

7 COMPOSERS

F | A | N | T | A | S | I | E

7 KEYBOARDS

ALEXANDER MELNIKOV

F | A | N | T | A | S | I | E

SEVEN COMPOSERS, SEVEN KEYBOARDS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)		
Chromatic Fantasia & Fugue in D minor BWV 903		
<i>Ré mineur / d-Moll</i>		
1	Fantasia	6'11
2	Fugue	5'50
<i>Two-manual harpischord by Markus Fischinger (Berlin, 2019), after Hans Ruckers II (Antwerp, 1624, rebuilt ca. 1720)</i>		
CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)		
3	Fantasia in F-sharp minor H. 300, Wq. 67	11'18
<i>Fa dièse mineur / fis-Moll</i>		
<i>Tangent piano (tangentenflügel) by Christoph Friedrich Schmahl (Regensburg, 1790), restored by Georg Ott</i>		
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)		
4	Fantasia (Fragment) in C minor K. 396	2'54
<i>Do mineur / c-Moll</i>		
5	Fantasia (Fragment) in D minor K. 397	5'47
<i>Ré mineur / d-Moll</i>		
<i>Fortepiano by Christoph Kern (Staufen im Breisgau, 2014), after Anton Walter (Vienna, 1795) - Alexander Melnikov's collection</i>		
FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)		
Fantasia in F-sharp minor Op. 28		
<i>Fa dièse mineur / fis-Moll</i>		
6	I. Con moto agitato	5'02
7	II. Allegro con moto	2'08
8	III. Presto	5'51
<i>Fortepiano by Alois Graff (Vienna, ca. 1828), restored by Edwin Beunk - Alexander Melnikov's collection</i>		
FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)		
9	Fantasia in F minor Op. 49	11'18
<i>Fa mineur / f-Moll</i>		
<i>Érard piano (Paris, ca. 1885), restored by Markus Fischinger - Alexander Melnikov's collection</i>		
FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)		
10	Fantasia in modo antico Op. 33b/4	5'51
<i>(extr. 6 Stücke, Op. 33b)</i>		
<i>Bechstein piano, model B (Berlin, ca. 1905-1910), restored by Carsten Schulz</i>		
ALFRED SCHNITTKE (1934-1998)		
Improvisation & Fugue Op. 38		
11	Improvisation	1'47
12	Fugue	4'20
<i>© Sikorski</i>		
<i>Steinway & Sons piano, model D-274 (2014)</i>		

ALEXANDER MELNIKOV

Dans ce qui est devenu une de ses formules les plus fameuses, Albert Einstein dit que “la séparation entre le passé, le présent et le futur n’est qu’une illusion, même si c’est une illusion tenace”.

Si nous percevons en effet l’écoulement du temps de manière intuitivement assez claire, son concept n’en reste pas moins insaisissable – même quand on l’applique à la tradition culturelle européenne. À travers le monde et les âges, les périodes qui voient s’épanouir soudain un grand nombre de génies résultent de la conjonction de multiples facteurs, sans pourtant relever d’une explication purement rationnelle. Qui plus est, chacun des arts – littérature, musique, architecture ou beaux-arts – connaît dans son histoire des “sommets”, des moments de haute perfection, qui ne coïncident pas toujours avec ceux des autres arts. Un touriste de passage à Venise tendra ainsi à se composer un “cocktail vénitien” en mélangeant l’architecture de ses palais (généralement du XIV^e siècle), les peintures et sculptures de la Renaissance (XV^e et XVI^e siècles) et, bien sûr, la musique de Vivaldi (XVIII^e siècle).

Pour la musique occidentale, la figure de Johann Sebastian Bach reste un point de référence fondamental, qui continue d’influencer les compositeurs trois cents ans plus tard et au-delà encore. Le programme de cet enregistrement constitue comme un “jeu de poignées de main”, les pièces étant choisies de telle sorte que chaque fantaisie comporte quelques citations stylistiques ou instrumentales de la précédente, tout en renvoyant toujours à J. S. Bach. Les supports matériels de ce jeu sont les différents instruments utilisés, que ne distinguent entre eux que des frontières assez floues. Et ces objets merveilleux sont en effet des sortes de machines à remonter le temps qui, même si nous ne savons pas comment les utiliser en ce sens, continuent d’éveiller en nous une inspiration et une curiosité authentiques.

ALEXANDER MELNIKOV
Novembre 2022
Traduction : Laurent Cantagrel

La “Fantaisie” est, en musique, un genre par définition à part : n’ayant pas de règles fixes, pas de codes préétablis, elle est le lieu de toutes les expériences, de la liberté et de la subjectivité. Avec ce programme étonnant, Alexander Melnikov nous fait découvrir quelques-unes des pages les plus personnelles et des plus expressives de leurs compositeurs.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) composa une multitude de pièces de caractère libre, la plupart du temps en *prélude* à une fugue. Qu’il les ait appelées “Préludes” ou “Fantaisies”, ces courtes pièces brillantes témoignent toutes d’une digitalité volubile et impétueuse. L’une des plus célèbres, la *Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur* BWV 903, fut composée à Köthen, vraisemblablement vers 1720¹. Exemple même du *stylus phantasticus* tel que défini par l’érudit allemand Athanasius Kircher² (1602-1680), cette *Fantaisie* se présente comme une vaste composition à l’esprit éminemment rhapsodique. Elle peut se subdiviser en trois sous-parties : une *toccata* toute de gammes et d’arpèges en triples et quadruples-croches, usant de modulations et d’harmonies spectaculairement mouvantes ; vient ensuite une sorte de choral en arpèges ; enfin, un récitatif très ornementé aux accents douloureux et déchirants. Devant des pages d’une teneur si tourmentée, avec un chromatisme échevelé où semble s’exprimer un monde en plein effondrement, certains musicologues ont naturellement été amenés à penser qu’il s’agissait là d’une composition née à la suite du décès prématuré (à 35 ans) de sa première épouse, Maria Barbara, ce qui expliquerait que cette “improvisation” ait bénéficié d’un tel soin dans sa mise au point par Bach et ait connu autant de copies de son vivant. La *Fugue* qui lui est attachée déploie un même climat d’inquiétude, auquel les chromatismes ne sont pas étrangers. Avec son caractère passionné, on comprend que cette page ait séduit les compositeurs du siècle romantique, qui y voyaient un avant-goût de leur propre sensibilité...

