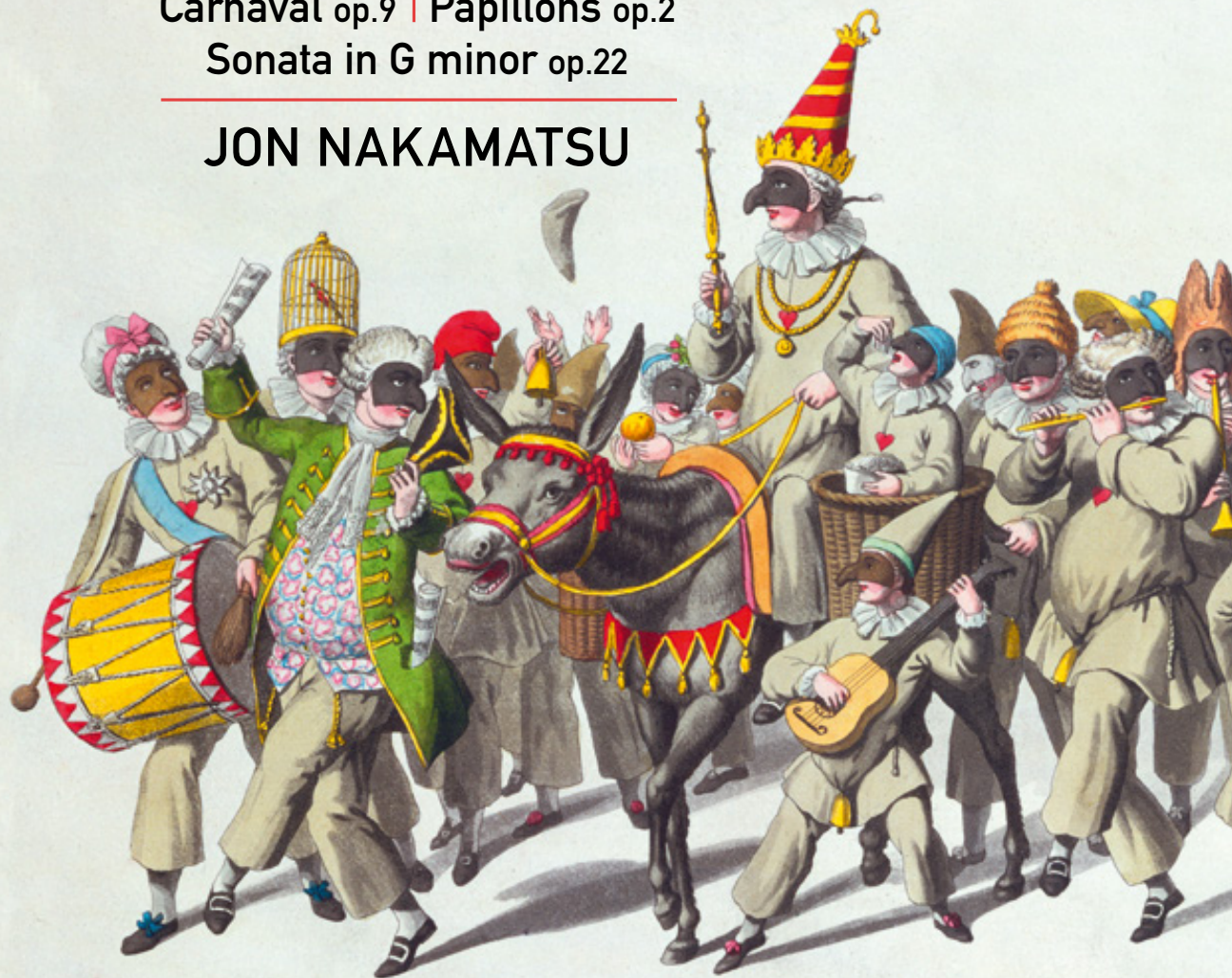


SCHUMANN

Carnaval op.9 | Papillons op.2
Sonata in G minor op.22

JON NAKAMATSU


harmonia
mundi



PRODUCTION **USA**

ROBERT SCHUMANN (1810-56)

Piano Sonata No. 2 in G minor, Op. 22 (1833-38) 18'13

- | | | |
|----------|---------------------------------------|------|
| 1 | I. So rasch wie möglich | 6'05 |
| 2 | II. Andantino. Getragen | 5'17 |
| 3 | III. Scherzo. Sehr rasch und markiert | 1'34 |
| 4 | IV. Rondo. Presto – Prestissimo | 5'15 |

