as in the case of his symphonic works, people have suggested otherness compared to Beethoven's production. In essence, it has been suggested that Schubert's form was as formally dependent on exuberant thematic lyricism, as Beethoven's was structured; one could detect a solidity in Beethoven's harmonic relations, as much as one could see Schubert's formal consistency put in the background.

A closer investigation of the two languages allows us to go beyond this viewpoint and to recognise, in a sense, not an otherness, but a diversity. In the way Schubert composed, the most fascinating fact of all is what we could call a *drift* or, using a more appropriate French term, a *déravage*.

Schubert was substantially the first one, as regards the then strict composition laws, to put them in a critical position – but always in a bloodless and very courteous way. Where the rules always demanded opposition and dialectics between Keynote and Dominant, the musician started proposing softer and less contrasting solutions, producing harmonic movements between adjoining degrees: instead of I – V, for example, I – III, almost glissading from one to the other, taking advantage of sensual complicity of his own inspired lyricism. Certainly aware of the crisis of the form of sonatas on one side and the keenest researcher on the other, Schubert creates with the sonata a progressive transformation of the piano language, much more futuristic than one would imagine. He is, chronologically, the first musician to pursue, albeit in a very personal way, the lesson of Beethoven himself who, starting precisely from the sonata in its most classical meaning carries its formal crisis to the extreme consequences.

Schubert's production is customarily divided into two periods, ascribing to the second of these the consolidation of the most peculiar aspect of his language: to this period certainly belongs the *Sonata* in G Major D. 894 Op. 78 composed in October 1826 and dedicated to his old friend Josef von Spaun, one of his most faithful supporters. Moreover, the sonata was fortunate enough to be published by Haslinger in 1827. It is well known that only a small part of Schubert's vast production could be published. Much too often the publishers took the liberty of adding titles and information to the author's works in order to promote sales. In this case, however, the caption used by Haslinger in the first edition – *Fantasia, Andante, Menuetto und Allegretto* – has its own *raison d'être*. The heading appears to be wanting to signal a kind of autonomy between the pieces, announcing a particular formal freedom of the first piece which should



been a more appropriate and foreseeable *Andante*. Written for publication, the *Sonata* in G Major Op. 78 – as many of the later masterpieces – enjoys a unique thematic abundance. Such wealth, however, is not limited to the extension of melodies or to the flights of the thematic inventions, it innervates the whole structure where the investigation on the new horizons of the sonata is searching and thorough. Precisely with these new horizons in mind one must read the publishers heading. The most perfect in form and spirit, are Schumann's words, both affectionate and authoritative, in describing this sonata, insisting on the perfection of the form. Schumann was referring, in particular, to the last tempo, that *Allegretto* about which he said in a symbolic way: "If somebody does not possess enough imagination to solve the enigma of the last movement, he should not perform it". It could take on either the form of a *Rondò* or a *Divertissement*, but what is most striking is its complement with the lyrical first tempo, that *Fantasia* which seems to foreshadow the formal fusion of the sonata with the inspired eccentricity of the *impromptu*. Schumann stresses the fact that the performer must decipher the innermost levels of Schubert's language, only superficially lyrical. Hence the alternation between thematic expanses and reassertions of contrapuntal functions. The *Andante* comes forward as a movement of extraordinary intensity with a Coda of agonizing beauty, and containing, I dare say, a memory of the suggestions created by the *Andante* of the *Sonata* in A Major of 1819. The *Menuetto*, on the contrary, brings us back to the fascination of the *Valses Nobles* of the previous year: a series of twelve dances which supplied him with material for continuous improvement, resulting in the superb third tempo of the *Sonata* in G Major of October 1826.

Overall, this work combines the more or less explicit characteristics of Schubert's poetics, where innocent lyricism and impressive command of the structures amalgamate, justifying the acclaimed greatness of the author, too often associated, albeit with the highest respect, with a vision of a his work exceedingly tinged with *Gemütlichkeit*. And this misunderstanding can also be

created by the seemingly programmatic intentions of the *Impromptus* Op. 90 of 1827.