Plus étonnante encore dans son chromatisme, la *Fantaisie en fa dièse mineur* H. 300, Wq. 67 de son fils Carl Philipp Emanuel (1714-1788) est une œuvre de grande maturité. Composée à la toute fin de sa vie (1787), elle montre à quel point le génie de l’improvisation s’était transmis de père en fils. Charles Burney, à qui l’on doit tant d’informations sur la musique du XVIII^e siècle, en témoigne dans *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* (1773) : il l’y décrit comme “possédé” lorsqu’il se mettait à improviser. Théoricien autant que compositeur, Carl Philipp Emanuel Bach explique dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier – 1762) que l’aptitude à l’improvisation est assurément l’un des meilleurs indicateurs pour connaître les capacités d’un musicien. Il y montre également que, malgré leur caractère improvisé, les “Fantaisies” doivent être construites sur des idées claires, simples, mais d’une grande précision. On trouve ici en effet, malgré les sautes d’humeur d’apparence si libres, une grande cohérence structurelle, assurée par trois éléments récurrents : un *Adagio* où trois notes répétées à l’aigu répondent à un accord de la main gauche ; un *Allegretto* plus purement virtuose ; un *Largo* enfin, sur une mesure à 12/8. Intime et pudique, mais d’une grande sincérité d’émotion, cette page témoigne d’une poignante sensibilité.

Entre 1782 et 1785, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nous a laissé plusieurs *Fantaisies* pour piano. Esprit libre s’il en fut, il aimait cette forme courte et de style improvisé, qui lui permettait de laisser parler son cœur avec une fluidité et un naturel absolus. Sa *Fantaisie en ut mineur* (K. 396) est issue d’un ancien *Adagio* de sonate pour violon, laissé en friche par le compositeur salzbourgeois à la fin de l’été 1782. Après son décès prématuré, sa veuve, Constance, fit appel à quelques anciens élèves et amis pour mettre un peu d’ordre dans tous les manuscrits laissés par son époux. C’est à l’abbé Maximilian Stadler (1748-1833) que revint l’honneur de retrouver ce fragment inachevé, et de lui donner la forme que nous lui connaissons aujourd’hui. C’est d’ailleurs Stadler qui donne à ce morceau le nom de “Fantaisie”, ce qui correspond tout à fait à sa forme, éminemment improvisée. Quant à son caractère, sombre et tumultueux, il s’intègre parfaitement au courant du *Sturm und Drang* – dont la liberté était l’une des valeurs centrales. Née à la même période (fin de l’été 1782), la célèbre *Fantaisie en ré mineur* (K. 397) pose pour sa part un problème aux musicologues : les toutes dernières mesures sont-elles bien de Mozart ? Certains y voient la main d’August Eberhard Müller (1767-1817). Quoi qu’il

1 Elle ne fut éditée pour la première fois qu’en 1802.

2 “Le *stylus phantasticus*, propre aux instruments, est la plus libre, et la moins contrainte des méthodes de composition. Il n’est soumis à rien, ni aux mots, ni aux sujets harmoniques ; elle a été créée pour montrer son habileté, et pour révéler les règles secrètes de l’harmonie, l’ingéniosité des conclusions harmoniques, et l’assemblage fugué. Il est divisé en ces formes qu’on appelle *fantaisie*, *ricercar*, *toccata*, *sonate*.” Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650). Johann Mattheson (1681-1764) reprendra cette définition dans son *Der vollkommene Capellmeister* (Le Parfait Maître de Chapelle), 1739.

en soit, cela n'enlève rien au génie de ces pages, dont on ne sait qu'admirer le plus : la tendre mélancolie des arpèges initiaux ? L'inquiétude de l'*Adagio* ? Le sourire inattendu de l'*Allegretto* final ? Ou plus simplement le naturel déconcertant avec lequel ces atmosphères s'enchaînent et semblent naître l'une de l'autre ?

Après tant d'œuvres dont les atmosphères nous faisaient lorgner du côté du romantisme naissant, la **Fantaisie en fa dièse mineur** op. 28 de Felix Mendelssohn (1809-1847) nous y plonge de plain-pied. Fidèle aux préceptes énoncés par Carl Philipp Emanuel Bach, cette *Fantaisie* joue à merveille de l'ambivalence de l'improvisation la plus totale – en apparence – et d'une structure finalement beaucoup plus pensée et stricte qu'il n'y paraît de prime abord. De Mendelssohn, on connaît le goût pour l'Écosse : en 1829, à vingt ans à peine, il s'embarque pour ces terres sauvages dont il avait rêvé à travers ses lectures de Walter Scott et des prétendus poèmes d'Ossian. Deux sublimes pages symphoniques devaient en naître : l'Ouverture *Les Hébrides* (1832) et la formidable *Symphonie n°3*, dite "Écossaise" (1842). Mais c'est juste avant ce voyage que le jeune homme compose son étonnante *Sonate écossaise* (1829, révisée en 1833), qu'il rebaptise *Fantaisie* en 1834. S'il n'est que de regarder les premières mesures de l'œuvre pour comprendre sa dette envers la *Fantaisie chromatique* de Bach, l'allégeance à Beethoven est plus prégnante encore : la structure même de cette œuvre semble suivre celle de la *Sonate "Clair de lune"*, que Beethoven qualifiait de "Sonata quasi fantasia"... Certes, c'est avant tout le premier mouvement qui porte ici l'empreinte de la fantaisie, tandis que le second mouvement, avec son air populaire, commence tel un menuet avant de s'électriser comme en un scherzo qui ne dirait pas son nom. Le troisième et dernier mouvement suit quant à lui le schéma strict de la forme-sonate, et explore avec gourmandise tout l'ambitus du clavier, dans une débauche de virtuosité et de puissance tempétueuse.

