



Franz Liszt's thoroughly modern fingers

Has there ever been a musician as praised and as pilloried as Franz Liszt? We have no recordings to judge his playing, though the reports of his contemporaries leave no doubt as to his breathtaking virtuosity. His playboy antics would assure him a tabloid reputation even today, living and loving as he did in the public eye like a contestant in his own Big Brother show. A trail of broken piano strings, broken hearts and broken marriages was left in his wake. But at the height of his powers he withdrew to Weimar to concentrate on composition, conducting and teaching and then, two decades later, capped it all by taking minor holy orders in Rome. His composing continued into old age, though his music became as ascetic and rarefied as the 'Abbé Liszt' himself perhaps imagined he ought to be.

The knowledge that Liszt's early orchestral music was scored with the help of others led to suspicions of amateurism, his piano arrangements of other men's work made him appear to some a kind of second-hand Rose, while yet others equated his music's virtuosity with empty display. Not until the 20th century did a reassessment take place, when Béla Bartók and others rightly drew attention to avant-garde aspects of Liszt's music that had long been ignored.

Liszt emerged at a point in music history when the development of his instrument, the surge of capitalism and the buying power of the European bourgeoisie allowed virtuosity to become a commodity to be exploited for immense profit. Liszt was simply one

of the first to understand how to manipulate these societal and economic circumstances to his own benefit. The *Twelve Transcendental Studies* are a kind of touchstone in Liszt's oeuvre, offering something of everything that was the man and musician. They are at once original and yet arrangements, and while they offer an apparently abstract virtuosity, their florid titles betray an obviously poetic intent (let us not forget that Liszt was also the man to invent the symphonic 'poem').

The *Transcendental Studies* originated in the 'Study in twelve exercises' of 1826, written when Liszt was in his teens. He reworked them eleven years later to form twelve 'Grandes études' (though of the original twelve, No. 11 was dropped and replaced by another piece). These recompositions are phenomenally difficult – Liszt himself called them 'monsters', while Robert Schumann doubted openly if there were twelve pianists alive who could play them. But it was Liszt's success with them in his Vienna concerts of 1838 that seems to have prompted him to embark on the touring career that brought him his fame. The fourth of these études, 'Mazeppa', was reworked in 1840, while the whole set of twelve underwent yet another phase of recomposition in 1851, when they became the 'Transcendental' studies recorded here. Their textures are clearer, they lie better under the hand, but they remain fiendish to play. 'Mazeppa' soon also took on a life of its own, morphing into a full-blown symphonic poem that Liszt premiered in Weimar in 1854.

The *Transcendental Studies* are dedicated to Liszt's former teacher, Czerny, whose music he had long admired and included in his concert programmes. But if one ever should have doubts as to Liszt's keyboard genius, a brief comparison of his mature études with those of his teacher will sweep them away. Where Czerny tends to the foursquare, the stolid and predictable, Liszt is elusive, offbeat and full of surprises. The *Transcendentals* take their cue from Bach's Preludes and Fugues by establishing a coherent key sequence (here based on the circle of fifths). The first begins appropriately in C major with arpeggio figurations obviously modelled on the first piece each of Bach's 48 and of Chopin's op. 10. But when compared with them, Liszt's étude is as if pumped full of testosterone and high on amphetamines. We are tossed from one end of the keyboard to the other; now *piano*, now triple *forte*, we are one moment immersed in chromatic grumblings of indeterminate tonality, the next in torrents of C major. And it is all over after 23 bars. The second étude begins with a rhythm in seeming mimicry of Beethoven's fifth symphony, but soon demonstrates how virtuosic figurations derived from the lay of the hands can inspire musical textures of astonishing modernity. Rapid octave alternations between the hands create rhythmic patterns in which the on- and off-beats shift from bass to treble and back again. In others of the set (such as 'Feux follets', No. 5 or 'Ricordanza' No. 9), rapid, chromatic scalar figurations further serve to suspend one's sense of tonality. In some places, Liszt writes music