Papillons, Op. 2 (1829-31) 15'02

- | | | |
|-----------|---------------------------|------|
| 5 | Introduzione | '13 |
| 6 | No. 1 | '41 |
| 7 | No. 2: <i>Prestissimo</i> | '28 |
| 8 | No. 3 | 1'00 |
| 9 | No. 4 | 1'02 |
| 10 | No. 5 | '56 |
| 11 | No. 6 | '58 |
| 12 | No. 7: <i>Semplice</i> | '47 |
| 13 | No. 8 | 1'12 |
| 14 | No. 9: <i>Prestissimo</i> | '45 |
| 15 | No. 10: <i>Vivo</i> | 2'05 |
| 16 | No. 11 | 2'52 |
| 17 | No. 12: Finale | 2'05 |

Carnaval, Op. 9 (1832-35) 31'56

- | | | |
|-----------|---|------|
| 18 | I. Prélambule | 2'24 |
| 19 | II. Pierrot | 2'26 |
| 20 | III. Arlequin | 1'03 |
| 21 | IV. Valse noble | 2'11 |
| 22 | V. Eusebius | 1'36 |
| 23 | VI. Florestan | '55 |
| 24 | VII. Coquette | 1'37 |
| 25 | VIII. Réplique | 1'12 |
| 26 | IX. Papillons | '48 |
| 27 | X. Lettres dansantes | '56 |
| 28 | XI. Chiarina | 1'36 |
| 29 | XII. Chopin | 1'26 |
| 30 | XIII. Estrella | '28 |
| 31 | XIV. Reconnaissance | 1'50 |
| 32 | XV. Pantalon et Colombine | '57 |
| 33 | XVI. Valse allemande | 1'02 |
| 34 | XVII. Paganini | 1'29 |
| 35 | XVIII. Aveu | 1'06 |
| 36 | XIX. Promenade | 2'36 |
| 37 | XX. Pause | '18 |
| 38 | XXI. Marche des Davidsbündler contre les Philistins | 4'00 |

JON NAKAMATSU piano

Between Form and Shadow

'The magic of music is so strong, getting stronger, that it must break the shackles of other art forms.' ('So stark ist der Zauber der Musik und, immer mächtiger werdend, musste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.') These words by E.T.A. Hoffmann tell of the intellectual schism in music at the beginning of the 19th century. On one side of the divide stood the abstract, seemingly self-sufficient, referring just to itself: on the other was the programmatic, invoking extra-musical ideas. Yet Hoffmann provided such a wealth of philosophies and worlds in his own creative writing that he actually encouraged composers to explore further the possibilities of programme music. One of the figures drawn to Hoffmann's fantastical world was Robert Schumann, whose early piano works reveal a deeply creative imagination, as well as the bewildering workings of Schumann's mind.

In 1831, the year in which *Papillons* was published, Schumann wrote in his diary that it seemed 'as if my objective self wanted to separate completely from my subjective self, or as if I stood between my appearance and my actual being, between form and shadow'. ('als wolle sich mein objektiver Mensch vom subjektiven ganz trennen oder als stünde ich zwischen meiner Erscheinung und meinem Sein, zwischen Gestalt und Schatten.') The impression of a Doppelgänger, cited in Heinrich Heine's poetry, as well as in Hoffmann and Jean Paul (another of Schumann's literary obsessions), conveys both the mental health problems that beleaguered Schumann and his imaginative world beyond the everyday. Over the ensuing decade, that 'subjective self' developed and came to dominate.

Schumann gave creative monikers to his immediate circle of friends and associates. Clara, later Schumann's wife, was known as 'Cilia' (or 'Chiara'), while her father Friedrich Wieck became 'Meister Raro'. One of the servants in the Wieck household, with whom Schumann had an early relationship, was also given a name. In these guises Schumann's friends met major figures from musical history in both an experimental but incomplete novel called *Die Wunderkinder* and in his music. The composer also had his own alter egos called Florestan and Eusebius: Florestan was outspoken and impulsive, while Eusebius was more introverted. Schumann's fascination with these characters ran right through his music and writing of the 1830s, providing support during blacker times as well as a highly resourceful representation of the dialectical oppositions within his music.

