



**poulenc**

*music for piano, two pianos and  
four-handed piano*

**paladino music**

onda verde  
may/wienand

## Francis Poulenc (1899–1963)

<b>Sonata for two pianos, FP 156</b>		<b>15 Improvisations for piano</b>		
01	Prologue	06:54	11 No. 1 in B Minor	02:06
02	Allegro molto	05:49	12 No. 2 in A-Flat Major	01:32
03	Andante lyrico	06:18	13 No. 3 in B Minor	01:37
04	Epilogue	05:38	14 No. 4 in A-Flat Major	02:03
05	<i>L'Embarquement pour Cythère</i>	02:23	15 No. 5 in A Minor	02:03
	<b>Valse Musette pour deux pianos</b>		16 No. 6 in B-Flat Major	01:26
06	<b>Capriccio d'après le Bal masqué pour deux pianos</b>	05:23	17 No. 7 in C Major	02:59
07	<b>Elégie pour deux pianos (en accords alternés), FP 175</b>	07:00	18 No. 8 in A Minor	01:32
	<b>Sonata for four-handed piano, FP 8</b>		19 No. 9 in D Major	01:26
08	Prelude	02:34	20 No. 10 in F Major	01:36
09	Rustique	02:01	21 No. 11 in G Minor	00:54
10	Final	02:17	22 No. 12 in E-Flat Major ("Hommage à Schubert")	02:17
			23 No. 13 in A Minor	02:35
			24 No. 14 in D-Flat Major	01:38
			25 No. 15 in C Minor ("Hommage à Edith Piaf")	02:50
				TT 75:00

**Eva-Maria May**, piano  
**Alexander Wienand**, piano

## **“Je lui doit tout” – Ricardo Viñes, The Mentor**

For Francis Poulenc, despite his strong inclination for humor, satire and irony, his statement “Je lui doit tout” (“I owe him everything”), was meant in all sincerity in deference to his teacher Ricardo Viñes. After first piano lessons from his mother, the eight-year old Francis had received systematic instruction by a student of César Francks, before Viñes took over his pianistic education early 1914. Yet, the Catalanian master pianist went beyond the mere piano instruction for a teenager of a well-to-do Parisian industrialist’s family. It was not just the widening and shaping of an artistic horizon, but Francis thanked Viñes for leading him into the musical cosmos of Mozart, Schubert, Chopin, Chabrier, Debussy and Ravel and, furthermore, for being introduced to Manuel de Falla, Eric Satie, George Auric and Darius Milhaud, whilst still being a student at the Lycée Condorcet.

Especially in that critical developmental phase during World War I, in which Poulenc’s parents died within a few months of each other, Ricardo Viñes became the mentor of the young man, whose intellectual and artistic world he decisively influenced. Viñes took the opportunity of musical events of the day, such as the world premiere of

Igor Stravinsky’s *Sacre du Printemps* (1913) and Eric Satie’s *Parade* (1917) to thoroughly familiarize his student with this totally new music. Making use of this path, the young Poulenc not only became a virtuous pianist – in December 1917 he gave his debut as a composer without having had formal instruction in the Parisian Théâtre du Vieux-Colombiers with his *Rapsodie nègre* for baritone and chamber ensemble, moreover, he himself wrote the Dadaistic-like text with its enjoyable word plays and absurd onomatopoeia under the pseudonym “Makoko Kangourou”. This autodidactic debut already reveals his love for caricatures and the surreal, as well as the laconic economy of musical formulation – a further typical basic characteristic for the mature composer later on.

Through the contacts provided by Ricardo Viñes the young Poulenc already joined the *Nouveaux Jeunes* led by Satie in 1917 and became a constant visitor of those interdisciplinary art soirées in the studio of the painter Emile Lejeune led by Jean Cocteau. From these encounters, the soon to be known composer group *Les Six* was born with Poulenc as its youngest member. His artistic personality corresponded exactly to the demands Cocteau had already proclaimed for a new art – humor, cultivated urbanity and provocative wit, using targeted vulgarity, when it appears

appropriate and, finally, the rejection of any kind of academia. Truly, in the beginning, Poulenc was a dilettante, and it was not before 1921 that he began to study composition for three years under the auspices of a Charles Koechlin.

