



onyx

Chopin

Preludes · Sonata No. 3

Nikolai

Demidenko



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

24 Préludes op. 28

1	No.1 in C major · <i>ut majeur · C-dur</i> Agitato	0.44
2	No.2 in A minor · <i>la mineur · a-moll</i> Lento	2.32
3	No.3 in G major · <i>sol majeur · G-dur</i> Vivace	0.56
4	No.4 in E minor · <i>mi mineur · e-moll</i> Largo	2.16
5	No.5 in D major · <i>ré majeur · D-dur</i> Molto allegro	0.36
6	No.6 in B minor · <i>si mineur · h-moll</i> Lento assai	2.11
7	No.7 in A major · <i>la majeur · A-dur</i> Andantino	0.47
8	No.8 in F sharp minor · <i>fa dièse mineur · fis-moll</i> Molto agitato	2.03
9	No.9 in E major · <i>mi majeur · E-dur</i> Largo	1.44
10	No.10 in C sharp minor · <i>ut dièse mineur · cis-moll</i> Molto allegro	0.34
11	No.11 in B major · <i>si majeur · H-dur</i> Presto	0.56
12	No.12 in G sharp minor · <i>sol dièse mineur · gis-moll</i> Presto	1.18
13	No.13 in F sharp major · <i>fa dièse majeur · Fis-dur</i> Lento	3.30
14	No.14 in E flat minor · <i>mi bémol mineur · es-moll</i> Allegro	0.40

15	No.15 in D flat major · <i>ré bémol majeur · Des-dur</i> Sostenuto	6.06
16	No.16 in B flat minor · <i>si bémol mineur · b-moll</i> Presto con fuoco	1.11
17	No.17 in A flat major · <i>la bémol majeur · As-dur</i> Allegretto	3.29
18	No.18 in F minor · <i>fa mineur · f-moll</i> Molto allegro	1.16
19	No.19 in E flat major · <i>mi bémol majeur · Es-dur</i> Vivace	1.47
20	No.20 in C minor · <i>ut mineur · c-moll</i> Largo	2.02
21	No.21 in B flat major · <i>si bémol majeur · B-dur</i> Cantabile	2.08
22	No.22 in G minor · <i>sol mineur · g-moll</i> Molto agitato	0.53
23	No.23 in F major · <i>fa majeur · F-dur</i> Moderato	0.59
24	No.24 in D minor · <i>ré mineur · d-moll</i> Allegro appassionato	3.01
	Sonata No.3 in B minor op. 58 <i>si mineur · h-moll</i>	
25	I Allegro maestoso	14.52
26	II Scherzo: Molto vivace	2.59
27	III Largo	11.00
28	IV Finale: Presto ma non tanto	5.56

TOTAL TIME

78.32

NIKOLAI DEMIDENKO *piano*

FRÉDÉRIC CHOPIN

Préludes op.28 · Sonata No.3 in B minor op.58

Like many other composers, Chopin was not given to generosity when it came to his colleagues. Largely out of tune with the spirit of his times (ironically, he was a Romantic who despised Romanticism), he dismissed his contemporaries almost wholesale and entertained only a limited tolerance of Beethoven, whom he often regarded (not without some justification) as both boorish and violent. Only two composers seem to have escaped his censure altogether. Mozart, who like himself was fastidious almost to a fault, and Bach. It was in his early Variations on *Là ci darem la mano* that he paid his most conspicuous (if unstylistic) tribute to the former, and in the set of 24 Préludes (one in each key) that he did still greater honour to the latter. Unlike Bach, whose *Well-Tempered Clavier* moves, as it were, alphabetically (C major/minor; C sharp major/minor; D major/minor etc.), Chopin adopted a plan of descending thirds, each major prelude being followed by one in its relative minor (C major/A minor etc.). They proceed, on the whole, with a brevity which even such a refiner as Bach seldom achieved – many of them, as one commentator has pointed out, taking longer to describe than to play.