The four *Impromptus* D. 899 Op. 90 are composed in the following tonalities: C Minor, E Flat Major, G Flat Major, A Flat Minor and their writing was completed between Summer and Autumn of 1827. As often happens with the great composing geniuses, as their composing ability progresses and evolves, the material tends to thin out in the density of structure. Schubert – it does not matter whether he was aware of not having much time before him, considering that he worked until the last minute at an intense pace – with the last outputs which concern typical pieces, appears to have acquired the ability to dissolve the material to the point that he composes a kind of pure lyrical essence. The perfect scenario is created precisely by the miniature-like, and yet complete, dimension of these four *impromptus* pieces. Permeated with an involving thematic beauty, they possess such lyrical intensity that one thinks of the supreme ethereal cleanliness of the material, where the structure is no longer a firm support of the melody but melts in oneness with the whole expression. The frequent use of the *arpeggio*, the labyrinthine yet sweet wondering of the tonalities, the sequence of musical images that vanish in the same moment that they are uttered, a unique musical light into which the performed is lovingly forced, render the *impromptus* some of the most precious musical jewels of the last extraordinary poetic season of Franz Schubert.

Marco Maria Tosolini



DANIEL LEVY

The world-renowned classical pianist Daniel Levy is one of the most important exponents of the Vincenzo Scaramuzza school.

Levy has drawn consistent praise from both critics and the public for the deep integrity and poetic sensibility that he transmits through his instrument. His ability to build an intimate connection with the audience through the 'passionate thoughtfulness' of his playing, has brought him international success both as a live performer and a recording artist. Levy continues to perform within the world's most celebrated music venues and concert halls, alongside major symphony orchestras and carefully chosen collaborators who share his creative vision and dedication to the musical craft.

www.daniellevypiano.com

FRANZ SCHUBERT



DANIEL LEVY

LA VOZ DEL PIANO, Y ALGO MAS

Una apreciación de Bernard Jacobson

Mi primer encuentro con Daniel Levy fue hace aproximadamente unos diez años cuando realicé una crítica de su grabación de obras para piano de Schubert para la revista *Fanfare*. En ese momento sugerí que su versión se hallaba junto a aquellas de Alfred Brendel y Radu Lupu en lo que llamé ‘mi Panteón de interpretaciones más apreciadas’. Tres años más tarde, una grabación de Edelweiss del Concierto n. 1 para piano y orquesta de Brahms, dirigido por Dietrich Fischer-Dieskau, publicada junto a una antología titulada ‘Alma Argentina’ con un programa centrado en temas clásicos folklóricos y de tango presentando piezas de Ginastera, Piazzolla, Guastavino, Ramírez y Gardel, confirmó mis impresiones positivas. Pero es solamente ahora, encontrando a Levy nuevamente en esta colección antológica que espacia de Bach y Mozart hasta Debussy y Ravel, y con obras para piano solo a sonatas con violín, sonatas para piano y ‘lieder’, que comprendo la completa dimensión y, arriesgando con una palabra muy a menudo abusada, grandeza de este notable músico.

Es un pianista excepcional que puede convencer y seducir tan expertamente en las disciplinadas exploraciones contrapuntísticas de Bach como en las atmósferas meditativas de Liszt, en la altamente colorida fantasía textural de Scriabin y en los imaginativos retratos temáticos de los ‘lieder’ y melodramas de Schumann. Y Levy lo logra triunfalmente. Sería justo, respondiendo al itinerario de sus dos discos del Libro 1 del *Clave Bien Temperado*, señalar la precisión de

su ritmo en la Fuga en Do menor, su experto equilibrio entre las dos manos en el Preludio en Re mayor y su inusual sutil aplicación de la convención en la puntuación en la Fuga de igual tonalidad; al color ricamente evocativo que su mano izquierda ofrece al Preludio en Mi menor; al carácter incisivamente decidido de su Preludio y Fuga en La menor. Estas y muchas otras observaciones similares pueden ser hechas con exactitud, pero es la poesía de su concepción global que es lo más importante. Este es un Bach romántico, en el sentido que toda ejecución musical de valor es romántica. La interpretación de Levy nos habla de la condición humana, y lo que dice expresa y despierta un profundo sentimiento.

