







SCHUMANN

DAVIDSBÜNDLERTÄNZE

BRAHMS

VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME

BERG

PIANO SONATA

JOACHIM CARR

Le pianiste norvégien Joachim Carr a étudié au Barratt Due Institute of Music d'Oslo avec le professeur Jiri Hlinka et à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler» de Berlin avec le professeur Eldar Nebolsin. Né en 1988 à Bergen, il doit ses premières émotions musicales à ses compatriotes norvégiens, les pianistes Jan Henrik Kayser, Håvard Gimse et Leif Ove Andsnes.

En 2014, il remporte le 1er Prix, le Prix du Public et le Prix de l'orchestre du Bergen Philharmonic lors du 14^e Concours International de Piano Edvard Grieg.

Lors du Concours Princess Astrid de Trondheim en 2010, il obtient le 2^e Prix et en 2013 au Concours Clara Haskil, il reçoit le Prix Coup de coeur pour son récital.

Avec la violoniste Diana Tishchenko, il remporte le 1^{er} Prix au 10^e Concours International de Musique de Chambre de Lyon en avril 2014. Avec son trio avec piano - le Trio Korngold - il obtient en 2013 à Berlin le Prix Boris Pergamenschikow pour la musique de chambre.

En tant que soliste, il s'est produit avec le Lithuanian State Symphony Orchestra, le Trondheim Symphony Orchestra, le Bergen Philharmonic et le Norwegian Radio Orchestra (KORK) sous la direction de Gintaras Rinkevicius, Alexander Vedernikov et Miguel Harth-Bedoya.

En musique de chambre et récital, il est invité au Bergen International Festival, Oslo Chamber Music Festival, Klavierfestival Ruhr, Podium Festival Esslingen, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Salzburger Kammermusik Festival et au Festival Cully Classique.

Il s'est déjà produit au Wigmore Hall, Oslo Concert Hall, Grieg Hall, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Berlin.

Robert Schumann, *Dauidsbündlertänze op.6, 1837*

« Ces danses sont tout autre chose que le Carnaval et se dissimulent derrière lui comme les visages sous le masque. » - « C'est une fête à la veille des noces – tu n'as qu'à imaginer le début et la fin de l'histoire. Si jamais j'ai été heureux à mon piano, c'est bien les jours où je les ai composées. »

Robert Schumann, lettres à Clara Wieck, 1837.

À leur première édition, chacune des dix-huit danses des compagnons de David était signée du nom de l'un ou l'autre des alter-égos imaginaires de Schumann, Eusébius et Florestan. Florestan, impulsif, vif et plein de fougue ; Eusébius, calme, doux et rêveur. Deux attitudes, deux tendances que le compositeur personnifiait à travers ces jumeaux que tout oppose. Ce sont les changements d'humeur incessants d'un Schumann amoureux et rêvant d'épouser Clara Wieck qui sont ici mis en musique.

Mais, plus qu'en l'expression de sentiments opposés, c'est dans la cohérence qui se dessine au fil des dix-huit morceaux que réside le génie de Schumann. En effet, alors que les idées musicales fusent, que les atmosphères changent à coup de chocs successifs, qu'Eusébius et Florestan alternent leurs apparitions, il se dégage un sentiment d'unité. C'est que cette pièce est parcourue d'échos que

le temps ou le contexte volent à notre pleine conscience. Les motifs s'entremêlent, présentés dans des environnements nouveaux ou camouflés dans la densité polyphonique, subissant de légères transformations qui empêchent l'auditeur de les identifier simplement mais véhiculent toujours une impression de familiarité ; et ce jusqu'à la dix-septième danse, au cours de laquelle émerge, à l'identique, la deuxième, perçue alors comme un regard en arrière.

« Cette époque qui avait eu pour projet initial de dépeindre le paysage grâce aux acquis de la musique en arrivait finalement, dans la plus audacieuse et la plus extraordinaire des œuvres de Schumann, à vivre la musique comme on vit le paysage ».

Charles Rosen, *La génération romantique*, 2002 pour la traduction française.

Johannes Brahms, Variations *op.21/1, 1857*

Les *Variations sur un thème original*, étaient nommées par Brahms lui-même ses « variations philosophiques ». Il est clair dès lors qu'on est loin d'une pièce de bravoure, d'une ascension vertigineuse vers la virtuosité la plus éclatante. L'atmosphère est tout autre, la recherche est ailleurs.

Tout d'abord, le thème. Lent, serein, solennel et aérien, en deux parties dont l'entrée dans la deuxième est marquée par un passage sur l'accord mineur de la tonalité, pointe ou soubresaut de mélancolie, balayé par le retour de l'atmosphère légère du ré majeur initial.

« Il sera traité avec une liberté telle que, par moment, l'âme du thème seule paraît subsister, planer, sur certaines variations, le dessin mélodique se dissolvant littéralement dans l'ambiance harmonique ou rythmique. [Cela] constitue une sorte de vaporisation du thème. »
Claude Rostand, *Brahms*. France 1978.

