

GERSHWIN PIANO QUARTET

MISCHA CHEUNG • ANDRÉ DESPONDS • BENJAMIN ENGELI • STEFAN WIRTH

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)**1-6 PETRUSHKA-SUITE**

- 1 THE SHROVETIDE FAIR (ARR. BENJAMIN ENGELI) 05:25
- 2 PETRUSHKA'S CELL (ARR. MISCHA CHEUNG) 02:56
- 3 RUSSIAN DANCE (ARR. ANDRÉ DESPONDS) 02:00
- 4 DANCE OF THE WET NURSES (ARR. STEFAN WIRTH) 01:45
- 5 DANCE OF THE COACHMEN AND GROOMS (ARR. STEFAN WIRTH) 1:57
- 6 THE MASQUERADERS (ARR. STEFAN WIRTH) 01:35

STEFAN WIRTH (*1975)

- 7 TANGO-FUGUE ON A THEME BY ASTOR PiaZZOLLA 04:57

MAURICE RAVEL (1875-1937)

- 8 LA VALSE (ARR. STEFAN WIRTH) 12:18

COLE PORTER (1891-1964)

- 9 NIGHT AND DAY (ARR. GERSHWIN PIANO QUARTET) 07:22

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

- 10 AN AMERICAN IN PARIS (ARR. STEFAN WIRTH / MARLIS WALTER) 16:11
- 11 THE MAN I LOVE (ARR. GERSHWIN PIANO QUARTET) 06:34
- 12 I GOT RHYTHM (ARR. ANDRÉ DESPONDS) 05:42

TOTAL TIME: 68:44





CD

Recording and Mastering: Lasse Nipkow
Recorded in Zurich (Switzerland), 2008-2010

DVD

Direction, Camera, Editing: Georg Lendorff and Gershwin Piano Quartet
Recorded in Zug, Bülach, and Zurich (Switzerland), Beijing, Shanghai,
and Shenzhen (China), 2009-2010

Booklet Text: Michel Mettler
Booklet Interview: Thomas Meyer
English Translations: Chris Walton
Graphic Design: Kathrin Schmid
Executive Producers: Christoph Merki,
Oliver Cornelius, Tobias Rothfahl, Hans Peter Künzle

Special thanks to: Urs Bachmann Pianos, Musik Hug, August P. Villiger,
Theater Casino Zug and Crew, Georg Lendorff, Lasse Nipkow,
Silvan Kappeler, HarrisonParrott Ltd.

General Management Gershwin Piano Quartet
Richard Bächli
Schirmensee 5
CH-8714 Feldbach
richard.baechli@bluewin.ch
www.gershwinpianoquartet.com

A ZHdK Records production 2010.

All rights reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performances and broadcasting prohibited.

<http://zhdkrecords.zhdk.ch>



GERSHWIN PIANO QUARTET

MISCHA CHEUNG

ANDRÉ DESPONDS

BENJAMIN ENGELI

STEFAN WIRTH

www.gershwinpianoquartet.com

Vierflügler

Michel Mettler *

Kein Zweifel: Das Klavier ist der Mähdrescher unter den Instrumenten. Was man über die Tasten einspeist, wirft es nach oben aus. Denn ob piano oder forte bedient, das Pianoforte kann seine Herkunft als Orchesterimitation nicht verleugnen: Wer es spielt, gebietet über weite Klangräume – und läuft Gefahr, Notnlärm zu produzieren, wenn er seinen Fingern zuviel Auslauf gibt. Was aber, wenn gleich vier dieser brüllenden Ungetüme wie Bagger mit hochgereckten Schaufeln aufeinander losgehen? Dann besteht höchste Karambolagegefahr, und in der Auftürmung der Pianismen haben wir allen Grund, das Eintreffen babylonischer Wirrnisse zu befürchten. Denn ein Flügel allein darf schon als semantische Überwältigungsmaschine gelten – was anderes als eine grosse Sturzgeburt der Klänge haben wir also zu gewärtigen, wenn die Giganten im Verband antreten?

Auf diesem Gefahrengebiet bewegt sich das Gershwin Piano Quartet trittsicher und eingespielt. Stilistisch breit gefächert zwischen Tango Nuevo, Gershwin und Cole Porter, Stravinsky und Ravel, zeigt sein Programm, dass die Dressur der Saitenmonster

we know in their usual, orchestral form, the percussive quality of the pianos affords them a crystal quality, water-clear and cool. We hear the music as if anew, it becomes transparent, as light as a haiku. But when the players immerse themselves again in waves of sound and the Steinway sea-spray foams up, these four monsters merge and grow into a water organ boasting four times eighty-eight keys. And their crew of eight hands seems to act on a common impulse. Then this quadruple clockwork becomes a huge sculpture in time through which the masses of sound – unchained here, subdued there – can flood through until the heavens sigh.