for two hands that sounds as if played by three – as in ‘Mazeppa’, No. 4 and ‘Chasse neige’, No. 12, where the two hands share an accompaniment in the middle voices while the right plays the melody and the left the bass line; or in ‘Vision’, No. 6, where the right hand plays both the melody and a brilliant, rapid arpeggio accompaniment to it. ‘Eroica’, No. 7, is in E flat major as is the Beethoven symphony from which it took its name, though it is perhaps more showy than heroic (witness its cascading octaves, ‘con bravura’). Arguably the finest of the set is No. 8, ‘Wilde Jagd’, a depiction of a Satanic hunting party such as was beloved by many a Romantic composer. Liszt’s determination to display his virtuosity, however, takes him several steps further than anyone else, with repeated cross-rhythms (especially fours against sixes) and even, in bars 7 to 11, a passage written unmistakably in 5/8-time, despite bar-lines to the contrary.

Liszt’s *Transcendentals* would hardly have come about were it not for the example of Chopin before him, though the impact that Liszt’s études made in their turn offers us a direct line of influence not just to the virtuoso music of Busoni, Godowsky and Sorabji but in particular to the Impressionism of Debussy and Ravel. Even the very title of ‘Harmonies du soir’ (No. 11) sounds more like Debussy than Liszt. Liszt might take us into new territory, but it is one whose contours are determined by the anatomy of his own hands. It would not be an undue distortion to suggest that in the pre-history of musical Modernism, Liszt’s manual

dexterity here prompts results not so very different from those devised by Wagner’s intellect in *Tristan* just a few years hence.

CHRIS WALTON

For further reading:

Charles Rosen: *The Romantic Generation*. London: Fontana Press, 1999.

Jim Samson: *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Alan Walker: *Franz Liszt*. In three volumes: *The Virtuoso Years (1811–1847)*; *The Weimar Years, 1848–1861*; *The Final Years (1861–1886)*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1987, 1989, 1997.

Mélodie Zhao

Swiss pianist of Chinese origin, Mélodie Zhao was born on 7 September 1994 in Gruyère. Extraordinarily gifted with perfect pitch, she began studying piano at 3 years old with Jiaquan Chen, professor at the Central Conservatory of Music in Beijing. When she was 9, she entered the Geneva Conservatory under the instruction of Mayumi Balet-Kameda and at 13 began her Bachelors of Arts in Music with Pascal Devoyon at the Geneva Superior Conservatory. At the age of 14, she gained her Bachelors degree with the highest honours, also receiving the François Dumont Prize for the best interpretation of a Beethoven sonata. At 16, she was awarded her Master Soloist Diploma with distinction, as well as the Georges Filipinetti and Carola Pajonk prizes for the musician with the highest and most refined musical sensitivity. At the same time, Mélodie Zhao was a Soloist with Migros Pour-cent culturel from 2009 to 2011.

Accustomed to the stage since she was 6 years old, at 10 she gave her first solo recital in Geneva as well as her debut performance as a soloist with an orchestra. At the age of 12, she began her career as an international concert pianist, being asked to play at festivals and concert series such as the Sommets Musicaux de Gstaad, the Davos Festival, the Zurich Festival.

Since she was 13, Mélodie Zhao has performed regularly with major ensembles such as the Chinese National Symphony Orchestra, the Lausanne Chamber Orchestra, the Shanghai Philharmonic Orchestra, the Zurich Chamber Orchestra, the National Ballet of China Symphony Orchestra, the Geneva Symphony Orchestra, the Russian Symphony Orchestra of Belgorod, etc. Also at 13, this acknowledged virtuoso recorded Chopin’s 24 Etudes, a world first both in terms of her age as well as quality, which was an outstanding success both with the public and with international experts and critics.

A year later, after being invited to give a master class, she became Guest Professor at the Music Faculty of the University of Shengli in China. Mélodie Zhao frequently performs at the Victoria Hall in Geneva, where she joined other artists for an exceptional recital of Chopin’s 27 Etudes on 2 March 2010 (Z’amis OSR concert), then as part of a Migros-Classics international tour with the Shanghai Philharmonic Orchestra.

In April 2010, at the Festival of Jinan (China), Mélodie Zhao played to great acclaim a work of her own composition “Sources”, a suite in the form of three tableaux for solo piano. It received a standing ovation when it was premiered in Europe and her achievement has featured on numerous radio and television programmes.