L'architecture est contrôlée, la septième variation touchant un sommet de douceur avant que les suivantes ne s'agitent dans la tonalité mineure. On trouve dans ce cahier, bien cachées, certaines des contraintes d'écriture exigeantes des maîtres anciens que Brahms étudiait au milieu des années 1850 : canon inversé (cinquième variation), canon rythmique (septième variation), jeux d'imitation (dixième variation). En ce sens, le compositeur rapprochait son écriture du monde des idées. Pourtant, nulle impression, à l'oreille, d'une musique austère ou intellectuelle. C'est là le tour de force de Brahms : ses « variations philosophiques » s'incarnent dans les vibrations du monde sensible avec douceur et humanité.

Alban Berg, *Sonate opus 1*

Écrite à la fin de ses études avec Schoenberg, plus de dix ans avant la mise en place par le maître du système dodécaphonique, cette sonate montre bien quels changements s'opéraient à l'époque : la tonalité y est certes encore présente à grande échelle (la forme sonate est scrupuleusement respectée et de nombreux passages, en particulier la fin, montrent que l'on est bien en si mineur) mais elle est frappée à tout va de chromatismes et de gammes par tons entiers, obligeant l'auditeur à une écoute différente, lui enlevant certains repères, attirant son attention sur d'autres. Ce que la musique de Berg a de particulier, c'est que rien n'y est secondaire : pour dire simple, les accompagnements sont appelés à devenir des thèmes. La seule première phrase est l'embryon de l'œuvre entière dont le matériau est issu de jeux subtils d'inversions, de renversements, de transformations du premier thème et de son accompagnement.

« Chaque cellule harmonique, mélodique, ou rythmique regarde les autres et cherche par ce regard confirmation de son existence. [...] Pourtant, il ne s'agit pas d'un jeu de miroirs ne se renvoyant que le vide. Cette sonate est gonflée d'événements, elle exprime puissamment un devenir. »

Etienne Barilier, *Alban Berg : essai d'interprétation*. Lausanne 1978.

Si Berg abandonne peu à peu la tonalité, jamais il ne dérange la phrase et sa respiration. C'est ce que l'auditeur perçoit de suite, sans analyse et sans connaissance préalable: une alternance d'« exaltation » et de « dépression » (Etienne Barilier, *Alban Berg: essai d'interprétation*. Lausanne 1978), énoncée dès les premières mesures, puis tout au long de la pièce sous diverses formes. Des envolées lyriques qui accélèrent, suivies de chutes qui ralentissent. Un mouvement de ressort haletant, repoussant sans cesse sa résolution, jusqu'à la toute fin de l'œuvre.

« C'est peut-être cela qui, malgré une élaboration thématique menacée de tautologie, fait de cette sonate un constant devenir, une pulsation, une aventure ».

Etienne Barilier, *Alban Berg: essai d'interprétation*. Lausanne, 1978.

Robert Schumann, *Widmung*, transcrits pour piano par Franz Liszt

Dans les œuvres de Franz Liszt, celles qu'il composa seul ou celles non moins nombreuses qu'il arrangea pour piano, ce n'est pas tant les hauteurs des notes et les rythmes qui font merveille que la façon des les agencer sur le piano, les sonorités exceptionnelles qu'il savait tirer de son instrument. Lorsqu'il

transcrit, ce n'est pas dans la réharmonisation, dans des changements de contours mélodiques ou rythmiques que s'exprime son inventivité, mais dans la sonorité, la texture et la couleur sonore qui deviennent parts essentielles du discours musical. Il respecte le texte, mais lui offre une nouvelle incarnation.

« Du fait de cette obsession pour la couleur sonore, Liszt peut être tenu pour le musicien le plus audacieux de sa génération. Son attitude bat en brèche l'un des prédicats de la musique occidentale: la prépondérance formelle des hauteurs et des rythmes sur l'espace et la couleur, réduits à un procédé de rendu sonore. »

Charles Rosen, *La génération romantique*. France 2002 pour la traduction française.

Sassoun Arapian

COUP DE CŒUR PIGUET GALLAND



Olivier Calloud, Président du Comité de Direction de la banque Piguet Galland, et Jean-Christophe de Vries, Directeur du Festival CULLY CLASSIQUE.

En quoi consiste le Coup de Cœur Piguet Galland qui a été décerné pour la première fois lors de l'édition 2014 de Cully Classique ?

Jean-Christophe de Vries. Le Coup de Cœur Piguet Galland est une très belle vitrine pour le Festival Cully Classique. En soi, il a pour but de récompenser l'un des jeunes artistes qui s'est plus singulièrement distingué dans la série « Découvertes », pan important du Festival. Joachim Carr, notre premier lauréat, s'est vu offrir l'enregistrement d'un CD, édité par Claves Records, et des engagements de concerts en Suisse romande, en Suisse alémanique et à l'étranger. Cette distinction permettra enfin à Joachim Carr de donner un grand récital lors de la douzième édition de Cully Classique.