Dédiée à la princesse Catherine de Souzzo, une des rares élèves qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie, la **Fantaisie en fa mineur** (même si elle se clôt en la bémol majeur !) op. 49 est l'une des grandes œuvres de la maturité de Frédéric Chopin (1810-1849). Le compositeur franco-polonais, plus à l'aise dans les genres ouverts que dans les cadres académiques stricts, n'a pourtant utilisé la "fantaisie" à proprement parler que trois fois dans sa trop courte carrière : une *Fantaisie-Improvisation* (1835), une *Polonaise-Fantaisie* (1845) et cette *Fantaisie* (1841), la seule à ne voir son nom accolé à aucune autre forme préexistante. Très contrastée dans ses paysages émotionnels, avec de brusques ruptures de ton, de rythmes, de dynamiques, cette œuvre s'ouvre sur une marche funèbre d'une tristesse insondable. Mais, soudain, une formule qui semble totalement improvisée nous extirpe de ce cortège funèbre pour nous faire vivre d'autres expériences – seraient-elles en lien avec l'existence de la personne dont nous suivions le cercueil ? Réminiscence d'une existence, bilan d'une vie sombre et tourmentée ? Les pages s'envolent et s'enthousiasment au gré des humeurs et des souvenirs que le compositeur rencontre. Écrite à Nohant, chez George Sand, avec qui il entretenait désormais des relations conflictuelles, cette *Fantaisie* serait-elle plus autobiographique qu'il n'y paraît ?

Enfant prodige du clavier qui connut (et joua devant eux) Franz Liszt, Johannes Brahms et Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni (1866-1924) connaît bien l'œuvre de Johann Sebastian Bach, dont il se plaît à adapter quelques pages aux potentialités du piano moderne. Sa **Fantasia in modo antico** op. 33b/4 témoigne de son affection pour la musique ancienne, qu'il revisite avec des moyens d'une envergure nouvelle. Composées en 1895 et éditées en 1896 à Leipzig, les six pièces dont elle est extraite sont de caractères très variés : la *Mélancolie* et la *Joie* (n°1 et n°2), un *Scherzino* d'une grâce et d'une légèreté toutes mendelssohniennes (n°3), une étrange *Ballade finlandaise* (n°5) et un *Exeunt omnes* (n°6) au caractère martial, entourent notre *Fantaisie dans un style antique*. Cette dernière commence par un *Largamente* où se révèle un monde d'une sombre gravité. Si elle reste inquiète et ténébreuse, la seconde partie de l'œuvre, par son *Allegro risoluto*, rappelle les fugues du Cantor, avant de se refermer sur un rappel des mesures d'ouverture...

Musicien inclassable, le compositeur russe Alfred Schnittke (1934-1998) laisse une œuvre protéiforme et libre de toute appartenance. Futuriste pour les uns, réactionnaire pour les autres, il n'hésite pas à avouer son goût pour d'autres genres tels que le jazz ou le rock, et s'amuse à citer des thèmes d'autres compositeurs dans ses propres œuvres. Son **Improvisation & Fugue** op. 38 est une commande du Ministère de la Culture soviétique (sans doute passée en 1965) pour le Concours Tchaïkovski³ de 1966 – où elle ne sera finalement pas jouée. Virtuose, cette pièce est d'une expressivité et d'un lyrisme assez surprenants. De la Fugue, le compositeur disait qu'il n'avait pas voulu lui donner une forme vraiment canonique, mais le caractère et la saveur de la fugue. Elle semble commencer sur un rythme déhanché, pour enchaîner sur une toccata à la Prokofiev. L'Improvisation se réinvite à la fin de la Fugue, créant une impression inattendue de forme cyclique... Schnittke s'amuse des règles académiques de composition : pour lui, elles doivent se plier à l'exigence expressive. Cette pièce en est une démonstration éblouissante.

JEAN-JACQUES GROLEAU

³ Créé en 1958 et organisé tous les quatre ans, c'est l'un des plus célèbres concours de musique du monde. D'abord basé à Moscou uniquement, il se tient depuis 2011 à Moscou et à Saint-Petersbourg.

FOR EDWIN, CHRISTOPH, AND MARKUS

Albert Einstein's most famous quotation says that 'the separation between past, present, and future is only an illusion, if a stubborn one'.

The flow of time is indeed intuitively clear, albeit an ungraspable concept – as is the case when these words are applied to the European cultural tradition. The sudden concentrations of geniuses across the world and the ages stem from multiple factors coming together, yet resisting a purely rational explanation. Besides, literature, music, architecture, or fine arts have their own 'centres' or peaks of highest achievement, which don't necessarily coincide. A tourist in Venice will happily blend the architecture of the fourteenth century with the Renaissance art of the sixteenth, and of course with Vivaldi's music of the eighteenth century, into one 'Venetian mix'.

For Western music, the reference point of paramount importance is the figure of Johann Sebastian Bach, who continues to influence composers three hundred years on and indeed onwards. The programme on this recording is a 'handshake game' of sorts, the pieces are chosen in such a way that each fantasia has its share of stylistic or instrumental quotations from the previous one, while always circling back to J. S. Bach. As vehicles for this game, different instruments were used and the borders between them are also blurred. Those wonderful objects are indeed time machines of sorts and, even if we don't know how to use them, they continue to awake genuine inspiration and curiosity.