* Michel Mettler, author and performer on the Jew's harp, lives in Brugg in Canton Aargau. His novel *Die Spange* was published by Suhrkamp in 2006 and he is currently travelling through the German-speaking world with his band *4 Maultrommeln*.

once more back into the powerful sonorities of the pianos and we take pleasure in hearing these virtuosos give their utmost; the chords cascade one after another and the music piles up like stalagmites aiming for the skies.

What is the difference between a church and a cathedral? Size, for one thing, but also elegance. A cathedral's filigree lines stretch up heavenwards, narrowing as they rise and thereby allowing its massive stones to convey a feeling of lightness. If transposed into music, the corresponding question would be: will this act of opening-up set free streams of light to suffuse the musical fabric and create the spaces needed? Indeed, in their most luminous moments one could regard the musicians of the Gershwin Piano Quartet as cathedral architects: if the massed pianism threatens to suffocate the body of sound, they switch roles dextrously in order to slip into a new openness. Even their sporadic utilization of foreign sounds – wood blocks, whistling, a glockenspiel – and their playing inside the pianos serves to aerate the music. And especially in the case of works that

nur durch raffiniertes Arrangement gelingen kann – und über die Schwarmflugqualitäten der Spieler. Denn dass viele Gleichtöne auf engem Raum gebändigt werden müssen, liegt bei einem Vierflügler dieser Art buchstäblich auf der Hand. So kommt es nicht von ungefähr, wenn mit Petrushka eine Ballettmusik herangezogen wird, um beispielhaft den Tanz der Ungetüme vorzuführen.

Das Zusammenspiel unzulänglich organisierter Blasinstrumente neigt zum liebenswert-burschikosen Geschnatter: Wir sehen uns in die Volière versetzt, bestaunen grellbunte Gefieder, Leuchtfarben, schrille Kontraste. Ein derart leichtfertiges Durcheinanderreden ist gemeinsam auftretenden Pianisten versagt. Denn wo die Mechanizität des Flügels multipliziert wird, hageln die Töne auf uns herab, als hätten sich Felsmassen im Steilhang gelöst, und bei allem Spielfeuer wird uns kalt ums Herz, ähnlich wie etwa unter Conlon Nancarrow's irrwitzigen Pianola-Lawinen. Diesem Problem entgeht das Gershwin Piano Quartet durch eine elegante Raumaufteilung, die Kontraste schafft und die Stimmen listig zwischen Sparsamkeit

und rauschender Virtuosität hin- und herhüpfen lässt. Und wie hört sich das Ergebnis dieser Problembehandlung an? Auf dem neuen Album *be.four* beweisen die vier Dompteure viel Sinn für den langen Atem und die achtsame pointillistische Aussparung – etwa wenn der Gesamtklang in schnellen Raffungen gezügelt wird, um neue Ausgangspunkte zu schaffen, von denen her sich die pianistischen Klangfacetten wieder auffächern können. So kommt die kinderliedhaft getarnte, von archaischen Energiestößen zerrissene Melodik Stravinskys bestens zur Geltung, und die geduldigen Variationen über Motive von Piazzolla entfalten einen zwingenden Sog. Und schliesslich Gershwin himself, dieser Erfinder einer sinfonischen «Konversationsprosa»: Seine Musik wird hier mittels der Perkussivität des Klaviers auf ihre strukturelle Durchsichtigkeit hin dargestellt – verbunden mit den vielfältigen Möglichkeiten perlender Geläufigkeit. So erweisen sich auch die «old warhorses» (nicht nur des Namensgebers) als mondäne pianistische Räume von unverbrauchter Attraktivität: Wenn Cole Porters *Gassenhauer Night and Day* in der Annäherung an die

Ravel's long-hackneyed *La Valse*, in which the dynamic spectrum of the concert grand is explored to the full, from its milky murmurings to its muscular chordal concentrates. And as for the stylistic breadth offered by all of these contemporaries of Gershwin, it is perhaps necessary to mention that the name of this Piano Quartet does not reflect merely its repertoire, but also the mediating role played by that particular composer. He was a man who moved to and fro across the frontiers of Broadway and the Conservatory, between the improvisatory ease of jazz and the formal demands of classical composition.