‘Decir’ es una palabra demasiado prosaica para lo que sucede aquí. Levy hace cantar al piano, y lo consigue con efecto igualmente espléndido en cada uno de los nueve compositores generosamente representados en esta colección fascinantemente variada. Para Mozart él halla un toque alado que sin embargo nunca degenera en mera superficialidad. El drama del primer movimiento de la Sonata en La menor es intensificado por la textura esencial a la que da forma. Las figuraciones rápidas en el movimiento correspondiente de la Sonata K. 330 en Do mayor son desplegadas con ímpetu estilizado. El ‘Andante cantabile’ de ésta obra es tomado algo más lento de lo que es usual actualmente, y no obstante no deja de fluir, mientras la transición a la recapitulación en el ‘finale’ es hecha con agudeza deliciosa. Las exigencias expresivas más importantes de éste disco dedicado a Mozart están en la Fantasía y Sonata en Do menor, y éstas son efectuadas con conmovedora intensidad.

El disco dedicado a Schubert que contiene la Sonata en Sol mayor y los Cuatro Impromptus D. 899, resulta una bienvenida reaparición en este nuevo contexto. Escuchándolo nuevamente, me gusta aún más que en mi primer encuentro. Las diferencias en los matices dinámicos que noté en mi crítica original se

revelan ahora como variaciones absolutamente legítimas en el tratamiento del material repetido de los dos primeros movimientos de la Sonata. Pocos intérpretes de ésta obra han sido tan meticulosos como Levy en distinguir la 8ª nota final del 7º compás del primer movimiento, de la 16ª nota en pasajes paralelos, o en el hacer notar el acento sobre la última nota del compás 129. Su Andante es una tocante combinación de meditación anhelante con una positiva fuerza granítica en los episodios *fortissimo*. Me agrada particularmente el modo en el que él mantiene el acorde en el 8º compás del Menuetto por una fracción más larga que su valor puramente matemático. Este es ritmo concebido como elemento viviente y de respiro en la música. Hay momentos en el primero de los Cuatro Impromptus en donde alcanza un poder visceral que recuerda al *Erlkönig*, y el episodio *ben marcato* en la ejecución brillantemente caracterizada del segundo Impromptu alcanza una claridad de distinción entre negras (en los primeros compases) y corcheas (en el octavo y noveno) que no recuerdo haber nunca oído hecho con tanta incisividad.

Pasando a una selección de Liszt que incluye partes del año Italia de sus *Années de pèlerinage*, el Vals *Mefisto*, un par de piezas breves y su transcripción para piano del *Liebestod* de *Tristán e Isolda* de Wagner, nos hallamos en un mundo emocional completamente diferente. La identificación del pianista, ya sea con la inspiración y la introspección de este proteico compositor parece no menos total que la 'Bach-idad' (Bach-ness) de su Bach y la 'Mozart-idad' (Mozart-ness) de su Mozart. El sonido de *Venezia e Napoli* y de *Après une lecture du Dante* (llamada también "Sonata Dante") tiene una calidad casi táctil y el ritmo y el fraseo poseen el justo carácter mercurial. El dominio técnico de Levy, su entusiasmo rítmico y el tono 'cantabile' son evidentes aquí como lo son a lo largo de los doce discos de esta colección, aunque las diferencias entre los mundos expresivos de los compositores presentes – y por cierto entre las varias obras de cada uno de ellos – son iluminadas por las más seguras de las



manos. Dicho sea de paso, sería un placer escuchar a Levy interpretar algunos de los arreglos para piano hechos por Liszt de los 'lieder' de Schubert, una combinación de diversos caracteres de composición mayor que el ejemplificado por la unión de Wagner/Liszt en la transcripción del *Liebestod*.

La usual identificación en la mente del público de Liszt con Chopin tiene poco que ver con el real contenido de la música de estos dos hombres, y no es una sorpresa encontrar en el Chopin de Levy una neta diferencia con su Liszt, tanta como en la familiar frase "entre el día y la noche". Una secuencia de cinco Valses es interpretada con suntuosa naturalidad y un agraciado toque filigranado. Los diez Nocturnos que siguen ofrecen una amplia variedad de concepción expresiva, desde la pura voluptuosidad del op. 32 n. 1 a la yuxtaposición de extrañeza y acero en el tono del op. 15 n. 3 y una interpretación del op. 48 n. 1 en Do menor que incluye un tono elegíaco, grandeza heroica y una vehemencia explosiva que es genuinamente asombrosa. Este es un Chopin desprovisto del histerismo nervioso que muy a menudo encontramos en ejecuciones de rutina.

