

Ravel • Mendelssohn Bartholdy • Prokofjew • Liszt

Gerlint Böttcher

Klavier *Piano*

überstano

Ravel, Mendelssohn, Prokofjew und Liszt – so verschieden sich ihr Leben und das musikalische Werk präsentiert, so reizvoll ist es ihre Kompositionen auf einer CD zu vereinigen. Klassizität und Virtuosität – weniger zwischen diesen beiden Polen als vielfach in jedem dieser Extreme verhaftet zeigen sich die hier eingespielten Kompositionen.

Das Phänomen des Klassischen, wenn nicht Klassizistischen hat wie schon bei anderen Komponisten auch bezüglich des Œuvres von **Maurice Ravel** musikwissenschaftliche Studien angeregt. So ist Ravel eben nicht vereinfachend dem Impressionismus zuzuordnen – erst recht nicht, wenn das betreffende Werk alles andere als Impressionistisches verrät.

Le Tombeau de Couperin gehört zu dieser Werkkategorie. Seinem Titel gemäß bezieht es sich auf François Couperin (1668 – 1733), der für die französische Musikgeschichte des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte. Im Zentrum seines Schaffens stehen 240 Cembalowerke, die vor allem Tanzsätze und Stücke mit programmatischen Überschriften beinhalten. Dass Ravel etwa 200 Jahre später an solchen klassischen Tanzsätzen Gefallen fand, zeigt seine erste veröffentlichte Komposition für Soloklavier – das *Menuet antique* von 1895.

Ravels letzte Komposition für Soloklavier ist nun die im Jahre 1914 begonnene und 1917 vollendete Suite *Le Tombeau de Couperin*. Das Werk ist

jedoch weniger als Hommage an Couperin als vielmehr im Zusammenhang mit dem 1. Weltkrieg zu verstehen: Als Deutschland am 3. August 1914 Frankreich den Krieg erklärte, hoffte Ravel immer noch auf eine Einberufung zum Kriegsdienst, die ihm jedoch erst später zuzuging. Unterdessen hatte *Le Tombeau de Couperin* bereits konkrete Formen angenommen und war als eine Suite française für Klavier gedacht: „[...] die Marseillaise kommt darin nicht vor; es wird eine Forlane, eine Gigue geben, doch keinen Tango“, verriet Ravel in einem Brief vom 1. Oktober 1914 an Roland Alexis Manuel Lévy, Ravels Fürsprecher und ersten Biographen.

Einen berechtigten Grund, die Marseillaise anzustimmen, gab es für den Komponisten ohnehin nicht: Der Krieg zog sich ernüchternd in die Länge, Ravel erkrankte ernsthaft und wurde vom Tod seiner Mutter am 5. Januar 1917 schwer getroffen. Aus dem ersehnten Kriegsdienst schließlich entlassen, aber physisch und psychisch gezeichnet, vollendete er im November 1917 *Le Tombeau de Couperin* mit folgendem Hintergrund: „Als Confessio und ad honorem patriae leistete Ravel mit ihm den Tribut an sein in kriegerischen Konflikten bedrängtes Vaterland, außerdem ist jeder der sechs Sätze einem seiner im ersten Weltkrieg gefallenen Kameraden gewidmet.“ (Kuhn-Schließ) Wie die Autorin weiter ausführt, ist unter der Bezeichnung ‚Tombeau‘ jedoch nicht die geläufige und herkömmliche Übersetzung ‚Grab-

mal' zu verstehen, sondern bedeutet hier eher ‚Totenhuldigung‘, die in Frankreich eine lange Tradition besitzt.

Das am 11. April 1919 uraufgeführte Werk, das der Komponist noch im selben Jahr als viersätziges Orchesterfassung bearbeitete, versteht sich zudem als eine Hommage an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts, da sich Ravel hier nicht der Tombeau-Form des 16. und 17. Jahrhunderts bediente, sondern die Sätze als Klaviersuite mit barocken und klassischen Tänzen formte.

Prélude und *Toccata*, beide technisch höchst virtuos, bilden mit ihrem frei fantasierenden und spielerischen Charakter gleichsam einen Rahmen. Dabei wird deutlich, dass es sich natürlich nur um eine Anlehnung an einen bestimmten, historisch tradierten Werkcharakter handelt, während die Harmonik ihre Ravel-typische impressionistische Färbung keineswegs verleugnet. Die *Forlane*, eigentlich ein scharf rhythmisierter Werbetanz, nimmt einen sehr spielerischen und tändelnden Zug an. Der rigorose *Rigaudon* umschließt einen weichen Mittelteil, der in der Orchesterfassung besonders reizvoll instrumentiert ist, während das elegische *Menuet* sich noch am ehesten traditionsverbunden zeigt und mit seinem Mittelteil interessante Akkordverschiebungen offenbart.