These two poles are to be found in equal measure on this CD, if often in antagonistic fashion. In the written-out works there shines the spirit of spontaneous illumination, while in the more 'open' passages there is a sensibility for sonic spaces and a sense of formal/proportional stringency. And when in Porter's *Night and Day* the whistling oozes like a streak of full cream across the stream of keyboard sounds, we reach a pinnacle of self-irony (which itself hinders us from plunging into the naively maudlin). Then we slide

allows the different voices to skip artfully to and fro, be they lightly limned or in a virtuosic rush. And what is the result in sound of this trouble-shooting act? On their new album *be.four*, these four animal-tamers prove their skill in creating both long-breathing lines and pointillistic relief – as, for example, when the total sound is hurriedly harnessed and gathered up, only for it to be set free from new points of departure in order for it to fan out again. Thus Stravinsky's melodicism is shown at its best, half camouflaged as children's song yet riven by bursts of archaic energy. Uncomplaining variations on motives from Piazzola develop into a compelling maelstrom. And finally there is Gershwin himself, the inventor of a symphonic type of conversational prose. The percussive nature of the pianos here allows his music to be displayed in all its structural transparency, coupled with the multifarious possibilities of sparkling virtuosity. Thus the 'old warhorses' prove to be sophisticated, race-ready stallions as attractive as ever before. There is Cole Porter's catchy *Night and Day*, whose tuneful song is here irreverently smartened and brought up to date without catch or kitsch; and then there is

sangbare Melodie respektlos modernisiert und dann ohne Angst vor Schmiss und Schmelz neu herausgeputzt wird; oder wenn in Ravels längst totgerittener Valse das dynamische Spektrum des Konzertflügels voll ausgeschöpft wird, vom milchigen Gemurmels bis zur muskulösen Akkordballung. Und im Hinblick auf die stilistische Breite all dieser Gershwin-Zeitgenossen glauben wir zu bemerken, dass der Name des Piano Quartets nicht nur aus dem Repertoire zu verstehen ist, sondern ebenso sehr von der Mittlerrolle Gershwins her, dieses Grenzgängers zwischen Broadway und Konservatorium, zwischen der improvisatorischen Leichthändigkeit des Jazz und den Formansprüchen der klassischen Komposition. Diese beiden Pole sind auf der vorliegenden Einspielung gleichermaßen zu finden, oft antagonistisch angelegt: In den ausgeschriebenen Teilen waltet der Geist der spontanen Ausleuchtung, in den offeneren Partien die Sensibilität für Klangräume und der Sinn für formstrenge Proportion. Und spätestens wenn in Porters *Night and Day* das Whistling sich wie eine Schlagsahnespur unter die Tastenströme mischt, ist der Scheitelpunkt der Selbstironie erreicht (und der

Absturz ins Pläsierstückleinhafte verhindert): Nun gleiten wir wieder lustvoll in die pianistische Klangfülle zurück und lassen es uns gefallen, wenn die Tastenlöwen aus dem Vollen schöpfen, die Akkordkaskaden sich jagen und die Klänge stalagmitengleich in den Himmel wachsen.

Was macht den Unterschied zwischen einer Kirche und einer Kathedrale aus? Neben der Grösse auch die Eleganz: Wie filigran die Linien himmelwärts streben, wie sie sich nach oben verjüngen und dadurch ein Gefühl von Leichtigkeit vermitteln inmitten aufgetürmter Steinmassen. Auf die Musik übertragen würde die Frage lauten: Gelingt die Aussparung, die Lichtbahnen öffnet, Raum schafft und das Tongefüge durchflutet erscheinen lässt? Ja, man könnte die Musiker des Gershwin Piano Quartet in ihren lichtesten Momenten als Kathedralenbauer sehen: Drohen die massierten Pianismen das Klangbild zu erdrücken, so entwischen sie durch geschickte Rollenteilung in eine neue Offenheit. Auch der sporadische Einbezug von Fremdklängen – Woodblocks,

means of ingenious arrangement, and if the performers demonstrate skill in their herding tactics. For it is clear that when these beasts go a-roaring, there will be many notes heard in a small space. It should be no surprise that ballet music such as *Petrushka* is appropriated here in order to parade these dancing behemoths in exemplary fashion.

