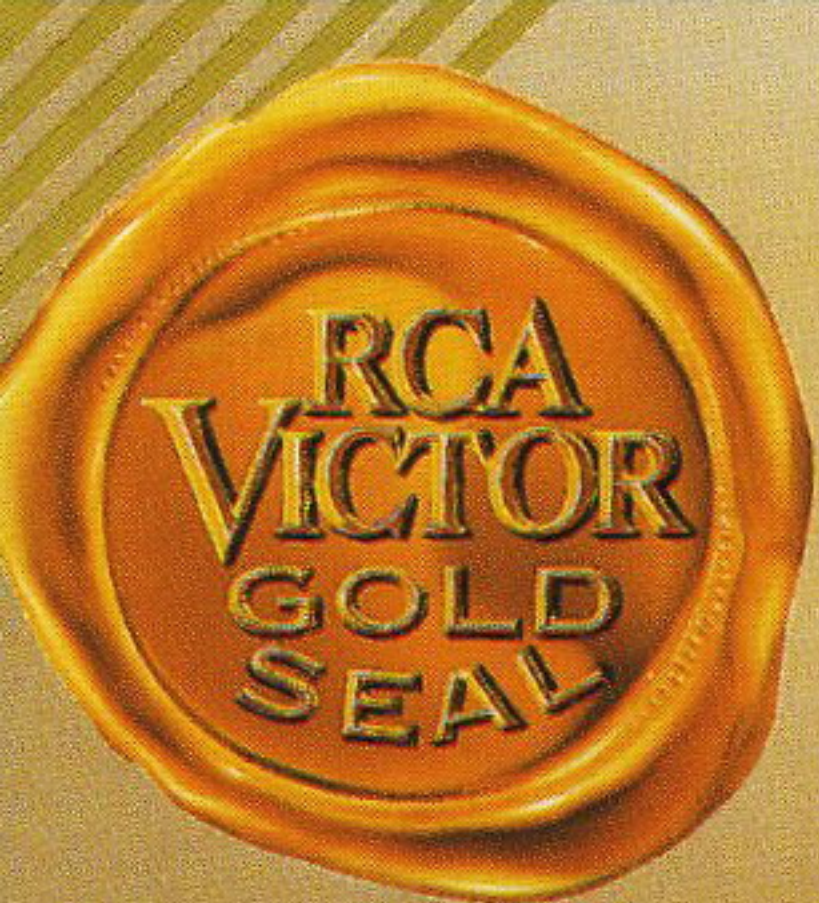




# J. S. Bach The Well-Tempered Clavier Das Wohltemperierte Klavier

Le clavier bien tempéré  
Il clavicembalo ben temperato

DAS WOHLTEMPERIRTE KLAVIER  
TEIL I  
PRAELUDIUM I

JOH. SEB. BACH

DAS WOHLTEMPERIRTE KLAVIER  
TEIL I

NACH DER HANDBRIEF UND  
ABSCRIFTEN AUS BACH-SCHÜLERKREIS  
HERAUSGEGEBEN VON  
OTTO WORMER

Sviatoslav Richter



## The Well-Tempered Clavier

### Johann Sebastian Bach

(1685 - 1750)

The Well-Tempered Clavier  
Das Wohltemperierte Klavier  
Le clavier bien tempéré  
Il clavicembalo ben temperato  
BWV 846 - 893

#### CD I

##### Part/Teil/Parte I

- [1] **Prelude & Fugue I**  
**BWV 846**.....4:28  
in C/C-dur/en ut majeur/in do maggiore
- [2] **Prelude & Fugue II**  
**BWV 847**.....2:57  
in C minor/c-moll/en ut mineur  
in do minore

- [3] **Prelude & Fugue III**  
**BWV 848**.....3:17  
in C sharp/Cis-dur/en ut dièse  
majeur/in do diesis maggiore
- [4] **Prelude & Fugue IV**  
**BWV 849**.....9:36  
in C sharp minor/cis-moll/en ut  
dièse mineur/in do diesis minore
- [5] **Prelude & Fugue V**  
**BWV 850**.....3:00  
in D/D-dur/en ré majeur/in re  
maggiore
- [6] **Prelude & Fugue VI**  
**BWV 851**.....3:56  
in D minor/d-moll/en ré  
mineur/in re minore
- [7] **Prelude & Fugue VII**  
**BWV 852**.....5:07  
in E flat/Es-dur/en mi bémol  
majeur/in mi bemolle maggiore

- [8] **Prelude & Fugue VIII**  
**BWV 853**.....10:51  
in E flat minor/es-moll/en mi  
bémol mineur/in mi bemolle  
minore
- [9] **Prelude & Fugue IX**  
**BWV 854**.....2:09  
in E/E-dur/en mi majeur/in mi  
maggiore
- [10] **Prelude & Fugue X**  
**BWV 855**.....2:59  
in E minor/e-moll/en mi  
mineur/in mi minore
- [11] **Prelude & Fugue XI**  
**BWV 856**.....2:10  
in F/F-dur/en fa majeur/in fa  
maggiore
- [12] **Prelude & Fugue XII**  
**BWV 857**.....7:29  
in F minor/f-moll/en fa  
mineur/in fa minore

- [13] **Prelude & Fugue XIII**  
**BWV 858**.....3:38  
in F sharp/Fis-dur/en fa dièse  
majeur/in fa diesis maggiore
- [14] **Prelude & Fugue XIV**  
**BWV 859**.....5:08  
in F sharp minor/fis-moll/en fa  
dièse mineur/in fa diesis minore
- #### CD II
- [1] **Prelude & Fugue XV**  
**BWV 860**.....3:11  
in G/G-dur/en sol majeur/in sol  
maggiore
- [2] **Prelude & Fugue XVI**  
**BWV 861**.....4:47  
in G minor/g-moll/en sol  
mineur/in sol minore

3 **Prelude & Fugue XVII**  
**BWV 862**.....4:05  
 in A flat/As-dur/en la bémol  
 majeur/in la bemolle maggiore

4 **Prelude & Fugue XVIII**  
**BWV 863**.....4:48  
 in G sharp minor/gis-moll/en  
 sol dièse mineur/in sol diesis  
 minore

5 **Prelude & Fugue XIX**  
**BWV 864**.....3:48  
 in A/A-dur/en la majeur/in la  
 maggiore

6 **Prelude & Fugue XX**  
**BWV 865**.....5:03  
 in A minor/a-moll/en la  
 mineur/in la minore

7 **Prelude & Fugue XXI**  
**BWV 866**.....2:33  
 in B flat/B-dur/en si bémol  
 majeur/in si bemolle maggiore

8 **Prelude & Fugue XXII**  
**BWV 867**.....6:47  
 in B flat minor/b-moll/en si  
 bémol mineur/in si bemolle  
 minore

9 **Prelude & Fugue XXIII**  
**BWV 868**.....3:24  
 in B/H-dur/en si majeur/in si  
 maggiore

10 **Prelude & Fugue XXIV**  
**BWV 869**.....15:22  
 in B minor/h-moll/en si  
 mineur/in si minore

Recording/Aufnahme/  
 Enregistrement/Registrazione:  
 21. - 31.07.1970  
 Salzburg, Schloß Klessheim

CD III

Part/Teil/Parte II

1 **Prelude & Fugue I**  
**BWV 870**.....3:59  
 in C/C-dur/en ut majeur/in do  
 maggiore

2 **Prelude & Fugue II**  
**BWV 871**.....4:25  
 in C minor/c-moll/en ut  
 mineur/in do minore