Quelle place occupe le Coup de Cœur Piguet Galland dans le déroulement du Festival Cully Classique ?

Jean-Christophe de Vries, le propos de Cully Classique n'est pas uniquement d'attirer des grands noms de la musique mais de proposer une programmation de grande qualité avec des interprètes qui la serviront admirablement. Les jeunes musiciens qui prennent part à la série « Découvertes » participent indéniablement à enrichir l'âme du Festival par leur éclat, leur fougue et leur goût pour la nouveauté. Le Coup de Cœur Piguet Galland permet ainsi de récompenser l'un de ces jeunes artistes qui aura su, par son indéniable talent, sublimer cette riche programmation.

Avant même ce Coup de Cœur Piguet Galland, quelles raisons ont amené la Banque à devenir partenaire principal du Cully Classique ?

Olivier Calloud. Nous avons été tout de suite séduits par la qualité de la programmation et l'exigence dans le choix des interprètes. Mais ce qui nous a le plus enthousiasmé, ce sont les liens privilégiés et la proximité immédiate que Cully Classique a su créer entre son public et ses artistes aussi bien pendant les concerts qu'en dehors. En ce sens, Cully Classique est un extraordinaire lieu de rencontres et d'échanges.

Pourquoi Piguet Galland, votre Banque, a-t-elle choisi de parrainer plus particulièrement ce Coup de Cœur ?

Olivier Calloud. Pour une banque comme la nôtre, qui attache une grande importance à la transmission du patrimoine, il est naturel de soutenir les grands artistes de demain qui s'apprennent à transmettre le flambeau aux prochaines générations. Avec ce Coup de Cœur Piguet Galland nous souhaitons encourager un jeune artiste, l'aider à s'exprimer, à s'épanouir et à poser les fondations d'une carrière pérenne.

J'adore les grands noms de la musique, les artistes de renom comme Luganski, Buniatishvili, Berezovski ou Sokolov qui nous font d'ailleurs l'honneur de leur présence à Cully Classique, mais j'ai également la plus grande admiration pour des jeunes passionnés comme Joachim Carr : ils se vouent corps et âme à la musique classique en lui conférant de la fraîcheur et de la modernité.

Coup de Cœur Piguet Galland 2014

Joachim Carr, piano (Norvège)
11^e Festival CULLY CLASSIQUE, Série «Découvertes»
Récital du 21 juin 2014, 16h00, Steinway Lounge -
Hug Musique
Jury : Gérard Wyss (Président), Patrick Peikert,
Frédéric Eggimann

JOACHIM CARR

Der norwegische Pianist Joachim Carr, 1988 in Bergen geboren, studierte am Barratt Due Musikinstitut in Oslo bei Prof. Jiri Hlinka und an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin bei Prof. Eldar Nebolsin. Wichtige frühe musikalische Impulse erhielt er von den norwegischen Pianisten Jan Henrik Kayser und Håvard Gimse und später von Leif Ove Andsnes.

Beim 14. Internationalen Edvard Grieg Klavierwettbewerb 2014 in Bergen gewann er den 1. Preis, den Publikumspreis sowie den Orchesterpreis des Philharmonischen Orchesters Bergen. 2010 erhielt er beim Princess Astrid Music Prize in Trondheim den 2. Preis, und 2013 wurde er beim 25. Clara Haskil Klavierwettbewerb für sein Recital mit dem Sonderpreis Coup de cœur ausgezeichnet. Zusammen mit seiner Violinpartnerin Diana Tishchenko gewann er im April 2014 den 1. Preis beim 10. Internationalen Wettbewerb für Kammermusik in Lyon. Außerdem erhielt er 2013 mit seinem Klaviertrio, dem Trio Korngold, den Boris Pergamenschikow Preis für zeitgenössische Kammermusik in Berlin.

Als Solist spielte er mit dem Staatlichen Sinfonieorchester Litauen, dem Trondheim Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Orchester Bergen und dem Norwegischen Rundfunkorchester (KORK) unter der Leitung von Dirigenten wie Gintaras Rinkevicius, Alexander Vedernikov und Miguel Harth-Bedoya.

Joachim Carr ist ein begeisterter Kammermusiker und gastierte bei zahlreichen Festivals, darunter die internationalen Festspiele Bergen, das Oslo Kammermusikfestival, das Klavierfestival Ruhr, das Podium Festival Esslingen, die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, das Salzburger Kammermusik Festival und das Cully Classique Festival.

Als Solist und Kammermusiker hatte er u.a. Auftritte in der Wigmore Hall, im Oslo Konzerthaus, in der Grieghalle, der Berliner Philharmonie und im Konzerthaus Berlin.

