



THE KOROLIOV SERIES VOL. XX

Late Piano Works

by Ludwig van Beethoven

Evgeni Koroliov,
Duo Koroliov, piano

Monumental Bagatelles

"Bagatelles by – Beethoven? – How does the concept of a bagatelle equate with this celebrated musical hero? " In 1824, the unnamed reviewer from the "Berliner allgemeine musikalische Zeitung" probably wasn't the only person to ask this question regarding a recent collection of piano works by the composer. He did, however, provide a suitable answer: "A fleeting glance shows us eleven pieces of music of a small scale; yet within their bounds, they are infinitely magical!" The shortest of the Bagatelles, op. 119, consists of just 13 bars and the longest, at 74 bars, is still shorter than most of Beethoven's sonata movements. So, regarding length, one can indeed speak of "Bagatelles," as Beethoven himself did on various occasions.

Beethoven did not invent the musical genre of the "Bagatelle;" it existed long before him and was used later, too. He did, however, give the term a new meaning. At first it was his term for small piano works that he had laid aside and collected in a portfolio, which he assumed he would return to at some point. He published seven pieces in 1803 entitled "Bagatelles" as opus 33. Even in this first collection, "Bagatelle" is a general term for various types of highly demanding piano compositions that are not part of a larger cyclic work such as a sonata. Notwithstanding this, the Bagatelles op. 119

and, above all, the six pieces op. 126, display a certain inner connection. However, there is a change in style in opus 119 due to its genesis. The first six Bagatelles go back to the aforementioned portfolio and were essentially already more than 20 years old. The Bagatelles 7 to 11, however, originated from 1821 as contributions to the Wiener Pianoforte-Schule by the piano pedagogue Friedrich Starke. Beethoven subsequently placed them in a collection with the older pieces, which had obviously been fundamentally reworked.

Some of the Bagatelles adopt dance forms. The contours of an ancient minuet shimmer through the first piece in opus 119. The ninth piece, on the other hand, appears as a modern waltz, and almost seems to anticipate Chopin. The third is expressly entitled "à l'Allemande" and offers an example typical of Beethoven's humour with an overlong coda, which time and again makes itself felt as a counterpoint to the serious inward-looking nature of this music.

Even Beethoven's contemporaries felt that the Bagatelles as instrumental music absolutely demanded a poetic interpretation. For the reviewer quoted above, the G minor op. 119, no. 1, was "the lamentation of a youth who has lost his beloved," whilst the A major Bagatelle op. 119, no. 4 seemed to him like the "awakening of the sweet feeling of love in the breast of a fifteen-year-old girl." State-

ments like these, of which there are many, place Beethoven's Bagatelles in the realm of romantic character pieces, a genre that blossomed a little later with Robert Schumann and Felix Mendelssohn Bartholdy.

The six Bagatelles op. 126 differ in many respects from the works of the previous collection. A slow piece is followed each time by a fast one, although in the last Bagatelle, the rapid tempo is confined to a few bars at the beginning and end, which frame a slow section like a kind of fanfare. Although the pieces are different lengths – no. 4 comprises 216 bars, no. 5 only 42 – their durations in performance are very similar due to the different tempos. And yet no Bagatelle resembles another; each unfolds its own particular character. No. 1 is an instrumental song, no. 2, on the other hand, is an etude in which rapid sections contrast with *molto cantabile* passages. In no. 3, a singing melody dissolves into ornamentation, no. 4 takes up two Baroque dance models, the *Bourée* and the *Musette* (with a drone bass). no. 5 introduces a simple melody, in typical late Beethovenian manner in the highest register of the piano whilst no. 6 searches out the deeper registers.

Around the same time as the two late Bagatelle collections, Beethoven wrote his most extensive piano work, which surpassed even the monumental "Hammerklavier" Sonata op.106: "33 Variations on a Waltz for

the Pianoforte" op. 120. The waltz in the title came from the composer Anton Diabelli, who also worked as a publisher. Diabelli wanted a promotional campaign to draw attention to his publishing house, which he ran together with Pietro Cappi. Diabelli invited no less than fifty of the "most distinguished composers and virtuosi of Vienna and the Imperial and Royal States" to write a variation on his little waltz. Submissions were then published under the title "Vaterländischer Tonkünstlerverein" [National Association of Musicians], amongst them contributions by the young Franz Liszt, Franz Schubert and many other composers who were well-known at the time but are largely forgotten today.

Naturally, Beethoven was also invited to participate in this project. He accepted the invitation, but didn't just content himself with one single variation. An enormous variation cycle grew over several years, which eventually made it impossible to publish Beethoven's rendition of Diabelli's Waltz alongside the contributions of the other "musicians and virtuosi." As a result, Beethoven's "Diabelli Variations" appeared as the first volume of the "Vaterländischen Tonkünstlerverein," with the contributions of the other composers being published in a second volume.

Beethoven had previously composed several sets of variations – the late sonatas

op. 109 and op. 111 both end with variation movements – but he had never taken the principle of variation as far as in this work, which Hans von Bülow aptly characterized as a “microcosm of the Beethoven spirit.” Janus a Costa, critic of the “*Journal für Literature, Kunst, Luxus und Mode*” [Journal of Literature, Art, Indulgence and Fashion] saw in the individual variations “independent tone poems, springing from the theme as flowers from the ground, all betraying their common origin despite their charming diversity and shades of colour.” In fact, the old technique of figurative reworking of the theme is also found in this work, whose basic form shines through the ornamentation. This, however, is subordinate to the idea of giving each variation its own character. Beethoven had succeeded in doing this even in his Bagatelles, a series of loosely connected individual pieces, and he brought it to fruition in his opus 120 – a monumental work whose inexhaustible variety developed out of the Diabelli waltz’s simple structure.

The direction Beethoven is to take in this work is evident right from the first variation: the waltz theme, which opens the piece, is immediately transformed into a march. At the end of the work, Beethoven recasts Diabelli’s lively dance as a highly embellished minuet, which seems, as it were, to gradually dissolve towards the conclusion in a series of small note values. Within this frame-

work, a fascinating spectrum of compositional possibilities unfolds: virtuosic etudes stand alongside more measured, sostenuto character pieces, pieces in an incredibly fast tempo next to ones that almost come to a standstill. Some variations are based on the Diabelli Waltz in its entirety, while others only refer to elements of it. For example, in the 22nd variation Beethoven takes the striking motif of a fourth, with which the Waltz begins, and develops a tribute to one of his great idols (“*Alla, Notte e giorno faticar ‘di Mozart*”) by first of all quoting Leporello’s complaint about his “padrone” from the first scene of *Don Giovanni*, and then freely developing it.

The other great model is unmistakably the music of Johann Sebastian Bach, which Beethoven engaged with throughout his life, but which he examined particularly intensively in his final creative period. Contrapuntal thinking permeates many of the variations: in the 24th variation it is condensed into a fughetto, and the 32nd variation is actually an extensive fugue. That this isn’t the work’s conclusion (which would be plausible) is made clear by Beethoven, by, amongst other things, departing from the tonic key of C major for the first and only time, and choosing E flat major.