The interplay of deficiently organized wind instruments tends to descend into an endearingly boisterous twittering, as if we've been transported into a birdcage and stand there admiring gaudy feathers, luminous and strident colour contrasts. Such frivolous chitter-chatter must be forbidden to a multi-piano ensemble such as this. For when the mechanicity of the grand piano is multiplied thus, the notes hail down upon us like the dislodged rocks of a sheer cliff face. And however fiery that storm of notes might be, it leaves us cold, not unlike Conlon Nancarrow's crazy avalanches of notes in his pianola pieces. The Gershwin Piano Quartet evades this problem by an astute spatial arrangement that creates contrasts and

“Vierflügler“

Michel Mettler *

There's no doubt about it: the piano is the combine harvester of the instruments. Whatever you feed in at the keys is tossed out of the top of it. Whether played piano or forte, the pianoforte cannot deny its origins as an imitation of the orchestra. Whoever plays it has a vast sonic space at his fingertips – and also risks a racket of notes if he allows his fingers to run amok.

But what happens if we set up four of these roaring beasts against each other, like bulldozers with rampant scoops? Then there's the grave danger of a pile-up, and we would have every reason to fear that the collision might result in a veritable Tower of Babel. If one grand piano on its own can be regarded as a machine able to overpower semantics, what else can we expect but a hubbubing horde when these giants are thronged together?

It is this dangerous territory that the Gershwin Piano Quartet traverses, sure of step and well-attuned, each to the other. Its programme offers a broad stylistic spectrum, moving from tango nuevo to Gershwin and Cole Porter, Stravinsky and Ravel, proving that the dressage of these strung monsters can only succeed by

Whistling, Glockenspiel – und das Spiel im Innern des Flügels lockern gezielt das Klangbild auf. Die perkussive Qualität des Flügels verleiht besonders jener Musik, die wir von ihren herkömmlich orchestrierten Formen her kennen, etwas Kristallines, Wasserklares, Kühles. Wir hören sie neu, sie wird durchsichtig, mitunter haikuhaft leicht. Wenn aber die Spieler erneut Klangbäder aufschäumen lassen und Steinwaygisch verströmen, wachsen die vier Monster zu einer Wasserorgel zusammen, in die vier mal achtundachtzig Tasten eingebaut sind. Und die acht Hände als ihre innere Besatzung scheinen aus einem gemeinsamen Impuls heraus zu agieren. Dann wird das vierflügelige Uhrwerk zur grossen, begehren Zeitskulptur, durch die, entfesselt hier, gebändigt dort, die Klangmassen hin- und herfluten dürfen, dass die Himmel seufzen.

* Michel Mettler, Autor und Maultrommelspieler, lebt in Brugg AG, sein Roman Die Spange erschien 2006 bei Suhrkamp, mit der Band 4 Maultrommeln ist er im deutschsprachigen Raum unterwegs.

Thomas Meyer im Gespräch mit Benjamin Engeli und Stefan Wirth

Auf der neuen CD des Gershwin Piano Quartet finden sich lauter Arrangements. Was zeichnet eine gute Bearbeitung aus?

Benjamin Engeli: Dass sie das Original im Sinn des Komponisten verarbeitet und gleichzeitig neue klangliche Möglichkeiten ausreizt. Das kreative Element ist uns sehr wichtig, es muss eine lebendige Auseinandersetzung sein! Das erhöht natürlich auch den Spassfaktor.

Es handelt sich also nicht um einen Klavierauszug hoch vier.

Stefan Wirth: Nein, damit würden wir einen Grossteil unserer Möglichkeiten auslassen – das klangliche Erlebnis unserer Besetzung ist vielschichtiger, wobei der Klavierklang auch bei unseren Originalen meist eine Rolle spielt. Stravinsky zum Beispiel hatte Petrushka zunächst als Klavierkonzert geplant. Es gibt in diesem Werk viele pianistisch gedachte Setzweisen, die Stravinsky dann virtuos orchestriert hat. Wir führen das Stück nun quasi zum originalen Klavierklang zurück.

Er hat ja drei Sätze daraus selber für Klavier solo bearbeitet. Von La Valse gibt es Ravels eigene Fassung für zwei Klaviere, von An American in Paris diejenige Gershwins. Habt Ihr Euch an diesen Versionen orientiert?

Wirth: Nein, weil man ja nicht bei zwei Klavieren stehenbleiben

me, and remained stuck in neoclassicism. That's why I wanted to make it explode at the end, like in La Valse – it's a sort of 'El Tango'. Something peculiar to this piece, incidentally, are the four percussion instruments whose entries also form a fugue.

You've also included a DVD.

Engeli: Our concerts live very much from the optical impression they give: four pianos on a stage are something really out of the ordinary. The audience is fascinated to observe how the parts wander to and fro. This can hardly be caught on a CD, even if we've used recording techniques to help us separate the aural impression of the instruments. On a DVD you can follow us visually too – and as a bonus you get an impression of our four very different musical personalities.

This interview was conducted by Thomas Meyer in August 2010.

