

Brahms

The Sonatas for Violin and Piano

Nicolás Chumachenko violin

Daniel Levy piano



Johannes Brahms (1833-1897)

SONATA N. 1 IN G MAJOR OP. 78

1 Vivace ma non troppo	10'41"
2 Adagio	4'19"
3 Allegro molto moderato	9'05"

SONATA N. 2 IN A MAJOR OP. 100

4 Allegro amabile	8'07"
5 Andante tranquillo	6'43"
6 Allegretto grazioso	5'55"

SONATA N. 3 IN D MINOR OP. 108

7 Allegro	8'01"
8 Adagio	5'12"
9 Un poco presto e con sentimento	3'09"
10 Presto agitato	5'35"

Nicolás Chumachenco, *violin*

Daniel Levy, *piano*

TOTAL PLAYING TIME

71'53"

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 Ormezowski, 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.*



BRAHMS BEYOND BRAHMS

“Form in music helps understanding through memory. No one single element alone, such as uniformity, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, harmonic and rhythmical relationships, or even logic itself – produce or assist in the creation of beauty. All however, help in determining an organisation which makes intelligible the presentation of the musical idea. Language which expresses musical ideas through notes can be compared to language which expresses thought and emotions with words, both because its vocabulary must adapt itself to the intellect which it addresses, and because these elements satisfy the functions of rhythm, meter, rhyme, verse, breaking-down into strophes, phrases, paragraphs, chapters and so on, in poetry or in prose”.

These lines are from one of Arnold Schoenberg’s most remarkable essays. The title is fairly provocative – ‘Brahms the progressive’ - and it restores to the history of music and author in all his genius, an artist who transcends often arbitrary or biased historical categories. Here of course we must recall the famous nineteenth-century *querelle*, in which supporters of Wagner, the ‘musician of the future’, assembled against the ‘conservative academic’ Brahms. Schoenberg, with his extraordinary wise intuition, sweeps away cliché and analyses the deepest and most compelling components of Brahms’ language. Chamber music plays a decisive role in the Master of Hamburg’s poetics. Having left behind the *strette* of saccharine drawing-room entertainment, chamber music, through the work of many composers, had already reached expressive heights unimaginable in previous historical contexts. In Brahms we find a further projection within the composer’s ‘laboratory’. But this formal awareness in Brahms’ chamber music production – so perfectly described by Schoenberg – together with extremely powerful poetic tension, yet not without the seductive beauty of popular music, as in Proust’s beautiful and unprejudiced acceptance – have created truly unique moments. If in the quintets with piano, clarinet, solo

strings, string quartets and sextets he poured all the concentrated constructive wisdom drawn from the severe organisation of his creative mind (in relation to the systematic nature of his studies), we see something different in the three sonatas for violin composed within a ten-year-period, between 1878 and 1888. Here the desire for interconnection is revealed, a desire to make a profoundly symbiotic relationship between the extreme formalisation of structures and the melodic tension born of extreme refinement, which is so often abandoned to the rhapsodically episodic. The piano preserves that harmonic mastery that Brahms had possessed from his twenties, at the time of his great friendship with Robert Schumann. Along with their constructive capacity, the three sonatas contain a great, if controlled, freedom of movement in the parts and the segments which together provide the unity of compositions.

The first Sonata in G Major, op. 78, was composed between 1878 and 1879. Already the triple tempo (6/4) of the initial 'Vivace ma non troppo' suggests the pianistic weaving as a piece of great programmatic decipherability: the initial beats are formed like a chorale which soon unwinds itself in an arpeggio on which the initial violin theme is grafted. This is not to give in to 'micro-analytic' aims, but to point out that this lucidity of writing and projectual clarity is shared by all three sonatas. This does not, however, mean that the three sonatas, within the unity of linguistic expression, do not reveal different peculiarities. The melodic 'continuity' of the first sonata, with special reference to the first tempo – but nevertheless a substantial characteristic of the work – achieves greater rhapsodic suspension in the second, giving way to a fascinating dialogue between violin and piano, greatly increasing the dialectic atmosphere.

The second Sonata in A Major op. 100 ('Thunersonate') was composed in 1886 and assumes a special position in Brahms' poetic universe. If the homogeneity of the piano subject is not only unaltered in respect to its previous 'little sister' but also possesses moments of elaboration and deepening, the thematic treatment is opened up to a new phase in which it seems to undergo a rarefaction

of density and expression. The material itself is more filtered, almost as if it had been sifted through a sieve. It is impossible not to see foreshadowings of that superb tendency of Brahms' grand artistic maturity to refine his creative material with extreme poetic attention. Confirmation will come with genuine jewels such as the works for piano 117 and 118. Even in the beginning of the 'Vivace di più' the simplicity of the violin nearly reaches a 'non-thematism'. Its transformation, then, in the melodic exposition, confirms the delicate and priceless balance that Brahms knows how to utilise. The lyric tension of the violin again unwinds in the most total fluidity – whose mechanisms are however decipherable.

