The Lost Works

Samuil Feinberg
Hanuš Winterberg

Nina Pissareva Zymbalist
Christophe Sirodeau

Melism

SAMUIL FEINBERG (1890-1962)

Sonata for violin and piano [No. 1], Op. 12 [posth.] (1912)

E major ▪ Mi majeur

1.	I. Allegro ma non troppo e cantando	03:38
2.	II. Allegro	02:56
3.	III. Largo	05:18
4.	IV. Allegro vivace	05:43

Manuscript - World première recording in July 2001

Nina Pissareva Zymbalist, violin
Christophe Sirodeau, piano

5. **Fantasia for piano No. 1, Op. 5** (original version - 1917) 11:07

E-flat major ▪ Mi bémol majeur

Muzgiz Moscow - World première recording in October 2018

Suite No. 1 for piano, Op. 11 "4 pièces en forme d'études" (1919)

6.	I. Leggiero e cantando	02:08
7.	II. Con moto	00:44
8.	III. Affanato	01:07
9.	IV. Tranquillo e cantabile	01:24

Muzgiz Moscow - Recording in October 2018

HANUŠ (HANS) WINTERBERG (1901-1991)

Sonata for piano No. 1 (1936)

10.	I. Agitato	04:50
11.	II. Adagio	04:08
12.	III. Molto vivace	07:26

Manuscript - World première recording in March 2018

Suite 1945 (Theresienstadt) for piano

13.	I. Präludium	01:39
14.	II. Intermezzo - Grave	04:25
15.	III. Postludium - Presto	01:28

Manuscript - World première recording in March 2018

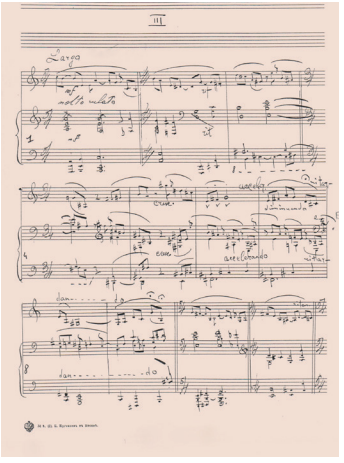
Christophe Sirodeau, piano

INSTRUMENTARIUM

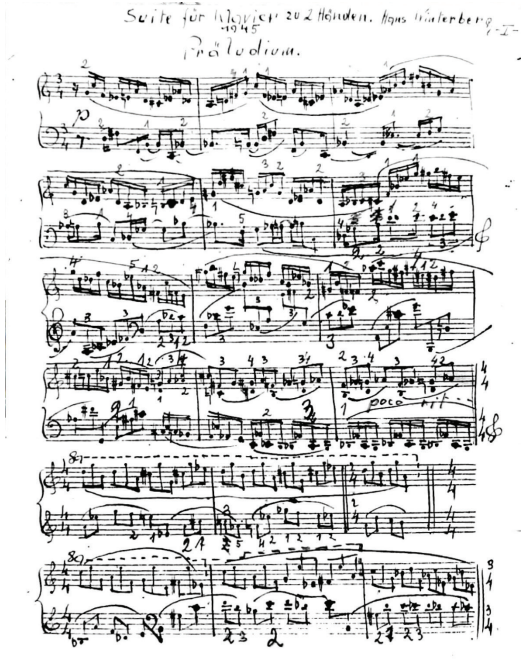
Violin: Eero Haahti 1995, **Bow**: Charles Espey
Piano: tracks 1-4, Steinway D, No. 499495
tracks 5-15, C. Bechstein D-282, No. 206565

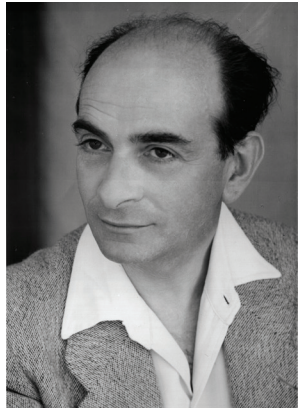
Recording Producer: Nikolaos Samaltanos
Recording location: Église Évangélique Saint-Marcel, Paris, France

Тендель
Москва


III
molto lento
cresc.
accelerando

G. BECHSTEIN
BERLIN





Nina Pissareva Zymbalist

Christophe Sirodeau

Les enregistrements présentés sur ce disque offrent presque tous des œuvres en première mondiale (à l'exception de la *Suite Op. 11* de Feinberg que ce dernier avait eu l'occasion d'enregistrer lui-même en 1929). Les deux compositeurs proposés, Samuil Feinberg et Hans Winterberg, ayant tous les deux vécu au XXe siècle, n'ont certes pas de liens directs entre eux – l'un est lié à la Russie puis à l'Union Soviétique, l'autre, son cadet, à la Tchécoslovaquie puis à l'Allemagne bavaroise. Pourtant ils font partie tous deux de ces nombreux compositeurs sacrifiés par l'Histoire alors même que leur talent n'a rien d'épigonal. L'oubli est même encore plus total pour le second, car otage d'un embargo posthume d'une partie de sa famille avant que son petit-fils ne soit à l'origine enthousiaste de sa redécouverte en 2015. Feinberg par contraste a au moins bénéficié de son vivant et depuis sa mort d'une admiration pour ses talents de pianiste (et de pédagogue). Tous deux ont composé des musiques très personnelles mais souvent exigeantes d'écoute et parfois d'une grande difficulté d'exécution. Il se trouve que j'ai eu la chance de pouvoir contribuer au sauvetage de deux œuvres longtemps crues inachevées et perdues de chacun de ces compositeurs, des manuscrits dont j'ai pu effectuer aussi la saisie informatique et éditoriale avec les révisions minimales qui s'imposaient avant de pouvoir les jouer. C'est cet esprit de découverte d'un univers musical perdu permettant de mieux connaître les personnalités de ces auteurs qui a présidé à l'établissement du programme musical sur ce disque.

La spécificité de Samuil Feinberg réside peut-être dans le fait que d'un côté il a été reconnu comme pianiste exceptionnel mais de l'autre, pour cause de modestie – orgueilleuse, peut-être – et d'un rejet de promotion personnelle quasi maladive, à laquelle s'ajoutaient les données regrettables de l'Histoire, sa production de compositeur n'a que rarement fait l'objet d'attention. Né en 1890 à Odessa, ce musicien raffiné grandit dans une famille d'origine juive qui ne comptait pas d'autres musiciens avant lui. Une famille qui s'installa d'ailleurs rapidement à Moscou durant ses jeunes années. Il faut noter son intérêt très net avant la Révolution pour la musique germanique et Wagner, tandis que du côté russe il est vite fasciné par les symbolistes et musicalement par Medtner et surtout Scriabine; il aura même l'occasion de jouer devant ce dernier, récoltant ses félicitations. Mais lors de son premier voyage en Europe occidentale, à Berlin, il manque une rencontre avec Busoni qui aurait pu devenir décisive. Il se fait remarquer comme pianiste en jouant pour la première fois en Russie l'intégrale du *Clavier bien tempéré* de Bach, tout autant que le *3ème Concerto* de Rachmaninov alors tout frais ou les grandes pages romantiques. Il a aussi des projets d'opéra sur une pièce d'Alexandre Blok, écrit de la musique de chambre et des mélodies, fréquente grâce à sa sœur aînée le cercle de Tsvetaieva, allant jusqu'à tomber amoureux de la belle-sœur (par alliance) de la poétesse, qu'il suit avec son frère cadet (peintre) et sa sœur aînée jusqu'en Crimée, à Koktebel, où se réunissaient nombre de ces brillants intellectuels et poètes du début du siècle. Puis survient 1914, et après plus rien ne sera comme avant pour Feinberg comme pour tant d'autres. D'abord mobilisé dans l'armée, puis gravement malade, quand il émerge en 1915 de ce cauchemar, il n'écrit plus guère que pour le piano et parfois pour la voix. Et quelle musique! Tour à tour tortueuse, violente, fuyante, mystérieuse, effrayante, bref issue du plus profond des angoisses de l'auteur ; ces œuvres noires ne s'ouvrent pas facilement au visiteur. Les années de guerre civile après la Révolution ne feront qu'accentuer ces caractéristiques, tout en offrant souvent une remarquable adéquation entre forme et contenu. Mis à part de fréquentes allusions aux cloches si typiques de la Russie, son style se rapproche bien plus de la célèbre nouvelle « trinité viennoise », même si Feinberg ne se départira que rarement d'un cadre tonal apparent. Et justement, c'est aux Editions Universal à Vienne qu'il sera publié après quelques premières partitions sorties à Moscou. Ce qui le conduira ensuite à se trouver invité au fameux festival de la biennale de Venise en 1925, où il peut côtoyer ou au moins apercevoir Stravinsky, Schoenberg, Janáček et bien