(Translation: Deborah Fiette)

Franz Liszt und die Sublimierung der Fingerübung

Franz Liszts opus 6, das erste Heft einer 1826 publizierten *Étude en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, also eines «Studienwerks aus 48 Übungen in allen Dur- und moll-Tonarten» verdiente kaum weiteres Interesse, hätte der aus dem deutschsprachigen Westen Ungarns stammende Komponist diese «Exercices» nicht später zur Grundlage eines der spektakulärsten Werke der Klaviermusik gemacht. Die gefälligen, aber auch etwas harmlosen Fingerübungen des Fünfzehnjährigen werden in Paris zum technisch Anspruchsvollsten umgeformt, was je für ein Tasteninstrument geschrieben worden war. Nur bei ganz genauem Hinhören erkennt man hinter dem virtuosen Feuerwerk der 1837/38 publizierten ersten Hälfte der 24 *grandes études* harmonische Grundstrukturen und manche Melodien aus dem älteren Opus, das erfahrene Amateur-Pianisten noch nicht überfordert hatte. Die beiden Sammlungen verhalten sich zueinander wie ein monumentales Farbgemälde zu einer schlichten Bleistiftzeichnung. (Allein eine äußerliche Übereinstimmung fällt sofort ins Auge: Liszt beließ es beide Male bei zwölf Stücken, löste also die Ankündigung der Titel nicht ein.)

Aber auch 1838 hatte Liszt noch keine endgültigen Formulierungen für seinen experimentellen Umgang mit aberwitzigen klaviertechnischen Schwierigkeiten gefunden. Nach einer erneuten, diesmal geringfügigen Überarbeitung des Notentextes legte der inzwischen in Weimar residierende Künstler 1852 seine zwölf *Études d'exécution transcendante* vor, die bis heute als Maßstab pianistischer Meisterschaft gelten. Neben

einigen Straffungen und Vereinfachungen des – immer noch exorbitant schwierigen – Klaviersatzes ist der wichtigste Unterschied zwischen der zweiten und der dritten Fassung wieder ein äußerlicher: Nicht nur die Sammlung als ganze hat einen ›sprechenden‹ Titel, auch zehn der zwölf Étüden sind mit programmatischen Überschriften versehen.

Das erste Stück ist nun als *Preludio* bezeichnet und verweist somit ausdrücklich auf die Gattungstradition, der die zwölf Kompositionen von 1826 angehört hatten: kurze Stücke, die zum ›Aufwärmen‹ der Finger, aber auch des Publikums taugen und dem im Improvisieren unerfahrenen Amateur entsprechende Muster in allen 24 Tonarten zur Verfügung stellen. Allerdings orientierte sich Liszt nicht wie in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* an der chromatischen Tonleiter (C-Dur, c-moll, Cis-Dur, cis-moll usw.) und auch nicht wie in Frédéric Chopins *Préludes* von 1839 am aufsteigenden Quintenzirkel (C-Dur, a-moll, G-Dur, e-moll usw.), sondern beharrte auf absteigenden Quinten (C-Dur, a-moll, F-Dur, d-moll usw.). Und während 1826 keine einzige der zwölf Miniaturen den Umfang eines knappen Präludiums überschritten hatte, ist 1837/38 und 1852 das eröffnende Stück ein *Preludio* auch noch in einem anderen Sinn: Es stimmt ein auf Stücke von ungleich größerer Ausdehnung und einem ästhetischen Anspruch, der weit über den einer präludierenden Fingerübung hinausgreift.

Wie so oft im Werk des erst in Paris - nach seiner Übersiedlung im Jahre 1825 - zu literarischer Bildung

