



ORCHID CLASSICS

EDNA STERN
Schubert on tape

Franz Schubert (1797-1828)

4 Impromptus, D.899 (Op.90)

1	No.1 in C minor – Allegro molto moderato	9.21
2	No.2 in E flat major – Allegro	4.34
3	No.3 in G flat major – Andante	5.21
4	No.4 in A flat major – Allegretto – Trio	7.11

6 Moments Musicaux, D.780 (Op.94)

5	No.1 in C major – Moderato	5.40
6	No.2 in A flat major – Andantino	5.53
7	No.3 in F minor – Allegro moderato	1.54
8	No.4 in C sharp minor – Moderato	4.46
9	No.5 in F minor – Allegro vivace	2.17
10	No.6 in A flat major – Allegretto	6.34

Total time

53.38

Edna Stern, *piano*

Schubert on tape

Whenever I release a new recording, I am invariably asked whether I performed this time on a modern instrument or on an original instrument.

Performing music on an original instrument generally implies that the musician is playing on an instrument (or a facsimile thereof) dating from the period of composition of a given piece of music.

This is also called “historically informed performance” or “authentic performance practice.” Webster’s Dictionary offers the following definition: “the practice of performing musical works from an earlier period, using instruments modelled on those of the period and in a style as close as possible to that of performances of the time.”

Since its origin in the middle of the 20th century this musical movement, which was first addressed to the medieval, Renaissance and Baroque repertoire, has evolved and has been applied to the classical and romantic corpus as well. This historicist orientation was at least partly inspired by a desire for greater faithfulness to the ideas and aesthetics of composers and was motivated by the search for truth and authenticity in the interpretations of their pieces.

I enjoy playing and recording on “authentic” instruments. But as a performer I don’t believe that such an instrument is required if one seeks quality, depth, and fidelity to the composer’s intent in an interpretation. In my view every instrument, whether original or modern, possesses a range of sound possibilities, which the musician must exploit sensitively to bring out what is essential to the music.

The focus in this recording is not on the instrument but rather on the recording process, which I find more crucial to the quality of the renditions than the choice of instrument. After many years of recording and producing CDs, I felt the need to go back to a mode of recording practice that would more faithfully do justice to the music and Schubert’s humane masterpieces in particular.

I first realised the negative impact of today's recording practices while I was working on my Schumann CD back in 2006. The possibilities afforded by digital technology are so vast that a sound engineer can now just edit the sound waves and piece together fragments of different interpretations into a single, seemingly seamless interpretation.

As I listened to the first edit of my Fantasy Op.17, I was shocked to encounter an interpretation that I myself could never have played or even imagined. It was as if I were listening to a monster, some hybrid creature constructed from bits and pieces assembled by the sound engineer according to his own logic, built from what he deemed the "best" excerpts from my recording session. For me though, the resulting recording made absolutely no sense.

He was an excellent and sympathetic sound engineer, and after I explained that his vision of the Schumann Fantasy did not match my own, he gracefully offered to give me all the session's takes so I could draw up my own editing plan. Since then, I've outlined editing plans for all my solo recordings, tending to use single takes for whole movements. When working with the orchestral and chamber music repertoire I've had to adapt to contemporary fashion, and in these endeavours, I begin with the editing plans designed by the sound engineers in charge of these recordings. These experiences have led me to conclude that today's massive use of editing—or perhaps I should say overuse, in which every little mistake or imperfection is corrected, and "magic moments" are strung together one after another—has done more to hinder music than to serve it.

I therefore decided to let go of all digital editing. I am ever so grateful to Peter Qvortrup and AudioNote UK, who have enabled me to press the reset button and record on analogue tape, as did all my favorite pianists from the golden age such as Yves Nat, Wilhelm Kempff, Cziffra, Backhaus, and many others. Inevitably in our era we will usually listen to digital recordings, given its comparable ease, but there is—undeniably—an ineffable quality to the analog

sound. This recording will also be released on vinyl, in all analogue. I'd also like to express my special thanks to Darrel Sheinman and Gearbox Records for all their help in making this recording, as well as my sincerest thanks to Matthew Trusler of Orchid Classics for his constant support.

