

A portrait of Amir Katz, a man with short dark hair and a light beard, wearing a black suit jacket over a white shirt and a black bow tie. He is resting his head on his right hand and looking thoughtfully to the left.

Frédéric
Chopin
ETUDES
Amir
Katz



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

12 Études op. 10

1	No. 1	C-Dur. Allegro	1'53
2	No. 2	a-Moll. Allegro	1'25
3	No. 3	E-Dur. Lento ma non troppo	4'08
4	No. 4	cis-Moll. Presto, con fuoco	1'55
5	No. 5	Ges-Dur. Vivace	1'42
6	No. 6	es-Moll. Andante	4'01
7	No. 7	C-Dur. Vivace	1'33
8	No. 8	F-Dur. Allegro	2'15
9	No. 9	f-Moll. Allegro molto agitato	2'02
10	No. 10	As-Dur. Vivace assai	2'11
11	No. 11	Es-Dur. Allegretto	3'16
12	No. 12	c-Moll. Allegro con fuoco	3'02

12 Études op. 25

- | | | | |
|----|-------|--|------|
| 13 | No. 1 | As-Dur. Allegro sostenuto | 2'39 |
| 14 | No. 2 | f-Moll. Presto | 1'34 |
| 15 | No. 3 | F-Dur. Allegro | 1'51 |
| 16 | No. 4 | a-Moll. Agitato | 1'38 |
| 17 | No. 5 | e-Moll. Vivace – Più lento – Tempo primo | 3'28 |
| 18 | No. 6 | gis-Moll. Allegro | 2'15 |
| 19 | No. 7 | cis-Moll. Lento | 5'17 |
| 20 | No. 8 | Des-Dur. Vivace | 1'13 |
| 21 | No. 9 | Ges-Dur. Allegro assai | 1'07 |
| 22 | No.10 | h-Moll. Allegro con fuoco | 3'27 |
| 23 | No.11 | a-Moll. Lento – Allegro con brio | 3'49 |
| 24 | No.12 | c-Moll. Allegro molto con fuoco | 2'59 |

AMIR KATZ

Die überwältigende Wirkung, die die Chopin-Etüden bei der ersten Begegnung auf den Hörer insgesamt ausüben, hat sehr viel mit der spektakulären Wirkung des unmittelbaren Anfangs der eröffnenden ersten Etüde zu tun. Wohl nie zuvor und sehr selten seitdem hat ein Klavierstück so großartig-erhaben und zugleich auch für die Wahrnehmung trotz aller Klarheit und Einfachheit der Faktur uneinholbar virtuos angehoben – um für den überwältigten Hörer in sich stabilisierender Wahrnehmung und einer Art zweiten Überraschung auf höherer Ebene genau so fortzusetzen! Eine erwartete Pause tritt nicht ein, dafür wird eine nicht abreißende, gefühlte Ewigkeit von etwa zwei Minuten lang ein erhabenes Gebilde aus weiten harmonischen Bögen entfaltet, in denen die beiden Komponenten, die gebrochenen, über die ganze Klaviatur herauf und herunter laufenden Akkordbrechungen der rechten Hand und die meist oktavierten Bässe der linken harmonisch spannungsvoll gegeneinander gesetzt sind, um über längere Abschnitte hin immer wieder modularisch „befriedigende“ Zwischenkadenzwirkungen hervorzubringen. Ein höchst beeindruckendes Musikstück aus bloßen Akkordbrechungen als Eingang für einen ambitionierten Zyklus (wie auf andere Art das Rheingold-Vorspiel des Chopin-Ken-

ners Wagner), bestehend anfänglich aus den ersten Obertönen eines Grundtones – ein würdiges, fanfarenhaftes Präludium, gewagt, neuartig, vieles zugleich.

Überwältigend waren und sind immer noch auch die Schwierigkeiten auf Seiten der Pianisten – kein Geringerer als Géza Anda sprach davon, dass man, um sie richtig spielen zu können, für die Etüde C-Dur op. 10/1 eigentlich 25 Jahre lang Pianist sein müsse – und hat selber zwar nur die zweiten zwölf Etüden op. 25 im Studio aufgenommen, aber dafür ehrenvollerweise einen Konzertschnitt aller 24 Etüden hinterlassen. Bis vor etwa einer Generation machten die meisten großen Pianisten einen Bogen um die 24 Etüden und spielten höchstens einzelne. Auch wenn es bis heute beeindruckende, herausragende frühe Aufnahmen einzelner Etüden aus den ersten Jahren und Jahrzehnten der Tonaufnahme gibt, legten nur sehr wenige und mit ihrem Repertoire und Interpretationsstil eher als „seriös“ geltende Künstler wie Backhaus, Cortot und Arrau Gesamtaufnahmen vor – Amir Katz verweist besonders auf die Gesamtaufnahme von Raoul Koczalski, seinerseits Schüler des Chopin-Schülers Karol Mikuli. Arthur Rubinstein dagegen bekannte freimütig, nie alle beherrscht zu haben, und Horo-