ALEXANDER MELNIKOV
November 2022

The 'fantasia' (fantasy, *fantaisie*, *Phantasie*) is, by definition, a genre apart in music: possessing no fixed rules, no pre-established codes, it provides scope for experiments of all kinds, for freedom and subjectivity. In this astonishing programme, Alexander Melnikov introduces us to some of the most personal and expressive works of the composers he has selected.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) composed a large number of pieces in free form, mostly to serve as prelude to a fugue. Whether he named them 'preludes' or 'fantasias', these short, brilliant pieces all display voluble, impetuous digital dexterity. One of the most famous, the **Chromatic Fantasia and Fugue in D minor** BWV 903, was written in Cöthen, probably around 1720,¹ and is a prime example of the *stylus phantasticus* as defined by the German scholar Athanasius Kircher (1602-80).² It can be subdivided into three sub-sections: a toccata bristling with scales and arpeggios in demisemiquavers and hemidemisemiquavers (32nd and 64th notes), employing spectacularly shifting modulations and harmonies; then a sort of chorale in arpeggios; and finally a highly ornamented recitative with sorrowful, heart-rending accents. It is understandable that the tormented atmosphere of the piece, with its unbridled chromaticism which seems to express a world in the process of collapse, has led some musicologists to think its genesis must lie in the aftermath of the premature death aged thirty-five of his first wife, Maria Barbara; this hypothesis would explain why Bach took such care over polishing this 'improvisation' and why it was copied out so frequently during his lifetime. The Fugue appended to it displays a similar climate of anxiety, to which its chromaticisms contribute greatly. It is not surprising the passionate character of this piece appealed to the composers of the Romantic era, who saw in it a foretaste of their own sensibility.

Even more astounding in its chromaticism, the **Freie Fantasie fürs Clavier** (Free fantasia for keyboard) in F sharp minor H300/Wq 67 by Johann Sebastian's son Carl Philipp Emanuel (1714-88) is a work of extreme maturity. Composed at the very end of his life (1787), it shows the extent to which the genius for improvisation had been passed on from father to son. Charles Burney, to whom we owe so much of our knowledge of eighteenth-century music, testifies to this in *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* (London: 1773): he describes how Emanuel was as if 'possessed' when he began to improvise. The younger Bach was a theorist as well as a composer, and he explains in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the true art of playing keyboard instruments – Part Two, Berlin: 1762) that the ability to improvise is certainly one of the best indicators of a musician's abilities. He also states that, despite their improvised nature, 'fantasias' must be built on clear, simple, but extremely precise ideas. And indeed, despite its seemingly free mood swings, this piece displays great structural coherence, provided by three recurring elements: an *Adagio* where three repeated notes in the treble answer a chord in the left hand; a more purely virtuosic *Allegretto*; and finally a *Largo* in 12/8 time. Intimate and discreet, yet displaying great sincerity of emotion, the work bears witness to a poignant sensibility.

Between 1782 and 1785, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) wrote several fantasias for keyboard. A free spirit if ever there was one, he loved this short, improvisatory form, which enabled him to pour out his heart with absolute fluidity and naturalness. The **Fantasia in C minor** K396 is derived from the Adagio of an earlier sonata for keyboard and violin that he had abandoned in the late summer of 1782. After his untimely death, his widow Constanze called in some of her husband's former students and friends to tidy up the manuscripts he had left behind. We may thank Abbé Maximilian Stadler (1748-1833) for finding this unfinished fragment and giving it the form we know today. It was also Stadler who gave it the name 'Fantasia', which is wholly commensurate with its eminently improvisatory form. Its dark, tumultuous character is a perfect match for the contemporary *Sturm und Drang* movement, which prized freedom as one of its central values. The famous **Fantasia in D minor** K397, written around the same time (late summer 1782), poses a problem for musicologists: are the very last bars really by Mozart? Some scholars see the hand of August Eberhard Müller (1767-1817) here. Be that as it may, it in no way detracts from the genius of these pages, in which one does not know what to admire most: the

¹ It was first published in 1802.

² "The fantastical style [*stylus phantasticus*], suited to instruments, is the freest and most unrestrained method of composing. It is bound to nothing, neither to any words nor to any melodic subject. It was instituted to display genius, and to teach the hidden design of harmony and the ingenious composition of harmonic phrases and fugues. It is divided into the forms known as fantasia, ricercar, toccata and sonata" (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome: 1650)). This definition was taken over by Johann Mattheson (1681-1764) in his treatise *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg: 1639).

tender melancholy of the initial arpeggios? The disquiet of the Adagio? The unexpected smile of the concluding Allegretto? Or simply the disconcerting naturalness with which these moods flow into and seem to spring from one another?

After so many works whose atmosphere looks forward to the early Romantic period, the **Phantasie in F sharp minor** op.28 of Felix Mendelssohn (1809-47) plunges us right into it. True to the precepts laid down by C. P. E. Bach, this piece makes marvellous play with the ambivalence between what superficially seems the most complete improvisation, and a structure that is ultimately much stricter and more carefully designed than it appears at first sight. Mendelssohn's fondness for Scotland is well known: in 1829, when he was barely twenty, he set sail for the wild lands of which he had dreamt on reading Walter Scott and the poems then attributed to 'Ossian'. Two sublime orchestral works were to emerge from this trip: the Overture *The Hebrides* (1832) and the formidable Symphony no.3, known as the 'Scottish' Symphony (1842). But it was just before embarking on his voyage that the young man composed his astonishing *Sonate écossaise* (Scottish Sonata; 1829, revised in 1833), which he renamed 'Phantasie' in 1834. While one need only look at the opening bars of the work to understand its indebtedness to Bach's Chromatic Fantasia, Mendelssohn's fealty to Beethoven is more pervasive still: the very structure of the work seems to adopt that of the 'Moonlight' Sonata, which its composer designated as a 'Sonata quasi fantasia'. Admittedly, it is above all the first movement that bears the imprint of the fantasia, while the second, with its folklike melody, begins like a minuet before taking on the electric energy of a scherzo, though it is not so named. The third and final movement follows a strict sonata-form design, and eagerly explores the full range of the keyboard in a display of virtuosity and tempestuous power.