gelangten Komponisten der «Petrarca-Sonette» und der *Faust-Symphonie* wird diese Ambition mit Bezügen zu literarischen Vorbildern untermauert: Die monumentale d-moll-Etüde verweist auf Victor Hugos Gedicht *Mazeppa* aus dem Jahre 1829; zum atemlosen Voranstürmen der Begleitbewegung kann man den Galopp eines wilden Pferdes durch die Steppe assoziieren, auf das der Überlieferung nach der spätere Anführer der ukrainischen Kosaken von einem eifersüchtigen Ehemann gebunden worden war. Bei allen anderen Titeln bleiben die Assoziationsangebote eher vage: *Harmonies du soir* («Abendharmonien») mag auf den *Hymne du soir dans les temples*, auf die «Abendhymne in den Tempeln» aus den 1830 erschienenen *Harmonies poétiques et religieuses* des französischen Dichters Alphonse de Lamartine anspielen und dessen Bild einer den Künstler inspirierenden Gottheit vergegenwärtigen. *Wilde Jagd* verweist wohl auf die germanische Sage, die am Himmel einen Geisterzug von unglücklich zu Tode gekommenen Menschen mit fürchterlichem Lärm vorbereiten sieht. Bei *Chasse-Neige* wird man eher Schneetreiben denn einen Schneepflug assoziieren. *Eroica* steht in derselben Tonart Es-Dur wie Beethovens berühmtes Orchesterwerk, knüpft aber – in Ferruccio Busonis Worten «mehr trotzig als heldenhaft» – an den Gestus des in c-moll stehenden Trauermarsches dieser Symphonie an. *Feux follets – Irrlichter* (der einzige französische Titel, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist) erklärt sich von selbst; die dort auf nuancenreichste Weise realisierte Verbindung des «Ornamentale[n] mit dem Koloristischen» hat

laut Busonis Urteil Konsequenzen weit über die Klaviermusik hinaus entfaltet, ist sie doch »nicht ohne Einfluß auf die Entstehung von Wagners ›Waldweben‹ und ›Feuerzauber‹ gelieben».

Am irritierendsten bleibt jedoch der Titel des Gesamtwerks. Liszt, der sich in den 1830er Jahren gerne als philosophierender Künstler in Szene setzte, wußte sehr wohl um die Bedeutungen des Wortes «transzendent». Wäre es nur darum gegangen, die «aufsteigende Schwierigkeit» seiner Etüden zu bezeichnen, wie es die deutsche Titelfassung von 1852 glauben machen will (dabei sind die dritte und fünfte Etüde technisch weit anspruchsvoller als alle folgenden), hätten Formulierungen wie «difficulté progressive» oder «ascendante» nahe gelegen. Aber der von Paganinis Geigenkünsten beeinflusste Komponist hatte schon 1838 seine *Bravour-Studien nach Paganini's Capricen* in der französischen Titelfassung als *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* bezeichnet. Vermutlich war in dieser uneigentlichen Verwendung des philosophischen Fachbegriffs eine ironische Spitze gegen den Musikkritiker François-Joseph Fétis versteckt, der zunächst Sigismund Thalberg für den größeren Musiker gehalten und Liszt 1837 vorgeworfen hatte: «Vous êtes l'homme transcendant de l'école qui finit et qui n'a plus rien à faire.» («Sie haben eine zu Ende gehende Schule sublimiert, die nichts mehr auszurichten hat.»)

Aus guten Gründen sieht man heute Liszt vor Alkan und vor Thalberg als den herausragenden Erneuerer

einer bis hin zu «transzendentalen» Schwierigkeiten aufgetürmten Klaviertechnik. Genau dies hat Robert Schumann in seiner Rezension der *Grandes études* von 1837/38 festgehalten: «Es sind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen.»

ANSELM GERHARD

Literaturhinweise

Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig: Studio 2009 (besonders S. 396–402).

Wolfgang Dömling, *Franz Liszt*, München: Beck 2011.

Mélo die Zhao

Die Schweizer Pianistin chinesischer Abstammung Mélo die Zhao wurde am 7. September 1994 in Greyerz geboren. Mit drei Jahren erhielt Mélo die, die das absolute Gehör besitzt, ihren ersten Klavierunterricht von Jiaquan Chen, Lehrer am Zentralen Konservatorium in Peking. Als Neunjährige studierte sie am Genfer Konservatorium bei Mayumi Balet-Kameda, und mit dreizehn Jahren immatrikulierte sie sich für den Bachelor-Studiengang an der Haute Ecole de Musique in Genf, wo sie von Pascal Devoyon betreut wurde. Ein Jahr später erhielt sie den Bachelor mit Anerkennung der Jury. Außerdem wurde sie mit dem Preis François Dumont für die beste Beethoven-Interpretation ausgezeichnet. Mit 16 Jahren erlangte sie den Master in musikalischer Interpretation als Solistin mit Auszeichnung und gewann die Preise Georges Filipinetti und Carola Pajonk für den Musiker mit der größten musikalischen Sensibilität. Parallel dazu war Mélo die Zhao von 2009 bis 2011 Solistin des Migros-Kulturprozents.