d'autres. Ces deux derniers noms sont du reste à peu près les seuls semblant avoir retenu son attention. Le succès est là, il aura des concerts à Vienne et Berlin (sans compter un mystérieux passage à Paris), une autre tournée en 1927 (où il est l'un des premiers musiciens à donner un concert radiodiffusé en direct) et une dernière en 1929. Et puis avec les années trente le vent tourne à Moscou, le pouvoir reprend la main autant dans la culture qu'en politique et il semble que Feinberg se réfugie dans le silence créateur; pourtant la crise créatrice couve depuis 1927 si l'on en juge par la raréfaction de sa production. Quand il compose à nouveau vers 1939, surtout des mélodies superbes sur Pouchkine ou Lermontov, épousant le lyrisme néo-classique qui prévaut partout en Europe, il ne reste pas grand-chose de son style épique, tournoyant et cataclysmique. Feinberg fait ses deux derniers voyages à l'ouest dans la contrainte d'un jury de concours, Vienne en 1936 et Bruxelles en 1938. Plus jamais il n'obtiendra le droit de sortie hors d'URSS jusqu'à sa mort fin 1962. En 1937, son ami et éditeur (et ancien professeur) Nikolaï Jilïaev est fusillé (et sa superbe bibliothèque détruite) pour ses liens avec Toukhatchevsky, ce fameux maréchal qui était la bête noire autant d'Hitler que de Staline, l'un fournissant à l'autre les fausses pièces prétextes à son élimination. Pendant la Seconde Guerre mondiale Feinberg est évacué dans le Caucase puis en Asie centrale, quoiqu'avec des moyens dérisoires pour survivre; mais selon la famille de Feinberg le temps des grandes peurs pour lui viendra à la fin des années quarante. Déjà en 1948 il est mis à l'index par le célèbre rapport Jdanov, puis la montée des obsessions antisémites particulièrement menaçantes pour lui enfle jusqu'à la mort du dictateur en 1953. Le dégel sera alors l'occasion d'une importante série d'enregistrements comme pianiste (compensant son retrait de la scène pour raisons de santé dès 1956), et de quelques belles partitions automnales, mais sans que revienne si ce n'est très fugitivement l'élan foudroyant de ses premières sonates.

Sur les douze sonates composées, les plus remarquables sont sûrement la *4e Sonate* en mi bémol mineur, et la *6e Sonate* en si mineur, celle qu'il présenta à Venise, avec quelques pièces brèves (comme les deux fantaisies) tout aussi saisissantes. Mais le diptyque de sonates suivant qui ne fut publié qu'après sa mort offre aussi des pages très personnelles, avec dans la *8e* un vent d'optimisme et d'énergie nullement artificiel comme ce pourra être le cas de nombreuses partitions russes ultérieures. Les trois concertos sont peut-être plus inégaux mais renferment des passages étonnants. Enfin tant les mélodies de la première époque de création que les dernières apportent des couleurs et des idées très originales par rapport à la plupart des autres partitions russes de l'époque. Professeur au Conservatoire de Moscou pendant près de cinquante ans, avec des idées parfois bien différentes de celles de ses collègues et de ce que l'on a nommé par habitude l'école russe, admiré et adoré par ses élèves, adulé comme pianiste, il laisse en publication posthume un livre énorme (et d'ailleurs inachevé) sur ses idées musicales autour du piano. De ce musicien exceptionnel, qui connut brièvement au début de sa vie Scriabine, et à la fin Glenn Gould, il ne reste plus, la plupart du temps, que l'image d'un interprète de Bach ou de Scriabine (voire de Schumann). Il fallut attendre les années 1980 pour que certains de ses élèves jouent et enregistrent quelques-unes de ses œuvres. L'intégrale des sonates réparties entre l'interprétation de Nikolaos Samaltanos et la mienne, ne vit le jour qu'en 2003. Son *Premier Concerto* de 1932 n'avait pas été rejoué depuis 1934 quand je le repris en Finlande sous la direction de Leif Segerstam et il n'a pas pu être redonné depuis (par chance un enregistrement a préservé ce concert, publié en 2008 par Altarus aux Etats-Unis). Les mélodies sont encore plus négligées, certaines ayant été créées par mes soins pour la première fois spécialement pour le disque publié en 2009, et je pense là à cette extraordinaire pièce sur un poème de Rimbaud (*Le Mal*) pour basse et piano de 1931, tout à fait digne de ses grandes partitions pour piano.

Le destin de la sonate de jeunesse pour violon et piano en mi majeur de Feinberg - une de ses toutes premières œuvres - est assez compliqué et surprenant,

aux côtés d'un *Quatuor à cordes* en ut mineur de 1911 en deux mouvements qui reste à créer intégralement, et il s'agit là d'une partition déjà impressionnante de la part d'un jeune compositeur.

