



CHOPIN

FANTAISIE IN F MINOR
BALLADES
MAZURKAS
NOCTURNES

YEVGENY SUDBIN



SUPER AUDIO CD

CHOPIN, FRYDERYK (1810–49)

1	FANTASIE IN F MINOR, Op. 49 (1841)	11'49
2	NOCTURNE IN C SHARP MINOR, Op. 27 No. 1 (1835)	4'40
3	NOCTURNE IN C MINOR, Op. 48 No. 1 (1841)	5'50
4	MAZURKA IN F MINOR, Op. 7 No. 3 (1830–32)	2'16
5	MAZURKA IN D MAJOR, Op. 33 No. 2 (1838)	2'33
6	MAZURKA IN B MINOR, Op. 33 No. 4 (1838)	4'58
7	BALLADE NO. 3 IN A FLAT MAJOR, Op. 47 (1841)	7'06
8	MAZURKA IN B FLAT MINOR, Op. 24 No. 4 (1833)	4'26
9	MAZURKA IN C SHARP MINOR, Op. 50 No. 3 (1842)	4'44
10	NOCTURNE IN E FLAT MAJOR, Op. 55 No. 2 (1842–44)	4'12
11	BALLADE NO. 4 IN F MINOR, Op. 52 (1842)	10'47

SUDBIN, YEVGENY (b. 1980)

12	À LA MINUTE <i>(Manuscript)</i>	4'05
A paraphrase on the <i>Waltz in D flat major</i> , Op. 64 No. 1, by Chopin		

TT: 69'49

YEVGENY SUDBIN *piano*

IN SEARCH OF THE ‘PERFECT’ CHOPIN INTERPRETATION...

Chopin's music presents us with a strange paradox: the average listener will find it instantly accessible, at an emotional level at least; some of the nocturnes, for instance, are often heard in movies and will easily bring a tear to the eye of the average movie-goer. Yet for the performer, in my experience and in the experience of many of my colleagues, the music's raw, direct appeal to human emotions presents huge dilemmas when it comes to execution, and when searching for answers to certain interpretative problems one will usually end up with more questions. Inevitably it becomes a tough balancing act on a tightrope: on the one side, naïvety and blandness threaten, while, on the other side, a laboured and contrived approach could potentially damage the music even further. It is not easy to articulate these interpretative challenges properly but, simply put, the notes as they stand have such an incredible power of expression that imposing yourself can often diminish the piece's expressive impact. This can make our job (as interpreters) deceptively easy or impossibly difficult.

This problem is much more apparent in certain of Chopin's works, which is possibly one reason why today the mazurkas, ballades and some of the nocturnes are not as often performed as they used to be earlier in the last century. Chopin's *Second Sonata*, scherzi, preludes and études are, on the other hand, encountered much more often in recitals. Age also certainly makes a difference. It is easier to find access to Chopin as a child, when one tends to analyse less and fear nothing, and one's emotions and world view have not yet been polluted by experience of life and worldly concerns. (Admittedly, some acquired human qualities, such as scepticism or sarcasm, can actually be quite helpful when approaching the demons of Liszt, the impatience and fury in Beethoven and most of the licentious Romantics of the 19th century.) In childhood, everything evokes a sense of wonder and the music has the freedom to flow through the innocence and sincerity of the child,

without interference. One can simply pick up an early Kissin recording of Chopin and just marvel at the purity of the musical thought. Chopin once said that ‘simplicity is the highest goal, achievable when you have overcome all difficulties. After one has played a vast quantity of notes and more notes, it is simplicity that emerges as the crowning reward of art’. Approaching Chopin as an adult is often anything but simple, however; it is like looking in the mirror at your own inner self; you will not like what you see (and if you do, you should probably get a new mirror) and this will significantly inhibit access to Chopin’s music.

So how can one gain access as an ‘impaired’ adult? Examining historical recordings by the great artists of the past might provide valuable insights. When I first heard a recording of the Polish-born pianist Ignaz Friedman playing a Chopin mazurka it opened a door to a whole new world for me. The approach was in such stark contrast to everything that I had heard or learned previously; there was so much personality in the playing, with the beguiling rhythmic swings, incredible freedom in phrasing, delicate voicing, a rubato that is more paralyzing than an epidural and articulation that tickles you all over. The approach seemed so original yet extremely natural: a combination of qualities that, if kept in the right balance, seems close to that ‘perfect’ interpretation. It led me later to the recordings of de Pachmann, Rosenthal, Hambourg and one of my favourites: Benno Moiseiwitch, who, like Friedman, studied with the legendary Theodor Leschetitzky.

Friedman’s style may seem shocking to many Chopin ‘purists’ but descriptions of Chopin’s own mazurka playing left to us by Meyerbeer and Hallé are remarkably similar to what we hear from Friedman. Ironically, even though strong preconceptions exist in people’s minds about how Chopin’s music should or should not be played, there are in fact no sources that clearly describe Chopin’s style of playing without at least some contradiction. Moreover, neither the worn-out image of a pale, slim, sickly man, nor the different accounts of his personal life, tell us anything about the underlying spirit of his works, which have an incredible dynamic

range – contrary to claims that his music should not be played above *mezzopiano* – and although it is often extremely sensitive and sensual (for example in the *Nocturnes*), it can also exhibit very masculine qualities (such as the stormy passages in the *Fantaisie*).

In fact while learning more about different approaches, I am tempted to ignore his biography in favour of listening to those historic recordings. But these recordings are not easily available and, moreover, the poor sound quality does not help to attract widespread interest beyond serious record collectors. Another problem is that most annotated Chopin editions have systematically been abandoned or discontinued (such as Friedman's own Chopin edition which is so hard to obtain) and the *Urtext* is today the main accepted version. Yet that is nothing more than the skeleton of a work, unless viewed in the context of the often contradictory accounts of Chopin's playing style given by pupils of Chopin's pupils, and so on. This means that the performance practice of a previous generation is to a large extent being forgotten.

Judging from various accounts, that performance practice seems to have profited greatly from the active promotion of individuality and the breeding of extraordinary personalities. The priority was to excel absolutely at one task, rather than becoming an adequate multi-tasker. This ambition is more difficult to sustain in today's frenetic society: there is no time for moments of introspection, or for gathering sufficient energy to pursue the answers to one's own enquiries. Some of the teaching methods of the past would now also be regarded as controversial. In Vienna, for example, Leschetitzky's students were not only drilled musically by him and his technical assistants until they were blue in the face; they were also introduced to certain other pleasures such as hard-playing card games ending at dawn, as well as the company of the young ladies who lived on the upstairs floors of his house (as later described by Friedman's wife). When the time was right (and after taking a nap, I presume), the pupils would then be launched into a career through their

teacher's personal contacts with famous conductors and concert promoters. But competition and commercial success were not the only ultimate goals, and Vienna was of course the place to be: it was just buzzing with musicians such as Mahler and Strauss dominating the concert scene while writers such as Zweig, Hofmannsthal and Broch were often to be found in the local cafes. Similarly, Paris in 1926 offered a newly arrived Horowitz the opportunity to attend the concerts of such greats as Rachmaninov, Cortot, Schnabel and Hoffman, but also to have coaching sessions with them.

Fortunately some of the spirit of that time survived and lives on in the form of historic recordings, such as Friedman's. At first, one might be a little baffled about the added octaves or filled out harmonies which Friedman used at his discretion (particularly in the mazurkas); but soon it becomes clear that they serve mainly as a tool to aid the synthesis of the classical and folk music elements in Chopin, without interfering with his original thought. This *laissez-faire* approach also testifies to an abundant artistic freedom, which seems both so intuitive to Friedman and perfectly compatible with Chopin. It is utterly impossible to imitate this sort of playing, however; indeed, one should never attempt it, as it is only likely to result in a caricature, a deviation from one's artistic goals. Imitation was apparently also difficult when it came to Chopin's own playing style. The pianist-conductor Sir Charles Hallé remarked: 'The marvellous charm, the poetry and originality, the perfect freedom and absolute lucidity of Chopin's playing cannot be described. It is perfect in every sense.'