Translation: Chris Walton

particular form of 'crossover' shines through time and again on this CD. These composers knew each other and inspired each other.

Wirth: The 1920s, when most of these pieces were written, are very popular again now. Today it's different from how it was, say, in the 1950s, for we are again much more interested in exploring different stylistic directions. That is precisely what also happened in the 1920s.

Jazz on the one hand, Bach on the other were two important influences back then. They complemented each other in an interesting fashion. I would like to take this idea of the American in Paris somewhat further: Gershwin and Porter were there, but Piazzolla too. Piazzolla studied with Nadia Boulanger, but she sent him away and is supposed to have told him to concentrate on his own music. Piazzolla thereafter always dreamed a little of having these classical techniques. And when you, Stefan, write a fugue on a theme by Piazzolla, you're more or less letting him catch up with what he didn't learn from Boulanger.

Wirth: Although I very much doubt whether Nadia Boulanger would have taken a shine to my fugue, which takes neoclassicism ad absurdum... To be precise, Piazzolla wrote just a brief, almost academically correct canon. I have made a real fugue out of it by just taking the motive and working with it, not the whole melody. I always liked Piazzolla's piece, but it didn't go far enough for

darf, sondern die Musik neu für vier Klaviere denken muss. Es bietet sich oft die Möglichkeit, zusätzliche Elemente, Nebenlinien oder Ornamente, hinzuzufügen. Man kann auf vier Klavieren fast noch mehr machen als im Orchester, weil man ja gewissermassen vier Orchester, vier komplette Klangarsenale vor sich hat. Das habe ich in La Valse extrem ausgereizt, indem ich auch «extended techniques» verwendet habe wie das Spiel mit weichen Schlägeln im Klavier oder Glissandi mit den Fingern im Saitenkasten. Mit diesen Spielweisen ist ein Spieler dann voll beschäftigt. So hat man zum Beispiel zwei Pianisten, die auf den Tasten spielen, und zwei weitere, die das sozusagen «im Klavier» tun. Dadurch erhält man einen neuen orchestralen Sound.

Engeli: Der Vorteil unserer Besetzung ist, dass man einerseits eine Präzision und Flexibilität in der Agogik erhält, die in einem riesigen Apparat wie dem Orchester kaum zu erreichen ist. Andererseits hat man eine unglaubliche Klangfülle, die derjenigen eines Orchesters sehr nahe kommt. Die Schlussabschnitte dieser drei Werke sind ein wahrer Klangtausch...

Man muss allerdings sehr gut im Ensemble funktionieren.

Engeli: La Valse ist in dieser Hinsicht die grösste Herausforderung. Es braucht Stunden, bis man den Walzertakt gleich fühlt.

Ihr seid vier verschiedene Persönlichkeiten. Habt ihr einen ähnlichen Zugang zum Jazz?

Wirth: André Desponds ist der versierteste Jazzler von uns, obwohl er auch in der Klassik zuhause ist. Wir drei anderen kommen eher aus der klassischen Richtung, haben uns aber natürlich auch mit dem Jazz auseinandergesetzt. Ich habe während meines Studiums, wie Mischa Cheung auch, bei André Jazzimprovisation studiert, wir sind also beide in seiner Schule gross geworden. Benjamin kam von aussen...

Engeli: Für mich war es etwas Neues. Ich hörte immer schon viel Jazz, habe mich aber früher nur wenig damit versucht. Zunächst war ich daher nicht sicher, wie sich mein Spiel mit dem Quartett verträgt, aber mittlerweile bin ich hineingewachsen. Es macht grossen Spass, und ich lerne viel dazu.

Wie verteilt ihr denn die Rollen? Achtet ihr bei den Arrangements darauf, wer was spielen wird?

Engeli: Wenn möglich berücksichtigen wir, wer welche Stärken hat, und entsprechend verteilen wir die Aufgaben. Es kommt aber sehr auf das Stück an: Bei den klassischen Werken wie Petrushka oder La Valse hat man beim Arrangieren viel Zeit, sich zu überlegen, wer welchen Part am besten übernehmen könnte. Bei den improvisatorischen Arrangements wie Night and Day und

such as Night and Day and The Man I Love, you have to imagine it in a much more playful fashion. With Porter's piece, I simply took over the 'rhythm part', so to speak. André laid the theme on top of it, and then we developed further what Stefan and Mischa were able to add to it. In one section, for example, everyone can play a solo that we then actually improvise in the concert. We also wanted to build in the effect of whistling that André does so well. And finally, we asked ourselves: How do we get into the piece at all? We worked out all these percussive elements in a pretty funny rehearsal and placed them over the intro.

