

A close-up portrait of Catalina Butcaru, a young woman with long, wavy brown hair and bangs. She is looking directly at the camera with a neutral expression. She is wearing a dark, possibly black, top. The background is a soft, out-of-focus greenish-brown color. The lighting is soft and directional, coming from the side, highlighting her face and hair.

Catalina Butcaru
piano

Alban Berg
Maurice Ravel
Robert Schumann

CATALINA BUTCARU piano

ALBAN BERG (1885-1935)

- 1 Sonata for Piano, Op. 1 (1907-08) [11.26]

MAURICE RAVEL (1875-1937)

- Miroirs (1905) [30.15]
- 2 Noctuelles [5.26]
- 3 Oiseaux tristes [4.11]
- 4 Une barque sur l'océan [7.56]
- 5 Alborada del gracioso [6.55]
- 6 La vallée des cloches [5.47]

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

- Humoreske in B flat major, Op. 20 (1838) [27.29]
- 7 Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher –
Erstes Tempo – Wie im Anfang [5.25]
- 8 Hastig – Nach und nach immer lebhafter und stärker –
Wie vorher – Adagio [4.38]
- 9 Einfach und zart – Intermezzo [4.45]
- 10 Innig [2.39]
- 11 Sehr lebhaft [1.55]
- 12 Mit einigem Pomp [1.47]
- 13 Zum Beschluß – Adagio – Allegro [6.20]

Total CD duration: [69.18]

ALBAN BERG: PIANO SONATA, Op.1

When, at the end of 1909, Schoenberg was refused a teaching post by the Vienna Music Academy, he complained bitterly to his publisher, citing Berg as a prime example of his pedagogic skills. "Berg", Schoenberg said, "is an extraordinarily gifted composer. But the state he was in when he came to me was such that his imagination apparently could not work on anything but *Lieder*. Even the piano accompaniments to them were song-like in style. He was absolutely incapable of writing an instrumental movement or inventing an instrumental theme. You can hardly imagine the lengths I went to in order to remove this defect in his talent."

Berg had begun his studies with Schoenberg in the autumn of 1904. His elder brother Charly had seen a newspaper announcement in which Schoenberg had advertised for pupils, and had submitted some of Alban's songs without his knowledge. The first few years of Berg's studies must have consisted entirely of much-needed exercises in harmony and counterpoint. Writing to Frida Semler, the daughter of a family friend in the summer of 1907, Berg explained:

This year I completed my counterpoint studies with Schoenberg, and am very happy to have earned his approval (as I found out by chance). Now, next autumn, comes composition. This summer I am to work hard, partly composing energetically (I am writing a piano sonata for myself like this) and partly repeating the counterpoint (6- to 8-part choruses, and a fugue with three themes for string quintet and piano accompaniment)...! And of course Schoenberg's enormous knowledge gives one a grandiose panoramic view of the whole literature of music, and a healthy and accurate judgement besides.

The piano sonata to which Berg refers cannot be the one familiar as his Op.1, since that was not composed until the following year. Berg had, in fact, made no fewer than five previous attempts at writing a sonata, all of which remained unfinished. He had also completed a set of piano variations which is so immature in its derivativeness as to make the achievement of the Op.1 Sonata the more extraordinary. The Sonata is, indeed, Berg's first wholly characteristic

instrumental piece; and although it was clearly written under the influence of some of Schoenberg's recent works – among them the First String Quartet Op.7 and the Chamber Symphony Op.9 – his own individual voice is unmistakable.

Berg had originally intended to write a large-scale sonata in three movements. When he confessed to his teacher that he could not find the inspiration for its continuation, Schoenberg assured him that the single movement he had composed thus far was in fact complete in itself. It is a clear sonata form, with a traditional repeat of its exposition, but at the same time the music is continuously developmental. Its key is ostensibly B minor, and the opening phrase cadences quite clearly into the tonic. The concluding five bars of the coda, too, are in an unequivocal B minor; but between those two outer poles Berg's harmonic style is so densely chromatic as to avoid the gravitational pull of a key-centre altogether. Even the main theme's reassuring cadence into the home key is pointedly avoided at the start of the recapitulation, where the harmonic resolution of the opening phrase is deliberately thwarted.

Berg's sonata movement has three principal themes, each given out in a tempo slower than the last. Within a piece whose tempo fluctuates almost constantly (even the opening four bars contain an *accelerando* followed immediately by a *ritardando*), it is the progressive decrease in speed of the three main themes that provides the music's main formal reference-point. Between the themes come two passages in a quicker tempo, the second of them faster than the first; and the increase in contrast between the various speeds that results is of a kind that Berg was later to exploit on a much larger scale in his *Lytic Suite* for string quartet.

No less remarkable than the formal layout of the Op.1 Sonata is its thematic unity. Particularly striking from this point of view is the fact that the exposition's moment of maximum speed – a series of fleeting sextuplets played in a tempo marked 'Rasch' (quick) – generates the melodic shape of the expressive closing theme, played 'Quasi Adagio', in which the same notes are heard at approximately one-tenth of their original speed. Berg points up the relationship between the two passages by having the closing theme approached with a long *ritardando* in which the

relevant sextuplet is heard at a progressively slower speed. In addition, the closing theme gradually assimilates the rhythm and melodic shape of the Sonata's opening subject, so that by the time the end of the exposition is reached a "dissolve" leads seamlessly back to the start of the main theme, and the repeat is under way almost before the listener is aware of it. Since the closing theme is played 'Quasi adagio', and since the final bars of the coda slow down still further, the sonata comes to an end in an atmosphere of profound calm.

MAURICE RAVEL : MIROIRS

Around the same time that Berg first approached Schoenberg for composition lessons, Ravel began work on his cycle of pieces called *Miroirs*. By the autumn of 1905 he was able to correct the proofs of the first edition, and the complete cycle was performed the following January by Ravel's Catalan pianist friend Ricardo Viñes. The five pieces marked a significant break with the composer's former style, as he himself acknowledged many years later. "The *Miroirs*", said Ravel in an autobiographical sketch published in the *Revue musicale* in the year following his death, "form a collection of pieces for piano which mark a change in my harmonic development pronounced enough to have disconcerted those musicians who, until then, had been most used to my style." On another occasion the composer explained to his friend and biographer Alexis Roland-Manuel:

The title *Miroirs*... 'has authorised my critics to consider this collection as being among those works which belong to the Impressionist movement. I do not contradict this at all, if one understands the term by analogy. A rather fleeting analogy, what's more, since Impressionism does not seem to have any precise meaning outside the domain of painting. In any case the word 'mirror' should not lead one to assume that I want to affirm a subjectivist theory of art. A sentence by Shakespeare helped me to formulate a completely opposite position: "the eye sees not itself/But by reflection, by some other things".' [*Julius Caesar*, Act I Scene 2]

