

  
CD-1413 DIGITAL

# SAMUIL FEINBERG

PIANO SONATAS  
Nos. 1-6

NIKOLAOS SAMALTANOS  
CHRISTOPHE SIRODEAU



**FEINBERG, Samuil Evgenievitch** (1890-1962)

The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos. 1-6

- |          |   |                                       |
|----------|---|---------------------------------------|
| <b>1</b> | <b>Piano Sonata No. 1</b> , Op. 1 (1915)                          | <b>6'50</b>                           |
| <b>2</b> | <b>Piano Sonata No. 2</b> , Op. 2 (1915-16)                       | <b>9'01</b>                           |
|          | <b>Piano Sonata No. 3</b> , Op. 3 (1916)                          | World première recording <b>23'24</b> |
| <b>3</b> | I. Prelude. <i>Lento assai, ma sempre inquieto e rubato molto</i> | 3'24                                  |
| <b>4</b> | II. Marcia Funebre. <i>Lugubre e maestoso</i>                     | 6'50                                  |
| <b>5</b> | III. Sonata. <i>Allegro appassionato</i>                          | 13'10                                 |
| <b>6</b> | <b>Piano Sonata No. 4</b> , Op. 6 (1918)                          | World première recording <b>8'33</b>  |
| <b>7</b> | <b>Piano Sonata No. 5</b> , Op. 10 (1920-21)                      | <b>8'05</b>                           |
| <b>8</b> | <b>Piano Sonata No. 6</b> , Op. 13 (1923)                         | <b>14'20</b>                          |

**Nikolaos Samaltanos**, piano (*Sonatas Nos. 1, 4 & 5*)**Christophe Sirodeau**, piano (*Sonatas Nos. 2, 3 & 6*)*Music Publishers:**Sonatas Nos. 1-5: Key n. 8 Editions (formerly Musika Moskva / Sovietyky Kompositor)**Sonata No.6: Universal Edition*

## Samuil Feinberg

Samuil Feinberg (born in Odessa on 26th May 1890) is known as a first-rate Russian pianist and teacher, but has unjustly fallen into oblivion as a composer. He wrote numerous works, principally for piano and for voice, and his œuvre can be divided into two parts according to his stylistic development as a composer. In the works from the period 1910-1933, we can observe an increasingly rich and virtuoso style of writing, very chromatic, often violent and rich in contrasts, but sometimes imbued with a 'symbolist' fragility that owes something to the influence of Scriabin. Then, from 1934 until his death in 1962, Feinberg moved progressively towards greater simplicity, towards a diatonic style and a preponderance of melody – somewhat reminiscent of the development of Prokofiev or of Myaskovsky. In addition, Feinberg made transcriptions, including some fifteen works by Bach as well as music by other composers.



Feinberg achieved fame as an interpreter at an early age; in 1914 he became the first pianist in Russia to perform Bach's complete *Well-Tempered Clavier* in concert (in 1958-59 he made the second recording of the piece, after that by Edwin Fischer), and he later presented various cycles of Ludwig van Beethoven's sonatas and championed the music of Scriabin, Prokofiev and Debussy; his interpretation of Scriabin's *Fourth Sonata* was much admired by the composer.

Starting from 1924, some of his works were published by Universal Edition, Vienna. The *Piano Sonata No. 6* enjoyed great success at the Festival of Contemporary Music in Venice on 4th September 1925, played by the composer, as did the *Piano Concerto No. 1*, Op. 20, when it was premièred in Moscow in 1932, conducted by Albert Coates. The American critic Carl Engel – who was to become a friend of Schoenberg – suggested in *The Musical Quarterly* in 1924 that Feinberg might be a genius. Feinberg went to Paris in November 1925, and he was invited to Austria and German on numerous occasions (1925, 1927 and 1929). He also made recordings for Deutsche Grammophon in Berlin as well as for various German radio stations; he was one of the first performers to give a 'live' radio concert, in Berlin in 1927.

Some years later, his increasing success in the West was checked by the political upheavals of Stalinism in the USSR. It was at this time that his friend and editor Nikolai Zhiliayev (who

had been his composition teacher before 1914) was imprisoned in the context of the Toukhachevsky affair. Starting in the 1930s, Feinberg was no longer permitted to leave the USSR except for two appearances as a competition jury member, in Vienna in 1936 and in Brussels in 1938 and, as his music did not correspond to the criteria of 'socialist realism', he stopped performing his earlier works, preferring to hide in silence or to produce scores that were relatively simple for the listener. His *Piano Concertos No. 2* (1944) and *No. 3* (1947) date from this period. After the war, however, Feinberg remained one of Russia's most eminent artists and, towards the end of his life (especially after he gave up performing in public in 1956 for health reasons), he managed to commit a number of recordings to disc. In addition, from 1922 until his death on 22nd October 1962, Feinberg was one of the most outstanding professors at the Moscow Conservatory: he was deeply admired by his pupils who, after his death, fulfilled his wish by posthumously publishing his book *Pianism as an Art*.

Samuil Feinberg never married and lived with his brother, a painter, and his family. This situation may have been partly occasioned by an unhappy 'love affair' with Vera Efron (the sister-in-law of Marina Tsvetayeva) before 1914. He was a very cultured man, spiritual, modest, and with a profound dislike of self-promotion; he was also a deeply visionary artist who was fully aware of the abysses and ambiguities of modern life. As Tatiana Nikolayeva used to say, each of his sonatas represented a 'poem of life'.

Feinberg's stylistic evolution may explain why he did not make a clear mark as a composer: his major works were those written before the Second World War. The historical circumstances in Russia, however, did not permit this 'modernist' trend to continue. It is rather remarkable to observe that the Western press could write that Feinberg was an 'official figure' of the Soviet Union, an absurdity for a Jewish musician who had never belonged to the Party and had felt constrained to retreat into silence. Nevertheless, Feinberg – even if he was one of the 'cosmopolitans' in Moscow, received a certain protection from his great 'aura' as a pianist and teacher. During his lifetime, Feinberg the composer achieved public success and enjoyed the praise of musicians who admired him. Even after his death, however, it was not the done thing for his pupils and friends to draw attention to his 'non-conformist' side; this problem means that all the documentation from this period must be interpreted with caution.

It is now time to rediscover scores which stand out for their expressivity, their rigorous piano writing and their great imaginative power, and which certainly reflect the anguished inner world of their composer.

The great formal originality of scores such as the *Piano Sonatas Nos. 3, 5, 6, 7 and 8* or the *Piano Concerto No. 1*, often combined with their emotional content, the specific character of the keyboard writing, and even the symbolist, nostalgic charm of his melodies (for instance his Op. 7 [1914], on poems by Alexander Blok), all make the work of Feinberg an indispensable part of the musical inheritance of the twentieth century; he also left an inestimable legacy as an interpreter, saved for posterity on his recordings.

## **The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos. 1-6**

### **The first three sonatas (First World War)**

Even before 1914, Feinberg composed extensively for the human voice (returning to it after 1933); in 1914 he even attempted several scenes from Alexander Blok's *The Rose and the Cross*. Several pieces of chamber music also deserve mention. The outbreak of the First World War, however, marked a clean break, after which Feinberg refocused his production on the piano. In the summer of 1914 he was called up and the following winter, arriving at the front, he fell seriously ill with typhus; after several relapses, this eventually led to him being invalided out of the forces. The *Piano Sonata No. 1*, from 1915, thus represents what was intended to be a new beginning, with the symbolic choice of the opus number 1. It was not his first attempt at a piano sonata, however; his family has pointed out that there had been several earlier works in this genre that the composer later destroyed. The first three sonatas in fact form a coherent unit, each taking up where the previous one had left off. The *First Sonata* is in F sharp minor but ends triumphantly in a sensual A major; the *Second* is in A minor, whilst at the beginning of the *Third*, in G minor, we find the same accompanimental pattern as in the first theme of the *Second*. Despite the absence of an extra-musical programme supplied by the composer, I cannot help seeing an autobiographical background in this trilogy. The *First Sonata* seems to be a slightly nostalgic portrayal of a childlike 'simplicity' (an impression caused by the exclusive use of diatonic material in the opening theme), then the discovery and the intoxication of a love that is either real or imagined. The *Second Sonata* would then be a recognition of reality, of the deceptive nature of emotions, and escape from life, whilst in the *Third Sonata*, after some muffled premonitions and a feeling of oppression, death arrives (*Marcia Funebre*), and war with its terrible battles. In this trilogy, the *Third Sonata* is itself divided into three sections, the dimensions of which are very unusual, as the brief *Prelude* which opens the work (in G

minor) is followed by a *Marcia Funebre* in G sharp minor and then the 'sonata' proper, in the same key, this time displaying a clear traditional sonata *allegro* structure, but with a *fugato* as the driving force of the development.

If both of the first two sonatas, written in the year in which Scriabin died, still reflect his influence, the *Second Sonata* perhaps shows to a greater extent the preconditions for certain specific features of Feinberg's own style of writing. One example is the piano writing itself, which has a great spatial dimension resulting in sonic contours. Then there is a predilection for the crossing of hands, a sometimes sudden and brutal use of dissonant harmonic friction, a pronounced taste for quintuplets and a style of writing that deploys all the logical possibilities of a minimal amount of material – a constant feature of Feinberg's music. One also feels the elegiac influence of Nikolai Medtner or even of the first works of Szymanowski with their slightly 'salon' character; in its atmosphere and proportions, the *Second Sonata* recalls a story by Ivan Bunin. Also worthy of note in the second theme of the *Second Sonata* is the curious Bach-like toccata character, with a more ascetic sonority.