How does any of this help us further in the quest for the 'right' approach? I believe it is another piece of the puzzle that brings us closer to 'the truth'. We don't know for certain, however, whether our perception of the playing of those great artists would remain exactly the same if the same performances were recorded with modern equipment. There is a lot to be said about the special sound world of these historic recordings which, I feel, contributes to the overall impression of this spe-

cial, warm and intimate atmosphere; whether it's the friendly crackling noises from the shellac or the emphasis on some frequencies over others. In fact many frequencies and overtones are missing altogether. We are used to thinking about how disadvantaged recording artists were in this era (which is true most of the time), yet sometimes certain 'magical' aspects can come through which are difficult to explain through the playing alone. The principle of how our perception works with an old recording might be similar to that of a black-and-white photo: there is much less information on it compared with the same photo in colour, yet the former is able to trigger certain emotions, associations and even memories which a colour photo cannot induce – or, at least, not with the same intensity. I believe a similar principle might apply to certain aspects of historic recordings. This is in no way to denigrate the artistry; the photograph (or the playing) has to be highly inspiring to start with!

In any case, it seems the search will continue. And whether or not the 'perfect' interpretation exists, it is precisely the search for it that keeps me going.

This recording presents a snapshot of Chopin's mastery of different genres, some of which are very much his own – like the ballade and mazurka – and some attributable to others, like the nocturne, ascribed to the Irish composer John Field, the 'father of the Romantic nocturne', even though later, Chopin clearly became a more celebrated 'parent'. I paid little attention to the chronology of the works; the emphasis is more on diversity. Clearly Chopin's relationship with the piano was very special – as he heard reports of the fall of Warsaw in 1831 he wrote in his diary: 'I sit here idle... sometimes just groaning, grieving at the piano, in despair'. There is perhaps little surprise that most of his output is devoted to piano solo, with the exception of some chamber music, concertos and works with orchestra accompaniment and songs for voice and piano. It is also obvious that Chopin transformed the piano into an instrument with distinctly vocal possibilities. For Chopin, playing the

piano seems to have been more native than speaking or breathing. He himself exclaimed that the instrument was his 'second self'.

I find that his mazurkas tell us a particularly personal story of Chopin's development since he composed them throughout his life. Indeed George Sand described two 'mazourkes adorables' in a letter to Eugène Delacroix as being 'worth more than forty novels and are more eloquent than the entire century's literature'. No surprise there, perhaps, as this dance aroused deeply rooted memories of childhood and national pride in him. Chopin poured some of his most sincere and profound emotions into these pieces. Although the origin of the mazurka is a Polish folk dance (*mazurek*), Chopin used only the rhythms as a point of departure to create independent worlds of his own invention. He became a true master of the mazurka form as we know it in classical piano literature and many composers adopted a similar approach later. The mazurkas certainly contain an incredible palette of ideas and wide-ranging depictions of moods that can be coquettishly naughty, like Op. 33 No. 2 in D major (1838), or preciously mesmerising, or encapsulating overwhelming poignancy and nostalgia, like in Op. 33 No. 4 in B minor (1838) and particularly in Op. 50 No. 3 in C sharp minor (1842). Sometimes one becomes intoxicated by the exotic flavours and exhilarating dance rhythms, as for instance in Op. 7 No. 3 in F minor (1830–32).

The *Fantaisie in F minor*, Op. 49 (1841) is, like the fantasy form in general, very much improvisatory in style and entirely free from the predetermined formulas that are found, in more rigid forms like, for example, the sonata. One notices immediately that the piece begins in one key (F minor) and ends in another (A flat major). The *Fantaisie* is full of contrasts and never fails to surprise with its changes of volume, texture or key. To illustrate this, just take a look at the opening section: it opens with a dark, foreboding march-like section, which never appears again. What follows is a wildly unpredictable, improvisatory segment that moves freely through different keys, never ceasing to maintain the feel of mystery and instability.

There is some irony in the fact that early in his youth, Chopin was frequently told that his compositions sounded much like John Field's – while later, Field was described as distinctly 'Chopinesque'. It is clear, especially from his early nocturnes, that Chopin drew much inspiration from Field (not something that could have been said about Field who reportedly described Chopin as a 'sickroom talent' after hearing him play). The main aspects that Chopin retained from Field are the use of the right-hand melody as a voice and providing the left hand with a soft accompaniment, usually in the form of broken chords, as well as extensive use of the pedal. Chopin's own contributions were the use of much more freely flowing rhythms, in *bel canto* style, combined with sonata form and plenty of counterpoint, all contributing to an enormous range of colours and contrasts. For this recording, I tried (admittedly not terribly hard) to avoid the most popular nocturnes, but there are many incredible moments in them. The wondrous and meditative moods of Op. 55 No. 2 in E flat major (1842–44), in my opinion one of the most challenging miniatures ever written, provides a much needed antidote to the bleak and brooding sound world of Op. 27 No. 1 in C sharp minor (1835) and the tragic Op. 48 No. 1 in C minor (1841).

The ballade genre, much like the mazurka, was very much personalized by Chopin, in order to suit his medium of expression. Even though it is heavily disputed whether individual ballades were influenced by poems of the Polish-Lithuanian poet Adam Mickiewicz, there are certainly strong narrative elements in them. The true origin for the inspiration for the *Ballade No. 3 in A flat major*, Op. 47 (1841) will probably remain unknown. Some say this ballade recreates Mickiewicz's poem *Undine*, where a young girl questions the fidelity of men and is transformed into a water nymph, luring a young sailor to his destruction, 'his fate to pursue her evasive image forever'. The piece was described by the American music writer James Huneker as 'aristocratic, gay, piquant and... delicately ironical'. It is possibly Chopin's most innocent piece, yet there have been some unusual, extra-

musical ‘comments’ inspired by the work, among them a drawing by the English illustrator Aubrey Beardsley. It depicts a neatly dressed equestrian woman taming a careering white stallion while riding him. Or more bluntly: ‘a prim dominatrix astride a whopper of a phallic symbol’ (Skye Sherwin, *AnOther Magazine*) – hardly the first thing that comes to mind when listening to the cantering gait of the broken octaves in the right hand or the stormy middle section in C sharp minor (which is the only instance in his ballades where Chopin actually changes the key signature).

Appropos dominatrices, the true climax in all of Chopin’s ballades seems always to follow on from the arrival on the dominant, which is delayed until the last possible moment in order to build up as much tension throughout the piece and then release it in the coda. In the *Ballade No. 4 in F minor*, Op. 52 (1842), the closing section is much more than just ‘white heat’: it ingeniously blends the various thematic elements and gives them new forms through complex polyphonic means. Many critics regarded this ballade as inaccessible during the 19th and early 20th centuries, complaining about ‘ear-splitting discords, tortuous transitions, harsh modulations, ugly distortions of melody and rhythm, the strangest tonalities’ and so on. Even critics can sometimes make mistakes, as nowadays the piece is widely regarded not only as one of Chopin’s masterpieces but also as one of the greatest masterpieces of 19th-century piano music. John Ogdon remarked that the fourth ballade is ‘the most exalted, intense and sublimely powerful of all Chopin’s compositions... It is unbelievable that it lasts only twelve minutes, for it contains the experience of a lifetime.’ What we can observe for certain is the unique blend of sonata form and variation form. The static design of the ballade and its repetitions of the first theme already imply a set of variation ‘in progress’. The idea is then fully developed in the reprise, where the theme appears as a pair of variations, first as a fugal-canonic statement, then as a decorative *cantabile* element: Bach-like counterpoint and Italian *bel canto* are juxtaposed to augment the means of expression.

This is where the recording should have ended. What follows next is a brief afterthought. *À la minute* is a frivolous indulgence into the realms of how some of my ‘longtime heroes’, Rachmaninov for example, might have had their fun with Chopin’s *Waltz in D flat major*, had it managed to spin a little longer and break out of its loop.

© *Yevgeny Sudbin 2011*

Already hailed as ‘one of the most important pianistic talents of our time’ by *International Record Review*, **Yevgeny Sudbin** was born in St Petersburg and has lived in the UK since 1997. Touring extensively, he continues to receive outstanding reviews for his concerts and recitals and his recordings have met with overwhelming critical acclaim. Sudbin performs in many of the world’s most prestigious concert venues and has appeared at such major music festivals as New York’s Mostly Mozart Festival, the Aspen Festival, La Roque d’Anthéron and the Verbier Festival in Switzerland, where he is a frequent guest. He made his BBC Proms début in 2008 with the BBC Philharmonic Orchestra under Yan Pascal Tortelier and in March 2009 performed with the San Francisco Symphony under Vladimir Ashkenazy. Other recent highlights include concerts with the London Philharmonic Orchestra and the Philharmonia Orchestra at The Royal Festival Hall, London.