What is the problem with fixing with editing all the mistakes, and why do I prefer whole takes? Imagine a human's gait vs a robot's¹, or even a human dance vs a robot's dance. There is a sense of freedom – even of danger – with the human and all their flaws. There is a coherent continuation of movement. Moreover, there is a sense of life. Yes, a singer's voice can be made to continue indefinitely, but there is life and music in the singer's attempt to stretch her voice. (In fact, tight-rope artists would usually add a fake stumble as without the sense of danger some of the interest is lost.)

In various areas of life, there is a growing call to press the reset button and to limit the negative use and impact of digital modifications. I would compare the use of corrective digital editing in music, aimed at altering how a prior interpretation sounded, to the use of Photoshop and other such means to edit pictures, more specifically those that help shape a person's image for others.

It is tempting to do this, I won't deny it. A part of me would rather be seen without any wrinkles, younger, svelte, graced with thick long shining hair, an elegant nose and—why not?—blue eyes. I would perhaps derive some pleasure from looking at such an image of myself. But then I'd be faced with the question: Is this really me?

In painting, it would amount to artistic sacrilege to “correct” the lines and colours of a work's figures and forms, even if imperfect: the unevenness is fully part of what makes the painter distinct. Imagine correcting a painting by Cézanne whose subject, let's say fruit arranged on a table, has been altered in this way. It wouldn't be a Cézanne anymore.

In music, correcting each little mistake, or adding reverb for a more agreeable sound that erases the little imperfections, creates an entirely new iteration of the piece. For me, this approach strips the interpretation of its depth and original character, but above all the use of digital editing to correct wrong notes *is an act that gives greater importance to the notes than to the idea or interpretation of the music*. This bias has come to shape the priorities of recent decades, resulting in interpretations and recordings that resemble one another so as to conform to the ideal of flawlessness the classical music industry has created. Its effect on the *life* of classical music has been devastating.

This recording was made directly to tape, without any editing. During my preparations my primary task was to re-educate myself, to free myself from any pedantic preconceptions related to this era. To come back to the gait metaphor, classical musicians are expected today to play with almost a robotic regularity. We are used to expect this from ourselves, certainly when playing for a competition or during a recording session, but even during concert-live performances. It's always in the back of our head; we are constantly aware of the amount of freedom and risk we may take. We limit ourselves to only x possibilities because past those, mistakes and other irregularities may appear. I decided that as long as the ideas of my interpretations were expressed, any mistakes or other flaws would be of little importance. Fixing the imperfections removes life and music from the piece and my priority here was to be human, not a robot.

I purposefully chose takes that I found more interesting from the interpretation perspective and didn't necessarily choose the more perfect and mistake-free ones. While Schubert may not be the Everest in terms of technical difficulty, he is certainly up there with regards interpretation, in being one of the most difficult composers to reach the depth of interpretation needed to express the beauty and mystery that is inherent to his work. As I listened to my playing of Schubert with its many flaws, I couldn't help but sigh and think that it sounds human, all too human.

This was however my decision as I believe that interpretation, not the notes, is the path that leads to discovery of the music, and there may well be pebbles, even big stones in this case, along the path.

On Schubert

It is on a path that I have always imagined Schubert, the Wanderer, roaming the fields, a walking stick in hand and a light backpack on his shoulders containing the precious² music paper he'd take out while resting under a tree, writing his melodies inspired by nature.

The force of nature is what strikes me most powerfully in Schubert, how nothing can stop the flow of his music, of the river, the lava pouring out of the volcano. He came from a modest family: his father was a schoolmaster, and he was torn between his teaching duties, the need to earn a living, and the wish to compose in freedom. Encouraged by his friend Franz von Schober, a wealthy law student, he finally abandoned teaching and devoted himself wholly to composition. Schubert's reputation grew, but editors were reticent to publish his pieces. The two cycles presented in this recording, the *Moments Musicaux D.780*, and the *Impromptus D.899*, were apparently composed during 1827, with Schubert already gravely ill from the syphilis that would kill him in November 1828. It is said that he had arranged to be given counterpoint lessons from Simon Sechter on November 4, mere weeks before his death. In 1969 a batch of these exercises he then composed, addressed to Sechter, were discovered in Vienna.