In the *Third Sonata*, however, the airy and light texture that had contributed to the charm and freshness of the earlier two works yields to an unfolding of quite different proportions. In this vast work, which from the outset has a grand, epic tone, Feinberg establishes a rather extreme style of piano writing in which he increases the pressure on the performer until, at the end, a state of asphyxia is reached. The quasi-expressionism and the savagery of this dark work, a clear break from traditional Romanticism, nevertheless coexists perfectly with the complex yet precise writing. A pervasive chromaticism easily shatters any feeling of tonality, even if there are regularly clearer harmonic accents, like lifebuoys. The beginning of the *Prelude* has the unusual feature that at first it only requires the left hand, whilst an irregular metre of nine or ten quavers per bar gives this introduction its slightly chaotic character and a strange, limping pulse. After this, the musical material and the elements of the piano writing seem transformed into puppets manipulated like a commodity of war, in the same way that soldiers who are sent into battle are only considered as a body without a soul, pawns thrown against each other. This principal section of the sonata is the dramatization of a ferocious conflict which stretches out in anguish for page after page, the only exception being the exposition's brief second idea in E major, which seems to offer hope for a moment that the outcome might be happier. A diabolical motif related to the *Marcia Funebre*, however, sweeps us away into the frenzied *fugato* that emerges into an *Impetuoso*, a veritable hurricane of destruction

that includes a reminiscence of the finale of Chopin's *Sonata in B flat minor* (with the funeral march). After a number of polyphonic superimpositions, the end leaves neither conquerors nor conquered, and is thus an exact reflection of the First World War in which Feinberg experienced his own share of suffering. Only the sinister fifths emerge triumphant, symbols of death.

Feinberg, who is trying to experiment here with something that is pianistically new, does not seem to have been entirely satisfied with the result, in which one can indeed detect a degree of prolixity. He never published the work, preferring to reuse the *Marcia Funebre* and the *fugato* in his *First Piano Concerto*, Op. 20, where these two sections play an essential rôle. And thus this sonata was only published well after Feinberg's death, in 1974, thanks to the efforts of his friend Anatoly Alexandrov.

### **The two sonatas from the Civil War (the first masterpieces)**

As the English composer, pianist and musicologist Jonathan Powell has observed, one of the decisive influences on the music of Feinberg was that of Schumann. The simultaneously ephemeral, perplexing and hysterical character, the brusque contrasts, the numerous *pianissimi*, the 'invisible' melodies (i.e. not played, as in the *Eighth Sonata*, in the manner of Schumann's *Humoresque*), the shadowy regions, the domain of the night, the 'worrying strangeness': all of these elements hold sway in the next five sonatas.

The genial *Sonata No. 4* in E flat minor, Op. 6 (dedicated to Nikolai Myaskovsky), was composed in 1918, amid the revolutionary upheavals. Here we find no traces of struggle; the storm winds blow from beginning to end, the opening idea manifesting a richly polyrhythmic character. The rhythmic aspect and the irresistible sense of forward motion are particularly original here, although again the traditional sonata *allegro* form is used. Frenetic impulses, *tenebroso* murmurings and echoes of dance music alternate in this brief development section which, with a strange metre that combines 9/4 and 6/4, seems to flee in the spirals of a 'dancing dervish' with a hypnotic intensity, before being swallowed up in the recapitulation. Eventually the sonata will vanish into silence, like Ravel's *Scarbo*. The *Fourth* and *Fifth Sonatas* are certainly music that is close to some passages from Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, with its procession of absurdities, cold, hunger, morbid or satanic visions – but also, on occasion, a certain nostalgia for Romantic absolutes.

The *Sonata No. 5* in B and E minor, Op. 10, which certainly dates from 1920–21, is a sort of slightly mystical poem – music of dreams and of doubts. It begins with an extraordinarily

beautiful, unreal *Andante tranquillo* in B minor, which is lent a slightly Schoenbergian effect by the use of tritones. The two opening pages are violently cut off by the principal *Allegro* (in E minor), in which a number of motifs alternate – *energico, volando, prestissimo possibile* or *furioso precipitosamente*; some of these ideas are reminiscent of the preceding sonata. After a passage that creates the illusion of crystal lace, we find ourselves on the brink of an astonishing sort of recapitulation of the opening *Andante* – this time in C minor – which, with an unexpected modulation to E minor, takes us brusquely back to the middle of the main *Allegro*. The very end is absolutely splendid, bathed in a mist of anxiety and disappearing less abruptly than the previous sonata, more like an alchemical evaporation.

### **The Sixth Sonata, an acknowledged masterpiece**

At the Venice Festival in 1925, even though the programme mentioned the *Three Preludes*, Op. 15, Feinberg obtained permission to perform his *Piano Sonata No. 6*, which at that time was unquestionably his most perfect and masterful composition. We know that many of important composers of the time attended this festival, and that it was also the scene of a ‘duel’ between Stravinsky (*Piano Sonata*) and Schoenberg (*Serenade*, Op. 24). Nevertheless, on 1st October a Dutch journal, the *Telegraaf*, ran an article entitled ‘Stravinsky or Feinberg – two sonatas, two worlds!’ This article, however, although it represented good ‘publicity’ for Feinberg, was in fact rather confused and tended to present a negative view of Feinberg’s music, propagating the opinion that programme music was empty. The sonata was misunderstood because of a reference on the score to Oswald Spengler, a reference which in Feinberg’s terms was in no way a programme – he never used explicit programmes – but rather a symbol of the struggle between culture and destruction. In practical terms, this translates into the use of the B-A-C-H motif and of bell sounds, set against tritones and chromaticism (see below). At any rate, Feinberg gained wide and remarkable success with this virtuosic work. It was not Stravinsky, however, to whom Feinberg referred in a letter from Vienna to his former teacher Goldenweiser on 12th September, describing his stay in Venice: ‘Of all that I heard in Venice, indeed, it was the *Serenade* by Schoenberg and the *Quartet* by Janáček – a “young” seventy-year-old composer – that pleased me the most.’

It is evident, therefore, that in 1925 Feinberg was not yet ready to espouse neoclassicism. It is not surprising that his tastes lay in the region of Janáček’s expressionism, whilst his knowledge of German music explains his interest in and understanding of the music of Schoenberg.



But, as Jonathan Powell has written, the individuality of his writing, often using the technique of continuous development (a concept that was alien to Russian composers, but closer to the world of German music), and the frequently neurotic, extremely sensitive character of his work certainly account both for his interest in the Second Viennese School and for his feeling of isolation in Russia.

The *Piano Sonata No. 6*, Op. 13, dates from August 1923 and was published by Universal (Vienna) in 1925. This sonata – which, like its two predecessors, is in a single movement – is emblematic of its era, marked by its expressivity, its lugubrious atmosphere, its character (by turns static and violent). Here, though, Feinberg's aim is fully to realize his ambition of creating a structure that is entirely determined by the musical ideas and the emotional content. In effect, the work no longer contains a recapitulation, and consists of one section that one might term 'variations' and another that might be called 'conflicts'. In this context it is useful to refer to the quotation mentioned in the score, as this quotation seems symbolically to determine the construction of the work: '...terrible symbols of a time which is passing away, whose blows which reverberate from countless towers, day and night, over Western Europe are perhaps the most fearful expression, for which a feeling for world history is above all sensible.' (Oswald Spengler: *The Decline of the West*, translated by Robert M. Darby). For the second Soviet edition, Feinberg had to replace Spengler's words with some lines by the Russian poet Fedor Tyutchev, from the poem *Insomnia*, which allude to the idea of bells: 'Monotonous dying of the hours: midnight is telling a tedious tale in a foreign language we can't fail to recognize as ours. Who can claim it never befell him to hear time's muffled groans stab his soul at night, the drone, when all's quiet, of a prescient farewell?' (translated by F. Jude).

Almost all of the basic material of the sonata is found in the introduction. The initial 'motto' is formed from twelve notes in resonance, and has the character of a sort of epigraph; it serves as a leitmotif and a foundation, sustaining and unifying the work, which finds itself virtually destroyed by the chromatic *precipitando* that follows, suggesting a monument that is disposed of violently. But these twelve notes (the twelve strokes of midnight?) only use nine pitches – no trace of dodecaphony here. The intervals chosen are perfect fourths and tritones. If the tradition of using the tritone in imitation of bells goes back at least to Mussorgsky, the tritone – *diabolus in musica* – is perhaps here an equivalent of these terrible symbols of a time which is passing away. The general formulation that subdivides this twelve-note motto into four cells proves to be a transposition of the famous B-A-C-H motif (the German note-names

for B flat, A, C and B natural); this was no mere coincidence, and moreover is directly related to the Spengler quotation, with Bach symbolizing culture and the Western world. Later in the sonata we see the confrontation of the symbols of these 'terrible symbols' (tritones and fourths) with the B-A-C-H motif in more or less varied forms.

If the general plan of the work retains a tonal anchorage, the essential importance of chromatic elements often intensifies the listener's feeling of harmonic destabilization, and thus the impression of atonality. After a *Sostenuto misterioso* that almost anticipates Messiaen, the work explodes in a devastating climax before concluding with a chilling *Largo Funebre quasi coro* and, with its B major ending, an allusion to Liszt's sonata in that key. Another innovative feature of this work is again the piano writing with, for example, the constant use of unusual registers, notably in the bass where complex chords are used that are not always easy to hear (Feinberg was to develop these raucous, frightening tonal colours further in his next two sonatas): this is one of many traits that might be demonstrate how Feinberg's world approached that of the mature Busoni (*Sonatina Seconda*).

Here we find a virtuoso style of writing with a wide variety of playing techniques, often creating an immense spectrum of sonorities, a relief, a sense of three-dimensionality, which gives the illusion of surpassing the limits of the piano, sometimes moving abruptly from extreme density to a rarefied sound image. The success of this sonata is certainly a result of this symbiosis between the writing and the aesthetic conception, in this perfect equality between the poetic, philosophical inspiration and the metaphorical musical means employed. The composer seems to find himself at the tip of an apocalyptic sword (to use an expression coined by the musicologist Vladimir Tchinaryev, who first introduced me to the music on Feinberg in 1990), and the listener remains imprisoned by the spirit of confusion and even of irreparable tragedy that dominates this work.