witz gab auf die Frage, welches die schwierigsten Chopin-Etüden seien, zu: „Oh, sie sind alle schrecklich. Die Doppelgriff-Etüden sind furchtbar schwer, besonders op. 25/6 (...). Für mich ist die schwierigste die in C-Dur, die erste, op. 10/1. Ich kann sie nicht spielen und die andere in C-Dur, op. 10/7, ebenso wenig. Und die in a-Moll op. 10/2 schaffe ich auch nicht richtig.“

Kompositorisches Umfeld

Um die bahnbrechende Wirkung zu ermessen, die die Etüden für die Wahrnehmung von Chopins Rang als Pianist und Komponist zum Zeitpunkt ihrer Publikation 1833 gehabt haben müssen, lohnt es sich, sich kurz das kompositorische Umfeld der bis dahin und kurz danach veröffentlichten Werke bewusst zu machen. Diese zerfallen ganz offensichtlich in zwei Gruppen: einerseits Kammermusikwerke und Werke für Klavier und Orchester, die einem früheren brillanten Konzertstil angehören, nicht dem bahnbrechenden, höherdimensionalen Klavierstil, den er mit seinen Etüden kreiert hat.

Andrerseits die zwölf Werke, die er im Jahr 1832, dem Jahr vor der Veröffentlichung der Etüden op. 10, drucken ließ, die vier Mazurken op. 6, die fünf Mazurken op. 7 und die drei

Nocturnes op. 9 von 1832, zwar in sich schon absolut vollendete Beispiele für Chopins vollentwickelten subtilen Kompositionsstil, aber gattungsbedingt einem zierlicheren, meditativeren, nicht dem auftrumpfend virtuosen Klavierstil wie die Etüden angehörend (wie man ihn auch in einigen Préludes, in den schnellen Sätzen der Sonaten und den Balladen und in den Scherzi findet). So könnte es sein, dass es Chopin bei seiner Veröffentlichungspolitik auf diesen spektakulären Eindruck regelrecht angelegt hat.

Reduktion als Reiz

Mit der oben genannten Überraschung zweiter Stufe ist ein weiteres, wenn nicht *das* primäre Merkmal der Etüden Chopins angesprochen. Besonders offensichtlich ist es in den jeweiligen technischen Aufgaben etwa der Terzen-Etüde gis-Moll op. 25/6, der Sexten-Etüde op. 25/8, der Oktaven-Etüde op. 25/10, den raschen Sprüngen der linken Hand in op. 25/4, der sogenannten „Schwarze Tasten-Etüde“ op. 10/5 und so weiter. Dieses für die Wahrnehmung so ansprechend „Einfache“ und Klare der klaviertechnischen Monothematik, der damit einhergehende kompositorische Verzicht auf Kontrasteffekte, steht dabei bei jedem Stück neu in reizvoller Spannung zu der ein ums

andere Mal bewiesenen musikalischen Meisterschaft – was insbesondere den selber pianistisch geübten unter den musikalisch interessierten Hörern ein besonderes Vergnügen bereiten muss. In dem zweistimmig unisono geführten kurzen presto-Schlussatz seiner 1840 komponierten Sonate b-Moll op. 35 hat Chopin dieses Mittel der Reduktion noch einmal und noch radikaler angewandt.

Dem entspricht in der Faktur, dass neben die scheinbare technische Hauptaufgabe mindestens so anspruchsvolle und wichtige technisch-musikalische Aufgaben treten – dazu noch einmal Horowitz über op. 25/6: „Jeder versucht mit der Schnelligkeit seiner Terzen zu glänzen, aber die Schönheit des Stücks liegt in der linken Hand.“

„Neobarocke“ Anlage

Dies führt zu einem weiteren charakteristischen Zug, der die Wahrnehmung der Etüden in ihrer Eigenart von Anfang an – und besonders am Anfang, wie auch am Ende – prägt. Und zwar eröffnet der stilistisch „reduzierte“ Charakter der Stücke zugleich die Möglichkeit, ihnen einen Zug zu verleihen, den man „neobarock“ genannt hat. Und das betrifft sowohl die Textur der einzelnen Stücke als auch ihre Gesamtanlage.