Zu einer Aufführung von *Le Tombeau de Couperin* schrieb einmal der *Berliner Tagesspiegel*: „Maurice Ravel mit seiner elegant maskierten, zerbrechlichen Gefühlswelt scheint genau der richtige Komponist für Gerlint Böttcher zu sein“, und hob unter anderem die „künstliche Starre des Vergangenen“ hervor, die dabei aus den Tanzsätzen *Forlane* und *Menuet* sprach.

Trotz völlig diverser Klang- und Lebenswelten lässt sich zumindest eine Verbindung zwischen Maurice Ravel und **Felix Mendelssohn Bartholdy** herstellen: Von seinem Verleger Jacques Durand war Ravel gebeten worden, eine Ausgabe der Klavierwerke Mendelssohns zu betreuen, die bis 1918 in neun Bänden erschien. Zu den frühen Opera gehört das **Rondo capriccioso (op. 14) MWV U 67**. Laut der neuesten Ausgabe des New Grove Dictionary existiert davon eine frühe Fassung, die Mendelssohn im Januar 1828 als Etüde niederschrieb, während er das Werk in seiner finalen Gestalt am 13. Juni 1830 beendete. Zu dieser Zeit befand sich der damals 21-Jährige auf dem Weg nach Italien und weilte noch in München. Dort lernte er bei einer Abendgesellschaft der Familie Heinrich Siegmund von Kerstorf die junge Pianistin Delphine von Schauroth kennen. Obwohl Mendelssohn sich in die junge Dame verliebt haben soll, stellte er diese Bekanntschaft selbst als recht harmlos dar. In einem Brief an seine Schwester Fanny Hensel vom 26./27. Juni 1830 behauptete er zumindest bezüglich Delphine von Schauroth und anderer Münchner Bekanntschaften: „[...] so ist das Alles nicht gefährlich, denn ich bin schon verliebt. Und zwar in eine Schottin, deren Namen ich nicht weiß.“

Womit die damals Sechzehnjährige den jungen Komponisten zweifelsohne beeindruckte, war ihr Klavierspiel. Mendelssohn widmete ihr daher mehrere Werke, so das hauptsächlich in Italien entstandene *Konzert für Klavier und Orchester g-Moll op. 25*, das Mendelssohn selbst auf der Rückreise 1831 uraufführte. Außerdem eignete er Delphine von Schauroth das später als *Venetianisches Gondellied* gedruckte Stück op. 19 b Nr. 6 zu, das am 16. Oktober 1830 in Venedig entstand, und das hier eingespielte *Rondo capriccioso*.



Das einleitende *Andante* fungiert dabei gleichsam als ein lyrischer Vorhang (Rondo = Rundgesang), dessen Oktavketten nur ansatzweise vom kommenden virtuosen Geschehen künden. Das *Presto* jagt dann in kapriziöser Leichtigkeit daher und versetzt den Hörer in die Sphäre wispernder Elfen des *Sommernachtstraums*, dessen Ouvertüre bereits 1826 entstanden war. Auf jeden Fall eignet sich das Rondo wunderbar zur Demonstration pianistischer Bravour, was Mendelssohn mit seinem Opus 14 in Hinblick auf die Widmungsträgerin zweifellos beabsichtigte.

Das Opus 14 von **Sergej Prokofjew** weist zumindest entstehungsgeschichtlich ähnliche Eckdaten auf wie das *Rondo capriccioso*. Prokofjew war 1912,

als er seine **2. Klaviersonate** zu komponieren begann, etwa gleich alt wie Mendelssohn. Auch hier kristallisierte sich der endgültige Werkcharakter erst später heraus: Der Viersätzer wurde zunächst als einsätzliche Sonatine geschaffen, die sich – so Prokofjew selbst – „zu einem Sonaten-Allegro auswuchs, aus dem dann wiederum die viersätzliche Sonate op. 14 wurde“. Und nicht zuletzt befand sich Prokofjew – ähnlich Mendelssohn – noch in der Studienphase, reiste jedoch nicht umher (erst 1915 führte ihn der Weg nach Italien), sondern studierte am Petersburger Konservatorium. Dort schloss er seine Ausbildung im Frühjahr 1914 mit großem Erfolg ab. Zwei Jahre zuvor, am 28. August 1912, teilte er in einem Brief an seinen Freund Nikolai Mjaskowski mit: „Lieber Kolo, ich beehre mich, Ihnen mitzuteilen, dass die Sonate op. 14 heute fertig geworden ist [...]“