Marcelle Meyer, instructed by Marguerite Long and Alfred Cortot, studied the piano works of Ravel with Ricardo Viñes, played the world premieres of Stravinsky’s *Les Noces* and Milhauds *Scaramouche* and together with Francis Poulenc created the *Sonata for Piano for Four Hands*. It was this early work, which brought the young Poulenc to the attention of Igor Stravinsky, who recommended him to his London based publisher Chester. Thus began Poulenc’s career as a composer.

## **In a duet with himself – Francis Poulenc’s piano works for four hands**

Until 1950, Poulenc had always combined the piano as a duo partner with other instruments or chamber music ensembles, such as a classically populated wind quintet. The works of *Zündfunken* for piano duo of the 1950s brought together the American pianists Arthur Gold (1917–1990) and Robert Fizdale (1920–1995). Both had studied at the New York Juilliard School, came to Paris in 1948 and learned from Germaine Tailleferre, Georges Auric and Francis Poulenc. Everyone was thrilled with the two, Tailleferre wrote her following four works for the duo. Gold and Fizdale soon recorded Poulenc’s Concerto for Two Pianos and Orchestra (1932) with the New York Philharmonic Orchestra conducted by Leonard Bernstein.

### **Sonata for two pianos, FP 156**

Poulenc took some time to get to know both Americans before exhibiting enthusiasm. He soon called them “The Friendly Boyz.” He wrote the large four-movement sonata in 1952/53, which Gold and Fizdale first performed in public on 2 November 1953 in London and is among the composer’s most important works. The outer movements of the symphonic-looking architecture

shown by the names Prologue and Epilogue, have no intermezzo character, but bring essentials: the original contrast of the wild toccata-like Allegro molto and the pensive Andante lyrico, according to the composer, the heart of the sonata, is not coincidentally in Poulenc’s sacral key F sharp major. The Prologue reveals harmonic sharpening to the limit of tonality, reminiscent of the fact that Poulenc met Darius Milhaud in Vienna in 1922 with Arnold Schoenberg and his circle.

### **L’embarquement pour Cythère, FP 150**

The sweeping valse-musette is associated with carousel music. It belongs to the music of the film *Le Voyage en Amérique* by the director Henri Lavorel from the year 1951. The love island Cythera of the ancient Greek mythology is symbol of free, unrepentant pleasure, far from all conflicts. Three paintings by Jean-Antoine Watteau (dating from 1710 to 1718) on this subject have established a tradition in the visual arts (social life in the garden, under the open sky), which continued until Auguste Renoir. The in Poulenc’s music, which presents again and again harmonic surprises, clearly perceptible erotic meta-level plays, together with the film’s subject, not least on les boyz, who were also privately a couple.

### **Capriccio d’après le *Bal masqué* pour deux pianos, FP 155**

Created as a side piece to another sonata, Poulenc incorporates his own older music here: the Finale of the Cantate profane *Le Bal masqué*, written in 1932 for baritone and chamber orchestra and based on a text by the French writer Max Jacob. This piano adaption keeps close to the original without all the striving for orchestral effects, the tone being genuinely pianistic, perfectly appropriated to shine a light on the artistic potency of Arthur Gold and Robert Fizdale. Just as in the *Valse Musette*, there reigns this dream-like fair-ground care-freeness in the outer frame, which – typical for the mature Poulenc – unexpectedly segues into melancholy in the middle part – a dramaturgy atmospherically close to the Piano Concerto by Maurice Ravel.