Robert Schumann, *Dauidsbündlertänze Op.6, 1837*

«Ich meine, sie [die Davidsbündler] sind ganz anders als der Carnaval und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken.» «Ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte, und Du kannst Dir nun Anfang und Schluss ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte.»
Robert Schumann, Briefe an Clara Wieck, 1837.

Bei ihrer ersten Edition war jeder der achtzehn Tänze der Davidsbündler mit dem Namen Eusebius oder Florestan unterzeichnet, Schumanns zwei imaginären Alter Egos. Florestan ist impulsiv, lebhaft und ungestüm; Eusebius ruhig, sanft und träumerisch. Zwei Haltungen, zwei Tendenzen, die der Komponist durch diese vollkommen gegensätzlichen Zwillinge verkörperte. Hier werden die ständigen Stimmungswechsel Schumanns vertont, der in Clara Wieck verliebt ist und davon träumt, sie zu heiraten.

Doch Schumanns Genie liegt weniger im Ausdruck gegensätzlicher Gefühle als in der Kohärenz, die sich im Laufe der achtzehn Stücke abzeichnet. Tatsächlich entsteht ein Gefühl der Einheit, während die musikalischen Ideen hervorsprudeln, die Stimmungen im Laufe aufeinanderfolgender Schocks wechseln und bald Eusebius, bald Florestan in Erscheinung tritt. Denn dieses Stück ist voller Echos, welche die Zeit oder der Kontext unserem aufmerk-

samen Bewusstsein entwenden. Die Motive, die in neuen Zusammenhängen erscheinen oder sich in der polyphonen Dichte verbergen, vermischen sich und erfahren leichte Abwandlungen, die den Zuhörer daran hindern, sie leicht wiederzuerkennen, die jedoch stets den Eindruck von Vertrautheit erwecken. Das geht so bis zum siebzehnten Tanz, in dem der zweite Tanz aufgenommen wird, was wie ein Blick zurück wirkt.

«Diese Epoche, deren ursprüngliches Anliegen darin bestand, die Landschaft dank den musikalischen Errungenschaften zu beschreiben, erlebte im kühnsten und außergewöhnlichsten Werk Schumanns schließlich die Musik, wie man die Landschaft erlebt.»
Charles Rosen, *Musik der Romantik* (2000 in der deutschen Übersetzung erschienen).

Johannes Brahms, *Variationen* *Op.21/1, 1857*

Brahms selbst nannte die *Variationen über ein eigenes Thema* seine «philosophischen Variationen». Es ist also klar, dass man weit entfernt ist von einem Bravourstück, einem schwindelerregenden Aufstieg zur glanzvollen Virtuosität. Die Stimmung ist ganz anders, die Suche liegt anderswo.

Da ist zunächst das Thema. Langsam, heiter, feierlich und anmutig, in zwei Teilen, wobei der Über-

gang zum zweiten durch einen Wechsel auf den Mollakkord der Tonart gekennzeichnet ist, einen Anflug von Melancholie, der mit der Rückkehr der unbeschwertem Stimmung der D-Dur vom Anfang verscheucht wird.

«Es wird mit einer solchen Freiheit behandelt, dass zeitweise nur die Seele des Themas übrigzubleiben und über gewissen Variationen zu schweben scheint, während sich die Melodie buchstäblich auflöst in der harmonischen oder rhythmischen Atmosphäre. Das Thema «verdunstet» gleichsam.» Claude Rostand, *Brahms*. 1978.

Der Aufbau ist kontrolliert, wobei die Sanftheit in der siebten Variation einen Höhepunkt erreicht, bevor die folgenden Variationen in die Molltonart wechseln. Man findet in diesem Heft, gut verborgen, einige der anspruchsvollen Kompositionsaufgaben der alten Meister, die Brahms Mitte der 1850er-Jahre studierte: einen umgekehrten Kanon (fünfte Variation), einen rhythmischen Kanon (siebte Variation), ein Spiel von Imitationen (zehnte Variation). In diesem Sinn näherte der Komponist seine Musik der Ideenwelt an. Dennoch entsteht für das Ohr in keiner Weise der Eindruck von Strenge oder Nüchternheit. Und darin liegt Brahms' Meisterleistung: Seine «philosophischen Variationen» verkörpern sich voller Sanftheit und Menschlichkeit in den Schwingungen der Sinnenwelt.

Alban Berg, *Sonate Opus 1*

Diese Sonate, am Ende seines Studiums mit Schönberg geschrieben, mehr als zehn Jahre, bevor der Meister die Zwölftontechnik entwickelte, macht deutlich, welche Veränderungen damals im Gange waren: Die Tonalität ist in verkleinertem Maßstab zwar noch präsent (die Sonatensatzform wird gewissenhaft eingehalten, und zahlreiche Passagen, insbesondere der Schluss, zeigen an, dass wir uns in der Tonart h-Moll bewegen), doch es tauchen ständig chromatische Schritte und Tonleitern in ganzen Tönen auf, die den Zuhörer zwingen, sein Ohr anzupassen, und die ihn um gewisse Orientierungspunkte bringen und seine Aufmerksamkeit auf andere lenken.