In seiner Autobiographie schließt Prokofjew das Kapitel ‚Jugendjahre‘ mit einer Charakterisierung seiner Kompositionen und berichtet über vier Stilrichtungen: „Da ist zuerst die klassische Richtung, noch aus der frühen Kindheit stammend, als ich von der Mutter die Sonaten von Beethoven hörte. Sie nimmt mal ein neoklassisches Aussehen an (Sonaten, Konzerte), zum anderen ahmt sie die Klassik des 18. Jahrhunderts nach [...]. Die zweite Richtung ist die des Neuerers, die von jener Begegnung mit Tanejew ausgeht, als er meine ‚primitiven Harmonien‘ monierte. [...] Die dritte Richtung ist die der Tokkaten oder, wenn man so will, die motorische, die wahrscheinlich von der Tokkata Schumanns ausgeht, die seinerzeit auf mich einen großen Eindruck machte [...]. Die vierte ist die lyrische [...]. Diese Richtung machte sich nicht oder erst später bemerkbar.“



Auch das Opus 14 von Prokofjew hat einen Widmungsträger: Der Komponist eignete sie und noch weitere Kompositionen nachträglich Maximilian Anatoljewitsch Schmidthof zu. Dieser war Mitschüler am Konservatorium gewesen und hatte sich im Frühjahr 1913 auf einer Reise nach Finnland im Wald erschossen.

Für die Konzeption des Werkes hat diese nachträgliche Widmung jedoch keine Bedeutung. Wichtiger ist, dass Prokofjew mit der 2. *Sonate* bereits zu seinem sehr eigenen Stil fand und im Grunde Elemente aller der von ihm genannten Richtungen vereinte.

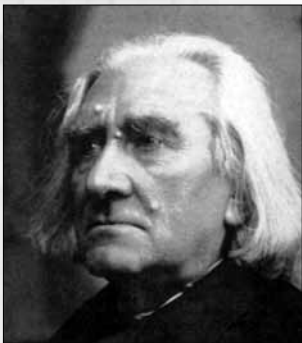
Kontrastsetzungen auf engem Raum prägen die einzelnen Sätze selbst. Im *Allegro* wird das motorisch drängende Hauptthema einem kantablen Seitenthema (Oktavgänge, $\frac{3}{4}$ -Takt) gegenübergestellt. Zwischen beiden steht wiederum als Kontrast eine gleichsam lichte Passage. Nach der Durchführung, die hauptsächlich das Seitenthema aufgreift, setzt die Reprise markant ein. Das *Scherzo* (*Allegro marcato*), das zunächst die Grundlage der Sonate bildete, verdeutlicht mit seinem jagenden Rhythmus und harten Staccati den Gestus des von Prokofjew erwähnten Toccaten-Stils, während sich im *Andante* das lyrische Element Bahn bricht, ohne jedoch die motorische Unruhe und die generell spannungsgeladene Harmonik aufzugeben. So schrieb ein Kritiker unter anderem zu diesem Satz: „[...] ist das nicht reinste Lyrik, gewiß rauhe, harte, aber wirkliche, aufrichtige, durchdrungene? Mit diesen Stücken gewährte uns Prokofjew zum ersten Mal Zugang zu dem lyrischen Quell seiner Seele.“

Zum *Vivace* schließlich äußerte ein Rezensent, nachdem Prokofjew 1918 einen Klavierabend in New York gegeben hatte: Der Satz erinnere „an die Attacke einer Mammutherde auf einem asiatischen Plateau“. Zutreffender ist jedoch, dass hier der virtuose Toccaten-Charakter noch auf die Spitze getrieben wird, indem beispielsweise Triolierungen dazutreten, die eigentlich einer Tarantella eigen sind. Dadurch erhält das Finale eine noch größere virtuose Rasanz und Schärfe. Als deutliches Element ist zudem ein Zitat des Seitenthemas aus dem Kopfsatz zu vernehmen, womit Prokofjew seinem Opus 14 eine Bogenform verleiht.

Virtuose Rasanz ist bei **Franz Liszt** bekanntlich das Markenzeichen schlechthin, wovon die Etüden, die sich durch alle Schaffensphasen ziehen, besonders Zeugnis ablegen. Diese Gattung erlebte gerade in den 1830er Jahren einen enormen Aufschwung, der zu einer Ausdifferenzierung bis hin zur Entwicklung der Konzertetüde (Chopin, Liszt) führte. In ursächlichem Zusammenhang stand natürlich das sich ausbreitende Virtuosenentum zu dieser Zeit.