Wirth: It's important to stress the two different traditions here. On the one hand there's the classical side where every note and every dynamic mark is respected precisely, and on the other hand there's the jazz tradition in which you use a song purely as the basis for its further development. That is quite a different attitude. We work in both traditions and sometimes also seek the middle way – as, for example, in Gershwin's I Got Rhythm.

These different mindsets are a theme of the CD. All these composers were keen on both classical and jazz music.

Engeli: A central work on the album is An American in Paris, which is about the flowing together of American and French culture. This

You're four different personalities. Do you all have a similar approach to jazz?

Wirth: André Desponds is the most experienced jazz pianist among us, although he's also at home in classical music. The rest of us come rather from a classical background, but we've naturally engaged with jazz too. When I was a student, I studied jazz improvisation with André, as did Mischa Cheung, so we both grew up in his 'school' of playing. Benjamin came from the outside...

Engeli: For me it was something new. I had always listened to a lot of jazz, but before all this I had only dabbled in it a little. At first I wasn't sure how my playing would match that of the others in the Quartet, but in the meantime I've grown into it. It's a lot of fun, and I'm learning a lot in the process.

How do you divide up your roles? Do you pay attention to who plays what in the arrangements?

Engeli: Whenever possible, we take note of where our individual strengths are, and divide up the tasks accordingly. But it depends a lot on the piece. When you're arranging classical works such as Petrushka or La Valse, you have a lot of time to think about who would be best for which part. With the improvisatory arrangements

The Man I Love muss man sich das hingegen viel spielerischer vorstellen: Beim Porter-Stück habe ich einfach mal sozusagen die «rhythm section» übernommen. André hat das Thema darüber gelegt, und dann haben wir entwickelt, was Stefan und Mischa dazu machen könnten. In einem Abschnitt zum Beispiel darf jeder ein Solo spielen, das im Konzert tatsächlich auch improvisiert wird. Wir wollten auch den Effekt mit dem Pfeifen einbauen, den André so schön beherrscht. Und schliesslich fragten wir uns: Wie kommen wir überhaupt in das Stück hinein? In einer ziemlich lustigen Probe haben wir uns diese vielen perkussiven Elemente ausgedacht und über das Intro gelegt.

Wirth: Es ist wichtig, hier die beiden verschiedenen Traditionen zu betonen. Einerseits die klassische Seite, wo jede Note und jede dynamische Bezeichnung ganz genau eingehalten wird, andererseits die Jazztradition, in der man den Song lediglich als Grundlage für seine Weiterentwicklung benutzt. Das ist eine völlig andere Haltung. Wir arbeiten in beiden Traditionen und suchen manchmal auch den Mittelweg – bei Gershwins I Got Rhythm beispielsweise.

Die verschiedenen Haltungen werden auf der CD ja auch thematisiert. All diese Komponisten waren sowohl klassik- als auch jazzbegeistert.

Engeli: Ein zentrales Werk des Albums ist An American in Paris, in dem das Zusammenfliessen der amerikanischen und der

französischen Kultur zum Programm wird. Diese besondere Art von «crossover» schimmert auf der CD immer wieder durch: Die Komponisten kannten einander und haben sich gegenseitig inspiriert.

Wirth: Die 1920er Jahre, aus denen die meisten Stücke stammen, sind heute wieder sehr aktuell. Wir heute sind anders etwa als die 1950er wieder viel stärker daran interessiert, verschiedene stilistische Richtungen aufzugreifen. Genau das geschah auch in den 1920er Jahren.

Der Jazz auf der einen Seite, Bach auf der anderen waren damals zwei wichtige Einflüsse, sie ergänzten einander auf interessante Weise. Ich möchte diese Idee vom Amerikaner in Paris noch etwas weiterziehen: Gershwin, Porter und auch Piazzolla waren dort. Letzterer studierte bei Nadia Boulanger, die ihn aber zurückschickte und gesagt haben soll, er solle sich auf seine eigene Musik konzentrieren. Den klassischen Techniken hat Piazzolla danach immer ein wenig nachgeträumt. Und wenn Du, Stefan, nun eine Fuge über ein Piazzolla-Thema schreibst, holst Du quasi nach, was er bei Boulanger nicht gelernt hat.

