
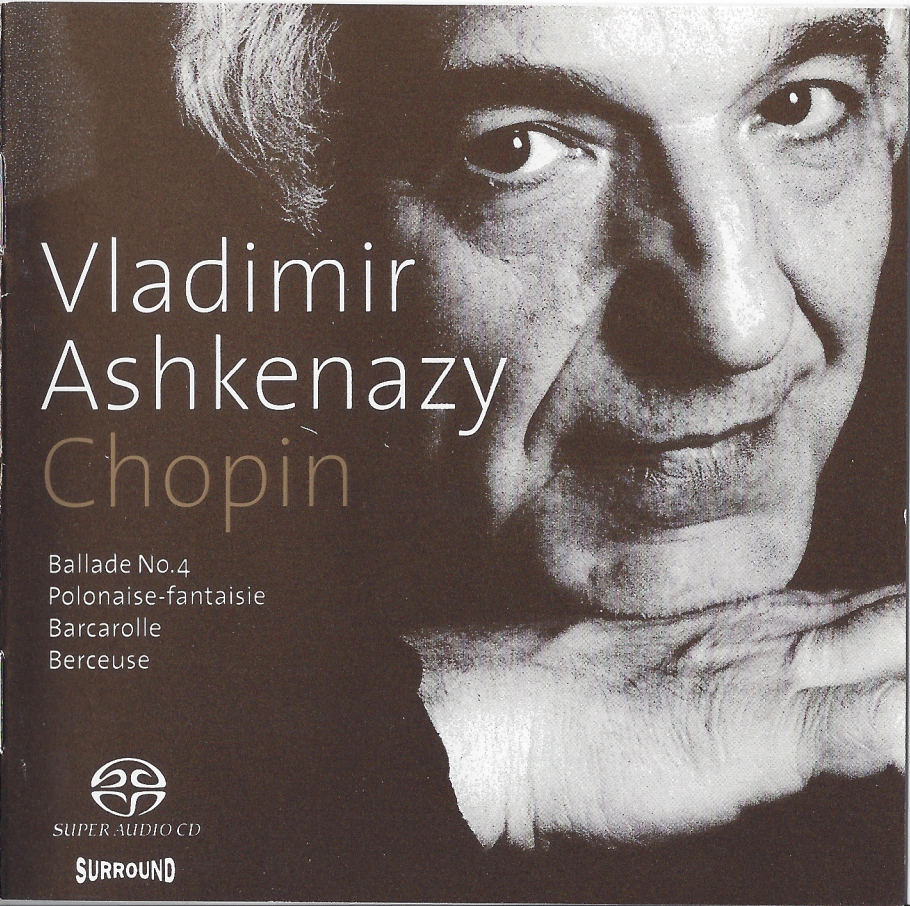


470 608-2 



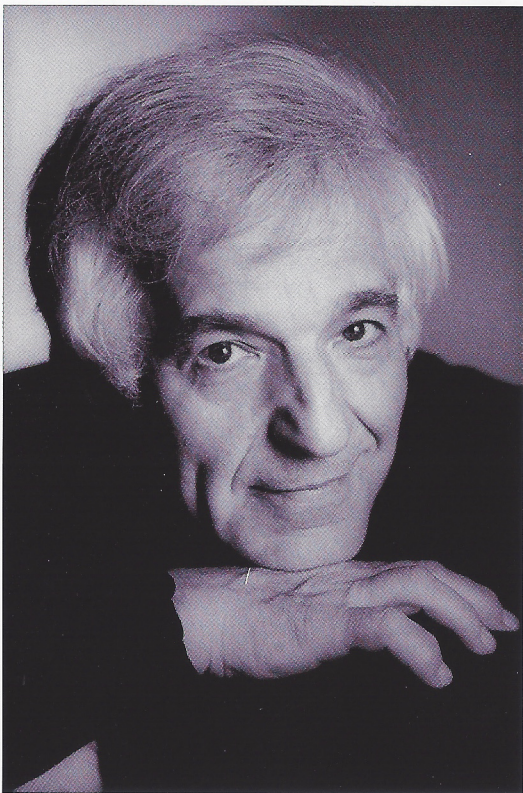
Vladimir Ashkenazy Chopin

Ballade No.4
Polonaise-fantaisie
Barcarolle
Berceuse



SUPER AUDIO CD

SURROUND



Vladimir Ashkenazy
Photo: Decca/Sasha Gusov

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810–1849

- | | | |
|-----------------------------|--|-------|
| 1 | Ballade No.4 in F minor, op.52
fa mineur · f-Moll | 10.55 |
| 2 | Berceuse, op.57 | 5.10 |
| 3 | Polonaise No.7 in A flat major, op.61 "Polonaise-fantaisie"
la bémol majeur · As-Dur | 12.42 |
| Two Nocturnes, op.62 | | |
| 4 | Nocturne in B major, op.62 no.1
si majeur · H-Dur | 6.52 |
| 5 | Nocturne in E major, op.62 no.2
mi majeur · E-Dur | 5.42 |
| Three Waltzes, op.64 | | |
| 6 | Waltz in D flat major, op.64 no.1 "Minute"
ré bémol majeur · Des-Dur "Minutenwalzer" | 1.49 |
| 7 | Waltz in C sharp minor, op.64 no.2
ut dièse mineur · cis-Moll | 3.19 |
| 8 | Waltz in A flat major, op.64 no.3
la bémol majeur · As-Dur | 2.30 |

Three Mazurkas, op.59

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | Mazurka in A minor, op.59 no.1
la mineur · a-Moll | 4.03 |
| 10 | Mazurka in A flat major, op.59 no.2
la bémol majeur · As-Dur | 2.22 |
| 11 | Mazurka in F sharp minor, op.59 no.3
fa dièse mineur · fis-Moll | 3.05 |

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 12 | Barcarolle, op.60 | 8.49 |
|----|--------------------------|------|

Vladimir Ashkenazy piano

DDD

Steinway piano supplied by Savonlinnan Musiikkiopisto and tuned by Matti Kyllönen

FRÉDÉRIC CHOPIN

Late piano works

It is not uncommon to issue recordings that collect together particular genres within a composer's output, something particularly true with the piano works of Chopin. While the 24 *Préludes*, for example, were composed as a complete set, other genres, like the polonaise and the mazurka, were ones that Chopin was to revisit throughout his life. In fact, his first mature compositions were polonaises and mazurkas and he continued to explore these to the very end of his life, whether or not for reasons of national pride.