Scriabin, representado por sus 24 Preludios op. 11, 12 Estudios op. 8 y otro Estudio sin número de opus, no es un compositor que usualmente me entusiasme. Mayor mérito, entonces, a Levy por haber realizado un disco que me ha brindado mucho placer hallándome incluso muchas veces sonriendo. En lugar de la a veces amorfa 'sopa' armónica que se oye en muchas ejecuciones de música de Scriabin, el énfasis es aquí puesto en el tono/color y en la línea, particularmente en la vigorosa tensión entre las líneas. Por una vez el germanismo 'voz conductora', es un término apropiado que usualmente sirve como una pretenciosa palabra para la escritura a varias voces. Los preludios son en su mayor parte llamativas miniaturas, y entre los muchos toques expresivos que Levy les brinda sobresale su vívida conducción del misterioso final del n. 10.

Más sustancial, aunque nunca aproximándose a la grandiosidad de algunas de las más irradiantes efusiones de Scriabin, son los Estudios, y la interpretación de Levy realiza su amplio arco de forma y tono a la perfección. El op. 8 n. 3 es interpretado con un poderoso sentimiento legendario; el n. 10 con una liviandad casi mendelssohniana. El primer Estudio de la serie evidencia un sentido de modestia que es muy atrayente – jamás pensé que pudiera atribuir modestia a este compositor, un tanto pomposo, mientras el n. 8 es un ejemplo de atmósfera diabólica y posee un brillo que es realmente irresistible cuando es tocado, como aquí, por un pianista con técnica de sobra. El n. 5 sugestivo y en la vena irónica de Hugo Wolf, posee un contagioso aire de danza. También el n. 6 es danzante y concluye con una lograda y encantadora sonrisa leve.

Uno de los discos mas atrayentes de la serie es el que Levy llama “Un Recital de Piano para los Niños del Mundo”. Fue grabado durante un concierto en Venecia, con la excepción de un encantador y simple Impromptu para cuatro manos del *Bilder aus Osten* de Schumann, que Levy agregó grabando por sobreposición. Él explica que aunque había niños en la audiencia, el recital no fue específicamente para niños sino que la música elegida fué inspirada y dedicada a la niñez. Como fuese, las exigencias técnicas de ésta música aseguran que este recital no fue un juego de niños para el intérprete, y los resultados atestiguan una vez más la impresionantemente alta maestría de Levy. Junto a una lectura plena de atmósfera de la conocida *La fille aux cheveux de lin*, otras piezas totalmente desconocidas del *Album para la Juventud* de Schumann, que fueron recogidas y publicadas por Jörg Demus, además del algo grandioso *Hymne de l'enfant à son réveil* de Liszt, el programa incluye las *Kinderszenen* de Schumann interpretadas en un modo que evoca mágicamente la elusividad de los pensamientos infantiles incluyendo una embelesada entrega del *Träumerei* que es un verdadero ensueño. También es presentada la serie *Children's Corner* (El Rincón de los Niños) de Debussy, animado con

el *Jimbo's Lullaby* con una efectiva variedad de articulación y una pura fascinación sonora junto a un apto toque de humor. Otra bienvenida inclusión es la de la Pavana para una Infanta Difunta (*Pavane pour une infante défunte*) de Ravel, cuya presencia puede ser vista como un juego de palabras, ya que infanta significa en español princesa y no específicamente una niña. Ravel aclaró a un pianista que había ofrecido una ejecución somnolienta que ésta quería decir: 'Una Pavana para una Princesa Muerta' y no una 'Pavana Muerta para una Princesa'. Pero la interpretación evocativa de Levy no corre el riesgo de ésta queja. El disco concluye con el Preludio en Do mayor n. 1 del Libro 1 del *Clave Bien Temperado* que fue ofrecido como delicado y hermoso 'bis'.