### **Sonata for four-handed piano, FP 8**

This already mentioned early work explicitly well represents for the first time all those stylistic criteria, which are so characteristic for the young Francis Poulenc. Written and premiered in 1918, revised by the composer in 1939, it did not appear in print until 1990. Yet, with it Poulenc became known outside of France early, as for

example, a review of the piece by the Swiss conductor Ernest Ansermet in 1919 shows, in which the creative profile of the “newcomer” and the three movements of the work are accurately described: “Each of the short moments [...] has its completely own harmonic language. All three are built with very little material, actually a meager amount of material, which is worked into simple symmetrical forms; all the easier they are to be appreciated. They form a sonata in the same sense as Debussy’s note book *Pour le Piano* were to be understood as a sonata or much like the earliest piano sonatas really were. The melodic and harmonic style is clear and concise, sober and simple, which shows the study of Stravinsky, certainly animated by a very French *esprit*, the spirit of *finesse* like it is also found with Ravel; there’s also a bit of Satie’s cheerfulness in the Finale and a hint of Chabrier here and there, especially in *Rustique*. In its almost child-like aura, with all its freshness and spontaneity, these three pieces, especially *Rustique*, have exactly the character that one would like to see in an early work (of a composer).”

### **15 Improvisations**

Improvisations come about spontaneously, from the moment so to speak – that is their most important characteristic. Since the beginning of the development of independent music for keyboard instruments, free “fantasizing” and “preluding” belong to the most important demands on every piano virtuoso. Of course, this capability soon led to the creation of written music with corresponding titles – to which the term “Impromptus” also belongs – and mostly they were – even though it contradicts the very essence of the title – commonly bound and noted to measure and regular metric structure. One used these terms for pieces that did not fit the formal categories. After the often just named “chord grapes” of the preludes in the suites of French clavichord masters of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, Carl Phillip Emanuel Bach finally dared the publishing of his fantasies without bar lines. In the way his late works of this kind are intimate confessions – music that formulates what words cannot say – so are Poulenc’s 15 Improvisations that also create an intimate pianistic diary, whose compositions span a period of almost three decades (1932 to 1959). They allow a fascinating insight into the creative workshop and the musical inner life, particularly as they include Poulenc’s years of personal crises and his turning

towards Catholicism. Typical for his open-mindedness in this genre is also that he not only noted ideas to be carried out in later planned works, but also dedicated two of these sketches to his musical idols in his private pantheon as a kind of homage: Nr. 12 to Franz Schubert (1958) and Nr. 15 to Edith Piaf (1959).



## „Je lui doit tout“ – Ricardo Viñes, der Mentor

Bei aller Neigung zu Humor, Satire und Scherz – dieses Bekenntnis („Ich verdanke ihm alles“) zu seinem Lehrer Ricardo Viñes war für Francis Poulenc tiefer, geradezu heiliger Ernst. Nach ersten Klavierlektionen bei der Mutter erhielt der hochbegabte achtjährige Francis ersten systematischen Unterricht von einer Schülerin César Francks, ehe ab 1914 Viñes seine pianistische Ausbildung übernahm. Doch dieser katalanische Meisterpianist tat sehr viel mehr für den jungen Spross einer wohlhabenden Pariser Industriellen-Familie. Nicht allein die Weitung und Ausformung seines künstlerischen Horizontes, die Erschließung der musikalischen Kosmen von Mozart, Schubert, Chopin, Chabrier, Debussy und Ravel verdankte der junge Poulenc seinem Lehrer, durch ihn lernte er, noch als Gymnasiast am Lycée Condorcet, auch Manuel de Falla, Eric Satie, George Auric und Darius Milhaud kennen.

Gerade in jener kritischen Entwicklungsphase während des Ersten Weltkriegs, als Poulencs Eltern innerhalb weniger Monate verstarben, wurde Viñes zum Mentor des jungen Mannes, der seine geistige und künstlerische Welt entscheidend formte. Große musikalische Ereignisse, wie die Uraufführungen von Igor Strawinskis