Papillons marked the beginning of Schumann's career-long love of character pieces. Beethoven had written Bagatelles, Schubert had offered *Impromptus*, but Schumann grounded

these musical postcards in a specific world. *Papillons* was begun in Heidelberg and some of its movements refer back to earlier polonaises and waltzes. The title, however, chosen in Leipzig, alludes to a masked ball from the final chapters of Jean Paul's *Fliegjahre*. Schumann responds with terpsichorean fragments of musical memory. When performed together, they coalesce into a larger though still delicate picture, which draws us into the world of Schumann and Jean Paul's imagination.

That realm beyond the notes became ever more fundamental to Schumann's music in the mid-1830s. Guided by Hoffmann's 'serapiontic principle', which recommended a systematic organisation of aesthetic ideas, Schumann framed his friends, characters and Doppelgängers within what he called the *Davidsbund*. The idea first appeared in print in an article published at the beginning of 1834. Positioned at the juncture between reality and imagination, this band of brothers, united against musical and cultural philistinism, soon permeated his music.

Schumann invoked the *Davidsbund* in his Piano Sonata No. 1 in F-sharp minor by means of a dedication to Clara Schumann from 'Florestan und Eusebius'. The sonata, begun in 1832, was completed in 1835, around the same as *Carnaval*. This work, a complex meeting of musical cryptograms, Schubertian tributes, a dedication to a contemporary violinist, quotations from *Papillons* and other latent literary and musical references, is more like a symphonic poem. It revolves around four notes: E-flat, C, B and A, spelling S-C-H-A in German notation or, reordered, A-S-C-H (with the A-S occasionally indicated by an A-flat). The significance of these codes has been much debated and they perhaps refer to Schumann's initials (his middle name was Alexander) or the hometown of his then beloved Ernestine von Fricken (Asch, now Aš in the Czech Republic). The cipher may also mark Ash Wednesday as the end of *Fasching* (the Austro-German carnival season). Regardless of the meaning, the code is the core of the work's musical material, generating motifs and the tonal structure, though not all of the movements derive from the sequence. The *Préambule*, for instance, is taken from an incomplete set of variations based on Schubert's *Trauerwalzer*, while the various pairings of Pierrot and Arlequin, Eusebius and Florestan and Coquette and Réplique underline the intrinsic contrasts evident in Schumann's *Davidsbund*.

The composition of the **Piano Sonata No. 2 in G minor** spanned much of the 1830s. The slow movement was written at the beginning of the decade and, while the majority of the work was completed in 1835, Schumann substituted the present Rondo for an earlier *Presto passionato* in 1838. Here, the

programmatic elements of Schumann's other piano works are less immediately apparent. The first movement has an almost Bachian poise, though the candour of the Lieder-like *Andantino* in the context of the full sonata soon belies any claims to abstraction and 'shackles of other art forms'. Given the persistently fevered mood, the impulsive figure of Florestan can surely not be far away. Schumann's temperamental counterpart is equally manifest in the virtuoso writing. The first movement is marked 'as quickly as possible', though Schumann insists on yet faster tempi towards the end of the movement. The marking of 'rasch' is repeated in the scherzo. But perhaps the greatest indication of extra-musical elements weaving their way through this piece is to be found in Clara's letter to Schumann when she heard it in its final form: 'Your whole being is so clearly expressed in it'. Given that Schumann had already described himself as both Florestan and Eusebius, those figures must be here too, somewhere between form and shadow.

– GAVIN PLUMLEY

Entre la forme et l'ombre

« La magie de la musique est si puissante que, dût-elle grandir encore, elle briserait les entraves d'un autre art. » (« *So stark ist der Zauber der Musik und, immer mächtiger werdend, musste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.* ») Cette affirmation d'E.T.A. Hoffmann reflète le schisme intellectuel du monde musical au début du XIX^e siècle. D'un côté, l'abstraction, apparemment auto-suffisante et auto-référente ; de l'autre, la démarche programmatique, faisant appel à des références extra-musicales. Hoffmann lui-même, par son écriture créative si foisonnante, si riche d'inventions philosophiques et d'univers imaginaires, incita les compositeurs à explorer plus avant les possibilités de la musique à programme. Robert Schumann, comme nombre d'autres artistes, était subjugué par les mondes fantastiques de Hoffmann. Ses œuvres de jeunesse pour le piano révèlent une imagination très féconde, et le fonctionnement déconcertant de sa pensée.