Die Besonderheit von Bergs Musik liegt darin, dass nichts nebensächlich ist: Einfach ausgedrückt, sind die begleitenden Elemente dazu bestimmt, Themen zu werden. Die erste Phrase ist der Keim des ganzen Werks, dessen Material aus dem Spiel subtiler Umkehrungen und Veränderungen des ersten Themas und seiner Begleitung hervorgeht.

«Jede harmonische, melodische oder rhythmische Zelle blickt die anderen an und sucht durch diesen Blick eine Bestätigung seiner Existenz. [...] Doch es handelt sich nicht um ein Spiel von Spiegeln, die einander nur die Leere zurückwerfen. Diese Sonate ist erfüllt von Ereignissen, sie drückt mit aller Macht ein Werden aus.»

Etienne Barilier, *Alban Berg: essai d'interprétation*. Lausanne 1978.

Auch wenn Berg sich allmählich von der Tonalität abwendet, so stört er doch nie die Phrase und ihren Atem. Das erkennt der Zuhörer sofort, ohne Analyse oder Vorkenntnisse; eine Aufeinanderfolge von «Überschwang» und «Depression» (Etienne Barilier, op. cit.), die sich schon in den ersten Takten und in verschiedenen Formen im ganzen Stück zeigt. Lyrische Höhenflüge, die beschleunigen, gefolgt von Abstürzen, die verlangsamen. Eine vor- und zurück-schnellende Bewegung, welche die Auflösung bis ganz zum Schluss des Werks ständig verdrängt.

«Das ist es vielleicht, was – trotz einer von Tautologie bedrohten thematischen Ausarbeitung – aus dieser Sonate ein ständiges Werden, ein Pulsieren, ein Abenteuer macht.»

Etienne Barilier, op. cit.)

Robert Schumann, *Widmung*, für Klavier bearbeitet von Franz Liszt

In den Werken von Franz Liszt – in denen, die er selbst komponierte, genauso wie in den zahlreichen anderen, die er für Klavier bearbeitete – sind nicht nur die Tonhöhen und die Rhythmen bewundernswert, sondern vor allem die Art, sie auf

dem Klavier anzuordnen, sowie die außergewöhnliche Klangwirkung, die er seinem Instrument zu entlocken verstand. Wenn er transkribiert, zeigt sich seine Erfindungskraft weniger in der Reharmonisation, in den Veränderungen von melodischen oder rhythmischen Konturen, als vielmehr in der Klangwirkung, der Struktur und Farbe des Klangs, die zu einem wesentlichen Teil der musikalischen Rede werden. Er respektiert den Text, doch er bietet ihm eine neue Inkarnation an.

«Aufgrund dieser Besessenheit von der Klangfarbe kann Liszt als der kühnste Musiker seiner Generation gelten. Mit seiner Haltung wendet er sich gegen das Prädikat der westlichen Musik: die formale Vorrangstellung der Tonhöhen und der Rhythmen über den Zwischenraum und die Farbe, die auf ein Verfahren zur Klangwiedergabe beschränkt werden.»

Charles Rosen, *Musik der Romantik*.

Sassoun Arapian

Übersetzt aus dem Französischen von Gabriela Zehnder

COUP DE CŒUR PIGUET GALLAND

Worin besteht der Coup de Cœur Piguet Galland, der bei der Ausgabe 2014 von Cully Classique zum ersten Mal vergeben wurde?

Jean-Christophe de Vries. Der Coup de Cœur Piguet Galland ist ein sehr schönes Aushängeschild für das Festival Cully Classique. Sein eigentlicher Zweck besteht darin, einen der jungen Künstler zu belohnen, der sich in der Reihe «Découvertes», einem wichtigen Teil des Festivals, besonders hervorgetan hat. Joachim Carr, unser erster Preisträger, erhielt die Gelegenheit, bei Claves Records eine CD aufzunehmen, sowie Engagements für Konzerte in der französischen und der deutschen Schweiz und im Ausland. Diese Auszeichnung erlaubt es Joachim Carr außerdem, bei der 12. Ausgabe von Cully Classique ein großes Recital zu geben.

Welchen Platz nimmt der Coup de Cœur Piguet Galland im Ablauf des Festivals Cully Classique ein?

Jean-Christophe de Vries, Cully Classique ist nicht nur darauf bedacht, große Namen aus

der Musikszene anzuziehen, sondern auch ein qualitativ hochstehendes Programm anzubieten, mit Interpreten, die diesem Ziel dienen. Die jungen Musiker, die an der Reihe «Découvertes» teilnehmen, tragen fraglos dazu bei, das Festival mit ihrer Frische, ihrem Schwung und ihrer Freude am Neuen zu bereichern. Der Coup de Cœur Piguet Galland ermöglicht es, einen dieser jungen Künstler zu belohnen, der dem Festivalprogramm mit seinem Talent einen zusätzlichen Glanzpunkt verliehen hat.