Unlike Bach's monumental set, in which each prelude is followed by a fugue, Chopin's are not, strictly speaking, preludes to anything other than themselves. Not the least of their many claims to fame is the astonishing variety and vividness of mood which they achieve in little more than the blink of an eye. Chopin seems here to give an unflinching self-portrait of himself with an almost terrifying candour and intensity. He also renders largely irrelevant the biographical circumstances so often, and inaccurately, ascribed to the Préludes' composition (a favourite theme being the effect of his ill-starred sojourn in Majorca with the novelist George Sand and her son Maurice in 1838). The emotional and psychological truth of these miniature masterpieces is often so searingly intense and so pitilessly laid bare as to transcend the mere experience of a moment, or even a month of moments. They also reveal, with an almost shocking force, the extraordinary, indeed revolutionary, originality of Chopin's mind. Even today, with all our experience of Debussy and Schoenberg, of Webern and Boulez, of Stravinsky and Stockhausen, the haunting A minor Prelude (No.2 of the set) retains its implacable sense of modernity. So, too, No.8 in F sharp minor can be seen as foreshadowing Wagner (as Liszt was also to do). The real value of these pieces, however, lies not in their external references, however prophetic, but in their purely intrinsic (and unparalleled) range and quality.

Though Chopin's mastery of the miniature has never been doubted, his works in larger forms have come in for some unwarranted criticism, none more so than his sonatas (three for solo piano, one for cello). Following the *Préludes* by some six years, the B minor Sonata was composed in 1844, five years after its revolutionary sibling in B flat minor. Like that work, the B minor Sonata is in four movements, with the Scherzo again placed second – still a radical departure from the Classical norm. Curiously for a piece in this key (long associated with overtones of tragedy), the sonata is, on balance, an overwhelmingly positive and affirmative work. Indeed in its opening movement, musical ideas pour forth in such profusion that they threaten at times to engulf the traditional demands of the classical sonata *allegro* form. It is all the more surprising, therefore, that Chopin should choose so boldly to omit the first subject entirely when he comes to write the recapitulation. The explanation, surely, lies with the central development section, in which the idea is so thoroughly discussed that its reappearance, on a point of formal nicety, would simply be redundant. In any case, there is such close kinship between the first and second subjects here that they can effectively be combined, with only the smallest of textural alterations.

The Scherzo is kept on an altogether tighter rein, and skirts the deeper realms of emotion, saving further exploration of these for the rapt soliloquies of the *Largo* – an extended nocturne in all but name – which finds his lyrical gifts at their peak. Unlike his four self-contained Scherzos, clearly conceived as separate entities, this one depends for its full effectiveness on the wider context of the sonata as a whole – especially the final two movements, which, for all their glories, are similarly dependent (critics of Chopin's large-scale structures please note!). In addition to its compositional virtues, the exquisite *Largo* is a supremely satisfying example of Chopin's pianistic invention at its most incomparably resourceful.

The finale proper is heralded by a 16-chord fanfare which ranks among the most stirring calls to arms ever penned (strangely, Benno Moiseiwitsch used regularly to omit this). What follows is one of Chopin's most exciting and large-scale rondos, whose structural economy, restricted here to two main ideas, counterbalances the thematic profusion of the opening movement. The culminating coda is a dazzling exercise in virtuosity and one of the most exhilarating passages in all Chopin.

FRÉDÉRIC CHOPIN

24 Préludes op. 28 - 3^e Sonate en si mineur op. 58

La sagacité des psychanalystes ne s'est que médiocrement intéressée aux intentions, conscientes et inconscientes, des grands compositeurs. On imagine pourtant assez bien le renfort que la musique médiévale pourrait apporter aux hypothèses concernant l'inconscient collectif. On brûle de savoir comment nos abyssologues dénoueraient les écheveaux polyphoniques de la Renaissance. Quant aux emblèmes musicaux colportés par la musique baroque, les compositeurs eux-mêmes y font ouvertement référence avec leur fréquents recours à la notation figurée. Avec le classicisme et ses objectivités de principe, ce sont – bien sûr – les traits dictés par l'inconscient qui nous intéresseront le plus. Dans une telle perspective, le Romantisme, contrairement à ses aspects les plus extérieurs, rétablit l'équilibre(!) entre les projets conscients et les pulsions inconscientes.

Pas d'exemple meilleur que celui de Chopin (si ce n'est celui de Berlioz), Chopin chez qui le contrôle de la moindre inflexion, le labeur acharné pour obtenir une plus grande sensation de liberté mélodique (voire d'improvisation) n'entame jamais la complexité des messages à transmettre, conscients et inconscients. D'où, bien entendu, cette admirable imagination technique, la variété des climats obtenus (et leur ambiguïté), d'où, par voie de conséquence, par-delà la réalité des textes, l'industrie proliférante des commentateurs...