3 **Prelude & Fugue III**  
**BWV 872**.....3:15  
 in C sharp/Cis-dur/en ut dièse  
 majeur/in do diesis maggiore

4 **Prelude & Fugue IV**  
**BWV 873**.....5:42  
 in C sharp minor/cis-moll/en ut  
 dièse mineur/in do diesis minore

5 **Prelude & Fugue V**  
**BWV 874**.....8:21  
 in D/D-dur/en ré majeur/in re  
 maggiore

6 **Prelude & Fugue VI**  
**BWV 875**.....2:58  
 in D minor/d-moll/en ré  
 mineur/in re minore

7 **Prelude & Fugue VII**  
**BWV 876**.....4:35  
 in E flat/Es-dur/en mi bémol  
 majeur/in mi bemolle maggiore

8 **Prelude & Fugue VIII**  
**BWV 877**.....7:40  
 in D sharp minor/dis-moll/en ré  
 dièse mineur/in re diesis minore

9 **Prelude & Fugue IX**  
**BWV 878**.....8:39  
 in E/E-dur/en mi majeur/in mi  
 maggiore



- 10 **Prelude & Fugue X**  
**BWV 879**.....5:40  
 in E minor/e-moll/en mi  
 mineur/in mi minore

- 11 **Prelude & Fugue XI**  
**BWV 880**.....4:36  
 in F/F-dur/en fa majeur/in fa  
 maggiore

- 12 **Prelude & Fugue XII**  
**BWV 881**.....6:02  
 in F minor/f-moll/en fa  
 mineur/in fa minore

- 13 **Prelude & Fugue XIII**  
**BWV 882**.....5:15  
 in F sharp/Fis-dur/en fa dièse  
 majeur/in fa diesis maggiore

CD IV

- 1 **Prelude & Fugue XIV**  
**BWV 883**.....9:26  
 in F sharp minor/fis-moll/en fa  
 dièse mineur/in fa diesis minore

- 2 **Prelude & Fugue XV**  
**BWV 884**.....3:18  
 in G/G-dur/en sol mineur/in sol  
 minore

- 3 **Prelude & Fugue XVI**  
**BWV 885**.....6:18  
 in G minor/g-moll/en sol  
 mineur/in sol minore

- 4 **Prelude & Fugue XVII**  
**BWV 886**.....6:35  
 in A flat/As-dur/en la bémol  
 majeur/in la bemolle maggiore

- 5 **Prelude & Fugue XVIII**  
**BWV 887**.....10:26  
 in G sharp minor/gis-moll/en  
 sol dièse mineur/in sol diesis  
 minore

- 6 **Prelude & Fugue XIX**  
**BWV 888**.....2:37  
 in A/A-dur/en la majeur/in la  
 maggiore

- 7 **Prelude & Fugue XX**  
**BWV 889**.....5:55  
 in A minor/a-moll/en la  
 mineur/in la minore

- 8 **Prelude & Fugue XXI**  
**BWV 890**.....9:36  
 in B flat/B-dur/en si bémol  
 majeur/in si bemolle maggiore

- 9 **Prelude & Fugue XXII**  
**BWV 891**.....10:31  
 in B flat minor/b-moll/en si  
 bémol mineur/in si bemölle  
 minore

- 10 **Prelude & Fugue XXIII**  
**BWV 892**.....6:34  
 in B/H-dur/en si majeur/in si  
 maggiore

- 11 **Prelude & Fugue XXIV**  
**BWV 893**.....3:54  
 in B minor/h-moll/en si  
 mineur/in si minore

Sviatoslav Richter - Piano  
**Bösendorfer** 

Recording/Aufnahme/Enregistre-  
 ment/Registrazione:  
 August/September 1972,  
 February 1973, Salzburg,  
 Schloß Klessheim  
 Production/Produktion/Produzione:  
 Fritz Ganss



# **Johann Sebastian Bach - The Well-Tempered Clavier**

Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier is quite rightly considered the 'Old Testament' of the pianist as opposed to the 'New Testament' – the 32 piano sonatas of Beethoven. Indeed, there is no other work for the keyboard which has enjoyed such great and lasting popularity.

The Well-Tempered Clavier is characterized by a technical and compositional mastery which had never been achieved before Bach, nor again since. This mastery is revealed not only in Bach's perfect control of polyphonic structure, in the absolutely logical leading and interplay of the individual voices – which had been natural for Bach since his years in Köthen – but even more in the treatment and development of the material, which is so full of fantasy and

ideas. Not one piece seems even slightly similar to any other; every movement has its own unmistakable physiognomy and therefore its own unique character. No other 18th-century work is so deserving of the appellation "unity in diversity", which is so often used by music theorists, than this Bach collection. As a true compendium of the art of the keyboard of the baroque era at its peak, the most diverse forms of the era achieved their final shape in this work. At the same time however, Bach steps beyond this perfectly structured tradition into a new musical landscape, one which would determine the future direction of music.

Each part of the Well-Tempered Clavier consists of 24 preludes and fugues. They follow the order of the chromatic scale. Starting from C and C minor, there is a prelude

and a fugue in both the major and the minor key in semitone steps, i.e. C-sharp, C-sharp minor, D, D minor, through to B and B minor. The combination of prelude and fugue had already often been used in the generation before Bach, and he followed this structure rigidly in the organ music composed during his creative time in Weimar. The pairing of recitative and aria in opera and cantata may have been the model for this dual approach. Questions about both the external relationships caused by the implications of the key and the internal connections between the prelude and the fugue have often been posed. And, although attempts have been made to discover motivic similarities between the two pieces, they are not very convincing, and today it is generally held that Bach could only have had a very loose connection in

mind. Not unlike his organ music, thematic correspondences are only sporadically to be found. The lack of such similarities is more understandable when one realizes that Bach first composed eleven preludes for his son Wilhelm Friedemann and added the corresponding fugues two years later.

For the composition of a prelude, Bach chose from three main possibilities: the cyclical, the asymmetrical, or the toccata-like rhapsodic structure. In the first part of the work there is only one example of the toccata-like rhapsodic structure (in B-flat); this structure seems already obsolete. The asymmetrical structure is found far more often. It can appear as a prelude with full sound and harmonic development, as in the introductory piece (in C), in which a motif moves slowly downward without a single repetition though it may



also appear as a motif which moves toward a peak at the end of the movement. For intensifying to a climax Bach uses a variety of means. Four preludes (in C, D, D minor and E minor) are based on a constant motif, which is presented in every possible variation as in an etude, until it finally peaks in the concluding measures in a free toccata-like and improvisational insertion. Performer and listener are led to experience and reconstruct the formation within themselves.

But to bring a prelude to its peak, free improvisation was not necessarily needed, for this could also be achieved through an increase in motivic activity, remote harmonic digressions or multiplication of voices. In the prelude in B-flat minor Bach increases the four-part texture to nine parts toward the end, according to strict rules, and

remains on a dominant pedal point. One can find similar culmination points with the same expressive leading of voices in the movements in C-sharp minor, in E-flat minor and F minor. Cyclic structure, i.e. a return to the beginning, offers a kind of unity which imitates the then-popular A-B-A form of the Lied, the 'da capo' aria or the French overture. Bach used this construction very often and probably thought of it as modern, for it conveys a totally different, more human idea of music – "an acceptance of formed, beautiful music" (Bessler). How Lied-like a prelude may seem is revealed in the piece in E, whose recapitulation is introduced with an almost improvised little transition, while the movements in F-sharp and B are composed more in the style of an invention. Only the piece in B minor appears in

the style of a suite movement in two parts with each half repeated, while the prelude in G minor conceals its two-part structure by the exchange of voices.