Welche Gründe haben die Bank – noch vor dem Coup de Cœur Piguet Galland – dazu veranlasst, sich als wichtigster Partner von Cully Classique zu engagieren?

Olivier Calloud. Wir waren sofort angetan von der Qualität des Programms und den anspruchsvollen Kriterien bei der Auswahl der Interpreten. Doch was uns am meisten begeistert hat, ist der besondere Kontakt und die unmittelbare Nähe, die Cully Classique zwischen seinem Publikum und seinen

Künstlern sowohl während als auch außerhalb der Konzerte zu schaffen versteht. In diesem Sinn ist Cully Classique ein außergewöhnlicher Ort der Begegnung und des Austauschs.

Warum hat Piguet Galland, Ihre Bank, sich zur dieser spezifischen Unterstützung mit dem Coup de Coeur entschlossen?

Olivier Calloud. Für eine Bank wie unsere, die der Übermittlung des Kulturerbes eine große Bedeutung beimisst, ist es nur natürlich, die bedeutenden Künstler von morgen zu unterstützen, welche die Fackel ihrerseits an die nächsten Generationen weiterreichen werden. Mit diesem Coup de Cœur Piguet Galland möchten wir einen jungen Künstler fördern, ihm helfen, sich auszudrücken, sich zu entfalten und die Grundlage zu einer beständigen Karriere zu legen.

Ich verehere die großen Namen der Musikszene, die renommierten Künstler wie Luganski, Buniatishvili, Berezovski oder Sokolov, die uns am Festival Cully

Classique übrigens mit ihrer Anwesenheit beehren, aber ich bewundere auch junge, begeisterte Musiker wie Joachim Carr: Sie widmen sich mit Leib und Seele der klassischen Musik und verleihen ihr eine frische, moderne Note.

Olivier Calloud, Vorsitzender des Vorstands Banque Piguet Galland, et Jean-Christophe de Vries, Direktor des Festival CULLY CLASSIQUE.

Coup de Cœur Piguet Galland 2014

Joachim Carr, Klavier (Norwegen)

11. Festival CULLY CLASSIQUE, Reihe «Découvertes»
Recital vom 21. Juni 2014, 16h00, Steinway Lounge
- Hug Musique

Jury: Gérard Wyss (Präsident), Patrick Peikert,
Frédéric Eggmann

JOACHIM CARR

The Norwegian pianist, Joachim Carr studied at the Barratt Due Institute of music in Oslo with prof. Jiri Hlinka and at Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin with prof. Eldar Nebolsin. Born 1988 in Bergen, he received important early musical impulses from fellow Norwegian pianists Jan Henrik Kayser and Håvard Gimse, and in later years from Leif Ove Andsnes.

He won the 1. Prize, the Audience Award as well as the Orchestra's Prize of the Bergen Philharmonic at the 14th International Edvard Grieg Piano Competition in Bergen, 2014. Previously, he was awarded the 2. Prize at the Princess Astrid Music Prize in Trondheim, 2010 and received the Coup de coeur Special Prize for his recital at the 25. Concours Clara Haskil in 2013. With his violin partner Diana Tishchenko, he won the 1. Prize at the 10th Concours International de Musique de Chambre de Lyon in April 2014. He also received the Boris Pergamenschikow Prize for contemporary chamber music in Berlin, 2013 with his piano trio - *Trio Korngold*.

As a soloist he has performed with the Lithuanian State Symphony Orchestra, the Trondheim Symphony Orchestra, the Bergen Philharmonic and the Norwegian Radio Orchestra (KORK) under the baton of Gintaras Rinkevicius, Alexander Vedernikov, Miguel Harth-Bedoya amongst others.

He has a great interest in chamber music and has performed in festivals such as Bergen International Festival, Oslo Chamber Music Festival, Klavierfestival Ruhr, Podium Festival Esslingen, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Salzburger Kammermusik Festival and Cully Classique Festival.

Solo and chamber appearances include performances in Wigmore Hall, Oslo Concert Hall, the Grieg Hall, Berliner Philharmonie and the Konzerthaus Berlin.

Robert Schumann, *Dauidsbündlertänze, op.6, 1837*

“These dances are quite unlike *Carnaval* behind which they hide, like faces under a mask.” – “It is a celebration on the eve of the wedding – you only have to imagine the beginning and the end of the story. I have never been as happy seated at my piano as I have been while composing them.”

Robert Schumann, letters to Clara Wieck, 1837.

When first published, each of the *Dauidsbündlertänze* bore the signature of one or other of Schumann’s imaginary alter egos – Eusebius and Florestan. Florestan, impulsive, vivacious, bursting with energy; Eusebius, the quiet, gentle dreamer. In these twinned opposites, the composer brought to life two contrasting attitudes and two very different temperaments. Schumann set to music his own ever-changing moods as he dreamed of marriage to his beloved Clara Wieck.