Zunächst nähern sich die durch die jeweilige technische Aufgabe gegebenen fortlaufenden Wiederholungen von Spielfiguren mit ihrer sich daraus ergebenden relativen „Homogenität“ den rhythmisch einheitlichen motorischen Satzmodellen der Barockzeit an (siehe etwa den tänzerischen Rhythmus der Griff-Figuren von op. 25/9). Ähnliches gilt aber auch für die für Chopins romantische Musiksprache eher ungewöhnlichen durchlaufenden Linien von op. 10/2 oder op. 25/7.

Sodann ist auf die 24-teilige Gesamtanlage des Zyklus zu achten. Auf das Vorbild der 2 x 24 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Claviers (WTC) von Johann Sebastian Bach bezogen sich schon seit 1790 mehr oder weniger direkt zahlreiche klaviertechnische Lehrwerke, und Bach bildete schon früh einen zentralen Teil von Chopins eigenem Klavier-Lehr-Repertoire und war ihm selbst noch viel länger zum inneren Kernbestand seiner klaviermusikalischen Identität geworden. Als ihm seine Schülerin Friederike Streicher ihre Bewunderung für die Leistung aussprach, ihr auswendig 14 Präludien und Fugen von Bach vorzutragen, antwortete er: „Cela ne s'oublie jamais“ (So etwas vergisst man niemals).

Aber auch in der Machart der einzelnen Stücke findet sich manche „neobarocke“ Perspektive. So entfalten sich in der relativ ruhigen dritten Etüde op. 10 und mehr noch in der auch ruhigeren op. 10 Nr. 6 dichte mehrstimmig kontrapunktische Stimmverläufe; der Satz der anschließenden unruhigen C-Dur-Etüde op. 10/7 kann als toccatenhaft bezeichnet werden. Aber vor allem die Grundfigur der ersten Etüde ist bei genauerer Betrachtung so verblüffend genau nach der des ersten Präludiums aus dem WTC I von Bach geformt – im selben C-Dur –, dass dies nur als direkter Bezug und Hommage gewertet werden kann.

Zykluscharakter

Hatte er seine vorangegangenen Veröffentlichungen von Mazurken und Nocturnes in Kleingruppen jeweils unter einer Opuszahl zusammengefasst, gestaltete Chopin den ersten Teil der Etüden op. 10 offenbar bewusst als übergreifende Einheit. Dabei gibt es hier (und nochmals in op. 25) spürbare „Paar-Bindungen“ zwischen je zwei Etüden. In den Handschriften gibt es mehrere direkte Hinweise: über op. 10/1 und op. 10/5 steht mit Bleistift „zwei Etüden“, nach op. 10/3 „Attaca il presto con fuoco“. Dem Interpreten der hier vorliegenden Aufnahme ist auch die Erkennt-

nis und Beachtung der Kohärenz der einzelnen Stücke auf der Tempo-Ebene wichtig – so verweist er auf den direkten Zusammenhang der Tempi in Chopins Metronomangaben für op. 10/1, $1/4 = 176$, op. 10/4 und Nr. 8 $2/4 = 88$, und darauf, dass entgegen früherer Tradition aufgrund der Manuskriptlage sich auch für die langsameren Stücke op. 10/3 und 10/6 oder die langsamen Mittelteile von op. 25/5 und 25/10 ein sehr fließendes Tempo ergibt. Aber auch über die Dur-/Moll-Paare hinaus gibt es eine tonartlich fortschreitende Dramaturgie bis zu einem ruhigen „Mittelpunkt“ und wieder zurück zu dem abschließenden c-Moll-Stück (nebst Beethoven-op. 111-Hommage – Ende von dessen erstem Satz!). Noch offensichtlicher wird dies mit der Fortsetzung des Zyklus op. 25 im Jahr 1837 (den Chopin schon angefangen hatte, bevor der erste veröffentlicht war). Einerseits ist hier, bei insgesamt fortgeschrittener Komplexität, der raffinierte, zunächst gar nicht ohrenfällige Bezug der ersten beiden Stücke auf die ersten beiden des op. 10 bemerkenswert, und abermals die Entwicklung zu einem relativ ruhigen Mittelstück hin – nun symmetrisch am Anfang der letzten Sechsergruppe: op. 25/7 cis-Moll (vielleicht eine Bellini-Hommage). Andererseits weist der gewaltige Schluss mit „Oktaven-Etüde“