Quand au début de 1962 (sans savoir que ce serait sa dernière année) Feinberg dicte à son frère le catalogue de ses œuvres, il mentionne plusieurs numéros d'opus « d'œuvres fantômes » n'ayant jamais fait l'objet d'une publication; c'est le cas par exemple des *Mélodies Op. 14* ou des *Sonates nº 7* et *nº 8 Op. 21* pour piano, et d'un *Allegro* et *Scherzo* pour violon et piano auquel est attribué le numéro d'opus 12 ne faisant que reprendre la mention qui est faite dans un catalogue publié en 1927, mais sans numéro d'opus. Malgré cela, cette œuvre n'a jamais été publiée. En 1956 après quatre années de silence créateur, l'année même où il se retire de la scène comme pianiste, Feinberg se lance dans la composition d'une *Sonate pour violon et piano en la mineur Op. 46* (en 5 mouvements) qu'il mènera à bien et qu'il a même pu enregistrer en privé avec le violoniste créateur de la partition, Piotr Bondarenko, alors assistant de David Oïstrakh. Mais en ayant accès aux archives manuscrites de Feinberg grâce à Victor Bunin, j'ai découvert non pas une mais deux sonates pour violon, la première étant en mi majeur et datée de 1912. Première surprise : cette sonate, qui semblait contenir quatre mouvements, commençait par un *Allegro* suivi d'un *Scherzo*, ces deux mouvements auxquels Feinberg fait tardivement référence en leur donnant le numéro d'opus 12 resté libre. Seconde surprise, le *Scherzo* en question se trouvait être intégralement repris avec quelques petites révisions, en seconde position aussi, dans la sonate "officielle" Op. 46. Troisième surprise : dans la première sonate, le quatrième mouvement, *Allegro vivace*, se trouvait très légèrement inachevé (une mesure manquante de transition avant la coda) dans un manuscrit de "premier état" (mais avec une esquisse complète de cette coda) alors que les trois autres avaient été mis plus ou moins au propre, en tous cas existaient en deux "états" manuscrits différents. Je n'ai pas pu trouver de final définitif à cette Sonate, ce qui expliquerait que Feinberg n'ait pas mentionnée cette sonate en tant que telle dans le catalogue tardif de ses œuvres, considérant peut-être ce final comme non abouti; se souvenant sans doute qu'un mouvement avait été réutilisé, il ne restait donc bien que deux mouvements complets inédits, mais la probable confusion entre le *Scherzo* et le *Largo* reste inexplicable.

C'est justement là qu'intervient la dernière surprise: le troisième mouvement, *Largo*, se trouvait être une page très belle qui prenait tout son sens dramatique après le *Scherzo* (que Feinberg décida donc de réutiliser dans un tout autre contexte), à tel point qu'il paraît incompréhensible que Feinberg n'ait pas cherché à en faire usage ultérieurement. Quant au final il était tout aussi surprenant et hardi et il n'est pas très difficile de suppléer au manque d'indications de nuances. Il faut par ailleurs considérer le fait que Feinberg soit toujours resté assez indécis quant à la valeur de certaines de ses propres partitions, entretenant une ambiguïté et souffrant même parfois d'un certain complexe concernant son œuvre, sans compter celles qu'il lui était impossible de publier en raison de l'écart esthétique avec les principes politiques en vigueur, le bon exemple étant celui des *Sonates nº 7* et *nº 8* déjà mentionné, publiées après sa mort. Le bon critère reste alors le numéro d'opus. En effet, Feinberg l'a attribué tout de même à l'*Allegro* et au *Scherzo*. Par ailleurs il semble clair qu'il a eu pendant les années vingt des velléités de terminer et publier cette partition comme en témoigne l'établissement d'une partie séparée de violon qui serait un justificatif supplémentaire au numéro d'opus choisi, le 12, avant son œuvre la plus emblématique, sa *Sonate nº 6 Op. 13* de 1923 ; mais précisément le fossé stylistique entre les deux est criant et pourrait expliquer l'abandon d'alors.

Ainsi ai-je décidé de présenter dès 1999 cette sonate en public dans une version en trois mouvements, en écartant dans un premier temps le final en mi majeur, mais en gardant ce très beau *Largo*, car il m'a paru essentiel de pouvoir faire connaître l'une des deux premières partitions

importantes du Feinberg de jeunesse qui, en dehors de ses qualités musicales propres, témoigne de son parcours et des recherches d'un langage personnel avant la cassure de 1914 et le recentrage de sa production vers le piano et la voix.

Le premier mouvement de ce que l'on peut donc appeler tout de même à titre posthume *Première Sonate en mi majeur Op. 12 pour piano et violon* est assez compact et peu développé, avec une forte mobilité chromatique, le second sujet se développant dans l'influence du Scriabine de la *Quatrième Sonate* aussi bien pour le rythme que pour l'harmonie. L'esprit assez enjoué de ce mouvement s'oppose fortement au *Scherzo* d'une carrure affirmée (aux contours agressifs ou au contraire fuyants selon les différentes sections), qui tourne comme une ronde infernale, avec des intervalles d'un très grand ambitus, et une écriture séquentielle comme dans beaucoup d'œuvres postérieures de Feinberg. On trouve déjà des aspects très personnels dans ces pages. Après une conclusion qui s'évanouit dans l'ombre, le *Largo*, très expressif et lyrique, développe de longues phrases aux mètres inégaux, avec de nombreux rubatos, suspensions ou changements de tempo, et avec des choix harmoniques déjà bien particuliers à Feinberg même si l'on peut déceler de légers échos de Medtner ou de Catoire. Cette œuvre sonna bien sûr pour la première fois en France quand elle fut présentée en 1999 et peut-être même, pour le premier et le troisième mouvement, pour la première fois tout court, car malgré l'existence d'une partie de violon séparée, personne pour l'instant n'a trouvé trace d'une exécution publique; on peut imaginer sans doute qu'une simple lecture privée fut peut-être offerte à l'auteur par un violoniste. Le final ne nous fut révélé qu'en 2001, et cette fois sans autre public que les micros d'enregistrement; le résultat est enfin publié ici.

A priori, malgré quelques ambiguïtés de notation qui restent difficilement déchiffrables dans les dernières mesures et obligent à un choix, le souffle violent et très énergique voire frénétique de ce final qui revient à la tonalité initiale de l'œuvre, en mi majeur, le rend tout à fait indispensable à une exécution honnête de cette partition, si l'on veut rendre justice à la construction générale. Par ailleurs le retour très subtil, à un tempo bien plus vif, du beau thème du *Largo* au sein de ce final montre l'ambition architecturale du jeune Feinberg, qui justement réussit là un magnifique exemple de sonate aimantée par son final. Enfin il serait également bien dommage de se priver des savoureuses hardiesses harmoniques qu'introduit ici ou là le jeune compositeur. (A noter également, qu'une imprécision de Feinberg dans le premier mouvement m'a obligé là aussi à une très légère intervention : en effet l'auteur a rajouté sur une feuille séparée une incise avant la réexposition dont il montre clairement le point d'aboutissement, mais pour laquelle curieusement le point d'entrée n'est pas spécifié, mis à part une vague marque sur le manuscrit principal - mais là encore il n'était pas si difficile de se décider.)

Il peut être intéressant de constater que le caractère de cet exubérant final et d'une manière générale l'utilisation d'une tonalité majeure pour une sonate ne reviendraient ni l'un ni l'autre avant longtemps dans l'œuvre du compositeur. En effet, les six premières sonates pour piano seul dont il allait commencer la composition quelques années plus tard seront toutes en tonalité mineure. Ce n'est qu'avec le mouvement lent de la *7ème* et surtout avec la *8ème Sonate* entière – terminée seulement en 1934 – que Feinberg revient aux tonalités majeures dans ses sonates, et cela désormais jusqu'aux dernières ; dans une amusante symétrie, seule la tardive Seconde Sonate pour violon verra le retour à une tonalité en mineur. Cela étant, je ne sais exactement quelles conclusions il faudrait en tirer. Les cyniques diront que Feinberg s'est ainsi plié sur le tard aux exigences des autorités pour une représentation artistique radieuse de la vie soviétique ; ce serait méconnaître complètement le caractère de Feinberg, qui n'aurait jamais pu envisager dans ses partitions importantes la moindre insincérité dans l'écriture musicale, même dans l'optique de « faire passer un message codé », comme d'autres le feront. Par contre on peut éventuellement imaginer, que si dans les années vingt l'expression du désespoir pouvait encore

s'offrir librement, la situation humaine encore pire des années suivantes ne pouvait que conduire un esprit poétique comme Feinberg à tenter de se réfugier dans un rêve intérieur, où le retour de la lumière pouvait alors se faire et se refléter en musique.