Many of these forms gave the composer's imagination and skill free rein, particularly with titles like "ballade". It could be argued that the *Fantaisie*, op.49 could well have been titled "Ballade" — and vice versa — just as the *Berceuse* might have been a nocturne. Sometimes, the titles of these works caused the composer himself problems. In a letter of August 1841 Chopin referred to his F sharp minor Polonaise, op.44, as "a kind of polonaise but more a fantasia", and in December 1845 he wrote to his parents to say "I should like now to finish my violoncello sonata, *Barcarolle* and something else I don't know how to name." The "something else" in question was eventually titled *Polonaise-fantaisie* (op.61).

"Fantaisie" is perhaps the key word

here, for even though there are rhythmic allusions to the polonaise, the piece, structurally, is far more exploratory (and clearly improvisatory in its opening section) than the other polonaises. So, the terms "ballade" and "fantaisie" enabled Chopin to explore the narrative qualities of music without attaching a specific programme. Yes, fanciful stories have been attached to explain the "meaning" or "inspiration" underlying a particular ballade, but to explain a piece of music in this way was something Chopin loathed. Even if literary or pictorial images were springboards, Chopin would have distilled their emotional overtones and absorbed them into his own narrative — his pure music, if you like — so as to make the source irrelevant. (Vladimir Ashkenazy himself echoed this when he said: "I believe it's almost impossible to define what real music is. If you try to put into words what music is trying to say, then you have words, not music ... So I play; it's my way of expressing what I cannot verbalise.") Thus the *Barcarolle*, with its distinct reference to Venice, uses a rocking rhythm as merely a starting point for exploring a tapestry — fantasy, even — rich in colour, shape and structure, just as the magnificent Op.62 Nocturnes go beyond mere "night pieces" (and the well-meaning

but saccharine efforts of the originator of the genre, John Field) with their multiple melodic lines and expressive force.