En 1831, année de parution de *Papillons*, Schumann écrivait dans son journal : « [Il semble] que mon moi objectif veuille se séparer totalement de mon moi subjectif, ou que je me tienne à mi-distance entre mon apparence et mon véritable moi, entre la forme et l'ombre. » (« *als wolle sich mein objektiver Mensch vom subjektiven ganz trennen oder als stünde ich zwischen meiner Erscheinung und meinem Sein, zwischen Gestalt und Schatten.* ») L'existence de ce « double », concept qui se retrouve par ailleurs dans l'œuvre poétique de Heinrich Heine, ainsi que chez Hoffmann et Jean Paul (autre passion littéraire de Schumann), traduit à la fois les problèmes de santé mentale qui affligeaient le compositeur et l'impact de l'imaginaire sur la réalité. Au cours de la décennie suivante, ce « moi subjectif » évolua et finit par dominer.

Schumann donnait des surnoms à ses proches, amis et associés. Ainsi Clara, sa future épouse, était « Cilia » (ou « Chiara ») et le père de celle-ci, Friedrich Wieck, devint « Meister Raro ». Une des servantes de la maisonnée Wieck, avec qui Schumann s'était lié dans sa jeunesse, avait aussi un surnom. Sous ces alias, les amis de Schumann rencontraient de grands personnages de l'histoire de la musique à la fois dans un roman expérimental (mais inachevé) intitulé *Die Wunderkinder* et dans sa musique. Le compositeur était lui aussi dédoublé en Florestan et Eusebius, le premier extraverti et impulsif, le second rêveur introverti. La fascination de Schumann pour ces personnages parcourt toute sa musique et ses écrits des années 1830. Soutien des heures sombres, c'est aussi une représentation ingénieuse et habile des oppositions dialectiques dans sa musique.

Papillons marque le début de la passion de Schumann pour les pièces de caractère, passion qui ne faiblira d'ailleurs jamais. Beethoven composa des Bagatelles et Schubert, des Impromptus, mais Schumann ancre ces vignettes musicales dans un univers bien particulier. Certains mouvements de *Papillons* font référence à des polonaises et des valse plus anciennes. La composition de l'œuvre commença à Heidelberg et se poursuivit à Leipzig. Le titre fait allusion au bal masqué des derniers chapitres du roman de Jean Paul : *Flegeljahre*, qui inspire à Schumann des réminiscences de fragments d'airs de danse. Ensemble, les mouvements forment un grand tableau sans rien perdre de leur délicatesse individuelle, et nous entraînent dans le monde de Schumann et l'imaginaire de Jean Paul.

À partir de 1835, cet univers d'au-delà des notes prend une place prépondérante dans la musique de Schumann. Guidé par le « principe sérapiontique » de Hoffmann, qui recommandait une organisation systématique des idées esthétiques, Schumann rassemble ses amis, ses personnages et ses doubles (« *Doppelgänger* ») dans le club des « Compagnons de David », le *Davidsbund*. Cette société fictive est évoquée pour la première fois dans un article publié au début de l'année 1834. À la jonction de la réalité et de l'imaginaire, cette fraternité, unie contre les « Philistins » du monde culturel et musical, est bientôt omniprésente dans sa musique.

Dans la Sonate No. 1 en fa dièse mineur pour piano, la référence au *Davidsbund* prend la forme d'une dédicace à Clara Schumann, de la part de Florestan et d'Eusebius. Commencée en 1832 et achevée en 1835, cette sonate est peu ou prou contemporaine de *Carnaval*. Mosaïque complexe de cryptogrammes musicaux, d'hommages schubertiens, d'une dédicace à un violoniste contemporain, de citations issues de *Papillons* et d'autres références littéraires et musicales latentes, *Carnaval* ressemble à un poème symphonique. Il se décline sur quatre notes : mi bémol-do-si-la, soit, selon la notation allemande : S-C-H-A ou, dans un autre ordre : A-S-C-H (A-S étant parfois indiqué par un la bémol). Le sens de ces codes a fait l'objet de nombreux débats. Faut-il voir une référence aux initiales de Schumann (dont le second prénom était Alexander) ou à la ville natale de sa chère Ernestine von Fricken (Asch, aujourd'hui Aš, en République tchèque) ? Ou encore au Mercredi des Cendres (« Asch » en allemand) à la fin de la saison de carnaval – le *Fasching* – dans la sphère culturelle austro-allemande. Indépendamment de son sens, ce code est le noyau musical de l'œuvre : il est à l'origine des

motifs et de la structure tonale, bien que tous les mouvements ne découlent pas de la séquence. *Préambule*, par exemple, est repris d'un ensemble (inachevé) de variations sur *Trauerwalzer* de Schubert, tandis que les divers duos : Pierrot et Arlequin, Eusebius et Florestan, Coquette et Réplique, soulignent les contrastes intrinsèques manifestes au sein du *Davidsbund*.