A few years before Ravel began work on his *Miroirs* he had joined part of a group of devotees

of the arts known as *Les Apaches*. Its members met regularly on Sundays to discuss art, poetry and music; and according to the composer Maurice Delage the group's name was coined one afternoon when he and some of his fellow enthusiasts were returning from a matinee concert. Inadvertently colliding with them, a courier for the journal *L'Intransigeant* shouted "*Attention les Apaches*", and the name so delighted Ricardo Viñes that it stuck. Besides Viñes, Delage and Ravel, the group included the poets Tristan Klingsor and Léon-Paul Fargue, the painter Paul Sordes, the music critic Michel D. Calvocoressi, and the composers André Caplet, Manuel de Falla, Florent Schmitt and Déodat de Séverac. The most distinguished member, though he joined only for a brief time, was Stravinsky. It was at gatherings of the *Apaches* that Ravel first played his *Jeux d'eau*, his *Sonatine* and *Oiseaux tristes*; and he dedicated each of the five pieces of *Miroirs* to a fellow member of the group – as though in open acknowledgement of the music's deliberate stylistic adventurousness.

According to Alexis Roland-Manuel, it was at one of the meetings of the *Apaches* at Maurice Delage's house in the rue de Civry that Ricardo Viñes reported having played Debussy's *D'un Cahier d'esquisses* to the composer:

Debussy had declared to him [Viñes] that he was dreaming of a kind of music whose form was so free that it would sound improvised, of works that would seem to have been torn out of a sketchbook. Ravel was present at the gathering. Quite unexpectedly he approved of the idea, and confessed that the music he was working on was based on similar principles. "I shall be glad", he said, "to produce something to set me free from *Jeux d'eau*."

The piece on which Ravel was working at the time was probably 'Oiseaux tristes' – not only the first of the *Miroirs* to be written, but also according to the composer the cycle's most characteristic number.

The opening piece, 'Noctuelles', is dedicated to Léon-Paul Fargue, whose lines, *Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, cravater d'autres poutres* ('The night moths of the barns

leave, in clumsy flight, to collar other beams') inspired it. Ravel evokes the insects' flight in the rapid figuration and evanescent arpeggios of the outer sections of the piece. The middle section, with its insistent syncopated pedal-notes, is more lyrically expansive. The pedal-notes continue through the long transition to the reprise of the opening section; and characteristically, Ravel invokes the middle section again in the form of a fleeting, distant memory shortly before the close. The keyboard writing in the outer sections, particularly in its dazzling cadenza-like passages, owes a good deal to the example of Liszt.

The melancholy 'Oiseaux tristes' evokes, as Ravel himself said, "birds lost in the torpor of a sombre forest during the most torrid hours of summertime." The critic Emile Vuillermoz, who was also a member of the *Apaches*, remembered that the idea for the piece had come to Ravel in the forest of Fontainebleau: "He was staying with friends, and one morning he heard a blackbird whistling a tune and was enchanted by its elegant melancholy arabesque. He had merely to transcribe this tune accurately, without changing a note, to produce the limpid, poetic piece which spiritualises the nostalgic call of the French brother of the Forest Bird in *Siegfried*." When Ravel first played the piece to his fellow-*Apaches*, on 11 October 1904, Ricardo Viñes was the only member of the audience to whom it appealed. Perhaps that explains why his name appears as the dedicatee, though Ravel later admitted that it had amused him to inscribe so un pianistic a piece to a virtuoso player. Michel Calvocoressi recalled that "Only once, in those early days, did a work of his [Ravel's] bewilder us for a time. It was 'Oiseaux tristes', which he played to us again and again without our being able to understand what he was after. He was rather disconcerted to find us indifferent to a piece into which he had put so much of himself."

The most important of the bird-calls that appear in 'Oiseaux tristes' is the first, heard unaccompanied during the opening bars. It recurs at various stages during the course of the piece, and its melodic shape and rhythm are absorbed into the cadenza in the closing stages. The solitary bird-call's sonority, in the piano's upper register, contrasts strongly with the languor of the 'rocking' accompaniment in the bass, in which we seem to hear the oppressiveness of the humid forest. It is with the haunting sound of the initial melody's characteristic repeated-note

figure that the music finally dies away.

'Une Barque sur l'océan', perhaps the most obviously Impressionistic piece in the cycle, is dedicated appropriately enough to a painter – Paul Sordes. The wave-like arpeggio motion of its opening bars continues almost unabated throughout the remainder of the piece, though the waves become more turbulent in the middle section. Ravel subsequently orchestrated the piece, though he was dissatisfied with the result, and withdrew it. The same is not true of his orchestral version of the following piece, 'Alborada del gracioso', which is one of his most dazzlingly colourful scores. (The orchestration was commissioned by Dhiagilev, and in its new garb Ravel allowed himself to alter its dimensions, and to expand in particular the final crescendo.)

Paul Sordes was an accomplished amateur pianist, and he may even have been able to master 'Une Barque sur l'océan'. On the other hand, Ravel must have taken perverse delight in inscribing 'Alborada del gracioso', the most overtly virtuosic piece of the collection, to a music critic – M.D. Calvoceossi. Perhaps the rapid-fire repeated notes, and glissandos in thirds and fourths, were a little less fearsome on the comparatively light-actioned Erard piano to which both Ravel and Ricardo Viñes were accustomed than they are on the ubiquitous modern Steinway, but the piece as a whole remains notoriously tricky to play.

Ravel had Spanish music in his blood: his mother was Basque, and he later recounted to his violinist friend Hélène Jourdan-Morhange how she used to put him to sleep when he was a baby by singing Spanish and Basque songs. 'Alborada del gracioso' was not quite the first of the composer's essays in the Spanish idiom – there had been the 'Habanera' opening movement in the pair of pieces for two pianos of 1895 called *Sites auriculaires* (Ravel later transcribed it for orchestra and incorporated it into his *Rapsodie espagnole*) – nor was it by any means to be the last: it was followed by the one-act opera *L'Heure espagnole*, and not least by the famous *Boléro*. But no work of Ravel evokes more vividly than 'Alborada' the twang of the flamenco guitar and the whirr of castanets so characteristic of the *seguidilla*; or – in its slower central section – the languid improvisatory vocal style of the *copla*. The title of the piece is hard to

translate: Ravel himself thought the *gracioso* character of Spanish comedy unique to that theatrical tradition, and suggested 'Aubade du bouffon' ('Dawn Serenade of the Clown') as a viable rendering. At any rate, he was keen to stress the character's humorous side – an aspect brilliantly conveyed in the orchestral version by the trombone glissandos of the closing bars.