The Ballades are as near to tone poems as Chopin might have come and in many senses his Fourth Ballade represents a distillation of his handling of form, style and above all narrative. Formally, it encompasses the sonata, rondo and variation forms within its sweep. And of all the Ballades it is perhaps the most natural in its narrative flow, something Ashkenazy seems to underline in this reading more so than the high-wire, more drily-pedalled and more urgent 1964 recording. Perhaps no other ballade is so goal-directed and its trenchant coda "which seems to exorcise earlier conflicts and tensions in a white heat of virtuosity" (Jim Samson) is one of the most testing pieces of pianism ever penned, ablaze with emotional fervour, and hair-raising for player and audience alike.

The period during which the repertoire on this recording was composed, 1842 (the Fourth Ballade) to 1847 (the Op.64 Waltzes), was one of dramatic disturbance for Chopin. In April 1842 he lost his dear childhood friend Jan Matuszyński, who succumbed to pulmonary tuberculosis while living at George Sand's Paris apartment. It was a blow that emotionally paralysed him, and while it did little to stop his creative flow, he is known from then on to have spent "days of nervous tension and almost terrifying

desperation" altering and retouching the same passages in his music constantly, "pacing up and down like a madman" (Joseph Filtsch, letter of 8 March 1842).

The mid-1840s were also a time of serious tensions in the Chopin-Sand relationship. She represented him, fictionally but unflatteringly, in her novel *Lucrezia Floriani* (1846) as the character Karol, who "did not have minor faults. He had one major one, great, involuntary, fatal intolerance of mind". Then, in the same year, there were family disputes surrounding the marriage of Solange, one of Sand's children, that drove a wedge between the pair and led to their eventual separation. Chopin's health and spirits declined quickly and he sought temporary refuge in Scotland with his one-time pupil Jane Stirling (whose well-meaning doting drove the composer to distraction). He returned to Paris and died there in October 1849, his sister Ludwika by his side.

Just before departing for Scotland, Chopin gave what was to be his last recital in Paris. The date was 16 February 1848, a week before the revolution. The programme included the *Barcarolle* — being, together with the *Polonaise-fantaisie*, the last of his Nohant achievements before the rift with Sand. Considered today as pinnacles of the pianist's repertoire, both works confounded Chopin's contemporaries. No less an innovator than Liszt found the *Polonaise-*

fantaisie "unfathomable" and wrote it off as "valueless as art". Perhaps the disparate elements of that work — never easy to coalesce into a single evolving unit — confounded Liszt. Thankfully, history has proved him wrong.

The concert also included the first of the Op.64 Waltzes, the so-called "Minute" Waltz. "It should unroll like a ball of yarn", Chopin reportedly told his pupil Wilhelm von Lenz. Obviously, the composer's facilities were completely on form at that concert and a certain (unnamed) "great lady", we are told, wished to know "Chopin's secret for making his scales so fluid".

As a keyboard practitioner, Chopin's diet included both Clementi and Bach. So his facility and the composer's ability to bring out different musical voices (another facet that drew much comment and admiration from his contemporaries) are hardly surprising. If Ashkenazy were to have collected pieces from the composer's early years, the listener would experience perhaps more pianistic trapeze acts, more blatant ornamentation and pianistic *fioriture*. Now, these elements are subsumed into music of much greater sophistication and logic. In fact "emotional logic" was an appropriate contradiction in terms that was used to describe Chopin's playing: it had direction, in other words, but sacrificed nothing to emotion. "It was fluid, natural," wrote his pupil Karol Mikuli, "it never

degenerated into exaggeration or affectation."

Liszt particularly admired one facet of Chopin's playing, his flexibility of rhythm or *tempo rubato*, describing it colourfully as "a rhythm simultaneously supple, abrupt and languid, vacillating like the flame under the breath that agitates it, like the corn in the field waving under the soft pressures of the warm air, like the tops of trees, bent hither and thither by a strong breeze". Rather more pedagogically, Lenz reported the composer exhorting his students to maintain a steady accompaniment, against which they might mould the rhythms of the melody, by thinking of their left hands as a kapellmeister: "it musn't relent or bend. It's a clock. Do with the right hand what you want and can." Whether or not by coincidence, this comment could aptly be applied to the *Berceuse* with its right hand floridly ornamenting a constant left.