© Christophe Sirodeau 2002

We have had the opportunity to listen to the private recordings made by Feinberg on a small tape recorder during the 1950s; on these, he plays some of his own works, including the *Sonatas Nos. 1, 2, 9 and 12*.

The editions used for this recording are those which appeared during the composer's lifetime, taking into account his last revisions (and some obvious corrections), and the first available editions of posthumous publications. As these editions have long been unobtainable, I shall now republish the most important works of Feinberg (first available on the internet) with the authorization of Sophia Feinberg who owns the rights. There will be only one exception: the *Sonata No. 6*, which has always been the property of Universal Edition, Vienna.

**Nikolaos Samaltanos** and **Christophe Sirodeau** met in 1987 when they were both pupils of Evgeny Malinin. Sirodeau was only twelve when he became a pupil of this great Russian pianist in France, and he subsequently won a state scholarship to study under Malinin at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow (1989-1992). Samaltanos, who was supported by the Leventis Foundation, also studied under Ivi Delijanni, Aliko Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier and György Sebök before he too went to Moscow.

The first CD project featuring the collaboration of Samaltanos and Sirodeau focused on the chamber music of Leif Segerstam (BIS-CD-792). Sirodeau had already given the première of this Finnish composer's double concerto (for cello and piano) *Voices from a destination* with the composer's daughter Pia and the Norwegian Radio Orchestra.

Samaltanos has recorded a monumental double CD featuring world première recordings of most of the piano music by Nikos Skalkottas (BIS-CD-1133/1134). He followed this with a disc devoted to Skalkottas's chamber concertos (BIS-CD-1244), including the world première recording of the *Concerto for Two Violins* and works for wind instruments; among his partners on this disc were the oboist Alexei Ogintchouk and the trumpeter Eric Aubier.

Samaltanos and Sirodeau are currently exploring the world of Feinberg with the *Twelve Sonatas*; both players made a significant contribution to the cycle of concerts devoted to Skalkottas and Feinberg in Paris in 1999. Earlier, in 1998, Sirodeau performed Feinberg's *Piano Concerto No. 1, Op. 20*, with the Helsinki Philharmonic Orchestra conducted by Leif Segerstam – the first performance of the work since 1934. Earlier still, in 1994, Samaltanos and Sirodeau had given the première of the two-piano version of Skalkottas's *The Return of Ulysses*, a work they also played that year at the Moscow Conservatory.

As a composer, Sirodeau has written some thirty works and has been a prizewinner at the International Mozart Competition in Salzburg (2002) and the Reintl Competition in Vienna (2003).

---

## Samuel Feinberg

Samuel Feinberg, geboren am 26. Mai 1890 in Odessa und legendärer russischer Pianist und Pädagoge, ist als Komponist zu Unrecht in Vergessenheit geraten. Er schrieb eine Reihe wichtiger Werke, vor allem für Klavier und für Gesang. In Anlehnung an die stilistische Entwicklung des Komponisten läßt sich sein Schaffen in zwei Perioden einteilen. In den Jahren 1910 bis 1933 zeigt sich eine Schreibweise, die zusehends vielfältiger und virtuoser wird, hochchromatisch oft und reich an Kontrasten, aber stets geprägt von einer „symbolistischen“ Zerbrechlichkeit, die zum Teil auf den Einfluß Skrjabins zurückzuführen ist. Von 1934 bis zu seinem Tod 1962 bewegte sich Feinberg mehr und mehr hin zu größerer Einfachheit, zu einer diatonischen Tonsprache und zur Vorherrschaft der Melodie, vergleichbar in etwa der Entwicklung von Prokofjew und Mjaskowskij. Neben diesen Werken finden sich auch Bearbeitungen, darunter beispielsweise fünfzehn Kompositionen von Bach, aber auch Werke zahlreicher anderer Komponisten. Bald schon erlangte Feinberg als genialer Interpret Berühmtheit. 1914 war er der erste, der auf russischen Konzertbühnen eine Gesamtauführung von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* unternahm (1958/59 legte er die – nach Edwin Fischer – zweite Gesamteinspielung vor), später spielte er mehrere Zyklen mit Werken Ludwig van Beethovens und setzte sich für die Werke Skrjabins, Prokofjews und Debussys ein (seine Interpretation von Skrjabins *Vierter Sonate* brachte ihm übrigens die Bewunderung des Komponisten sein).

Ab 1924 wurden einige Werke bei der Universal Edition in Wien veröffentlicht. Die *Sechste Sonate* op. 13, gespielt vom Komponisten selbst, war beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Venedig am 4. September 1925 ein großer Erfolg, ebenso sein *Erstes Klavierkonzert* op. 20, das 1932 unter der Leitung von Albert Coates in Moskau uraufgeführt wurde. Der amerikanische Musikkritiker Carl Engel (später ein Freund Schönbergs) schrieb 1924 in *The Musical Quarterly*, Feinberg sei „vielleicht ein Genie“. Im November 1925 reist Feinberg nach Paris; regelmäßig wird er nach Österreich und Deutschland eingeladen (1925, 1927 und 1929). Er macht Aufnahmen für die Deutsche Grammophon in Berlin und für mehrere deutsche Rundfunkanstalten (Er war einer der ersten Musiker, dessen Konzerte live im Radio übertragen wurde [Berlin, 1927]).

Einige Jahre später wurde diese westeuropäische Karriere durch die stalinistische Politik in der UdSSR mit einem Mal beendet. Zu jener Zeit wurde sein Freund und Verleger Nikolai Zhilijajew, der vor 1914 sein Kompositionslehrer gewesen war, im Zusammenhang mit der Affäre Toukhatschewsky inhaftiert. In den folgenden 30 Jahren war es Feinberg untersagt, die

UdSSR zu verlassen – mit Ausnahme zweier Jury-Teilnahmen bei Wettbewerben in Wien 1936 und Brüssel 1938. Da seine Musik nicht den Kriterien des „Sozialistischen Realismus“ entsprach, führte er seine früheren Werke nicht mehr auf und zog es vor, zu schweigen oder aber Kompositionen vorzulegen, die es dem Hörer einfacher machten. Die *Klavierkonzerte Nr. 2* (1944) und *Nr. 3* (1947) stammen aus jener Zeit. Doch auch nach dem Krieg blieb Feinberg einer der bedeutendsten russischen Komponisten; als Interpret konnte er gegen Ende seines Lebens (insbesondere nach dem krankheitsbedingten Abschied von der Bühne im Jahr 1956) eine Reihe von Werken einspielen. Außerdem war Feinberg einer der bemerkenswertesten Professoren des Moskauer Konservatoriums (von 1922 bis zu seinem Tod am 22. Oktober 1962), hochverehrt von seinen Schülern, die auch sein Buch *Das Klavierspiel als Kunst* herausgaben – postum, wie es sein Wunsch gewesen war.

Zeit seines Lebens unverheiratet, lebte Samuel Feinberg bei seinem Bruder, einem Maler, und dessen Familie. Vermutlich hat eine unglückliche Liebesaffäre mit Vera Efron (einer Schwägerin von Marina Tswetajewa) vor 1914 Anteil an der Entstehung dieser Situation. Feinberg war ein hochkultivierter Mann, vergeistigt, bescheiden, der Selbstdarstellung in geradezu krankhafter Weise verabscheute. Feinberg, von dessen Sonaten jede einzelne ein „Poem des Lebens“ (Tatjana Nikolajewa) ist, war ein überaus visionärer Künstler, der sich den Abgründen und Zwiespältigkeiten unserer Zeit bewußt war.

Die stilistische Entwicklung Feinbergs erklärt, warum er als Komponist kein einheitliches Profil hinterließ; seine bedeutendsten Werke hat er vor dem Zweiten Weltkrieg komponiert. Die historischen Umstände in Rußland aber entzogen einem solchen „Modernismus“ jeden Boden. Es ist seltsam genug, daß man in der westlichen Presse lesen konnte, Feinberg sei eine „offizielle Persönlichkeit“ der Sowjetunion gewesen – Hohn für einen jüdischen Musiker, der nie der Partei angehörte und sich ins Schweigen flüchten mußte. Nichtsdestotrotz genoß Feinberg, selbst wenn er in Moskau zur Klasse der „Kosmopoliten“ gezählt wurde, einen gewissen Schutz durch seine immense pianistische und pädagogische Ausstrahlung. Öffentliche Erfolge und Elogen von Musikern, die ihn bewunderten, wurden ihm schon zu Lebzeiten zuteil. Aber für seine Schüler und Freunde war es selbst nach seinem Tod nicht ratsam, den Akzent auf seine „nonkonformistischen“ Seiten zu legen; dies ist das Problem mit allen Dokumenten aus jener Zeit, die man nur mit Vorsicht verwenden kann. Heute aber gilt es, Werke zu rehabilitieren, die sich auszeichnen durch Expressivität, stilistische Strenge und große Phantasie, und gewiß dabei zugleich das von Angst gequälte Seelenleben ihres Komponisten widerspiegeln.

Die große, oftmals mit dem emotionalen Inhalt korrespondierende formale Originalität in Werken wie den *Sonaten Nr. 3, 5, 6, 7, 8* oder dem *Klavierkonzert Nr. 1*, sein charakteristischer Klavierstil oder auch der symbolistische und nostalgische Charme seiner Melodien (wie in seinem Opus 7 auf Gedichte von Alexander Blok, 1914) weisen Feinbergs Œuvre als unverzichtbaren Bestandteil der musikalischen Überlieferung des 20. Jahrhunderts aus; hinzu kommt sein unschätzbares, auf Schallplatte festgehaltenes Vermächtnis als Pianist.