The final piece of the collection, 'La Vallée des cloches', is the natural successor to Ravel's own 'Entre cloches' – the second of the early *Sites auriculaires*. The year after he composed 'La Vallée des cloches' Ravel began work on an opera called *La Cloche engloutie*, based on Gerhart Hauptmann's play *Die versunkene Glocke* ('The Submerged Bell'). That stage work was eventually abandoned, but Ravel returned to the sound of chiming bells in *L'Heure espagnole* and in 'Le Gibet' from *Gaspard de la nuit*.

'La Vallée des cloches' (dedicated to Maurice Delage) was apparently inspired by the sound of midday bells in Paris. The bell-sounds are multi-layered throughout, and the pianist Henriette Faure remembered the composer as having been insistent that each bell should have its own specific colour:

Ravel was merciless about my playing of this piece, which he criticised as being heavy and unvaried in timbre. At the opening, he tried to get me to play the carillon of double notes in semiquavers in the right hand, and the more settled sound of the high octave bells which punctuate them in the left, on two very distinct levels. And the whole thing had to remain within a *pianissimo* which he could, in some mysterious way, produce without it sounding feeble.

The delicate bells of the outer sections, typically sounding in bare octaves or in fourths, frame a more sonorous middle section in which Ravel unfolds an expansive melody. At the end, the sounds fade away into the distance, with an entirely new deep bell – a wonderful inspiration suggesting a whole proliferation of unheard chimes.

ROBERT SCHUMANN : HUMORESKE OP.20

Schumann's *Humoreske* is not, as its title might have suggested, a short character piece of a capricious nature, as are the examples by Dvořák, Grieg, Reger and others, but a piano cycle on a scale to match that of his *Carnaval*, *Kreisleriana* and *Davidsbündlertänze*. Schumann's choice of the word 'humoreske' (he was to use it again for the second of his four *Fantasiestücke* Op.88 for piano trio) is explained in a letter to Clara Wieck, of 11 March 1839:

"Not to have written to you for more than a week, is that right? But I have dreamed about you, and have thought of you with a love such as I have never experienced before. I have been sitting at the piano all week, composing and writing, laughing and crying all at once. All this you will find nicely described in my Op. 20, the Grand Humoreske, which is already about to be engraved. You see, that's how quickly things go with me: conceived, written out and printed. And that's how I like it. Twelve sheets completely written out in a week."

The mixed emotions Schumann felt while composing his *Humoreske* are reflected in the music's contrasting moods, or 'humours'. To his Belgian admirer Simonin de Sire, to whom he was to dedicate his *Faschingsschwank aus Wien*, Schumann provided a further hint as to the title's meaning when he pointed out the difficulty of translating it into French: "It is a pity that no good and apt words exist in the French language for those two most characteristic and deeply-rooted of German conceptions, 'das Gemütliche' (Schwärmerische) ['good naturedness (enthusiasm)'] and 'Humor', the latter of which is a happy combination of 'Gemütlichkeit' and wit."

The *Humoreske* has one of the most beautiful openings in all Schumann: a song-like melody that begins away from the tonic, as though the music were starting in mid-stream. The note F sharp with which the melody begins (the home key is B flat major) has long-term implications: it presages first a middle section in G flat major, with the pianist's left hand effortlessly and undemonstratively in canon with the right; and secondly, a similar turn of harmonic events in the first of the ensuing quick sections. The opening number itself is cast in a symmetrical arch-like structure, with the

initial slow material returning at the close. (Its emergence as a tempo 'dissolve' out of the preceding fast section is a remarkable stroke.)

The opening bars of the second number have given rise to much speculation. The music is notated on three staves, with the middle staff designated as an 'inner voice'. Attempts to link its melodic outline to that of a Romance by Clara Wieck written around the same time have been less than wholly convincing. More likely is that the additional staff merely indicates the melodic shape implicit in the syncopated swirl of semiquavers at the top of the texture, and that the 'inner voice' is to be imagined by the pianist, rather than actually played. If it is a secret message to Clara, it has yet to be decoded.

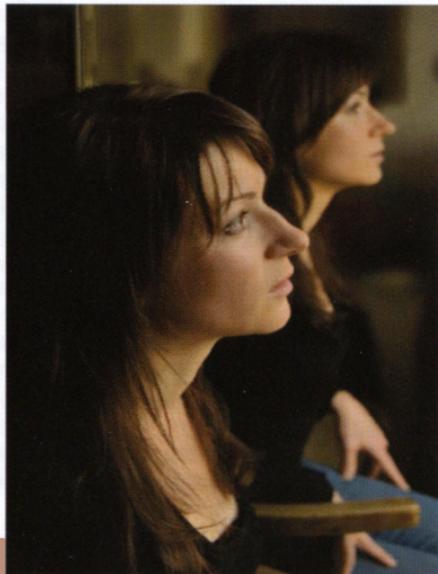
There is further curious syncopation later in this second piece, with the pianist's left hand acting as a sort of timekeeper, while the right is instructed to play as though out of tempo. From this point on, the music gradually accelerates, until the outline of the material surrounding the 'inner voice' suddenly returns in the form of a series of long-held chords, as though the music had become frozen into immobility. This wholly unexpected moment of stasis takes the place of any reprise of the initial eight bars of the piece, and the opening section's swirling figuration is duly rejoined at what had been the ninth bar. It is one of the most remarkable returns in all Schumann, and the source, perhaps, of similarly overlapping recapitulations in Brahms - the opening movement of his Fourth Symphony being the most striking example.

The following number contrasts a tender G minor melody with a rapid 'intermezzo' in the relative major (B flat). The intermezzo confronts the pianist with a particular technical challenge: its rapid semiquaver figuration occurs at one point in octaves for the right hand - a passage that may have been marginally less daunting on the instruments of Schumann's day, with their slightly narrower keys (which would have allowed for the octaves to be 'fingered') and shallower action.

The final piece in the cycle is more open-ended than its predecessors. It is, indeed, a not so miniature *Humoreske* in itself. Its opening section returns to the mood and harmonic outline of

the work's beginning; but this reflective passage eventually gives way to an agitated episode written very much in the style of *Kreislaria*. (It is remarkably similar to one of the 'intermezzi' in the second piece of that earlier work.) This in turn accelerates, to form what ought by rights to provide a vertiginous conclusion to the work as a whole. At this point, however, Schumann the satirist steps in, with an exaggeratedly pompous march which fades slowly away, to give rise to the final section: a characteristically Schumannesque 'end of story', complete with passages that hint at a recitative style. Finally, as if to shrug off the notion of a poetic conclusion of that kind, Schumann introduces an energetic Allegro that brings the work to a firm, if abrupt full-close.