At the beginning of his career, in Vienna, Chopin encountered rivals such Sigismund Thalberg, whose works shaped Vienna's musical tastes. But Chopin's music — through seduction, persuasion and not a little sophistication — was to influence the musical styles and palettes of composers to come. And for pianists his music continues to offer challenges and to open up new vistas of discoveries and possibilities. No less an innovator than Debussy paid homage to his predecessor with the words,

"Chopin is the greatest of us all. For through the piano he discovered everything."

Cyrus Meher-Homji



Frédéric Chopin, engraving after a portrait by Ary Schaffer, 1847

FRÉDÉRIC CHOPIN Œuvres pour piano tardives

Il n'est pas rare de voir paraître des enregistrements qui rassemblent les pièces d'un genre donné de tel ou tel compositeur, en particulier dans le cas de la musique pour piano de Chopin. Mais si les vingt-quatre Préludes, par exemple, furent conçus comme un recueil, d'autres genres, comme la polonaise et la mazurka, occupèrent le compositeur tout au long de sa vie. Ses premières compositions de la maturité sont en effet des polonaises et des mazurkas, et il continua ensuite d'explorer ces genres jusqu'à la fin de sa vie, par fierté nationale ou pour d'autres raisons.

Beaucoup de ces formes donnaient libre cours à l'imagination et au talent du compositeur, en particulier sous des titres comme "ballade". La Fantaisie op. 49 aurait fort bien pu être baptisée Ballade — et inversement certaines ballades auraient pu s'appeler fantaisies —, tout comme la Berceuse aurait pu être un nocturne. Parfois, les titres de ces œuvres posaient des problèmes au compositeur lui-même. Dans une lettre d'août 1841, Chopin parle ainsi de sa Polonaise en *fa* dièse mineur op. 44 comme d'"une espèce de polonaise, mais plutôt une fantaisie", et en décembre 1845 il écrit à ses parents pour dire : "J'aimerais maintenant terminer ma sonate pour violoncelle, ma Barcarolle et quelque

chose d'autre que je ne sais comment appeler". Ce "quelque chose d'autre" fut finalement intitulé Polonaise-fantaisie (op. 61).

"Fantaisie" est peut-être le mot-clef ici, car même si elle comporte des allusions rythmiques à la polonaise, la pièce, structurellement, est bien plus audacieuse (avec une section initiale de caractère franchement improvisé) que les autres polonaises. Les termes "ballade" et "fantaisie" permettaient donc à Chopin d'explorer les qualités narratives de la musique sans s'attacher à un programme spécifique. Certes, l'on a proposé des histoires fantasques pour éclairer la "signification" ou l'"inspiration" sous-tendant telle ou telle ballade, mais Chopin détestait qu'on explique ainsi une œuvre musicale. Même si des images littéraires ou picturales lui servaient de tremplin, il en distillait les résonances émotionnelles et les absorbait dans sa propre narration — sa musique pure, si l'on préfère —, au point d'effacer tout lien avec la source. (Vladimir Ashkenazy fait écho à cela en disant : "Je crois qu'il est presque impossible de définir ce qu'est la musique véritable. Si l'on essaie de traduire en mots ce que la musique s'efforce de dire, on se retrouve avec des mots, et non de la musique [...]. Alors je joue ; c'est ma manière d'exprimer

ce que je ne peux verbaliser.”) Ainsi la Barcarolle, avec son allusion distincte à Venise, utilise-t-elle un rythme berceur uniquement comme point de départ pour explorer une tapisserie — une fantaisie, même — très riche du point de vue de la couleur, de la forme et de la structure, de même que les magnifiques Nocturnes op. 62 vont au-delà de simples “pièces nocturnes” (et des compositions bien intentionnées mais doucereuses de l’inventeur du genre, John Field), avec leurs lignes mélodiques multiples et leur force expressive.