The prelude serves as a preparation while the fugue seems to symbolize musical fulfillment. The first part of the Well-Tempered Clavier contains one fugue for two voices, eleven fugues for three voices, ten for four voices and two for five voices. But far more important than the number of voices is the theme. It carries within it the particular 'affect' which characterizes the entire work. Two groups of themes can be differentiated: one defined by tradition, and the other new and trend-setting. The traditional themes, which Bach seldom uses, have their roots in early vocal polyphony. One could call them "Ricerca themes"; they have an Adagio character, they

sound solemn and serious, and the flow of the movement is even and peaceful (C-sharp minor, E-flat minor, F minor and B-flat minor). These fugues, like the one in C, are distinguished by their "presentation of the affect through inherent means of art" (Forkel), i.e. shaping the music with the greatest contrapuntal refinement. To these themes Bach opposes the "character themes" which do not follow any example or precedent. They are completely new inventions, consist of contrasting motifs and quite often are inspired by the dance. Thus, the fugue in C-sharp is a disguised gavotte, and one may also recognize a minuet (F), a gigue (G) and other dances in some of the movements. In this way Bach managed to revive the fugue with the most modern and preferred means of his era, even though the younger generation



already considered the fugal genre obsolete and out of date. With its rhythmic, sometimes Lied-like themes, often divided into two balanced phrases, Bach as an artist stands at the turning point of a new musical era.

*Lothar Hoffmann-Erbrecht*

*Translation: Byword*

### **Sviatoslav Richter**

12

Since the days of Paganini and Liszt everybody accuses the virtuoso of a single vice: their virtuosity. But since the days of Paganini and Liszt everybody admires them for one virtue: this same virtuosity. Virtuosity – stemming from the word “virtue” meaning “exceptional ability” – has become an ambiguous concept, and even today some people still think they can detect a “devilish” presence when a virtuoso plays the most difficult piece on the piano

or violin with perfect ease. Virtuosity is often frowned upon – incomprehensibly – as frivolous or superficial.

Fortunately, Sviatoslav Richter has never suffered from this misconception. Even the most doubtful critics have had to admit that in him virtuosity is united with musicality, energy and sensitivity. Richter is received as warmly for his playing of Beethoven and Brahms as for Rachmaninoff, for Mozart as for Tchaikovsky, for Schumann and Schubert as for Prokofiev. It is known that Richter is a virtuoso in the best sense of the word, an artist of energetic tension and sanguine though sensitive temperament; but it is also known that he never sacrifices the least particle of musical “substance” for dazzling (in both meanings of that word) effects. Technical mastery and virtuosic ability become objec-

tive, analytic qualities, at the service of musical goals. Richter is not a technocrat of the piano, one of those whose final goal is a quasi-chemical purity of playing. His live recordings of the “Appassionata” from Carnegie Hall or the Moscow Conservatory reveal that “in the heat of the battle” Richter may occasionally miss the right keys – and most probably that troubles him more than his audience. Heinrich Neuhaus, the legendary professor of piano in Moscow, teacher of Gilels and Richter (and many others), has said that he knows of no other pianist who knows how to use his capacities as capably and intelligently as Richter.

The pianist joined Neuhaus’s class relatively late. Born in 1915 in Zhitomyr in the Ukraine, the son of a musician, Richter studied the piano (without attracting any pre-

mature notice as a child prodigy) and gave his first concert at the relatively late age of 19. He then worked as an accompanist and conductor (Neuhaus had always encouraged him to conduct as well as play), became well known in the Ukraine, and in 1937 began studying (again with Neuhaus) at the Moscow Conservatory. “Neuhaus made me a pianist”, Richter later acknowledged. His reputation spread by word of mouth – “the best concert agent of all”, as Joachim Kaiser wrote. Recordings had heralded his mastery before he had ever performed in the West. And his name became known in musicians’ circles thanks to a remark by Emil Gilels (who had begun to play in the West with sensational success in the 1950s) to the effect that there was one pianist in his homeland whom one has to have heard before one

13



could speak knowledgeably about the great pianists of the world. It was not until 1960 that Richter finally faced an audience in New York's Carnegie Hall. After the whispering campaign (Van Cliburn described Richter's playing as "the greatest piano playing I have ever heard"), the audience more or less expected a reincarnation of Liszt: the concert took place in such a supercharged atmosphere of excitement that seemed to be mirrored in every note.

*Translation: Byword*

# **Johann Sebastian Bach— Das Wohltemperierte Klavier**

**B**achs Wohltemperiertes Klavier ist mit Recht als das „Alte Testament“ des Klavierspieler bezeichnet worden, im Gegensatz zum „Neuen Testament“, den 32 Klaviersonaten Beethovens. In der Tat gibt es kein Klavierwerk, das bis zum heutigen Tage sich derart großer und anhaltender Popularität erfreut hätte.

Das Wohltemperierte Klavier ist durch eine kompositionstechnische Meisterschaft gekennzeichnet, wie sie weder vor noch nach Bach jemals erreicht worden ist. Sie zeigt sich nicht nur in der vollkommenen Beherrschung des polyphonen Satzes, in der absolut logischen Führung und Verknüpfung der einzelnen Stimmen, die für Bach seit den Köthener Jahren ohnehin selbstverständlich waren, sondern weit mehr noch in der

phantasievollen Behandlung und Entwicklung des einmal gewählten musikalischen Materials. Kein Stück gleicht auch nur entfernt einem anderen, jeder Satz besitzt seine eigene unverwechselbare Physiognomie, seinen einmaligen Charakter. Für kein Werk des 18. Jahrhunderts umreißt der von den Musiktheoretikern so oft zitierte Begriff von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ die Vielfalt der hier ausgeschöpften Gestaltungsmöglichkeiten treffender als für Bachs Sammlung. Als wahres Kompendium der Klavierkunst des Hochbarocks finden in ihm die unterschiedlichsten Formen der Epoche ihre letztgültige Ausprägung. Zugleich stößt Bach aber über diese vollendet gestaltete Tradition in musikalisches Neuland vor, dem die Zukunft gehören sollte.

Beide Teile des Wohltemperierten

Klavieres bestehen aus je 24 Präludien und Fugen. Sie sind nach der Reihe der chromatischen Tonleiter geordnet. Von C-dur und c-moll ausgehend, stehen in jeder Dur- und Moll-Tonart der aufsteigenden Halbtöne, also Cisdur, cis-moll, Ddur, d-moll usw. bis zu Hdur und h-moll, je ein Präludium und eine Fuge. Die Verbindung dieser beiden Stücke war bereits in der Generation vor Bach üblich und wurde von ihm selbst in der Orgelmusik der Weimarer Schaffenszeit konsequent beachtet. Für diese Zweierheit mag die Kopplung von Rezitativ und Arie in der Oper und Kantate ein gewisses Vorbild gegeben haben. Die Frage nicht nur nach der äußeren, durch die Tonart bedingten, sondern auch nach der inneren musikalischen Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge ist oft gestellt worden. Trotz



mancher, letztlich nicht überzeugender Versuche, motivische Gemeinsamkeiten zwischen beiden Stücken aufzuspüren, vertritt man heute allgemein die Ansicht, daß Bach in den meisten Fällen nur an eine lose Verbindung gedacht haben kann. Wie in der Orgelmusik lassen sich auch hier nur ganz vereinzelt thematisch-motivische Korrespondenzen entdecken. Das Fehlen solcher Gemeinsamkeiten ist verständlich, wenn man bedenkt, daß Bach zuerst 11 Präludien für seinen Sohn Wilhelm Friedemann komponierte und die dazugehörigen Fugen zwei Jahre später ergänzte. Für die Komposition eines Präludiums zu Bachs Zeiten boten sich prinzipiell drei Möglichkeiten an: die zyklische, die asymmetrische und die toccatenhaft-rhapsodische Formung. Für letztere findet sich im ersten Teil nur ein einziger