On sait que Chopin écrivit la majeure partie de ses Préludes au cours d'un exécrable hiver 1838–1839 passé à Majorque en compagnie de George Sand. Rien de tel pour imaginer Chopin rêvant d'une autre vie, d'un "ailleurs" vers lequel, selon l'humeur, il va imaginer diverses passerelles (Préludes, sans "fugue"), le problème étant d'y croire suffisamment. Ainsi le premier de ces Préludes, largement interrogatif, se consume-t-il lui-même après quelques quarante secondes : sans doute, avant Webern, le morceau le plus court et le plus suggestif de toute la littérature là où – sans même aller jusqu'à la complaisance – un artiste ordinaire se serait épanché plusieurs pages durant... Pièce par pièce, on pourrait ainsi s'inventer le roman de ce Chopin luttant à la fois pour la conquête de formes libres, contre le mauvais temps (et le scepticisme qu'il inspire), le malheur d'être souffrant et dépendant d'une "femme de tête", contre le désespoir, enfin – absolu parfois. À ce substrat évident s'ajoutent diverses nostalgies (Mazurka du n° 7, vigueur populaire du n° 11) et, au fur et à mesure que l'on progresse, le souci d'élever le débat et d'accéder à des discours plus ambigus encore. Les éclaircies (n° 10, n° 19) ne sont pas absentes mais d'une brièveté alarmante, d'autant que les déluges méditerranéens menacent de tout emporter (d'où la malicieuse énigme, à la fois figurative et symbolique, de la "goutte d'eau" qu'aucun commentateur n'entendra au même endroit : 5^e, 6^e, 8^e, 15^e

Préludes). Petit à petit s'exacerbent les passions: passion d'en finir, passion de vivre, de reconquérir des jours meilleurs. Mais chez cet homme brisé de vingt-neuf ans, la vie interdit l'optimisme. Ce n'est pas un hasard s'il reprend, des projets antérieurs, l'envolée furibonde qui devient le 24^e Prélude, inspiré en 1831 par les événements de Varsovie. La chevauchée s'arrêtera pile au bord de l'abîme : trois ré sinistres, jadis coups de canons, désormais l'inconnu, la mort peut-être.

Chopin avait écrit sa Première Sonate à dix-huit ans, pour constater combien il était peu apte aux "grandes formes". La Seconde dite "Funèbre" fut conçue dix ans plus tard et précède la série des 24 Préludes. En lui déniait la qualité de "sonate", Vincent d'Indy en a, comme a *contrario*, défini l'importance: loin de toute structure classique, elle cherchait, à l'instar des dernières sonates de Beethoven, une forme nouvelle, en plusieurs mouvements de conceptions diverses, un peu comme on assemblait les poèmes d'un *keepsake* (autre invention romantique). Rien ne servirait ici de poursuivre d'illusoire relations entre les divers mouvements: ils vont bien ensemble, cela suffit.

Six ans séparent cette experimentation de la 3^e Sonate en *si* mineur op. 58, née en 1844 et réputée plus sage. D'humeur chevaleresque, l'*Allegro maestoso* initial suit avec beaucoup de licences le plan d'un allegro de sonate. Le Scherzo qui suit n'est plus, de même, un de ces vastes poèmes pianistiques que Chopin publiait à part, mais une forme dont la symétrie sert à acclimater le rapport tonal extrêmement tendu établi entre la partie médiane et les épisodes extrêmes. Moins soumis à une forme précise, le *Largo* assume les fonctions d'un mouvement lent sans en adopter les intentions traditionnelles. Quant au finale, *Presto ma non tanto*, généralement décrit comme un rondo, on est plus captivé par ce qui l'écarte des routines (les ingénieuses modifications de chaque exposé) que séduit par ce qui l'en rapproche (triple réapparition d'un même diptyque mélodique), l'ensemble étant résolument mené à l'assaut d'on ne sait quel avenir, moins problématique, toutefois, que celui annoncé par les nuées ultimes de la 2^e Sonate...

Ce détour consenti vers des formes plus stabilisées ne doit pas nous égarer: si cette œuvre noble de bout en bout prend place entre le 4^e Scherzo (1843), la Berceuse (1845) et la Barcarolle (1846), c'est parce que, George Sand s'éloignant, Chopin s'inspire moins de ses pulsions inconscientes et éprouve, au contraire, le besoin de bénéficier de l'objectivité rassurante des modèles. L'évolution se poursuivra avec la Sonate pour violoncelle (1847), point ultime d'un parcours illustrant parfaitement le besoin de reconquérir un total contrôle du discours. Cris d'un côté, réajustements de l'autre : la valeur de l'ensemble ne tient-elle pas au dosage sans cesse imprévu du conscient prévisible et de l'inconscient illuminateur?