op. 25/10 (mit direkt vorbereitender op. 25/9), op. 25/11 und op. 25/12 nicht nur eine starke Finalwirkung auf, sondern einen noch stärkeren Rückbezug: das abschließende c-Moll-Stück wirkt zugleich wie eine direkte Anknüpfung an das C-Dur-Stück op. 10/1, auf nun zwei parallel geführte Hände erweitert, und dabei abermals als direkter Bach-Bezug, nämlich auf das zweite Präludium c-Moll des WTC I. Und dieser Rückbezug, so Amir Katz, vielleicht unterstrichen durch ein durch Transposition um eine Quart nach oben verschleiertes B-A-C-H-Zitat in Takt 9–12: Es-D-F-E, wird in den allerletzten Takten vollendet durch die Wendung nach C-Dur.

Chopin scheint sich sogar eine Zeit lang mit der Idee einer Fortsetzung des Etüden-Zyklus zur 48-Teiligkeit getragen zu haben. Mit der Verwirklichung eines weiteren „neobarock“ mitgeprägten Zyklus auf der östhe-tisch noch einmal komplexeren Stufe der 24 Préludes op. 28 hatte sich dieses Projekt allerdings erübrigt.

Rang der Etüden

Jedes Stück entfaltet eine eigene Dramaturgie, die die „technische Thematik“ völlig transzendiert; nicht nur virtuose Dramatik, sondern auch anderweitige, unheroische, unbegrenzt scheinende poetische Erfindungskraft

freisetzend. Dadurch wird das Kompendium anspruchsvoller Behandlungen spezifischer pianistischer Problemstellungen zu einem von ebenso vielen poetischen Kabinettstücken – Liszt hegte etwa besondere Bewunderung für die irrlichternde Fantastik von op. 25/2. Geschickt setzt Chopin den berausenden Effekt der Virtuosität ein, der die Stücke subjektiv teilweise größer wirken lässt als ihre zu messende Dauer, und etwa gewaltige Reprisenwirkungen erlaubt (op. 10/1; op. 25/11), die auf so engem Raum sonst gar nicht möglich wären – ein eklatantes Beispiel für geschickte Steigerung der Ausdrucksmittel durch genial neue Anwendung von als solchen schon bekannten technischen Mitteln. Selten oder nie – zumindest seit sich eine eigene Gattung von Klavieretüden zu etablieren begonnen hatte – hat sich derart unabweisbar und fast herrisch von Anfang an allerhöchste musikalische Qualität bei einem „Etüdenwerk“ durchgesetzt, und auch die ambitioniertesten Versuche in der Gattung danach mussten und müssen sich an dieser Qualität messen lassen (Liszt, Schumann, Skrjabin, Debussy, Rachmaninow, Ligeti).

Liszt als Widmungsträger und Interpret

Von dem guten Einvernehmen und der hohen gegenseitigen Wertschätzung von Liszt und Chopin, aber insbesondere Chopins Hochschätzung von Liszts Können gibt es ein launiges Dokument: vom 20. Juni 1833 datiert ein gemeinsamer Brief an Ferdinand Hiller von Liszt, Chopin und dem mit Chopin eng zusammenarbeitenden Cellisten Auguste Franck. In diesem ergreift nun Chopin u.a. einmal die Feder, während Liszt gerade aus den Etüden spielt, die ihm ja gewidmet sind: „(...)Ich schreibe Ihnen, ohne zu wissen, was meine Feder kritzelt, weil Liszt in diesem Augenblick meine Etüden spielt und mich aus meinen ehrbaren Gedanken hinausdrängt. Ich möchte ihm die Art stehlen, wie er meine eigenen Etüden interpretiert.(...)“

Es gibt noch eine weitere einschlägige Schilderung dieser Konstellation. Bei einer anderen Gelegenheit muss Liszt in die Lage gekommen sein, mehrere ihm neue Etüden von Chopin in dessen Anwesenheit vorzutragen – doch im Gegensatz zu so gut wie jedem anderen Fall sah er sich außerstande, die ihm vorgelegten komplexen Werke geradewegs vom Blatt zu spielen, sondern zog sich zunächst zu genauerem Studium zurück, um sie dann, zurück-

gekehrt, der Gesellschaft in Anwesenheit des Komponisten souverän vorzutragen. Überliefert wird, dass, wie nie sonst, Liszt mit hochrotem Kopf spielte, während Chopin kreidebleich zuhörte.