*Sacre du printemps* (1913) und Eric Saties *Parade* (1917), nahm Viñes zum Anlass, seinen Schüler mit dieser ganz neuen Musik gründlich vertraut zu machen. So wurde der junge Poulenc nicht allein zu einem virtuosen Pianisten – im Dezember 1917 debütierte er, ohne regelrechten Unterricht erhalten zu haben, im Pariser Théâtre du Vieux-Colombiers mit der *Rapsodie nègre* für Bariton und Kammerensemble auch als Komponist, zudem stammt der dadaistisch wirkende Text mit seinen genüsslichen Verballhornungen und absurden Lautmalereien von ihm selbst, der sich dazu das Pseudonym „Makoko Kangourou“ zulegte. Schon dieses Debüt des Autodidakten offenbart eine Vorliebe für Surreales und Karikatur wie auch für lakonische Knappheit der musikalischen Formulierung – typische Grundcharakteristika auch des reifen Komponisten.

Durch die von Ricardo Viñes hergestellten Kontakte kam der junge Poulenc schon 1917 zu den von Satie angeführten „Nouveaux Jeunes“ und wurde ständiger Besucher jener interdisziplinären Kunstabende im Atelier des Malers Emile Lejeune, die Jean Cocteau leitete. Aus ihnen ging 1920 die bekannte Komponistengruppe *Les Six* hervor, Poulenc wurde deren jüngstes Mitglied. Seine künstlerische Persönlichkeit entsprach genau jenen von Cocteau schon 1918 geforderten

Charakteristika einer neuen Kunst – Humor, kultivierte Urbanität, provokanter Witz, der auch gezielte Vulgarität und Klamaukigkeit einsetzt, wo es angemessen erscheint, und Ablehnung von jeglichem Akademismus. Tatsächlich war Poulenc als Komponist anfangs ein Dilettant, erst ab 1921 ließ er sich von Charles Koechlin für drei Jahre gründlich in Kompositionstechnik unterweisen.

Die Weite von Francis Poulencs künstlerischem Horizont und dessen humane Kultiviertheit sind nur gründlich verständlich, wenn man die Persönlichkeit seines Mentors Viñes und dessen Herkunft näher ansieht. Der mit Ravel jahrgangsgleiche Ricardo Viñes i Roda stammte aus dem katalanischen Lleida und erhielt seine Ausbildung durch zwei der prominentesten Musiker Spaniens, die längst im Ruf als Väter der modernen spanischen Nationalmusik stehen – Juan Bautista Pujol (1835–1898) und Felipe Pedrell i Sabaté (1842–1922). Pujol gründete 1874 in Barcelona eine Klavierschule, die legendär werden sollte, denn ihr entwachsen Berühmtheiten wie Isaac Albéniz, Enrique Granados und Ricardo Viñes. Noch ehe Pedrell von 1891 bis 1904 als Professor an der Academia Real de belas Artes in Madrid wirkte, hat er 1885 bis 1887 den hochbegabten Knaben Ricardo Viñes unterrichtet, riet dann dessen Eltern, ihren Sohn am Pariser

Conservatoire ausbilden zu lassen. In der Klasse von Charles-Wilfried de Bériot entwickelte sich der junge Viñes zu einem eminenten Pianisten, der nach Studienabschluss (Goldmedaille 1894) mit Tourneen durch ganz Europa, Nordafrika, Nord- und Südamerika sehr rasch berühmt wurde.

Sprichwörtliche Werktreue, basierend auf künstlerischer und menschlicher Integrität, machte Ricardo Viñes bald zum idealen Interpreten großer Komponisten seiner Zeit. Enge persönliche Freundschaft verband ihn mit Debussy, Ravel und seinem Landsmann Manuel de Falla, von ihren Klavierwerken spielte er zahlreiche als Uraufführungen. Sein künstlerisches Ethos gab Viñes den eigenen Schülern weiter, zu denen neben Francis Poulenc auch der blinde Spanier Joaquin Rodrigo gehörte. Marcelle Meyer, von Marguerite Long und Alfred Cortot ausgebildet, studierte mit Viñes die Klavierwerke Ravel, spielte später die Uraufführungen von Strawinskij *Les Noces* und Milhauds *Scaramoche*, und sie kreierte 1918 Francis Poulencs Sonate für Klavier zu 4 Händen – gemeinsam mit dem Komponisten. Es war dieses frühe Werk, das Igor Strawinskij auf den jungen Poulenc aufmerksam werden ließ und zu einer Empfehlung an seiner Londoner Verlag Chester veranlasste. Damit begann Poulencs Karriere als Komponist.