Fugues and fugal passages are often found in Beethoven’s late instrumental works, such as in the final movements of

the D major Cello Sonata op. 102, no. 2 and the Piano Sonatas in B flat major op. 106 and in A flat major op. 110. All of them can be understood with hindsight as precursors to a work in which Beethoven advanced further than ever before into extreme regions of musical expression: the “Große Fuge” for string quartet op. 133, which was originally the closing movement of the string quartet op. 130, but was then replaced by an alternative finale. In the first edition, the “Große Fuge” bears the additional instruction, added by Beethoven, “tantôt libre, tantôt recherchée” (partly free, partly strict). The almost quarter-hour-long work is a tour de force of counterpoint as well as a real test for the four string players, who have to maintain a level at the limits of playability.

Beethoven’s publisher, Matthias Artaria, had the idea of publishing the hair-raisingly difficult piece in a version for piano four hands. Beethoven consented to an arrangement of the quartet movement by the young composer Anton Halm. He was not satisfied with his work, however, so he took over the task himself and, towards the end of his life, created a stand-alone version of the work, whose immense musical wealth seems different in this version; perhaps even better than in the original form.

Thomas Seedorf

Evgeni Koroliov

Evgeni Koroliov, born in Moscow in 1949, is undoubtedly a prominent figure on the international piano scene. The *Süddeutsche Zeitung* said of his playing, “Koroliov embraces the essence of the music; he is emphatically interested in what it is really about rather than just scratching the surface.”

In Koroliov’s repertoire, which ranges from the Baroque through the Impressionists to Messiaen and Ligeti, the works of Bach occupy a special position. Gjörgy Ligeti enthused, “If I could take just one work to a desert island then I’d choose Koroliov’s Bach, because all alone, dying from hunger and thirst, I would listen to this over and over until my last breath.”

Evgeni Koroliov has lived in Hamburg since 1978 where he was professor at the *Hochschule für Musik und Theater* until 2015. He himself was a student at the legendary Tchaikovsky Conservatory in Moscow. Amongst his teachers were Heinrich Neuhaus, Maria Yudina, Lev Oborin, and Lev Naumov. He won prizes at the Bach competitions in Leipzig and Toronto and won the “Grand Prix” of the Clara-Haskil competition in 1977.

Koroliov has performed in many of the most important concert halls in Europe: the Concertgebouw Amsterdam, the Teatro

Olimpico Rome, the Gulbenkian Foundation Lisbon, the Palais des Beaux Arts Brussels, the Konzerthaus Berlin, the Laeiszhalle Hamburg and the Herkulessaal in Munich. He has been a guest at renowned festivals such as the Salzburg Festival, the Carinthian Summer Music Festival, the Chopin Festival in Warsaw, Settembre Musica in Turin, the International Piano Festival at La Roque d'Anthéron, the Rheingau Musikfestival, Musikfest Stuttgart, the Ludwigsburg Festival and the Schleswig-Holstein Music Festival. In the 2008/09 season, he was Artist in Residence of the Duisburg Philharmonic.

In 2011, Evgeni Koroliov played piano concertos by Bach on a tour of Germany with Helmuth Rilling and the Bach-Collegium Stuttgart. Mozart piano concertos were on the programme in 2012 with the Orchestra of the Mariinsky Theatre in St. Petersburg, conducted by Valery Gergiev. Koroliov has recently performed several times with Gidon Kremer's Kremerata Baltica.

Autumn 2014 offered the chance to hear Koroliov's performance of Bach's "Art of Fugue" in the Berlin Philharmonic's piano series. The past season took him to the Bachwoche in Ansbach, the Schwetzingen Festival, the Liszt Academy in Budapest, the Palau de la Música in Barcelona, the Vienna Konzerthaus and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. This season, he begins a

four-part Bach cycle at the Liszt Academy in Budapest. Recitals and orchestral concerts take him to, amongst other places, Hamburg, Bonn and Duisburg.

Evgeni Koroliov's chamber music partners include Mischa Maisky, Natalia Gutman, the Keller Quartet and the Pražák Quartet. Koroliov regularly plays as a duo with Ljupka Hadžigeorgieva.

Evgeni Koroliov has made CD recordings with TACET, Hänssler Classics Profil Edition and hr.klassik - Hessischer Rundfunk's own label. The *Goldberg Variations* in a live recording from the Bachfest Leipzig 2008 were released by EuroArts on DVD. He has won multiple awards for his CDs; most recently, he received the "Preis – Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik" for his recording of Bach's works for piano solo and piano duo with Ljupka Hadžigeorgieva and in 2015 the soloist prize at the International Classical Music Awards (ICMA) for his latest Schubert CD (TACET 979). In August 2016, Koroliov's new recording of Sonatas and Rondos by Mozart (TACET 226) was released.

Ljupka Hadžigeorgieva

Born in Bogdanci, Macedonia, Ljupka studied in Skopje, Zagreb, and also received a scholarship from her home country to study at the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Her teachers included W. M. Choroschina,

L. N. Naumov and A. W. Lyubimov. During her studies she was already winning prizes in international competitions and began an extensive concert schedule. She appeared with leading orchestras and in many chamber music concerts, especially in the former Yugoslavia and the Soviet Union, the Czech Republic, Slovakia, Bulgaria, Italy and Germany. After her studies, she was in demand as a teacher and taught at various universities in her home country. In 1978 she moved with her husband and duet partner Evgeni Koroliov to Hamburg.

Duo Koroliov

Ljupka Hadžigeorgieva and Evgeni Koroliov have played as a piano duo since they studied at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow in the 70s. In 1977, they were prizewinners at the Jeunesse Musicale Competition in Belgrade. The two musicians received other awards at the 1st International Piano Duo Festival in St. Petersburg (audience award, the critics prize, and two special prizes), as well as the special prize of the Moscow Composer's Union at the festival in Ekaterinburg for the best interpretation of a 20th century composition for Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*.

Concert tours have taken the artists to numerous European cities including Rome, Lyon, Luxembourg, Moscow and the

Beethoven House in Bonn. The duo has performed at international festivals such as the Kuhmo Chamber Music Festival, Settembre Musica in Torino, Elba – Isola musicale d'Europa, the Ohrid Summer Music Festival, MDR Summer Music Festival, the Rheingau Music Festival, Musikfest Stuttgart, Sommerliche Musiktage Hitzacker and the Ludwigsburg Festival.

Their repertoire also includes important works from the 20th century such as Bartók's *Sonata for Two Pianos and Percussion*, Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* and Messiaen's *Les Visions de l'Amen*, as well as pieces by Ligeti and Kurtág. In addition, several composers have dedicated new works to the duo (including several sonatas and a double piano concerto).

Radio, television and CD recordings document the musicians' creative work. The CD of works by Schubert (*Fantasy in F minor D 940* and *Sonata Grand Duo D 812*, TACET 134) were reviewed by the press as outstanding and were awarded the "Choc" prize by French music magazine "Le Monde de la musique." In November 2010, TACET issued a CD with works by Bach arranged by Kurtág, Liszt and E. Koroliov for piano duo which received excellent reviews, ("a real pleasure," Jürgen Otten in the monthly concert-goers magazine, "Concerti") and was listed in the "Best-of" list of Deutschen Schallplattenkritik prizewinners.