Lennart Schneck

Amir Katz

wurde 1973 in Israel geboren und begann seinen Klavierunterricht im Alter von 11 Jahren bei Hanna Shalgi. Mit 15 spielte er bereits mit dem Symphonieorchester Haifa und dem israelischen Kammerorchester. Nachdem er mehrere nationale Wettbewerbe gewonnen und ein Stipendium der amerikanisch-israelischen Kulturstiftung sowie den Clairmont-Preis erhalten hatte, ging Amir Katz nach Europa und setzte seine Studien bei Sulamita Aronovsky, Elisso Wirssaladze und Michael Schäfer fort. An der internationalen Klavierakademie am Comer See hatte er Unterricht von Leon Fleisher, Karl Ulrich Schnabel und Murray Perahia. Amir Katz ist Gewinner von vier internationalen Wettbewerben: Maria Canals in Barcelona, Robert Casadesu in Cleveland, Viotti Valsesia in Italien und dem Schubert-Wettbewerb in Dortmund.

Amir Katz spielt in den berühmtesten Konzertsälen in Europa, Asien und

Nordamerika wie dem Théâtre du Châtelet in Paris, dem Rudolfinum in Prag, der Tonhalle Zürich, der Philharmonie Berlin und dem Lincoln Center New York. Er ist zu Gast bei internationalen Musik-Festivals, wie dem Savannah Musik-Festival, dem Festival von Radio France und Montpellier, dem Oleg Kagan Musikfest Kreuth sowie dem Internationalen Miami Klavier-Festival. Amir Katz konzertierte mehrmals mit dem Orchestra Sinfónica Barcelona, der Israel Camerata, dem Jerusalem Symphony Orchestra, der Chamber Symphony Princeton, mit dem Orchestre National de Lille, den Dortmunder Philharmonikern, der deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Prager Kammerorchester, dem israelischen Philharmonischem Orchester und den Münchener Philharmonikern.

In den letzten Jahren fand Amir Katz's künstlerische Nähe zu den Cantabile-Werken der romantischen Klavierliteratur ihren Ausdruck in der weltweiten Aufführung von vier großen Zyklen, aller Schubert-Sonaten und Impromptus, der „48 Lieder ohne Worte“ von Felix Mendelssohn, sowie den 21 Nocturnes von Chopin – von den letzteren beiden Zyklen wurden auch Aufnahmen veröffentlicht.

Seit 2010 begleitet Amir Katz den Tenor Pavol Breslik. Diese künstle-

rische Zusammenarbeit findet ihren Ausdruck in viel beachteten Liederabenden, unter anderem in Wien, Paris und bei der Schubertiade Schwarzenberg, in Zürich, Brüssel, Straßburg sowie bei den Münchner Festspielen. Gemeinsam aufgenommen mit Pavol Breslik hat Amir Katz *Die Schöne Müllerin* von Franz Schubert (ORFEO C 737151 A).

Im Juli 2014 debütierte Amir Katz erfolgreich in der London Wigmore Hall und wurde eingeladen, dort in den „Lunchtime Concerts“ 2015 aufzutreten. Im November hat er die Welturaufführung eines Klavierkonzertes des chinesischen Komponisten Xiaogang Ye gespielt. Dabei wurde er von der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern begleitet. Seine intensive Beschäftigung mit Franz Liszt stellt Amir Katz in der Saison 2016/2017 sowohl bei seinen Konzerten in Europa als auch in Israel und den USA in einem Liszt-Zyklus vor, darunter alle Etüden für Klavier.

The overwhelming impact that Chopin's Etudes make on the listener at their first encounter has much to do with the spectacular effect of the very opening of the introductory first Etude. Surely never before and very seldom since has a piano piece opened in such grandly exalted manner and at the same time sounded so impossibly virtuosic for all the clarity and simplicity of its writing – only to carry the overwhelmed listener to still greater heights of experience and as it were a fresh surprise on a different plane! The expected pause does not materialise: instead, an unflagging, seemingly endless succession of harmonic arches unfolds over the space of some two minutes in which the two components, the broken chords in the right hand spanning the keyboard and the bass of the left, generally in octaves, are set in a tense opposition relieved at intervals by caudential modulations. This highly impressive piece of music made up of mere broken chords serves as the opening to an ambitious cycle (comparable to the overture to *Das Rheingold* written by Chopin connoisseur Wagner), initially consisting of the first harmonics of a keynote – a noble fanfare of a prelude, daring, novel, many things in one.