A sought-after recitalist, Sudbin performs in venues such as the Tonhalle (Zürich) and London’s Wigmore Hall, and in 2010 made his début in the prestigious International Piano Series at London’s South Bank, and in the equally prestigious Master Pianists Series in the main hall of the Amsterdam Concertgebouw. Yevgeny Sudbin records exclusively for BIS and the present disc follows highly acclaimed solo recitals (of Haydn, Scarlatti, Rachmaninov and Scriabin) as well as high-profile recordings of concertos by Tchaikovsky (*No. 1*), Medtner (*Nos 1 and 2*) and

Rachmaninov (*No. 4* in its original 1926 version). The first, highly praised disc in a series of the Beethoven piano concertos with the Minnesota Orchestra under Osmo Vänskä was recently released, with plans for solo recitals of works by Ravel, Liszt and Medtner.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

AUF DER SUCHE NACH DER „VOLLKOMMENEN“ CHOPIN-INTERPRETATION

Chopins Musik beschert uns ein seltsames Paradox: Der gemeine Hörer findet zu ihr – zumindest in emotionaler Hinsicht – problemlos Zugang; einige der *Nocturnes* etwa hört man oft in Kinofilmen, und sie dürften dem gemeinen Kinobesucher ohne Probleme die ein oder andere Träne entlocken. Für den Interpreten aber (so ist zumindest meine Erfahrung und die vieler meiner Kollegen) birgt der ungeschützte, direkte Appell an die Emotionen ein großes Dilemma, wenn es um die Aufführung geht; bei der Suche nach Lösungen für gewisse interpretatorische Probleme wird man üblicherweise auf noch mehr Fragen stoßen. Dies gerät unausweichlich zu einem schwierigen Balanceakt auf einem Hochseil: Auf der einen Seite drohen Naivität und Fadheit, während auf der anderen Seite ein forcierter, ausgeklügelter Ansatz der Musik möglicherweise noch mehr schaden könnte. Es ist nicht einfach, diese interpretatorischen Herausforderungen exakt zu artikulieren; die Noten, so wie sie da stehen, haben schlicht und einfach eine derart unglaubliche Ausdruckskraft, dass jede eigene Zutat oft den expressive Wirkung des Stücks mindern kann. Das kann unseren Job (als Interpreten) trügerisch einfach oder unausführbar schwer machen.

Dieses Problem wird in bestimmten Werken Chopins besonders offenbar, was einer der Gründe sein könnte, warum die *Mazurken*, *Balladen* und einige der *Nocturnes* heute nicht so häufig gespielt werden wie zu Anfang des letzten Jahrhunderts. Andererseits begegnet man Chopins *Zweiter Sonate*, seinen *Scherzi*, *Préludes* und *Études* weitaus häufiger. Außerdem kommt es sicherlich auf das Alter an. Als Kind findet man leichter Zugang zu Chopin: Man analysiert wenig und fürchtet nichts, auch sind Emotionen und Weltsicht noch nicht von Lebenserfahrung und Sorgen getrübt. (Zugegebenermaßen können einige später erworbene Eigenschaften – z.B. Skepsis oder Sarkasmus – recht hilfreich sein, wenn man sich den Dämonen Liszts oder der Ungeduld und dem Zorn bei Beethoven und den meisten der regellosen Romantiker des 19. Jahrhunderts nähert.) Im Kindesalter scheint alles voller Wun-

der, und die Musik ist so frei, die Unschuld und die Aufrichtigkeit des Kindes unbehindert zu durchfluten. Nehmen Sie einfach eine frühe Kissin-Aufnahme von Chopins Musik, und lassen Sie sich von der Reinheit des musikalischen Denkens in schieres Erstaunen versetzen. „Einfachheit“, so hat Chopin einmal gesagt, „ist das höchste Ziel, und es ist nur zu erreichen, wenn alle Schwierigkeiten überwunden sind. Nachdem man eine Unmenge Noten und noch mehr Noten gespielt hat, tritt die Einfachheit als krönender Lohn der Kunst hervor“.

Sich Chopin als Erwachsener zu nähern, ist dagegen oft alles andere als einfach. Es ist, als erblickte man in einem Spiegel das eigene Innere; Sie werden nicht mögen, was Sie sehen (und wenn doch, dann sollten Sie sich wohl einen neuen Spiegel anschaffen), und das wird den Zugang zu Chopins Musik empfindlich hemmen.

Wie also kann man als „beeinträchtigter“ Erwachsener hierzu Zugang erlangen? Wertvolle Einsichten können vielleicht historische Einspielungen großer Künstler der Vergangenheit liefern. Als ich zum ersten Mal die Aufnahme einer Chopin-Mazurka von dem in Polen geborenen Pianisten Ignaz Friedman hörte, öffnete sich mir die Tür zu einer ganz neuen Welt. Dieser Interpretationsansatz stand in vollkommenen Gegensatz zu allem, was ich bis dahin gehört oder gelernt hatte; dieses Spiel zeigte so viel Persönlichkeit – in den betörenden Rhythmuschwankungen, der unglaublichen Freiheit der Phrasierung, der delikaten Stimmführung, dem Rubato, das wirkungsvoller paralyisiert als eine Epiduralanästhesie, und der Artikulation, die Ganzkörperkribbeln verursacht. Der Ansatz schien so originell und zugleich höchst natürlich: eine Kombination von Eigenschaften, die – sofern im rechten Gleichgewicht – jener „idealen“ Interpretation nahe scheint. Von hier fand ich später zu den Aufnahmen von Pachmann, Rosenthal, Hambourg und einem meiner Favoriten: Benno Moiseiwitsch, der – wie Friedman – bei dem legendären Theodor Leschetitzky studiert hatte.

Friedmans Stil mag auf viele Chopin-„Puristen“ schockierend wirken, doch erinnert er auf bemerkenswerte Weise an die Schilderungen Meyerbeers und Hallés

von Chopins eigenem Mazurka-Spiel. Und obwohl feste vorgefasste Meinungen darüber existieren, wie Chopins Musik gespielt werden müsse, gibt es tatsächlich keine Quelle, in der Chopins eigenes Spiel ganz ohne Widerspruch beschrieben wäre. Darüber hinaus vermitteln uns weder das verschlissene Bild von dem bleichen, dünnen, kränklichen Mann noch die verschiedenen Berichte über sein Privatleben etwas von dem Geist, der seine Werke prägt; Werke, die ein unglaubliches dynamisches Spektrum aufweisen – entgegen der Behauptung, seine Musik solle nicht über ein *mezzopiano* hinausgehen. Und wenngleich diese Werke oft äußerst sensibel und sinnlich sind (wie etwa im Falle der *Nocturnes*), können sie auch sehr maskuline Qualitäten zeigen (wie etwa in den stürmischen Passagen der *Fantaisie*).

Je mehr ich über unterschiedliche Interpretationsansätze erfahre, desto mehr bin ich versucht, seine Biographie zugunsten der Beschäftigung mit diesen historischen Aufnahmen zu ignorieren. Diese Aufnahmen sind jedoch nicht leicht zu bekommen und ihre schlechte Klangqualität trägt nicht gerade dazu bei, ein Interesse jenseits passionierter Sammlerkreise zu fördern.

Ein weiteres Problem ist, dass die meisten kommentierten Chopin-Editionen systematisch aufgegeben oder abgebrochen wurden (so wie Friedmans eigene, äußerst schwer erhältliche Chopin-Edition) und der Urtext heute die maßgebliche Fassung darstellt. Doch hierbei handelt es sich um nichts anderes als das Skelett eines Werks, wenn man es nicht im Zusammenhang mit den oft widersprüchlichen Berichten von Chopins Spiel betrachtet, wie es die Schüler von Chopins Schülern usw. überliefern. Das hat zur Folge, dass die Aufführungspraxis früherer Generationen weitgehend vergessen ist.