Note

In TACET's stereo piano recordings, the piano normally sounds as the listener would hear it in concert: high notes on the left, low notes on the right. This is also the case here. It seemed appropriate in Beethoven's late piano works to make the separation between left and right, i.e. between treble and bass, even greater than usual, because in these works Beethoven uses the extremities of the keyboard much more, creating even more extreme contrasts, and because in the four-handed version of the "Große Fuge", the individual voices come out more clearly. In addition we hear the "Große Fuge" the other way round, from the perspective of Ljupka Hadžigeorgieva and Evgeni Koroliov sitting at the keyboard: high notes on the right, low notes on the left. This, too, is a tribute to the raw immediacy and expressiveness of Beethoven's last piano opus.

Andreas Spreer

Monumentale Kleinigkeiten

„Bagatellen von – Beethoven? – Wie verträgt sich wohl der Begriff der Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldenname?“ So oder so ähnlich fragte sich 1824 angesichts einer neuerschienenen Sammlung mit Klavierwerken des Komponisten wahrscheinlich nicht nur der ungenannte Rezensent der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, der aber gleich eine passende Antwort gab: „Ein flüchtiger Blick zeigt uns elf Musikstücke von geringem Umfang; aber in ihren magischen Kreis in Unendliches gebannt!“ Die kürzeste der Bagatellen op. 119 umfasst gerade mal 13 Takte, die längste bleibt mit 74 Takten unter dem Maß der meisten Sonatensätze Beethovens. Mit Blick auf die Länge kann man hier also tatsächlich von „Kleinigkeiten“ sprechen, wie Beethoven selbst es verschiedentlich tat.

Beethoven hat die musikalische Gattungsbezeichnung „Bagatelle“ nicht erfunden; es gab sie schon lange vor ihm und sie blieb auch später geläufig. Er hat der Bezeichnung aber einen neuen Sinn gegeben. Zunächst war sie sein Begriff für zur Seite gelegte kleine Klavierwerke, die er in einer Mappe sammelte und von denen er annahm, dass er irgendwann einmal auf sie zurückkommen würde. Sieben Stücke gab er 1803 unter dem Titel „Bagatellen“ als Opus 33 heraus. Schon in dieser ersten Sammlung

ist „Bagatelle“ ein Oberbegriff für Klavierkompositionen hohen Anspruchs von unterschiedlicher Art, die nicht Teil eines größeren zyklischen Werks wie einer Sonate sind, auch wenn die Bagatellen op. 119 und vor allem die sechs Stücke op. 126 durchaus einen gewissen inneren Zusammenhang aufweisen. Durch Opus 119 zieht sich aber ein entstehungsgeschichtlich begründeter stilistischer Bruch. Die ersten sechs Bagatellen gehen auf Stücke aus der genannten Mappe zurück und waren in ihrer Kernsubstanz bereits mehr als 20 Jahre alt. Die Bagatellen 7 bis 11 entstanden hingegen 1821 als Beiträge zur „Wiener Pianoforte-Schule“ des Klavierpädagogen Friedrich Starke und wurden danach von Beethoven mit den offenbar grundlegend überarbeiteten älteren Stücken zu einer Sammlung vereinigt.

Einige der Bagatellen greifen Tanzmodelle auf. Durch das erste Stück aus Opus 119 schimmern die Konturen eines altertümlichen Menuetts, das neunte kommt dagegen als moderner Walzer daher und scheint beinahe Chopin vorwegzunehmen, das dritte ist sogar ausdrücklich „à l'Allemande“ überschrieben und bietet mit einer überlang geratenen Coda ein Beispiel typisch Beethoven'schen Humors, der sich als Kontrapunkt zur ernsthaften Innerlichkeit dieser Musik immer wieder bemerkbar macht.

Schon die Zeitgenossen empfanden die Bagatellen als Instrumentalmusik, die nach

einer poetischen Deutung geradezu verlangt. Für den schon zitierten Rezensenten war das g-Moll-Stück op. 119, Nr. 1 „die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat“, während ihm die A-Dur-Bagatelle op. 119, Nr. 4 wie das „Erwachen des süßen Gefühls der Liebe in der Brust eines fünfzehnjährigen Mädchens“ erschien. Äußerungen wie diese, von denen es viele gibt, rücken Beethovens Bagatellen in die Nähe des romantischen Charakterstücks, das nur wenig später bei Robert Schumann oder Felix Mendelssohn Bartholdy zu höchster Blüte gelangte.

Die sechs Bagatellen op. 126 unterscheiden sich in vielen Aspekten von den Werken der vorangegangenen Sammlung. Auf ein langsames folgt jeweils ein schnelles Stück; in der letzten Bagatelle ist die rasche Bewegung allerdings auf wenige Anfangs- und Schlusstakte beschränkt, die wie eine Art Fanfare einen langsamen Teil umrahmen. Obwohl die Stücke unterschiedlichen Umfang haben – Nr. 4 umfasst 216 Takte, Nr. 5 nur 42 –, sind ihre Aufführungsdauern aufgrund der unterschiedlichen Tempi sehr ähnlich. Und doch gleicht keine Bagatelle der anderen, jede entfaltet ihren spezifischen Charakter. Nr. 1 ist ein instrumentales Lied, Nr. 2 dagegen eine Etüde, in der sich Partien von rasender Geschwindigkeit und solche von großer Kantabilität gegenüberstehen. In Nr. 3 wird eine gesangliche

Melodie in Ornamente aufgelöst, Nr. 4 greift zwei barocke Tanzmodelle, die Bourrée und die Musette (mit Dudelsack-Bässen) auf. Nr. 5 führt eine einfache Melodie in einer für den späten Beethoven typischen Weise in die höchsten Regionen des Klaviers, Nr. 6 dagegen sucht auch die tiefen Lagen auf.

In zeitlicher Nähe zu den beiden späten Bagatellen-Sammlungen entstand Beethovens umfangreichstes Klavierwerk, das sogar die monumentale „Grosse Sonate für das Hammer-Klavier“ op. 106 übertrifft: „33 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte“ op. 120. Der im Titel genannte Walzer stammte von dem Komponisten Anton Diabelli, der auch als Verleger tätig war und mit einer werbewirksamen Aktion auf sich und seinen gemeinsam mit Pietro Cappi geführten Verlag aufmerksam machen wollte. Diabelli lud nicht weniger als 50 der „vorzüglichsten Tonsetzer und Virtuosen Wiens und der k. k. Staaten“ ein, jeweils eine Variation über seinen kleinen Walzer zu schreiben. Unter dem Titel „Vaterländischer Tonkünstlerverein“ wurden die Einsendungen dann veröffentlicht, darunter Beiträge des jungen Franz Liszt, von Franz Schubert und vielen Komponisten, die damals bekannt waren und heute weitgehend vergessen sind.

Selbstverständlich war auch Beethoven eingeladen worden, sich an diesem Projekt zu beteiligen. Er nahm die Einladung an,

begnügte sich aber nicht mit einer einzigen Variation. Im Laufe mehrerer Jahre wuchs ein gewaltiger Variationenzyklus heran, der es schließlich unmöglich machte, Beethovens Auseinandersetzung mit Diabellis Walzer gemeinsam mit den Beiträgen der anderen „Tonkünstler und Virtuosen“ zu veröffentlichen. Beethovens „Diabelli-Variationen“ erschienen daher als erster Band des „Vaterländischen Tonkünstlervereins“, die Beiträge der anderen Komponisten in einem zweiten Band.