Dedicated to Princess Catherine de Souzzo, one of the few pupils he kept until the end of his life, the **Fantaisie in F minor** (even though it ends in A flat major!) op.49 is one of the great works of the maturity of Frédéric Chopin (1810-49). The Franco-Polish composer, though more at ease in flexible genres than in strict academic frameworks, nevertheless had recourse to the 'fantasia' properly speaking only three times in his all too brief career: the Fantaisie-Impromptu (1835), the Polonaise-Fantaisie (1845) and the present Fantaisie (1841), the only piece not to have its name attached to any other pre-existing form. Highly contrasted in its emotional landscapes, with sudden breaks in tone, rhythm and dynamics, the work opens with a funeral march of unfathomable sadness. But suddenly, a seemingly totally improvised motif drags us away from the cortege and into other experiences – could they be related to the past life of the person whose coffin we have been following? The recollection of an existence, taking stock of a dark, tormented life? The music takes flight and grows more exalted according to the moods and memories that the composer encounters. It was written in Nohant, the home of George Sand, with whom his relationship had by that time become conflictual; might this Fantaisie be more autobiographical than it seems?

Ferruccio Busoni (1866-1924) was a keyboard prodigy who knew (and played for) Franz Liszt, Johannes Brahms and Anton Rubinstein. He was well acquainted with the music of J. S. Bach, and enjoyed arranging a number of his works for the potential of the modern piano. His **Fantasia in modo antico** op.33b/4 testifies to his liking for this 'old style' of music, which he revisited with resources of unprecedented scope. Composed in 1895 and published in Leipzig in 1896, the set of six pieces from which it is taken displays great variety of character: *Schwermut* (Melancholy, no.1) and *Frohsinn* (Cheerfulness, no.2), a *Scherzino* of thoroughly Mendelssohnian grace and lightness (no.3), a strange *Finnische Ballade* (no.5) and a martial *Exeunt omnes* (no.6) surround the *Fantasia in modo antico* recorded here. It begins with a *Largamente* section in which a world of sombre gravity is revealed. While remaining restless and brooding, the *Allegro risoluto* that forms the second part of the work harks back to the fugues of Bach, before closing with a reminder of the opening bars.

The Russian composer Alfred Schnittke (1934-98) was an unclassifiable figure who left us a protean oeuvre free from any affiliation. Futurist for some, reactionary for others, he did not hesitate to admit his penchant for other genres such as jazz or rock, and amused himself by quoting other composers' themes in his own works. His **Improvisation and Fugue** op.38 was commissioned (probably in 1965) by the Soviet Ministry of Culture for the 1966 Tchaikovsky Competition³ (where, in the end, it was not performed). This virtuoso piece is surprisingly expressive and lyrical. Schnittke said that he did not want to give the Fugue a genuinely orthodox form, but the character and flavour of a fugue. The work seems to begin with a lopsided rhythm, and then leads into a Prokofiev-like toccata. The Improvisation reappears at the end of the Fugue, producing an unexpected impression of cyclical form. Schnittke pokes fun at the academic rules of composition: for him, they must bend to the demands of expression. His composition is a dazzling demonstration of this.

JEAN-JACQUES GROLEAU
Translation: Charles Johnston

³ The Tchaikovsky Competition, founded in 1958 and one of the most celebrated in the world, is held every four years, originally in Moscow, but since 2011 in St Petersburg as well).

FÜR EDWIN, CHRISTOPH UND MARKUS

Das berühmteste Zitat von Albert Einstein lautet: „Die Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist eine Illusion, wenn auch eine hartnäckige.“

In der Tat ist uns der Fluss der Zeit intuitiv klar, zugleich handelt es sich aber um ein nicht zu greifendes Konzept – auch in Bezug auf die europäischen kulturellen Traditionen. Die plötzliche Häufung von Genies in der ganzen Welt und den verschiedenen Zeitaltern beruht auf dem Zusammenspiel einer Vielzahl von Faktoren, widersetzt sich zugleich aber einer rein rationalen Erklärung. Hinzu kommt, dass Literatur, Musik, Architektur oder die Bildenden Künste ihre eigenen „Zentren“ oder Perioden der höchsten künstlerischen Errungenschaften haben, die nicht immer in den gleichen Zeitraum fallen. Ein Tourist in Venedig wird fröhlich die Architektur des 14. Jahrhunderts mit der Kunst der Renaissance aus dem 16. und natürlich Vivaldis Musik aus dem 18. Jahrhundert zu einer „venezianischen Mixtur“ vermengen.

Für die westliche Musik liegt der zentral bedeutsame Bezugspunkt in der Figur des Johann Sebastian Bach, der Komponisten auch nach dreihundert und mehr Jahren noch beeinflusst. Das hier präsentierte Programm ist eine Art Handschlag-Spiel: Die Stücke sind so ausgewählt, dass jede Fantasie sich stilistisch oder in der Instrumentenwahl auf das zuvor erklungene Stück bezieht, während alle sich in irgendeiner Weise auf Bach berufen. Als Vehikel für dieses Spiel wurden verschiedene Instrumente verwendet, aber auch zwischen diesen wurden die Grenzen verwischt. Diese wunderbaren Objekte sind tatsächlich eine Art Zeitmaschinen, und selbst wenn wir nicht wissen, wie wir diese nutzen können, wecken sie in uns weiterhin wahrhafte Inspiration und Neugierde.