Mais déjà en 1917, dans sa *Première Fantaisie Op. 5* pour piano, Feinberg ouvrait les rideaux du rêve sur un magnifique thème en mi bémol majeur, noble et apaisé, certes lointain héritier du Wagner de *L'Or du Rhin*, dans une partition par ailleurs construite d'un seul tenant comme nombre de ses sonates pour piano. J'ai choisi pour cette enregistrement de revenir à la première version publiée, Feinberg ayant de son côté laissé un témoignage enregistré en privé de la tardive seconde version, qui s'écarte nettement de l'original au bout des premières minutes tout en perdant peut-être une certaine vivacité et urgence de l'expression.

Mais entre cette ouverture et cette conclusion lumineuses, le moins qu'on puisse dire c'est que la plus grande agitation et même l'effroi règnent. La séquence d'ouverture présente deux idées principales (la seconde, plus anxieuse, traversée d'un écho de *Tristan*), avec une écriture très riche harmoniquement et pourtant dotée d'un contrepoint serré, d'ailleurs l'une des marques de fabrique de Feinberg (ce qui n'est guère étonnant de la part de l'un des plus grands interprètes de Bach) et une caractéristique constante pour toute cette pièce. La seconde section passe en ut dièse mineur avec un mètre ternaire et un motif mélodique très romantique, à la Medtner, qui va se trouver submergé peu à peu par un chromatisme envahissant et sombrer dans les registres les plus graves. Après plusieurs interruptions violentes qui nous font moduler vers la bémol puis si bémol majeur sans que l'on ressente longtemps cette assise tonale, on enchaîne sans transition vers l'*Allegro agitato*, passionné, torturé, mais toujours contrapuntique, chromatique et presque sans tonalité avant que des gémissements lugubres nous ramènent à une réexposition de l'idée initiale.

La *1e Suite Op. 11 "en forme d'études"* fut achevée sans doute en 1919 et publiée en 1922 (avec une dédicace de Feinberg à son professeur A. Goldenweiser); la première étude en mi bémol majeur nous offre une ligne de type vocal, demandée au début « molto languido - cantando con intimo espressione », qui surplombe un accompagnement en style de « basse d'Alberti » constamment traversé de respirations décalées en contradiction avec l'apparence de « toccata-prélude », évoluant dans diverses tonalités, mais avec l'intervention constante d'une plainte alanguie et ralentie, avant que ne reprenne à chaque fois le mouvement principal. La fugace seconde étude qui se termine en mi bémol mineur nous offre peut-être l'évocation colorée et chromatique de battement d'ailes de papillons, tandis que la troisième en fa dièse mineur plonge l'auditeur dans un chaos nerveux et haletant avant de conclure avec la dernière étude au demi-ton inférieur en fa mineur, pour une évocation en douze mesures seulement, tout à fait statiques, d'un lamento nocturne, où s'égouttent une à une les notes d'un nouvel ostinato, multiplié en une polyphonie de diverses valeurs rythmiques.

Venons-en à ce musicien magnifique qu'est Hans Winterberg (1901-1991) et dont il n'était encore nulle part question il y a peu, dans aucun ouvrage existant. Winterberg passa la majeure partie de sa jeunesse à Prague, sa ville natale (son prénom s'écrivant alors et jusqu'en 1947 Hanuš), où il côtoya la plupart des compositeurs importants de la ville qu'il pouvait également retrouver auprès d'Alois Hába avec lequel il prit des cours. Il étudia aussi la direction d'orchestre avec Zemlinsky. Il eut un lien fort avec la ville de Brno en Moravie (y travaillant notamment comme répétiteur à l'opéra) qui était un peu le fief de Janáček. Bien que d'origine juive, son mariage avec une catholique le protégea durant l'occupation nazie pendant un temps (contrairement à sa mère qui fut assassinée en 1942) ; mais avec la spirale infernale des derniers temps de l'occupation, sa situation mettait en danger tout le reste de sa famille et il dut prendre comme tant d'autres la décision fatale de divorcer pour les protéger. Il fut tardivement arrêté et conduit à Theresienstadt en janvier 1945 (donc après l'envoi vers la mort de la majeure partie des musiciens présents

au fameux ghetto dont certains comme Krása et Ullmann lui étaient bien connus) où il resta jusqu'à la libération du camp en mai 1945. Il vit ensuite à nouveau dans sa ville natale mais l'on sait qu'il perdit plus tard sa nationalité tchèque (peut-être pour n'être jamais rentré à Prague après 1948) : son départ en 1947 vers la Bavière où il finit ses jours bien plus tard, en 1991, ne semble pas avoir été provoqué sous la contrainte mais plutôt pour partir récupérer ses manuscrits que son ex-épouse avait entrepris de sauver et d'emmener lors de son propre exil (en conséquence des décisions d'épuration ethnique signées par le président Beneš en août 1945). Il enseigna ensuite au Conservatoire de Munich, et put voir un certain nombre de ses œuvres orchestrales jouées par la Philharmonie de Munich et enregistrées par la Radio bavaroise, avant un grand silence durant les dernières années de sa vie. Comme dans le cas de Feinberg, l'art de l'auto-promotion ne fut pas sa caractéristique principale, et il ne chercha pas spécialement à élargir le périmètre géographique de création de ses œuvres ni à se faire publier.

La décision tragique qu'il dut prendre en 1944 détruisit pour toujours sa famille, car il ne put jamais revenir à la situation précédente. Mais il eut par la suite une vie personnelle plutôt agitée avec trois autres mariages. Sans entrer dans les détails, il faut signaler comme je le notais au début de ce texte que sa carrière musicale posthume n'a pas été plus heureuse car son fils adoptif avait créé un imbroglio juridique, en interdisant l'accès à sa musique jusqu'en 2031 ! Il a fallu l'énergie remarquable de son petit-fils en ligne directe (Peter Kreitmeir) pour annuler ces dispositions à l'été 2015 avec l'aide de l'avocat Randol Schoenberg (petit-fils du fameux compositeur) et celle du remarquable producteur et musicologue Michael Haas. J'en profite du reste pour saluer le courage et l'énergie de ce dernier qui fut déjà le fondateur et producteur de toute la série Decca « Entartete Musik », puis conseiller musical au Musée Juif de Vienne comme à l'institut équivalent de Londres et qui met toutes ses forces pour aider à ce qu'il nomme le rapatriement posthume en Autriche des auteurs bannis ; il est aussi l'auteur d'un livre majeur, *Forbidden Music*. Désormais, le tout nouveau centre viennois (International Centre for Suppressed music) pour la réhabilitation des musiciens interdits veillera sur le legs musical de Winterberg, d'une taille considérable, presque à l'image d'un Martinů si ce n'est à celle d'un Milhaud, d'un Weinberg ou d'un Villa-Lobos. Winterberg (qui au passage fut aussi un peintre doué) non seulement produisit une quantité importante de musique de chambre, mais s'intéressa, en sus de la musique symphonique, à des sujets littéraires comme la nouvelle *La légende de Saint-Julien L'Hospitalier* de Flaubert qui lui fournit la matière d'un oratorio. S'y ajoutent de nombreux lieder, de la musique pour piano seul en plus de quatre concertos, et de la musique de ballet, notamment sur le sujet de Pandora, datant des années cinquante. Après avoir été sensible à l'univers de Schoenberg, Winterberg semble avoir beaucoup appris des partitions de Bartók, Martinů, Hindemith et surtout Stravinsky. Il ne semble pas avoir craint – bien au contraire – de conserver et même renforcer une écriture tout à fait complexe jusqu'à la fin de sa vie, notamment dans les pièces pour orchestre comme *Arena* qui n'est pas sans rappeler les œuvres ambitieuses de Skalkottas, et évoque même Xenakis pour certaines impressions fugitives.