Notes by Misha Donat © 2007



CATALINA BUTCARU

Catalina Butcaru was born in the town of Constanta, Romania. She is one of the outstanding talents of her generation. Her understanding of music paired with supreme virtuosity and a sense of theatre has delighted conductors, musical partners and critics alike. A review of a concert of chamber music at the Konzerthaus in Vienna said " the Romanian pianist is a musical partner of astounding maturity, technically impeccable with an expressive gift that ranges from sublime differentiation to compelling energetic power."

From the age of five she was taught by Victoria Nitu at the music grammar school in Constanta after which she continued with Olga Szel at the G. Enescu school in Bucharest while being promoted by the prominent Romanian pianists Aurora Ienei and Dan Grigore. At the tender age of sixteen she was accepted at the Music and Art University in Vienna where she studied with Prof. Jürg von Vintschger and won her performers diploma. Important stimuli were provided by her extensive work with the pianist Meira Farkas. She continued her studies with the famous Russian teacher Alexandr Satz at the Music University in Graz where she received her Masters degree in 2006. In addition she has attended master classes with such musicians as Dmitri Bashkurov and has won many competitions.

Catalina Butcaru gave her first public concert at the age of eight. Aged fourteen she made her first appearance with orchestra followed by recordings for Romanian radio. From 1996 to 2001 she was engaged in a series of recordings for Austrian radio and television. Since 2000 Catalina Butcaru played many concerts in the UK, Austria, Italy, Spain, Hungary, the Netherlands, Turkey, Bulgaria and her native Romania. In April 2006 she gave a very well received debut recital in London.

Her activities in chamber music include appearances with the violinist Yair Kless and the cellist of the Alban Berg Quartet, Valentin Erben. Further appearances include those at the Austrian Radiokulturhaus in Vienna, the festival of chamber music at Reichenau, the Konzerthaus in Vienna, the Atheneum in Bucharest and the Martinu Hall in Prague.

ALBAN BERG: SONATE Opus 1

Als Ende 1909 die Wiener Musikakademie Arnold Schönberg eine Dozentenstelle verweigerte, beklagte er sich bitter bei seinem Verleger und nannte Alban Berg als hervorragendes Beispiel für seine pädagogischen Fähigkeiten. „Berg“, sagte Schönberg, „ist ein außerordentliches Kompositionstalent. Aber in dem Zustande, in dem er zu mir gekommen ist, war es seiner Phantasie scheinbar versagt, was anderes als *Lieder* zu komponieren. Ja selbst die Klavierbegleitungen zu diesen hatten etwas vom Gesangstil. Einen *Instrumentalsatz* zu schreiben, ein *Instrumentalthema* zu erfinden, war ihm absolut unmöglich. Sie können sich kaum vorstellen, welche Mittel ich angewendet habe, um diesen Mangel im Talent zu beheben.“

Berg hatte seine Studien bei Schönberg im Herbst 1904 begonnen. Sein älterer Bruder Charly hatte eine Zeitungsanzeige gesehen, in der Schönberg Schüler suchte, und hatte einige von Albans Liedern ohne dessen Wissen eingereicht. Die ersten Jahre der Studien müssen gänzlich aus notwendigen Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt bestanden haben. In einem Brief an Frida Semler, die Tochter eines Freundes der Familie, erklärte Berg im Sommer 1907:

Heuer beendigte ich bei Schönberg die Kontrapunktstudien und ich freue mich sehr, seine Zufriedenheit – wie ich durch Zufall erfuhr – erlangt zu haben. Nun gehts auf die Komposition im folgenden Herbst. Über Sommer soll ich fleißig arbeiten, teils drauflos komponieren (ich mach jetzt so für mich eine Klaviersonate) teils Kontrapunkt wiederholen (6- – 8-stimmige Chöre und eine Fuge mit drei Themen für Streichquintett und Clavierbegleitung) ... Freilich gewinnt man durch Schönbergs enormes Können einen grandiosen Überblick über die ganze Musikliteratur und ein gesundes und riesiges Anteilsvermögen.

Die Klaviersonate, auf die Berg sich bezieht, kann nicht diejenige gewesen sein, die als sein Opus 1 bekannt ist, da diese erst im folgenden Jahr komponiert wurde. Berg hatte tatsächlich nicht weniger als fünf Versuche unternommen, eine Sonate zu schreiben, die alle unvollendet blieben. Er hatte außerdem eine Reihe von Klaviervariationen beendet, die in ihrer Unselbstständigkeit

so unreif sind, dass die Leistung der Sonate Opus 1 umso außerordentlicher wirkt. Sie ist in der Tat Bergs erstes ganz und gar charakteristisches Instrumentalstück, und obwohl sie deutlich unter dem Einfluss einiger neuer Werke Schönbergs – darunter das Erste Streichquartett Opus 7 und die Kammersymphonie Opus 9 – geschrieben wurde, ist seine eigene individuelle Stimme unverkennbar.

Berg hatte ursprünglich beabsichtigt, eine großangelegte Sonate in drei Sätzen zu schreiben. Als er seinem Lehrer gestand, dass ihm die Inspiration für die Fortsetzung fehlte, versicherte ihm Schönberg, dass der eine Satz, den er bereits komponiert hatte, in sich schon vollständig war. Es ist eine klare Sonatenform, mit einer traditionellen Wiederholung der Exposition, aber zugleich ist die Musik in ständiger Entwicklung. Die Tonart ist scheinbar h-moll, und die Eröffnungsphrase mündet mit einer Kadenz klar in die Tonika. Die abschließenden fünf Takte der Coda stehen auch unzweifelhaft in h-moll, aber zwischen diesen beiden äußeren Polen ist Bergs harmonischer Stil so dicht chromatisch, dass er den Zug der Schwerkraft einer zentralen Tonart vermeidet. Selbst die beruhigende Kadenz des Hauptthemas in die Grundtonart wird am Anfang der Wiederholung pointiert vermieden, wo die harmonische Auflösung der Eröffnungsphrase absichtlich vereitelt wird.