## Im Duett mit sich selbst – Francis Poulencs Klavierwerke für vier Hände

Bis 1950 hatte Poulenc das Klavier als Duo-Partner stets mit anderen Instrumenten oder kammermusikalischen Klangkörpern kombiniert, wie einem klassisch besetzten Bläserquintett. *Zündfunken* seiner Werke für Klavier-Duo der 1950er Jahre bildete die Begegnung mit den US-amerikanischen Pianisten Arthur Gold (1917–1990) und Robert Fizdale (1920–1995). Beide hatten an der New Yorker Juilliard School studiert, kamen 1948 nach Paris und lernten bei Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc. Alle waren begeistert von den beiden, Tailleferre schrieb in der Folgezeit vier Werke für das Duo. Gold und Fizdale nahmen bald das Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Poulenc (1932) mit dem New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Leonard Bernstein auf.

### Sonate für zwei Klaviere FP 156

Poulenc ließ sich etwas Zeit, auf die Begeisterung des Kennenlernens beider Amerikaner, die er freundschaftlich „les boyz“ nannte, zu reagieren. Dafür gehört die 1952/53 geschriebene große viersätzigige Sonate, die Gold und Fizdale am

2. November 1953 in London erstmals öffentlich spielten, zu den bedeutendsten Werken ihres Komponisten. Die Ecksätze ihrer sinfonisch wirkenden Architektur zeigen durch die Bezeichnungen *Prologue* und *Epilog* an, dass die Binnensätze keinen Intermezzo-Charakter haben, sondern Wesentliches bringen: Den Urkontrast des wilden toccatenartigen Allegro molto und des versonnenen Andante lyrico, nach Bekenntnis des Komponisten Herzstück der Sonate, nicht zufällig in Poulencs sakraler Tonart Fis-Dur. Der *Prologue* offenbart harmonische Schärfungen bis an die Grenze der Tonalität, die daran erinnern, dass Poulenc schon 1922 mit Darius Milhaud in Wien Arnold Schönberg und seinen Kreis kennengelernt hatte.

### L'embarquement pour Cythère, FP 150

Die schwungvolle *valse-musette* lässt Karussell-Musik assoziieren. Sie gehört zur Musik des Films *Le Voyage en Amérique* des Regisseurs Henri Lavorel aus dem Jahre 1951. Die Liebesinsel Cythera der altgriechischen Mythologie ist Symbol freien, reuelosen Genusses, fern aller Konflikte. Drei Gemälde Jean-Antoine Watteaus (1710–18) zu diesem Sujet haben in der bildenden Kunst eine Tradition begründet (gesellschaftliches Leben im Garten, unter freiem

Himmel), die bis zu Auguste Renoir nachwirkte. Die in Poulencs Musik deutlich wahrnehmbare erotische Meta-Ebene spielt, zusammen mit dem Filmsujet, nicht zuletzt auf „les boyz“ an, die auch privat ein Paar waren.

### Capriccio, FP 155

Entstanden als *Seitenstück* zur Sonate FP 156, verarbeitete Poulenc in dem virtuosen Werk eigene ältere Musik: Das Finale der 1932 geschriebenen *Cantate profane „Le Bal masqué“* für Bariton und Kammerorchester auf einen Text von Max Jacob. Diese Klavier-Adaption hält sich eng an das Original, ohne alles Streben nach orchestralen Effekten sind ihre Klangwirkungen genuin pianistisch, bestens geeignet, die künstlerische Potenz von Arthur Gold und Robert Fizdale ins Licht zu setzen. Wie in der *valse-musette* herrscht in den Rahmenteilen auch hier fast taumelhafte Jahrmarkts-Ausgelassenheit, in die (typisch für den reifen Poulenc) im Mittelteil unversehens Melancholie einbricht – eine Dramaturgie mit atmosphärischer Nähe zum Klavierkonzert Maurice Ravels.