La *Première Sonate* de Winterberg, datée de 1936 à Prague, est l'œuvre d'un compositeur parvenu à une certaine maturité. On peut mesurer le chemin parcouru depuis une *Suite 1927* trop directement influencée par Schoenberg malgré un très expressif mouvement lent. Ici, la construction générale et le propos musical sont désormais très étroitement associés. Et l'architecture vraiment originale de cette partition en trois panneaux, met en relief un déluge d'idées, d'émotions parfois contradictoires, et réussit le pari de faire tenir fermement ensemble ce kaléidoscope de gestes dramaturgiques parfois très violents laissant soudainement place à des contemplations statiques et hallucinées. Comme dans le cas du jeune Feinberg et de sa sonate pour violon, le poids

principal de l'œuvre penche vers le final qui est le plus développé.

Dans le premier mouvement, les rythmes haletants alternent avec une sorte de mouvement perpétuel souplement balancé, ponctués de rares suspensions du temps ajoutant d'ailleurs au cours du développement un troisième motif au bithématisme classique. C'est le mouvement central qui affirme d'abord un sentiment plus dramatique mais qui s'échappe rapidement vers une nouvelle dimension totalement inattendue, offrant l'une des plus belles et émouvantes pages de cette partition, hors du temps, avant d'être brusquement cassée par le retour de l'idée initiale. Cette dernière, en forme de marche nous conduit vers deux climax successifs interrompus par un ostinato énigmatique ouvrant sur le mouvement final. Ce dernier débute par un rappel de l'un des ostinatos du premier mouvement, que suivent plusieurs petits motifs rythmiques aux contours de danse tchèque revenant plusieurs fois au cours des pages suivantes en alternance avec un épisode statique, harmonique et polytonal, puis expressif. Les motifs rythmiques conduiront par deux fois à des climax féroces tandis que le retour de l'épisode tantôt statique ou expressif aboutit à une étrange suspension du temps au travers d'une debussyste gamme par tons entiers en octaves. Une valse grotesque nous conduira vers la très inquiétante coda de cette sonate qui baigne presque tout entière dans un climat d'angoisse, de morbidité ou de violence à l'exception de l'îlot miraculeux de pureté évoqué concernant le début du mouvement lent. Malgré l'absence de tonalité définie, l'œuvre reste non abstraite et très accessible d'écoute, au travers de fréquentes polarités bitonales, d'une découpe des silhouettes thématiques très clairement ciselée et d'une richesse polyrythmique constante. Il s'agit certainement d'une partition qui mérite de figurer en bonne place du répertoire pianistique alternatif du XXe siècle.

La *Suite 1945 (Theresienstadt)* en trois mouvements fut composée par Winterberg lors de son incarcération dans le camp du même nom mais contrairement à la plupart de ses autres partitions pour piano elle ne semble pas avoir jamais été jouée. J'ai donc eu en 2015 non seulement l'honneur de la créer à Como en Italie (ce qui fut d'ailleurs la première occasion d'entendre sa musique depuis sa mort en 1991), mais aussi le devoir d'en réaliser une partition éditable, ce qui m'a permis d'ailleurs de sauver le cœur de l'œuvre : en effet, la dernière page manuscrite mise au propre de l'*Intermezzo* central était manquante, jusqu'à ce que le petit-fils de l'auteur retrouve dans le carton même où se trouvait cette pièce une esquisse complète - une situation rappelant celle du final de la sonate pour violon de jeunesse de Feinberg. Ce mouvement tragique, de caractère presque orchestral, est de fait la partie essentielle de ce triptyque: tenant à la fois d'une procession funèbre, mais aussi d'une quête. Deux fois un élan passionné semble interrompu, brisé, puis le flux douloureux et sinistre reprend après quelques instants de suspension statique. De nombreux accords polytonaux enrichissent les deux culminations, en contraste avec le reste du matériau harmonique rauque ou dépouillé.

Le *Praeludium* d'une objectivité néo-baroque dans le style d'une invention à deux voix, joue d'un bout à l'autre d'entrelacs polyrythmiques avec des harmonies seulement sous-entendues jusqu'à la suspension interrogative et scriabinienne qui ouvre l'accès au mouvement principal. Quelques mesures centrales seulement, d'un coloris plus contemplatif et lumineux, dans le registre aigu, offrent un bref contraste. Le *Postludium* reprend un peu l'idée d'ostinato polyrythmique présente au début de l'œuvre quoique dans un mouvement plus vif, avec des nuances plus violentes et avec à nouveau - en symétrie du mouvement initial - une idée légèrement contrastante en son centre, cette fois uniquement dans le registre grave. La péroraison conclusive est véhémente, à l'issue d'une sorte de fuite en avant partant brillamment du registre grave vers l'aigu du piano.

Christophe Sirodeau

The recordings on this disc are all world premieres, apart from the *Op. 11 Suite* by Feinberg, which was recorded by the composer himself in 1929. There is no direct connection between the two twentieth-century composers, Samuil Feinberg and Hans (Hanuš) Winterberg, one a citizen of Russia and the Soviet Union; the other, a decade his junior, of Czechoslovakia and Bavarian Germany. However, they are both among those composers abandoned by history despite the intrinsic merits of their work. The oblivion to which Winterberg was consigned was effectively total, held hostage to a posthumous embargo to which part of his family acceded, until his grandson initiated his rediscovery in 2015. By contrast, Feinberg had at least garnered admiration during his lifetime, and since, for his prowess as pianist and teacher. Both composed in their own very individual idioms, though sometimes making little concession to the listener or to the technical demands placed on the performer. As things have turned out, I myself have been able to contribute to the salvaging of two works of these composers by editing and preparing their "lost and found" manuscripts for publication (with minimal editorial revisions required for performance), in addition to actually playing and recording them, of course! This sense of discovery of a lost world of music, and of revealing the character of its creators is the impetus behind the programme of this disc.