Verschiedenen Quellen nach zu urteilen, scheint diese Aufführungspraxis erheblich durch die aktive Förderung von Individualität und der Herausbildung außerordentlicher Persönlichkeiten profitiert zu haben. Vorrang hatte die vortreffliche Beherrschung eines einzelnen Gebiets, nicht so sehr die Ausbildung zu einem passablen Multi-Tasker. Dieses Ziel lässt sich in der fieberhaften Gesellschaft unserer

Tage nur schwer verfolgen: Es gibt keine Zeit für Momente der Innenschau oder für die Ansammlung hinreichender Energie, um nach Antworten auf die eigenen Fragen zu suchen. Einige Unterrichtsmethoden der Vergangenheit würden heute zudem eher kontrovers betrachtet werden. In Wien beispielsweise wurden Leschetitzkys Schüler von ihm und seinen technischen Assistenten nicht nur musikalisch bis zur Erschöpfung gedrillt; darüber hinaus wurden sie auch mit gewissen anderen Vergnügungen vertraut gemacht: Kartenspiele bis zum Morgengrauen etwa und die Gesellschaft junger Damen, die im Obergeschoss seines Hauses lebten (wie Friedmans Frau später berichtete). Wenn die Zeit gekommen war (und nach einem kleinen Nickerchen, so ist anzunehmen), wurden die Zöglinge dank der Kontakte ihres Lehrers zu bedeutenden Dirigenten und Konzertveranstaltern in ihre jeweiligen Karrieren entlassen. Wettkampf und kommerzieller Erfolg waren jedoch nicht die einzigen Ziele, und Wien war natürlich der Nabel der Welt: Musiker wie Mahler und Strauss dominierten das Konzertleben, während man in den Kaffeehäusern Schriftstellern wie Zweig, Hofmannsthal und Broch begegnen mochte. Ganz ähnlich bot Paris 1926 dem soeben eingetroffenen Horowitz die Möglichkeit, Konzerte von so großen Künstlern wie Rachmaninow, Cortot, Schnabel und Hoffman zu besuchen und bei ihnen Unterricht zu nehmen.

Glücklicherweise überdauerte etwas von dem damaligen Zeitgeist und lebt in Gestalt historischer Aufnahmen wie denen Friedmans weiter. Zuerst mögen die Oktavverdopplungen oder ausgefüllten Harmonien, die Friedman nach freiem Ermessen einstreute (insbesondere in den Mazurken), ein wenig verwirren; bald aber zeigt sich, dass sie vor allem ein Mittel sind, die Synthese von klassischen und folkloristischen Elementen in Chopins Musik zu befördern, ohne dessen Ausgangsideen zu beeinträchtigen. Dieses *laissez-faire* zeugt zudem von einer enormen künstlerischen Freiheit, die für Friedman so intuitiv gewesen zu sein scheint wie sie mit Chopin kompatibel ist. Es ist indes schlichtweg unmöglich, diese Spielweise zu imitieren; tatsächlich sollte man dies nie versuchen, denn unweigerlich gerät es zur

Karikatur, zur Abweichung von den eigenen künstlerischen Zielen. Imitation war offenbar ebenso schwierig, wenn es um Chopins eigene Spielweise ging. Der Pianist und Dirigent Sir Charles Hallé bemerkte: „Der wunderbare Zauber, die Poesie und Originalität, die vollkommene Freiheit und absolute Klarheit von Chopins Spiel lassen sich nicht beschreiben. Es ist in jeder Hinsicht vollkommen.“

Wie hilft uns all dies bei der Suche nach dem „richtigen“ Interpretationsansatz? Es ist, so glaube ich, ein weiteres Puzzleteil, das uns „der Wahrheit“ näher bringt. Freilich wissen wir nicht mit Sicherheit, ob unser Eindruck vom Spiel jener großen Künstler der gleiche sein würde, wären dieselben Einspielungen mit modernem Equipment vorgenommen worden. Viel lässt sich über die besondere Klangwelt dieser historischen Aufnahmen sagen, die, so meine ich, zu dem Gesamteindruck einer besonderen, warmen und intimen Atmosphäre beiträgt – sei es das freundliche Knacksen des Schellacks oder die Hervorhebung bestimmter Frequenzen gegenüber anderen. Tatsächlich fehlen manche Frequenzen und Obertöne ganz. Wir sind an den Gedanken gewöhnt, dass Künstler zu jener Zeit bei der Aufnahme un-
gemein benachteiligt waren (was natürlich weitestgehend stimmt), doch scheinen mitunter gewisse „magische“ Aspekte auf, die sich durch das Spiel allein schwerlich erklären lassen. Das Prinzip, gemäß dem unsere Wahrnehmung bei einer alten Einspielung funktioniert, ähnelt vermutlich dem bei einem alten Schwarzweißfoto: Mag es auch weit weniger Informationen als ein entsprechendes Farbfoto enthalten, so löst es doch Emotionen, Assoziationen und selbst Erinnerungen aus, wie es kein Farbfoto kann – zumindest nicht in dieser Intensität. Ich glaube, dass dies ganz ähnlich auch auf gewisse Aspekte historischer Aufnahmen zutrifft. Keinesfalls will ich damit die künstlerische Leistung mindern; das Foto (bzw. das Spiel) muss zuallererst höchst inspirierend sein!

Wie dem auch sei: Die Suche wird fortgesetzt werden müssen. Und ob die „vollkommene“ Interpretation nun existiert oder nicht - es ist genau die Suche nach ihr, die mich antreibt.

Die vorliegende Einspielung zeigt als eine Art Schnappschuss Chopins meisterliche Beherrschung unterschiedlicher Gattungen, von denen einige – wie die Ballade und die Mazurka – recht eigentlich seine eigenen sind, während einige Anderen zuzuschreiben sind, wie das Nocturne dem irischen Komponisten John Field, dem „Vater des romantischen Nocturne“, als dessen bedeutenderes „Elternteil“ später Chopin galt. Der Chronologie der Werke habe ich dabei wenig Aufmerksamkeit geschenkt; stattdessen liegt der Schwerpunkt auf Mannigfaltigkeit. Chopins Verhältnis zum Klavier war offenkundig ein ganz besonderes – als er 1831 die Nachricht vom Fall Warschaus erhielt, notierte er in seinem Tagebuch: „Ich sitze hier untätig ... manchmal beklage ich das auf dem Klavier und bin verzweifelt“. Es überrascht daher vielleicht kaum, dass der größte Teil seines Schaffens dem Klavier gewidmet ist – abgesehen von etwas Kammermusik, Konzerten, Werken mit Orchesterbegleitung und Liedern für Sologesang und Klavier. Ebenso offenkundig ist, dass Chopin das Klavier in ein Instrument mit dezidiert vokalen Möglichkeiten verwandelte. Für Chopin scheint das Klavierspiel selbstverständlicher gewesen zu sein als das Sprechen oder Atmen. Er selber nannte das Instrument sein „zweites Ich“.

Ich finde, dass die Mazurken uns eine besonders persönliche Geschichte von Chopins Entwicklung erzählen, hat er doch im Laufe seines gesamten Lebens Mazurken komponiert. George Sand schrieb über zwei „mazourkes adorables“ in einem Brief an Eugène Delacroix sogar, sie seien „mehr wert als vierzig Romane und beredter als die gesamte Literatur des Jahrhunderts“. Was vielleicht keine Überraschung ist, denn dieser Tanz rüttelte tief wurzelnde Erinnerungen an Kindheit und Nationalstolz in ihm wach. Chopin vertraute diesen Stücken einige seiner ursprünglichsten und tiefsten Empfindungen an. Wenngleich die Mazurka auf einen polnischen Volkstanz (*mazurek*) zurückgeht, hat Chopin allein die Rhythmik übernommen, um hiervon ausgehend selbständige Welten eigener Erfindungskraft zu erschaffen. Er wurde ein wahrer Meister der Mazurkaform, wie wir sie aus der klassischen Klavierliteratur kennen, und viele Komponisten sollten später seinem

Beispiel folgen. Die Mazurken weisen ein unglaubliches Ideenspektrum und breitgefächerte Stimmungsbilder auf; mal sind sie frech und kokett, wie die *Mazurka* op. 33 Nr. 2 D-Dur (1838), mal faszinieren sie hypnotisch oder bergen unbändigen Schmerz und Nostalgie, wie op. 33 Nr. 4 h-moll (1838) und besonders op. 50 Nr. 3 cis-moll (1842). Und manchmal wird man von exotischem Flair und beschwingten Tanzrhythmen angesteckt, wie in op. 7 Nr. 3 f-moll (1830–32).