## Die 12 Klaviersonaten: Sonaten Nr. 1-6

### Die drei ersten Sonaten (Erster Weltkrieg)

Vor 1914 komponiert Feinberg viel für Gesang (nach 1933 wird er wieder darauf zurückkommen), noch im Jahr 1914 einige Szenen aus *Die Rose und das Kreuz* von Blok. Hinzu kommt Kammermusik. Doch der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bewirkt einen Bruch, jenseits dessen Feinberg sein gesamtes Schaffen um das Klavier zentriert. Im Sommer 1914 wird er einberufen, und im folgenden Winter – er ist gerade in Frontnähe angekommen – erkrankt er schwer an Typhus; nach mehreren Rückfällen wird er schließlich ausgemustert. Die *Erste Sonate* aus dem Jahr 1915 dann stellt, wie an der symbolträchtigen Opuszahl zu erkennen ist, ganz bewußt einen neuen Anfang dar. Dies ist freilich nicht sein erster Klaviersonatenversuch; Verwandte berichten von mehreren Vorläufern, die aber vom Komponisten vernichtet wurden. Tatsächlich bilden die drei ersten Sonaten eine geschlossene Einheit: eine jede beginnt dort, wo die vorige geendet hat. Die *Erste Sonate* steht in fis-moll, schließt aber auf triumphale Weise in einem sehr sinnlichen A-Dur; die *Zweite* steht in a-moll, während die *Dritte* (in g-moll) zu Beginn dasselbe Begleitmodell verwendet wie die *Zweite* für ihr Anfangsthema. Auch wenn der Komponist kein außermusikalisches Programm mitgeteilt hat, kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß diese Trilogie einen autobiographischen Hintergrund hat. Die *Erste* scheint ein unbeschwert nostalgisches Bild zu sein von der „Einfachheit“ der Kindheit (der Eindruck verdankt sich der ausschließlichen Verwendung diatonischen Materials im ersten Thema), dann von der Entdeckung und dem Rausch einer möglichen oder erträumten Liebe. Die *Zweite* könnte das Realitätsbewußtsein, die Enttäuschung der Gefühle und das Entteilen des Lebens darstellen, während in der *Dritten* – nach vagen Vorahnungen und der Ermattung – der Tod (*Marcia Funebre*) und der Krieg mit seinen Schrecken auftreten. In dieser Trilogie ist die *Dritte Sonate* ihrerseits in drei Teile von ausgesprochen ungewöhnlichem Zuschnitt geglie-

dert, denn auf das kurze *Prelude*, das die *Sonate* in *g-moll* eröffnet, folgt eine *Marcia Funebre* in *gis-moll* und schließlich die eigentliche *Sonate* in derselben Tonart, diesmal offenkundig in der Form des traditionellen Sonatenallegros, jedoch mit einem Fugato als Motor der Durchführung.

Wenn die beiden ersten Sonaten, komponiert in Skrjabin's Todesjahr, noch dessen Einfluß spiegeln, so zeigt die *Zweite Sonate* eher schon Anzeichen einiger Charakteristika von Feinbergs Stil, beispielsweise die pianistische, weiträumige Faktur mit dem daraus resultierenden Klangrelief. Konstanten in Feinbergs Schaffen sind auch das Übergreifen der Hände, der unplötzliche Einsatz harter Dissonanzen, eine ausgesprochene Vorliebe für Quintolen und eine Satztechnik, die aus minimalem Ausgangsmaterial alle logischen Möglichkeiten entwickelt. Mitunter spürt man den elegischen Einfluß Nikolai Medtner's oder der ersten Werke von Karol Szymanowski mit ihrem anmutigen „Saloncharakter“; die *Zweite Sonate* erinnert atmosphärisch und mit ihren Proportionen an Erzählungen von Iwan Bunin. Bemerkenswert ist beim zweiten Thema dieser *Zweiten Sonate* der eigenartige Tokkatencharakter im Stile Bachs mit seiner asketischen Klanglichkeit.

Mit der *Dritten Sonate* hingegen weicht das luftige und anmutige Klanggewebe, das zum Charme und der Frische der beiden ersten Werke beigetragen hat, einer Entfesselung von gänzlich anderem Ausmaß. In diesem ausgedehnten Werk, das von Beginn an einen epischen und grandiosen Ton anschlägt, führt Feinberg einen ausgesprochen „extremistischen“ Klavierstil ein, der den Spieler fast bis in den Erstickungstod treibt. Die nachgerade expressionistische Wildheit dieses schwarzen Werks bricht mit der romantischen Tradition und paßt nichtsdestotrotz perfekt zu einem komplexen und präzisen Stil. Überbordende Chromatik suspendiert das Tonalitätsbewußtsein, auch wenn regelmäßig tonale Inseln auftauchen. Den Beginn des *Prelude* bildet die linke Hand allein, während eine irreguläre Metrik (9/8- und 10/8-Takt) der Ouvertüre einen etwas chaotischen Charakter und einen eigenartig hinkenden Puls verleiht. Dann scheinen sich das musikalische Material und die stilistischen Figuren in Marionetten zu verwandeln, die wie Militaria behandelt werden, wie Soldaten, die, einmal in die Schlacht entsandt, nur noch als Material ohne Herz betrachtet werden – Spielfiguren, die einander bekämpfen. Dieser Hauptteil der Sonate ist Schauplatz eines hitzigen Kampfes, der sich Seite um Seite angstvoll entfaltet; nur der knappe zweite Gedanke (E-Dur) der Exposition bildet eine Ausnahme, die kurz eine glücklichere Lösung erhoffen läßt. Doch ein diabolisches Motiv, das im Trauermarsch erscheint, stürzt uns in das wahnwitzige Fugato, das in ein Impetuoso mündet – ein wahrer Wirbelsturm, die Welt zu enden, mit einer Reminiszenz an Chopins *Marche Funèbre*.

Nach manchen polyphonen Überlagerungen gibt es am Ende weder Sieger noch Besiegte, ein exaktes Spiegelbild des Weltkriegs, der zu einem guten Teil für Feinbergs Leiden verantwortlich ist. Allein die hohlen Quinten triumphieren, Symbole des Todes.

Feinberg, der hier versuchte, neue Klaviertechniken zu erproben, scheint von dem Ergebnis, das in der Tat einige Längen enthält, nicht ganz überzeugt gewesen zu sein; er hat das Werk nie veröffentlicht und zog es vor, die *Marcia Funebre* und das Fugato in seinem *Ersten Klavierkonzert* op. 20 wiederzuverwenden, in dem sie dann eine wichtige Rolle spielen. Dies ist der Grund, warum die Sonate erst 1974, etliche Jahre nach Feinbergs Tod, dank seines Freundes Anatolij Alexandrow veröffentlicht wurde.

## Die beiden Bürgerkriegs-Sonaten (Erste Hauptwerke)

Wie der englische Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Jonathan Powell bemerkt hat, stellte Schumanns Schaffen einen der prägendsten Einflüsse für Feinberg dar. Der zugleich flüchtige, verwirrte und hysterische Charakter, die abrupten Kontraste, die zahlreichen Pianissimi, die „unsichtbaren“ Melodien (d.h. ungespielten, wie in der *Achten Sonate*, nach dem Vorbild von Schumanns *Humoreske*), die Schattenbereiche, die Sphäre der Nacht, die beunruhigende Seltsamkeit: all dies bestimmt auch die fünf folgenden Sonaten.

Die geniale *Vierte Sonate* op. 6 es-moll (Nikolaj Mjaskowsky gewidmet) entstand 1918, inmitten der Wirren der Revolution. Hier findet man keine Spuren eines Kampfes mehr, allein der Sturm braust diesmal von Anfang bis Ende, wobei das Anfangsthema von ausgeprägter Polyrythmik ist. Originell sind hier vor allem die Rhythmik und die unwiderstehliche Vorwärtsbewegung, während einmal mehr das traditionelle Sonatentallegro als Formmodell fungiert. Frenetischer Elan, dunkle Seufzer und Echos von Tänzen wechseln sich in der kurzen Durchführung mit ihrer eigenwilligen 9/4- und 6/4-Metrik ab, die spiralartig, wie ein „tanzender Derwisch“, zu fliehen scheint, bis sie in die Reprise stürzt. Zum Schluß verklingt die Sonate in Stille, wie Ravels *Scarbo*. Die *Vierte* und die *Fünfte Sonate* bekunden auf musikalische Weise eine Verwandtschaft zu dem Roman *Der Meister und Margarita* von Bulgakow mit seiner Abfolge von Absurditäten, der Kälte, dem Hunger, den morbiden und satanischen Visionen, mitunter aber auch der Nostalgie eines vollkommenen Romantikers.

Die zweifellos in den Jahren 1920/21 komponierte *Fünfte Sonate* op. 10 in h- und e-moll ist eine Art mystisches Gedicht, eine Musik der Träume und der Zweifel. Sie beginnt mit einem unwirklichen *Andante tranquillo* in h-moll von außerordentlicher Schönheit, in dem der Tritonus



eine Art Schönberg'scher Ader bekundet. Diese ersten beiden Seiten werden gewaltsam vom *Allegro*-Hauptteil (in e-moll) unterbrochen, das sukzessiv eine Reihe von Motiven präsentiert: *energico, volando, prestissimo possibile* oder *furioso precipitosamente*, wobei einige an die vorhergehende Sonate anklängen. Nach einer Passage, die den Eindruck eines kristallinen Gewebes hervorruft, folgt eine erstaunliche Reprise des anfänglichen *Andante* (nunmehr in c-moll), die uns mit einer überraschenden Modulation nach e-moll brüsk in die Atmosphäre des *Allegro* zurückwirft. Das gesamte Ende ist absolut wunderbar; in unheimlichen Nebel gehüllt, verklingt es weniger abrupt als die vorhergehende Sonate, sondern verdunstet gleichsam nach alchemistischer Rezeptur.