It is humbling to know that a genius like Schubert, who by then had already written the *Impromptus*, the *Moments Musicaux* and his last piano sonatas, (not to mention countless songs, symphonies, and quartets!) still felt the need to improve in a particular area—in counterpoint, and to make exercises.

These pieces reflect the turn music is about to take, the Classical era yielding to the Romantic. They reflect the rise of the middle class and of salon evenings that

no longer belonged exclusively to the aristocracy³, and that favoured miniature pieces over the longer piano sonata form.

These short pieces are based on mono-thematic material, inspired by the mono-thematic lied, which also announces the onset of Romanticism and revived interest in the forms and repertoire of the Baroque. Hence, Schubert's interest and investment in counterpoint exercises.

The Baroque forms were illustrious in their development of mono-thematic material, in the way they showed such material's evolution through modulations. For example, see the piece's Theme, which acquires different colours in different tonalities, and its constantly changing nature through its interaction with the other voices.

Another significant aspect regarding the use of mono-thematic material lies in the minimalist connection between the different sections. The lied A B A structure that is mostly used here is a form in which a Theme (A) is presented, followed by a middle section (B), and finally, closing the piece, the return of the Theme. The connection between A and B is deeper than what it would seem to be on the surface. The middle sections are often a derivation or a variation on a part of the original A, and inside his B sections Schubert continually probes how far he can bend the original material and transform it.

Unlike most of this recording's pieces, which are based on the lied form, the Impromptu No. 1 conveys the evolution of its Theme in one long variation movement. The Theme, sometimes played in a single voice and sometimes in harmonic chords, is subject to continual change throughout the piece, manifesting itself sometimes in Major mode, graced with light, happy triplets, and sometimes in Minor mode, accompanied by obsessive and ominous repeating notes. The Theme is always in flux, reminding us of Heraclitus's famous dictum:

"You cannot step into the same river twice, for other waters are continually flowing on."

Edna Stern

Piano

Edna Stern began her studies in Israel with Viktor Derevianko, a student of Heinrich Neuhaus. She continued studying with Krystian Zimerman at the Basel Hochschule and with Leon Fleisher at the Peabody Institute and at the Lake Como International Piano Foundation. Her repertoire ranges from Bach to Berio. Her recordings are highly praised by critics, receiving such awards as Diapason d'Or, Diapason Découverte, Arte Best CD, Gramophone upcoming artist, and Sélection Le Monde. Her last recording, released by Orchid Classics and dedicated to Hélène de Montgeroult received a Critic's Choice of the Year 2017 of the Gramophone Magazine and Choice of France Musique, the French radio.

Edna Stern has performed at prestigious halls and festivals such as the Philharmonie of Paris, Concertgebouw of Amsterdam, Munich's Hekulesaal, Paris' Châtelet Theater, Moscow's Music-House, Petronas in Kuala Lumpur and Musashino hall in Tokyo; performing in solo recitals and with orchestras, with conductors such as Claus Peter Flor and Andris Nelsons. Stern gives masterclasses all over the world, in such places as the CNSM of Paris, Rutgers University, and Tel-Aviv Zubin Mehta School of Music.

She has been a professor at the Royal College of London since 2009 and her musical activities include working with great artists in other art fields, like film director Amos Gitai, as well as Etoile/Leading principal dancer from the Paris National Opera Ballet, Agnès Letestu.



Schubert sur bande sonore

Au moment de sortir un nouvel enregistrement, la question que l'on me pose souvent est: «Sur quel instrument avez-vous joué? Sur un instrument original? S'agira-t-il d'une interprétation historiquement informée?»