Die *Fantaisie f-moll* op. 49 (1841) ist gattungsgemäß von ausgesprochen improvisatorischem Charakter und zur Gänze frei von vorgegebenen Formeln, wie sie sich in strengeren Formen wie etwa der Sonate finden. Man wird bemerken, dass das Stück in einer anderen Tonart endet (As-Dur) als der, in der es begonnen hat (f-moll). Die *Fantaisie* ist voller Kontraste und überrascht mit ihren Dynamik-, Textur- und Tonartwechseln immer wieder aufs Neue. Dies zeigt schon ein Blick auf die Eröffnung: Sie beginnt mit einem dunklen, ahnungsschweren Marsch, der im weiteren Verlauf nicht wiederkehrt. Es folgt ein wilder, ungestümer Improvisationsteil, der etliche Tonarten frei durchstreift, dabei aber die geheimnisvolle, instabile Atmosphäre nicht verlässt.

Es birgt eine gewisse Ironie, dass man dem jungen Chopin nachsagte, seine Kompositionen klingen nach denen von John Field, während später Field als entschieden „chopinesque“ bezeichnet wurde. Ohne Zweifel bezog Chopin – zumal in seinen frühen Nocturnes – zahlreiche Anregungen von Field (umgekehrt gilt dies weniger, nannte Field Chopin doch dem Vernehmen nach ein „Talent aus dem Krankenzimmer“, nachdem er sein Spiel gehört hatte). Die Hauptelemente, die Chopin von Field übernahm, sind die Verwendung der rechten Hand als Gesangsstimme, zu der die linke Hand eine sanfte Begleitung beisteuert (üblicherweise in Akkordbrechungen) sowie die ausgiebige Verwendung des Pedals. Zu Chopins eigenen Beiträgen gehören die wesentlich freier fließenden Rhythmen im *bel canto*-Stil, verbunden mit der Sonatenform und reichlich Kontrapunkt, was ein enormes Spektrum an Farben und Kontrasten bewirkt. Für die vorliegende Einspielung habe

ich (zugegebenermaßen nicht allzu streng) versucht, die bekanntesten Nocturnes zu meiden, aber sie weisen viele unglaubliche Momente auf. Die wundersamen, versponnenen Stimmungen des *Nocturne* op. 55 Nr. 2 Es-Dur (1842–44) – meiner Meinung eine der anspruchsvollsten Miniaturen überhaupt – sind ein Gegenmittel zu der düsteren, grüblerischen Klangwelt des op. 27 Nr. 1 cis-moll (1835) und des tragischen op. 48 Nr. 1 c-moll (1841).

Die Gattung „Ballade“ wurde – ähnlich wie die Mazurka – von Chopin in starkem Maße individualisiert, auf dass sie seinen Ausdrucksmitteln entspreche. Wenngleich heftig umstritten ist, ob einzelne Balladen von Gedichten des polnisch-litauischen Dichters Adam Mickiewicz beeinflusst wurden, enthalten sie offenkundig starke narrative Elemente. Die tatsächliche Inspirationsquelle für die *Ballade Nr. 3 As-Dur* op. 47 (1841) wird wohl unbekannt bleiben. Manche meine, diese Ballade folge Mickiewicz' Gedicht *Undine*, in dem ein junges Mädchen die Treue der Männer in Frage stellt und in eine Nymphe verwandelt wird, die einen jungen Seemann ins Verderben führt und dazu verdammt, „ihr flüchtiges Bild auf ewig zu verfolgen“. Der amerikanische Musikschriftsteller James Huneker beschrieb das Stück als „aristokratisch, bunt, pikant und ... von feiner Ironie“. Vielleicht ist dies Chopins unschuldigstes Werk, aber es hat einige ungewöhnliche außermusikalische „Kommentare“ inspiriert, darunter eine Zeichnung des englischen Illustrators Aubrey Beardsley. Sie zeigt eine ordentlich gekleidete Reiterin, die einen rasenden weißen Hengst zähmt. Oder unverblümt: „eine spröde Domina, rittlings auf einem mordsmäßigen Phallussymbol“ (Skye Sherwin, *AnOther Magazine*) – kaum das erste, was einem einfällt, hört man den leichten Galopp der gebrochenen Oktaven in der rechten Hand oder den stürmischen Mittelteil in cis-moll (der einzige Fall in Chopins Balladen, wo die Grundtonart wechselt).

Apropos Dominas: Der eigentliche Höhepunkt in Chopins Balladen scheint grundsätzlich auf einen Eintritt der Dominante zu folgen., der bis zum letztmöglichen Moment hinausgezögert wird, um im Laufe des Stücks die größtmögliche

Spannung zu erzeugen und sich dann in die Coda zu entladen. In der *Ballade Nr. 4 f-moll* op. 52 (1842) ist der Schlussteil weit mehr als bloße „Weißglut“: Auf geniale Weise bündelt sie die verschiedenen Themen und gibt ihnen mittels komplexer polyphoner Verfahren neue Gestalt. Viele Kritiker haben diese Ballade im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert als unverständlich empfunden und sich über „ohrenbetäubende Missklänge, gewundene Überleitungen, harsche Modulationen, hässliche Verzerrungen von Melodik und Rhythmik, seltsamsten Tonarten“ und so weiter beschwert. Selbst Kritiker machen manchmal Fehler, gilt dieses Stück doch heute weithin nicht nur als eines von Chopins Meisterwerken, sondern auch als eines der größten Meisterwerke der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. John Ogdon nannte die *vierte Ballade* „die exaltierteste, eindringlichste, erhabenste und gewaltigste unter Chopins Kompositionen ... Kaum zu glauben, dass sie nur zwölf Minuten dauert, denn sie enthält die Erfahrungen eines ganzen Lebens.“ Was wir mit Gewissheit feststellen können, ist die einzigartige Verschmelzung von Sonate und Variationenform. Die statische Anlage der Ballade und die Wiederholungen des ersten Themas deuten bereits auf eine Variationenfolge „in progress“. Der Gedanke wird dann in der Reprise zur Gänze durchgeführt, wenn das Thema als Variationenpaar erscheint – zuerst in fugal-kanonischer Form, dann als zierliches Cantabile: Bachscher Kontrapunkt und italienisches *bel canto* stehen nebeneinander, um die Ausdrucksmittel zu verstärken.

Hier hätte die Einspielung enden sollen. Was nun folgt, ist ein kurzer Nachgedanke. *À la minute* gibt sich auf frivole Weise der Vorstellung hin, wie einige meiner „Langzeithelden“ – z.B. Rachmaninow – ihren Spaß mit Chopins Walzer Des-Dur gehabt hätten, wäre es diesem gelungen, sich noch ein Weilchen länger zu drehen und aus seinem Kreislauf auszubrechen.

© Yevgeny Sudbin 2011

Yevgeny Sudbin, den der *International Record Review* als „eines der wichtigsten pianistischen Talente unserer Zeit“ bezeichnete, wurde in St. Petersburg geboren und lebt seit 1997 in Großbritannien. Für seine zahlreichen Auftritte in der ganzen Welt erhält er exzellente Kritiken; seine Aufnahmen wurden mit herausragenden Rezensionen bedacht. Sudbin spielt auf den weltweit renommiertesten Konzertpodien und ist Gast so bedeutender Musikfestivals wie des Mostly Mozart Festivals (New York), des Aspen Festivals, La Roque d'Anthéron und des Verbier Festivals, bei dem er regelmäßig auftritt. 2008 gab Yevgeny Sudbin mit dem BBC Philharmonic Orchestra unter Yan Pascal Tortelier sein Debüt bei den BBC Proms; im März 2009 konzertierte er mit dem San Francisco Symphony unter Vladimir Ashkenazy. Andere derzeitige Konzert-Highlights sind Auftritte mit dem London Philharmonic Orchestra und dem Philharmonia Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall.