### **Die Sechste Sonate, ein anerkanntes Meisterwerk**

Obwohl beim Festival von Venedig 1925 die *Drei Préludes* op. 15 vorgesehen waren, bestand Feinberg darauf, seine *Sechste Sonate* zu spielen, sein damals zweifellos vollendetstes und gelungenstes Werk. Bekanntlich versammelte dieses Festival eine große Anzahl von bedeutenden Komponisten jener Zeit; besonders wurde man Zeuge eines „Duells“ zwischen Strawinsky (*Klaviersonate*) und Schönberg (*Serenade* op. 24). Gleichwohl titelte eine holländische Zeitschrift – der *Telegraaf* – am 1. Oktober: „Strawinsky oder Feinberg – zwei Sonaten, zwei Welten“! Freilich war dieser Artikel, wenn er Feinberg auch „publicity“ verschaffte, tatsächlich recht ungenießbar; er versuchte, die Nutzlosigkeit der Programmmusik nachzuweisen und verwarf dabei Feinbergs Musik. Die Sonate zog Mißverständnisse wegen eines der Partitur vorangestellten Zitats von Oswald Spengler auf sich, ein Zitat freilich, das Feinberg keinesfalls im Sinne eines Programms verstanden wissen wollte (er verwendete keine), sondern eher als ein Symbol des Kampfes zwischen Kultur und Zerstörung. In der Musik äußert sich dies durch die Verwendung des B-A-C-H-Motivs und von Glockenklang gegen Tritonus und Chromatik, wie man weiter unten sehen wird. Auf jeden Fall errang Feinberg vor Ort einen großen Erfolg mit seinem virtuoson Werk. Doch es ist nicht Strawinsky, an den Feinberg in einem Brief vom 12. September 1925 aus Wien an Goldenweiser (seinen einstigen Lehrer) erinnert, wenn er von den Tagen in Venedig berichtet: „Von allem, was ich in Venedig gehört habe, haben mich, ehrlich gesagt, die *Serenade* von Schönberg und das *Quartett* von Janáček – ein ‚junger‘ Komponist von 70 Jahren – am meisten beeindruckt.“

Man sieht – 1925 war Feinberg noch nicht „reif“ für den Neoklassizismus. Daß seine Ästhetik eine Nähe zu Janáčeks Expressionismus aufwies, ist nicht erstaunlich; auf der anderen

Seite erklärt seine Kenntnis der deutschen Musik das Interesse an und sein Verständnis für Schönbergs Musik.

Aber auch, so Jonathan Powell, die Besonderheit seiner Schreibweise, in der beispielsweise oft die permanente Durchführung (eine der russischen Musik eher fremde, der deutschen aber eigentümliche Technik) verwendet wird, oder der vielfach nervöse und extrem sensible Charakter seiner Musik lassen das Interesse an der Zweiten Wiener Schule verstehen – und sein Gefühl der Isolation in Rußland.

Die *Sechste Sonate* op. 13 datiert vom August 1923 und wurde 1925 von der Wiener Universal Edition veröffentlicht. Diese Sonate, ein Sinnbild ihrer Zeit, zeichnet sich durch Expressivität, düstere Atmosphäre und einen mal statischen, mal gewaltsamen Charakter aus; wie die beiden vorhergehenden ist sie einsätzig. In konsequenter Weise aber verwirklicht Feinberg hier sein Ziel, eine Form zu schaffen, die gänzlich vom musikalischen Thema und dem emotionalen Gehalt bestimmt ist. Tatsächlich verzichtet das Werk praktisch gänzlich auf eine Reprise und artikuliert sich eher zwischen einem Teil „Variationen“ und einem weiteren, den man „Konflikte“ überschreiben könnte. Es ist hilfreich, hier das der Partitur vorangestellte Zitat zu erwähnen, scheint es doch den Bau des Werks symbolisch zu bestimmen: „... schauerliche Symbole der rinnenden Zeit, deren Tag und Nacht von zahllosen Türmen über Westeuropa hinhallende Schläge vielleicht der ungeheuerste Ausdruck sind, dessen ein historisches Weltgefühl überhaupt fähig ist.“ (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*). Für die zweite sowjetische Ausgabe hat Feinberg das Spengler-Zitat durch einen Vers des russischen Dichters Fjodor Tjuschew aus dessen Gedicht *Die Schlaflosigkeit* ersetzt, wo die Idee der Glocken anklingt: „... monotonen Leiern nächtlicher Stunden, zugleich fremde und jedem tiefverständliche Sprache, in der niemand frei von Angst die Stimme hört, die ein prophetisches Lebewohl zu sagen scheint.“

Buchstäblich sämtliches Basismaterial der Sonate findet sich bereits in der Einleitung. Das anfängliche „Motto“ wird von zwölf nachhallenden Tönen gebildet (einer Art Inschrift), Leitmotiv und stützendes, vereinheitlichendes Fundament, das vom nachfolgenden chromatischen *Precipitanto* scheinbar zerstört wird – der gewaltige Einsturz eines Monuments. Doch jene zwölf Töne (die zwölf Schläge zur Mitternacht?) werden von nur neun verschiedenen Tonhöhen gebildet, so daß es hier nicht um Dodekaphonie geht. Die gewählten Intervalle sind die reine Quarte und der Tritonus. Auch wenn sich der Tritonus bei der Imitation von Glocken schon bei Musorgsky findet, ist dieser *diabolus in musica* hier vielleicht ein Äquivalent jener „schauerlichen Symbole der rinnenden Zeit“. Die Hauptformel, die dieses zwölftönige Motto in vier Zellen teilt,

enthüllt die Transposition des berühmten B-A-C-H-Motivs, was für Feinberg nicht etwa zufällig ist und in engem Zusammenhang steht mit dem Motto, wobei Bach die Kultur und die westliche Welt symbolisiert. Etwas weiter im Verlauf der Sonate werden die „schauerlichen Symbole“ (Tritonus und Quarte) mit dem mehr oder weniger variierten B-A-C-H-Motiv konfrontiert.

Wenn die Gesamtdisposition der Sonate an einer tonalen Grundlage festhält, so liegt die eminente Bedeutung der Chromatik oftmals darin, das Gefühl harmonischer Destabilisierung und den Eindruck der Atonalität zu verstärken. Nach einem *Sostenuto misterioso*, das beinahe auf Messiaen vorausweist, explodiert das Werk in einem verheerenden Höhepunkt, bevor es mit einem eisigen *Largo Funebre quasi coro* und, im letzten H-Dur-Akkord, mit einer Reminiszenz an die *h-moll-Sonate* von Liszt schließt. Das Neue an diesem Werk ist wiederum der Klaviersatz – beispielsweise der ständige Gebrauch ungewöhnlicher, namentlich tiefer Register, in denen die komplexen Akkorde nicht immer leicht vernehmbar sind (raue und schrecken-erregende Klangfarben, die Feinberg in den beiden folgenden Sonaten weiterentwickeln sollte), ein Charakteristikum unter vielen, das den späten Busoni der *Sonatina seconda* und Feinbergs Welt näher zueinanderbringen könnte.

In der Vielzahl der Spielarten bekundet sich eine satztechnische Virtuosität, die ein oftmals immenses Klangspektrum entfaltet, ein Relief, einen dreidimensionalen Eindruck, der das Klavier hinter sich zu lassen scheint und mitunter abrupt von extremer Dichte zur Ausdünnung des Klangbilds wechselt. Der Erfolg der Sonate verdankt sich ohne Zweifel dieser Symbiose von Schreibweise und ästhetischer Idee, dieser vollkommenen Übereinstimmung von poetischer oder philosophischer Inspiration und den verwendeten musikmetaphorischen Mitteln. Der Komponist scheint sich hier auf der Spitze eines apokalyptischen Schwertes zu befinden (nach einer Formulierung des Musikwissenschaftlers Vladimir Tchinaev, dem ich die Entdeckung Feinbergs im Jahr 1990 verdanke), und der Hörer ist gefangen von dem Geist der Bestürzung und der unentrinnbaren Tragik, die dieses Werk beherrschen.

© **Christophe Sirodeau 2002**

Wir hatten Gelegenheit, die Aufnahmen zu hören, die Feinberg selber in den 50er Jahren mit einem kleinen Tonbandgerät gemacht hat. Zu den eigenen Werken, die er dabei einspielte, gehören insbesondere die *Sonaten 1, 2, 9 und 12*.

Es wurden jene Notenausgaben verwendet, die noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind, wobei seine letzten Revisionen berücksichtigt wurden (mit einigen offenkundigen Korrekturen), außerdem die Erstausgaben der postum veröffentlichten Werke. Ausgaben, die seit langer Zeit unauffindbar sind, werden jetzt allmählich wiederveröffentlicht (für einige Zeit werden sie im Internet zugänglich sein); Sophia Feinberg, die Inhaberin der Rechte (mit Ausnahme der *Sechsten Sonate*, die der Universal Edition Wien gehört), hat mich zur Edition autorisiert.

**Nikolaos Samaltanos** und **Christophe Sirodeau** lernten sich 1987 anlässlich eines Kurses bei Jewgeni Malinin kennen. Seit dem Alter von 12 Jahren war Sirodeau Schüler dieses großen russischen Pianisten in Frankreich und studierte dann am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau (mit Hilfe eines Staatsstipendiums 1989-1992). Samaltanos hat (unterstützt von der Fondation Leventis) mit Ivi Delijanni, Aliko Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier und György Sebök gearbeitet und ging später auch nach Moskau.

Im Zentrum ihrer ersten gemeinsamen CD standen Kammermusikwerke von Leif Segerstam (BIS-CD-792); Sirodeau hatte außerdem das Doppelkonzert *Voices from a destination* (für Violoncello und Klavier) des finnischen Komponisten uraufgeführt (mit seiner Tochter Pia und dem Norwegischen Radio-Symphonieorchester).