Even so, Schumann’s genius lies not so much in the expression of contradictory emotions as in the cohesion he creates between the eighteen dances. It is when musical ideas combine and the mood is changed as one shock after another alters the mood and Eusebius and Florestan appear in turn that there is a sense of unity. The entire work is pervaded by echoes, which time and context stop us from fully understanding. Motifs intermingle and, when these are presented in new environments or

camouflaged amid the music’s dense polyphony, the tiniest transformations prevent the listener from identifying them, even though they seem somehow familiar. This happens repeatedly until the seventeenth dance during which the sound of the second reemerges, inviting the listener to take a backward glance.

“An age that began with the attempt to realize landscape as music was finally able, in the most radical and eccentric productions of Schumann, to experience music as landscape.” Charles Rosen *The Romantic Generation*, USA, 1998.

Johannes Brahms, *Variations, op. 21 / 1, 1857*

Brahms himself referred to his *Variations on an Original Theme in D major* as his “philosophical variations”. It is clear from the start that this is in no way a bravura piece, climbing dizzily to the heights of dazzling virtuosity. The mood is quite different. The music seeks something other.

First of all, the theme. Slow, serene, solemn and ethereal, it is in two parts. Progression to the second part is marked by a change to the minor key. The music slips into feelings of melancholy, which are then swept away by the lighter mood introduced by the transposition from the minor to the major key in which it began.

“It is approached with such a degree of freedom that, at times, all that remains is the soul of the theme, soaring above some of the variations so that the melodic pattern literally dissolves into the harmonic or rhythmic ambiance. The theme seems to disappear into thin air.” Claude Rostand, *Brahms*. France 1978.

Brahms is in complete command of the work's structure. The seventh variation treads very softly while the succeeding variation twists and turns in the minor key. Well hidden away in this score, Brahms jotted down some of the severe constraints placed on composition by the old masters whom he was studying in the mid-1850s: inverse canon (fifth variation), rhythmic (seventh variation), and imitations (tenth movement). The composer's notes suggest that he approached his compositions from a philosophical standpoint. Even so, what we hear is neither austere nor over-intellectual. Brahms's achievement is to offer the listener a set of variations created in the mind, but resonating with the warmth and humanity of the world of the emotions.

Alban Berg, *Sonata opus 1*

Written as Berg was completing his studies with Schoenberg, more than ten years before the master perfected the dodecaphonic or 12-note system, this

sonata vividly demonstrates the changes taking place at the time. The work is still mostly tonal and Berg conscientiously respects the sonata form with numerous passages, especially the end, clearly showing that it is in the key of B minor. However, the piece is richly peppered with chromatisms and whole-tone scales, obliging us to adopt a different way of listening, as the composer deprives us of certain points of reference while drawing our attention to others.

The special characteristic of Berg's music is that no part of it is unimportant. What begin as mere accompaniments are called upon to become themes. The very first phrase sows the seed of the entire work, which is itself the product of the subtle interplay of inversions, reversals and transformations of the main theme and its accompaniment.

“Each harmonic, melodic or rhythmic cell takes account of the others and in so doing confirms its own existence. [...] Nevertheless, it is not a case of mirrors reflecting nothing but empty space. This is a sonata in which a great deal happens, one which movingly expresses a process of becoming.” Etienne Barilier, *Alban Berg: essai d'interprétation*, Lausanne 1978.

While Berg gradually abandons tonality, he never interferes with phrasing. With no need for analysis

or previous knowledge, the listener immediately detects the alternation of “exaltation” and “depression” (Etienne Barilier, *Alban Berg : essai d’interprétation*, Lausanne 1978), stated in the opening bars and continuing in different forms throughout the sonata. Flights of lyricism give way to increasingly slow downward movements. Breathless and spirited, the work constantly thrusts its way towards its final resolution. “It is perhaps this which, despite thematic development bordering on tautology, makes this sonata constant, pulsating and adventurous.” Etienne Barilier, *Alban Berg : essai d’interprétation*, Lausanne, 1978.

Robert Schumann, *Widmung*, transcribed for piano by Franz Liszt

The magic worked by Franz Liszt with his own compositions and the no less numerous pieces he transcribed for piano is not so much a consequence of his brilliant choice of notes or of the rhythms he created; it is more about the way he arranged works for the piano and the extraordinary sound he could make the instrument produce. When he transcribes, it is neither his reharmonizations nor his reshaping of melody and rhythm that testify to his ingenuity. It is rather the texture and color of the sounds he produces that play an essential role in musical

discourse. He respects what is written but injects it with a new and different spirit.

“In his concentration on tone color, Liszt may be seen as the most radical musician of his generation. His example attacked some of the basic assumptions of Western music, in which pitch and rhythm were the essential determinants of form and spacing and tone color were subordinate, only a means to the realization in sound.” Charles Rosen, *The Romantic Generation*, USA, 1998.