ALEXANDER MELNIKOV
Übersetzung: Stephanie Wolny

In der Musik stellt die „Fantasie“ gemäß Definition eine eigene Gattung dar: Ohne feste Regeln und ohne vorgegebene Codes ist sie ein Ort der Experimentierlust, der Freiheit und Subjektivität. Mit diesem staunenswerten Programm stellt uns Alexander Melnikov einige Kompositionen vor, die zu den persönlichsten und ausdrucksvollsten Werken ihrer jeweiligen Schöpfer gehören.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) hat viele Stücke geschrieben, die keine feste Form haben, und meistens handelt es sich dabei um Präludien, die einer Fuge vorausgehen. Ob er sie nun „Präludium“ nannte oder „Fantasie“, die kurzen, brillanten Werke zeugen stets von geläufigen, ungestümen und geschickten Fingern. Zu den berühmtesten gehört die etwa 1720 in Köthen entstandene **Chromatische Fantasie und Fuge in d-Moll BWV 903**.¹ Sie ist ein gutes Beispiel für den „stylus phantasticus“, wie ihn der deutsche Gelehrte Athanasius Kircher (1602-1680) beschrieb², und stellt eine ausgreifende, im rhapsodischen Geist geschriebene Komposition dar. Ihr Aufbau zeigt drei Abschnitte: eine Toccata mit Läufen und Arpeggien in 32tel- und 64tel-Noten und ungeheuren modulatorischen und harmonischen Verschiebungen; darauffolgend eine Art Choral in Arpeggien; und schließlich ein reich verziertes Rezitativ mit schmerz erfüllten, herzerreißenden Akzenten. Es erstaunt nicht, dass angesichts dieser von so viel Unruhe geprägten Musik und ihrer verworrenen Chromatik, die eine einstürzende Welt darzustellen scheint, gewisse Musikwissenschaftler angenommen haben, es handle sich um eine Komposition, die als Reaktion auf den frühen Tod von Bachs erster Frau Maria Barbara, die mit 35 Jahren starb, entstanden sei, was erklären würde, warum diese „Improvisation“ mit größter Sorgfalt ausgearbeitet und zu seinen Lebzeiten so oft kopiert worden sei. Die sich anschließende *Fuge* entfaltet eine ähnlich beklemmende Stimmung, und auch ihr ist die Chromatik nicht fremd. Man kann verstehen, dass der leidenschaftliche Charakter dieses Werks von Bach die Komponisten der Romantik bewegt hat und sie darin einen Vorgeschmack auf ihre eigenen Empfindungen sahen ...

Noch verblüffender ist die Chromatik in der **Fantasie in fis-Moll** H. 300, Wq 67 seines Sohnes Carl Philipp Emanuel (1714-1788), einem Stück von vollendeter Reife. Sie entstand am Ende seines Lebens (1787) und zeigt, dass sich die geniale Improvisationskunst direkt vom Vater auf den Sohn übertragen hat. Charles Burney, dem wir viele Informationen über die Musik des 18. Jahrhunderts verdanken, bezeugt dies in seinem Bericht *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* (London 1773): Carl Philipp Emanuel sei „wie besessen“ gewesen, wenn er zu improvisieren anfing. In seiner Doppelfunktion als Theoretiker und Komponist hält der Bach-Sohn in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1762) fest, dass die Fähigkeit zu improvisieren zweifellos eines der besten Kriterien sei, um etwas über die Begabung eines Musikers zu erfahren. Außerdem erklärt er, dass die „Fantasien“ ungeachtet ihres improvisatorischen Charakters auf klaren, einfachen und dabei ganz präzisen Vorstellungen aufbauen sollen. Das Beispiel, das er dazu anführt, ist nichts Anderes als seine *Fantasie in fis-Moll*. Und tatsächlich kann man bei diesem Werk trotz der scheinbar freien Stimmungswechsel eine große strukturelle Geschlossenheit ausmachen, die von drei sich wiederholenden Elementen getragen wird: einem *Adagio*, wo drei repetierte Noten in der hohen Lage auf einen Akkord in der linken Hand antworten; einem rein virtuoson *Allegretto*; und schließlich einem *Largo* im 12/8-Takt. Diese Fantasie ist intim und dezent, aber auch von echten Emotionen geprägt und zeugt von einem ergreifenden Empfindungsvermögen.

Zwischen 1782 und 1785 schrieb Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) etliche *Fantasien* für Klavier. Als Freigeist hegte der Salzburger Komponist eine große Vorliebe für diese kurze, im improvisierten Stil gehaltene Form, mit der er sein Herz völlig ungehindert und natürlich sprechen lassen konnte. Seine **Fantasie in c-Moll** KV 396 gründet auf einem alten Sonaten-*Adagio* für Violine, das er am Ende des Sommers 1782 unvollendet ließ. Nach seinem frühen Tod wandte sich seine Witwe Constanze an einige alte Freunde und ehemalige Schüler, damit sie die von ihrem Ehemann hinterlassenen Manuskripte ein wenig in Ordnung bringen. Dem Abbé Maximilian Stadler (1748-1833) gebührt die Ehre, dieses Fragment gefunden und ihm die Gestalt gegeben zu haben, die wir heute kennen. Er war es auch, der dem Stück den Titel „Fantasie“ gab, was zu der ausgesprochen improvisierten Form sehr gut passt. Von seinem düsteren, hitzigen Charakter her ist das Werk typisch für die Bewegung des „Sturm und Drang“, in der die Freiheit von zentraler Bedeutung war. Die berühmte **Fantasie in d-Moll** KV 397,

¹ Die erste Ausgabe erschien erst 1802.