Daneben ist Sudbin ein gefragter Solokünstler, der u.a. in der Tonhalle Zürich und in der Londoner Wigmore Hall auftritt, 2010 gab er seine Debüts in der renommierten International Piano Series der Londoner South Bank und in der ebenso namhaften Meisterpianisten-Reihe im Großen Saal des Amsterdamer Concertgebouw. Yevgeny Sudbin nimmt exklusiv für BIS auf; der vorliegenden CD gingen vier gefeierte Solo-Programme voraus (Haydn, Scarlatti, Rachmaninow und Skrjabin) sowie vielbeachtete CDs mit Konzerten von Tschaiowsky (*Nr. 1*), Medtner (*Nr. 1* und *2*) und Rachmaninow (*Nr. 4* in der Originalfassung von 1926). Die erste, begeistert gefeierte Folge einer Gesamteinspielung der Beethovenschen Klavierkonzerte mit dem Minnesota Orchestra unter Osmo Vänskä wurde soeben veröffentlicht; außerdem sind Solo-CDs mit Werken von Ravel, Liszt und Medtner in Vorbereitung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

À LA RECHERCHE DE L'INTERPRÉTATION « PARFAITE » DES ŒUVRES DE CHOPIN...

La musique de Chopin présente un étrange paradoxe : alors que l'auditeur moyen la trouve instantanément accessible, du moins au niveau émotionnel – on entend par exemple certains de ses nocturnes au cinéma et ceux-ci tirent aisément une larme chez le cinéphile moyen – chez l'interprète en revanche, en me fiant à mon expérience et à celle de plusieurs de mes collègues, l'appel direct et à fleur de peau de cette musique aux émotions humaines présente de profonds dilemmes au niveau de l'exécution. De plus, lorsque l'on cherche des solutions aux problèmes liés à l'interprétation, on fait face le plus souvent à encore davantage de questions. On se retrouve inévitablement avec l'art difficile de la corde raide : d'un côté, le danger de tomber dans la naïveté et le mielleux est bien présent alors que de l'autre côté, une approche pointilleuse et forcée peut potentiellement causer encore plus de dommages à la musique. L'articulation correcte de ces défis posés à l'interprétation n'est pas simple mais, énoncé simplement, les notes telles qu'elles apparaissent dans la partition possèdent une telle puissance expressive que le choix de s'imposer soi-même peut entraîner la diminution de l'impact expressif de la pièce. Tout cela peut rendre notre boulot d'interprète faussement simple ou incroyablement difficile.

Ce problème est beaucoup plus apparent dans certaines œuvres de Chopin en particulier, ce qui est probablement l'une des raisons pour lesquelles les Mazurkas, les Ballades et certains des Nocturnes ne sont plus aussi souvent joués qu'ils ne l'étaient au siècle précédent. On rencontre en revanche plus fréquemment au récital la *seconde Sonate*, les Scherzos, les Préludes et les Études. Il est probable que l'âge ait également à voir. Il est plus facile d'accéder à Chopin quand on est un enfant et que l'on a tendance à moins analyser et à n'avoir peur de rien. De plus, nos émotions et notre conception du monde n'ont pas encore été altérées par l'expérience de la vie et les préoccupations quotidiennes. Certes, des qualités humaines acquises comme le scepticisme ou le sarcasme peuvent être fort utiles pour aborder

les démons de Liszt, l'impatience et la fureur de Beethoven et la plupart des romantiques licencieux du dix-neuvième siècle. Au moment de l'enfance, tout contribue à créer un sentiment d'émerveillement et la musique gagne ainsi la liberté de se mouvoir sans obstacle à travers l'innocence et la sincérité de l'enfant. On n'a qu'à écouter les premiers enregistrements d'Ievgueni Kissin consacrés à Chopin pour s'émerveiller de la pureté de la pensée musicale. Chopin a dit que « la simplicité est le but le plus élevé, accessible lorsque l'on a surmonté toutes les difficultés. Après avoir joué beaucoup de notes et encore plus de notes, c'est la simplicité qui émerge en tant que récompense ultime de l'art. » En revanche, aborder Chopin une fois adulte est souvent tout sauf simple : comme si l'on se regardait dans le miroir. On n'aime pas ce que l'on y voit (si au contraire vous aimez, vous devez vraisemblablement changer de miroir) et cela inhibera considérablement l'accès à la musique de Chopin.

Comment donc y trouver un accès lorsque l'on est un adulte « abimé » ? L'examen des enregistrements historiques de grands artistes d'hier permet d'obtenir des indications précieuses. Lorsque j'ai entendu pour la première fois un enregistrement du pianiste d'origine polonaise Ignaz Friedman jouant une Mazurka de Chopin, une porte s'ouvrit sur un tout nouveau monde. Son approche constituait un immense contraste avec tout ce que j'avais entendu ou appris jusqu'alors. Son jeu était tellement personnel, avec son swing envoutant, une telle liberté dans le phrasé, un jeu polyphonique délicat, un *rubato* plus paralysant qu'une épidurale et une articulation qui vous titille. Son approche semblait si originale alors qu'elle était en même extrêmement naturelle : une combinaison de qualités qui, si maintenues dans un équilibre correct, semble proche de cette interprétation « idéale ». Je suis ensuite passé aux enregistrements de Pachmann, de Rosenthal, de Hambourg et de l'un de mes favoris, Benno Moisewitsch qui, comme Friedman, a étudié avec le légendaire Theodor Leschetitzky.

Le style de Friedman semblera choquant pour plusieurs « puristes » de Chopin

mais les descriptions de l'interprétation par Chopin de ses propres mazurkas que nous ont laissées Meyerbeer et Hallé sont remarquablement proches de ce que l'on entend chez Friedman. Ironiquement, bien que des idées bien arrêtées sur la manière d'interpréter ou de ne pas interpréter Chopin subsistent dans l'esprit des gens, il n'existe en fait aucune source qui décrit avec précision la manière de jouer de Chopin qui ne présente pas un minimum de contradictions. De plus, ni le cliché éculé de l'homme au teint pâle, émacié et malade ni les différents récits de sa vie privée ne nous informent de quoi que ce soit au niveau de l'esprit sous-jacent de ses œuvres qui affichent une palette dynamique incroyablement large. Contrairement à l'idée reçue à l'effet que sa musique ne doit pas être jouée au-delà de la nuance *mezzopiano*, et bien que sa musique soit souvent extrêmement sensible et sensuelle (comme ses Nocturnes), elle peut aussi faire preuve de qualités bien masculines (comme les passages orageux de la *Fantaisie*).

En fait, pendant que je me familiarisais avec ces différentes approches, j'ai été tenté d'ignorer la biographie de Chopin pour me concentrer davantage sur les enregistrements historiques. Mais ces enregistrements ne sont pas aisément disponibles et, de plus, la mauvaise qualité sonore ne contribue certes pas à l'éveil de l'intérêt chez d'autres personnes que les collectionneurs sérieux. Un autre problème est que la plupart des éditions annotées des œuvres de Chopin ont été systématiquement abandonnées ou retirées du commerce (comme celle de Friedman qui est maintenant si difficile à trouver) et l'*Urtext* est considéré aujourd'hui comme la principale version acceptable. En fait, il ne s'agit de rien de plus que du squelette de l'œuvre à moins qu'on ne la considère dans le contexte des descriptions souvent contradictoires du jeu de Chopin transmises aux élèves de Chopin et ainsi de suite. Avec pour résultat que les pratiques au niveau de l'interprétation de la génération précédente sont en grande partie oubliées.

Selon les témoignages, ces pratiques semblent avoir grandement profité de la promotion de l'individualité et de l'éducation de personnalités extraordinaires. La

priorité était d'exceller à une chose plutôt que devenir un touche-à-tout adéquat. Cette ambition est plus difficile à soutenir dans notre société si trépidante d'aujourd'hui : il n'y a plus de temps pour les périodes d'introspection ou de concentration de suffisamment d'énergie pour arriver aux réponses à nos propres recherches. Certaines des méthodes pédagogiques d'hier seraient aujourd'hui considérées comme prêtant à la controverse. Ainsi, à Vienne, les élèves de Leschetitzky n'étaient pas seulement placés sous sa férule ou sous celle de ses assistants techniques jusqu'à ce qu'ils soient épuisés, mais on leur présentait également d'autres plaisirs comme celui de jouer aux cartes jusqu'à l'aube ainsi que d'avoir la compagnie des jeunes femmes qui vivaient à l'étage au-dessus de l'appartement de Leschetitzky (tel que nous le rapporte, plus tard, la femme de Friedman). Lorsque ces élèves étaient prêts (et après avoir fait une sieste, je présume), ceux-ci étaient alors lancés dans une carrière par le biais des contacts personnels du professeur avec des chefs connus et des organisateurs de concerts. La compétition et le succès financier n'étaient pas les buts ultimes et Vienne était évidemment la ville où il fallait être : elle vibrait avec des musiciens tels que Mahler et Strauss qui dominaient la vie musicale, des écrivains tels Zweig, Hofmannsthal et Broch que l'on pouvait souvent trouver au café du coin. De la même manière, Paris en 1926 offrait à Horowitz récemment arrivé la chance non seulement d'assister à des concerts donnés par des maîtres tels Rachmaninov, Cortot, Schnabel et Hoffmann mais aussi de recevoir des conseils de leur part.