Samaltanos hat eine monumentale Doppel-CD mit einem Großteil des pianistischen Schaffens von Skalkottas aufgenommen (BIS-CD-1133/34, Weltersteinspielung). Kammerkonzerten von Skalkottas ist BIS-CD-1244 gewidmet, die die Weltersteinspielung des *Konzerts für zwei Violinen* und die Werke mit Blasinstrumenten enthält (insbesondere zusammen mit dem Oboisten Alexej Ogrintchouk und dem Trompeter Eric Aubier).

Zur Zeit erschließt sich Samaltanos an der Seite von Sirodeau Feinbergs Kosmos mit den *12 Sonaten*, nachdem beide wesentlich an dem Pariser Konzertzyklus Skalkottas-Feinberg 1999 beteiligt waren. Ein Jahr zuvor hatte Sirodeau die Gelegenheit, das *Erste Klavierkonzert* op. 20 von Feinberg mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki unter der Leitung von Leif Segerstam zu spielen (das erste Mal seit 1934!). 1994 hatten Samaltanos und Sirodeau in Athen Skalkottas' *Heimkehr des Odysseus* in der Fassung für zwei Klaviere uraufgeführt, eine Aufführung, die im selben Jahr auch im Moskauer Konservatorium präsentiert wurde.

Sirodeau hat rund 30 Werke komponiert und erhielt Preise beim Internationalen Mozart-Wettbewerb Salzburg 2002 sowie beim Reinl-Wettbewerb Wien 2003.

---

## Samuil Feinberg

Samuil Feinberg (né à Odessa le 26 mai 1890), connu en tant que fabuleux pianiste et pédagogue russe, est injustement tombé dans l'oubli comme compositeur. Il écrivit un nombre d'œuvres conséquent, principalement pour le piano et pour la voix. Son œuvre peut se diviser en deux parties d'après l'évolution stylistique de l'auteur. On constate entre 1910 et 1933 une écriture de plus en plus riche et virtuose, très chromatique, souvent violente et contrastée, mais parfois empreinte d'une fragilité « symboliste », partiellement redevable de l'influence de Scriabine. Puis de 1934 à sa mort en 1962, Feinberg glisse progressivement vers une plus grande simplicité, un langage diatonique et une prépondérance de la mélodie rappelant un peu l'évolution de Prokofiev et de Miaskovsky. A ces œuvres s'ajoutent des transcriptions, contenant par exemple une quinzaine de pièces de Bach, mais aussi des pièces de nombreux autres compositeurs.

Très tôt, Feinberg gagna la notoriété par son génie d'interprète, étant le premier à présenter en Russie dès 1914 l'intégralité du *Clavier Bien Tempéré* de Bach en concert (dont il réalisera en 1958-59 le second enregistrement après celui d'Edwin Fischer), jouant plus tard plusieurs cycles Ludwig van Beethoven et, défendant les œuvres de Scriabine, Prokofiev ou Debussy (son interprétation de la *Quatrième Sonate* de Scriabine lui valut d'ailleurs l'admiration de l'auteur).

A partir de 1924, certaines œuvres sont éditées chez Universal Edition à Vienne. La *Sixième Sonate* op. 13 remporte un très grand succès lors du Festival de musique contemporaine de Venise le 4 septembre 1925 sous les doigts de l'auteur, de même que le *Premier Concerto* op. 20 créé à Moscou en 1932 sous la direction d'Albert Coates. Le critique américain Carl Engel (futur ami de Schoenberg) écrivait dès 1924 dans *The Musical Quarterly* que Feinberg était « peut-être un génie ». Feinberg voyage à Paris en novembre 1925 et est invité régulièrement en Autriche et en Allemagne (1925, 27 et 29). Il enregistre aussi pour la Deutsche Grammophon à Berlin, ainsi que pour plusieurs radios allemandes (il est l'un des premiers interprètes à donner un concert radiodiffusé en direct, à Berlin en 1927).

Quelques années plus tard, ces succès montants en Occident furent stoppés net par les bouleversements politiques stalinistes en URSS. C'est à cette époque que son ami et éditeur Nikolai Zhiliaïev (qui fut son professeur de composition avant 1914) disparaît en prison en liaison avec l'affaire Toukhatchevsky. Feinberg ne fut plus autorisé à sortir de l'URSS dès les années 30 (à l'exception de ses 2 participations dans le jury des concours de Vienne – 1936 et

Bruxelles – 1938) et, sa musique ne correspondant pas aux critères du « réalisme socialiste », il cessa de jouer ses œuvres antérieures préférant se murer dans le silence ou créer des partitions relativement plus simples pour l'auditeur. Les *Concertos no 2* (1944) et *no 3* (1947) se réfèrent à cette dernière période. Cependant, Feinberg reste après la guerre l'un des artistes les plus essentiels en Russie et il peut réaliser vers la fin de sa vie (notamment après son abandon de la scène en 1956 pour raison de santé) un certain nombre d'enregistrements comme interprète. Enfin, Feinberg fut l'un des plus remarquables professeurs du Conservatoire de Moscou (de 1922 à sa mort le 22 octobre 1962), profondément admiré par ses élèves, et ce sont eux qui publieront son livre *Le Pianisme comme un Art*, à titre posthume comme il le souhaitait.

Resté célibataire, Samuil Feinberg vécut en compagnie de son frère – peintre – et de la famille de celui-ci. Une probable affaire d'amour malheureuse avec Vera Efron (belle-sœur de Marina Tsvetaïeva) avant 1914 semble en partie à l'origine de cette situation. C'était un homme très cultivé, spirituel, modeste et détestant la promotion personnelle d'une façon malade. Feinberg, dont chacune des sonates représente comme disait Tatiana Nicolaïeva un « poème de vie », fut un artiste profondément visionnaire, conscient des abîmes et des ambiguïtés de notre temps.

L'évolution stylistique de Feinberg peut expliquer qu'il n'ait pas laissé une « image » nette comme compositeur ; ses œuvres majeures sont celles qu'il écrivit jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale. Mais les circonstances historiques en Russie n'ont pas permis que cette ligne « moderniste » puisse subsister. Il est assez curieux de constater qu'on a pu écrire, dans la presse occidentale, que Feinberg était un « personnage officiel » de l'Union Soviétique, un comble pour un musicien juif n'ayant jamais adhéré au Parti, ayant dû se réfugier dans une forme de silence. Néanmoins Feinberg, même s'il comptait au rang des « cosmopolites » à Moscou, avait une certaine protection dans son immense « aura » de pianiste et de pédagogue. Des succès publics et des éloges de la part des musiciens qu'il admirait, Feinberg compositeur en a eu déjà de son vivant. Mais il n'était pas de mise pour ses disciples et amis, même après sa mort, de mettre l'accent sur ses côtés « non-conformistes » ; c'est tout le problème des documents de cette époque qu'il faut donc utiliser avec précaution.

Il s'agit à présent de réhabiliter des partitions qui marquent par l'expressivité, la rigueur de l'écriture, une grande force d'imagination et qui reflètent certainement le monde intérieur angoissé de leur auteur.

Souvent liée au contenu émotionnel, la grande originalité formelle de certaines partitions

comme les *Sonates nos 3, 5, 6, 7 et 8* ou le *Concerto no 1*, autant que la spécificité de son écriture pianistique, ou bien encore le charme symboliste et nostalgique de ses mélodies (comme l'op. 7 sur des poèmes d'Alexandre Blok de 1914) rendent l'œuvre de Feinberg indispensable au patrimoine musical du 20<sup>ème</sup> siècle, de même que son legs inestimable en tant qu'interprète, sauvegardé grâce au disque.

## Les 12 sonates pour piano: sonates nos 1-6

### Les trois premières sonates (Première Guerre Mondiale)

Dès avant 1914, Feinberg compose beaucoup pour la voix (vers laquelle il revient après 1933), tentant même en 1914 quelques scènes sur *La Rose et la Croix* de Blok. S'y ajoutent quelques œuvres de musique de chambre. Mais le déclenchement de la Première Guerre Mondiale va créer une cassure au-delà de laquelle Feinberg va nettement recentrer sa production autour du piano. Dès l'été 14, il se trouve appelé sous les drapeaux et l'hiver suivant, arrivant aux abords du front il tombe gravement malade (typhus), ce qui finalement, de rechute en rechute, le conduira à être réformé. La *Première Sonate* de 1915 représente donc un nouveau départ consciemment assumé avec le choix symbolique du numéro d'opus 1. Ce n'est d'ailleurs pas son premier essai de sonate pour piano, sa famille en mentionne plusieurs composées auparavant mais détruites par l'auteur. Les trois premières sonates représentent en fait un tout cohérent, chacune poursuivant là où la précédente avait abouti. La *Première* est en fa dièse mineur mais termine triomphalement dans un très sensuel la majeur, la *Seconde* est en la mineur, tandis que la *Troisième*, en sol mineur, reprend au début le même dessin d'accompagnement que dans le thème initial de la *Seconde*. Malgré l'absence de programme extra-musical avoué par le compositeur, je ne peux m'empêcher de voir dans cette trilogie un arrière-plan autobiographique. La *Première* semble être un tableau légèrement nostalgique d'une « simplicité » de l'enfance (impression due à l'utilisation exclusive d'un matériau diatonique dans le premier thème) puis de la découverte et l'ivresse d'un amour possible ou rêvé. La *Seconde* serait la prise de conscience de la réalité, la déception des sentiments et l'envol de la vie, tandis qu'avec la *Troisième*, après de sourds pressentiments et l'accablement arrivent la mort (*Marche Funèbre*) et la guerre avec ses horribles batailles. Dans cette trilogie la *Troisième Sonate* est elle-même divisée en trois parties de dimensions très inhabituelles, puisqu'au court *Prélude* qui ouvre l'œuvre (en sol mineur), succède une *Marche Funèbre* en sol dièse mineur et enfin la « Sonate » proprement

dite dans la même tonalité, présentant cette fois la structure apparente de l'*allegro* de sonate traditionnel, mais avec un *fugato* comme moteur du développement.