La composition de la **Sonate pour piano No. 2 en sol mineur** occupa une grande partie des années 1830. Le mouvement lent date du début de la décennie mais la plus grande partie de l'œuvre fut achevée en 1835. En 1838, Schumann remplaça le Rondo actuel par un *Presto passionato* plus ancien. Dans cette sonate, les éléments programmatiques sont moins immédiatement évidents que dans d'autres œuvres. L'équilibre du premier mouvement serait digne de Bach mais, dans le contexte général de la sonate, la candide simplicité de l'*Andantino* aux allures de lied dément toute prétention à l'abstraction et à « l'entrave d'un autre art ». La persistance d'une atmosphère fiévreuse laisse penser que l'impulsif Florestan n'est pas loin. L'impétueux double de Schumann se manifeste également dans l'écriture virtuose, comme en témoigne le premier mouvement dont l'accélération finale vient renforcer l'indication de caractère « aussi vite que possible ». La même indication « *rasch* » [rapide] figure dans le scherzo. Mais c'est sans doute dans la lettre que Clara écrivit à Robert après avoir entendu la version finale de l'œuvre qu'il faut relever la trace révélatrice d'éléments extra-musicaux : « Ton être tout entier y est parfaitement exprimé. » Sachant que Schumann s'était déjà décrit comme étant à la fois Florestan et Eusebius, ces personnages sont certainement là, quelque part, entre la forme et l'ombre.

– GAVIN PLUMLEY

Traduction : Geneviève Bégou

Zwischen Gestalt und Schatten

„So stark ist der Zauber der Musik und, immer mächtiger werdend, musste er jede Fessel einer anderen Kunst zerreißen.“ Diese Worte von E.T.A. Hoffmann beschreiben das intellektuelle Schisma der Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Auf der einen Seite dieser Spaltung stand die abstrakte Musik: scheinbar autark und nur auf sich selbst bezogen, auf der anderen Seite die programmatische Musik, die sich auf außermusikalische Ideen beruft. Doch bot Hoffmann in seinen eigenen kreativen Schriften eine solche Fülle an Philosophien und anderen Welten, dass er dadurch tatsächlich Komponisten anregte, weitere Möglichkeiten der Programmmusik zu erkunden. Zu den Künstlern, die sich zu Hoffmanns fantastischer Welt hingezogen fühlten, gehörte Robert Schumann, dessen frühe Klavierwerke sowohl eine tief verankerte schöpferische Fantasie als auch die verwirrende Arbeitsweise seines Gehirns offenbaren.

Im Jahr 1831, als seine *Papillons* veröffentlicht wurden, schrieb Schumann in sein Tagebuch, dass es ihm schiene, „als wolle sich mein objektiver Mensch vom subjektiven ganz trennen oder als stünde ich zwischen meiner Erscheinung und meinem Sein, zwischen Gestalt und Schatten.“ Die Vorstellung von einem Doppelgänger, zitiert in der Dichtung Heinrich Heines ebenso wie bei E.T.A. Hoffmann und Jean Paul (einer weiteren literarischen Obsession von Schumann), vermittelt sowohl einen Eindruck von Schumanns gesundheitlichen Problemen als auch von seiner über das Normale hinausgehenden Fantasiewelt. In den folgenden zehn Jahren entwickelte sich jener „subjektive Mensch“ weiter und übernahm schließlich die führende Rolle.

Seinen engeren Kreis von Freunden und Bekannten versah Schumann mit erfindungsreichen Spitznamen. Clara, Schumanns spätere Frau, kannte man als „Cilia“ (oder „Chiara“), während ihr Vater zu „Meister Raro“ wurde. Eine der Bediensteten des Wieckschen Haushalts, eine frühere Beziehung Schumanns, wurde auch umbenannt. In diesen Verkleidungen trafen sich Schumanns Freunde mit bedeutenden Personen der Musikgeschichte, und zwar sowohl in dem unvollendet gebliebenen Versuch einer Novelle *Die Wunderkinder* als auch in seiner Musik. Der Komponist hatte auch seine eigenen alter egos mit Namen Florestan und Eusebius: Florestan war freimütig und impulsiv, Eusebius dagegen eher introvertiert. In den 1830er Jahren durchzog Schumanns Faszination für diese Charaktere seine gesamte Musik und Schriftstellerei. Das gab ihm einerseits Rückhalt in trüben Zeiten und gleichzeitig die Möglichkeit zu einer überaus erfindungsreichen Darstellung der dialektischen Gegensätze innerhalb seiner Musik.