Neuesten Forschungen zufolge war es am 20. April 1832, als Liszt den großen Geigenvirtuosen Niccolò Paganini (1782 – 1840) in Paris erstmals hörte und sofort von ihm in den Bann gezogen wurde. Paganini schuf geradezu ein neues Ideal der Virtuosität und übte vor allem auf Pianisten eine große Anziehungskraft aus. So verwundert es nicht, dass auch Liszt für das Klavier ebenso virtuos und ausdrucksstark arbeiten wollte. Bereits 1832 entstand die *Grande fantasia de bravoure sur la clochette de Paganini* mit einer Verarbeitung des so genannten Glöckchenthemas aus dem Rondo von Paganinis

Violinkonzert h-Moll. Die Etüden selbst entwarf Liszt 1838 zunächst als *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (erschieden 1840 und Clara Schumann gewidmet) und überarbeitete sie 1851 als **Grandes études de Paganini**. Zur Zeit der Umarbeitung 1851 hatte sich Liszts Leben spürbar gewandelt: Der bis dahin umher reisende Virtuose war sesshaft geworden, denn Liszt hatte sich 1848 in Weimar niedergelassen.



Wie sehr Paganini auf Liszt wirkte, lässt sich nicht zuletzt einem Nachruf entnehmen, den letzterer nach Paganinis Tod verfasste. Darin heißt es: „[...] mit seinem Ruhm vermag sich kein anderer zu verbinden; sein Name gehört zu jenen, die man allein ausspricht.“ In den sechs *Grandes études de Paganini* ist *La campanella* – jene Etüde nach Paganinis Glückchenthema – die Etüde Nr. 3. Die hier eingespielte *Etüde Es-Dur Nr. 2* basiert auf der 17. der berühmten 24 Capricen op. 1 für Violine solo, mit denen Paganini Aufsehen erregt hatte. Nach einer kurzen Einleitung beruht das Andantino capriccioso hauptsächlich auf einem stetigen Wechsel zwischen flirrenden Zweiunddreißigstel-Passagen und dazwischen geschalteten ruhigeren Ausläufen. In einem B-Teil bestimmen vornehmlich Oktavketten das Geschehen, die bei der Wiederholung des quasi A-Teiles mit hinein gewoben werden.

Die anderen beiden Konzertetüden vorliegender Einspielung entstammen ebenso Zyklen nach 1848: Die **Konzertetüde Des-Dur**, die unter dem nicht verbürgten Untertitel einer Pariser Ausgabe ‚Un sospiro‘ (‚Ein Seufzer‘) geläufig ist, entstand vermutlich 1848 und erschien ein Jahr später. Bemerkenswert ist hier, dass sich – wie in so vielen Liszt-Werken – über virtuosem und zweihändigem arabesken Laufwerk eine melodische Kanti-lene als Oberstimme heraus kristallisiert, jedoch auch Umkehrungen und Varianten gefunden werden.

Während der Vollendung der Konzertetüde **Gnomenreigen** (1862) lebte Liszt bereits in Rom. Aus Unzufriedenheit mit seiner Stellung in Weimar und auch aus privaten Gründen hatte er seinen Lebensmittelpunkt zu jener Zeit gewechselt. Im Hinblick auf die höchsten technischen Anforderungen, die Liszt allgemein stellt, ist es erstaunlich, dass es sich bei diesem Werk um ein Auftragswerk für die *Große theoretisch-praktische Klavierschule* von Sigmund Lebert und Ludwig Stark handelt. Bei dieser Etüde gibt der Titel *Gnomenreigen* bereits eine Sphäre vor, wengleich der zarte und flink huschende Gestus in den vornehmlich höheren Registern eher an Elfen (im Sinne von Mendelssohns *Sommernachtstraum*) als an Kobolde erinnert. Der Pol der Virtuosität zeigt sich demnach trotz unterschiedlicher Zeiten und Biographien zuweilen in konstanten Ausdrucksmustern. Und die erhalten damit schon fast wieder klassische Beständigkeit.

Dr. Katrin Seidel

Gerlint Böttcher



ist auf vielen Konzertbühnen Europas, Amerikas und des Nahen Ostens tätig. Sie folgte Einladungen u. a. der Berliner Symphoniker, des Konzerthausorchesters Berlin, des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim, des Philharmonischen Staatsorchesters Halle, des Philharmonischen Orchesters Südwestfalen – Landesorchester Nordrhein-Westfalen, des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt/Oder und der Jenaer Philharmonie unter Dirigenten wie Heribert Beissel, Russell N. Harris, Nicholas Milton, Francesco Corti und Stefan Tsialis.