The third Sonata in D Minor op. 108, significantly dedicated to Hans von Bülow as a sign of gratitude for his encouragement, contains the typical climax of Brahms' most recognizable poetics. From the very first beats one catches the reiteration of a 'cellular motif' which lends the piece great vigour – an 'Allegro' in double time – and the whole is governed by the sharply rhythmical *contrappunto* of the piano. The later intensification of the harmonic material increases the fullness of sonority, granting the violin a structure on sharper and more perceptible registers.

The third sonata makes clear the aim at great complexity, in respect to the other two earlier pieces from this ten-year period. The composition project intends to reunite an extraordinary artistic experience through the totality of its values. The introduction of the pedal from the fifth to the eighth sections of the first tempo recalls that peculiar dramatic quality of that which Schumann called 'an angel come down to earth'. The lucidity of the composition and the clarity of the intent are not diminished even in the structural excitement of the 'Presto agitato'. The last tempo is a monument – but without emphasis – to his skill in organizing his material. The rhythmic features deserve deeper examination. The violin follows a clear demonstration of the values declared (from many measures the violin theme is precisely divided into six effective quavers) while the piano is entrusted

with the variation of the rhythmic sections with an entire series of techniques. The three sonatas for violin, within Brahms' chamber music production, make up an experience which is on the one hand profoundly linked to his creative models, and on the other, made independent by that particular confidence that Brahms had with the violin from his very earliest years. He had conceived the violin in its exquisitely solo function – after the gypsy Eduard Rémeny, and later the more authoritative magisterial Joachim, ensured that after his beloved piano, Johannes Brahms dedicated his most precious energy to the violin.

Marco Maria Tosolini



NICOLAS CHUMACHENCO



NICOLAS CHUMACHENCO

The violinist Nicolás Chumachenco, of Russian descent, was born in Poland and brought up in Argentina. He completed his studies as a violinist in the United States with the legendary Jascha Heifetz at the University of South California and with Efrem Zimbalist at the Curtis Institute. He went on to make his European débuts with awards at the Moscow Tchaikovsky Competition and the Brussels Queen Elisabeth. He has appeared with Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Ferdinand Leitner, Vaclav Smetáček, Peter Maag and Rudolf Kempe, among others, and collaborated regularly with Yehudi Menuhin at the Gstaad Festival. He has also performed chamber music, notably as first violin of the Zurich Quartet, with which he has given concerts in Europe and the Americas. Chumachenco is Professor of Violin at the Freiburg Musikhochschule, and since 1990 has served as director/soloist of the Queen Sofia Chamber Orchestra.

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

JOHANNES BRAHMS



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.*



BRAHMS MAS ALLA DE BRAHMS

“La ‘forma en la música’ sirve para la comprensión a través de la memoria. Uniformidad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación rítmica y armónica e incluso lógica, ninguno de estos elementos produce belleza o ayuda a producirla. No obstante, todos contribuyen a determinar una organización que hace inteligible la presentación de la idea musical. El lenguaje mediante el cual las ideas musicales se expresan en notas se puede comparar al lenguaje que expresa sentimientos y pensamientos con la palabra, ya sea porque su vocabulario se debe adecuar al intelecto al que se dirige o porque los mencionados elementos de su organización cumplen las funciones del ritmo, del metro, de la descomposición en estrofas, frases, párrafos, capítulos y demás, en la poesía o en la prosa.”

Son palabras “áureas” de uno de los ensayos más iluminados, aun considerando su vasta tratadística, pensados y escritos por Arnold Schoenberg. El título es razonablemente provocativo: “Brahms, el progresivo” y devuelve a la historia de la música un autor en toda su genial capacidad de traspasar las categorías históricas a menudo delineadas con cierta superficialidad y/o parcialidad. Es conocida la “controversia” de fines del ochocientos que enfrentó a defensores del “músico del porvenir”, Wagner, con los del “académico, conservador” Brahms. Schoenberg, con sus razonadas y extraordinarias intuiciones, elimina muchos lugares comunes y analiza el lenguaje brahmsiano en sus componentes más profundos y atractivos. En la poética del Maestro de Hamburgo la música de cámara tiene un rol decisivo.