## ***Elégie en accords alternés, FP 175***

Im März 1958 starb Marie-Blanche, die Nichte der Princess de Polignac, jener berühmten Mäzénin, die auch Francis Poulenc so entscheidend gefördert hat, indem sie Auftragskompositionen fürstlich honorierte. Mit Marie-Blanche hatte der Komponist als Klavierpartner zahlreiche Lieder-Rezitals gegeben, ihr auch eigene Lieder gewidmet. Zu ihrem Gedenken schrieb er 1959 die *Elégie*, die an den so verehrten Claude Debussy anknüpft – beinahe wie eine Fortspinnung der letzten von dessen 12 Etüden (1915) anmutet, die in der Tradition poetischer Etüden von Chopin, Liszt, Henselt, Skrjabin und Rachmaninow stehen. Die versonnen-melancholische Atmosphäre dieser wieder in Fis-Dur stehenden Musik scheint die Klänge festhalten zu wollen: Das zweite Klavier doubliert fast durchgängig die Stimmführung des ersten. So entsteht der Eindruck des zu wortlosem Klang gewordenen sehnsüchtigen faustischen Wunsches „Verweile doch!“

## **Sonate für Klavier zu vier Händen, FP 8**

Dieses bereits angesprochene Frühwerk repräsentiert wohl zum ersten Mal alle jene Stilkriterien, die für den jungen Francis Poulenc

charakteristisch sind. Entstanden und uraufgeführt 1918, vom Autor revidiert 1939, erschien sie erst 1990 im Druck. Mit ihr wurde Poulenc schon früh außerhalb Frankreichs bekannt, wie eine Rezension des schweizer Dirigenten Ernest Ansermet von 1919 bezeugt, in der das schöpferische Profil des *Newcomers* und die drei Sätze des Werkes sehr treffend beschrieben sind: „Jeder der drei kurzen Sätze hat seine ganz unverwechselbare harmonische Sprache. Alle drei sind mit sehr wenig Material gebaut, einem geradezu spärlichen Material, das in einfachen symmetrischen Formen verarbeitet wird; umso leichter sind sie zu verstehen. Sie bilden eine Sonate in dem Sinne, wie etwa Debussys Heft *Pour le Piano* als Sonate zu verstehen wäre oder wie es die allerfrühesten Klaviersonaten waren. Der melodische und harmonische Stil ist klar und konzis, nüchtern und einfach, was von der Auseinandersetzung mit Strawinskij zeugt, freilich animiert durch einen sehr französischen Esprit, jenen Geist der Finesse, wie er sich auch bei Ravel findet; es steckt auch ein wenig von der Fröhlichkeit eines Satie im Finale und ein Anklang an Chabrier hier und da, besonders im *Rustique*. In ihrer fast kindlichen Aura, dabei aber mit all der Frische und Spontaneität, haben diese drei Stücke, besonders das *Rustique*, genau jenen Charakter, den man in einem Jugendwerk finden möchte.“

## **15 Improvisations**

Improvisationen entstehen spontan, aus dem Moment, das ist ihr wichtigstes Wesensmerkmal. Freies Phantasieren und Präludieren gehörte seit Beginn der Entwicklung selbständiger Musik für Tasteninstrumente zu den wichtigsten Forderungen an jeden Virtuosen. Diese Fähigkeit führte freilich sehr bald auch zur Entstehung notierter Musik mit entsprechenden Titeln (zu denen auch der Begriff *Impromptus* gehört), und meist waren sie – obwohl das dem Wesen der Titel widerspricht – in der üblichen Weise an Takt und regelmäßiges metrisches Gefüge gebunden und notiert. Man verwandte diese Begrifflichkeiten für Stücke, die sich festen formalen Kategorien weitgehend entzogen. Nach den sehr oft nur als Akkordtrauben notierten *Préludes* der Suiten französischer Clavecin-Meister des 17. und 18. Jahrhunderts wagte Carl Philipp Emanuel Bach schließlich den Druck von Phantasien ohne Taktstriche. Wie seine späten Werke dieser Art höchst intime Bekenntnisse sind – Musik, die formuliert, was sich Worten entzieht – so bilden auch Francis Poulencs *15 Improvisations* ein intimes pianistisches Tagebuch, dessen Entstehung einen Zeitraum von fast drei Jahrzehnten umspannt (1932–1959). Sie gestatten faszinierende Einblicke in die schöpferische *Werkstatt* und sein musikalisches Seelenleben, zumal sie auch die