Wirth: Obwohl ich sehr bezweifle, dass Nadia Boulanger meine Fuge, die den Neoklassizismus ad absurdum führt, ins Herz geschlossen hätte... Piazzolla schrieb genau genommen nur einen kurzen, fast akademisch korrekten Kanon. Ich habe eine echte Fuge daraus gemacht, indem ich nur das Motiv und nicht die

Wirth: No, because you can't just stop at two pianos, you have to rethink the music in terms of four. There is often the possibility of adding extra elements, subsidiary lines or ornaments. One can almost achieve more on four pianos than one can with an orchestra, because it's as if one had four orchestras, four complete sonic arsenals. I utilized this to extremes in La Valse, by using extended techniques such as playing with soft beaters in the piano or doing glissandi with one's fingers in the body of the instrument. With playing techniques like this, a performer has his work cut out. Thus, for example, you can have two pianists playing on the keys and two others playing 'inside the piano' as it were. You thereby achieve a new, orchestral sound.

Engeli: The advantage of our instrumental combination is that one gets an agogic precision that is also flexible, and this is almost impossible to with a massive apparatus such as an orchestra. On the other hand, you get an incredible fullness of sound that is very close to that of an orchestra. The closing sections of the three works on this CD are a real ecstasy in sound...

But then you've got to function really well as an ensemble.

Engeli: In this respect, La Valse is the biggest challenge. You need hours before you all feel the waltz time together.

Geboren 1984. Erster Klavierunterricht beim Vater ab 1987. China-Schweizer. Meisterschüler und Assistent von Konstantin Scherbakov an der ZHdK. Preisträger zahlreicher Wettbewerbe. Technikfreak und Autokenner. Stolzter mehrfacher Stipendien- und Förderpreiserhalter. Mac- und iPhone-Guru. Konzerte in Europa und Asien.

MISCHA

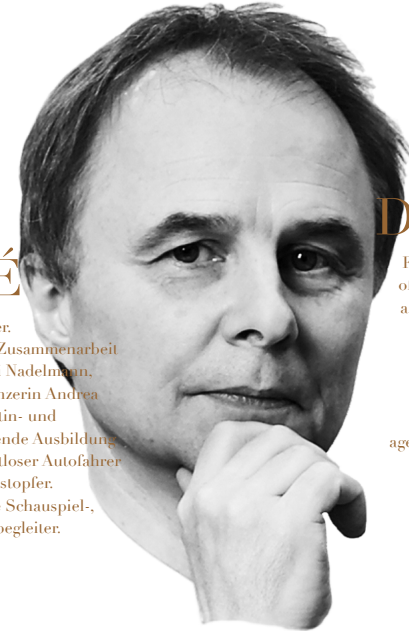


Born 1984. First piano lessons with his father starting 1987. Chinese-swiss dual-national. Student and assistant of Konstantin Scherbakov at Zurich University of the Arts. Prizewinner of numerous competitions. Technology nerd and car lover. Proud recipient of scholarship and sponsorship awards. Mac- and iPhone-Guru. Concerts in Europe and Asia.

CHEUNG

ANDRÉ

Geboren 1958. Tessiner. Dozent an der ZHdK. Zusammenarbeit mit Sopranistin Noëmi Nadelmann, Clown Dimitri und Tänzerin Andrea Herdeg. Fleisch-, Nikotin- und Alkoholabstinenz. Prägende Ausbildung bei Sava Savoff. Furchtloser Autofahrer und Terminplanlückenstopfer. Jazzimprovisator sowie Schauspiel-, Tanz- und Stummfilmbegleiter.



DESPONDS

Faculty member at Zurich University of the Arts. Born 1958. From the Italian part of Switzerland. Collaboration with soprano Noëmi Nadelmann, clown Dimitri and dancer Andrea Herdeg. Vegetarian, tea-totaller and non-smoker. Formative studies with Sava Savoff. Fearless driver and agenda-cramer. Jazz-improviser as well as theatre-, dance- and silent-film-accompanist.

BENJAMIN

Enthusiastic chamber musician. Amateur cook. Studies with Adrian Oetiker, Homero Francesch, Lazar Berman, Maurizio Pollini. Bicyclist. Member of the Tecchler Trio. Born 1978. 2007 winner of the ARD music competition. Swiss-german dual citizen. Coffee lover. 2009 recipient of the Thurgau cultural prize. Film freak. Faculty member at the University of Music Basel.



ENGELI

Begeisterter Kammermusiker. Hobbykoch. Studien bei Adrian Oetiker, Homero Francesch, Lazar Berman, Maurizio Pollini. Fahrradfahrer. Mitglied des Tecchler Trios. Geboren 1978. 2007 Gewinner des ARD-Wettbewerbs. Deutschland-Schweizer. Kaffeeliebhaber. 2009 Kulturförderpreis Thurgau. Filmgeniesser. Dozent an der Musikhochschule Basel.