Les ballades sont ce que Chopin a écrit de plus proche de poèmes symphoniques, et à bien des égards sa quatrième Ballade représente un condensé de son traitement de la forme, du style et, avant tout, de la narration. Formellement, elle englobe les formes sonate, rondo et variations. Et, de toutes les ballades, c’est peut-être la plus naturelle dans son flot narratif, chose qu’Ashkenazy semble davantage souligner dans cette version que dans l’enregistrement plus tendu, plus sec (dans l’emploi de la pédale) et plus urgent de 1964. Sans doute aucune autre ballade n’est-elle à ce point orientée vers son but, et sa coda incisive, “qui semble exorciser des tensions et des conflits antérieurs dans la chaleur brûlante de la virtuosité” (Jim Samson) est l’une des pièces les plus éprouvantes pour la technique pianistique

qui ait jamais été écrites, enflammée de ferveur émotionnelle, bouleversante tant pour l’interprète que pour l’auditeur.

La période où fut composé le répertoire de cet enregistrement, 1842 (Quatrième Ballade) à 1847 (Valse op. 64), fut pour Chopin dramatique et déchirante. En avril 1842, il perdit un ami d’enfance très cher, Jan Matuszyński, qui succomba à la tuberculose pulmonaire alors qu’il vivait dans l’appartement parisien de George Sand. Ce fut un coup qui le paralysa sur le plan affectif, et, s’il n’endigua pas sa créativité, on sait que désormais Chopin passa “des journées entières, dans la tension nerveuse et un désespoir presque terrifiant”, à modifier et à retoucher constamment les mêmes passages de sa musique, “faisant les cent pas comme un fou” (Joseph Filtsch, lettre du 8 mars 1842).

Le milieu des années 1840 fut également marqué par de graves tensions dans la relation de Chopin avec Sand. Elle le peignit, dans son roman *Lucrezia Floriani* (1846), sous les traits fictifs mais peu flatteurs de Karol, qui “n’avait pas de défauts mineurs, mais qui en avait un majeur : une grande intolérance d’esprit, involontaire et fatale”. Puis, la même année, il y eut des disputes familiales autour du mariage de Solange, l’une des enfants de Sand, disputes qui opposèrent le couple et conduisirent à la séparation. La santé et le moral de Chopin déclinèrent

rapidement, et il chercha provisoirement refuge en Écosse avec une ancienne élève, Jane Stirling (qui le rendait fou par son adulation). Il rentra à Paris où il mourut en octobre 1849, avec sa sœur Ludwika à ses côtés.

Juste avant de partir pour l’Écosse, Chopin donna ce qui devait être son dernier récital à Paris. La date était le 16 février 1848, une semaine avant la révolution. Le programme comportait la Barcarolle — avec la Polonaise-fantaisie, la dernière de ses œuvres composées à Nohant avant la brouille avec Sand. Considérées aujourd’hui comme des sommets du répertoire pianistique, les deux œuvres confondirent les contemporains de Chopin. Un musicien aussi novateur que Liszt trouva la Polonaise-fantaisie “insondable” et “sans valeur en tant qu’art”. Peut-être sont-ce les éléments disparates de cette œuvre — jamais faciles à fondre en une unité évolutive unique — qui troublèrent Liszt. Fort heureusement, l’histoire lui a donné tort.

Le concert comprenait également la première des valse op. 64, la valse dite “Minute”. “Elle doit se dérouler comme une pelote de laine”, aurait dit Chopin à son élève Wilhelm von Lenz. Manifestement, le compositeur était en forme à ce concert, et une certaine “grande dame” (anonyme), nous dit-on, voulut connaître “le secret de Chopin pour que les gammes fussent si coulées sur le piano”.

En tant que musicien de clavier, Chopin avait été nourri de Clementi et de Bach. Son talent de pianiste, et sa faculté de compositeur de faire ressortir différentes voix musicales (autre facette qui suscita commentaires et admiration de ses contemporains) ne sont donc pas pour surprendre. Si Ashkenazy avait réuni des œuvres de jeunesse du compositeur, l’auditeur aurait probablement perçu davantage de gymnastique pianistique, une ornementation et des fioritures pianistiques plus voyantes. Ces éléments sont maintenant intégrés à une musique beaucoup plus raffinée et plus logique. Du reste, “logique émotionnelle” sont les termes contradictoires qu’on employa non sans raison pour décrire le jeu de Chopin : il était cohérent, sans rien sacrifier à l’émotion. “Il était fluide, naturel, écrit son élève Karol Mikuli, il ne sombrait jamais dans l’exagération ou l’affectation.”