Liberada de las “limitaciones” de la dulzona función decorativa de entretenimiento de salón, la música de cámara, por la obra de no pocos autores, alcanza cimas expresivas inimaginables en contextos históricos precedentes. Con Brahms hay una ulterior proyección en la dimensión del “laboratorio” de autor. Pero el conocimiento formal, tan acabadamente descrito por Schoenberg, unido a una fortísima tensión poética que no olvida la seductora belleza de la

música popular – en la bella y desprejuiciada acepción de Proust – han dado vida a momentos muy particulares en la producción de cámara brahmsiana. Si en los quintetos con piano, con clarinete, o sólo de arcos, en los cuartetos y sextetos de arcos ha vertido de modo compacto toda la sabiduría constructiva derivada de la severa organización de su mente creativa (en relación con la sistematicidad de sus estudios), en las tres sonatas para violín compuestas en un período de diez años, entre 1878 y 1888, se manifiesta la intención de interconectar, hacer profundamente simbióticas la alta formalización de las estructuras y la tensión melódica con aportes de música extraculta, a menudo abandonada a una estructura rapsódica en episodios.

El piano conserva esa función de “magisterio” armónico que Brahms ya dominaba desde sus veinte años, en la época de su gran amistad con Robert Schumann. En las tres sonatas se añade a esta capacidad constructiva una grande, aunque controlada, libertad de movimiento de las partes y los segmentos que, en su ensamble, permiten la unidad de las composiciones.

La primera, Sonata en sol mayor op. 78, fue compuesta entre 1878 y el año sucesivo. Ya el tiempo ternario (6/4) del inicial “Vivace ma non troppo” propone la tesitura pianística como un recorrido de gran descifrabilidad programática: en los compases iniciales se configura una especie de “coral” que se devana rápidamente en un arpeggio sobre el que se injerta el tema inicial del violín. Esto no es para ceder a intentos “microanalíticos” sino para destacar que tal nitidez de escritura, tal claridad proyectual son comunes a las tres sonatas. Eso no impide que las tres composiciones, en la unidad de la expresión lingüística, manifiesten sin embargo diferentes peculiaridades. La “continuidad” melódica de la primera sonata, especialmente en lo que respecta al primer tiempo – aunque aparece como característica “sustancial” de la obra – encuentra en la segunda un mayor uso de la suspensión rapsódica, dando espacio a un fascinante diálogo entre violín y piano que aumenta en gran medida su clima dialéctico.

La segunda Sonata en la mayor op. 100 (‘Thunersonate’) fue compuesta en 1886 y asume una posición particular en el universo poético brahmsiano. Si la

homogeneidad del discurso pianístico no sólo permanece inalterada respecto de su anterior “hermana” sino que conoce momentos de profundización y elaboración, el tratamiento temático se abre a una nueva fase; como si se asistiera a una rarefacción de la densidad de expresión. El propio material está más filtrado, se lo percibe casi como pasado por un tamiz. No se pueden dejar de vislumbrar signos premonitorios de una áurea tendencia de la gran madurez artística de Brahms para refinar el material creativo con extrema y poética atención. Las confirmaciones provendrán de auténticas joyas como son las obras para piano 117 y 118. También al inicio del “Vivace di più” la simplicidad de la presencia del violín alcanza casi un “no tematismo”. Su transformación, en la exposición melódica confirma los delicados y preciosos equilibrios que Brahms sabe poner en acción. Es en la más absoluta fluidez - de la cual sin embargo son descifrables los mecanismos - donde se devana nuevamente la tensión lírica del violín. En la tercera Sonata en re menor op. 108, dedicada significativamente a Hans von Bulow como signo de gratitud por su apoyo como director y calificado exponente de la vida musical europea a la música sinfónica de Brahms, se recrea el típico “clímax” de la poética más reconocible del compositor. Desde los primeros compases se capta la reiteración de una célula motívica que imprime gran vigor al desarrollo de la pieza - un “Allegro” en tiempo binario - y todo sostenido por un nítido contrapunto rítmico del piano. La sucesiva intensificación del material acordal hace que la sonoridad aumente su plenitud permitiendo al violín una tesitura en registros más agudos y perceptibles. La tercera sonata permite captar la intención de una mayor complejidad respecto de las otras dos que la preceden en el transcurso de una década. El proyecto compositivo apunta a reunir en un “unicum” una extraordinaria experiencia artística mediante el uso de la totalidad de sus valencias. La introducción de un “pedal” de la V a la VIII sección del primer tiempo nos trae reminiscencias de una dramaticidad peculiar de la expresión de aquello que Schumann definió “un ángel que ha descendido a la tierra”. La nitidez de la composición, la lucidez de intentos no mengua ni siquiera en el ímpetu estructural del “Presto agitato”. El último tiempo es un

monumento – aunque carente de énfasis – a la capacidad de organización del material. El discurso rítmico merecería evaluaciones más profundas. El violín evidencia netamente los valores declarados (en muchos casos la parte del violín está dividida exactamente en seis corcheas efectivas) mientras que se da al piano la posibilidad de variar los módulos rítmicos con una serie de técnicas apropiadas.