Beleg (B-dur); sie erschien also Bach bereits zu sehr veraltet. Wesentlich häufiger ist die asymmetrische Gestaltung zu beobachten. Sie kann als Klangflächen-präludium mit harmonischer Entfaltung wie im Einleitungsstück (C-dur) auftreten, bei der eine Spielfigur von hoher Lage allmählich absinkt, ohne daß sich eine Wiederholung ergibt, sie kann aber auch auf einen Höhepunkt gegen Schluß des Satzes zugespitzt sein. Bei dieser Steigerung bedient sich Bach unterschiedlicher Mittel. Vier Präludien (C-dur, D-dur, d-moll, e-moll) liegt jeweils eine konsequent beibehaltene Spielfigur zugrunde, die gleichsam etüdenhaft in allen möglichen Varianten vorgetragen wird, bis sie schließlich in einem toccatenhaft freien, improvisatorischen Einschub in den letzten Takten gipfelt. Eine solche Formung mußte

der Spieler und Zuhörer innerlich nachvollziehen und miterleben. Um ein Präludium zum Höhepunkt zu führen, war die freie Improvisation jedoch nicht unbedingt erforderlich, denn dieser ließ sich auch durch eine Steigerung der motivischen Arbeit, durch extreme harmonische Ausweichungen oder durch eine Vervielfachung der Stimmenzahl erreichen. Im b-moll-Präludium steigert Bach nach strengem einheitlichem Ablauf gegen Schluß die Vierstimmigkeit zur Neunstimmigkeit und verharrt hierbei auf dem Dominantorgelpunkt. Ähnliche Kulminationspunkte bei gleichzeitiger expressiver Führung der Stimmen sind auch in den Sätzen in cis-, es- und f-moll wahrzunehmen. Die zyklische Gestaltung, d. h. die Wiederkehr des Anfangs, bietet jene Geschlossenheit, die in der Gliederung ABA den seiner-

zeit beliebten Formen des Liedes, der Dacapo-Arie oder der französischen Ouvertüre nachgebildet ist. Bach hat sie sehr häufig benutzt und muß sie als modern empfunden haben, denn in ihr spiegelt sich eine ganz andere, menschlichere Art der Musikauffassung, „ein Hinnehmen von gestalteter, schöner Musik“ (Beseler). Wie liedhaft ein Präludium wirken kann, zeigt das E-dur-Stück, dessen Reprise mit einer fast improvisierten kleinen Überleitung eingespielt wird, während die Sätze in Fis- und H-dur mehr im Stil einer Invention komponiert sind. Zweiteilig mit Wiederholung jedes Teiles nach Art eines Suitensatzes erscheint nur das h-moll-Stück, während das Präludium in g-moll seine Zweiteiligkeit durch vertauschte Stimmen verschleiert. Das Präludium dient der Vorbereitung; die Fuge aber bedeutet



musikalische Erfüllung. Der erste Teil des Wohltemperierten Klavieres enthält eine zwei-, 11 drei-, 10 vier- und 2 fünfstimmige Fugen. Doch weitaus wichtiger als die Stimmenzahl ist das Thema. Es birgt in nuce jenen Affekt in sich, der letztlich die ganze Komposition prägt. Zwei Gruppen von Themen lassen sich unterscheiden: eine traditionsbestimmte und eine neue, zukunftsweisende. Die traditionellen Themen, die Bach nur vereinzelt benutzt, wurzeln in der alten Vokalpolyphonie. Man könnte sie als „Ricercarthemem“ bezeichnen, denn sie haben Adagio-Charakter, sind auf einen ernsten, feierlichen Ton gestimmt und lassen den Satz gleichmäßig-ruhig dahinströmen (cis-, es-, f-, b-moll). Diese Fugen werden ebenso wie die in C-dur von der „Darstellung des Affektes durch innere Kunstmittel“ (Forkel) bestimmt, d. h.

durch eine Verarbeitung mit allen kontrapunktischen Finessen. Ihnen gegenüber stellt Bach die Fugen mit „Charakterthemen“, für die es keine Vorbilder gab. Sie sind prägnant erfunden, bestehen aus kontrastierenden Motiven und sind häufig vom Tanz inspiriert. Die Fuge in Cis-dur ist dementsprechend eine verkappte Gavotte, genauso wie sich das Menuett (F-dur), die Gigue (G-dur) und andere Tänze in manchen Sätzen wiedererkennen lassen. Bach erreicht auf diese Weise, die Fuge noch einmal mit den modernsten und beliebtesten Kunstmitteln seiner Epoche zeitnah und lebendig aufzufrischen, obwohl sie von der jungen Generation bereits als überlebt und veraltet angesehen wurde. Mit seinen rhythmisch profilierten, oft in Vorder- und Nachsatz gegliederten, mitunter auch liedhaft konzipierten Themen

stand er als Künstler bereits an der Wende zu einem neuen musikalischen Zeitalter.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

### Sviatoslav Richter

Seit den Tagen Paganinis und Liszts zieht man die Virtuosen eines Lasters: ihrer Virtuosität; seit den Tagen von Paganini und Liszt aber liegt man ihnen zu Füßen ob einer Tugend: der nämlichen Virtuosität. Virtuosität, dem Wortsinn nach „Tugend“ oder „herausragendes Können“, ist zu einem doppelköpfigen Begriff geworden, und manche sind noch heute der Ansicht, daß es ein wenig nach Schwefel rieche, wenn der Virtuose manuell auf dem Klavier (oder auf der Geige) alles kann. Virtuosität hat - warum eigentlich? - den Ruch des Unseriösen, des Oberflächlichen. Gottlob hat Sviatoslav Richter

unter dieser Begriffsverwirrung nie leiden müssen. Selbst die eifrigsten Tempelwächter der kritischen Zunft haben ihm bescheinigt, daß er Virtuosität und Musikalität, Elan und Sensibilität versöhne. Von Richter akzeptiert man neben Beethoven und Brahms auch Rachmaninow, neben Mozart und Tschaikowsky, neben Schumann und Schubert auch Prokofieff. Man weiß, daß Richter ein Virtuose im besten Wortsinn ist, ein Künstler der energischen Gespanntheit, des sanguinisch-sensiblen Temperaments, man weiß aber auch, daß er nicht ein Gran musikalischer „Substanz“ für den blendenden Effekt - und blendend ist durchaus doppeldeutig gemeint - verschleudert. Das technische Können, die virtuoson Mittel werden zu objektivierten, zu analytischen Qualitäten, sie sind die Medien eines



musikalischen Wollens. Richter ist kein Technokrat des Klaviers, kein Musiker, dem quasi-chemische Reinheit des Spiels Endziel ist - die Konzertmitschnitte der Appassionata aus der Carnegie Hall oder aus dem Moskauer Konservatorium zeigen, daß Richter „in der Hitze des Gefechts“ auch einmal danebengreift, was ihn vermutlich mehr stört als den Hörer. Heinrich Neuhaus, der heute schon legendäre Klavierprofessor aus Moskau, Lehrer von Gilels und Richter (und zahllosen anderen), hat in einem Buch über das Klavierspiel (das Richter mit einem Vorwort versehen hat) geäußert, daß er keinen Pianisten kenne, der so intelligent und souverän mit und über seine Fähigkeiten disponiere wie Richter. Zu Neuhaus kam der Pianist erst relativ spät in die Schule. Der 1915 als Sohn eines Musikers in Schitomir