Bergs Sonatensatz hat drei Hauptthemen, jedes in einem langsameren Tempo als das vorherige. In einem Stück, dessen Tempo fast ständig fluktuiert (selbst die vier Anfangstakte enthalten ein Accelerando, dem unmittelbar ein Ritardando folgt), ist es die fortschreitende Verringerung des Tempos der drei Hauptthemen, die den wichtigsten formalen Bezugspunkt der Musik liefert. Zwischen den Themen stehen zwei Passagen in schnellerem Tempo, die zweite rascher als die erste, und die Zunahme des Kontrasts zwischen den verschiedenen Geschwindigkeiten, die daraus entsteht, ist von derselben Art, die Berg später in viel größerem Maße in seiner *Lyrischen Suite* für Streichquartett einsetzen sollte. Nicht weniger bemerkenswert als der formale Entwurf der Sonate ist ihre thematische Einheit. Unter diesem Gesichtspunkt fällt besonders auf, dass der Augenblick der höchsten Geschwindigkeit in der Exposition – eine Serie flüchtiger Sextolen, gespielt in einem Tempo, das mit „Rasch“ bezeichnet ist – die melodische Form des ausdrucksvollen

Schlussstemas „Quasi adagio“ gespielt erzeugt, in dem dieselben Noten in ungefähr einem Zehntel ihrer ursprünglichen Geschwindigkeit zu hören sind. Berg unterstreicht die Beziehung zwischen den beiden Passagen dadurch, indem er sich dem Schlussstema mit einem langen Ritardando nähert, in dem die relevante Sextole in einem immer langsameren Tempo zu hören ist. Außerdem assimiliert das Schlussstema schrittweise den Rhythmus und die melodische Form des Eröffnungstemas der Sonate, so dass am Ende der Exposition eine „Auflösung“ nahtlos zum Beginn des Hauptthemas zurückführt, und die Wiederholung fast schon im Gange ist, bevor der Zuhörer es bemerkt. Da das Schlussstema „Quasi adagio“ gespielt wird und da die letzten Takte der Coda noch langsamer werden, endet die Sonate in einer Atmosphäre tiefer Ruhe.

MAURICE RAVEL: MIROIRS

Etwa zu der Zeit, als Berg sich wegen Kompositionsunterrichts zum ersten Mal an Schönberg wandte, begann Ravel an seinem Klavierzyklus *Miroirs* zu arbeiten. Im Herbst 1905 konnte er die Fahren der ersten Ausgabe korrigieren, und der vollständige Zyklus wurde im folgenden Januar von Ravels katalanischem Pianistenfreund Ricardo Viñes aufgeführt. Die fünf Stücke stellen einen signifikanten Bruch mit dem früheren Stil des Komponisten dar, wie er selbst viele Jahre später einräumte. „Die *Miroirs*“, sagte Ravel in einer autobiographischen Skizze, die 1938 posthum veröffentlicht wurde, „bilden eine Sammlung von Klavierstücken, die in meiner harmonischen Entwicklung einen Wandel bedeuten, der erheblich genug war, um jene Musiker aus der Fassung zu bringen, die bis dahin am meisten an meinen Stil gewöhnt waren.“ Bei anderer Gelegenheit erklärte der Komponist seinem Freund und Biographen Alexis Roland-Manuel:

Der Titel *Miroirs* ... hat meine Kritiker berechtigt diese Sammlung unter den Werken der Impressionistischen Strömung einzureihen. Ich widerspreche dem nicht, wenn man diesen Begriff als Analogie sieht. Übrigens eine eher flüchtige Analogie, wo doch der Impressionismus außerhalb der Malerei keine klar umrissene Bedeutung zu haben scheint. Auf jeden Fall soll das Wort „Spiegel“ nicht zur Vermutung führen, dass ich eine subjektivistische Theorie der Kunst bejahen will. Ein Satz von Shakespeare hat mir geholfen eine völlig gegensätzliche Absicht zu

formulieren: "the eye sees not itself/But by reflection, by some other things". [Julius Caesar, 1. Akt, 2. Szene]

Einige Jahre bevor Ravel die Arbeit an seinen *Miroirs* begann, hatte er sich einer Gruppe von Kunstliebhabern angeschlossen, die als *Les Apaches* bekannt waren. Ihre Mitglieder trafen sich regelmäßig am Sonntag, um über Kunst, Poesie und Musik zu diskutieren. Nach dem Komponisten Maurice Delage wurde ihr Name eines Nachmittags geprägt, als er und einige andere Enthusiasten von einer Konzertmatinee zurückkamen. Ein Bote der Zeitschrift *L'Intransigeant*, der aus Versehen mit ihnen zusammenstieß, rief „*Attention les Apaches*“, und der Name entzückte Ricardo Viñes so sehr, dass er haften blieb. Neben Viñes, Delage und Ravel gehörten der Gruppe die Dichter Tristan Klingsor und Léon Paul Fargue, der Maler Paul Sordes, der Musikkritiker Michel D. Calvocoressi und die Komponisten André Caplet, Manuel de Falla, Florent Schmitt und Déodat de Séverac an. Das berühmteste Mitglied war Strawinsky, auch wenn er nur für kurze Zeit dazugehörte. Es war bei Zusammenkünften der *Apaches*, wo Ravel zum ersten Mal seine *Jeux d'eau*, seine Sonatine und *Oiseaux tristes* spielte, und er widmete jedes der fünf Stücke der *Miroirs* einem Mitglied der Gruppe – gleichsam als offene Bestätigung der entschiedenen stilistischen Abenteuerlust der Musik. Ravels Freund und Biograph Alexis Roland-Manuel zufolge geschah es bei einer Zusammenkunft der *Apaches* im Haus von Maurice Delage in der Rue de Civry, dass Ricardo Viñes berichtete, er habe dem Komponisten Debussys *D'un Cahier d'esquisses* vorgespielt:

Debussy hatte ihm [Viñes] erläutert, dass er von einer Art der Musik träumte, deren Form so frei war, dass sie improvisiert klingen würde; von Werken, die wie aus dem Skizzenbuch gerissen schienen. Ravel war bei dem Treffen zugegen. Ziemlich unerwartet stimmte er dieser Idee zu. Er gestand ein, dass das Werk an dem er gerade arbeitete auf ähnlichen Gedanken beruhte. „Ich wäre froh“, sagte er, „etwas zu schaffen, das mich von *Jeux d'eau* befreit.“

Das Stück, an dem Ravel zu der Zeit arbeitete, war vermutlich *Oiseaux tristes* – nicht nur das erste der *Miroirs*, das geschrieben wurde, sondern nach Aussage des Komponisten das für

den Zyklus charakteristischste.