Mélo die hatte mit 6 Jahren ihren ersten Bühnenauftritt. Als Zehnjährige gab sie ihr erstes Solo-Rezital und spielte zum ersten Mal als Solistin mit einem Orchester. Seither verfolgt die junge Pianistin eine internationale Konzertkarriere; sie ist zu Gast an Festivals und Konzertreihen, etwa an den Sommets Musicaux Gstaad, am Davos Festival, am Zürich Festival.

Seit ihrem dreizehnten Altersjahr arbeitet Mélo die Zhao regelmäßig mit großen Orchestern zusammen, so mit dem Nationalen Sinfonieorchester von China, dem Kammerorchester Lausanne, dem Shanghai Philharmonieorchester, dem Zürcher Kammerorchester, dem Sinfonieorchester des chinesischen Nationalballetts, dem Genfer Sinfonieorchester, dem russischen Sinfonieorchester von Belgorod u. a. Mit 13 Jahren nahm die anerkannte Virtuosin die 24 Etüden Chopins auf; eine Weltpremiere sowohl in Bezug auf das Alter der Interpretin als auch auf die Qualität der Interpretation. Sie erntete damit beim Publikum und bei der internationalen Kritik und den Experten begeistertsten Beifall.

Ein Jahr später wurde sie als Gastdozentin an die Musikfakultät der Universität Shengli in China verpflichtet, nachdem sie dort vorher Meisterklassen geleitet hatte. Mélo die Zhao tritt häufig in der Victoria Hall in Genf auf, wo sie am 2. März 2010 ein außergewöhnliches Rezital der 27 Etüden von Chopin gab (Konzert Les Z'amis ORS); im Rahmen einer internationalen Tournee von Migros-Classics spielte sie an der Seite des Shanghai Philharmonieorchesters. Im April 2010 führte Mélo die Zhao am Festival von Jinan (China) mit großem Erfolg ihre Eigenkomposition «Source» auf, eine Suite in Form von drei Bildern für Klavier Solo. Das Werk erhielt bei seiner offiziellen Europa-Premiere eine *standing ovation*. Zahlreiche Radio- und Fernsehübertragungen machen die Interpretationen der jungen Pianistin bekannt.

(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

A la croisée du geste et de la pensée

Franz Liszt (1811 – 1886) n'a que quinze ans lorsqu'il achève, en 1826, le recueil d'exercices qui deviendront bien plus tard les douze *Études d'exécution transcendante* telles que nous les connaissons. Mélodie Zhao, elle, est âgée d'à peine une année de plus au moment de graver le présent enregistrement. «Il y a un temps pour s'ouvrir au futur, s'aiguiller vers de nouveaux défis», aime à dire la soliste. Elle s'imagine le jeune Liszt, ce compositeur parvenu si vite aux confins de la virtuosité, prescripteur d'une approche du piano qui prévaut aujourd'hui encore. «Je le vois fougueux, passionné. A la recherche d'un idéal technique et spirituel.»

Cette quête consumera le musicien hongrois tout au long de sa vie, dans les grandes étapes de son développement. Cette première partie d'une *Étude pour le piano-forte en 48 exercices*, éditée en 1827, laisse présager le projet que nourrit Liszt, encore au solstice de l'adolescence: celui de produire un vaste cycle qui couvrirait par deux fois la totalité des tons majeurs et mineurs. On y devine l'influence du *Clavier bien tempéré* de Bach, tout comme celle de son professeur Carl Czerny, auteur de redoutables méthodes didactiques conçues pour délier les doigts. En réalité, au gré de deux remaniements supplémentaires, les pièces resteront au nombre de douze, et représentent peut-être avec les Opus 10 et 25 des *Études* de Chopin le plus fabuleux déploiement de moyens physiques et expressifs de tout le répertoire pianistique.