Heureusement, quelque chose de l'esprit de cette époque a survécu et continue de vivre dans les enregistrements historiques comme ceux de Friedman. On sera initialement surpris par l'ajout d'octaves ou le « remplissement des accords » que Friedman utilisait à sa discrétion (particulièrement dans les Mazurkas) mais il devient évident que ce procédé sert principalement d'outil contribuant à la synthèse des éléments musicaux classiques et folkloriques chez Chopin, sans toutefois affecter la pensée originale. L'approche « laissez-faire » témoigne également d'une

grande liberté artistique qui semble à la fois intuitive chez Friedman et parfaitement compatible avec Chopin. Il est cependant absolument impossible d'imiter ce jeu. On ne devrait jamais s'y essayer puisqu'il en résulterait probablement une caricature, une déviation de son propre but artistique. L'imitation était semble-t-il difficile lorsqu'on en venait au style propre de Chopin. Le pianiste-chef Charles Hallé remarquait : « Le charme merveilleux, la poésie et l'originalité, la liberté totale et la lucidité absolue du jeu de Chopin ne peuvent être décrites. C'est parfait à tout point de vue. »

Comment cela nous aide-t-il dans notre quête de la « bonne » approche ? Je crois qu'il s'agit d'une autre pièce du casse-tête qui nous emmène plus près de la « vérité ». Nous ne savons certes pas cependant si notre perception du jeu de ces grands artistes demeurerait la même si la même exécution était enregistrée sur un équipement moderne. Il y aurait beaucoup à dire sur l'univers sonore particulier de ces enregistrements historiques qui, je pense, contribue à l'impression générale de cette atmosphère particulière, chaleureuse et intime, qu'elle résulte des craquements de la gomme-laque ou de l'importance de certaines fréquences par rapport à d'autres. En fait, plusieurs fréquences et plusieurs harmoniques manquent. Nous pensons souvent aux artistes d'alors et à la manière dont ils étaient désavantagés lorsqu'ils étaient enregistrés (ce qui est vrai la plupart du temps) mais, parfois, certains aspects « magiques » difficiles à expliquer par le jeu seul nous parviennent. La manière avec laquelle notre perception fonctionne face aux enregistrements anciens est quelque peu similaire à celle face aux photos en noir et blanc : on retrouve beaucoup moins d'informations sur celles-ci que sur les photos en couleurs, mais la première est capable de déclencher certaines émotions, certaines associations et même des souvenirs qu'une photo en couleurs ne pourra provoquer, ou, du moins, pas avec la même intensité. Je crois qu'un principe semblable peut s'appliquer à certains aspects des enregistrements historiques. Il ne s'agit en aucune manière de dénigrer l'art puisque la photo (ou le jeu) doit d'abord être hautement inspirant.

Quoi qu'il en soit, il semble que la quête se poursuivra. Et l'interprétation « parfaite », qu'elle existe ou non, est justement cette quête qui me pousse à continuer.

Cet enregistrement ne présente qu'un instantané de la maîtrise de Chopin de genres différents dont certains lui appartiennent tout à fait, comme la ballade et la mazurka, et d'autres que l'on peut attribuer à d'autres compositeurs comme le nocturne, attribué au compositeur irlandais John Field, « le père du nocturne romantique », même si plus tard, Chopin deviendra manifestement un « parent » bien davantage célébré. Je n'ai prêté que peu d'attention à la chronologie des œuvres et ai plutôt accordé de l'importance à la diversité. Il est manifeste que la relation de Chopin avec le piano est très particulière. Alors qu'il entendait des récits sur la chute de Varsovie en 1831, il écrivit dans son journal : « Je reste assis, désœuvré... parfois je ne fais que gémir, et pleure de désespoir au piano. » On ne s'étonnera pas que la plupart de sa production soit consacrée au piano seul à l'exception de quelques œuvres de musique de chambre, des concertos et des œuvres avec orchestre ainsi que des mélodies pour voix et piano. Il est manifeste que Chopin a transformé le piano en un instrument avec des possibilités vocales bien distinctes. Pour Chopin, jouer du piano semble avoir été plus naturel que parler ou respirer. Il a d'ailleurs déjà mentionné que l'instrument était un « second lui-même ».

Je trouve que les mazurkas nous racontent une histoire particulièrement personnelle du développement de Chopin puisqu'il en composa tout au long de sa vie. George Sand décrit deux « mazourkes adorables » dans une lettre à Eugène Delacroix en ces termes : « [elles] valent plus de quarante romans et sont plus éloquentes que toute la littérature du siècle ». On ne s'en étonnera peut-être pas ici puisque cette danse rappelait des souvenirs enfouis de son enfance et de la fierté nationale. Chopin exprima quelques-unes de ses émotions les plus sincères et les plus profondes dans ces œuvres. Bien que les origines de la mazurka se retrouvent dans une danse populaire polonaise (*mazurek*), Chopin n'en utilisa que le rythme comme

point de départ pour créer des univers indépendants de sa propre invention. Il devint un maître complet de la forme de la mazurka telle que nous la connaissons dans la littérature classique pour piano et plusieurs compositeurs adoptèrent par la suite la même attitude. Les mazurkas renferment assurément une incroyable palette d'idées et de descriptions élaborées d'atmosphères tantôt espiègle avec une certaine coquetterie comme l'op. 33, n° 2 en ré majeur (1838), tantôt joliment envoutante ou capable de renfermer une intensité poignante et accablante ainsi que de la nostalgie comme l'op. 33, n° 4 en si mineur (1838) et en particulier l'op. 50, n° 3 en do dièse mineur (1842). Parfois, l'on s'enivre des saveurs exotiques et des rythmes de danse excitants comme dans l'op. 7, n° 3 en fa mineur (1830–32).

La *Fantaisie en fa mineur* op. 49 (1841) est, comme la forme de la fantaisie en général, largement d'allure improvisée et sans formule toute faite telles qu'on en retrouve dans des formes plus rigides comme par exemple la sonate. On remarque immédiatement que la pièce commence dans une tonalité (fa mineur) et se termine dans une autre (la bémol majeur). La *Fantaisie* est remplie de contrastes et ne manque jamais de surprendre avec ses changements de niveau sonore, de texture et de tonalité. À titre d'exemple, écoutez tout simplement la section au début : elle commence avec une section sombre, remplie d'appréhension à l'allure de marche qui ne reviendra plus du reste de la pièce. Un segment complètement imprévisible à l'allure improvisée suit et passe par différentes tonalités sans ne jamais cesser de maintenir un sentiment de mystère et d'instabilité.

Il y a une certaine ironie dans le fait que durant ses jeunes années, Chopin se faisait souvent dire que ces œuvres rappelaient celles de John Field alors que plus tard, Field fut qualifié de « chopinesque ». Il est manifeste, en particulier dans ses premiers nocturnes, que Chopin s'inspira de Field (ce qui n'est pas quelque chose que l'on aurait pu dire de Field qui aurait qualifié Chopin de « talent maladif » après l'avoir entendu jouer). Les principaux aspects que Chopin retint de Field sont l'usage de la mélodie à la main droite comme une voix humaine et de confier à la

main gauche un accompagnement léger, habituellement sous la forme d'accords brisés, ainsi qu'un recours fréquent à la pédale. Les propres contributions de Chopin sont l'usage de rythmes s'écoulant plus librement, dans un style *bel canto*, combiné à la forme sonate et beaucoup de contrepoint qui contribuent tous à une palette étendue de couleurs et de contrastes. Pour cet enregistrement, j'ai essayé (admettons-le, sans trop d'effort) d'éviter les nocturnes les plus populaires bien qu'on y retrouve plusieurs passages incroyables. Les atmosphères merveilleuses et méditatives de l'op. 55, n° 2 en mi bémol majeur (1842–44) que je considère comme l'une des miniatures les plus exigeantes jamais composées constituent un antidote bien nécessaire après l'univers sonore lugubre et menaçant de l'op. 27, n° 1 en do dièse mineur (1835) et du triage de l'op. 48, n° 1 en do mineur (1841).