² „Der ‚stylus phantasticus‘ ist die freieste Kompositionsweise der Instrumentalmusik und die mit den wenigsten Beschränkungen. Sie muss sich an nichts halten, weder an Worte noch an eine bestimmte Melodie; sie wurde erfunden, um Geschick zu zeigen und die verborgenen Regeln der Harmonik und den Ideenreichtum bei harmonischen Schlüssen und dem Aufbau der Fugen zu offenbaren. Sie kommt in Stücken vor, die *Fantasia*, *Ricercar*, *Toccata* oder *Sonata* genannt werden.“ Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rom 1650. Johann Mattheson (1681-1764) übernahm diese Definition in seinem Werk *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739).

die ebenfalls am Ende des Sommers 1782 entstand, stellt die Musikwissenschaftler vor ein Problem: Stammen die letzten Takte wirklich von Mozart? Einige wollten hier die Hand von August Eberhard Müller (1767-1817) sehen. Wie dem auch sei, es bleibt ein geniales Werk, bei dem man nicht weiß, was man am meisten bewundern soll: die zarte Melancholie der Arpeggien am Anfang? Die Unruhe des *Adagio*? Das unerwartete Lächeln des finalen *Allegretto*? Oder ganz einfach die erstaunliche Natürlichkeit, mit der diese Stimmungsbilder einander folgen und eines aus dem anderen zu entstehen scheint?

Nachdem uns die Atmosphäre dieser Werke auf die entstehende Romantik hat schielen lassen, taucht uns die **Fantasie in fis-Moll** op. 28 von Felix Mendelssohn (1809-1847) nun mitten in sie hinein. Dieses Stück folgt den von Carl Philipp Emanuel Bach formulierten Prinzipien und nutzt in wunderbarer Weise die Spannung zwischen – vermeintlich – totaler Improvisation und einer Struktur, die letztlich viel durchdachter und strikter ist, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Man weiß von der besonderen Vorliebe Mendelssohns für Schottland: 1829, kaum zwanzig Jahre alt, schiffte er sich nach dieser wilden Gegend ein, von der er beim Lesen von Walter Scotts Werken und den Ossian zugeschriebenen Gedichten geträumt hatte. Daraus sollten zwei großartige symphonische Werke entstehen: die Konzert-Ouvertüre *Die Hebriden* (1832) und die eindrucksvolle *Dritte Symphonie*, die „schottische“ (1842). Aber bereits vor dieser Reise komponierte der junge Mendelssohn seine bemerkenswerte *Schottische Sonate* (1829, überarbeitet 1833), die er 1834 neu mit der Bezeichnung *Fantasie* versah. Man braucht sich von diesem Werk nur die ersten Takte anzuschauen, um zu verstehen, wieviel es Bachs *Chromatischer Fantasie* verdankt. Aber noch stärker zeigt sich der Komponist Beethoven ergeben: Die Struktur scheint jener der „*Mondschein-Sonate*“ genau zu folgen, die Beethoven als „Sonata quasi fantasia“ bezeichnete. Wobei eigentlich nur der erste Satz von Mendelssohns Sonate den Charakter einer Fantasie hat, während der zweite mit seiner volksliedhaften Melodie als Menuett beginnt und im Folgenden wie ein Scherzo (auch wenn es nicht so genannt wird) unter Strom steht. Der dritte und letzte Satz orientiert sich strikt an der Sonatensatzform und schöpft genussvoll und mit verschwenderischer Virtuosität und stürmischer Kraft den Tonumfang des Klaviers voll aus.

Eines der großen Werke aus der späten Schaffenszeit von Frédéric Chopin (1810-1849) ist die **Fantasie in f-Moll** (sie schließt freilich in As-Dur!) op. 49, die der Fürstin Catherine de Souzzo gewidmet ist; diese gehörte zu den wenigen Schülern, die er bis zu seinem Lebensende unterrichtete. Der polnisch-französische Komponist fühlte sich mit freien Formen wohler als in den strikt begrenzten akademischen Bereichen und benutzte trotzdem in seiner allzu kurzen Laufbahn den Begriff „Fantasie“ im eigentlichen Sinn nur drei Mal: für das *Fantaisie-Improptu* (1835), die *Polonaise-Fantaisie* (1845) und die *Fantasie* (1841), um die es hier geht und die als einzige keine Bezeichnung hat, die mit einer vorher existierenden Form in Verbindung steht. Dieses Werk ist kontrastreich in seinen Gefühlslandschaften, hat viele klangliche, rhythmische und dynamische Brüche und beginnt mit einem Trauermarsch von unergründlicher Trostlosigkeit. Doch unvermittelt zieht uns eine Formel, die ganz und gar improvisiert scheint, aus diesem Trauerzug heraus, um uns andere Erlebnisse zu bieten – die vielleicht etwas mit der Existenz der Person zu tun haben, deren Sarg wir folgen? Ein Rückblick auf ein Dasein, die Bilanz eines trüben, bewegten Lebens? Die Musik schwingt sich empor und wirkt freudig erregt, je nach der Stimmung und je nach den Erinnerungen des Komponisten. Diese Fantasie entstand während eines Aufenthalts in Nohan bei George Sand, mit der Chopin eine nunmehr konfliktreich gewordene Beziehung pflegte – steht das Werk womöglich enger mit seiner Biografie in Verbindung, als es scheint?