Liszt admirait tout particulièrement l’une des facettes du jeu de Chopin : sa flexibilité rythmique, ou tempo rubato, “temps dérobé, dit-il, entrecoupé, mesure souple, abrupte et languissante à la fois, vacillante comme la flamme sous le souffle qui l’agite, comme les épis d’un champ ondulés par les molles pressions d’un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de-ci et de-là par les versatilités d’une brise piquante”. Sur un plan plus pédagogique, Lenz rapporte que le compositeur exhortait

ses élèves à maintenir un accompagnement régulier pour modeler les rythmes de la mélodie, en s'imaginant leur main gauche comme un "maître de chapelle; elle ne doit céder ni fléchir. C'est une horloge. Faites de la droite ce que vous voulez et pouvez." Coïncidence ou non, ce commentaire pourrait s'appliquer à la Berceuse, avec sa main droite qui orne de manière fleurie une main gauche régulière.

Au début de sa carrière, à Vienne, Chopin rencontra des rivaux comme Sigismond Thalberg, dont les œuvres façonnèrent le goût musical viennois. Mais la musique de

Chopin — par sa séduction, sa force de persuasion et son grand raffinement — devait influencer le style musical et la palette des compositeurs à venir. Et, pour les pianistes, sa musique continue de présenter des défis et d'ouvrir de nouvelles perspectives de découvertes et de possibilités. Un novateur comme Debussy rendit hommage à Chopin, qu'il tenait pour "le plus grand de nous tous. Car à travers le piano il a tout découvert."

Cyrus Meher-Homji
Traduction DECCA 2001 Dennis Collins

FRÉDÉRIC CHOPIN Späte Klavierwerke

Die Veröffentlichung von Aufnahmen, die bestimmte Gattungen aus dem Werk eines Komponisten verbinden, ist nicht ungewöhnlich und das trifft besonders für die Klavierwerke von Chopin zu. Während z. B. die 24 *Préludes* als abgeschlossener Zyklus komponiert wurden, hat sich Chopin anderen Gattungen wie Polonaise und Mazurka in seinem Leben immer wieder zugewandt. Tatsächlich waren seine ersten reifen Kompositionen Polonaisen und Mazurken, und er beschäftigte sich weiterhin mit ihnen bis zum Ende seines Lebens, ob aus Gründen des Nationalstolzes oder nicht.

In vielen dieser Formen konnten der Einfallsreichtum und die Kunstfertigkeit des Komponisten sich frei entfalten, besonders in solchen mit Titeln wie "Ballade". Es ließe sich behaupten, daß die *Fantaisie*, op. 49, gut *Ballade* hätte genannt werden können — und vice versa — genau wie die *Berceuse* eine *Nocturne* hätte sein können. Gelegentlich bereiteten die Titel dieser Werke dem Komponisten Probleme. In einem Brief vom August 1841 meinte Chopin über seine *Polonaise* in fis-Moll, op. 44: "Es ist eine Art *Fantaisie* in Form einer *Polonaise* und die ich *Polonaise* nennen würde"; und im Dezember 1845 schrieb er an seine Eltern: "Jetzt möchte ich die Sonate mit Violoncello, die *Barcarolle* und noch etwas beenden,

für das ich noch keine Bezeichnung habe". Das fragliche "noch etwas" wurde schließlich *Polonaise-fantaisie* genannt (op. 61).