Die *Papillons* markierten den Anfang von Schumanns Liebe zu Charakterstücken, die seine gesamte Laufbahn begleitete. Beethoven hatte Bagatellen geschrieben, Schubert hatte Impromptus im Repertoire, Robert Schumanns musikalische Ansichtskarten aber hatten ihre Wurzeln in einer ganz besonderen Welt. Er begann die Komposition an den *Papillons* in Heidelberg; einige Sätze darin verweisen auf früher entstandene Polonaisen und Walzer. Der in Leipzig gewählte Titel bezieht sich jedoch auf einen Maskenball in den letzten Kapiteln der *Flegeljahre* von Jean Paul. Schumann reagiert darauf mit tänzerischen Fragmenten musikalisch inspirierter Erinnerung. Wenn die einzelnen Stücke zusammen aufgeführt werden, verschmelzen sie zu einem größeren, jedoch immer noch zarten Bild, das uns in die Fantasiewelt von Schumann und Jean Paul hineinzieht.

Mitte der 1830er Jahre wurde die Sphäre jenseits der Welt der Töne immer wesentlicher für Schumanns Musik. Inspiriert von Hoffmanns „serapiontischem Prinzip“ (Gleichgewichtung von Innen- und Außenwelt; *Anm. d. Übers.*), welches empfahl, ästhetische Ideen systematisch zu ordnen, fasste Schumann seine Freunde, Charaktere und Doppelgänger in einen Rahmen, den er Davidsbund nannte. Die erste gedruckte Fassung dieser Idee erschien in einem Anfang 1834 veröffentlichten Artikel. Positioniert an der Nahtstelle zwischen Realität und Imagination und vereint gegen musikalisches und kulturelles Philistertum, durchdrang dieser Bruderbund alsbald Schumanns Musik.

In seiner Sonate Nr. 1 fis-moll bezog sich Schumann auf den Davidsbund mithilfe einer Widmung an Clara Schumann von Florestan und Eusebius. Die 1832 begonnene Sonate wurde 1835 vollendet, ungefähr gleichzeitig mit *Carnaval*. Dieses Werk gleicht eher einem sinfonischen Gedicht: wir hören eine vielgestaltige Mischung aus musikalischen Kryptogrammen, Franz Schubert gezollten Hommagen, aus einer Widmung an einen zeitgenössischen Geiger und Zitaten aus den *Papillons*, sowie anderen verborgenen literarischen und musikalischen Verweisen. *Carnaval* kreist um die Töne S-C-H-A oder in anderer Reihenfolge A-S-C-H, wobei das A-S gelegentlich als As verstanden wird. Über die Bedeutung dieser Chiffren ist viel diskutiert worden; vielleicht beziehen sie sich auf Schumanns Initiale (sein mittlerer Name war Alexander) oder die Heimatstadt (Asch, heute Aš in der CR) seiner damaligen Geliebten Ernestine von Fricken. Die Buchstabenfolge könnte auch den Aschermittwoch bezeichnen, das Ende von Fasching, der österreichisch-deutschen Karnevalssaison. Auch ohne Bezug auf die Bedeutung sind die Chiffren in diesem Werk das Kernstück des musikalischen Materials, woraus sich Motive

und tonale Strukturen entwickeln, obwohl sich nicht alle Sätze daraus herleiten. Die *Préambule* zum Beispiel entstammt einem unvollständigen Variationensatz, der auf Schuberts *Trauerwalzer* zurückgeht, während die verschiedenen Paarungen von Pierrot und Arlequin, Eusebius und Florestan, Coquette und Réplique die in Schumanns Davidsbund bestehenden widersprüchlichen Gegensätze betonen.