CD-Einspielungen mit Solowerken von Liszt, Mendelssohn, Ravel, Prokofjew, Voříšek und Schubert sind u. a. bei ars musici erschienen. Mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester

Pforzheim entstanden Live-Aufnahmen der ersten Klavierkonzerte von Schostakowitsch und Beethoven im Rahmen der Bad Homburger Schlosskonzerte und der Schlosskonzerte Königs Wusterhausen. Zahlreich sind die Produktionen und Live-Übertragungen nationaler und internationaler Fernseh- und Rundfunkanstalten. So wurden ein Recital im Rahmen ihrer Konzerttournee durch den Libanon im Fernsehen sowie ihre Interpretation des 1. Klavierkonzerts von Schostakowitsch in Gera im Deutschlandradio übertragen. Dieser Auftritt wurde Thema der Fernsehdokumentation „Musik ohne Glamour“ des rbb, der sich mit den Hintergründen und der intensiven Vorbereitungsphase dieses Auftritts befasste, und wird mittlerweile international ausgestrahlt.

Ein weiterer Höhepunkt der künstlerischen Aktivitäten Gerlint Böttchers waren ihre Auftritte im Rahmen des Deutschlandjahres 2012/13 unter der Federführung des Goethe-Instituts. Hier spielte sie beim ersten Deutsch-Russischen PianoArtFestival in Ryazan/Russland neben einem Solorecital auch das 1. Klavierkonzert von Schostakowitsch als Solistin des Philharmonischen Orchesters Ryazan unter der Leitung von Sergey Oselkov.

Kürzlich sorgte sie für das musikalische Rahmenprogramm einer Lesung mit Iris Berben und der Vorstellung der Angela-Merkel-Biografie „Die Zauderkünstlerin“ von Nicolaus Blome in Berlin. Am 9. November 2009 übernahm Gerlint Böttcher die musikalische Gestaltung der Verleihung des Europapreises an Hans-Dietrich Genscher aus Anlass des 20. Jahrestages des Falls der Berliner Mauer.

Seit ihrem fünften Lebensjahr spielt Gerlint Böttcher Klavier, 15-jährig debütierte sie in ihrer Geburtsstadt Frankfurt/Oder als Solistin des Philharmonischen Orchesters mit dem Konzertstück f-Moll von Carl Maria von Weber. Zugleich begann ihre Ausbildung an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler“ bei Prof. Renate Schorler. Ihr Studium beendete sie mit dem Konzertexamen mit „Auszeichnung“. Nachhaltig geprägt wurde sie durch die Professoren Georg Sava, Rudolf Kehrer, Bernard Ringeissen, György Sebok und Michael Wosskresensky.

Zu ihren Auszeichnungen zählen der erste Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb „Isola di Capri“/Italien; der zweite Preis beim Internationalen Musikwettbewerb in Tortona/Italien; ein Diplom beim Internationalen Klavierwettbewerb „Maria Canals“ in Barcelona/Spanien; eine Medaille und ein Diplom beim Internationalen Klavierwettbewerb in Cava de' Tirreni/Italien und die Förderung durch die Gotthard-Schierse-Stiftung Berlin.

Neben ihrer regen Konzerttätigkeit lehrt die Pianistin an der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und ist Mitinitiatorin und künstlerische Leiterin der Schlosskonzerte Königs Wusterhausen.

Ravel, Mendelssohn, Prokofiev and Liszt – just as much as their lives and their musical creations are different, it is equally delightful to unite their compositions on one CD. Classicism and virtuosity – the compositions recorded here are often situated not so much between these extremes as trapped in each of them. The phenomenon called classical, if not classicistic, has as already seen with other composers also inspired music theory studies of the works of **Maurice Ravel**. Thus Ravel cannot be simply assigned to the impressionists – especially not if the work in question is anything but impressionistic.

Le Tombeau de Couperin is part of this group of works. As its title says, it refers to François Couperin (1668–1733), who played a major role in the history of French music in the late 17th and early 18th centuries. At the centre of his works are 240 harpsichord compositions containing, above all, dance movements and pieces with programme titles. That Ravel enjoyed such classical dance movements about 200 years later is shown by his first published composition for solo piano – the *Menuet antique* from 1895.

Ravel's last composition for solo piano was the suite *Le Tombeau de Couperin*, begun in 1914 and finished in 1917. The work is however to be understood less as an homage to Couperin than in connection with the 1st World War: When Germany declared war on France on 3rd August 1914, Ravel still hoped for his mobilisation into military service, which in fact only came later. Meanwhile, *Le Tombeau de Couperin* had acquired a definite shape and was foreseen as a



French suite for piano: “[...] the Marseillaise does not appear in it; it will have a forlane, a gigue, but no tango”, revealed Ravel in a letter dated 1st October 1914 to Roland Alexis Manuel Lévy, Ravel’s advocate and first biographer.