Le mouvement des “baroqueux”, né dans les années 1960, commença, comme son nom l'indique, par le répertoire baroque et médiéval. La définition du terme “baroqueux” dans le dictionnaire Larousse est la suivante: “Musicien prônant, dans l'interprétation d'une œuvre de la période baroque, le respect des conditions d'exécution de l'époque de composition.”

Le mouvement s'est aujourd'hui élargi au répertoire classique et romantique avec l'utilisation des pianofortes d'époque et l'on pourrait dire qu'il fut en grande partie inspiré par la recherche d'une authenticité dans l'interprétation, le désir d'être fidèle aux idées et à l'esthétique des compositeurs.

Bien que j'affectionne particulièrement les pianofortes d'époque et enregistre régulièrement sur ces instruments originaux, je ne crois pas que la qualité ou la profondeur d'une interprétation et donc l'aboutissement d'une certaine forme d'“authenticité” d'interprétation par rapport aux intentions du compositeur soit dépendante de l'utilisation d'un instrument d'époque. Je suis plutôt d'avis que chaque instrument apporte une palette de possibilités sonores et qu'il revient aux musiciens de les exploiter au mieux et avec sensibilité afin d'exprimer l'essentiel dans la musique.

Cette fois-ci, je me suis moins concentrée sur l'instrument mais bien plutôt sur la pratique d'enregistrement, que je trouve encore plus essentielle à la qualité d'un album. Après avoir enregistré et produit des disques pendant de longues années, j'ai ressenti le besoin de remplacer l'enregistrement numérique par un mode d'enregistrement ancien, sur bande sonore (“tape”) qui, selon moi, soutient plus fidèlement la musique et particulièrement l'humanité qui se trouve dans ces chefs-d'œuvres de Schubert.

C'est en 2006 que j'ai réalisé pour la première fois l'impact négatif du mode d'enregistrement actuel, lors du travail sur mon disque Schumann. Les possibilités numériques sont si vastes qu'un ingénieur du son peut facilement assembler les ondes sonores les unes avec les autres et construire ainsi, à partir de multiples interprétations différentes, une seule interprétation.

En écoutant le premier montage de ma Fantaisie Op.17, j'étais choquée de découvrir une interprétation que je n'avais pas imaginée. J'écoutais une version étrange, une créature hybride, construite à partir de différentes parties que l'ingénieur du son avait réunies ensemble d'après sa logique. En effet, il avait spécialement choisi les parties qui, d'après lui, étaient les plus "réussies" dans cette session d'enregistrement. C'était un excellent ingénieur du son et lorsque je lui expliquai que sa vision de la Fantaisie de Schumann ne correspondait pas à la mienne, il me remit gracieusement l'intégralité des pistes sonores afin que je puisse construire mon propre plan de montage. Depuis, j'ai toujours fait les premiers plans de tous mes disques solos et j'utilise le montage avec grande parcimonie, préférant choisir des versions entières pour chaque mouvement. Pour ce qui est des enregistrements avec orchestre ou en musique de chambre, il a fallu que je m'adapte aux procédures actuelles en travaillant à partir d'un plan qui m'est imposé. Ces expériences m'ont amenée à la conclusion que l'utilisation massive de montage numérique, visant à corriger chaque petite erreur ou imperfection, a été plus nuisible que bénéfique à la musique.

J'ai donc décidé de n'utiliser aucun montage numérique dans cet enregistrement. Je voudrais surtout exprimer toute ma reconnaissance et gratitude à Peter Qvortrup et AudioNote UK qui m'ont permis d'appuyer sur le bouton "réinitialiser", de pouvoir remonter le temps et enregistrer en analogique sur "tape" (bande sonore), à la manière de mes pianistes favoris tels Yves Nat, Wilhelm Kempff, Cziffra, Backhaus et beaucoup d'autres. Bien que cet enregistrement sera plutôt écouté en numérique pour des raisons liées à notre

temps et à la facilité d'écoute, l'analogique offre une qualité sonore ineffable. J'aimerais aussi remercier spécialement Darrel Sheinman et Gearbox Records pour son aide dans la production de cet enregistrement qui sortira également sous forme de vinyle tout analogique, ainsi qu'à Matthew Trusler d'Orchid Classics pour son soutien continu.