Das Eröffnungstück, *Noctuelles*, ist Léon-Paul Fargue gewidmet, dessen Verszeilen *Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, cravater d'autres poutres* (Die Nachtfalter der Scheunen fliegen davon, in linkischem Flug, um sich an anderen Balken zu sammeln) es inspirierten. Ravel beschwört den Flug der Insekten mit den schnell aufeinanderfolgenden Verzierungen und flüchtigen Arpeggios der Rahmenteile des Stücks. Der mittlere Teil, mit seinen nachdrücklichen synkopierten Pedalnoten, ist eher lyrisch überschwänglich. Die Pedalnoten setzen sich durch die lange Überleitung zur Reprise des Eröffnungsteils fort. Es ist charakteristisch, dass Ravel den Mittelteil in Form einer flüchtigen, fernen Erinnerung kurz vor dem Schluss noch einmal beschwört. Der Klaviersatz in den äußeren Teilen, besonders den blendenden, kadenzartigen Passagen lässt in vielem das Vorbild Liszt erkennen.

Das melancholische Stück *Oiseaux tristes* beschwört, wie Ravel selbst sagte, „Vögel, die in der Erstarrung eines dunklen Waldes in den heißesten Stunden des Sommers verloren sind“. Der Kritiker Emile Vuillermoz, der ebenfalls ein Mitglied der *Apaches* war, erinnerte sich, dass Ravel die Idee für das Stück im Wald von Fontainebleau gekommen war. „Als er dort Freunde besuchte, hörte der Komponist eines Morgens eine Amsel, die eine Melodie piff, deren Arabesken, zugleich elegant und melancholisch, ihn entzückten. Alles, was er zu tun hatte, war dieses Thema getreulich zu transkribieren, ohne eine Note zu verändern, um die durchsichtige, poetische Seite zu erzeugen, die den nostalgischen Ruf dieses französischen Bruders des Waldvogels aus *Siegfried* vergeistigt.“ Als Ravel dieses Stück am 11. Oktober 1904 seinen Mit-*Apaches* zum ersten Mal vorspielte, war Ricardo Viñes der einzige Zuhörer, dem es gefiel. Das erklärt vielleicht, warum es ihm gewidmet ist, obwohl Ravel später zugab, es habe ihn amüsiert, ein so unpianistisches Stück einem virtuellen Pianisten zuzueignen. Michel Calvocoressi erinnerte sich: „Nur einmal, in jenen frühen Tagen, verwirrte uns ein Stück von ihm (Ravel) eine Zeitlang. Es war *Oiseaux tristes*, das er uns wieder und wieder vorspielte, ohne dass wir verstanden hätten, worum es ihm ging. Er war ziemlich unglücklich darüber, dass wir gegenüber einem Stück gleichgültig waren, in das er so viel von sich selbst gesteckt hatte.“

Der wichtigste der Vogelrufe, die in *Oiseaux tristes* auftauchen, ist der erste, der in den Eröffnungstakten ohne Begleitung zu hören ist. Er kehrt in verschiedenen Stadien im Verlauf des Stückes wieder, und seine melodische Form sowie sein Rhythmus gehen in der Schlusskadenz auf. Der Wohlklang des einsamen Vogelrufs, in der oberen Stimmlage des Klaviers, steht in starkem Kontrast zu der Mattigkeit der „wiegenden“ Begleitung im Bass, in der wir das Drückende des feuchten Waldes zu hören scheinen. Mit dem geisterhaften Klang der charakteristischen Figur der wiederholten Note aus der Anfangsmelodie verklingt schließlich die Musik.

Une Barque sur l'océan, das vielleicht am offensichtlichsten impressionistische Stück des Zyklus, ist passenderweise einem Maler gewidmet – Paul Sordes. Die wellenartige Arpeggio-Bewegung der Eröffnungstakte setzt sich fast unablässig durch den Rest des Stücks fort, obwohl die Wellen im mittleren Teil wilder werden. Ravel orchestrierte das Stück später, war aber mit dem Ergebnis unzufrieden und zog es zurück. Das trifft nicht auf seine Orchesterversion des folgenden Stückes zu, *Alborada del gracioso*, das eine seiner strahlend farbigsten Partituren ist. (Die Orchestrierung wurde von Diaghilev in Auftrag gegeben, und in diesem neuen Gewand gestattete sich Ravel, die Dimensionen zu verändern und insbesondere das Crescendo am Schluss auszuweiten.)

Paul Sordes war ein vorzüglicher Amateurpianist, vielleicht sogar in der Lage, *Une Barque sur l'océan* zu meistern. Auf der anderen Seite muss Ravel ein eigenartiges Vergnügen daran gefunden haben, *Alborada del gracioso*, das virtuoseste Stück der Sammlung, einem Musikkritiker zu widmen – M.D. Calvocoressi. Vielleicht waren die schnell aufeinanderfolgenden Repetitionsnoten und die Glissandi in Terzen und Quartan etwas weniger furchteinflößend auf dem vergleichsweise leichtgängigen Erard-Flügel, den sowohl Ravel als auch Ricardo Viñes gewohnt waren, als sie es auf dem üblichen modernen Steinway sind, aber das Stück als Ganzes bleibt notorisch schwer zu spielen.

Ravel lag spanische Musik im Blut, da seine Mutter Baskin war, und er erzählte später einer Freundin, der Violinistin Hélène Jourdan-Morhange, wie sie ihn als kleines Kind mit spanischen und baskischen Liedern in den Schlaf sang. *Alborada del gracioso* war nicht der erste Versuch

des Komponisten im spanischen Idiom – es hatte das Eröffnungsstück *Habanera* in den beiden Werken für zwei Klaviere von 1895 gegeben, genannt *Sites auriculaires* (Ravel transkribierte es später für Orchester und baute es in seine *Rapsodie espagnole* ein) – und er war auch keineswegs der letzte: Es folgte die einaktige Oper *L'Heure espagnole* und nicht zuletzt der berühmte *Boléro*. Aber kein Werk Ravels beschwört lebhafter als *Alborada* das Schwirren der Flamenco-Gitarre und den Wirbel der Kastagnetten, der für die *seguidilla* so charakteristisch ist, oder – im langsameren Mittelteil – den trägen, improvisierenden Vokalstil der *copla*. Der Titel des Stücks ist schwer zu übersetzen. Ravel selbst hielt den *gracioso*-Charakter der spanischen Komödie für einzigartig in dieser Theatertradition und schlug *Aubade du buffon* (*Morgenserenade des Clowns*) als brauchbare Übertragung vor. Auf jeden Fall war er darauf aus, die humorvolle Seite des Charakters zu betonen – ein Aspekt, der in der Orchesterversion durch die Posaunen-Glissandi der Schlusstakte glänzend ausgedrückt wird.