Ferruccio Busoni (1866-1924) war ein pianistisches Wunderkind, das Franz Liszt, Johannes Brahms und Anton Rubinstein kannte (und ihnen vorspielte). Er war zudem mit dem Werk von J.S. Bach gut vertraut und bearbeitete gerne einzelne Stücke von ihm mit Blick auf die Möglichkeiten des modernen Flügels. Seine **Fantasia in modo antico** op. 33b/4 zeugt von dieser Vorliebe für die alte Musik, die er mit Mitteln von noch nie da gewesenem Ausmaß neu interpretierte. Die 1895 komponierten und 1896 in Leipzig herausgegebenen sechs Stücke, zu denen diese Fantasie gehört, haben sehr unterschiedliche Charaktere: *Schwermut* und *Frohsinn* (Nrn. 1 und 2), ein *Scherzino* von Mendelssohn'scher Anmut und Leichtigkeit (Nr. 3), eine seltsame *Finnische Ballade* (Nr. 5) und ein zackiges *Exeunt omnes* (Nr. 6) umgeben die in dieser Aufnahme zu hörende Fantasie „im alten Stil“. Sie beginnt mit einem *Largamente*, das musikalisch in eine düstere, ernste Welt versetzt. Die Stimmung bleibt unruhig und finster, wobei der zweite Teil des Werks mit seinem *Allegro risoluto* an Bachs Fugen erinnert, bevor Anklänge an die Einleitungstakte die Fantasie beschließen.

Der russische Komponist Alfred Schnittke (1934-1998) ist schwierig einzuordnen. Er hinterließ ein vielgestaltiges Werk, dessen Zugehörigkeit nicht klar ist: Für die einen ist Schnittke ein Futurist, für andere ein Reaktionär. Er stand ohne weiteres zu seiner Freude an „fremden“ Gattungen wie dem Jazz oder Rock und zitierte in seinen Werken gerne Themen anderer Komponisten. Seine **Improvisation und Fuge** op. 38 ist ein (vermutlich 1965) vom sowjetischen Kulturministerium in Auftrag gegebenes Werk für den Tschaikowsky-Wettbewerb³ 1966, bei dem es freilich nicht aufgeführt wurde. Es handelt sich um ein virtuosos, erstaunlich expressives und lyrisches Stück. Über die Fuge sagte der Komponist, dass er ihr keine wirklich regelhafte Form geben wollte, sondern eher den Charakter und Geschmack einer Fuge. Sie scheint mit einem schrägen Rhythmus zu beginnen, um dann in eine Toccata in der Art von Prokofjew zu münden. Der Schluss der Fuge ist wieder improvisatorisch, so dass sich unerwartet der Eindruck einer zyklischen Form einstellt. Schnittke machte sich über die akademischen Kompositionsregeln lustig: Seiner Meinung nach hatten sie sich den expressiven Forderungen zu beugen. Und dafür ist dieses Stück ein fulminantes Beispiel.

JEAN-JACQUES GROLEAU
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

³ Der Tschaikowsky-Wettbewerb wurde 1958 gegründet und ist einer der bedeutendsten weltweit. Er findet alle vier Jahre statt, ursprünglich jeweils in Moskau, seit 2011 auch in St. Petersburg.



*Two-manual harpsichord by Markus Fischinger (Berlin, 2019), after Hans Ruckers II (Antwerp, 1624, rebuilt ca. 1720).
Photo © Markus Fischinger*



*Tangent piano (tangenteinflügel) by Christoph Friedrich Schmahl (Regensburg, 1790), restored by Georg Ott
Photo : © Georg Ott*



*Fortepiano by Christoph Kern (Staufen im Breisgau, 2014), after Anton Walter (Vienna, 1795)
Alexander Melnikov's collection
Photo : © Alexander Melnikov*



*Fortepiano by Alois Graff (Vienna, ca. 1828),
restored by Edwin Beunk
Alexander Melnikov's collection
Photo : © Alexander Melnikov*



*Érard piano (Paris, ca. 1885), restored by Markus Fischinger
Alexander Melnikov's collection
Photo : © Alexander Melniko*



*Bechstein piano, model B (Berlin, ca. 1905-1910),
restored by Carsten Schulz
Photo : © Carsten Schulz*



*Piano Steinway & Sons piano, model D-274 (2014)
Photo : © Steinway & Sons*



ALEXANDER MELNIKOV

- Discography selection

All titles available in digital format (download and streaming)

Four pieces...

Schubert : **Wanderer-Fantasie D.760, op.15**

Chopin : **Douze Études op.10**

Liszt : **Réminiscences de Don Juan S.418**

Stravinsky : **Trois mouvements de Pétrouchka**

... four pianos:

Alois Graff, c. 1828-35 / Érard, 1837

Bösendorfer, 1875 / Steinway, 2014

CD HMM 902299



‘Melnikov’s prevalent richness of detail, unforced but precise rhetoric and exquisite sense of colour are skilfully captured by the engineers. His interpretations warrant the attention of professionals, even as they promise enduring pleasure for lovers of the best piano-playing.’

Gramophone - Editor’s Choice

‘Melnikov gives thrilling performances of four cornerstones of the repertoire.’

The Sunday Times

„Was der russische Pianist Alexander Melnikov auf seinem neuen Album veranstaltet, ist außergewöhnlich, gleichzeitig aber so naheliegend, dass man sich wundert, warum es nicht öfter geschieht“ **Hessische Allgemeine**

„Eine spannungsreiche und aufregend bunte Tour de force durch die Klaviermusikwelt nach Beethoven.“ **Fono Forum**

PAUL HINDEMITH

**Sonatas for piano and...
violin / althorn / trumpet
cello / trombone /**

*With Isabelle Faust, Teunis van der Zwart,
Jeroen Berwaerts, Alexander Rudin,
Gerard Costes*

CD HMC 905271



SERGEY PROKOFIEV

**Piano Sonatas Nos.2, 6 & 8
Vol.1**

CD HMC 902202

**Piano Sonatas Nos.4, 7 & 9
Vol.2**

CD HMM 902203

**Piano Sonatas nos. 1,3 & 5
Visions fugitives
Vol.3**

CD HMM 902204





harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : juillet 2022, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Benedikt Schröder

Montage : Julian Schwenkner et Sebastian Nattkemper

Accord instruments : Markus Fischinger (1-2, 4-9), Georg Ott (3),

Carsten Schulz (10) et Siegmar Kesselmann (11-12)

Partitions (11-12) : © Sikorski

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902702