Aunque la serie está focalizada sobre la voz del piano también incluye contribuciones de otros dos instrumentos, el violín y el violonchelo, y de dos cantantes, el espléndido barítono austriaco Wolfgang Holzmair y el gran ex-barítono Dietrich Fischer-Dieskau que aparece no solo como voz recitante sino también como director del Concierto para piano y orquesta y de la Introducción y Allegro Appassionato de Schumann, conocida como "Konzertstück". Estos dos nombres como los del violinista de origen ruso-polaco-argentino Nicolás Chumachenko y el violonchelista italo-polaco Franco Maggio Ormezowski son suficientes para revelar los círculos elevados en los que Levy se mueve, a un nivel de completa paridad artística.

Con Fischer-Dieskau y la Philharmonia Orchestra la colaboración de Levy en las dos obras concertadas de Schumann se sintoniza perfectamente. Acertadamente su interpretación del Concierto para piano es meditativa y discursiva, a diferencia del enérgico Concierto n. 1 de Brahms, del que escribí en el año 2000. El movimiento central es interpretado con la espontaneidad de un canto, y el 'finale' posee una maravillosa solidez junto a una digitación centelleante y eléctrica del tipo que Schumann no podía dominar después de la lesión en su

dedo, pero que Clara podía. A lo largo del concierto el solista y la orquesta alcanzan una elocuencia admirable, y en el *Konzertstück* las ornamentaciones de Levy proveen un fino apoyo al romanticismo de los solos de corno (a propósito, una bellísima ejecución del corno). Era de esperar que un cantante que dió tan detallados matices a las palabras, como Dietrich Fischer-Dieskau se habría dedicado a la declamación en el género del melodrama o melólogos con música, una vez retirado del canto. En el *Schön Hedwig* y en las Dos Baladas op. 122 él proyecta vocalmente los textos con una consumada claridad y sentido dramático convirtiendo la primera de las dos baladas en particular, en una verdadera pequeña ópera. Esta experiencia podría ser casi llamada “Las Muchas Voces de Dietrich Fischer-Dieskau”. A veces la intensidad de su declamación se acerca al espíritu del expresionismo alemán aunque la siempre sensible interpretación de Levy de la parte pianística contribuye a dar un tono de cordura no siempre emulado por el expresionismo más extremo.

En conjunto su asociación con Holzmair en una serie bien concebida de ‘lieder’ de Schumann sobre poemas de Heine, Lenau y Geibel, como con Chumachenco y Ormezowski en las sonata para violín y piano y violonchelo y piano de Brahms, revelan a un pianista experto en el mundo de la música de cámara así como bajo el reflector del solista. Sus ‘performances’ en conjunto ofrecen interpretaciones del más alto nivel, a la vez consumada y apasionadamente romántica, finamente proporcionada en la estructura, que se deleita en el colaborativo dar y recibir del mundo de los ‘lieder’ y de las sonatas. Y no olvidemos que Brahms, como sus predecesores clásicos todavía llamaban a éstas obras sonatas para piano y violín, y para piano y violonchelo, en lugar de viceversa, lo que hace su inclusión en “La Voz del Piano” reveladora y enteramente apropiada.

He amado el pianismo de Daniel Levy desde el primer momento que lo encontré. Pero ha sido esta magnífica colección que me ha recordado que él es un artista que merece estar al lado no solo de los Brendels y Lupus, sino de cualquiera de las más celebradas y prestigiosas figuras de la interpretación musical. Aunque los oyentes de estas interpretaciones conozcan ya las obras presentadas en la colección, con toda certeza aprenderán muchas cosas acerca de ellas que no habían pensado antes, y que junto con la bendita voluntad de arriesgar, es lo que distingue la gran maestría de la mera artesanía.

Bernard Jacobson nació en Londres. *Fué crítico musical del Chicago Daily News y profesor de música en el Chicago Musical College de la Universidad de Roosevelt. Fué redactor de los programas de la Philadelphia Orchestra desde 1984 a 1992, sirviendo también como consejero musical de Riccardo Muti. Ha publicado tres libros y traducciones de varios idiomas, escrito poesía para series musicales y actuado como narrador en grabaciones y conciertos alrededor del mundo.*



DESLIZAMIENTOS MUSICALES DE SCHUBERT

Hablar de madurez musical es inadecuado y difícil cuando se considera la vida artística y musical de un autor que a los diez y nueve años estaba en plena actividad y que murió cuando tenía sólo treinta y un años, dejando alrededor de mil obras que abarcan todos los géneros imaginables de los inicios del siglo 19, incluso ópera y música sacra, tan exigentes como la música sinfónica y aún más, en términos de aliento organizativo.