"*Fantaisie*" ist hier wohl das Schlüsselwort, denn auch wenn es rhythmische Anklänge an die Polonaise gibt, ist das Stück strukturell weit experimenteller (und deutlich improvisatorisch im Anfangsteil) als die anderen Polonaisen. So konnte Chopin mit den Begriffen "Ballade" und "Fantaisie" die narrativen Qualitäten von Musik erproben, ohne ein bestimmtes Programm beizufügen. Tatsächlich wurden fantastische Geschichten beigefügt, um die einer bestimmten Ballade zugrundeliegende "Bedeutung" oder "Inspiration" zu erklären; doch Chopin schätzte es gar nicht, ein Musikstück auf diese Weise zu erläutern. Selbst wenn literarische Bilder oder Gemälde der Auslöser waren, hätte Chopin ihre emotionalen Untertöne herausdestilliert und sie in seiner eigenen Erzählweise aufgehen lassen — seiner reinen Musik, wenn man will —, wie um die Quelle bedeutungslos zu machen. (Vladimir Ashkenazy meinte etwas Ähnliches: "Ich halte es fast für unmöglich, zu definieren, was wahre Musik ist. Wenn Sie in Worte fassen wollen, was Musik zu sagen versucht, dann haben Sie Worte, nicht Musik ... Deshalb spiele ich, das ist meine Art auszudrücken, was ich nicht in Worte

fassen kann.“) So wird in der *Barcarolle* mit ihrem deutlichen Bezug auf Venedig ein wiegender Rhythmus bloß als Ausgangspunkt für ein zu untersuchendes Gewebe — eine Fantasie eben — verwendet, das voller Farbe, Form und Struktur ist, genau wie die beiden großartigen *Nocturnes*, op. 62, mit ihren vielfältigen Melodielinien und ihrer Ausdruckskraft über bloße “Nachtstücke” hinausgehen (und auch über die gutgemeinten, aber süßlichen Bemühungen des Schöpfers dieser Form, John Field).

Mit den Balladen kommt Chopin der Tondichtung so nahe wie möglich; in vieler Hinsicht stellt seine vierte Ballade die Essenz seines Umgangs mit Form, Stil und vor allem Erzählweise dar. Formal schließt sie Sonaten-, Rondo- und Variationsform in ihre Anlage ein. Und von allen Balladen ist sie vielleicht die natürlichste in ihrem Erzählfluß, etwas, das Ashkenazy in seiner Interpretation mehr zu betonen scheint als in der hochgespannten, mit eher trockenem Pedal gespielten und drängenderen Aufnahme von 1964. Vielleicht ist keine andere Ballade so zielgerichtet; und ihre prägnante Coda, “die frühere Konflikte und Spannungen mit der Weißglut der Virtuosität zu vertreiben scheint” (Jim Samson), ist eines der schwierigsten je geschriebenen Klavierstücke, leuchtend vor emotionaler Leidenschaft und haarsträubend für den Solisten wie für das Publikum.

Die Zeitspanne, in der das Repertoire die-

ser Aufnahme komponiert wurde, 1842 (die vierte Ballade, op. 52) bis 1847 (die Walzer, op. 64), war mit dramatischer Unruhe für Chopin erfüllt. Im April 1842 verlor er seinen geliebten Jugendfreund Jan Matuszyński, der während eines Aufenthaltes in George Sands Pariser Wohnung einer Lungentuberkulose erlag. Es war ein Schicksalsschlag, der ihn gefühlsmäßig lähmte, und obgleich dies seinen schöpferischen Elan kaum aufhielt, verbrachte er, wie man weiß, von da an “Tage in nervöser Spannung und fast erschreckender Verzweiflung”, und änderte und retuschierte dabei immer wieder dieselben Passagen in seiner Musik, wobei er “wie ein Wahnsinniger hin- und herging” (Joseph Flitsch, Brief vom 8. März 1842).

In der Mitte der 1840er Jahre gab es auch ernsthafte Spannungen in der Beziehung zwischen Chopin und George Sand. Sie hat ihn fiktional, doch wenig schmeichelhaft in ihrem Roman *Lucrezia Floriani* (1846) in der Figur Karol dargestellt, der “keine geringen Fehler besaß. Er hatte einen großen: erhebliche, unwillkürliche, verheerende Intoleranz”. Dann gab es im selben Jahr einen Familienstreit über die Heirat von Solange, einer Tochter von George Sand, der einen Keil zwischen das Paar trieb und schließlich zur Trennung führte. Chopins Gesundheit und Stimmung verschlechterten sich schnell, und er suchte zweifachweise Zuflucht in Schottland mit sei-

ner ehemaligen Schülerin Jane Stirling (deren wohlmeinende Schwärmerei den Komponisten zur Verzweiflung trieb). Er kehrte nach Paris zurück und starb dort im Oktober 1849, während seine Schwester Ludwika an seiner Seite weilte.