Beethoven hatte zuvor schon etliche Variationszyklen komponiert, die späten Sonaten op. 109 und op. 111 hatte er mit Variationssätzen ausklingen lassen, doch nie zuvor hat er das Prinzip des Variierens so weit geführt wie in diesem Werk, das Hans von Bülow treffend als „Mikrokosmos des Beethovenschen Geistes“ charakterisierte. Janus a Costa, Kritiker des Journals für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, sah in den einzelnen Variationen „selbstständige Tongedichte, welche nur aus dem Thema, als ihrem gemeinsamen Boden, wie Blumen hervorsprossen, darum aber, bei der reizendsten Mannigfaltigkeit und FARBENÜANCIRUNG, doch ihren gemeinsamen Ursprung keinen Augenblick verleugnen.“ Zwar findet sich auch in diesem Werk die alte Technik der figurativen Umspielung des Themas, dessen Grundsubstanz durch die Ornamentierung durchschimmert, sie tritt

aber zurück hinter der Idee, jeder Variation einen eigenen Charakter zu geben – was Beethoven in seinen Bagatellen in einer Folge lose miteinander verknüpften Einzelstücke gelang, verwirklicht er in Opus 120 in einem monumentalen Werk, dessen unerschöpfliche Vielfalt er aus der simplen Struktur des Diabelli-Waltzers entwickelt.

Schon die 1. Variation zeigt die Richtung an, die Beethoven in diesem Werk einschlägt: Auf den Walzer, der als Thema vorangeht, folgt dessen Transformation in einen Marsch. Und am Ende des Werks verwandelt Beethoven den schwungvollen Tanz Diabellis in ein vielfach verziertes Menuett, das sich zum Schluss hin in einer Folge kleiner Notenwerte gleichsam aufzulösen scheint. Zwischen diesen Rahmentücken entfaltet sich ein faszinierendes Spektrum kompositorischer Möglichkeiten: Virtuose Etüden stehen neben getragenen Charakterpièces, Stücke von rasender Geschwindigkeit neben solchen, in denen die Bewegung fast zum Stillstand kommt. Einigen Variationen liegt die gesamte Struktur des Diabelli-Waltzers zugrunde, andere beziehen sich nur auf Teilelemente. Aus dem markanten Quartmotiv etwa, mit dem der Walzer beginnt, entwickelt Beethoven in der 22. Variation eine Hommage an eines seiner großen Vorbilder („Alla ‚Notte e giorno faticar‘ di Mozart“), indem er Leporellos Klage über seinen „padrone“ aus der

Anfangsszene des Don Giovanni zunächst zitiert und dann frei weiterentwickelt.

Das andere große Vorbild ist unverkennbar die Musik Johann Sebastian Bachs, mit der sich Beethoven zeitlebens, besonders intensiv aber in seiner letzten Schaffensphase auseinandergesetzt hat. Kontrapunktisches Denken durchzieht viele der Variationen, in der 24. Variation verdichtet es sich zu einer Fughette, die 32. Variation ist sogar als ausgedehnte Fuge gestaltet. Dass sie, was plausibel wäre, nicht den Abschluss des Werks darstellt, macht Beethoven u. a. dadurch deutlich, dass er in dieser Variation zum ersten und einzigen Mal den Grundton C verlässt und Es-Dur als Tonart wählt.

Fugen und fugenhafte Abschnitte finden sich in in Beethovens späten Instrumentalwerken mehrfach, etwa in den Finalsätzen der D-Dur-Cellosonate op. 102, Nr. 2 und der Klaviersonaten in B-Dur op. 106 und in As-Dur op. 110. Sie alle lassen sich aus der Rückschau wie Vorstufen zu einem Werk verstehen, in dem Beethoven so weit wie sonst nie in Extremregionen musikalischen Ausdrucks vorgestoßen ist: die „Große Fuge“ für Streichquartett op. 133, die ursprünglich den Schlusssatz des Streichquartetts op. 130 bildete, dann aber durch ein alternatives Finale ersetzt wurde. Im Erstdruck trägt die „Grand Fugue“ den auf Beethoven zurückgehenden Zusatz „tantôt libre, tantôt recherchée“: teils frei, teils streng. Das fast eine

Viertelstunde lange Werk ist sowohl eine Tour de force des Kontrapunkts wie der vier Streichinstrumente, die sich in Grenzbereichen des Spielbaren behaupten müssen.

Von Beethovens Verleger Matthias Artaria stammte die Idee, das haarsträubend schwere Stück auch in einer Fassung für Klavier zu vier Händen zu veröffentlichen. Beethoven willigte ein, überließ das Arrangement des Quartettsatzes aber dem jungen Komponisten Anton Halm. Mit dessen Arbeit war er indessen nicht zufrieden, darum übernahm er die Aufgabe selbst und schuf am Ende seines Lebens eine eigenständige Fassung des Werks, dessen immenser musikalischer Reichtum in dieser Gestalt anders, vielleicht sogar besser zur Geltung kommt als in seiner originalen Form.

Thomas Seedorf

Evgeni Koroliov

Evgeni Koroliov, 1949 in Moskau geboren, ist zweifellos eine herausragende Erscheinung der internationalen Klavierszene. Über sein Spiel schreibt die Süddeutsche Zeitung: „Koroliov behandelt jedes Ding nach seinem Wesen, er interessiert sich in einem emphatischen Sinn für das Sein statt für den Schein.“

Im Repertoire von Koroliov, das vom Barock über die Impressionisten bis hin zu

Messiaen und Ligeti reicht, nehmen die Werke Bachs eine Sonderstellung ein. Der Komponist György Ligeti schwärmte: „Wenn ich nur ein Werk auf eine einsame Insel mitnehmen darf, wähle ich Koroliov's Bach, denn diese Platte würde ich, einsam verhungert und verdurstend, bis zum letzten Atemzug immer wieder hören“.

Seit 1978 lebt Evgeni Koroliov in Hamburg, wo er bis 2015 Professor an der Hochschule für Musik und Theater war. Er selbst war Student des legendären Tschaikowsky-Konservatoriums in Moskau. Zu seinen Lehrern zählten Heinrich Neuhaus, Maria Yudina, Lew Oborin und Lew Naumow. Er war Preisträger der Bach-Wettbewerbe in Leipzig und Toronto und gewann 1977 den „Grand Prix“ des Clara-Haskil-Wettbewerbs.

Mit Recitals ist Koroliov in vielen der wichtigsten Konzerthäuser Europas aufgetreten: Concertgebouw Amsterdam, Teatro Olimpico Rom, Gulbenkian Stiftung Lissabon, Palais des Beaux Arts Brüssel, Konzerthaus Berlin, Laeiszhalle Hamburg und Münchner Herkulesaal. Er war zu Gast bei renommierten Festivals wie Salzburger Festspiele, Carintischer Sommer, Chopin Festival Warschau, Settembre Musica in Turin, La Roque d'Anthéron, Rheingau Musikfestival, Musikfest Stuttgart, Ludwigsburg Festspiele und Schleswig-Holstein Musik Festival. In der Saison 2008/09 war er „Artist in Residence“ der Duisburger Philharmoniker.