A partir de 1836, alors qu'il occupe brièvement un poste de professeur au Conservatoire de Genève,

Liszt songe à remettre le cycle sur la table de travail. Il publie trois ans plus tard une nouvelle série de *Grandes Études*, où l'on retrouve le matériel thématique paru dix ans auparavant, mais sous une forme amplifiée, complexifiée, qui atteint des niveaux de difficulté stratosphériques. Alors au faite de ses capacités d'interprète, l'inventeur du récital de piano était probablement le seul capable d'interpréter ses compositions correctement!

«Il a poussé l'effort jusqu'à l'excès, note Mélodie. Au contraire, dans la troisième version, celle que l'on joue, on perçoit toujours la fougue et l'hystérie de sa jeunesse mais il n'a plus besoin de se battre. Il ne cherche plus; on ressent l'importance revêtue par le religieux dans sa personnalité.» 1850: installé à Weimar, Liszt a mis un terme à ses longues tournées de concerts, et s'attèle encore une fois à réviser le cycle. Les modifications, cette fois, ne touchent pas l'organisation profonde de la musique. Il est plutôt question d'élaguer les sections par trop ardues pour les rendre plus intelligibles, et d'aiguiser le relief sonore. Plus de 25 ans après la première ébauche, les douze *Études d'exécution transcendante* sont publiées en 1852, chez Breitkopf & Härtel.

«A la différence de Chopin, Liszt cumule plusieurs difficultés dans chaque *Étude*. Cela rend son rapport au piano plus physique, plus sportif.» Jouer les douze à la suite? «Un véritable marathon», confie Mélodie. Mais il y a bien plus dans ces pages qu'une simple gageure digitale, rappelle la jeune pianiste.

«Je n'aime pas considérer la musique et la technique comme deux choses différentes. Il y a chez Liszt la nécessité d'une transcendance avant tout mentale; le corps et l'esprit doivent être en parfait accord.»

C'est que les références littéraires tiennent une place prépondérante au fil du cycle, dont 10 des 12 numéros portent des titres. Ainsi, après les traits flamboyants du *Preludio* en do majeur qui ouvre le cycle et la bravoure diabolique de la seconde *Étude*, la douce pastorale de *Paysage* (N°3) fait-elle référence aux *Odes et Ballades* de Victor Hugo, tout comme les contrastes de *Vision* (N°6). *Mazeppa* (N°4) s'inspire également du poète français: le thème en larges accords de ré mineur raconte la chevauchée du héros, ligoté sur sa monture, à travers les steppes d'Ukraine. Les voix internes en tierces donnent tout son souffle à cette épopée, qui confère au piano le pouvoir d'imiter un orchestre entier – le compositeur en tirera d'ailleurs un poème symphonique du même nom.

Les scintillements de *Feux follets* (N°5), eux, brillent dans les pages nocturnes du *Faust* de Goethe, tandis que la grandeur d'âme d'*Eroica* (N°7) fait éventuellement référence à Beethoven, et que les claquements de fouet des imitations de cor de *Wilde Jagd* (N°8) plongent dans la violence d'une légende germanique. *Ricordanza* (N°9)? Mélodie: «Les brumes de la main droite agissent sur le thème comme le présent sur le souvenir...», et font la transition vers les trois dernières *Études*, où, «entre

le monde des livres et celui de la musique pure, la profonde humanité de Liszt s'exprime toujours plus fort». Après l'urgence désespérée du dixième numéro, les couleurs bouleversantes d'*Harmonies du soir* (N°11) laissent place à *Chasse-Neige* (N°12), traversé par les trémolos glaçants d'un vent des montagnes suisses.

Rarement la pensée musicale ne s'est faite aussi organique, rarement une œuvre d'art a généré une interface pareillement saisissante entre réalité sensible et imaginaire. «Le geste et la pensée doivent se combiner à tel point qu'à la fin, on ne perçoit plus ni l'un ni l'autre, ni la frontière entre les deux», conclut Mélodie. Un langage au-delà du verbe, du psychique et du physiologique: voilà l'essence proprement transcendante de l'écriture lisztienne.