STEFAN

Encyclopaedic brain and living jukebox. Swiss-american dual citizen. Student of Leonard Hokanson in Bloomington and George Benjamin in Tanglewood. Pianist with the Collegium Novum Zurich and the Ensemble Contrechamps Geneva. Lover of literature. Born 1975. Theatre productions with Christoph Marthaler and Frank Castorf. Self-proclaimed gourmet. Composer.



WIRTH

Wandelndes Lexikon und Jukebox. Amerika-Schweizer. Schüler von Leonard Hokanson in Bloomington und George Benjamin in Tanglewood. Pianist beim Collegium Novum Zürich und beim Ensemble Contrechamps Geneva. Prof. Literaturliebhaber. Theaterproduktionen mit Christoph Marthaler und Frank Castorf. Selbsternannter Gourmet. Komponist. Geboren 1975.

Thomas Meyer in conversation with Benjamin Engeli and Stefan Wirth

On the new CD by the Gershwin Piano Quartet there are only arrangements. What's the hallmark of a good arrangement?

Benjamin Engeli: It has to rework the original in the spirit of the composer himself, and at the same time it must exhaust new sound possibilities. The creative element is very important to us. It has to be a living act of engagement with the music! That naturally also increases the 'fun' factor.

So it's not just a matter of a piano reduction to the power of four?

Stefan Wirth: No, if that were the case, we would be jettisoning a large part of our capabilities – the sheer sonic experience of our quartet is more multi-layered than that. But the sound of the piano usually already plays a role in our originals. Stravinsky, for example, had first planned *Petrushka* as a piano concerto. This work has many passages that are pianistic in conception, and which Stravinsky afterwards orchestrated brilliantly. We lead the piece back, as it were, to its 'original' piano sound.

He himself arranged three movements of Petrushka for piano solo. Ravel made his own version of La Valse for two pianos, as Gershwin did for An American in Paris. Did you take these versions as your starting point?

ganze Melodie nahm und damit arbeitete. Ich mochte Piazzollas Stück schon immer, aber es ging mir nicht ganz weit genug, es blieb im Neoklassizismus stehen. Deshalb wollte ich es wie *La Valse* am Schluss zum Explodieren bringen: quasi «El Tango». Ein besonderes Merkmal der Komposition sind übrigens die vier Perkussionsinstrumente, deren Einsätze ebenfalls eine Fuge bilden.

Schliesslich habt Ihr noch eine DVD beigelegt.

Engeli: Unsere Konzerte leben stark vom optischen Eindruck: Vier Flügel auf einer Bühne sind an sich schon etwas Besonderes. Zu beobachten, wie die Stimmen hin und her wandern, fasziniert das Publikum sehr. Das lässt sich auf einer CD kaum einfangen, auch wenn wir mit Hilfe der Aufnahmetechnik versucht haben, die Instrumente klanglich voneinander zu trennen. Auf DVD kann man uns nun auch optisch verfolgen – und bekommt als Bonus noch einen Eindruck von unseren vier ganz unterschiedlichen Musikerpersönlichkeiten.

Das Interview führte der Musikwissenschaftler und Musikjournalist Thomas Meyer (Zürich/Mettmenstetten) im August 2010.

Das Gershwin Piano Quartet wirft neues Licht auf die Musik von George Gershwin. Vier Pianisten an vier Flügeln spielen, arrangieren und improvisieren über einige von Gershwins beliebtesten Songs und Orchesterwerken wie *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris* oder *Summertime*. Die Originalversionen werden von den Mitgliedern des Quartetts für die ungewöhnliche Besetzung von vier Flügeln umgearbeitet. Das Gershwin Piano Quartet wurde 1996 von André Desponds gegründet und ist seither in ganz Europa, Südamerika und China aufgetreten. So gastierte es unter anderem beim Schleswig-Holstein Musik Festival, in der Akropolis Athen oder beim Mozarteo Brasileiro in São Paulo und traten in Sälen wie dem KKL Luzern, dem Oriental Arts Center Shanghai und der Philharmonie St. Petersburg auf. Auf der vorliegenden CD beschränkt sich das Quartett nicht auf Gershwins Musik, sondern setzt diese mit anderen bedeutenden Werken aus der Epoche in Beziehung, namentlich mit Igor Stravinskys *Petrushka* und Maurice Ravels *La Valse*. Auf diese Weise werden die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen der alten und der neuen Welt, zwischen Klassik und Jazz, zwischen klassischem Ballett und Broadway-Show greifbar und sorgen für ein facettenreiches, virtuoses Hörerlebnis.