Le genre de la ballade, tout comme celui de la mazurka, a été fortement adapté aux besoins de Chopin afin de convenir à son medium expressif. Bien que l'on dispute le fait que les ballades individuelles aient pu être influencées par le poète polonais-lithuanien Adam Mickiewicz, on y retrouve des éléments narratifs importants. La véritable origine de l'inspiration de la *troisième Ballade en la bémol majeur*, op. 47 (1841) demeurera probablement inconnue. Certains affirment que cette ballade recrée le poème *Ondine* de Mickiewicz dans lequel une jeune fille qui s'interroge sur la fidélité des hommes est transformée en nymphe des eaux et pousse un jeune marin à la destruction, «son destin étant de poursuivre pour toujours son image évasive». L'œuvre de Chopin a été décrite par le musicologue américain James Huneker d'«aristocratique, gaie, piquante et... délicatement ironique.» Il s'agit probablement de la pièce la plus innocente de Chopin bien qu'il existe des «commentaires» étranges et extramusicaux inspirés par l'œuvre dont un dessin de l'illustrateur anglais Aubrey Beardsley. Il évoque une écuyère, bien habillée qui, tout en le chevauchant, calme un étalon blanc détalant à toute vitesse. Ou encore, plus crûment : «une dominatrice guindée à cheval sur un énorme symbole phallique» (Skye Sherwin, *AnOther Magazine*), pas vraiment la première chose qui

viennaise à l'esprit quand on écoute la démarche galopante des octaves brisées à la main droite ou l'orageuse section centrale en do dièse mineur (qui est le seul exemple d'une ballade dans laquelle Chopin change l'armature).

Et puisqu'on parle de dominatrice, soulignons que la véritable apogée dans les ballades de Chopin semble toujours suivre l'arrivée de la dominante, qui est repoussée le plus longtemps possible afin d'accumuler le plus de tension tout au long de la pièce pour finalement la libérer dans la coda. Dans la *quatrième Ballade en fa mineur*, op. 52 (1842), la section conclusive est bien davantage qu'une incandescence : elle fond ingénieusement les différents éléments thématiques et leurs donne de nouvelles formes par le biais d'une polyphonie complexe. Plusieurs critiques tenaient les ballades pour inaccessibles tout au long du dix-neuvième siècle et au début du vingtième se plaignant de « dissonances qui écorchent les oreilles, de transitions tortueuses, de modulations âpres, de laides distorsions mélodiques et rythmiques, de tonalités les plus étranges », et ainsi de suite. Mêmes les critiques peuvent parfois se tromper puisqu'aujourd'hui, l'œuvre est considérée non seulement comme l'un des chefs d'œuvre de Chopin mais de toute la musique pour piano du dix-neuvième siècle. John Ogdon a souligné que la *quatrième Ballade* est « la composition la plus exaltée, la plus intense et la plus sublimement puissante de toute l'œuvre de Chopin... Il est incroyable qu'elle ne dure que douze minutes car elle contient l'expérience d'une vie ». Ce que l'on observe à coup sûr est le mélange unique de la forme sonate et de la variation. La conception statique de la ballade et ses répétitions thématiques du premier thème implique déjà une variation « in progress ». L'idée est ensuite totalement développée dans la reprise alors que le thème apparaît comme deux variations : d'abord comme une affirmation fuguée et en canon puis comme un élément *cantabile* décoratif : un contrepoint proche de Bach et un bel canto italien se juxtaposent pour augmenter le moyen expressif.

C'est ici que cet enregistrement devait se terminer. Ce qui suit est une idée qui m'est venue après coup. « À la minute » est un plaisir frivole dans le domaine de

l'hypothétique : comment mes « héros de longue date », comme Rachmaninov par exemple, se seraient-ils amusés avec la *Valse en do dièse majeur* de Chopin si elle était parvenue à tourner un peu plus longtemps et à sortir de sa boucle ?

© *Yevgeny Sudbin* 2011

Déjà considéré comme « l'un des musiciens les plus singuliers de sa génération » par *Le Monde de la Musique*, **Yevgeny Sudbin** est né à Saint-Pétersbourg et vit en Angleterre depuis 1997. Il fait de nombreuses tournées et reçoit continuellement d'excellentes critiques de ses concerts et récitals ; ses enregistrements ont été reçus avec une approbation exceptionnelle de la part des critiques. Sudbin joue dans plusieurs des salles de concert les plus prestigieuses du monde et il s'est produit à de grands festivals de musique tels le Festival Mostly Mozart de New York, le festival d'Aspen, La Roque d'Anthéron et le Festival de Verbier en Suisse où il est fréquemment invité. Il a fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2008 avec l'Orchestre Philharmonique de la BBC dirigé par Yan Pascal Tortelier et, en mars 2009, il jouait avec l'Orchestre Symphonique de San Francisco sous la direction de Vladimir Ashkenazy. Parmi ses prestations importantes récentes, mentionnons des concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Londres et l'Orchestre Philharmonia au Royal Festival Hall à Londres.

Un récitaliste très demandé, Sudbin fait des apparitions au Tonhalle de Zurich ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres et, en 2010, il fit ses débuts d'une part à la prestigieuse International Piano Series au South Bank de Londres, et d'autre part à la tout aussi prestigieuse Master Piano Series dans la salle principale du Concertgebouw d'Amsterdam. Yevgeny Sudbin enregistre exclusivement sur étiquette BIS et le disque actuel suit quatre récitals hautement acclamés de Haydn, Scarlatti, Rachmaninov et Scriabine ainsi que des enregistrements très remarqués de con-

certos de Tchaïkovski (*no 1*), Medtner (*nos 1* et *2*) et Rachmaninov (*no 4* dans sa version originale de 1926). Le premier enregistrement, reçu avec enthousiasme, d'une série consacrée aux Concertos de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota sous la direction d'Osmo Vänskä est paru à la fin 2010. Des récitals consacrés à des œuvres de Ravel, Liszt et de Medtner sont également annoncés.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site www.yevgenysudbin.com

ALSO AVAILABLE



YEVGENY SUDBIN PLAYS RACHMANINOV

VARIATIONS ON A THEME OF CHOPIN, Op. 22 · PIANO SONATA No. 2, Op. 36

SONG TRANSCRIPTIONS: LILACS, Op. 21 No. 5 · DAISIES, Op. 38 No. 3

FRITZ KREISLER, TRANSCRIBED BY RACHMANINOV: LIEBESLEID · LIEBESFREUD

BIS-SACD-1518

Best Buy *Classic FM Magazine* · Classical CD of the Week *The Daily Telegraph*
Instrumental Choice *BBC Music Magazine* · Critics' Choice 2005 *BBC Radio 3*, *CD Review*
Recommended *Pianist* · 10/10 *Classics Today.com* · 10 *Luister*

'It's hard to know what to admire most on this dazzling recital from the 25-year-old Russian pianist: his subtle range of colours, the clarity and finesse of fingering, the imaginative insights, the passion and the repertoire.' *The Times*

'From beginning to end, we are in the presence here of a major, world-class artist – a fearless technician with an all-encompassing command of his instrument; a musical dramatist of exceptional acumen and sophistication; a poet who moves seamlessly between unbridled rhetoric and extreme intimacy; a stylist who catches the particular spirit of everything he plays... What's more, he is served here by an A1 recording team. If he doesn't soon become a household name then there is something very deeply wrong with the household.' *Piano Magazine*

'Here, surely, is a young virtuoso in the widest, most encompassing sense... Sudbin evinces a deft and super-sensitive virtuosity; and... creates an entirely individual aura.' *Gramophone*

„Sudbins kürzlich erschienene zweite CD ... muss ... zu den pianistischen Highlights des Jahres gezählt werden ... [Seine] Interpretationen setzen neue Standards in der Rachmaninoff-Rezeption.“ *klassik.com*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2009, July 2010 and January 2011 at St George's Bristol, England
Piano technician: Chris Farthing
Producer and sound engineer: Marion Schwebel
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protocols Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Bastian Schick
Mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2011
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Yevgeny Sudbin: © Mark Harrison
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1838 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