Si les deux premières sonates, écrites l'année de la mort de Scriabine, reflètent encore son influence, la *Deuxième Sonate* montre peut-être plus les prémisses de certaines spécificités d'écriture de Feinberg. C'est le cas de la facture pianistique dotée d'une vaste spacialisation avec le relief sonore qui en résulte. C'est aussi une prédilection pour la répartition croisée des mains, une utilisation parfois soudainement brutale de frottements harmoniques dissonants, un goût prononcé pour les quintolets et une écriture déployant toutes les possibilités logiques d'un matériau de base minimum, une constante dans la production de Feinberg. On sent aussi l'influence élégiaque d'un Nicolaï Medtner ou bien des premières œuvres de Szymanowski avec leur caractère légèrement de « salon », la *Deuxième Sonate* rappelant par son atmosphère et ses proportions quelque nouvelle d'Ivan Bounine. A noter aussi dans le second thème de cette *Deuxième Sonate* le curieux caractère de toccata à la Bach, avec une sonorité plus ascétique.

Mais avec la *Troisième Sonate*, le tissu sonore aéré et léger qui contribue au charme et à la fraîcheur des deux premiers opus, va laisser la place à un déferlement d'une toute autre ampleur. Dans cette œuvre vaste, que conduit dès le début un ton épique et grandiose, Feinberg va instaurer une écriture pianistique assez « extrémiste », où il pressure l'interprète jusqu'à l'asphyxie finale. Le quasi-expressionnisme et la sauvagerie de cette œuvre noire, en rupture avec le romantisme traditionnel, cohabitent néanmoins parfaitement avec une écriture complexe et précise. Un chromatisme envahissant va nettement casser le sentiment de tonalité même si l'on trouve régulièrement des appuis plus clairs comme des bouées de survie. Le début du *Prélude* a la particularité de faire d'abord entrer uniquement la main gauche seule tandis qu'un mètre irrégulier de 9 ou 10 croches par mesures donne à cette ouverture son caractère un peu chaotique et une étrange pulsation boîteuse. Puis, le matériel musical et les éléments d'écriture semblent transformés en marionnettes manipulées comme un matériel de guerre, tout comme les soldats lancés dans la bataille ne sont plus considérés que comme chair sans âme, pions jetés les uns contre les autres. Cette partie principale de la sonate est le théâtre d'une lutte féroce qui s'étale page après page avec angoisse, la seule exception étant la courte seconde idée en mi majeur dans l'exposition semblant brièvement faire espérer quelque dénouement plus heureux. Mais un motif diabolique apparenté à la *Marche Funèbre* nous entraîne dans le délirant *fugato* qui débouche sur un *Impetuoso*, véritable ouragan de fin du monde où passe le souvenir du final de la *Sonate Funèbre* de Chopin. Après maintes superpositions polypho-



niques, la fin ne laisse ni vainqueurs ni vaincus, exact reflet de cette Guerre Mondiale dont Feinberg a bien subi sa part de souffrance. Seules triomphent de sinistres quintes, mortels symboles.

Feinberg, qui tente ici d'expérimenter quelque chose de pianistiquement neuf, ne semble pas avoir été entièrement satisfait du résultat, où l'on peut trouver effectivement quelques petites longueurs ; il ne publia jamais cette œuvre, préférant réutiliser la *Marche Funèbre* et la *fugato* dans son *Premier Concerto* op. 20 où ces deux sections jouent d'ailleurs un rôle fondamental. C'est ainsi que cette sonate s'est trouvée publiée bien après la disparition de Feinberg, en 1974, grâce à son ami Anatoli Alexandrov.

### **Les deux sonates de la Guerre Civile (premiers chefs-d'œuvre)**

Comme l'a fait remarquer Jonathan Powell (compositeur, pianiste et musicologue anglais), une des influences décisives sur l'œuvre de Feinberg serait celle de Schumann. Le caractère à la fois fuyant, déroutant et hystérique, les contrastes brusques, les nombreux *pianissimi*, les mélodies « invisibles » (c'est-à-dire non jouées, comme dans la *Huitième Sonate*, à l'image de l'*Humoresque* de Schumann), les zones d'ombres, le domaine de la nuit, « l'inquiétante étrangeté » : tout cela règne dans les cinq sonates suivantes.

La géniale *Quatrième Sonate* op. 6 en mi bémol mineur (dédiée à Nicolai Miaskovsky) fut écrite en 1918, en pleine tourmente révolutionnaire. Ici on ne trouve plus trace de lutte, seule la tempête souffle cette fois du début à la fin, l'idée initiale étant porteuse d'une riche polyrythmie. C'est l'aspect rythmique et le mouvement irrésistible vers l'avant qui sont d'ailleurs particulièrement originaux ici, tandis qu'une fois encore la forme d'*allegro* de sonate traditionnelle est réemployée. Les élans frénétiques, les gémissements *tenebroso*, les échos de danses alternent dans ce court développement qui, avec un étrange « métrage » alternant 9/4 et 6/4, semble fuir en spirales de « derviche tourneur », avec une intensité hypnotique, avant de s'engouffrer dans la réexposition. Pour finir la sonate s'évanouira dans le silence, comme le *Scarbo* de Ravel. Les *Quatrième* et *Cinquième Sonates* sont certainement ce qui s'est fait de plus proche musicalement de certaines parties du roman *Maître et Marguerite* de Boulgakov, avec ses cortèges d'absurdités, le froid, la faim, les visions morbides ou sataniques, mais aussi par moment une certaine nostalgie d'un absolu romantique.

La *Cinquième Sonate* op. 10, en si et mi mineur, qui date sans doute de 1920-21, est une sorte de poème un peu mystique, musique de rêves et de doutes. Elle s'ouvre sur un *Andante*

*tranquillo* en si mineur d'une extraordinaire beauté, irréel, auquel les tritons confèrent certainement son côté un peu Schoenbergien. Ces deux premières pages sont violemment coupées par l'*Allegro* principal (donc en mi mineur) qui va faire alterner un certain nombre de motifs tour à tour *energico, volando, prestissimo possibile* ou *furioso precipitosamente*, dont certains rappellent la sonate précédente. Après avoir traversé un passage tissant l'illusion d'une dentelle de cristal, on se trouve devant une étonnante sorte de réexposition de l'*Andante* initial, cette fois en do mineur qui, avec une modulation inattendue vers mi mineur, nous renverra brusquement au milieu de l'*Allegro* principal. La toute fin est absolument splendide, baignant dans un brouillard inquiétant, s'évanouissant de façon moins abrupte que la sonate précédente, plutôt comme une évaporation alchimique.

### **La Sixième Sonate, chef-d'œuvre reconnu**

Au Festival de Venise de 1925, malgré une programmation mentionnant les *Trois Préludes* op. 15, Feinberg obtint de pouvoir jouer sa *Sixième Sonate*, qui était à ce moment incontestablement son œuvre la plus achevée et maîtrisée. On sait que ce festival réunit un grand nombre de compositeurs importants de l'époque et que l'on assista surtout à un « duel » entre Stravinsky (*Sonate pour piano*) et Schoenberg (*Serenade* op. 24). Pourtant, un journal hollandais, le *Telegraaf*, titra le 1<sup>er</sup> octobre « Stravinsky ou Feinberg – deux sonates, deux mondes » ! Mais cet article, même s'il représentait une bonne « publicité » pour Feinberg, était en réalité assez indigeste et tendait à démontrer l'inanité de la musique à programme, en repoussant en fait la musique de Feinberg. La sonate attira les malentendus à cause de sa référence en exergue de la partition à Oswald Spengler, référence qui n'était dans l'esprit de Feinberg nullement un programme (il n'en utilisa jamais) mais plutôt un symbole de la lutte entre la culture et la destruction. Cela se traduit en pratique dans la partition par l'utilisation du motif B-A-C-H et des cloches contre les tritons et les degrés chromatiques comme on va le voir plus bas. De toute manière, Feinberg se tailla un vif succès sur place dans cette œuvre virtuose. Mais ce n'est pas Stravinsky que Feinberg évoquera dans une lettre de Vienne du 12 septembre à Goldenweiser (son ancien professeur), relatant les journées de Venise : « De tout ce que j'ai entendu à Venise, ma foi, c'est la *Serenade* de Schoenberg et le *Quatuor* de Janáček – un 'jeune' compositeur de 70 ans – qui m'ont le plus plu. »

On voit donc qu'en 1925 Feinberg n'était pas encore mûr pour le néoclassicisme. Que ses goûts le révèlent proche de l'expressionnisme de Janáček n'est pas étonnant, sa connaissance

de la musique germanique expliquant d'autre part son intérêt et sa compréhension de la musique de Schoenberg. Mais comme l'a écrit Jonathan Powell, la particularité de son écriture musicale usant souvent par exemple de développement continu (un concept étranger à la musique russe mais proche du monde germanique), ou le caractère souvent névrotique et extrêmement sensitif de sa musique explique sûrement aussi bien cet intérêt pour la Seconde Ecole de Vienne que son sentiment d'isolement en Russie.