Die kompositorische Arbeit an der **Klaviersonate Nr. 2 g-moll** erstreckte sich über viele Jahre zwischen 1830 und 1840. Den langsamen Satz schrieb Schumann am Beginn des Jahrzehnts, und während er den größten Teil des Werks 1835 vollendete; setzte er erst 1838 das jetzige *Rondo* an die Stelle des früheren *Presto passionato*. Hier sind die in Schumanns anderen Klavierwerken vorhandenen programmatischen Elemente weniger unmittelbar ersichtlich. Der ausgeglichene erste Satz erinnert fast an Bach, obwohl die Freimütigkeit des liedartigen *Andantino* im Kontext der gesamten Sonate sehr bald jede Forderung nach Abstraktion und „Fessel einer anderen Kunst“ Lügen straft. Angesichts der unentwegt hitzigen Stimmung kann die impulsive Figur des Florestan sicher nicht fern sein. Auch in der virtuoson Schreibweise ist Schumanns temperamentvolles Gegenstück zu erkennen. Den ersten Satz bezeichnet Schumann mit „so schnell wie möglich“, obwohl er gegen Ende des Satzes auf noch schnelleren Tempi besteht. Die Bezeichnung „rasch“ wird im Scherzo noch einmal wiederholt. Den vielleicht großartigsten Hinweis auf außermusikalische Elemente, die dieses Stück durchweben, findet man freilich in Claras Brief an Schumann, nachdem sie die Sonate in ihrer endgültigen Fassung hörte: „Dein ganzes Wesen drückt sich so klar darin aus.“ Angesichts der Tatsache, dass Schumann sich bereits selbst als Florestan wie als Eusebius beschrieben hatte, müssen diese Figuren hier auch vorhanden sein, irgendwo zwischen Gestalt und Schatten.

– GAVIN PLUMLEY

Übersetzung: Ingeborg Neumann



American pianist **JON NAKAMATSU** elicits unanimous praise as a true aristocrat of the keyboard, whose playing combines deep musical insight with elegance, clarity and electrifying power.

Since winning the Gold Medal at the 1997 Van Cliburn International Piano Competition, Mr. Nakamatsu maintains a nearly incessant touring schedule, performing throughout the US and abroad. He has worked with many of today's leading conductors, and has appeared in recital and chamber collaborations in festivals and in music centers worldwide. Together with the renowned clarinetist Jon Manasse, Mr. Nakamatsu regularly tours as a member of the Manasse/Nakamatsu Duo. The Duo also serves as Artistic Directors of the esteemed Cape Cod Chamber Music Festival which was founded by pianist Samuel Sanders in 1979.

Named Debut Artist of the year by NPR's *Performance Today*, Mr. Nakamatsu has been profiled by *CBS Sunday Morning*, *Reader's Digest* and is featured in *Playing with Fire*, a documentary about the Tenth Van Cliburn International Piano Competition. He records exclusively for **harmonia mundi usa** and has released 11 CDs to great critical acclaim. His recording of Gershwin's *Concerto in F* and *Rhapsody in Blue* with the Rochester Philharmonic remained on *Billboard's* classical charts for nearly six months. Mr. Nakamatsu's CD of the Brahms Clarinet Sonatas with clarinetist Jon Manasse was selected by the New York Times as one of its top classical recordings for 2008.

Véritable aristocrate du clavier, le pianiste américain **Jon Nakamatsu** allie intuition, inspiration, compréhension, élégance, précision et une énergie électrisante.

Depuis sa victoire au Concours international de piano Van Cliburn en 1997, Jon Nakamatsu poursuit une très belle carrière aux États-Unis et à l'étranger. En soliste sous la direction de grands chefs, en récital et en musique de chambre, il se produit dans les festivals et les grands centres musicaux du monde entier. Il tourne régulièrement en duo avec le grand clarinetiste Jon Manasse. Les deux musiciens sont par ailleurs co-directeurs artistiques du festival de musique de chambre de Cape Cod, fondé par le pianiste Samuel Sanders en 1979.

« Découverte de l'année » (*Debut Artist of the year*) du programme de la chaîne NPR *Performance Today*, Jon Nakamatsu a fait l'objet de portraits dans l'émission *CBS Sunday Morning* et dans le *Reader's Digest*. Il figure également dans un documentaire sur la X^e édition du Concours Van Cliburn, intitulé *Playing with Fire*. Sous contrat d'exclusivité avec **harmonia mundi usa**, le pianiste a enregistré onze CD, tous très bien accueillis par la critique. L'album consacré au *Concerto en Fa* et à la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, avec l'orchestre philharmonique de Rochester, se maintint au hit-parade classique de *Billboard* pendant six mois. En 2008, le *New York Times* classa son enregistrement des Sonates pour clarinette de Brahms (avec Jon Manasse) parmi les premiers de sa sélection classique.

Der amerikanische Pianist **Jon Nakamatsu** ruft viel einhelliges Lob hervor als wahrhafter Aristokrat am Klavier, dessen Spiel tiefes musikalisches Verständnis mit Eleganz, Klarheit und elektrisierender Kraft verbindet.