FRÉDÉRIC CHOPIN

Préludes, op. 28 · Sonate in h-moll. op. 58

Wenn es um seine Kollegen ging, war Chopin – wie übrigens viele andere Komponisten auch – nicht besonders wohlwollend. Uneins mit der geistigen Strömung seiner Zeit (ironischerweise war er ein Romantiker, der die Romantik verabscheute), lehnte er seine Zeitgenossen fast durchweg pauschal ab. Allein Beethoven, den er zwar häufig – sogar mit einer gewissen Berechtigung – als grob und ungestüm bezeichnete, brachte er eine gewisse Toleranz entgegen. Und nur zwei Komponisten scheinen von seiner Kritik ganz verschont geblieben zu sein: Mozart, der wie er selbst nur äußerst schwer zufriedenzustellen war, und Bach. Seine frühen Variationen über “Là ci darem la mano” widmete er Mozart auf eine sehr bemerkenswerte, wenn auch stilistisch freie Art und Weise, und mit der Reihe der 24 Préludes (jeweils eines in jeder Tonart) erwies er Bach eine noch größere Ehre. Im Gegensatz zu Bach, dessen *Wohltemperiertes Clavier* sozusagen als chromatischer Gang durch eine Oktave angeordnet ist (C-Dur/c-Moll, Cis-Dur/cis-moll, D-Dur/d-moll usw.), entwickelte Chopin ein Konzept aus absteigenden Terzen, wobei jedes Prélude einer Dur-Tonart von der parallelen Molltonart gefolgt wird (C-Dur/a-moll usw.). Die Préludes sind im Allgemeinen recht kurz gehalten, was selbst einem Komponisten mit dem Raffinement eines Bach nur selten gelang, und – so bemerkte ein Kommentar treffend – es dauert bei einigen länger, sie zu beschreiben als zu spielen.

Im Gegensatz zu Bachs gewaltigem Gesamtwerk, in dem jedem Präludium eine Fuge folgt, können Chopins Préludes durchaus als eigenständige Stücke gelten. Ihren Ruhm verdanken sie nicht zuletzt den erstaunlich vielseitigen und lebhaften Stimmungen, die sie sozusagen im Handumdrehen erzeugen. Chopin scheint hier mit fast erschreckender Offenheit und Intensität ein gnadenloses Selbstportrait zu zeichnen. Auch macht er die biographischen Verhältnisse, die häufig fälschlicherweise den Préludes-Kompositionen zugeschrieben werden, meist irrelevant (ein Lieblingsthema hierbei sind die Folgen seines unglücklichen Aufenthalts auf Mallorca 1838 mit der Schriftstellerin George Sand und ihrem Sohn Maurice). Die emotionale und psychologische Wahrheit dieser Miniatur-Meisterstücke ist oftmals so heftig und so erbarmungslos offenbart, als gelte es, die bloße Erfahrung eines einzelnen oder gar vieler aneinandergereihter Momente nochmals zu übertreffen. Auch geben sie mit fast schockierender Kraft Einblick in die außergewöhnliche, ja revolutionäre Ursprünglichkeit von Chopins innerer Verfassung. Gemessen an unseren Erfahrungen mit Komponisten wie Debussy und Schönberg, Webern und Boulez, Stravinskij und Stockhausen bewahrt das mitreißende a-moll-Prélude (Nr. 2 dieser Sammlung) bis zum heutigen Tag sein unwahrscheinliches Modernitätsgefühl. In ähnlicher Weise lässt das Prélude Nr. 8 in fis-moll bereits Wagner erahnen (wie auch Liszt dies noch tun sollte). Der eigentliche Wert dieser Stücke – so prophetisch sie auch sein mögen – liegt jedoch nicht in ihren äußerlichen Beziehungen, sondern in ihrer rein verinnerlichten (und beispiellosen) Größe und Qualität.