Quelle est la problématique du montage numérique et quelles sont les raisons pour lesquelles je préfère utiliser plutôt des prises entières et sans corrections? Imaginez la démarche et le mouvement d'un être humain par rapport à la démarche d'un robot⁴, ou la danse d'un humain à la danse d'un robot. Il y a un sentiment de liberté, une sensation de danger, inhérente aux humains et à leurs défauts. Il y a une cohérence dans la continuité du mouvement, mais surtout, il y a un sentiment de vie. Il est possible de soutenir indéfiniment la continuité d'une voix chantée de manière artificielle, mais il y a un véritable sens de vitalité et de musicalité à l'intérieur d'une voix qui cherche à atteindre ses limites.

Dans d'autres domaines de la vie, nous ressentons aussi l'envie d'appuyer sur le bouton "réinitialiser" et l'utilisation massive de corrections numériques ces dernières années a souvent été décriée, entraînant un changement de philosophie palpable. Il est par exemple possible de comparer le montage numérique musical qui vise à changer une interprétation, à la correction numérique avec Photoshop, afin d'alterer l'image d'une personne.

La tentation est indéniable. Sans aucun doute, une partie de moi préférerait être vue sans rides, plus jeune, plus svelte, avec une chevelure brillante et épaisse, un nez plus élégant et, pourquoi pas, les yeux bleus! Je ressentirais certainement une sorte de plaisir à me contempler ainsi mais une pensée me rejoindrait aussitôt: est-ce bien moi?

En peinture, corriger les lignes et les couleurs qui se fondent les unes aux autres serait considéré comme un sacrilège artistique car tout ce qui est irrégulier

fait partie de l'identité du peintre. Imaginez-vous la correction d'une peinture de Cézanne, par exemple, une nature morte de fruits sur une table qui serait altérée de cette manière. Ce ne serait plus un Cézanne.

En musique, corriger les erreurs ou ajouter de la réverbération pour obtenir un son plus agréable qui élimine aussi certaines imperfections aboutirait à créer une toute autre et nouvelle interprétation de la pièce. Pour ma part, cette approche réduit la profondeur et le caractère original de l'interprétation, mais surtout, l'acte même d'utiliser le montage numérique pour corriger une fausse note *est un acte qui privilégie l'importance des notes sur l'importance de l'idée et de l'interprétation*. Cet acte a façonné le mode de pensée et les priorités musicales de ces dernières décennies, résultant en des interprétations et enregistrements qui se ressemblent dans leur poursuite d'un idéal esthétique créé par l'industrie musicale classique et dont l'effet sur la vie musicale classique a été dévastateur.

Cet enregistrement a été enregistré directement sur bande sonore et sans aucun montage. La première tâche que je me suis donnée lors de ma préparation était de me libérer de toute préconception et pédanterie liées à notre époque. Pour reprendre la métaphore de la démarche humaine, un jeu empreint de régularité est une chose attendue des musiciens classiques actuels. Nous nous le demandons à nous mêmes, certainement lors de compétitions ou d'enregistrements, mais même lors de nos concerts. C'est une pensée omniprésente et nous portons en nous la conscience de la liberté et du risque qui nous est permis de prendre et qui nous limite à x possibilités, car au delà, pourraient apparaître les défauts et les erreurs. Corriger les imperfections, enlève la vie de la musique et de l'œuvre. Ma priorité ici était d'être humaine et non un robot.