Jahre persönlicher Krise und der Hinwendung zum Katholizismus einschließen. Typisch für Poulencs geistige Offenheit ist auch, dass er in diesem Genre nicht allein Einfälle für später ausgeführte Werkpläne notierte, sondern zwei dieser Skizzen musikalischen Gottheiten seines privaten Pantheon als Hommage widmete: Nr. 12 Franz Schubert (1958) und Nr. 15 Edith Piaf (1959).



## **ONDA VERDE**

Zwei Pianisten – eine Handschrift

Eva-Maria May und Alexander Wienand konzertieren seit 2003 mit großem Erfolg im deutschsprachigen Raum – mit „Samtpfoten und Tastenlöwen-Akrobatik“. Mit genauer interpretatorischer Vorstellung und intuitiver Spontaneität erschließen die Künstler für das Publikum musikalisches Neuland. Konzerterfolge feierten sie in Wien, Salzburg, München, Würzburg, Bayreuth, Duisburg und anderen Städten.

## **ONDA VERDE**

Two Pianists – One Stylistic Authorship

Since 2003 Eva-Maria May and Alexander Wienand have performed concerts with great success in the German speaking lands – with “satin paws and lion acrobatics on the piano keys”. With a precise vision of interpretation and intuitive spontaneity the artists disclose and explore new terrain for the audience. Their successful concerts were celebrated in Vienna, Salzburg, Munich, Wurzburg, Bayreuth, Duisburg and other cities.

## Eva-Maria May

Eva-Maria May made a name for herself equally as a concert pianist as well as a chamber music performer. Having been intensively mentored by her teachers, Karl Wingler and Peter Hollfelder at the Würzburg Music Academy, she made her debut at the age of 14 with a performance of the Piano Concerto in A major by Wolfgang Amadeus Mozart (K 414). After studying at the Munich Music Academy with Eric Then-Bergh, she participated in the master class of Julian von Károlyi, well-known for his Chopin performances. Further studies with Igor Shukov, André Tschaikovsky and Valentin Gheorghiu deepened her bond with Russian piano music. Highlights in Eva-Maria May's repertoire are the works by Robert Schumann, Frédéric Chopin, Alexander Skrjabin and Johann Sebastian Bach. With a slew of concerts, she actively paved her way through Italy, England and France, in addition to three extensive tours through the USA. Memorable impressions were left behind in concerts as a member of the CenariuTrio with the violinist Joshua Epstein, in a piano duo with Norman Shetler or also as a soloist in piano concerts

performing Ludwig van Beethoven or Robert Schumann. Two CDs with works by Frédéric Chopin, Alexander Skrjabin and Igor Strawinsky were released as a result of a long cooperation with the Bavarian Radio. Eva-Maria May was awarded the prize of the German University and Conservatory Competition, teaches at the Music Academy in Würzburg and lives in Munich.