Das letzte Stück der Sammlung, *La Vallée des cloches*, ist der natürliche Nachfolger von Ravels eigenem *Entre cloches*, dem zweiten Stück der frühen *Sites auriculaires*. Im Jahr nach der Komposition von *La Vallée des cloches* begann Ravel mit der Arbeit an einer Oper mit dem Titel *La cloche engloutie*, die auf Gerhart Hauptmanns Theaterstück *Die versunkene Glocke* basierte. Dieses Bühnenstück wurde schließlich aufgegeben, aber Ravel kehrte in *L'heure espagnole* und in *Le gilet* aus *Gaspard de la nuit* zum Klang läutender Glocken zurück.

La Vallée des cloches (Maurice Delage gewidmet) war offenbar vom Klang der Mittagsglocken in Paris inspiriert. Die Glockenklänge sind durchgängig vielfach überlagert, und die Pianistin Henriette Faure erinnerte sich daran, dass der Komponist darauf bestand, jede Glocke müsse ihre eigene spezifische Klangfarbe haben:

Ravel war gnadenlos in seiner Einschätzung meiner Interpretation dieses Stücks, welche er als schwerfällig und einfallslos in der Klangfarbe bezeichnete. Im Anfangsteil versuchte er mich dazu zu bringen die glockenartigen Sechzehntel in Quarten und Terzen in der rechten Hand und den ruhigeren Klang der Glocken in der hohen Oktave, die den Rhythmus in der linken Hand punktieren,

auf zwei klar unterscheidbaren Ebenen zu spielen. Und die ganze Sache musste in einem Pianissimo verbleiben, das er, auf wundersame Weise, in einer Art produzieren konnte, dass es nicht schwächlich klang.

Die zarten Glocken der äußeren Teile, die typischerweise in leeren Oktaven oder Quartan erklingen, rahmen einen klangvolleren Mittelteil ein, in dem Ravel eine breit angelegte Melodie entfaltet. Am Ende verschwinden die Klänge in der Ferne, mit einer ganz neuen tiefen Glocke – ein wunderbarer Einfall, der eine große Vielfalt unerhörter Glockenklänge suggeriert.

ROBERT SCHUMANN: HUMORESKE Opus 20

Schumanns *Humoreske* ist nicht, wie der Titel nahelegen könnte, ein kurzes Charakterstück kapriziöser Natur, wie die Beispiele von Dvořák, Grieg, Reger und anderen, sondern ein Klavierzyklus einer Größenordnung, die seinem *Carnaval*, der *Kreisleriana* und den *Davidsbündlertänzen* entspricht. Schumanns Wahl des Wortes „Humoreske“ (er verwendete es später für das zweite seiner vier *Fantasiestücke* Opus 88 für Klaviertrio) wird in einem Brief an Clara Wieck vom 11. März 1839 erklärt:

„Meine liebe Klara, Dir über acht Tage lang nicht zu schreiben, ist das recht? Aber geschwärmt habe ich in Dir, und mit einer Liebe an Dich gedacht, wie ich sie noch gar nicht gekannt. Die ganze Woche saß ich am Clavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemalt in meinem Opus 20, d. großen Humoreske, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt. Und so hab' ich's gerne. Zwölf Bogen in acht Tagen fertig geschrieben“

Die gemischten Gefühle, die Schumann beim Schreiben seiner *Humoreske* empfand, sind in den gegensätzlichen Stimmungen oder Arten von „Humor“ reflektiert. Seinem belgischen Bewunderer Simonin de Sire, dem er seinen *Faschingsschwank aus Wien* widmete, gab Schumann einen weiteren Hinweis auf die Bedeutung des Titels, als er die Schwierigkeit andeutete, ihn ins

Französische zu übersetzen: „Auch das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, dass gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigentümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemütliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemütlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind.“

Die *Humoreske* hat einen der schönsten Anfänge im Werk Schumanns: eine liedartige Melodie, die nicht mit der Tonika beginnt – als ob sie mittendrin anfinge. Die erste Note fis (die Tonart ist B-Dur) hat weitreichende Implikationen: Sie kündigt als Erstes einen Mittelteil in Ges-Dur an, wobei die linke Hand mühelos und zurückhaltend im Kanon mit der rechten ist, und zweitens einen ähnlichen Gang der harmonischen Ereignisse im ersten der folgenden schnellen Teile. Die Einleitungsnummer selbst ist zu einer symmetrischen, bogenartigen Struktur ausgebildet, wobei das anfängliche langsame Material am Ende wiederkehrt. (Sein Hervorgehen aus dem Tempo der „Auflösung“ des vorangehenden schnellen Teils ist ein bemerkenswerter Kunstgriff.)

Die einleitenden Takte der zweiten Nummer haben zu vielen Spekulationen geführt. Die Musik ist auf drei Systemen notiert, wobei das mittlere als eine „innere Stimme“ gekennzeichnet ist. Versuche, diese Melodie mit einer Romanze von Clara Wieck in Verbindung zu bringen, die etwa zur gleichen Zeit geschrieben wurde, sind nicht ganz überzeugend. Eher wahrscheinlich ist, dass das zusätzliche System nur auf die melodische Form hinweist, die im synkopierten Wirbel der Sechzehntelnoten im oberen Teil der Textur impliziert ist, und dass der Pianist sich die „innere Stimme“ eher vorstellen als sie tatsächlich spielen müsse. Wenn dies eine geheime Botschaft an Clara ist, muss sie erst noch entschlüsselt werden.

In diesem zweiten Stück gibt es eine weitere merkwürdige Synkopierung, wobei die linke Hand des Pianisten als eine Art Zeitmesser agiert, während der rechten vorgegeben ist, „wie ausser Tempo“ zu spielen. Von diesem Punkt an beschleunigt sich die Musik schrittweise, bis der Umriss des Materials, das die „innere Stimme“ umgibt, plötzlich in Form einer Reihe lang gehaltener Akkorde wiederkehrt – als ob die Musik zur Unbeweglichkeit gefroren wäre. Dieser völlig unerwartete

Moment des Stillstandes nimmt den Platz jeder möglichen Reprise der einleitenden acht Takte des Stückes ein, die wirbelnde Verzierung des Einleitungsteils wird da wieder angeschlossen, wo der neunte Takt gewesen war. Es ist eine der bemerkenswertesten Reprisen im gesamten Werk Schumanns, vielleicht die Quelle sich ähnlich überlappenden Wiederholungen bei Brahms, wofür der erste Satz von dessen vierter Symphonie das beste Beispiel ist.

Die folgende Nummer setzt eine zärtliche g-moll Melodie in Kontrast zu einem schnellen „Intermezzo“ in B-Dur, das den Pianisten mit einer besonderen technischen Herausforderung konfrontiert: Seine schnelle Verzierung in Sechzehnteln taucht an einer Stelle in Oktaven für die rechte Hand auf – eine Passage, die auf den Instrumenten der Zeit Schumanns, deren Tasten etwas flacher und ein bisschen schmaler waren, weniger einschüchternd gewesen sein mag.