Equally daunting are the hurdles for the pianist: the great Géza Anda

said that to play the C major Etude op. 10/1 properly, one should have 25 years' experience as a pianist – and he himself only recorded the twelve Etudes of op. 25 in the studio, though he did honour posterity with a concert recording of all twenty-four. Till as little as a generation ago, most eminent pianists gave the 24 Etudes a wide berth, at most playing individual pieces. Even if there are still impressive, outstanding early recordings of individual études from the early days of acoustic and electrical recording, very few artists considered "serious" in terms of their repertoire and style of interpretation – artists like Backhaus, Cortot and Arrau – laid down complete recordings. Amir Katz is particularly indebted to the complete cycles recorded by Raoul Koczalski, who in his time had studied with Chopin pupil Karol Mikuli. Arthur Rubinstein, for his part, freely admitted that he had never mastered them all, and asked which were the most difficult Chopin études, Horowitz replied: "Oh, they are all terrible. The double-stopped études are frightfully difficult, particularly op. 25/6 (...). I find the hardest to be the C major, the first, op. 10/1. I cannot play it, and I am no better with the other one in C major, op. 10/7. And the A minor one, op. 10/ 2, is another one I cannot get right."

Compositional environment

To appreciate the ground-breaking effect that the Etudes must have had on the perception of Chopin's status as a pianist and composer at the time of their publication in 1833, it is worth assessing the works he had composed up to that time and was to compose shortly afterwards. These clearly fall into two groups: on the one hand, chamber-music compositions and works for piano and orchestra in his earlier brilliant concert style, not the revolutionary piano style in a higher dimension that he created in his Etudes; on the other, the twelve works he released for publication in 1832, the year before the op. 10 Etudes appeared. His sets of four and five Mazurkas op. 6 and op. 7 and the three Nocturnes op. 9 of 1832 are in themselves absolutely finished products of Chopin's fully developed "subtle" compositional style, and belong to the class of affectionate, more meditative works, eschewing the triumphantly virtuosic piano style of the Etudes (as is evident in individual Preludes, the fast movements of the Sonatas and the Ballades and Scherzos). In his choice of works for publication, Chopin may well have intended to prepare the way for the spectacular impact of the Etudes.

Reduction as stimulus

The "second-stage surprise" alluded to above is a further feature, if not *the* prime characteristic, of Chopin's Etudes. This is particularly evident in the technical challenges of the Etudes in thirds, sixths and octaves op. 25/6 in G sharp minor, op. 25/8 and op. 25/10, the rapid left-hand leaps in op. 25/4, the "Black Keys" Etude op. 10/ 5 and so on. This "simplicity" and clarity of monothematic piano style and its attendant avoidance of showy contrast, so appealing to the listener, serves as a thrilling foil to the musical mastery demonstrated anew in each successive piece – which must give particular pleasure to those music-lovers who have applied themselves to the piano. In the short Presto closing movement in two-part unison writing of his 1840 B flat minor Sonata op. 35, Chopin applied this reductive device once again in an even more radical manner.

This is again evident in the writing, where the ostensible technical challenge is matched by questions of musical technique that are at least as important and challenging – or to quote Horowitz again on op. 25/6: "Every pianist tries to show off with rapid thirds, but the beauty of the piece is to be found in the left hand."

“Neo-Baroque” disposition

This leads to a further typical characteristic influencing our approach to the Etudes – especially at the beginning and the end – in their essential nature: the stylistically “reduced” character of the pieces creates the option of crediting them with a further trait that has been dubbed “neo-Baroque”. And this relates both to the texture of the individual pieces and to the cycle taken as a whole. In the first place, the constant repetition of figurations necessitated by the relevant technical assignment approximates, in the relative homogeneity resulting from it, to the rhythmically uniform kinetic patterns of the Baroque era (for example, the dance-like rhythm in op. 25/9). Similar considerations apply to the prolonged lines of op. 10/2 or op. 25/7 that are somewhat untypical of Chopin’s Romantic musical idiom.