Mit Helmuth Rilling und dem Bach-Collegium Stuttgart spielte Evgeni Koroliov 2011 Klavierkonzerte von Bach auf einer Deutschland-Tournee. Mozart Klavierkonzerte standen 2012 auf dem Programm mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters in St. Petersburg unter der Leitung von Valery Gergiev. Mehrfach konzertierte Koroliov zuletzt mit Gidon Kremer's Kremerata Baltica.

Im Herbst 2014 war Koroliov mit Bachs „Kunst der Fuge“ im Klavierzyklus der Berliner Philharmoniker zu erleben. Die vergangene Saison führte ihn zur Bachwoche Ansbach, den Schwetzingen Festspielen, in die Liszt Akademie Budapest, den Palau de la Música Barcelona, ins Konzerthaus Wien und das Théâtre des Champs-Élysées Paris. In dieser Saison beginnt er einen vierteiligen Bach-Zyklus in der Liszt-Akademie Budapest. Recitals und Orchesterkonzerte führen ihn u.a. nach Hamburg, Bonn und Duisburg.

Zu den Kammermusik-Partnern von Evgeni Koroliov gehören Natalia Gutman, Mischa Maisky, das Keller Quartett und das Pražák Quartett. Regelmäßig spielt Koroliov im Duo mit Ljupka Hadžigeorgieva.

CD Einspielungen von Evgeni Koroliov sind bei TACET, Hänssler Classic, Profil Edition und dem Label des Hessischen Rundfunks hr.klassik erschienen. Die *Goldberg-Variationen* wurden von EuroArts auf DVD veröffentlicht, ein Mitschnitt vom Bachfest Leipzig 2008. Seine CDs wurden mehrfach

ausgezeichnet; zuletzt erhielt er den „Preis – Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik“ für die Einspielung von Bachwerken für Klavier solo und Klavierduo mit Ljupka Hadžigeorgieva und 2015 den Solisten-Preis bei den International Classical Music Awards (ICMA) für seine jüngste Schubert CD (TACET 979). Im August 2016 erschien Koroliov's Neueinspielung von Sonaten und Rondos von Mozart (TACET 226).

Ljupka Hadžigeorgieva

In Bogdanci/Mazedonien geboren, studierte Ljupka Hadžigeorgieva in Skopje, Zagreb und als Stipendiatin ihres Heimatlandes am Moskauer „Tschaikowsky Konservatorium“. Zu ihren Lehrern gehörten W. M. Chorschina, L. N. Naumow und A. W. Ljubimow. Bereits während des Studiums gewann sie mehrere Preise bei internationalen Wettbewerben und begann eine umfangreiche Konzerttätigkeit. Sie trat mit namhaften Orchestern und in vielen Kammermusikkonzerten auf, vor allem im ehemaligen Jugoslawien und der Sowjetunion, in Tschechien, der Slowakei, Bulgarien, Italien und Deutschland. Nach ihrem Studium war sie auch als Pädagogin gefragt und unterrichtete an verschiedenen Hochschulen ihres Heimatlandes. 1978 übersiedelte sie mit ihrem Mann und Duopartner Evgeni Koroliov nach Hamburg.

Duo Koroliov

Ljupka Hadžigeorgieva und Evgeni Koroliov spielen als Klavierduo seit der Zeit ihres Studiums am „Tschaikowski-Konservatorium“ in Moskau in den 70er Jahren. 1977 waren sie Preisträger des Jeunesse-Musicale-Wettbewerbs in Belgrad. Weitere Auszeichnungen wurden den Musikern beim 1. Internationalen Klavierduo Festival in St. Petersburg (Publikumspreis, Preis der Kritik, zwei Sonderpreise) sowie beim Festival in Ekaterinburg mit dem Sonderpreis des Moskauer Komponistenverbandes für die beste Interpretation einer Komposition des 20. Jahrhundert für Strawinskys *Le Sacre du Printemps* zu teil.

Konzertreisen führten die Künstler in zahlreiche europäische Länder u. a. nach Rom, Lyon, Luxemburg, Moskau und in das Beethovenhaus Bonn. Das Duo gastierte bei internationalen Festspielen wie z. B. Kuhmo Kammermusikfest, Settembre Musica in Turin, Elba – Isola musicale d'Europa, Ohrid-der Sommer, MDR Musiksommer, Rheingau Musik Festival, Musikfest Stuttgart, Sommerliche Musiktage Hitzacker und den Ludwigsburger Festspielen.

Im Repertoire finden sich neben den wesentlichen klassischen Werken auch wichtige Werke des 20. Jahrhunderts wie Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, Strawinskys *Le Sacre du Printemps* und Messiaens *Les Visions de l'Amen* sowie

Stücke von Ligeti und Kurtág. Zudem haben verschiedene Komponisten dem Duo neue Werke zur Uraufführung gewidmet (u. a. mehrere Sonaten und ein Klavier-Doppelkonzert).

Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen dokumentieren das künstlerische Schaffen der Musiker. Vor allem die CD mit Werken Schuberts (*Fantasie f-Moll D 940* und *Sonate Grand Duo D 812*, TACET 134) wurde von der Presse hervorragend besprochen und mit dem „Choc“ der französischen Musikzeitschrift „Le Monde de la musique“ ausgezeichnet. Im November 2010 erschien eine CD mit Werken von Bach arrangiert von Kurtág, Liszt und E. Koroliov für Klavierduo bei TACET, die ausgezeichnete Kritiken („Ein Genuss“, Jürgen Otten in concerti) erhielt und in die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen wurde.

Hinweis zum Klang

In den Stereo-Klavieraufnahmen von TACET klingt der Flügel üblicherweise so, wie ihn ein Zuhörer im Konzert hört: Hohe Töne links, tiefe Töne rechts. So auch hier. Bei den späten Klavierwerken von Beethoven schien es angemessen, die Trennung zwischen rechts und links, d. h. zwischen Bass und Diskant noch größer zu machen als sonst, weil Beethoven in diesen Werken die Randbereiche der Tastatur mehr einsetzt, noch extremere Kontraste erzeugt und weil so bei der vierhändigen Version der Großen Fuge die einzelnen Stimmen durchsichtiger herauskommen. Darüberhinaus erklingt die Große Fuge andersherum, und zwar aus der Perspektive der an der Tastatur sitzenden Ljupka Hadžigeorgieva und Evgeni Koroliov: Hohe Töne rechts, tiefe links. Auch dies ein Tribut an die raue Direktheit und Expressivität des letzten Klavieropus von Beethoven.

Andreas Spreer

Des bagatelles monumentales

« Bagatelles de – Beethoven? – Comment le terme de bagatelle peut-il être compatible avec ce nom musical de renom si célèbre ? » Quoi qu'il en soit, c'est la question que se posa à peu près en 1824, face à un recueil nouvellement paru d'œuvres pour piano du compositeur, non seulement le critique anonyme de la revue musicale Berliner allgemeine musikalische Zeitung, qui donna lui cependant aussitôt une réponse adéquate : « Un bref coup d'œil nous montre onze pièces musicales de modeste dimensions ; mais dans un cercle magique conjurées à l'infini ! » La plus courte des bagatelles opus 119 ne comprend qu'à peine 13 mesures, la plus longue avec ses 74 mesures demeure inférieure par son étendue à la plupart des mouvements de sonate de Beethoven. Du point de vue de la longueur on peut ici en effet parler de « Bagatelles » comme le fit lui-même Beethoven à différentes reprises.