Obwohl Chopins Kunst, die Miniatur zu beherrschen, zwar nie angezweifelt wurde, waren seine größeren Werke, vor allem die Sonaten (drei für Klavier, eine für Cello und Klavier) jedoch verstärkter Kritik ausgesetzt. Die h-moll-Sonate wurde 1844, also sechs Jahre nach den Préludes sowie fünf Jahre nach ihrem revolutionären Schwesterwerk in b-moll komponiert. Wie diese ist auch die h-moll-Sonate viersätzig angelegt, wobei der zweite Satz wieder ein Scherzo ist und damit radikal von der klassischen Norm abweicht. Die Sonate ist für ein Stück in dieser Tonart – die lange Zeit tragischen Ausdruck assoziierte – seltsamerweise im Grunde ein überwältigend positives und bejahendes Werk. Tatsächlich folgen sich im Eröffnungssatz die musikalischen Ideen in derartigem Überfluss, dass sie mitunter die hergebrachten Anforderungen an die klassische Sonatenallegro-Form vollkommen zu verschlingen drohen. Umso mehr überrascht daher Chopins kühner Entschluss, in der Reprise gänzlich auf das erste Thema zu verzichten. Die Erklärung hierfür findet sich in der Durchführung, in der dieses Thema so ausführlich behandelt wird, dass seine Wiederholung – auch nur der Form halber – einfach überflüssig wäre. Aufgrund der engen Verwandtschaft der ersten und zweiten Themen können beide tatsächlich mittels geringster satztechnischer Änderungen miteinander kombiniert werden.

Beim Scherzo werden die Zügel insgesamt straffer gehalten, es berührt tiefere Emotionen nur am Rande, sie werden in den verzückten Selbstgesprächen des Largo weiter durchdrungen. Dieses Largo erweist sich als eines seiner ausgedehntesten Nocturnes und zeigt Chopins lyrische Begabung auf ihrem Höhepunkt. Im Gegensatz zu seinen vier in sich abgeschlossenen Scherzi, die offensichtlich als eigenständige Werke konzipiert wurden, hängt der volle Effekt dieses Scherzos vom ausgefeilten Bezugsrahmen innerhalb der gesamten Sonate ab, insbesondere auch in den letzten beiden Sätzen, die trotz all ihrer Herrlichkeit in ähnlicher Weise abhängig sind (Kritiker von Chopins großformatigen Werken: bitte Achtung!). Neben den kompositorischen Feinheiten ist das äußerst zart angelegte Largo ein überaus befriedigendes Beispiel für den absolut unvergleichlichen Reichtum von Chopins pianistischer Erfindungskraft.

Der Schlusssatz wird von einer Fanfare von 16 Akkorden eingeleitet, die zu den bewegendsten ihrer Art zählt. Es folgt eines der aufregendsten und am größten angelegten Rondos Chopins, dessen strukturelle Sparsamkeit, die sich hier auf zwei Hauptgedanken beschränkt, zum thematischen Überfluss des Eröffnungssatzes ein Gegengewicht bildet. Die krönende Coda ist ein blendendes Beispiel an Virtuosität und eine der lebhaftesten Schöpfungen in Chopins Oeuvre.

© Jeremy Siepmann

Übersetzung Brigitte Wemcken

Nikolai Demidenko's passionate pianism is in demand worldwide. Russian born and trained, he was granted British citizenship in 1995. Renowned for his authoritative performances of the Russian concerto repertoire, such as Prokofiev, Rachmaninov and Tchaikovsky, he has worked with conductors and orchestras throughout the world. His repertoire is wide-ranging, including Bach, Clementi, Mendelssohn, Mozart, Mussorgsky and Scarlatti.

He has a special affinity with the works of Chopin and travels frequently to Poland, most recently to Warsaw to perform at the *Chopin & His Europe* Festival. Other festival appearances include venues in Aldeburgh, Dubrovnik, Eilat, New York, Oslo and Singapore. Frequent London recitals have included the *Great Performers* series at the Barbican Concert Hall, the International Piano Series at the South Bank Centre, and the Wigmore Hall.

With his first recording of the 24 Préludes, he embarks upon a new relationship with Onyx Classics. Previously for Hyperion Records he recorded many award-winning albums: Bach–Busoni, Chopin, Clementi, Liszt, Medtner, Mussorgsky, Prokofiev, Rachmaninov, Schubert & Schumann and concertos by Chopin, Medtner (which won a *Gramophone Award*), Scriabin, Tchaikovsky & Weber. For the Munich-based AGPL label he has recorded Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata, a collection of Scarlatti sonatas and a Chopin CD which won the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*.

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley

Producer: Nikolai Demidenko and Ken Blair

Balance Engineer: Ken Blair, BMP Recording

Fazioli Concert Hall, Sacile, Italy, 16–18 July 2008

Piano: Fazioli

Cover photo: Kirill Bachkirov

Design: Georgina Curtis for White Label Productions 

With special thanks to Paolo Fazioli and all at Fazioli Pianoforti