in der Ukraine geborene Sviatoslav erlernte, ohne sich als Wunderkind hervorzutun, das Klavierspiel und gab erst mit neunzehn Jahren sein erstes Konzert. Dann arbeitete er als Begleiter und Dirigent (Neuhaus hat sich immer gewünscht, daß Richter auch dirigiere), wurde regional bekannt, nahm dann aber im Jahre 1937 am Moskauer Konservatorium bei Neuhaus das Studium noch einmal auf. „Neuhaus machte mich zum Pianisten“, hat Richter späterhin bekannt. Seinen Ruhm aber machte - das Gerücht, denn dieses ist, schreibt Joachim Kaiser in seinem Pianistenbuch, der beste „Konzertagent“. Noch bevor Richter im Westen konzertierte, hatten staunenswerte Schallplatten von seinem Können gekündet, und in Musikerkreisen kolportierte man das Wort von Gilels, der sich in den fünfziger Jahren im Westen

schier sensationell einführte; Gilels soll gesagt haben, daß es in seinem Vaterland einen Pianisten gebe, den man gehört haben müsse, wolle man über die großen Pianisten reden. Es dauerte bis 1960, bevor Richter sich in der New Yorker Carnegie Hall einem Publikum stellte, das durch Flüsterpropaganda (Van Cliburn über Richters Spiel: „Das gewaltigste Klavierspiel, das ich je gehört habe“) keinen Menschen, sondern einen Liszt redivivus erwartete. So spielte sich das Konzert in und unter einer Erregung und Erregtheit ab, die man in jeder Note nachzittern zu hören meint.

### Johann Sebastian Bach – Le clavier bien tempéré

On a appelé, non sans raison, cette œuvre l'«Ancien Testament» du pianiste, le «Nouveau Testament» étant les 32 sonates pour piano de Beethoven. Il n'est, en effet, d'œuvre pianistique qui aurait connu une popularité aussi large et durable jusqu'à nos jours. Le clavier bien tempéré révèle une maîtrise technique de la composition qui ne fut égalée ni avant ni après Bach. Elle se manifeste non seulement par la perfection – définitivement acquise depuis la période de Köthen – de l'écriture polyphonique, par la façon absolument logique de conduire et d'enchaîner les différentes voix, mais bien plus encore par la richesse de l'invention, tant dans l'emploi que dans le développement du matériel musical adopté. Il ne se trouve pas la moindre res-



semblance entre les différents morceaux, dont chacun possède sa physiognomie individuelle, son caractère unique. Mieux que pour toute autre œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept, cher aux musicologues, de «l'unité dans la diversité» convient pour désigner ce recueil de Bach et la richesse de ses moyens formels. Dans cette véritable somme de la musique pour piano du baroque tardif, tout un éventail de formes de l'époque est porté à l'état définitif. Et à travers cet achèvement de la tradition, Bach ouvre des perspectives nouvelles, qui seront celles de l'avenir.

Chacune des deux parties du clavier bien tempéré est constituée de 24 préludes et fugues. Leur ordre est celui de la gamme chromatique. Un prélude et une fugue sont présentés dans chacune des tonalités, partant d'ut majeur et d'ut mineur, et montant de demi-

ton en demi-ton: do dièse majeur, do dièse mineur, etc., jusqu'à si majeur et si mineur. Le couple prélude et fugue était courant dès la génération d'avant Bach, et Bach lui-même la respectait scrupuleusement dans sa musique pour orgue de la période de Weimar. Il se peut que le couple aria et récitatif ait inspiré en partie cette dualité. La question d'une parenté qui lierait prélude et fugue non seulement extérieurement par la tonalité, mais aussi intérieurement, musicalement, a été souvent discutée. Mais les nombreuses hypothèses qui postulent des affinités motiviques entre les deux pièces ne sont guère convaincantes, et on tend aujourd'hui à penser que, dans la plupart des cas, Bach n'a probablement envisagé qu'une association superficielle. Comme dans la musique pour orgue, il ne se trouve qu'isolé-

ment des correspondances thématiques ou motiviques. On comprend mieux l'absence de relations plus étroites quand on sait que Bach a d'abord composé 11 préludes pour son fils Wilhelm Friedemann et qu'il les a complétés par des fugues correspondantes deux ans plus tard seulement.

Pour la composition d'un prélude, l'époque offrait trois possibilités majeures: la forme cyclique, la forme asymétrique et la forme plutôt rhapsodique de la toccata. Pour la dernière, il ne se trouve qu'un seul échantillon dans le premier volet (si bémol majeur); Bach a dû la considérer comme trop vétuste. L'architecture asymétrique s'y trouve plus souvent. Elle peut avoir l'aspect, comme dans le premier morceau (ut majeur), d'un prélude aux grands pans sonores avec des déploiements harmoniques, où une figure des-

cend peu à peu du haut de la gamme sans qu'il y ait de répétition, mais elle peut également être orientée vers une apogée à la fin du morceau. Pour opérer cette intensification, Bach utilise divers procédés. Quatre préludes (ut majeur, ré majeur, ré mineur et mi mineur) sont construits sur une figure qui, à la façon d'une étude, est maintenue à travers une multitude de variations jusqu'à ce qu'elle aboutisse, avec les dernières mesures, à une improvisation libre du genre toccata – un cheminement que l'exécutant et l'auditeur devaient intérieurement suivre et assimiler. Cependant, l'improvisation libre n'était pas indispensable pour amener un prélude à son apogée, car celle-ci pouvait s'obtenir également par l'intensification du travail motivique, par des modulations harmoniques passagères extrêmes ou par



une multiplication du nombre des voix. Vers la fin du prélude en si bémol mineur, après une évolution strictement uniforme, Bach augmente le nombre des voix de quatre à neuf, la dominante apparaissant dans une pédale. Des points culminants semblables, associés à une mélodie expressive, se trouvent également dans les pièces en do dièse mineur, mi bémol mineur et fa mineur. La forme cyclique, c'est-à-dire le retour au commencement, offre cette homogénéité qui, par sa structure ABA, se rapprochait des formes alors populaires du lied, de l'aria da capo et de l'ouverture française. Bach l'a très souvent employée, et il semble l'avoir considérée comme moderne, car elle reflète une idée bien différente, plus humaine de la musique: «l'acceptation d'une musique élaborée, belle» (Bessler). A quel

point un prélude peut se rapprocher du lied, cela se manifeste dans la pièce en mi majeur, dont la reprise est inaugurée par une transition presque improvisée, tandis que les morceaux en fa dièse majeur et en si majeur sont plus proches du style de l'invention. Seul le morceau en si mineur apparaît comme bipartite – chaque partie est répétée à la manière d'un mouvement de suite –, tandis que le prélude en sol mineur masque sa structure bipartite par le renversement des voix. La tâche du prélude est de préparer; la fugue signifie accomplissement musical. La première partie du clavier bien tempéré comporte une fugue à deux voix, 11 fugues à trois, 10 à quatre et 2 à cinq voix. Mais ce qui importe bien plus que le nombre des voix, c'est le sujet. Il contient en germe l'émotion qui détermine la composition toute