Beethoven n'a pas inventé le terme de ce genre musical « Bagatelle » ; il existait déjà bien avant lui et demeura courant aussi plus tard. Il donna cependant un sens nouveau à ce terme. Ce fut d'abord le nom qu'il donna à ses petites œuvres pour piano mises de côté qu'il rassemblait dans un dossier supposant les reprendre un jour. Il édita en 1803 sept pièces portant le titre de « Bagatelles » en tant qu'opus 33. Déjà dans ce

premier recueil le terme de « Bagatelle » est une appellation générale pour des compositions pour piano de haut niveau et de différentes sortes ne faisant pas partie d'une plus grande œuvre cyclique comme la sonate, même si les bagatelles opus 119 et surtout les six pièces opus 126 montrent parfaitement une certaine cohérence interne. Une rupture de style due logiquement à l'histoire de son apparition traverse cependant l'opus 119. Les premières six bagatelles font parties des pièces provenant de ce dossier déjà nommé et avaient déjà dans leur noyau plus de vingt années d'existence. Les bagatelles 7 à 11 furent par contre composées en 1821 comme contributions à la Wiener Pianoforte-Schule (Ecole viennoise du piano forte) de Friedrich Starke et furent après rassemblées par Beethoven avec les pièces plus anciennes retravaillées manifestement de façon radicale en un recueil.

Certaines bagatelles reprennent des modèles de danses. À travers la première pièce de l'opus 119 reluisent les contours d'un menuet ancien, la neuvième par contre se présente comme une valse moderne et semble presque anticiper Chopin, la troisième est même expressément intitulée « à l'allemande » et donne avec une coda d'une longueur exceptionnelle un exemple typique de l'humour de Beethoven qui, comme un contrepoint à l'intériorité grave de cette musique, ne cesse de se manifester.

Les contemporains déjà ressentait les bagatelles comme de la musique instrumentale exigeant absolument une interprétation poétique. Pour le critique que nous avons déjà cité, la pièce en sol mineur opus 119 n°1 était « La plainte d'un jeune homme ayant perdu sa bien-aimée », alors que la bagatelle en la majeur opus 119 n°4 paraissait être pour lui comme « L'éveil du doux sentiment de l'amour dans le sein d'une jeune fille de quinze ans ». Des remarques comme celles-ci dont il existe beaucoup rapprochent les bagatelles de Beethoven de la pièce de caractère romantique qui peu de temps après fut portée par Robert Schumann et Félix Mendelssohn Bartholdy à son épanouissement. Les six bagatelles opus 126 diffèrent en de nombreux points des œuvres du recueil précédent. Chaque pièce lente est suivie à chaque fois d'une pièce rapide ; dans la dernière bagatelle, le mouvement rapide se limite cependant à quelques mesures au début et à la fin qui comme une sorte de fanfare encadre une partie lente. Bien que les pièces soient de longueurs différentes – la n°4 comprend 216 mesures, la n°5 seulement 42 –, leurs durées d'exécution sont en raison des différents tempi très semblables. Et pourtant aucune bagatelle ne ressemble à une autre, chacune développe un caractère propre. La bagatelle n°1 est un lied instrumental, la n°2 est au contraire une étude dans laquelle des

parties de rapidité vertigineuse font face à d'autres extrêmement chantées. Dans la n°3 une mélodie cantabile se résilie en ornements, la n°4 reprend deux modèles de danses baroques, la bourrée et la musette (avec des basses de cornemuse). La n°5 mène une simple mélodie, d'une manière typique pour Beethoven vers la fin de sa vie, dans les plus hautes régions du piano, la n°6 se complet par contre dans les basses. Dans un temps proche des deux derniers recueils de bagatelles fut composée la plus grande œuvre pour piano de Beethoven dépassant même la monumentale « Grande sonate pour piano forte » opus 106 : « 33 variations sur une valse pour le piano forte » opus 120. La valse nommée dans le titre provenait du compositeur Anton Diabelli qui travaillait aussi comme éditeur et voulait par une action à impact publicitaire attirer l'attention sur lui et la maison d'édition qu'il dirigeait avec Pietro Cappi. Diabelli invita non moins de 50 des « meilleurs compositeurs et virtuoses de Vienne et Etats royaux impériaux » à écrire chacun une variation sur sa petite valse. Les envois furent alors édités sous le titre de « Vaterländischer Tonkünstlerverein », notamment ceux du jeune Franz Liszt, de Franz Schubert et de nombreux compositeur célèbres à l'époque et aujourd'hui tombés pour la plupart dans l'oubli.

Beethoven fut bien évidemment aussi invité à participer à ce projet. Il accepta l'invitation

mais ne se satisfait pas d'une seule variation. Durant plusieurs années grandit un prodigieux cycle de variations qui rendit finalement impossible d'éditer le travail de Beethoven sur la valse de Diabelli avec les compositions des autres « compositeurs et virtuoses ». Les « Variations Diabelli » de Beethoven parurent pour cette raison comme premier volume du « Vaterländischer Tonkünstlerverein » et les compositions des autres compositeurs dans un deuxième volume.

Beethoven avait déjà écrit avant une multitude de cycles de variations, il avait terminé les dernières sonates opus 109 et opus 111 par des mouvements en variations, mais il n'a jamais mené auparavant aussi loin le principe de la variation que dans cette œuvre que Hans von Bülow caractérisait si justement de « Microcosme de l'esprit Beethoven ». Janus a Costa, critique du journal pour la littérature, les arts, le luxe et la mode voyait dans chaque variation « des poèmes symphoniques autonomes, qui seulement d'un thème, comme d'une terre commune, comme des fleurs se mettent à pousser, et qui pour cette raison par la plus charmante diversité et nuance des couleurs, ne renient à aucun moment leur origine commune. » On retrouve évidemment aussi dans cette œuvre l'ancienne technique d'ornementation figurative du thème, dont la substance de base transparait à travers les ornements, laissant pourtant la place à l'idée de donner

à chaque variation un caractère propre – ce que Beethoven avait obtenu avec ses bagatelles dans une suite de pièces uniques liées pêle-mêle les unes aux autres, il le mit en œuvre dans son opus 120 dans une œuvre monumentale dont la diversité inépuisable fut développée par lui à partir de la structure simple de la valse de Diabelli.

La première variation montre déjà la direction que Beethoven prend dans cette œuvre : A la valse qui précède en tant que thème, suit sa transformation dans une marche. Puis à la fin de l'œuvre, Beethoven transforme la vive danse de Diabelli en un menuet orné de multiples de façons qui paraît vers la fin se disloquer pour ainsi dire en une suite de notes rapides. Entre ces pièces formant le cadre se développe un spectre fascinant de possibilités de composition : des études virtuoses côtoient des pièces de caractères solennelles, des pièces d'une rapidité fulgurante sont à côté d'autres dans lesquelles le mouvement semble presque s'arrêter. La structure complète de la valse de Diabelli est à la base de certaines variations, alors que d'autres ne se réfèrent qu'à certains éléments de celle-ci. Partant du motif marquant de quarte par exemple par lequel la valse débute, Beethoven développe dans la 22^{ème} variation un hommage à l'un de ses grands modèles (« Alla, Notte e giorno faticar' di Mozart), en citant tout d'abord la plainte de Leporello

au sujet de son « padrone » de la scène du début de Don Giovanni et en la développant librement par la suite.