In any case, the composer had no valid reason for putting the Marseillaise to music: the war dragged on discouragingly, Ravel became seriously ill and was deeply affected by the death of his mother on 5th January 1917. Finally released from his deeply desired war service, but physically and psychologically marked, he completed *Le Tombeau de Couperin*

in November 1917 with the following background: “As a confession and in honour of the fatherland, Ravel created with it a tribute to his country that was threatened in warring conflicts, furthermore each of the six movements is dedicated to one of his comrades who fell in the First World War.” (Kuhn-Schließ) As the authoress goes on to say, the word ‘Tombeau’ is not to be interpreted by the commonly used and conventional translation ‘tomb’ or ‘grave monument’ but rather means a musical work as an elegy or lament, which has a long tradition in France.

The work was first performed on 11th April 1919, and the composer arranged it as a four movement orchestration in the same year. It is to be understood as an homage to 18th century French music in its entirety, for Ravel does not use the tombeau-form of the 16th and 17th centuries, but rather, the movements form a piano suite with baroque and classical dances.

Prélude and *Toccata*, both technically highly virtuosos, equally create a framework with their free fantasy and playful character. Thereby it becomes evident that it is naturally just a reference to a certain character of work based on a particular historical tradition, while the harmony does not deny its impressionistic colouring. This is typical of Ravel. The *Forlane*, really a courting dance with a clear-cut rhythm, adopts a very playful and flirting form. The rigorous *Rigaudon* encloses a soft central part that is especially delicate in the orchestral arrangement, while the elegiac *Menuet* shows itself to be most tradition bound and reveals interesting chordal transpositions.

For a performance of *Le Tombeau de Couperin* the *Berliner Tagesspiegel* once wrote: "Maurice Ravel, with his elegantly masked, fragile world of feelings seems to be just the right composer for Gerlint Böttcher." He cited there, among other things, the "artificial rigidity of the past" expressed in the *Forlane* and *Menuet* dance movements.

In spite of completely different tone and life environments, we can find at least one connection between Maurice Ravel and **Felix Mendelssohn Bartholdy**: Ravel was asked by his publisher, Jacques Durand, to edit an edition of the piano works of Mendelssohn that appeared in nine volumes up to 1918. Among his early works is the *Rondo capriccioso (op. 14) MWV U 7*. According to the latest edition of the New Grove Dictionary, there is an early version which Mendelssohn wrote in January 1828 as an étude, whereas he completed the work in its final form on 13th June 1830. At this time, the 21-year-old Mendelssohn spent some time in Munich while being on his way to Italy. There, at an evening with the Heinrich Siegmund von Kerstorf family, he

met the young pianist Delphine von Schauroth. Although Mendelssohn seems to have fallen in love with the young lady, he himself described this acquaintanceship as quite harmless. In a letter to his sister Fanny Hensel dated 26th/27th June 1830, he claimed with regard to Delphine von Schauroth and other Munich acquaintances: “[...] well all that is not dangerous because I am already in love with a Scottish lady whose name I do not know.”

It was undoubtedly the sixteen year old Delphine’s piano playing that impressed the young composer. Mendelssohn dedicated numerous works to her for this reason. Among them is the *Concerto for Piano and Orchestra in G Minor op. 25*, mainly written in Italy, that Mendelssohn himself played in the premier during his return journey in 1831. Apart from this he dedicated his piece *op. 19 b No. 6*, later printed as *Venetian Gondola Song*, that was



created in Venice on 16th October 1830, and the *Rondo capriccioso* recorded here to Delphine von Schauroth.

The introductory *Andante* also serves as a lyrical curtain (Rondo = roundelay) with octave runs that only in places hint at the coming virtuoso event. The *Presto* then chases it with capricious lightness and moves the listener into the sphere of whispering elves of the *Midsummer night's dream*, the overture of which was created in 1826. In any case, the Rondo is marvellously suited to a demonstration of pianistic virtuosity, which Mendelssohn certainly intended with regard to the dedication of his Opus 14.

Sergei Prokofiev's Opus 14 has similarities with the *Rondo capriccioso* at least in the basic details of the history of its creation. Prokofiev was about the same age as Mendelssohn when he started composing his **2nd Piano Sonata** in 1912. Here, too, the definitive character of the work only crystallised out at a later date: The four movement work was preceded by a single movement sonatina which – as Prokofiev himself put it – “grew to a sonata-Allegro from which in turn resulted the Sonata op. 14 with four movements.” And by no means least, Prokofiev – like Mendelssohn – was still a student, although he didn't travel around (not until 1915 did he travel to Italy), but rather studied at the Petersburg Conservatorium. There he graduated with very great success in the spring of 1914. Two years earlier, on 28th August 1912, he had informed his friend Nikolai Myaskovsky by letter that: “Dear Kolo, I am honoured to inform you that the Sonata op. 14 was completed today [...].”