Sin embargo el recorrido artístico de Schubert nos permite experimentar un maravilloso asombro, absolutamente exclusivo, el asombro que proviene de observar su talento infinitamente creativo, su capacidad para crecer en unos doce años esplendorosos, hasta alcanzar niveles de profundidad de expresión y madurez de lenguaje sin igual. La *Sonata* en Sol mayor y los cuatro *Impromptus* op. 90 atestiguan este recorrido, tan increíblemente rápido y a la vez impregnado de toda la gracia especial de este músico vienés. Entre los muchos músicos de buena reputación que hizo

de Viena un mito de la música romántica, la gran mayoría estaba compuesta por artistas que llegaban a la ciudad imperial, se enamoraban de ella y, sin haber nacido allí, nunca más la abandonaban hasta morir. Así Franz Schubert (Viena, 1797 – 1828) plasma el espíritu vienés en su forma más intensa y completa y, de alguna manera, estas dos emblemáticas composiciones – dado que son el elemento característico de dos géneros pianísticos y dos accesos a la composición diferentes y complementarios – asumen la forma de un compendio nuclear de la poesía de Schubert. Mucho de lo que se ha escrito y discutido sobre el estilo de Schubert se vincula estrechamente con las sonatas y a menudo, como en el caso de estos trabajos sinfónicos, la gente ha sugerido una alteridad comparada con la producción de Beethoven. En esencia, se ha sugerido que la forma de Schubert era formalmente dependiente de un lirismo temático exuberante, como estaba estructurada la de Beethoven; uno podría

las relaciones armónicas de Beethoven, tanto como podría ver la consistencia formal de Schubert colocada en segundo plano.

Una investigación más profunda de los dos lenguajes nos permite ir más allá de este punto de vista y reconocer, en un sentido, no una alteridad sino una diversidad. En la forma de componer de Schubert, el hecho más fascinante de todos es lo que podríamos llamar un *deslizamiento* o, usando un término francés más apropiado, un *dérápage*.

Schubert fue sustancialmente el primero, con respecto a las entonces estrictas leyes de la composición, en colocarlas en una posición crítica - pero siempre de una manera incruenta y muy cortés. Donde las reglas siempre exigían oposición y dialéctica entre tónica y dominante, el músico comenzó a proponer soluciones más simples y menos contrastantes, produciendo movimientos armónicos entre grados contiguos: en vez de I – V, por ejemplo, I – III, casi deslizándose de uno al otro, aprovechando la complicidad sensual de su propia lírica inspirada. Ciertamente conciente de la crisis de la forma sonata por un lado y agudo investigador por el otro, Schubert crea con ésta una progresiva transformación del lenguaje pianístico, mucho más futurista de lo que se podría imaginar. Cronológicamente, él es el primer músico en continuar, aunque de una manera muy personal, con la lección del propio Beethoven quien, comenzando precisamente a partir de la sonata en su significado más clásico, lleva su crisis formal hasta las últimas consecuencias.

La producción de Schubert se divide habitualmente en dos períodos, atribuyendo al segundo de ellos la consolidación del aspecto más peculiar de su lenguaje: a este período pertenece sin duda la *Sonata* en Sol mayor D. 894 op. 78 compuesta en octubre de 1826 y dedicada a su viejo amigo Josef von Spaun, uno de sus admiradores más fieles. Además, la sonata tuvo la fortuna de ser publicada por Haslinger en 1827. Es sabido que sólo una pequeña parte de la vasta producción de Schubert se pudo publicar. Con demasiada frecuencia los editores se tomaban la libertad de agregar títulos e información a las obras del autor a fin