L'autre grand modèle est indéniablement la musique de Jean Sébastien Bach sur laquelle il travailla toute sa vie et surtout de manière intense dans la dernière phase de son travail. Une manière de penser en contrepoint traverse de nombreuses variations, dans la 24^{ème} variation de façon plus dense avec une fuguette et la 32^{ème} variation étant même composée comme une grande fugue. Qu'elle ne soit pas la fin de l'œuvre, ce qui pourrait être plausible, est montré par Beethoven par le fait entre autre qu'il délaisse dans cette variation pour la première et unique fois la tonalité principale de do majeur en choisissant celle de mi bémol majeur.

Des fugues et des passages en fugue se retrouvent plusieurs fois dans les dernières œuvres instrumentales de Beethoven, comme dans les mouvements finals de la sonate pour violoncelle en ré majeur opus 102 n°2 et la sonate pour piano en si bémol majeur opus 106 et en la bémol majeur opus 110. Elles toutes rétrospectivement sont à appréhender comme les étapes préliminaires d'une œuvre dans laquelle Beethoven fit plus loin que jamais une incursion dans les régions extrêmes de l'expression musicale : la « Grande fugue » pour quatuor à cordes opus 133 qui était à l'origine le dernier mouvement du quatuor à cordes

opus 130 qui fut lui remplacé par un autre final. Dans la première édition, la « Grande fugue » porte la mention de Beethoven « tantôt libre, tantôt recherchée ». L'œuvre d'une durée de presque un quart d'heure est autant un tour de force de contrepoint que des instruments à cordes qui doivent eux s'affirmer dans des domaines à la limite du jouable. De l'éditeur de Beethoven Matthias Artaria vint l'idée d'éditer l'œuvre d'une difficulté époustouflante aussi dans une version pour piano à quatre mains. Beethoven accepta tout en laissant cependant le soin de faire l'arrangement du mouvement de quatuor au jeune compositeur Anton Halm. Il ne fut cependant pas satisfait du travail et se chargea pour cette raison lui-même de l'exercice en créant à la fin de sa vie une version autonome de l'œuvre dont l'immense richesse musicale est peut-être même sous cette forme, bien qu'autrement, mieux mise en valeur que dans sa forme originale.

Thomas Seedorf

Evgeni Koroliov

Evgeni Koroliov, né en 1949 à Moscou, est sans aucun doute un phénomène exceptionnel de la scène pianistique internationale. Le journal « Süddeutsche Zeitung » écrit à propos de son jeu : « Koroliov traite chaque chose d'après ses caractéristiques propres,

il s'intéresse dans un sens emphatique à la façon d'être et non à l'apparence. »

Dans le répertoire de Koroliov qui s'étend du Baroque en passant par les impressionnistes jusqu'à Messiaen et Ligeti, les œuvres de Bach occupent une place toute particulière. Le compositeur György Ligeti fait cette éloge : « Si je n'avais le droit de ne prendre qu'une œuvre sur une île déserte, je choiserais le Bach de Koroliov, car solitaire mourant de faim et de soif, je continuerais d'écouter et de réécouter ce disque jusqu'à mon dernier souffle. »

Evgeni Koroliov vit depuis 1978 à Hambourg où il fut jusqu'en 2015 Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique et d'Art dramatique. Lui-même fut étudiant au légendaire Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Parmi ses professeurs comptent Heinrich Neuhaus, Maria Judina, Lev Oborin et Lev Naumov. Il fut lauréat des concours Bach de Leipzig et Toronto et remporta en 1977 le « Grand Prix » du Concours Clara Haskil.

Koroliov s'est produit en récitals dans de nombreuses des plus importantes salles de concerts d'Europe : Concertgebouw d'Amsterdam, Teatro Olimpico Rom, Fondation Gulbenkian de Lisbonne, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Konzerthaus de Berlin, Laeiszhalle de Hambourg et Herkulesaal de Munich. Il fut l'invité de festivals de grandes renommées comme les Salzburger Festspiele, Carintischer Sommer, Festival

Chopin de Varsovie, Settembre Musica de Turin, La Roque d'Anthéron, Rheingau Musikfestival, Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Festspiele et Schleswig-Holstein Musik Festival. Lors de la saison 2008/09, il fut « Artist in Residence » de l'Orchestre philharmonique de Duisburg.

Avec Helmuth Rilling et le Bach-Collegium de Stuttgart, Evgeni Koroliov joua en 2011 les concertos pour piano de Bach lors d'une tournée de concerts en Allemagne. Les concertos pour piano de Mozart furent en 2012 au programme avec l'Orchestre du Théâtre Mariinsky à Saint Pétersbourg dirigé par Valery Gergiev. Koroliov se produisit dernièrement plusieurs fois avec l'orchestre de chambre Kremerata Baltica de Gidon Kremer.

Durant l'automne 2014, on put entendre Koroliov avec « L'art de la fugue » de J. S. Bach dans un cycle pour piano de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. La dernière saison le conduisit à la Semaine Bach de Ansbach, au Festival Schwetzingen, à l'Académie Liszt de Budapest, au Palau de la Música de Barcelone, au Konzerthaus de Vienne et au théâtre des Champs-Élysées de Paris. Cette saison, il commence un cycle Bach en quatre parties à l'Académie Liszt de Budapest. Des récitals et des concerts d'orchestres l'amènent entre autre à Hambourg, Bonn et Duisbourg.

Parmi les partenaires de musique de chambre d'Evgeni Koroliov comptent Natalia

Gutman, Mischa Maisky, le Quatuor Keller et le Quatuor Pražák. Koroliov joue régulièrement en duo avec Ljupka Hadžigeorgieva.

Des enregistrements sur CD de Evgeni Koroliov sont parus chez TACET, Hänssler Classic, Profil Edition et le Label du Hessischer Rundfunk hr.klassik. Les *Variations Goldberg* parurent chez EuroArts sur DVD, un enregistrement du Festival Bach de Leipzig de 2008. Ses CD furent plusieurs fois primés ; il reçut dernièrement le « Preis – Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik » pour l'enregistrement des œuvres de Bach pour piano solo et duo pour piano avec Ljupka Hadžigeorgieva et en 2015 le Prix de soliste du International Classical Music Awards (ICMA) pour son tout dernier CD de Schubert (TACET 979). En août 2016 parurent les derniers enregistrements de Koroliov des sonates et rondos de Mozart (TACET 226).