Eva-Maria May debütierte als 14-Jährige mit dem Klavierkonzert in A-Dur KV 414 von Wolfgang Amadeus Mozart und ist Preisträgerin des Deutschen Hochschul- und Konservatoriumswettbewerbs. Die besondere Liebe der Pianistin gilt Robert Schumann, Johann Sebastian Bach und Francis Poulenc. Ihr Spiel ist geprägt von ihren Lehrern Erik Then-Bergh und Julian von Károlyi. Die Begegnung mit Igor Shukov vertiefte ihre Affinität zu Alexander Skrjabin. „Licht senden in die Tiefen des menschlichen Herzens ist des Künstlers Beruf“ – dieser Aphorismus Robert Schumanns ist ihr Lebensideal. Amerika-Tourneen sowie Konzerte und Tourneen im europäischen In- und Ausland machten Eva-Maria May bekannt als Solistin und als einfühlsame Kammermusikpartnerin, u.a. von Norman Shetler, Boris Goldstein, Joshua Epstein und Alexander Wienand. Mit Alexander Wienand gründete sie 2005 das Klavierduo ONDA VERDE. In Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk entstanden zahlreiche Aufnahmen mit Schwerpunkt auf Kompositionen von Chopin, Skrjabin und Strawinskij.

## Alexander Wienand

En route to becoming a concert pianist studying with Friedemann Rieger, Klaus Eidmann and Eva-Maria May, Alexander Wienand (born 1982) developed an improvisational and compositional language that he currently deploys in his work with the Alexander Wienand Trio among other projects. The worlds of Jazz and Classical Music were essential sources of inspiration from the start of his musical journey. Consequently Alexander Wienand majored both in Jazz Performance with pianist Tine Schneider being his teacher and mentor, as well as classical performance and music education at the Conservatory of Würzburg. He also participated in master classes with the likes of Jacky Terrasson, Misha Mengelberg, Bergona Uriate, Karl Hermann Mrongovius and André Marchand. Alexander Wienand has given piano recitals in Germany, Austria, the Netherlands and Spain, while his jazz trio appears at some of the most prestigious festivals in Germany. The group has also been featured on public radio stations such as the Bavarian Broadcast (BR), Middle German Broadcast (MDR) and Hessen Broadcast (HR). Alexander's versatile approach as an ensemble leader and guest artist comes in handy in the

formations Art Zentral, the Polychrome Orchestra and the Hubert Winter Quartet to name a few. Alexander Wienand currently composes, performs and teaches in Berlin, Germany.

Alexander Wienand, Jahrgang 1982, ist ein komponierender Pianist, für den die Welten des Jazz und der sogenannten ernsten Musik mittlerweile untrennbar zum Inspirationsfeld gehören. Seine Ausbildung begann im klassischen Fach und wurde maßgeblich geprägt durch Marianne Bender, Friedemann Rieger und Klaus Eidmann. Als Jugendlicher wurde Wienand mehrfach mit ersten Preisen bei Klavierwettbewerben ausgezeichnet (z.B. Steinway Wettbewerb Berlin) und durch Stipendien gefördert (z.B. Kunststiftung Baden Württemberg). In diese Zeit fallen auch erste Erfahrungen als Solist mit Orchester (z.B. mit dem Staatsorchester Brandenburg). Wienand konzertierte daraufhin bei renommierten Festivals wie dem Musikfest Stuttgart. Später entdeckte Wienand die Faszination für den Jazz durch Pianisten wie Keith Jarrett und Brad Mehldau. Er studierte Jazzklavier und klassisches Klavier an der Musikhochschule Würzburg bei Tine Schneider und Eva-Maria May. Wienand hat mehrere Tonträger mit eigenen Kompositionen veröffentlicht. Für die Arbeit mit dem Alexander Wienand Trio wurde ihm der Bayrische Kunstförderpreis verliehen. Die Jury betonte das hohe Maß an Originalität des Ensembles.

[www.alexanderwienand.com](http://www.alexanderwienand.com)

**pmr 0098**

**Recording Venues:** Kleiner Konzertsaal, Musikhochschule, Munich/Germany  
Kleiner Saal, Gasteig, Munich/Germany

**Recording Dates:** 2016 & 2018 (FP 8)

**Engineers:** Jürgen Rummel, Michele Gaggia (FP 8)

**Booklet Text:** Hartmut Becker

**Translations:** Etienne Bellay

**Photos:** Maik Kern

**Graphic Design:** paladino media