entière. On peut relever deux groupes de sujets: les uns obéissent à la tradition, les autres innovent, anticipent sur l'avenir. Les sujets traditionnels, que Bach n'utilise que occasionnellement, se réfèrent à l'ancienne polyphonie vocale. On pourrait les appeler «sujets de *ricercare*», car ils ont un caractère d'*adagio*, leur ton est grave et solennel, et ils amènent un mouvement calme et égal (do dièse mineur, mi bémol mineur, fa mineur, si bémol mineur). Comme celle en ut majeur, ces fugues sont déterminées par «la représentation de l'émotion par des moyens artistiques intérieurs» (Forkel), c'est-à-dire par une élaboration avec toutes les finesses du contrepoint. A ces fugues, Bach oppose les fugues à «sujets de caractère», pour qui il n'existait pas de modèle. Elles sont des inventions concises et sont constituées de

motifs contrastants. Souvent, elles s'inspirent de la danse. Ainsi, la fugue en do dièse majeur est une gavotte déguisée, et on peut déceler le menuet (fa majeur), la gigue (sol majeur) et d'autres danses dans mainte autre pièce. Bach réussit de cette manière à rajeunir et à revitaliser la fugue – considérée comme désuète et vétuste par la jeune génération – en la dotant des effets de style les plus modernes et les plus populaires de l'époque. Avec ses sujets rythmiquement marqués, souvent composés de deux parties, plus rarement apparentés au lied, il se situait en tant qu'artiste au seuil d'une nouvelle ère musicale.

*Lothar Hoffmann-Erbrecht*

*Traduction: Josef Winiger*



**Sviatoslav Richter**

Depuis l'époque de Paganini et de Liszt, les musiciens virtuoses ont fait l'objet de critiques et de louanges en doses égales. La virtuosité, dans le sens de «talent extraordinaire», est devenue une qualification à double tranchant et un artiste doué d'une agilité manuelle très développée au piano ou au violon suscite encore une certaine méfiance. Pour certains, la virtuosité a toujours quelque chose d'un peu frivole ou superficiel.

Heureusement, cette définition ambivalente n'a jamais posé de problème à Sviatoslav Richter. Même les défenseurs les plus fervents des valeurs critiques traditionnelles s'accordent pour lui reconnaître à la fois virtuosité, musicalité, instinct et sensibilité. Richter est tout aussi à l'aise avec Rachmaninov qu'avec Beethoven

et Brahms; avec Prokofiev qu'avec Schumann et Schubert. Richter est un virtuose au meilleur sens du terme: un artiste d'une énergie intense, avec un tempérament sensible, mais plein d'assurance. Il n'a jamais éprouvé le besoin de nous éblouir de son brio. Sa technique et sa virtuosité sont des qualités objectives, analytiques: ce sont des moyens musicaux pour arriver à une fin. Richter n'est pas un technocrate du piano; il n'est pas de ceux qui cherchent à réaliser un jeu d'une pureté presque chimique. Son interprétation de l'Appassionata dans les extraits de concerts au Carnegie Hall ou au Conservatoire de Moscou révèle que, dans le feu de l'action, il arrive à Richter de jouer une fausse note, mais il en est sans doute plus conscient que ses auditeurs. Heinrich Neuhaus, le légendaire professeur de piano de Moscou qui

eut pour élèves Gilels, Richter et beaucoup d'autres, a écrit dans son livre sur la technique du piano (dont Richter a rédigé la préface) qu'il n'a jamais connu un pianiste qui utilise ses talents avec autant d'intelligence.

Richter étudia avec Neuhaus assez tard dans sa carrière. Né à Schitomir, en Ukraine, en 1915, il apprit le piano, mais ce n'était pas un enfant prodige. Il donna son premier concert à 19 ans et travailla ensuite comme accompagnateur et chef d'orchestre; Neuhaus disait toujours que Richter aurait dû poursuivre sa carrière de chef d'orchestre. Il devint très connu dans la région où il vivait, mais reprit ses études en 1937 sous l'égide de Neuhaus au Conservatoire de Moscou. «C'est Neuhaus qui a fait de moi un pianiste», disait Richter plus tard. Mais c'est la rumeur publique qui lui valut sa

réputation internationale; comme Joachim Kaiser le remarque dans son livre sur le piano, la rumeur «est le meilleur imprésario». Avant que Richter ait joué une seule note dans les pays de l'ouest, plusieurs excellents enregistrements avaient témoigné de ses talents. Sa réputation fut aussi aidée par Gilels, qui avait fait ses propres débuts sensationnels à l'ouest dans les années 50 et qui parlait souvent de Richter. Gilels aurait déclaré que dans son pays, il y avait un homme qui dépassait de loin la plupart des grands pianistes du monde.

Ce n'est qu'en 1960 que Richter donna son premier concert à l'ouest, au Carnegie Hall à New York. La rumeur avait fait son œuvre et le public s'attendait à entendre non pas un homme ordinaire, mais une réincarnation de Liszt. Van Cliburn dit alors de Richter: «Le jeu le plus puissant au piano que j'aie



jamais entendu». Pour beaucoup d'auditeurs, la fièvre suscitée par ce concert imprégnait chaque note que jouait Richter.

*Traduction: Byword*

### **Johann Sebastian Bach – Il clavicembalo ben temperato**

**I**l clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach è a ragione considerato il «Vecchio Testamento» del pianista in contrapposizione al «Nuovo Testamento» delle 32 Sonate di Beethoven. Ed effettivamente nessun'altra composizione per tastiera ha goduto di una popolarità altrettanto grande e duratura.

Il clavicembalo ben temperato è caratterizzato da una maestria tecnica e compositiva mai raggiunta prima di Bach né eguagliata in seguito. Tale maestria si manifesta non soltanto nella perfetta padronanza della struttura polifonica, nell'esposizione e nell'intreccio esemplare delle singole voci – cosa del tutto scontata per Bach a partire dal tempo di Köthen – ma anche e soprattutto nel trattamento e nello sviluppo tematico, ricco

di idee e di fantasia. Non c'è alcun pezzo che somigli sia pur minimamente ad un altro: ognuno di essi ha la sua unica e inconfondibile fisionomia. Nessun'altra composizione del XVIII secolo, più di questa raccolta di Bach, merita la definizione – così spesso usata dai musicologi – di «unità nella diversità». Le più differenti forme musicali del tempo raggiungono la loro forma definitiva in quest'opera, che si pone pertanto come una vera e propria "summa" dell'arte tastieristica del Barocco. Allo stesso tempo, tuttavia, Bach oltrepassa i limiti della perfezione strutturale della tradizione per raggiungere quei nuovi orizzonti che avrebbero poi determinato la futura prospettiva della musica. Ogni Libro del clavicembalo ben temperato comprende 24 preludi e fughe ordinati secondo la scala cromatica: do maggiore, do diesis

maggiore, do diesis minore, re maggiore, re minore, fino a si maggiore e si minore. L'alternanza di preludio e fuga era già stata usata spesso dai musicisti della generazione precedente a quella di Bach, che, a sua volta, nella musica per organo composta durante gli anni di Weimar, segue rigidamente tale struttura. Il modello formale di quest'ultima può esser fatto risalire all'alternarsi del recitativo e dell'aria nell'opera e nella cantata. Vari interrogativi sono stati sollevati sui rapporti formali (dipendenti dalla evidente relazione tonale) e sostanziali tra il preludio e la fuga. Ma, nonostante i tentativi, non è stato possibile scoprire convincenti somiglianze tematiche tra il preludio e la fuga e si ritiene che Bach non abbia inteso collegarli se non in maniera molto labile: esattamente come nelle composizioni per organo, ove solo spora-



dicamente si possono trovare delle corrispondenze tematiche. Ma la mancanza di agganci tematici tra preludio e fuga risulterà più comprensibile considerando come in realtà Bach compose prima undici preludi per suo figlio Wilhelm Friedemann e aggiunse poi, solo due anni più tardi, le relative fughe.