Sassoun Arapian

Translated from French by Isabel Riley-Varea

COUP DE CŒUR PIGUET GALLAND

The “Coup de Cœur Piguet Galland” was first awarded at the 2014 edition of Cully Classique. How exactly would you define it?

Jean-Christophe de Vries. The “Coup de Cœur Piguet Galland” is a wonderful showcase for the Cully Classique Festival. As such, its aim is to reward one of the young artists who particularly stands out in the “Découvertes” series, an important facet of the Festival. Joachim Carr, our first winner, was offered a CD recording, edited by Claves Records, and concert bookings in Switzerland (French and German speaking) and abroad. This prize will also allow Joachim Carr to give a grand recital during Cully Classique’s twelfth edition.

What is the role of the “Coup de Cœur Piguet Galland” within the Cully Classique Festival ?

Jean-Christophe de Vries: the aim of Cully Classique is not only to attract big names in music, but also to

offer a programme of excellence with interpreters who will honour it fully. The young musicians who take part in the “Découvertes” series invariably contribute to the richness of the Festival with their brilliance, their spirit, and their sense of novelty. The “Coup de Cœur Piguet Galland” thus allows one of these young artists, who will have enhanced this rich programme through his undeniable talent, to be rewarded.

Even before the “Coup de Cœur Piguet Galland”, what were the reasons for the Bank to become principal partner of Cully Classique?

Olivier Calloud: we were immediately impressed by the quality of the programming and the rigorous choice of artists. But what struck us most, were the privileged ties and immediate proximity that Cully Classique managed to create between audience and artists, both during concerts and after. In that respect, Cully

Classique is a fabulous place for meeting and sharing.

Why did your bank, Piguet Galland, particularly choose to sponsor this “Coup de Coeur”?

Olivier Calloud: For a bank such as ours, for whom the passing on of traditions is of particular importance, it is natural to help the great artists of tomorrow who are about to pass the message on to the next generations. With the “Coup de Coeur Piguet Galland”, we wish to encourage a young artist, to help him express himself, thrive, and lay the foundations of a lasting career. I love great musicians, renowned artists such as Luganski, Buniatishvili, Berezovski or Sokolov, who honour us with their presence at Cully Classique, but I also greatly admire passionate young musicians such as Joachim Carr: they are totally dedicated to classical music, into which they instill fresh and modern notes.

Olivier Calloud, Chief Executive Officer Banque Piguet Galland, and Jean-Christophe de Vries, CEO Festival CULLY CLASSIQUE.

Coup de Cœur Piguet Galland 2014

Joachim Carr, piano (Norway)
11th CULLY CLASSIQUE Festival,
«Découvertes» series
Recital 21 June 2014, 16h00,
Steinway Lounge - Hug Musique
Jury: Gérard Wyss (President), Patrick Peikert,
Frédéric Eggimann

Recorded in Studio Teldex, Berlin, Germany, 21-24 September 2014

RECORDING PRODUCER & EDITING & MASTERING

PIANO

PIANO TECHNICIAN

PHOTOGRAPHS

TEXTS

TRANSLATIONS

DESIGN

EXECUTIVE PRODUCER

Inès Kammann, Nordklang Musikproduktion

Steinway & Sons

Serge Poulain

© 2014 Uwe Neumann

Sassoun Arapian (French)

Gabriela Zehnder (German)

Isabel Riley-Varea (English)

Ros Schwartz Translations Ltd, London

Amethys

Claves Records, Patrick Peikert



PIGUET GALLAND & CIE SA
BANQUIERS DEPUIS 1856

CULLY
CLAS=
SIQUE

© 2014 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)		
Davidsbündlertänze, Op. 6 (1837)		
1	Lebhaft	01:37
2	Innig	01:44
3	Mit Humor	01:24
4	Ungeduldig	00:44
5	Einfach	02:13
6	Sehr rasch	01:48
7	Nicht schnell	04:21
8	Frisch	01:02
9	Lebhaft	01:32
10	Balladenmäßig - Sehr rasch	01:28
11	Einfach	01:43
12	Mit Humor	00:40
13	Wild und lustig	02:57
14	Zart und singend	02:21
15	Frisch	01:54

16	Mit gutem Humor	01:37
17	Wie aus der Ferne	04:24
18	Nicht schnell	02:22

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Variations on an Original Theme in D Major, Op. 21, No. 1 (1857)

19	Theme – Variations I – XI	16:48
-----------	---------------------------	-------

ALBAN BERG (1885 – 1935)

Piano Sonata, Op. 1

20	Mäßig bewegt	12:20
-----------	--------------	-------

SCHUMANN/LISZT

Liebeslied, Widmung, S.566

21	Innig, lebhaft	03:58
-----------	----------------	-------

JOACHIM CARR *piano*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