Another important element is the 24-part structure of the complete cycle. The model of twice twenty-four Preludes and Fugues laid out in Johann Sebastian Bach’s “Well-Tempered Clavier” (WTC) was the inspiration from 1790 onwards for more or less directly related works designed for instruction in piano technique, and Bach was central to Chopin’s own pi-

ano practising and teaching from an early age, being at the heart of his own pianistic identity throughout his life. When his pupil Friederike Streicher expressed her admiration for the feat of playing her 14 of Bach’s Preludes and Fugues from memory, he responded: “Cela ne s’oublie jamais” (You never forget a thing like that).

There are a number of “neo-Baroque” aspects to the architecture of the individual pieces too. The relatively quiet third Etude of op. 10 harbours dense polyphonic contrapuntal passages, as to an even greater extent does the even quieter op. 10/6; the writing of the restless C major Etude op. 10/7 that follows may be described as toccata-like. But it is above all the underlying figure of the first Etude that amazingly proves on closer examination to be so exactly modelled on that of the first Prelude of WTC I – likewise in C major – that it can only be regarded as a direct allusion and a personal tribute to J.S. Bach.

Cyclical character

Whereas he had published his previous compositions of Mazurkas and Nocturnes in small groups with individual opus numbers, Chopin clearly intended the op. 10 Etudes to be treated as a coherent whole. That is

why here (and again in op. 25) palpable “pairings” emerge between two separate études, as illustrated by comments in the manuscripts: op. 10/1 and op. 10/5 are headed with the pencilled annotation “two études”, op. 10/3 is followed by the instruction “Attacca il presto con fuoco”. The exponent of the present recording is well aware of how important it is to preserve the coherence of individual pieces on the level of their tempo, observing the direct relationship expressed by Chopin’s metronome markings for op. 10/1, $1/4 = 176$, op. 10/4 and 10/8, $2/4 = 88$, and that in contrast to earlier tradition the handwritten evidence points to an animated tempo even for the slower pieces op. 10/3 and 10/6 or the slow middle sections of op. 25/5 and 25/10. But quite apart from the major/minor pairs, there is an inner dialogue of keys leading to a quiet “point of balance” and back to the closing piece in C minor (with its tribute to Beethoven’s op. 111 – see the end of that work’s first movement!). This trend is even more clearly shown by the continuation of the cycle in 1837 as op. 25 (which Chopin had begun even before the first was published). Noteworthy here, in what amounts to even more advanced complexity, is the sophisticated, by no means immediately obvious relationship of the first two pieces

of the later set to the first two of op. 10, and as before the progression towards a relatively peaceful middle piece – now symmetrically placed at the beginning of the final group of six: op. 25/7 in C sharp minor (perhaps a bow to Bellini). At the same time, the mighty culmination with “Octave Etude” op. 25/10 (to which the way has been prepared by op. 25/9), op. 25/11 and op. 25/12 not only intensifies the effect of a finale but provides an even stronger reference back to the earlier set: the concluding C minor piece comes across as a direct link to the opening C major piece op. 10/1, now expanded to accommodate the parallel conduct of two hands, again in direct allusion to Bach, in this case to the second Prelude of WTC I in C minor. And Amir Katz sees this reference back – perhaps underlined by a disguised “B-A-C-H” quotation in bars 9 to 12, where Bb-A-C-B is transposed up a fourth to Eb-D-F-E – as being completed in the very last bars with its modulation to C major.

Chopin even seems to have toyed with the idea of extending his cycle of Etudes to a total of forty-eight. By writing an aesthetically even more complex set of 24 Préludes, his correspondingly “neo-Baroque” op. 28, he had rendered this project unnecessary.

Status of the Etudes

Each piece develops its own inner narrative, transcending the technical handling of the thematic material, in which virtuosity and drama are heightened by a disparate, unheroic, seemingly unlimited power of poetic invention. The effect is to transform this compendium of ambitious solutions to specific problems encountered by the pianist into one of just as many poetic masterpieces: Liszt, for example, was particularly taken by the will-o'-the-wisp fantasy of op. 25/2. Chopin is skilled in his deployment of dazzling virtuosity, which sometimes makes the pieces seem greater than their duration in elapsed time while allowing generous recapitulation (op. 10/1; op. 25/11), which would not otherwise be possible in such confined space – a striking example of consummate artistry in increasing a work's expressive power by imaginative new uses of well established technical resources. Seldom if ever – at least since the genre of piano études had begun to emerge – had such unquestionably sublime, not to say sovereign, musical quality manifested itself in a set of "studies", and not even the most enterprising ventures in the genre's later evolution have been immune, then and now, from comparison with that quality (Liszt, Schu-

mann, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Ligeti).