Ljupka Hadžigeorgieva

Née à Bogdanci / Macédoine, Ljupka Hadžigeorgieva fit ses études à Skopje, Zagreb et en tant que boursière de son pays d'origine au « Conservatoire Tchaïkovski » de Moscou. Ses professeurs furent W. M. Choroschina, L. N. Naumov et A. W. Ljubimov. Elle remporta déjà au cours de ses études plusieurs prix lors de concours internationaux et débuta une vaste carrière de concertiste. Elle se produisit en concerts

avec des orchestres célèbres et dans de nombreux concerts de musique de chambre, surtout en ex-Yougoslavie et Union-soviétique, en Tchéquie, Slovaquie, Bulgarie, Italie et Allemagne. Après ses études, elle fut aussi demandée en tant que pédagogue et enseigna dans divers conservatoires supérieurs de son pays d'origine. En 1978, elle déménagea avec son mari et partenaire de duo Evgeni Koroliov à Hambourg.

Duo Koroliov

Ljupka Hadžigeorgieva et Evgeni Koroliov jouent en duo pour pianos depuis l'époque de leurs études au « Conservatoire Tchaïkovski » de Moscou dans les années 70. Ils furent en 1977 lauréats du Concours Jeunesse-Musicale à Belgrade. D'autres prix furent octroyés aux musiciens lors du Premier festival international de duo pour pianos à Saint Pétersbourg (Prix du public, Prix de la critique, deux prix d'exception) et au Festival de Ekaterinbourg avec le Prix d'exception de l'Association des compositeurs de Moscou pour la meilleure interprétation d'une composition du XX^{ème} siècle pour le *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Des tournées de concerts menèrent les musiciens dans de nombreuses villes européennes comme à Rome, Lyon, Luxembourg, Moscou et dans la maison de Beethoven de Bonn. Le Duo fut l'invité de festivals internationaux

comme par exemple le Festival de Musique de Chambre de Kuhmo, Settembre Musica à Thurin, Elba – Isola musicale d'Europa, Ohri-der Sommer, MDR Musiksommer, Rheingau Musik Festival, Musikfest Stuttgart, Sommerliche Musiktage Hitzacker et Ludwigsburger Festspiele.

Dans le répertoire se trouvent à côté des œuvres principales du répertoire classique aussi des œuvres importantes du XX^{ème} siècle comme la sonate de Bartók *pour deux pianos et percussions*, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky et *Les Visions de l'Amen* de Messiaen et des pièces de Ligeti et Kurtág. Différents compositeurs ont de plus dédié au duo pour les jouer en concerts de premières de nouvelles œuvres (comme plusieurs sonates et un double concerto pour pianos). Des enregistrements radiophoniques, à la télévision et sur CD attestent du travail artistique des musiciens. Le CD surtout, avec des œuvres de Schubert (*Fantaisie en fa mineur* D 940 et la Sonate *Grand Duo* D 812, TACET 134) reçut les éloges de la presse et obtint le « Choc » du journal musical « Le monde de la musique ». En novembre 2010, parut un CD avec des œuvres de Bach arrangées par Kurtág, Liszt et E. Koroliov pour duo pour pianos chez TACET qui obtint d'excellentes critiques (« un plaisir », Jürgen Otten dans concerti) et fut mis dans le classement des Prix de la critique de disques allemande.

Remarque

Dans les enregistrements stéréo pour piano de TACET, le piano à queue sonne généralement comme un auditeur l'entend au concert : les notes hautes à gauche, les basses à droite. Ici de même. Pour les dernières œuvres pour piano de Beethoven, il me parut approprié de séparer encore plus distinctement que d'habitude la droite et la gauche, c'est à dire la tessiture de basse et celle de haute, car Beethoven utilise plus souvent dans ces œuvres les dernières touches du clavier, produit des contrastes encore plus extrêmes et car ainsi, dans la version à quatre mains de la Grande fugue, chaque voix ressort plus clairement. Par ailleurs, la Grande fugue sonne en sens inverse, à savoir de la perspective de Ljupka Hadžigeorgieva et Evgeni Koroliov, tous deux assis au piano : les notes hautes à droite, les basses à gauche. Cela aussi un hommage au rude caractère direct et à l'expressivité du dernier opus pour piano de Beethoven.

Andreas Spreer

Impressum

Recorded: Oct. 2016 / Jan. 2017 / May 2017

Instrument: Steinway D

Tuning and maintenance of the piano:
Gerd Finkenstein

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English),
Stephan Lung (French)

Cover picture: © Markus Pfaff | shotshop.com

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2017 TACET

ℙ 2017 TACET

www.tacet.de

Ludwig van Beethoven · Late Piano Works

Evgeni Koroliov, Duo Koroliov*, piano

CD 1	53:10		
[1] Große Fuge in B-Dur op. 134 *		[4]	Var. III. L'istesso tempo 1:52
for piano 4 hands (arrangement of		[5]	Var. IV. Un poco più vivace 1:13
op. 133 by Beethoven)	15:03	[6]	Var. V. Allegro vivace 0:58
		[7]	Var. VI. Allegro ma non troppo e serio 1:50
		[8]	Var. VII. Un poco più allegro 1:19
		[9]	Var. VIII. Poco vivace 1:43
11 Bagatellen op. 119		[10]	Var. IX. Allegro pesante e risoluto 1:44
[2] Allegretto	2:28	[11]	Var. X. Presto 0:38
[3] Andante con moto	1:04	[12]	Var. XI. Allegretto 1:24
[4] à l'Allemande	2:05	[13]	Var. XII. Un poco più moto 1:09
[5] Andante cantabile	1:54	[14]	Var. XIII. Vivace 1:14
[6] Risoluto	1:11	[15]	Var. XIV. Grave e maestoso 4:43
[7] Andante – allegretto	1:46	[16]	Var. XV. Presto scherzando 0:37
[8] Allegro ma non troppo	1:16	[17]	Var. XVI. Allegro 1:03
[9] Moderato cantabile	1:46	[18]	Var. XVII 1:13
[10] Vivace moderato	0:55	[19]	Var. XVIII. Poco moderato 2:45
[11] Allegramente	0:17	[20]	Var. XIX. Presto 0:58
[12] Andante ma non troppo	1:48	[21]	Var. XX. Andante 2:43
		[22]	Var. XXI. Allegro con brio 2:04
6 Bagatellen op. 126		[23]	Var. XXII. Allegro molto <i>alla</i> <i>“Notte e giorno faticar” di Mozart</i> 0:47
[13] Andante con moto.		[24]	Var. XXIII. Allegro assai 0:53
Cantabile e compiaciuto	3:43	[25]	Var. XXIV. Fughetta. Andante 3:03
[14] Allegro	3:11	[26]	Var. XXV. Allegro 0:51
[15] Andante. Cantabile e grazioso	3:02	[27]	Var. XXVI 1:08
[16] Presto	3:41	[28]	Var. XXVII. Vivace 0:52
[17] Quasi allegretto	3:02	[29]	Var. XXVIII. Allegro 0:53
[18] Presto – andante amabile e con moto	4:31	[30]	Var. XXIX. Adagio ma non troppo 1:29
		[31]	Var. XXX. Andante, sempre cantabile 1:56
		[32]	Var. XXXI. Largo molto espressivo 5:50
		[33]	Var. XXXII. Fuga. Allegro – poco adagio 3:03
		[34]	Var. XXXIII. Tempo di Menuetto moderato (<i>ma non tirarsi dietro</i>) 3:24
CD 2	59:30		
Diabelli-Variationen op. 120			
[1] Thema. Vivace	0:57		
[2] Var. I. Alla Marcia maestoso	2:01		
[3] Var. II. Poco allegro	0:56		