J'ai décidé que les idées de mes interprétations avaient plus d'importance que les fausses notes et autres petites imperfections. J'ai expressément choisi des

prises que j'ai trouvé plus intéressantes du point de vue de l'interprétation et pas nécessairement celles qui étaient dépourvues d'erreurs. Quoique Schubert n'est pas considéré comme le mont d'Everest en ce qui concerne sa difficulté technique, il est certainement là haut en ce qui concerne l'interprétation, étant l'un des compositeurs où la profondeur de l'interprétation et l'expression du mystère et de la beauté inhérente de ses œuvres, est la plus difficile à atteindre. J'écoutais mon jeu de Schubert, consciente de mes défauts et je ne pu m'empêcher de soupirer en pensant que cela sonnait bien humain, trop humain. C'était néanmoins ma décision car je crois sincèrement que c'est l'interprétation, et non les notes, qui représente le chemin qui dirige l'auditeur vers la découverte de la musique et de petits cailloux, parfois même carrément de grosses pierres dans le cas présent, font parfois partie de ce chemin.

Sur Schubert

C'est sur un chemin que j'ai toujours imaginé Schubert, le Wanderer, traversant les champs, un bâton à la main et un sac à dos sur les épaules contenant son précieux papier à musique, lequel il sortirait en faisant une pause sous un arbre et en écrivant ses mélodies inspirées par la nature.

C'est la force de la nature qui me frappe le plus chez Schubert. Rien ne peut arrêter le flot de sa musique, de la rivière, de la lave coulant du volcan.

Venant d'un milieu social modeste, son père était instituteur et Schubert a commencé par le suivre dans ce métier. Déchiré entre le devoir filial, celui de gagner sa vie et le désir de composer en toute liberté, il fut encouragé par son ami, Franz von Schober – un riche étudiant en droit, à abandonner son poste d'instituteur pour se consacrer entièrement à la composition. En dépit d'une réputation grandissante, Schubert avait des difficultés à se faire publier. Les deux cycles de pièces présentés ici, les Moments Musicaux D.780 et les Impromptus D.899, ont été semble-t-il composés dans le courant de l'année 1827. À cette époque, Schubert était déjà gravement malade de la syphilis qui l'emportera

l'année suivante, en Novembre 1828. Il paraît que Schubert avait planifié de recevoir une ou des leçons de contrepoint le 4 Novembre 1828 d'un professeur, Simon Sechter, deux semaines avant sa mort. En 1969, des documents et exercices de contrepoint écrits par Schubert et dédiés à Simon Sechter ont été découverts à Vienne. C'est une grande leçon d'humilité que d'apprendre qu'un génie comme Schubert, ayant pourtant déjà composé ses *Impromptus*, les *Moments Musicaux*, les dernières Sonates pour Piano (sans mentionner les innombrables lieder, quatuors et symphonies!), puisse ressentir le besoin de progresser dans un certain domaine — celui du contrepoint – et de faire encore des exercices!

Ces pièces évoquent le tournant musical qui prendra bientôt son essor et le passage du classicisme au romantisme. Elles reflètent la montée de la classe bourgeoise, le fait que les soirées de salons n'appartiennent plus en exclusivité à l'aristocratie⁵ et la préférence de pièces miniatures aux grandes formes sonates. Ces pièces courtes sont basées sur un matériel monothématique inspiré par le lied monothématique annonçant le romantisme ainsi que par l'intérêt retrouvé pendant le romantisme dans le répertoire et la musique baroque, d'où l'intérêt de Schubert de perfectionner son contrepoint.

Les formes baroques sont connues pour le développement d'un matériel monothématique et son évolution à travers les modulations. Par exemple, le Thème d'une pièce se verra acquérir des couleurs différentes selon les tonalités changeantes et selon son interaction avec les autres voix.

Un autre aspect significatif provenant de l'emploi du matériel monothématique consiste en une relation très proche et quasi minimaliste entre les sections. La structure de lied, la plus employée dans les œuvres de ce disque, consiste en une forme A B A. Elle est caractérisée par la présentation d'un Thème (A), suivi par une section B, puis finalement le retour du Thème. La relation entre A et B est plus profonde qu'elle ne le paraît superficiellement et les sections B sont

habituellement une dérivation ou une variation sur une partie du Thème original A, montrant ainsi le désir de Schubert d'explorer toutes les possibilités de son thème initial en le métamorphosant.