The key to the case of Feinberg perhaps lies in the fact that while on the one hand he was widely recognised as a pianist of exceptional gifts, on the other - out of modesty, or perhaps pride - he had an almost pathological resistance to self-promotion, and this, alongside certain unfortunate vicissitudes of history, meant that his compositional output was rarely the focus of attention. Born in 1890 in Odessa, this refined musician grew up in a family of Jewish origins which had never previously produced any examples of musical talent. His family moved to Moscow during his earliest years, and this is where his precocious musical talent was nurtured, studying piano with Alexander Goldenweiser at the Moscow Conservatory. It is worth noting that prior to the Revolution he displayed a clear interest in German music, especially Wagner, while on the Russian side he soon became fascinated by the Symbolists, and in music by Medtner, and above all, Scriabin. He would go on to perform the latter's music (the *Fourth Sonata*) in the presence of the composer, who warmly congratulated him on his interpretation. But during his first Western European visit, to Berlin, he narrowly missed meeting with Busoni, which, had it happened, could have been of great significance. He achieved fame as a pianist early on; in 1914 he was the first pianist in Russia to perform the complete Well-Tempered Clavier, he went on to play Rachmaninov's Third Piano Concerto and as many new works and those of the grand Romantic repertory as he could lay his hands on. He worked on an opera after a text by Alexander Blok, and wrote chamber music and songs. Through the good graces of his elder sister, he frequented the circle of Marina Tsvetaeva, going so far as to fall in love with the sister-in-law of the poetess. He followed her, along with his younger brother, a painter, and his older sister, to Koktebel in Crimea, where a number of the most brilliant intellectuals and poets of the time habitually gathered. Then came 1914, and everything changed for Feinberg, as for the whole of Europe. First mobilised in the army, then gravely ill, when he emerged from the nightmare in 1915 he wrote sparingly for the piano, and sometimes for voice. But what music! By turns tortured, violent, elusive, mysterious, fearful; a glimpse into the composer's deepest anxieties, these dark works do not ingratiate themselves with the listener. The years of civil war after the Revolution only accentuated these characteristics, while nonetheless displaying a remarkable balance between form and content. Aside from the frequent evocation of bells, so typical of Russia, his style approached that of the celebrated New Viennese Trinity, though only rarely stepping outside the confines of a tonal framework. Appropriately enough, it was Universal Edition of Vienna that published a number of his first scores. This led to an invitation to the famous Venice Biennale festival in 1925, where he encountered Stravinsky, Schönberg, Janáček and other luminaries of the time; the two latter names seem to have been

the only ones to have commanded much of his attention. Following this success there were concerts in Vienna and Berlin (to say nothing of a mysterious trip to Paris), a further tour in 1927 (during which he became one of the first musicians to give a concert that was broadcast live), and finally, another in 1929. Then, in the 1930s, the wind changed direction in Moscow. The powers-that-be took a hand in culture as much as in politics, and Feinberg appears to have taken refuge in compositional silence, though the creative crisis had been smouldering since 1927, to judge by the sparsity of his output. When he resumed composing, around 1939, above all in some superb songs after Pushkin and Lermontov, espousing the neoclassical lyricism prevailing throughout Europe at the time, little remained of his earlier epic, turbulent and cataclysmic style (epitomised in his *First Piano Concerto*, c.1932). He made his last two visits to the West in the rôle of competition judge, to Vienna in 1936 and Brussels in 1938, after which he never obtained permission to leave the USSR again for the rest of his life. In 1937 his friend Nikolai Zhiliayev, who had been his former composition professor, was imprisoned (and his superb library destroyed) as part of the purge of those around Mikhail Tukhachevsky, the prominent military leader who was accused of treason and shot, partly on the strength of false information supplied to Stalin by Hitler. During WW II Feinberg evacuated to the Caucasus and then central Asia, though with barely the means to survive; but according to Feinberg's family, the most fearful time was the late 1940s. Already in 1948 he had been blacklisted under the notorious Zhdanov Doctrine (through which the term 'Formalism' entered the Soviet lexicon), and the mounting anti-semitic fervour became increasingly dangerous until the death of the dictator in 1953. The subsequent thaw enabled an important series of recordings as pianist to take place (which go some way toward offsetting his retirement from public performance in 1956, for health reasons), as well as the production of some autumnal scores, beautiful but only fleetingly recapturing the blazing élan of his early sonatas.

Of his twelve Sonatas, the most remarkable are certainly the *4th* in E flat minor and the *6th* in B minor - the one that he played in Venice - along with some striking shorter pieces (for example, the two Fantasies). But the following two sonatas, which were only published after his death, also contain some highly personal gestures, and in the *8th* a breath of unforced optimism and energy, unlike that of many later Russian works. The three concertos are perhaps more uneven, but they contain some astonishing music. Finally, the songs of his first creative period excel in colours and original ideas when compared to the majority of Russian scores of the time. Professor at the Moscow Conservatory for nearly fifty years, sometimes espousing ideas markedly different from those of his colleagues and of what is commonly regarded as the "Russian School", he was admired and adored by his students and lauded as a pianist, and he left to posterity a huge book, incomplete and posthumously published, on his musical theories as applied to the piano. And yet this exceptional musician, briefly acquainted with Scriabin at the beginning of his life and with Glenn Gould at the end, is mostly thought of, if at all, as an interpreter of Bach, Scriabin or Schumann. It was not until the 1980s that certain of his students started to play and record his works. The first (and to date, only) recording of the complete sonatas, in interpretations divided between Nikolaos Samaltanos and myself, did not see the light of day until 2003. His *First Piano Concerto* (1932) had not been played since 1934 until I resurrected it in Finland in 1998 under the baton of Leif Segerstam, and it has not been performed since. Fortunately that concert was recorded, and the recording was issued by Altarus Records (USA) in 2008. Feinberg's songs have been even more neglected, some having been premiered through my efforts especially for a recording published in 2009. In my opinion, the extraordinary piece *"Le Mal"*, after Rimbaud, for bass and piano (1931) is worthy to stand alongside his finest piano works.

The history of Feinberg's youthful sonata in E Major for violin and piano - one of his very first scores, along with a *String Quartet* in C minor (1911) - is rather complicated and surprising, while offering an opportunity to appreciate an impressive achievement by the young composer. At the beginning of 1962, little suspecting that this would be his last year, Feinberg dictated a catalogue of his works to his brother. In this document he cited some opus numbers of "phantom compositions" which had never been published; this was the case, for example, with the *Mélodies, Op. 14* and the *7th* and *8th Sonatas* for piano; and concerning an *"Allegro and Scherzo"* for violin and piano, to which he attributed the opus number 12, he mentioned only that it was listed in a catalogue published in 1927, but without an opus number. In any case, this piece was never published. In 1956, after four years of creative silence - this was also the year in which he retired as a concert pianist - Feinberg launched himself into the composition of his *Sonata for Violin and Piano in A minor, Op. 46* (in five movements). When this work was completed, he went on to make a private recording of it with the violinist who had premiered it, Piotr Bondarenko, then assistant to David Oistrakh. But, having been granted access to Feinberg's manuscript archives, courtesy of Victor Bunin, I discovered not one, but two violin sonatas, the first in E Major. The first surprise; this sonata, which appeared to comprise four movements, started with an *Allegro* followed by a *Scherzo*, the two movements that Feinberg belatedly acknowledged by giving them the opus number 12. The second surprise; the *Scherzo* in question is integrated, complete (with some minor revisions), and again as the second movement, in the "official" sonata, Op. 46. And the third surprise; in the first sonata, the fourth movement, *Allegro vivace*, is to be found, very slightly incomplete (one bar of the transition to the coda is missing) in "first draft" condition (though with a complete sketch of the *coda*), while the other three movements are more or less in final form, or at least exist in two different manuscript drafts. I was unable to find a definitive version of the finale, which may explain why Feinberg fails to mention this sonata as such in the late catalogue of his works, perhaps dismissing the finale as unsuccessful. No doubt he remembered that he had re-used one movement, leaving only two completely 'new' movements, but the confusion between the *Scherzo* and the *Largo* in his recollection remains unexplained.