In his autobiography, Prokofiev finishes the chapter ‘Youthful Years’ with a characterisation of his compositions and writes a report about four styles:



“First there is the classical style, from my early childhood when my mother played Beethoven’s sonatas. Sometimes it has a neoclassical appearance (sonatas, concertos), at other times it copies 18th century classical [...]. The second style is the newer, that resulted from that encounter with Tanejew as he criticised my ‘primitive harmonies’. [...] The third style is that of the toccatas or, if you prefer, the motoric, that is probably derived from Schumann’s toccatas, which then had a great impression on me [...]. The fourth is the lyrical [...]. This style does not attract attention or, if so, then only later.”

Prokofiev’s Opus 14 also carried a dedication: the composer dedicated it, and also further compositions, to Maximilian Anatoljewitsch Schmidthof. He was a fellow student at the conservatory and had shot himself in a forest during a trip to Finland in the spring of 1913. All these dedications were made after this suicide.

This later dedication had, however, no influence on the concept of the work. More important is that with his *2nd Sonata*, Prokofiev had already developed his own very individual style and basically united all the elements that he had named.

Contrasting moods within a few measures mark the individual movements. In the *Allegro*, the motor-like driving main theme is opposed by a cantabile secondary theme (octaves, $\frac{3}{4}$ time). Between the two is a relatively light passage as contrast. After the development, which mainly uses the secondary

theme, the recapitulation comes in strongly. The *Scherzo* (Allegro marcato) which is the initial basis for the sonata, indicates with its succession of rhythms and hard staccato the air of the toccata style mentioned by Prokofiev, while the lyrical element in the *Andante* is a break of style, but without ceasing the motoric restlessness and the general harmony with its tension. Thus a critic wrote, among other things, about this movement “[...] is that not the purest lyric, certainly rough, hard, but really sincere, penetrating? With these pieces, Prokofiev has for the first time allowed us access to the lyrical source of his soul.”

Finally, after Prokofiev presented a piano evening in New York in 1918, a critic said with regard to the *Vivace*: The movement reminds one “of the attack of a herd of mammoths on an Asian plateau.” More relevant is, however, that here the virtuoso toccata-character is still driven to a peak in that, for example, trills which are really part of a tarantella appear. In this way the Finale acquires even more speed and clarity. A clear element is, furthermore, a citation of a subsidiary theme from the first movement, with which Prokofiev gives his Opus 14 an arch form.

Virtuoso breakneck speed is well known to be the trade mark of **Franz Liszt**. This is especially testified to by the Etudes, which cut across all of his creative phases. This kind of work experienced an enormous surge right in the 1830s, leading to classifications going as far as the Concert Etude (Chopin, Liszt). The causes of this can of course be traced back to the spreading trend to virtuoso performances at the time.

According to the latest research, it was on 20th April 1832 in Paris that Liszt first heard the great violin virtuoso Niccolò Paganini (1782 – 1840) and was immediately entranced by him. Paganini created a really new ideal of virtuosity and exercised a great attraction, especially on pianists. Thus it is not surprising that Liszt, too, wanted to work on virtuoso piano works with strong expression. The *Grande fantaisie de bravoure sur la clochette de Paganini* with an arrangement of the so-called ‘La Campagnella’ or bell tower theme from the Rondo of Paganini’s Violin Concerto in B Minor was created as early as 1832. Liszt drafted the Etudes themselves initially in 1838 as *Etudes d’exécution transcendante d’après Paganini* (published in 1840 and dedicated to Clara Schumann) and rearranged them in 1851 as **Grandes études de Paganini**. At the time of the rearrangement in 1851, Liszt’s life had undergone a noticeable change: the up to then wandering virtuoso was domesticated, for Liszt had settled in Weimar in 1848.

Just how much Paganini influenced Liszt can be seen clearly in an obituary that he wrote after Paganini’s death. In it appears: “[...] his fame cannot be associated with another; his name belongs to those that one mentions alone.” In the six *Grandes études de Paganini*, *La campanella* – the Etude after Paganini’s bell tower theme – is the Etude No. 3. The *Etude No. 2 in E Flat Major* recorded here is based on the 17th of the famous 24 Capriccios op. 1 for solo violin, with which Paganini had caused a sensation. After a short introduction, the Andantino capriccioso is mainly based on a continuous alternation between shimmering 32nd passages and calmer endings. In a B-section, matters are mostly determined by octave runs, which are interwoven during the appearance of the virtually A-section.

The other two Concert Etudes on this record are also from cycles which appeared after 1848. The **Concert Etude in D Flat Major**, which is commonly known under the subtitle of a Paris edition 'Un sospiro' ('A Sigh'), which subtitle is not supported by any known evidence, is thought to have been written in 1848 and was published one year later. Here it is noteworthy that, as in so many Liszt works, a melodic cantalane crystallises out as upper voice over a virtuoso and two-handed arabesque basis scale passages, whereby inversions and variations are also to be found.