La *Sixième Sonate* op. 13 date d'août 1923 et fut publiée par Universal (Vienne) en 1925. Cette sonate emblématique de l'époque, qui marque par son expressivité, son atmosphère lugubre, son caractère tour à tour statique ou violent, est construite comme les deux précédentes en un seul mouvement. Mais Feinberg va pleinement réaliser ici son ambition de créer une structure entièrement déterminée par l'idée musicale et le contenu émotionnel. En effet, l'œuvre ne présente pratiquement plus aucune réexposition et s'articule plutôt entre une partie « variations » et une autre que l'on pourrait nommer « conflits ». Il est utile de donner ici la citation placée en exergue de la partition, dans la mesure où celle-ci semble déterminer symboliquement la construction de l'œuvre : « ...symboles effrayants du temps qui s'écoule dont les coups résonnent jours et nuits depuis les innombrables clochers sur l'Europe de l'Ouest, sont peut-être l'expression la plus monstrueuse dont un sentiment mondial de l'histoire est en général capable. » (*Le déclin de l'Occident*) – [traduction Philippe Fuchsmann]. Feinberg a dû pour la seconde édition soviétique remplacer la phrase de Spengler par des vers du poète russe Fedor Tiutchev tirés du poème *L'insomnie*, où demeure l'idée des cloches : « ...égrenement monotone des heures nocturnes, langage à la fois étranger et profondément compréhensible à tous, et dont nul ne peut écouter sans angoisse la voix qui semble envoyer un adieu prophétique. » [traduction d'André Lischke]

Quasiment tout le matériel de base de la sonate se trouve dès l'introduction. Le « motto » initial est constitué de 12 notes en résonance (par le caractère une sorte d'épigraphe), *leitmotiv* et fondation soutenant et unifiant l'œuvre, qui se trouve comme anéanti par le *precipitando* chromatique qui suit, suggérant un monument s'écroulant violemment. Mais ces douze notes (les douze coups de minuit?) ne sont que neuf sons, aucune trace de dodécaphonisme ici. Les intervalles choisis sont les quartes justes et les tritons. Si la tradition du triton dans les imitations de cloches se trouve déjà chez Moussorgsky, le triton, *diabolus in musica*, est peut-être ici un équivalent de ces « symboles effrayants du temps qui s'écoule ». La formulation générale qui subdivise ce motto de douze notes en quatre cellules, révèle la transposition du

fameux motif B-A-C-H (en français si bémol, la, do, si), ce qui n'est pas fortuit pour Feinberg, et qui est plus en étroit rapport avec l'exergue, Bach symbolisant la culture et le monde occidental. Plus loin la suite de la sonate va voir s'affronter les « symboles effrayants » (tritons et quarts) avec ce motif plus ou moins varié de B-A-C-H.

Si le plan général de l'œuvre conserve une assise tonale, l'importance capitale des éléments chromatiques vont très souvent accélérer le sentiment auditif de déstabilisation harmonique et donc l'impression d'atonalité. Après un *Sostenuto misterioso* annonçant presque Messiaen, l'œuvre explosera en un climax dévastateur avant de se conclure par un glaçant *Largo Funebre quasi coro* et, avec l'ultime si majeur, par une allusion à la sonate de Liszt. Ce qui est également novateur dans cette œuvre, c'est encore une fois la facture pianistique avec par exemple une utilisation constante de registres inhabituels, notamment dans les graves avec l'emploi d'accords complexes dont l'audition n'est pas toujours aisée (couleurs sonores rauques et effrayantes dont Feinberg va encore développer l'usage dans les deux sonates suivantes), une caractéristique parmi les nombreux traits qui pourraient rapprocher le Busoni tardif de la *Sonatina Seconda* de l'univers feinbergien.

Il y a ici une virtuosité d'écriture dans la variété des modes de jeu, créant souvent un spectre sonore immense, un relief, une sensation de trois dimensions, qui donne l'illusion de dépasser le piano, passant parfois brusquement d'une extrême densité à une raréfaction de l'image sonore. La réussite de cette sonate tient sans doute à cette symbiose entre l'écriture et l'idée esthétique, dans cette parfaite adéquation entre les inspirations poétiques ou philosophiques et les moyens musicaux métaphoriques utilisés. L'auteur semble s'y trouver sur la pointe d'une épée apocalyptique (selon l'expression du musicologue Vladimir Tchinaev auquel je dois la découverte de Feinberg en 1990) et l'auditeur reste prisonnier de l'esprit de désarroi et même d'irréversible tragique qui règne sur cette œuvre.

© **Christophe Sirodeau 2002**

Nous avons eu la possibilité d'écouter les enregistrements privés effectués par Feinberg lui-même dans les années 50 sur un petit appareil à bande, où il joue un certain nombre de ses œuvres, et notamment les *Sonates nos 1, 2, 9 et 12*.

Les éditions utilisées sont celles parues du vivant de l'auteur, tenant compte des dernières révisions du compositeur (avec quelques corrections évidentes) et les premières parutions des publications posthumes. Ces partitions introuvables depuis longtemps devraient être republiées peu à peu par mes soins avec l'autorisation de Sophia Feinberg, détentrice des droits (dans un premier temps accessibles sur internet), sauf la *Sixième Sonate* appartenant toujours à Universal Edition – Vienne.

**Nikolaos Samaltanos** et **Christophe Sirodeau** se sont rencontrés en 1987 lors des cours d'Evgeny Malinin. Sirodeau fut disciple de ce grand pianiste russe en France dès l'âge de 12 ans, puis au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou (avec l'aide d'une bourse d'Etat 1989-1992). Samaltanos (soutenu par la Fondation Leventis) a aussi travaillé notamment avec Ivi Delijanni, Aliko Vatikioti, Colette Bruel, Germaine Mounier et György Sebök, rejoignant Moscou par la suite.

C'est autour de pièces de musique de chambre de Leif Segerstam que Samaltanos et Sirodeau ont construit leur premier cd commun (BIS-CD-792), Sirodeau ayant créé aussi le *Double Concerto* « *Voices from a destination* » (pour violoncelle et piano) du compositeur finlandais (avec sa fille Pia, et l'Orchestre de la Radio Norvégienne).

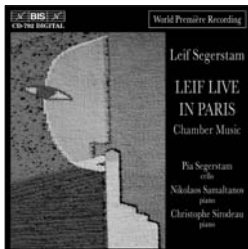
Samaltanos a réalisé un double disque monumental de la majeure partie de l'œuvre pianistique de Skalkottas (BIS-CD-1133/1134 en première mondiale). Il a poursuivi autour des *Concertos de chambre* de Skalkottas, le cd BIS-CD-1244 contenant la première mondiale du *Concerto pour deux violons* et les œuvres avec instruments à vents (notamment aux côtés du hautboïste Alexei Ogrintchouk et du trompettiste Eric Aubier).

Samaltanos aborde à présent l'univers de Feinberg aux côtés de Sirodeau avec les *12 Sonates*, après qu'ils aient tous les deux contribué fortement au cycle parisien de concerts Skalkottas-Feinberg en 1999. Auparavant, en 1998, Sirodeau a eu l'occasion de présenter le *Premier Concerto* op.20 de Feinberg (avec l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki sous la direction de Leif Segerstam, une première depuis 1934). En 1994, Samaltanos et Sirodeau avaient déjà créé à Athènes la version pour deux pianos du *Retour d'Ulysse* de Skalkottas, œuvre également présentée la même année au Conservatoire de Moscou.

Sirodeau en tant que compositeur (auteur d'une trentaine de partitions) est lauréat des Concours Internationaux Mozart de Salzburg (2002) et Reindl de Vienne (2003).

---

Also available:



BIS-CD-792

**Leif Segerstam  
Chamber Music**

At the Border for cello and piano  
Thoughts 1976 for piano  
Noem No. 1 for cello and piano  
Noem No. 11 for cello solo  
A "on m...pà..m-poème"-now....  
for cello and piano  
Zweixly con ped...-adagissimo con  
nostalgia!- for two pianos  
Seven questions to infinity for piano  
**Pia Segerstam, cello**  
**Christophe Sirodeau, piano**  
**Nikolaos Samaltanos, piano**  
**Leif Segerstam, piano**



BIS-CD-1133/1134

**Nikos Skalkottas  
Music for Piano**

32 Klavierstücke  
4 Études für Klavier  
Suite Nr. 1 für Klavier  
**Nikolaos Samaltanos, piano**



BIS-CD-1244

**Nikos Skalkottas**

Concerto for Two Violins  
(with 'Rembetiko' theme)  
Quartet for Oboe, Trumpet,  
Bassoon and Piano  
Concertino for Oboe and Piano  
Concertino for Trumpet and Piano  
Tango and Fox-trot for Oboe,  
Trumpet, Bassoon and Piano  
Sonata Concertante for  
Bassoon and Piano  
**Eiichi Chijiwa and  
Nina Zymbalist, violins**  
**Alexei Ogrintchouk, oboe**  
**Eric Aubier, trumpet**  
**Marc Trenel, bassoon**  
**Nikolaos Samaltanos and  
Christophe Sirodeau, piano**

## **INSTRUMENTARIUM**

**Grand Piano: Steinway D (No. 499495)**

**Piano technicians: Jean-Michel Daudon (Sonatas Nos. 1-5) and Lucien Vary (Sonata No. 6)**

### **SPECIAL THANKS TO**

**The Saint-Marcel Church and Pastor Alain Costenoble; Mrs. Sophia Feinberg; Mr. Victor Bunin;  
Mr. Victor Merjanov; Mr. Jonathan Powell; Mr. Nicolo Figowy; AIFS (www.skfe.com)**

Recording data: Spring 2002 (*Sonatas Nos. 1-5*) and December 1993 (*Sonata No. 6*)

at the Eglise Evangélique Saint-Marcel, Paris, France

Balance engineer/Tonmeister: Evi Iliades

Brüel & Kjær microphones; DCS 900 A/D Converter; electronics by Lavardin Technologies;

Rogers LS3/5A & Grado headphones

**Producer: Evi Iliades**

Digital editing: Evi Iliades

Cover text: © Christophe Sirodeau 2002

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Front cover drawing of Samuil Feinberg by his brother Leonid Feinberg

Front cover background photograph: Mark Clifford

Photograph of Samuil Feinberg: Archives Victor Bouvine

Photograph of Nikolaos Samaltanos: © Ilias D. Samaltanos

Photograph of Christophe Sirodeau: © Nina Zymbalist

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:**

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se**

**© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.**

**Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.**



NIKOLAOS SAMALTANOS



CHRISTOPHE SIRODEAU