Las tres sonatas para violín, dentro de la producción de cámara de Brahms, se configuran como un recorrido que por un lado está vinculado profundamente a los módulos creativos del autor, y por el otro se ha vuelto autónomo por esa particular confianza que el músico, desde muy joven, tuvo con el violín concebido en función exquisitamente solista; primero el “gitano” Eduard Rémeny, luego el más autorizado y magistral Joachim hicieron que Johannes Brahms dedicara a este instrumento sus más preciosas energías después del amadísimo, inseparable piano.

Marco Maria Tosolini



DANIEL LEVY



NICOLAS CHUMACHENCO

El violinista Nicolás Chumachenco, de origen Rusa, nació en Polonia y se formó en Argentina. Perfeccionó sus estudios de violín en Estados Unidos con el legendario Jascha Heifetz en la Universidad del Sur de California y con Efrem Zimbalist en el Instituto Curtis de Filadelfia. Ganador de los concursos internacionales Tchaikovsky (Moscú) y Queen Elisabeth (Bruselas). Actuó como solista con Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Ferdinand Leitner, Vaclav Smetáček, Peter Maag, Rudolf Kempe, entre otros, y ha colaborado con Yehudi Menuhin en el Festival de Gstaad. También ha actuado en música de cámara, notablemente como el primer violín del Cuarteto de Zurich, con el que ha ofrecido conciertos en Europa y las Américas. Chumachenco es Profesor de Violín en la Escuela Superior de Música de Friburgo (Alemania) y, desde 1990, director-concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

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:

Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venice (Italy)

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

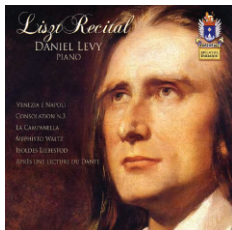
BRAHMS
VIOLIN SONATAS
EDEM 3372



DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE

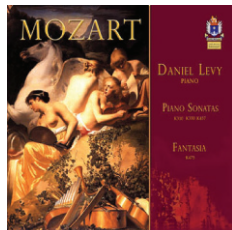
Piano



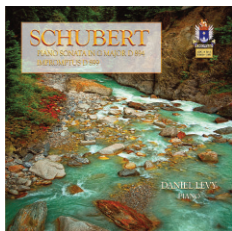
EDEM 3364
Liszt Recital



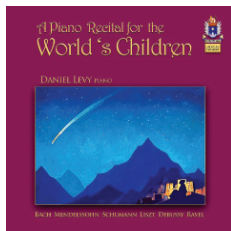
EDEM 3365
Bach 'Well-Tempered
Clavier' Book 1



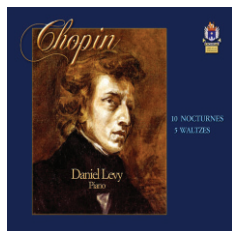
EDEM 3366 - Mozart
Piano Sonatas and Fantasia



EDEM 3367 - Schubert
Piano Sonata D 894
Impromptus D 899



EDEM 3368
A Piano Recital for
the World's Children

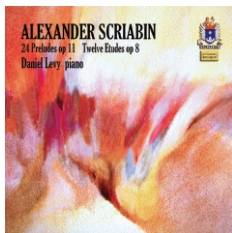


EDEM 3369 - Chopin
Waltzes and Nocturnes

DANIEL LEVY

THE VOICE OF THE

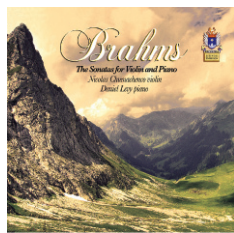
Piano



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



EDEM 3371 - Brahms
Cello Sonatas

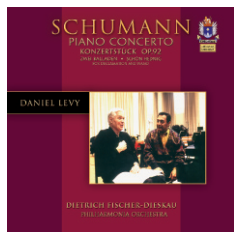


EDEM 3372 - Brahms
Violin Sonatas



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

Johannes Brahms (1833-1897)

SONATA N. 1 IN G MAJOR OP. 78

- 1 Vivace ma non troppo
- 2 Adagio
- 3 Allegro molto moderato

10' 41"
4' 19"
9' 05"

SONATA N. 2 IN A MAJOR OP. 100

- 4 Allegro amabile
- 5 Andante tranquillo
- 6 Allegretto grazioso

8' 07"
6' 43"
5' 55"

SONATA N. 3 IN D MINOR OP. 108

- 7 Allegro
- 8 Adagio
- 9 Un poco presto e con sentimento
- 10 Presto agitato

8' 01"
5' 12"
3' 09"
5' 35"

Nicolás Chumachenco, *violin*

Daniel Levy, *piano*

TOTAL PLAYING TIME

71' 53"



STEINWAY & SONS