de promover las ventas. No obstante, en este caso el título usado por Haslinger en la primera edición – *Fantasia, Andante, Menuetto y Allegretto* – tenía su propia razón de ser. El título parece querer señalar una especie de autonomía entre las piezas, anunciando una libertad formal particular de la primera pieza que debería haber sido un *Andante* más apropiado y previsible. Escrita para la publicación, la *Sonata* en Sol mayor op. 78 – como muchas de las obras maestras posteriores – goza de una abundancia temática única. Sin embargo, tal riqueza no está limitada a la extensión de melodías, al vuelo de las invenciones temáticas; ésta inerva toda la estructura donde la investigación de los nuevos horizontes de la sonata es perspicaz y exhaustiva. Precisamente con estos nuevos horizontes en la mente se debe leer el título del editor. Las más perfectas en forma y espíritu son las palabras de Schumann, tanto afectuosas como autoritarias, para describir esta sonata, insistiendo en la perfección de la forma. Schumann se refirió en particular al último tiempo, ese *Allegretto* del que dijo en un modo simbólico: si alguien no posee suficiente imaginación para resolver el enigma del último movimiento, no debería interpretarlo. Podría tomar la forma de un *Rondò* o un *Divertissement*, pero lo más impactante es su complemento con el primer tiempo lírico, esa *Fantasia* que parece presagiar la fusión formal de la sonata con la excentricidad inspirada del impromptu. Schumann destaca el hecho que el intérprete debe descifrar los niveles más profundos del lenguaje de Schubert, sólo superficialmente lírico. De aquí la alternancia entre extensiones temáticas y reiteración de funciones de contrapunto. El *Andante* se presenta como un movimiento de extraordinaria intensidad con una Coda de agonizante belleza, y que me atrevo a decir que contiene una memoria de las sugerencias creadas por el *Andante* de la sonata en La mayor de 1819. El *Menuetto*, al contrario, recuerda la fascinación de los *Valses Nobles* del año anterior: una serie de doce danzas que le dieron material para el mejoramiento continuo, cuyo resultado es el soberbio tercer tiempo de la *sonata* en Sol mayor de octubre de 1826.

En general, este trabajo combina las características más o menos explícitas de la poesía de Schubert, donde se amalgaman un lirismo inocente y un impresionante manejo de las estructuras, justificando la aclamada grandeza del autor, muy a menudo asociada, aunque con el mayor respeto, a una visión de su trabajo extremadamente matizada con *Gemütlichkeit*. Y este mal entendido también lo pueden crear las intenciones aparentemente programáticas de los *Impromptus* op. 90 de 1827.

Los cuatro *Impromptus* D. 899 op. 90 están compuestos en las siguientes tonalidades: Do menor, Mi bemol mayor, Sol bemol mayor y La bemol menor, y su escritura fue completada entre el verano y el otoño de 1827. Como sucede a menudo con los grandes genios compositores, a medida que su habilidad de composición progresa y se desarrolla, el material tiende a disminuir la densidad de su estructura. Schubert – no importa si era o no conciente de no tener mucho tiempo por delante, considerando que trabajó hasta el último minuto con un ritmo intenso – con las últimas producciones concernientes a piezas típicas parece haber alcanzado la capacidad de disolver el material hasta el punto que compone una especie de pura esencia lírica. La ocasión perfecta está dada precisamente por la dimensión en miniatura, pero completa, de estos cuatro *Impromptus*. Impregnadas de una belleza temática envolvente, poseen tal intensidad lírica que uno piensa en la suprema pulcritud etérea del material, donde la estructura ya no es un firme apoyo de la melodía sino que se funde en una unidad con la expresión completa. El uso frecuente de los arpeggios, el vagabundo laberíntico pero dulce de las tonalidades, la secuencia de imágenes musicales que se desvanecen en el mismo momento en que se articulan, una única luz musical a la que es amorosamente obligado el intérprete, hacen de los *Impromptus* una de las joyas musicales más preciosas del último extraordinario período poético de Franz Schubert.