JONAS PULVER

Références:

- Préface à l'édition Henle des *Etudes d'exécution transcendante*, Mária Eckhardt (2004)

- *Franz Liszt et l'espérance du Bon Larron*, Alain Galliari (Fayard, 2011)

- *Guide de la musique de piano*, sous la direction de François René Tranchefort (Fayard, 2001)

- *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (Macmillian, 1980)

Mélodie Zhao

Pianiste suisse d'origine chinoise, Mélodie Zhao naît le 7 septembre 1994 en Gruyère, dans une famille de musiciens. Dotée d'une extraordinaire oreille absolue, c'est à 3 ans qu'elle commence l'étude du piano avec Jiaquan Chen, professeure au Conservatoire central de Chine à Pékin. À 9 ans, elle entre au Conservatoire de Genève chez Mayumi Balet-Kameda, puis à 13, entame son Bachelor of Arts en musique chez Pascal Devoyon à la Haute École de Musique de Genève. Elle obtient à 14 ans le titre de Bachelor avec félicitations du jury ; on lui décerne également le Prix François Dumont pour la meilleure interprétation d'une sonate de Beethoven. À 16 ans, elle reçoit son diplôme de Master soliste avec distinction, en même temps que les prix Georges Filipinetti et Carola Pajonk pour le musicien à la plus haute et fine sensibilité musicale. Parallèlement, Mélodie Zhao est Soliste du Pour-cent culturel Migros entre 2009 et 2011.

Unie à la scène dès l'âge de 6 ans, c'est à 10 ans qu'elle donne son premier récital solo à Genève, et joue pour la première fois en soliste avec orchestre. Depuis l'âge de 12 ans, la jeune pianiste s'engage dans une carrière de concertiste internationale, invitée par des festivals et séries de concerts tels que les Sommets musicaux de Gstaad, Davos Festival, Zurich Festival...

Dès 13 ans, Mélodie Zhao collabore régulièrement avec de grands ensembles tels que l'Orchestre Symphonique National de Chine, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre Philharmonique de Shanghai, l'Orchestre de Chambre de Zurich, l'Orchestre Symphonique du Ballet National de Chine, l'Orchestre Symphonique Genevois, l'Orchestre Symphonique russe de Belgorod etc. À 13 ans, la virtuose confirmée enregistre les 24 Etudes de Chopin ; une première mondiale tant en termes d'âge que de qualité, qui réussit fabuleusement chez le grand public, tout comme auprès des critiques et experts internationaux. Un an plus tard, après y avoir été invitée à donner des master-class, elle est engagée comme professeure invitée à la Faculté de musique de l'Université Shengli en Chine.

Mélodie Zhao se produit fréquemment au Victoria Hall de Genève, qui l'accueille entre autres pour un récital exceptionnel des 27 études de Chopin le 2 mars 2010 (concert Z'amis OSR), puis au sein d'une tournée internationale Migros-Classics avec l'Orchestre Philharmonique de Shanghai.

Avril 2010, au Festival de Jinan (Chine), Mélodie Zhao crée avec grand succès une œuvre de sa propre composition, « Sources », suite en forme de trois tableaux pour piano solo. Cette œuvre a été reçue par un *standing ovation* lors de sa première officielle en Europe. De nombreuses diffusions radiophoniques et télévisées propagent son exploit.

PRODUCER Claves Records
ARTISTIC DIRECTION Yuan Zhao
RECORDING PRODUCER Jean-Claude Gaberel
PIANO TECHNICIAN Olivier Tille
PIANO Steinway D No 395'870
PHOTOGRAPHS Philippe Pache (cover)
Giorgio Skory (digipack)
DESIGN Amethys

Recorded: 22-25 May 2011, Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds, Suisse.

©© 2011 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

With support of Fondation Wilsdorf and Association des Amis de l'Orchestre de la Suisse Romande.



FRANZ LISZT (1811-1886)

12 Etudes d'exécution transcendante

1	Preludio	0'57
2	Molto vivace	2'14
3	Paysage	4'56
4	Mazeppa	7'06
5	Feux follets	3'37
6	Vision	5'31
7	Eroica	4'46
8	Wilde Jagd	5'17
9	Ricordanza	10'12
10	Allegro agitato	4'54
11	Harmonies du soir	10'00
12	Chasse-Neige	5'22

MÉLODIE ZHAO *piano*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