Liszt as dedicatee and performer

The good relationship and high mutual respect between Liszt and Chopin, and in particular Chopin's admiration for Liszt's ability, is vividly documented in a letter to Ferdinand Hiller of June 20, 1833, jointly written by Liszt, Chopin and the cellist Auguste Franchomme, who worked closely together with Chopin. At one point, Chopin is the correspondent, while Liszt plays his colleague's Etudes, of which after all he is the dedicatee: "I am writing to you without knowing what my pen is putting to paper, because Liszt is just now playing my Etudes and diverting me from noble thoughts. I wish I could steal the way he interprets my own Etudes."

There is a further relevant account of this rivalry. On another occasion, Liszt must have had the chance to play several of Chopin's Etudes that were new to him in the presence of their composer – but almost uniquely, found himself unable to play these complex works at sight, withdrawing to study them more closely, only to return and play them beautifully to the assembled company, which included Chopin. It is related that, "as never before, Liszt's head was brick-

red as he played, while the listening Chopin was as white as chalk.”

*Lennart Schneck
(Translation: Janet and Michael
Berridge)*

Born in Israel in 1973, **Amir Katz** first began his piano studies with Hanna Shalgi at age eleven. At the age of fifteen, he was already playing with the Haifa Symphony Orchestra and the Israel Chamber Orchestra. After winning several national competitions and receiving a scholarship from the America-Israel Cultural Foundation and the Clairmont Award, Katz moved to Europe to continue his studies with Sulamita Aronovsky, Elisso Wirssaladze, and Michael Schäfer. At the International Piano Academy on Lake Como, he had lessons with Leon Fleisher, Karl Ulrich Schnabel, and Murray Perahia. In four international competitions Amir Katz won first prize: Maria Canals in Barcelona, Robert Casadesu in Cleveland, Viotfi Valsesia in Italy, and the Schubert-Competition in Dortmund.

Amir Katz performs in the most distinguished halls in Europe, Asia and North America, such as the Théâtre du Châtelet in Paris, the Rudolfinum in Prague, the Tonhalle Zürich, the

Philharmonie in Berlin and the Lincoln Center New York. Additionally, he has given concerts at international music festivals, such as the Savannah Music Festival, the Festival de Radio France et Montpellier, the Oleg Kagan Musikfest Kreuth as well as the International Miami Piano Festival. Amir Katz has played a number of times with the Orquestra Simfònica de Barcelona, the Israel Camerata, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Chamber Symphony of Princeton, the Orchestre National de Lille, the Dortmunder Philharmoniker, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Prague Chamber Orchestra, the Israel Philharmonic Orchestra and the Münchener Philharmoniker.

In the last seasons, Amir Katz's intimate relationship to the cantabile works of romantic piano literature has been reflected in four great cycles performed worldwide: he has performed the complete Sonatas and Impromptus by Franz Schubert, the 48 "Songs Without Words" by Felix Mendelssohn as well as Frédéric Chopin's 21 Nocturnes. Felix Mendelssohn's "Songs Without Words and Frédéric Chopin's 21 Nocturnes have already been released on CD.

Since 2010, Amir Katz has been accompanying the tenor Pavol Breslik.

This artistic collaboration has found its expression in highly acclaimed recitals in Munich, Vienna, Paris, and at the Schubertiade Schwarzenber, Strasbourg, Zurich, Brussels, and at the Munich Opera Festival. Pavol Breslik has recorded *Die Schöne Müllerin* by Franz Schubert with Amir Katz on ORFEO (C 737151 A).

In July 2014, Katz made a well-received London debut at Wigmore Hall, leading to his being invited for a return engagement to play at the "Lunchtime Concerts" series in 2015. In November, accompanied by the German Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, he gave the world premiere of a piano concerto by Chinese composer Xiaogang Ye. In the season 2016/2017 Amir Katz will perform a Liszt cycle including the entire *Études* for piano in Europe, Israel and the United States of America.



Aufgenommen · Recorded at:
Funkhaus Nalepastrasse 21. – 23. April 2015
Flügel: Steinway D-597.253 (Steinway Haus Berlin)
Producer: Christiane Delank

Tonmeister · Recording Producer/Digital Editing:
Andreas Neubronner

Toningenieur · Recording Engineer:
Andreas Neubronner

Mit freundlicher Unterstützung von
Cover-Foto: Stéphane de Bourgies

Bildnachweis innen: Christian Lademann

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank · Michael Barenius

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

www.orfeo-international.com



ORFEO

C 922 171 A