Liszt was already living in Rome when he completed the Concert Etude **Gnomensreigen** (1862). He changed his environment at that time because of dissatisfaction with his position in Weimar and also for private reasons. With regard to the highest technical demands that Liszt generally set, it is astonishing that this work was composed on order for the *Große theoretisch-praktische Klavierschule* of Siegmund Lebert and Ludwig Stark. In this Etude, the title *Gnomensreigen* immediately defines a sphere, whereby the delicate and nimble scurrying higher tones remind us of elves (in the sense of Mendelssohn's *Midsummer night's dream*) rather than earth and house spirits.

The pole of the virtuosity is thus a constant pattern of expression in spite of the passage of time and biographies. And they thus contain almost classical constancy.

Dr. Katrin Seidel

Gerlint Böttcher

has appeared on many concert platforms in Europe, in the USA and the Middle East, giving concerts as soloist with well-known orchestras such as the Berlin Symphony Orchestra, the Konzerthausorchester Berlin, the Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, the Philharmonisches Staatsorchester, Halle, the Philharmonisches Orchester South Westphalia – Landesorchester North Rhine-Westphalia, the Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt/Oder and the Jenaer Philharmonie with conductors such as Heribert Beissel, Russell N. Harris, Nicholas Milton, Francesco Corti and Stefanos Tsialis.

Among the recent highlights of her artistic activities were her performances in the context of the “Deutschlandjahr 2012/13”, managed by the Goethe Institute, where she played at the first “German-Russian PianoArtFestival” in Ryazan/



Russia. This included a solo recital as well as a performance of the Piano Concerto No. 1 by Shostakovich as a soloist of the Philharmonic Orchestra Ryazan, conducted by Sergey Oselkov.

Gerlint Böttcher received her tuition with Professor Renate Schorler at the Berlin Musikhochschule "Hanns Eisler", and completed her studies with the award of distinction in her concert examination, the highest recognition possible. Lasting influences on Gerlint Böttcher were Professors Georg Sava, Rudolf Kehrer, Bernard Ringeissen, György Sebok and Michael Woskresensky.


Among awards she has received are: first prize at the International Chamber Music Competition "Isola di Capri", Italy; second prize at the International Music Competition in Tortona, Italy; diploma at the International Piano Competition "Maria Canals" in Barcelona, Spain; medal and diploma at the International Piano Competition in Cava de' Tirreni, Italy, and the sponsorship of the Gotthard-Schierse foundation, Berlin.

Gerlint Böttcher can look back on a series of live recordings for radio and television, for example a televised recital that was part of her concert tour of the Lebanon, and her interpretation of Shostakovich's first piano concerto broadcast by Deutschlandradio from Gera. This performance became the subject of the RBB (Radio Berlin-Brandenburg) TV documentary "Music without glamour" that dealt with the background and intensive preparations for this concert. The film has meanwhile been transmitted internationally in several languages.

Her début CD "Gerlint Böttcher – Piano" was devoted to the works of Ravel, Mendelssohn, Liszt and Prokofiev. In addition to these, a particular interest of hers are the rarities of piano music, exemplified by her 2007 recording for MDR

(Central German Radio) in Leipzig of works by the Austrian-Czech composer Jan Václav Voříšek (1791 – 1825). In 2010 her CD including works by Schubert and Voříšek was published by ars musici. Her newest CDs contain the first Piano Concertos by Shostakovich and Beethoven with the Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim recorded live at Bad Homburger Schlosskonzerte and Schlosskonzerte Königs Wusterhausen.

On November 9th 2009 Gerlint Böttcher provided the musical backdrop for the presentation to Hans-Dietrich Genscher of the Europe Prize of the Deutsche Gesellschaft on the occasion of the 20th anniversary of the fall of the Berlin wall. She also performed at a reading by Iris Berben and at the presentation of Angela Merkel's biography "Die Zauderkünstlerin" by Nicolaus Blume in Berlin. Besides her numerous concert activities, the pianist teaches at the Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in Berlin and is co-founder and Artistic Director of the Schlosskonzerte Königs Wusterhausen.



Maurice Ravel (1875–1937)

Le Tombeau de Couperin

Prélude – Fugue – Forlane – Rigaudon – Menuet – Toccata

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Rondo capriccioso in E op. 14 MWV U 67

Sergei Prokofiev (1891–1953)

Piano Sonata No. 2 in d op. 14

Allegro, ma non troppo – Andante – Scherzo. Allegro marcato – Vivace

Franz Liszt (1811–1886)

Gnomenreigen

Etude No. 3 D flat (from: Trois études de concert)

Etude No. 2 E flat (from: Grandes études de Paganini)