À l'instar de la majorité des pièces dans cet enregistrement, basées sur la forme du lied, l'Impromptu No.1 relate l'évolution d'un Thème à travers la continuité d'un long mouvement de variation. Le Thème évoluera continuellement au fil de l'œuvre et sera tantôt joué à une seule voix, tantôt en accords harmoniques. Il apparaîtra parfois en mode majeur, accompagné de triolets légers et sera parfois joué en mode mineur accompagné de notes répétées, au caractère inquiétant et obsessionnel. Le Thème change en permanence et nous renvoie vers la pensée d'Héraclite:

«On ne peut entrer une seconde fois dans le même fleuve, car c'est une autre eau qui vient à vous.»

© Edna Stern

Edna Stern

Piano

Edna Stern commence ses études auprès de Viktor Derevianko, un disciple de Heinrich Neuhaus. Elle les poursuit avec Krystian Zimerman à la Musikhochschule de Bâle, et se perfectionne plus tard avec Leon Fleisher au Peabody Institute aux Etats-Unis et à la Fondation Internationale de Piano du Lac de Come. Son répertoire s'étend de Bach à Berio. Ses disques, consacrés à Bach, Schumann, Chopin et Mozart, ont tous été distingués par la critique française et internationale. Gramophone a consacré une page de 'Coming up artist' à son disque Schumann, son disque Bach 'Nun kommt der Heiden Heiland' a été récompensé d'un Diapason d'Or. Son enregistrement des concertos de Mozart avec l'Orchestre d'Auvergne a été élu comme l'un des tops CD 2010 par le journal «Le Monde» ainsi que ses deux disques Beethoven «Tempête» et «Appassionata» (élus Top CD 2014 par Le Monde). Son dernier album dédié à la compositrice du 18ème siècle Hélène de Montgeroult a été récompensé par un Critic's Choice de l'Année 2017 par Gramophone Magazine, et Choix France Musique.

Edna Stern a été invitée à se produire dans des salles et des festivals prestigieux parmi lesquels La Philharmonie de Paris, Lincoln Center de New York, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Hekulesaal de Munich, la Maison de la Musique à Moscou, Petronas à Kuala Lumpur et le centre Musashino à Tokyo. Elle s'est produite en récitals solo et avec orchestres, sous la direction de chefs tels que Claus Peter Flor et Andris Nelsons. Elle donne également des Masterclass à travers le monde et dans de prestigieuses Universités et Conservatoires comme le CNSM de Paris, Rutgers University et la Zubin Mehta School of Music à Tel-Aviv.

Elle a été nommée Professeur au très réputé Royal College of Music de Londres en 2009 et collabore régulièrement pour des spectacles qui sortent des sentiers battus, notamment avec la danseuse Etoile Agnès Letestu et le cinéaste Amos Gitai.



Gustav Klimt, Schubert at the piano

Endnotes

- ¹ The walk of the actor Michael Fassbender, playing the human robot in “Prometheus” comes to mind.
- ² The word “precious” is used here literally, too (think of the German word for precious, kostbar), as Schubert was so poor that he could hardly afford the paper.
- ³ In Schubert’s circle, these were known as “Schubertiads.”
- ⁴ La démarche de l’acteur Michael Fassbender comme robot humain dans le film “Prometheus”.
- ⁵ Soirées appelées “Schubertiades” dans son milieu.

Executive producer: Peter Qvortrup/AudioNote UK

Producer: Darrel Sheinman

Engineer: Marco Pasquariello

Assistant engineer: Felipe Gutierrez

Mastering: Caspar Sutton-Jones at Gearbox Records

Recorded at Snap Studio, London on a Bösendorfer piano, 2021

Cover photo: Barbara Gandenheimer



For more information on Orchid Classics please visit

www.orchidclassics.com

You can also find us on Facebook, Twitter,

Instagram and our YouTube channel

Made in the EU ® and © 2022 Orchid Music Limited