This is the final surprise that this score springs upon us; the third movement, *Largo*, is an exceptionally beautiful page that derives its dramatic impact from its placement after the *Scherzo* (that Feinberg had decided to re-use in a completely different context), so much so that it seems incomprehensible that Feinberg did not attempt to make further use of it. As for the finale, it is not at all difficult to supply the missing performance indications and nuances to this boldly conceived, inventive movement. It should be remembered that Feinberg often remained ambivalent about the value of some of his works, even when complete, to the point that he might be described as suffering from a slight lack of confidence in his achievements. And even this fails to take into account the additional stifling factor of the impossibility of publishing certain works due to his æsthetic remove from the prevailing political dogma, a good example being the aforementioned 7th and 8th piano sonatas, published after his death. The key, then, is the opus number, which the composer assigned to the *Allegro* and *Scherzo* alone. Moreover, it seems clear that during the 1920s he had some inclination to complete, and publish, this score, as evinced by his making the effort to extract a separate violin part, which further justifies his choice of the opus number 12, which immediately precedes his most iconic work, the *Sonata No.6, Op. 13*; and it is the stylistic gulf between the two works that explains the abandonment of the first. This is how I arrived at the decision to present this work to the public in 1999, initially omitting the finale in E Major, but retaining the beautiful *Largo*, as a piece in three movements, because it seemed to me important to make known one of the two important early scores by the young Feinberg, which, even more than its inherent musical qualities, testifies to his quest for a personal voice, before the catastrophe of 1914

and his new emphasis on works for piano and for voice.

The first movement of what we may now properly call *"First Sonata in E Major, Op. 12 for Piano and Violin"* is compact, with little real development, chromatically unstable; the second subject clearly influenced by the Scriabin of the F*ourth Sonata*, both in rhythm and harmony. The movement's playful spirit, genially wistful, with only a brief climactic episode, contrasts strongly with the *Scherzo*, alternating confrontational and fugitive sections and obsessively turning in on itself like an infernal round, traversing a dramatically wide pitch range, with sequential writing of the type that would become typical of many of Feinberg's later works. Already, these pages contain many distinctively personal traits of the composer. This specimen of jaunty diablérie recedes abruptly into the shadows, making way for the *Largo*, the heart of the work and its strongest claim to immortality. This melancholy, expressive and lyrical poem is formed of elongated phrases in unequal metres, molto rubato and full of pregnant suspensions and changes of tempo, with harmonic thinking already peculiar to Feinberg, though still with faint echoes of Medtner and Catoire. The work received its French première in 1999, and perhaps even, in the case of the first and third movements, their première "tout court", because despite the existence of a separate violin part no evidence has come to light of a public performance. It is always possible, of course, that a private reading for the composer may have occurred, though no such event has been documented. The finale did not make its début until 2001, this time with no audience but the recording microphones; the result is finally published here. Despite some remaining notational ambiguities in the final bars, which are difficult to decipher and oblige one to make certain editorial choices, the finale's violent, frantic struggle (with a return to the work's home key of E Major) makes its inclusion indispensable for an accurate and meaningful rendition of the score that does justice to its overarching shape. Furthermore, the reintroduction into the finale of the beautiful theme of the *Largo*, now transformed in a much livelier tempo highlights the architectural intention of the young Feinberg in envisioning this magnificent example of a sonata oriented toward its finale. And finally, it would be a pity for us to be deprived of the opportunity to savour the bold, piquant harmonies peppered throughout the score by the young composer. (It should also be noted that in the first movement an ambiguity of Feinberg's also obliged me to make a subtle editorial amendment: on a separate page he added a passage to be interpolated before the recapitulation, of which the ending is clear, though curiously the insertion point is not specified apart from a vague mark on the full score manuscript; but here too it was not a difficult decision to make.)

It is interesting to note that the exuberant character of this *finale*, and for that matter the composition of a sonata in a major key, would not recur in Feinberg's output for a long time. Indeed, the first six piano sonatas, written over the next few years, are all in minor keys. It was only with the slow movement of the *7th*, and the entire *8th* - not finished until 1934 - that Feinberg returned to major keys in his sonatas, from that point until the last. With pleasing symmetry, though, the late *Second Violin Sonata* finally reverts to the minor. Having said this, it is not clear exactly what conclusions, if any, can be drawn from it. A cynic might suggest that Feinberg thus bent to the demands of the authorities for positive, optimistic artistic visions of Soviet life, but this would be to completely misunderstand Feinberg's character. He could never have imagined the slightest compromise of his artistic intentions in his most important scores, even with the intention of "concealing a coded message" as others did. On the other hand, one can imagine that while during the 1920s the expression of despair and outrage in art retained some validity, the worsening human condition in the following years would drive a poetic spirit like Feinberg's to take refuge in his interior life, where light could dawn again and shine through his music.

But already, in 1917, the curtains had parted on the world of dreams in his *First Fantasia, Op. 5, for piano*, with its magnificent, noble and reflective

theme in E flat Major, clearly a distant heir of the Wagner of *"Rheingold"*. The work is cast in a single span, similar to a number of his piano sonatas. I chose the first published version of the score for this recording, Feinberg's own recorded testament being a private recording of the later second version, which clearly deviates from the original after the first few minutes, with the loss of some expressive urgency.

Between this opening and the work's conclusion, luminous even while failing to reconcile the conflict, the music is dominated by anxiety, even by dread. The opening sequence presents two principal ideas (the second of which, imbued with unease, bears an echo of *Tristan*), with harmonically sumptuous writing which nevertheless maintains its contrapuntal strictness throughout the piece (a characteristic of Feinberg's, scarcely surprising in a composer who was also one of the great interpreters of Bach). The second section is in C sharp minor, in triple metre, its Romantic, Medtneresque theme gradually overtaken by shadowy chromatic figuration in the piano's lowest register. After several violent interruptions that modulate towards A flat and then B flat Major (though with a sense of tonal instability), the music abruptly arrives at a climactic Allegro agitato - passionate and agonised, contrapuntally layered, chromatic almost to the point of atonality - which subsides mournfully into a restatement of the opening motif.

The *Suite No.1, Op.11 "Four Pieces in the Form of Studies"*, was completed in 1919 and published in 1922 bearing a dedication to Feinberg's teacher, Alexander Goldenweiser. The first movement, in E flat Major, suggests a quasi-vocal melodic line, marked "molto languido - cantando con intimo espressione", over an accompaniment in the style of an Alberti bass. The flow of melody is continually impeded by 'caught breaths', though, contradicting the score's resemblance to a "toccata-prelude"; it passes through various tonal centres, its progress impeded by bouts of hesitation, but each time resuming the original tempo. The fleeting second étude, which ends in E flat minor, is colourful and chromatic, suggesting the fluttering of butterflies' wings, while the third, in F sharp minor, plunges the listener into breathless, chaotic agitation. The final movement steps down a semitone into F minor to evoke a nocturnal lament in a mere twelve bars, absolutely static, with the notes of its ostinato figuration falling like droplets, enmeshed in a polyphony of cross-rhythms.