Marco Maria Tosolini



DANIEL LEVY

Daniel Levy, pianista clásico mundialmente reconocido, es uno de los exponentes más importantes de la escuela de Vincenzo Scaramuzza. Levy ha recogido durante su prestigiosa carrera constantes elogios, tanto sea de críticos cómo del público, por la integridad profunda y la sensibilidad poética que transmite a través de su instrumento. Su habilidad de establecer una íntima conexión con la audiencia por la "introspección apasionada" de sus interpretaciones, le ha procurado notable éxito internacional como intérprete en vivo y en sus numerosas producciones discográficas. Levy desarrolla su actividad artística en las más importantes salas de conciertos, con excelentes orquestas sinfónicas y en el género camarístico con colaboradores escogidos atentamente que comparten su visión creativa y dedicación al arte musical.

www.daniellevypiano.com



Edelweiss Emission www.edelweissemission.com

Recording location: Rosslyn Hill Chapel, London (UK)

Producer: Silvia Melloncelli

Recording Engineer: Giovanni Melloncelli

Cover & Booklet Design: Marga Baigorria

© © Daniel Levy

Daniel Levy plays a Steinway piano

For more information, we invite you to visit Daniel Levy's website:

www.daniellevypiano.com

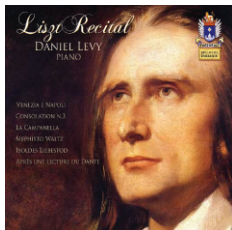
SCHUBERT
PIANO SONATA D 894
IMPROMPTUS D 899
EDEM 3367



DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE

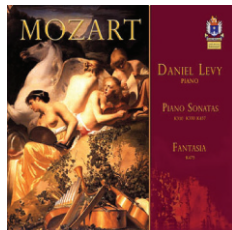
Piano



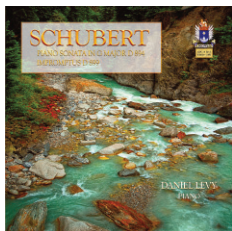
EDEM 3364
Liszt Recital



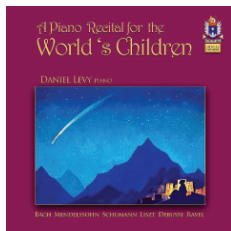
EDEM 3365
Bach 'Well-Tempered
Clavier' Book 1



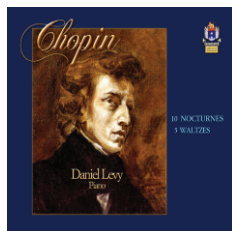
EDEM 3366 - Mozart
Piano Sonatas and Fantasia



EDEM 3367 - Schubert
Piano Sonata D 894
Impromptus D 899



EDEM 3368
A Piano Recital for
the World's Children

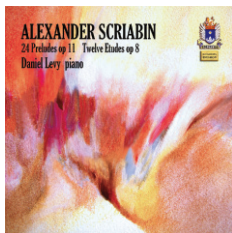


EDEM 3369 - Chopin
Waltzes and Nocturnes

DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE

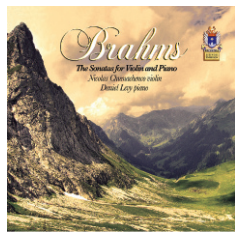
Piano



EDEM 3370 - Scriabin
24 Preludes Op. 11
12 Etudes Op. 8



EDEM 3371 - Brahms
Cello Sonatas

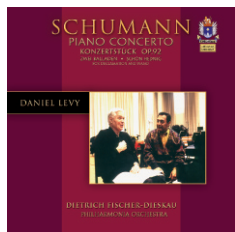


EDEM 3372 - Brahms
Violin Sonatas



EDEM 3373 - Schumann
Lieder on poems by Heine,
Lenau and Geibel

Visit our website
www.edelweissemission.com



EDEM 3374 - Schumann
Piano Concerto Op. 54
Konzertstück Op. 92

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

EDEM 3367



SONATA D 894 IN G MAJOR

① Molto moderato e cantabile	18' 42"
② Andante	10' 10"
③ Menuetto – Allegro moderato	4' 25"
④ Allegretto	9' 24"

IMPROMPTUS D 899

⑤ No. 1 in C Minor	10' 40"
⑥ No. 2 in E Flat Major	4' 51"
⑦ No. 3 in G Flat Major	6' 19"
⑧ No. 4 in A Flat Major	7' 33"

Daniel Levy, piano

TOTAL PLAYING TIME

72' 39"



STEINWAY & SONS

SCHUBERT - DANIEL LEVY, PIANO

SCHUBERT - DANIEL LEVY, PIANO

EDEM 3367