Nachdem er 1997 die Goldmedaille in der Van Cliburn International Piano Competition gewonnen hatte, ist sein Konzertreiseplan fast ohne eine Pause, in den USA und im Ausland. Er hat unter vielen der heute führenden Dirigenten gearbeitet, hat Konzerte alleine und mit Ensembles bei Festivals und weltweit in Konzertsälen gegeben. Als Mitglied des Duos Manasse/Nakamatsu konzertiert er ebenfalls regelmäßig. Die beiden sind auch die Künstlerischen Leiter des geschätzten Cape Cod Chamber Music Festival in Massachusetts, das 1979 vom Pianisten Samuel Sanders gegründet wurde.

Vom National Public Radio (NPR) in den USA wurde Jon Nakamatsu im Programm *Performance Today* zum Debut Artist gewählt; außerdem wurde Jon Nakamatsu im *Sunday Morning*-Programm der CBS und von *Reader's Digest* vorgestellt und tritt in der Film-Dokumentation *Playing with Fire* auf, in der die 10. Van Cliburn International Piano Competition gezeigt wird. Er nimmt exklusiv für **harmonia mundi usa** auf und hat dort bisher elf CDs veröffentlicht, die großen Zuspruch bei den Kritikern fanden. Fast sechs Monate hielt sich seine Aufnahme von Gershwins *Concerto in F* und der *Rhapsody in Blue* mit der Rochester Philharmonic in den Klassik-Charts von *Billboard*. Die Aufnahme der Klarinetten-Sonaten von Johannes Brahms zusammen mit dem Klarinettenisten Jon Manasse wurde 2008 von der New York Times für die Bestenliste Klassischer Musik ausgewählt.

JON NAKAMATSU

discography

Also available for download / Disponible également en téléchargement

BERNSTEIN, GERSHWIN, NOVACEK, D'RIVERA

*American Music
for clarinet & piano*
With Jon Manasse, clarinet
CD HMU 907508



JOHANNES BRAHMS

Quintets op.34 & Op.115
With Tokyo String Quartet
and Jon Manasse, clarinet
SACD HMU 807558



FREDERIC CHOPIN

Piano Works
Fantasy on Polish airs, op.13
4 Impromptus, op. 29, 36, 51, 66
Berceuse, op.57
3 Mazurkas, op.59
3 Polonaises, op.26, 40, 53
CD HMU 907244



GEORGE GERSHWIN

Concerto in F. Rhapsody in Blue
Cuban Overture
Rochester Philharmonic Orchestra
dir. Jeff Tyzik
SACD HMU 807441



SERGEI RACHMANINOV

Piano Concerto No.3
Rhapsody on a Theme of Paganini
Rochester Philharmonic Orchestra
dir. Christopher Seaman
CD HMU 907286
SACD HMU 807286



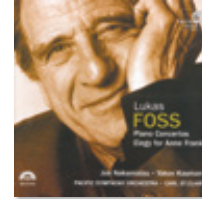
JOHANNES BRAHMS

Piano Sonata No.3
7 Fantasies, op.116
4 Piano Pieces, op.119
CD HMA 1957339



JOHANNES BRAHMS

*Sonatas for
clarinet & piano op.120*
With Jon Manasse, clarinet
CD HMU 907430



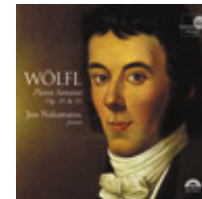
LUKAS FOSS

Piano Concertos
Elegy for Anne Frank
With Yakov Kasman
and Lukas Foss, piano
Eliza Foss, narrator
DOWNLOAD ONLY



FRANZ LISZT

"The Dante Sonata"
Hungarian Rhapsody No.2
Les Années de pèlerinage,
Book II: Italy
DOWNLOAD ONLY



JOSEPH WÖFL

Piano Sonatas Op. 25 & 33
DOWNLOAD ONLY



10th VAN CLIBURN
*International
Piano Competition*
Gold Medal
DOWNLOAD ONLY

Acknowledgements

Cover: Procession of King Punch during the Roman Carnival, early 19th c. color engraving, after Johann Heinrich Stuermer (1775-1855) / Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, France / Archives Charmet / The Bridgeman Art Library

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

© © 2014 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded December, 2012 at The American Academy of Arts and Letters, New York.

Hamburg Steinway Model D 0410

Piano Technical Services: John Gutman, Pro Piano New York
Sessions Producer, Recording Engineer & Editor: Brad Michel
Executive Producer: Robina G. Young