We turn now to Hans Winterberg (1901-91), a great musician, almost entirely absent from commercial recordings. Winterberg spent most of his younger years in Prague, where he was born; so until 1947 he wrote his first name as Hanuš. Here he was acquainted with most of the city's important composers, including Alois Hába, with whom he took some courses; he also studied conducting with Zemlinsky. He had a strong connection to the city of Brno in Moravia, which was in a sense Janáček's fiefdom, where most significantly he worked as répétiteur at the opera. Although of Jewish origins, his marriage to a Catholic protected him for a while during the Nazi occupation (his mother, on the other hand, was murdered in 1942); however during the infernal downward spiral of the ongoing occupation his situation placed the rest of his family in danger, and like so many others he took the fateful decision to divorce, for their protection. He was arrested and taken belatedly to Theresienstadt in January 1945, where he remained until the liberation of the camp in May 1945; he arrived after most of the musicians who had been in the notorious ghetto had been sent to their deaths, some of whom, including Krása and Ullmann, were well known to him. He lived again in the city of his birth between 1945 and his departure for Bavaria in 1947, where he remained until his death in 1991. We only know that he later lost his Czech nationality, perhaps due to the fact that he never returned to Prague after 1948. This move does not appear to have been made under duress, but purposefully, in an attempt to recover his manuscripts, which his ex-wife had undertaken to remove to safety during her own exile (on account of the 'agreement' for the expulsion of Germans from Czechoslovakia - which

amounted to 'ethnic cleansing' - signed by President Edvard Beneš in August 1945). Winterberg taught at the Munich Conservatory, and saw a number of his orchestral works played by the Munich Philharmonic and recorded for radio - and then silence descended for the rest of his life. As in the case of Feinberg, self-promotion was alien to his character, and he made no special effort to expand the scope for performance of his works, nor to seek publication.

The tragic decision that Winterberg took in 1944 permanently destroyed his family; it was never possible to reconstruct any part of their former circumstances. His personal life thereafter was, to say the least, unsettled, with three further marriages. Without going into detail, his posthumous musical career was not a happy one, as his adopted son was partially responsible for a legal imbroglio, resulting in all access to his music being forbidden until 2031! It took the extraordinary energy and dedication of his grandson by direct descent, Peter Kreitmeir, for these utterly misguided and damaging contracts to be annulled in 2015, with the assistance of the attorney Randol Schoenberg (grandson of the celebrated composer) and that of the remarkable musicologist and producer Michael Haas. I would like to take the opportunity to salute the courage and inexhaustible energy of the latter, who was the initiator and producer of the series of recordings "Entartete Musik" on Decca, the music curator at the Jewish Museum in Vienna, director of research at the Jewish Music Institute's Centre for Suppressed Music, Royal Holloway, University of London, and who is now Senior Researcher at Vienna's University for Music and Performing Arts' exil.arte centre where he devotes his energies to what he has described as "the posthumous repatriation of banned authors". Additionally, he is the author of an important book, *"Forbidden Music : The Jewish Composers Banned by the Nazis"* (Yale University Press, 2014). Henceforth the Viennese centre for the rehabilitation of banned musicians (International Centre for Suppressed Music) will watch over Winterberg's musical legacy, which is substantial, almost on the scale of Milhaud, Weinberg, or Villa-Lobos. Winterberg not only produced a significant quantity of chamber music, but in addition to his symphonic output, interested himself in literary subjects, for example the novel *"The Legend of Saint Julian the Hospitalier"* by Gustave Flaubert, which furnished him with the material for an oratorio. He wrote many songs, much music for solo piano and four piano concertos, and music for the ballet, notably a work on the subject of Pandora, dating from the 1950s. In passing, it should be noted that he was also a talented painter. Having absorbed the workings of Schönberg's universe, he seems to have acquainted himself in detail with the works of Bartók, Martinů, Hindemith, and above all, Stravinsky. He embraced, and even augmented, an unabashedly complex idiom up until the end of his life, especially in orchestral works such as *Arena* which is reminiscent of Skalkottas' ambitious scores, and even slightly anticipates Xenakis in certain gestures.

The *First Sonata*, marked "Prague 1936" is the work of a composer who has reached a certain level of maturity. The distance travelled since the *Suite 1927*, a work of quality with a very expressive slow movement, but too obviously influenced by Schönberg, is very apparent. Here the overall construction of the work and its musical material are closely intertwined. The highly original architecture of this tripartite score frames and holds together a cascade of ideas, a kaleidoscope of conflicting emotions and contradictory gestures, juxtaposing violent drama and static, hallucinatory contemplation. As with Feinberg's youthful violin sonata, the thrust of the work tends toward the finale, the most completely developed movement.

In the first movement, breathless rhythms alternate with a kind of gracefully balanced perpetuum mobile, punctuated by occasional suspensions of time; during the development section a third motif is added to the subject and second subject of traditional sonata form. The central movement opens in dramatic mood, which soon unexpectedly enters an entirely different world, leading to one of the most beautiful and moving passages in the score, suspended outside time,

before being abruptly shattered by the return of the initial motif. This, in the style of a march, leads to two successive climaxes, interrupted by an enigmatic ostinato which drives the music towards the final movement. The finale begins by recalling one of the ostinati from the first movement, following several rhythmic cells with the contours of Czech dances which recur repeatedly in the following pages, alternating with a static, expressive, richly harmonised polytonal episode. These rhythmic motifs lead twice to ferocious climaxes, while the return of the expressive, immobile episode leads to a strange temporal stasis limned in Debussyan whole-tones in octaves. A grotesque waltz leads to the unquiet coda of the sonata, a work consumed with morbid anxieties and violence, excepting the miraculous oasis of purity that occurred early in the slow movement. Despite the absence of a clear tonal basis, the sonata never sounds abstract, and remains accessible to the listener through its frequent bitonal frictions, clearly etched thematic outlines and constant polyrhythmic richness. This is without doubt a work that deserves to take its place in the repertoire of the 'alternative' history of twentieth century music.

Winterberg composed the three-movement *Suite 1945 (Theresienstadt)* during his incarceration in the eponymous prison camp. Unlike the majority of his other works for piano, there seems to be no evidence that it was ever played before 2015, on the occasion when I had the honour not only to give the piece its long-overdue première (in Como, Italy; this was the first opportunity to hear Winterberg's music since his death), but also to produce an edited score as part of the process of salvaging the heart of the work. In fact, the last page of the manuscript of the central Intermezzo was missing, until the composer's grandson found a complete sketch in the same storage box where the piece had been, allowing the work to be reconstructed - a situation curiously reminiscent of that of the finale of Feinberg's youthful violin sonata. In a way, *"Intermezzo"* is something of a misnomer; this tragic movement, quasi-orchestral in feeling, is actually the essential part of the triptych, with the combined sense of a funeral cortège and of a desperate search. Twice, a wave of passion wells up and breaks, then after a moment of shocked stasis the dolorous procession moves forward. Polytonal chords enrich the two climaxes, contrasting with the bare, rough harmony that surrounds them. The *Praeludium* has a kind of neo-Baroque objectivity, in the style of a two-part invention. It consists of a polyrhythmic web, its harmony only implied until the questioning, Scriabinesque suspension which opens the doors to the main movement. Only a few contemplative and luminously coloured measures midway through the movement, in the high register, offer a brief episode of contrast. The *Postludium* returns somewhat to the idea of polyrhythmic ostinato from the opening of the work, now in a livelier tempo, with more violent gestures and - in symmetry with the first movement - a contrasting episode at its centre, though this time in the bass register. The final peroration is vehement, ending with a sense of flight from the depths to the highest register of the piano.

Christophe Sirodeau
English translation: Chris Rice

Thanks to Victor Bunin and Peter Kreitmeir for manuscripts and photos
Cover design and Booklet layout: Dimitris Samaltanos
Product Management: Pierre-Yves Lascar (D2C Production & Management)
Contact label: info@melism.net / +33 6 87 72 38 06
: Label Melism, Melism Records

Manufactured in Germany.
All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorized copying, hiring, lending, public performance or broadcasting of this record prohibited.