Das letzte Stück des Zyklus hat ein offeneres Ende als seine Vorgänger. Es ist tatsächlich eine gar nicht so kleine *Humoreske* für sich. Sein Einleitungsteil kehrt zu der Stimmung und dem harmonischen Umriss des Anfangs des Werkes zurück. Aber diese reflektierende Passage weicht schließlich einer erregenden Episode, die sehr stark im Stil der *Kreisleriana* geschrieben ist. (Sie ist einem der „Intermezzi“ im zweiten Stück dieses früheren Werkes auffallend ähnlich.) Diese wiederum beschleunigt sich, um das zu bilden, was erwartungsgemäß einen schwindelerregenden Schluss für das Werk als Ganzes liefern sollte. An diesem Punkt schaltet sich jedoch Schumann der Satiriker ein, mit einem übertrieben feierlichen Marsch, der langsam ausklingt, um dem Schlussteil Platz zu machen: einem für Schumann charakteristischen „Ende der Geschichte“, mit Passagen, die einen rezitativen Stil andeuten. Schließlich führt Schumann, als wollte er die Vorstellung eines poetischen Endes dieser Art abschütteln, ein energisches Allegro ein, das das Werk zu einem entschlossenen, wenn auch abrupten Abschluss führt.

CATALINA BUTCARU

Catalina Butcaru wurde in Constanta, Rumänien, geboren. Sie gilt als eine der außerordentlichen Begabungen ihrer Generation. Ihr musikalisches Verständnis und ihre beeindruckende Virtuosität und Darstellungskraft begeistern Dirigenten, Kammermusikpartner und Kritiker. Nach einem Kammermusikabend im Wiener Konzerthaus, im Mai 2000 schreibt *Der Neue Merker*: „Die rumänische Pianistin ist eine musikalische Dialogpartnerin von stupender Reife, sie spielt technisch tadellos mit einer Ausdruckspalette, die von Sublimität bis zu energisch-kraftvoll zupackender Allüre reicht.“

Im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit stehen Werke der Romantik und der Moderne bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Besonders großen Anklang beim Publikum findet Catalina Butcaru in den letzten Jahren auch als Beethoven-Interpretin. Ab fünf Jahren Unterricht bei Victoria Nitu im Musikgymnasium Constanta. Danach Studium bei Olga Szel im Musikgymnasium G. Enescu in Bukarest und Förderung durch die bedeutenden rumänischen Pianisten Aurora Ienei und Dan Grigore.

Bereits mit sechzehn Jahren Aufnahme an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, dort Solistendiplom bei Professor Jürg von Vintschger. Wichtige künstlerische Impulse erhielt sie in Wien auch durch die jahrelange Arbeit mit der Pianistin Meira Farkas.





Studium beim russischen Klavierpädagogen Alexander Satz an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, wo sie 2006 ihr Magisterdiplom erlangte.

Darüber hinaus nahm Catalina Butcaru an Meisterkursen renommierter Musiker wie Dmitri Bashkirov teil. Sie ist Preisträgerin zahlreicher Klavierwettbewerbe.

Catalina Butcaru gab mit acht Jahren ihr erstes öffentliches Konzert, mit vierzehn trat sie erstmals als Solistin mit Orchester auf, und bald darauf folgten Aufnahmen für den rumänischen Rundfunk. Zwischen 1996 und 2001 entstanden Aufnahmen für das Fernsehen und den Rundfunk in Österreich. Seit dem Jahr 2000 spielte Catalina Butcaru zahlreiche Konzerte in Österreich, Großbritannien, Italien, Spanien, Ungarn, Bulgarien, Rumänien, in den Niederlanden und in der Türkei. Im April 2006 gab sie ihr vielbeachtetes Debüt als Solistin in London.

Kammermusik: viele Projekte mit namhaften Musikern, etwa mit dem Geiger Yair Kless oder mit dem Cellisten des Alban Berg Quartetts, Valentin Erben. Auftritte unter anderem im ORF-Radiokulturhaus in Wien, beim Kammermusikfestival Reichenau, im Wiener Konzerthaus, im Atheneum in Bukarest und im Martinu-Saal in Prag.

Producer: Misha Donat

Sound engineer and editor: Patrick Allen

Recording location: Wigmore Hall, London, 30 & 31 August and 1 September 2006

Booklet notes: Misha Donat

Übersetzung aus dem Englischen/German Translation: Nele Löw-Beer

© 2008 Catalina Butcaru © 2008 Divine Art Ltd

Cover and booklet design: Alicia Sancha

Catalina Butcaru wishes to extend special thanks to the following people and organisations:

Dr. Kitty and Dr. Arnold Schmidt

The ICCR Vienna



DIVINE ART RECORDINGS GROUP

INNOVATIVE | ECLECTIC | FASCINATING | INSPIRATIONAL

Over 500 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, can be browsed on our website. All our recordings are available at any good record store or download provider or direct from our secure online shopping website:

www.divineartrecords.com
(CD, 24-bit HD, FLAC and MP3)

Diversions LLC (Divine Art USA) email: sales@divineartrecords.com

Divine Art Ltd. (UK) email: uksales@divineartrecords.com

Printed catalogue sent on request
Also available in digital download through Primephonic, Qobuz, iTunes, Amazon, Spotify and many other platforms

follow us on facebook, youtube and twitter



WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.

ddv24127

Catalina Butcaru, piano

Recital

Alban Berg

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | Piano Sonata, op. 1 | 11:26 |
|---|---------------------|-------|

Maurice Ravel - Miroirs

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 2 | Noctuelles | 5:26 |
| 3 | Oiseaux tristes | 4:11 |
| 4 | Une barque sur l'océan | 7:56 |
| 5 | Alborada del gracioso | 6:55 |
| 6 | La vallée des cloches | 5:47 |

Robert Schumann - Humoreske, op. 20

- | | | |
|----|------------------|------|
| 7 | Einfach | 5:25 |
| 8 | Hastig | 4:38 |
| 9 | Einfach und zart | 4:45 |
| 10 | Innig | 2:39 |
| 11 | Sehr lebhaft | 1:55 |
| 12 | Mit einigem Pomp | 1:47 |
| 13 | Zum Beschluß | 6:20 |

Recorded at Wigmore Hall, London, August 2006

Producer: Misha Donat

Recording Engineer: Patrick Allen

All Rights Reserved: Catalina Butcaru

Diversions Records