Per la composizione dei preludi Bach scelse fra tre possibilità: forma ciclica, forma asimmetrica, forma tipo toccata di carattere rapsodico. Nel primo Libro del clavicembalo c'è solamente un esempio di forma tipo toccata (si bemolle maggiore) e tale struttura doveva sembrare allora già superata. Molto più spesso si incontra la forma asimmetrica. Si può trattare allora di un Preludio basato su grandi sonorità e su sviluppi modulanti, come il brano introduttivo (in do maggiore), in cui un

andamento melodico si sposta lentamente verso il basso senza mai presentare una sola esatta ripetizione delle prime due figurazioni. L'impressione è quella di una musica che tende a una grandiosa perorazione conclusiva. A tale scopo Bach si serve di svariati mezzi. Quattro Preludi (do maggiore, re maggiore, re minore e mi minore) sono basati su un tema ripetuto, presentato in ogni possibile sfaccettatura come in uno studio, che sfocia, alla fine, in una sorta di toccata dal carattere liberamente improvvisatorio. Gli esecutori e gli ascoltatori del tempo dovevano capire e sentire profondamente una tale forma.

Tuttavia, per portare un preludio alla perorazione non necessariamente occorre ricorrere all'improvvisazione. Potevano essere impiegati altri mezzi, come una maggior elaborazione tematica,

una serie di modulazioni alle tonalità lontane o un aumento nel numero delle voci. Nel Preludio in si bemolle minore, verso la fine, Bach porta la tessitura da quattro a nove voci, secondo i canoni della «stretta», appoggiandole su un pedale di dominante. Un simile procedimento, con la medesima espressività delle voci, si può incontrare nei brani in do diesis minore, mi bemolle maggiore e fa minore. La forma ciclica, cioè a dire il ritorno all'andamento iniziale, offre un tipo di unitarietà stilistica che imita la forma del Lied, A-B-A, allora molto popolare, o l'aria con «da capo», oppure, ancora, l'ouverture francese. Bach si è servito di una tale forma molto spesso, ed è probabile che la considerasse anche moderna per la possibilità che offriva di considerare la musica in maniera differente, più umana, come «accettazione

del bello» (Bessler).

Il Preludio in mi minore, la cui ripresa è introdotta da una piccola transizione improvvisata, ci mostra fino a che punto possa essere rintracciata l'influenza del Lied. Al contrario, i Preludi in fa diesis maggiore e si maggiore sono composti più nello stile dell'invenzione. Il Preludio in si minore è l'unico in chiara forma bipartita (ogni sezione è ripetuta come in un movimento di suite), mentre il Preludio in sol minore, anch'esso in forma bipartita, maschera la sua vera struttura con l'inversione delle voci.

Se il preludio serve come preparazione, la fuga sembra simbolizzare il completamento del discorso musicale. Il primo Libro del clavicembalo ben temperato contiene una fuga a due voci, undici fughe a tre voci, dieci a quattro voci e due a cinque voci. Ma di gran lunga



più importante del numero delle voci è il tema, che racchiude in sé tutta la tensione emotiva della fuga. E' possibile distinguere due gruppi di temi: uno si colloca nel solco della tradizione, mentre l'altro apre nuove prospettive musicali. I temi più tradizionali, che Bach usa raramente, affondano le loro radici nell'antica polifonia vocale. Si potrebbero definire temi di «ricercare». Il carattere è quello dell'Adagio, serio e solenne, e il loro andamento è uniforme e tranquillo (do diesis minore, mi bemolle minore, fa minore, e si bemolle minore). Queste fughe, come quella in do maggiore, sono caratterizzate da una «espressione dell'emozione tutta interiorizzata» (Forkel), cioè a dire risolta con i più sofisticati artifici contrappuntistici.

A questi temi Bach contrappone i «temi di carattere», che non

seguono alcun modello precostituito. Si tratta di invenzioni completamente nuove, con motivi contrastanti e spesso ispirati da temi di danze. Così la fuga in do diesis maggiore è una gavotta camuffata, ed è poi possibile trovare un minuetto (fa maggiore), una giga (sol maggiore) ed altre danze ancora. In tal modo Bach, servendosi dei mezzi musicali più moderni e in voga a quel tempo, riuscì per così dire a rivitalizzare la fuga, un genere considerato allora dai musicisti più giovani antiquato e fuori moda.

Con i suoi temi formidabili, ritmicamente scanditi, a volte lirici, spesso divisi in due semifrase ben bilanciate, Bach apre l'orizzonte di una nuova epoca musicale.

*Lothar Hoffmann-Erbrecht*

*Traduzione: Paolo Rossi*

### Sviatoslav Richter

**F**in dall'epoca di Paganini e di Liszt si rinfaccia ai virtuosi una mancanza: il loro virtuosismo; fin dall'epoca di Paganini e di Liszt ci si estasia però di fronte ad un loro pregio: lo stesso virtuosismo. La parola «Virtuosismo» deriva etimologicamente dai termini «virtù» o «capacità straordinaria» ed è diventato un concetto dal significato duplice. Alcuni ancora oggi sono dell'opinione che il virtuoso capace di produrre ogni effetto sul pianoforte o con il violino puzzi un podi zolfo, abbia insomma del diabolico. Virtuosismo – chissà perché – è associato a mancanza di serietà ed a superficialità.

Grazie al cielo, Sviatoslav Richter non è mai stato adombrato da questa confusione terminologica. Infatti perfino i sacerdoti più accesi della corporazione dei critici gli hanno riconosciuto la capa-

cità di conciliare virtuosismo e musicalità, slancio e sensibilità. Da Richter si accetta oltre che l'interpretazione di Beethoven e di Brahms, anche quella di Rachmaninow, oltre alla esecuzione di Mozart anche quella di Tschaikowsky; lo, si ascolta suonare Schumann e Schubert e poi anche Prokofieff.

E' noto che Richter è un virtuoso nel senso migliore del termine, un artista appassionato e di temperamento sanguinamente-sensibile. E' noto però anche che Richter non getta neppure un grano di sostanza musicale a favore di effetti accecanti, laddove l'aggettivo accecante è inteso in due sensi diversi - La capacità tecnica, i mezzi del virtuosismo si trasformano nelle sue mani in qualità oggettivizzanti, analitiche, divengono il mezzo di un volere artistico. Richter non è un tecnocrate del piano-



forte, non è un musicista per cui la purezza quasi chimica dell'esecuzione rappresenti l'ultima meta. Le registrazioni dell'«Appassionata» alla Carnegie Hall oppure al conservatorio di Mosca dimostrano che Richter «nel fouco del cimento» si impappina, il che presumibilmente lo avrà disturbato molto più che l'ascoltatore.

34

Heinrich Neuhaus, docente di pianoforte moscovita ormai già leggendario ed insegnante di Gilels, Richter e di moltissimi altri, ha scritto un libro sul pianoforte per il quale Richter ha redatto l'introduzione in cui sostiene di non aver conosciuto pianista alcuno in grado di giocare con le sue capacità in modo tanto intelligente e sovrano. L'artista arrivò relativamente tardi da Neuhaus. Sviatoslav, figlio di un musicista, era nato nel 1915 a Schitomir in Ucraina ed imparava a suonare il piano-

forte pur senza far mostra di particolare precocità. Avrebbe infatti dato il suo primo concerto all'età di diciannove anni. Dopodiché si impegnava nell'accompagnamento e nella direzione d'orchestra (Neuhaus aveva sempre desiderato infatti che Richter dirigesse anche), e si faceva un nome a livello regionale, riprendeva però nel 1937 gli studi al conservatorio di Mosca sotto la guida di Neuhaus. «E' stato Neuhaus a fare di me un pianista», avrebbe riconosciuto in seguito. La sua fama aveva però creato la diceria – perchè di ciò che si tratta – scrive Joachim Kaiser nel suo libro sui pianisti, che è fosse anche il miglior agente concertistico.

Già prima che Richter potesse esibirsi nell'ovest incisioni stupefacenti avevano annunciato le sue capacità, mentre nei circoli musicali si diffondeva una affermazio-

ne di Gilels, impostosi al pubblico occidentale in maniera sensazionale nel corso degli anni Cinquanta. Gilels avrebbe sostenuto che nel suo Paese esisteva un pianista che bisognava aver assolutamente ascoltato, prima di poter parlare di grandi pianisti.

Soltanto nel 1960 tuttavia Richter si sarebbe presentato nella Carnegie Hall ad un pubblico che, influenzato da una campagna di dicerie (Van Cliburn scriveva sull'esecuzione di Richter: «Il pianista più incisivo che abbia mai ascoltato»), e non aspettava quindi un essere umano, bensì più una reincarnazione di Liszt. Così il concerto ebbe uno svolgimento carico di eccitazione ed irritazione, che ognuno sostiene di sentir vibrare in ogni nota.

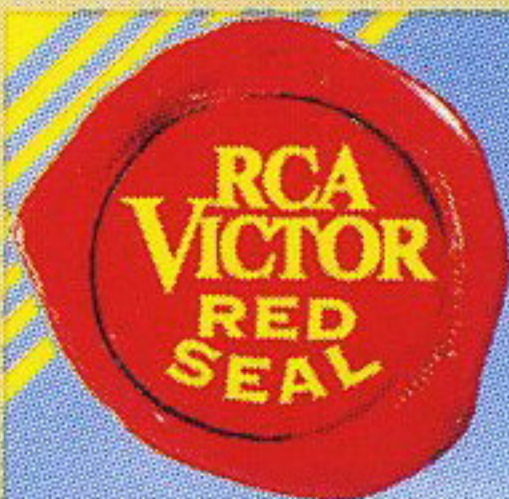
35

*Traduzione:*

*Anna Linoli - Humburg*



GD 60949



# SVIATOSLAV RICHTER

## BRAHMS

Piano Sonata  
No. 1 Op. 1

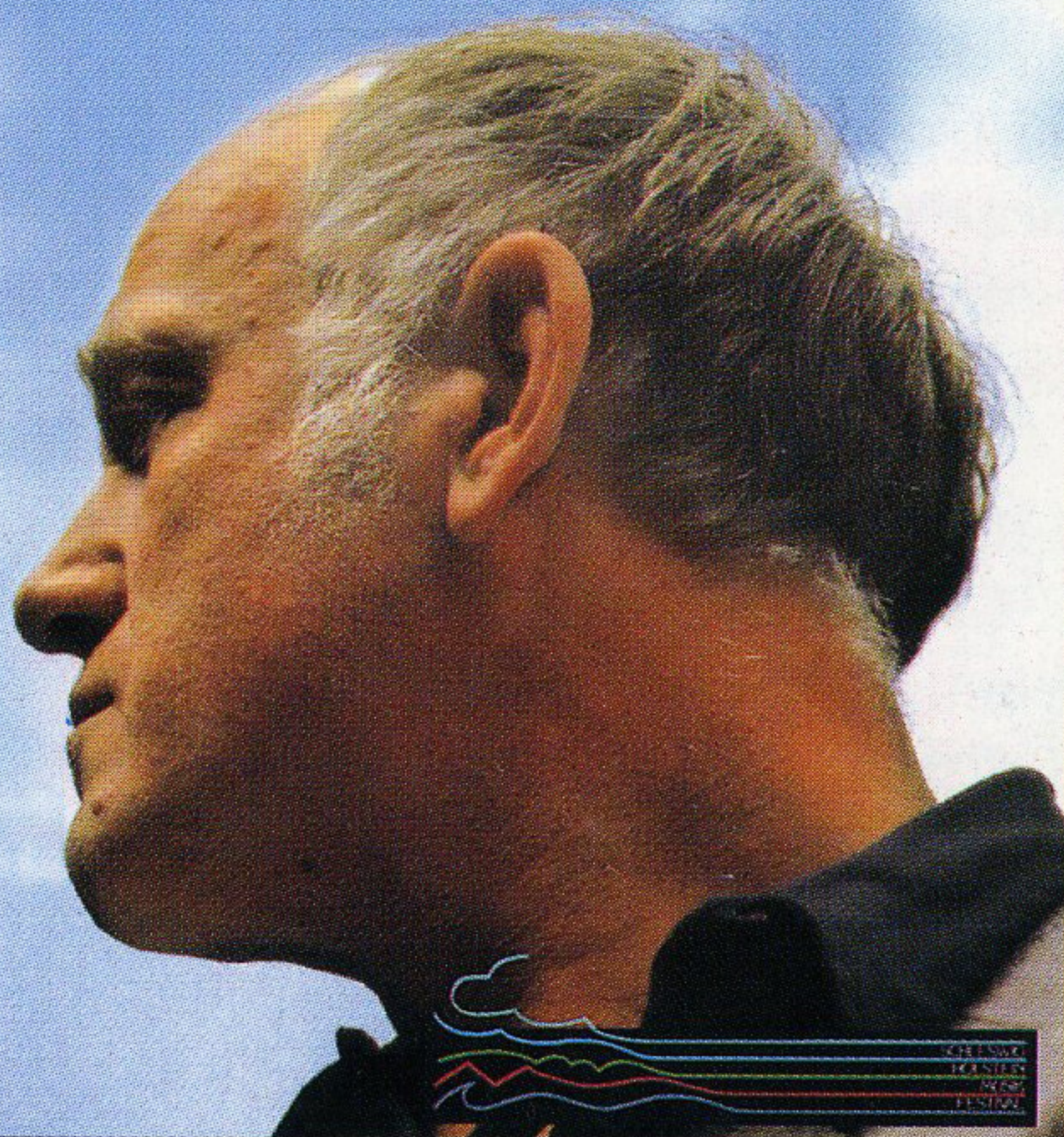
## LISZT

Consolation  
No. 6

Hungarian  
Rhapsody  
No. 17

Scherzo &  
March

Harmonies du  
Soir



A Division of Bertelsmann Music Group

# SVIATOSLAV RICHTER

Brahms – Piano Sonata No. 1 Op. 1

Liszt – Consolation No. 6

Hungarian Rhapsody No. 17

Scherzo & March

Harmonies du Soir

Schleswig-Holstein Musik Festival – Live Recording

RD 60859 RK 60859

Tmk(s) ® · Marca(s) Registrada(s)  
General Electric Company, USA,  
except BMG Logo and Gold Seal  
® BMG Music · © 1992 BMG  
Music · Distributed in the UK by  
BMG Records · Distribué en  
Europe par BMG Ariola · Vertrieb  
in Europa durch BMG Ariola · A  
Bertelsmann Music Group  
Company · Printed in Germany  
Imprimé en Allemagne

Design: MUM

Werbeagentur GmbH, München

Cover Illustration: C. Schenk

©1992 BMG Music