Unmittelbar vor der Abreise nach Schottland gab Chopin sein letztes Konzert in Paris. Das war am 16. Februar 1848, eine Woche vor der Revolution. Das Programm enthielt die *Barcarolle*, die zusammen mit der *Polonaise-fantaisie* die letzte seiner Kompositionen in Nohant vor dem Bruch mit George Sand war. Während sie heute als Gipfel des Klavierrepertoires angesehen werden, verwirrten beide Werke Chopins Zeitgenossen. Kein geringerer Neuerer als Liszt hielt die *Polonaise-fantaisie* für unergründlich und tat sie als “der Kunst wenig günstig” ab. Vielleicht verwirrten Liszt die disparaten Elemente dieses Werkes, die sich nie zu einer einzigen sich entwickelnden Einheit verbinden lassen. Zum Glück hat die Geschichte ihn widerlegt.

Das Konzert enthielt auch den ersten der Walzer, op. 64, den sogenannten “Minutenwalzer”. “Er muß abspulen wie eine Garnrolle”, soll Chopin seinem Schüler Wilhelm von Lenz gesagt haben. Offensichtlich war der Komponist mit seiner spielerischen Gewandtheit bei jenem Konzert in Höchstform; und eine (nicht genannte) “große Dame”, so wird berichtet, wollte Chopins Geheimnis erfahren, wie er die Tonleitern

so fließend über die Tasten gleiten lassen konnte.

Chopin, der erfahrene Pianist, hatte sich auch Clementi und Bach einverleibt. So sind seine Gewandtheit und das Vermögen des Komponisten, unterschiedliche musikalische Stimmen hervorzuheben (ein weiterer Aspekt, der von seinen Zeitgenossen viel kommentiert und bewundert wurde), kaum überraschend. Wenn Ashkenazy Werke aus der Frühzeit des Komponisten zusammengestellt hätte, könnte der Hörer wohl größere pianistische Höhenflüge erleben, deutlichere Verzerrungen und pianistische *fioritura*. Nun sind diese Elemente in Musik von viel größerer Subtilität und Logik eingebunden. Tatsächlich war “Logik des Gefühls” ein zutreffender, in sich widersprüchlicher Begriff, mit dem Chopins Spiel gewöhnlich beschrieben wurde: es hatte, anders gesagt, eine Tendenz, opferte aber nichts dem Gefühl. Sein Schüler Karol Mikuli schrieb, es sei flüssig gewesen und nie in Übertreibung oder Affektiertheit abgeglitten.

Besonders Liszt bewunderte einen Aspekt von Chopins Spiel: seine Flexibilität im Rhythmus oder das *tempo rubato*, das er anschaulich als “Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend, wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald

dahin, bald dorthin neigt“ beschrieben hat. Etwas pädagogischer berichtet Lenz, der Komponist habe seine Schüler ermahnt, eine gleichmäßige Begleitung beizubehalten, über der sie die Rhythmen der Melodie bilden könnten, wobei sie die linke Hand als Kapellmeister betrachten sollten: sie dürfe nicht nachgeben oder sich beugen. Sie sei wie eine Uhr. Man solle mit der rechten Hand tun, was man wolle und könne. Ob zufällig oder nicht, diese Anmerkung könnte auch für die *Berceuse* zutreffen, deren rechte Hand eine gleichmäßige Begleitung reich ausschmückt.

In Wien, am Beginn seiner Laufbahn, begegnete Chopin Rivalen wie Sigismund

Thalberg, dessen Werke den musikalischen Geschmack der Wiener prägten. Doch Chopins Musik sollte — durch Verführung, Überzeugung und nicht wenig Raffinesse — die Stilrichtungen und musikalischen Paletten künftiger Komponisten beeinflussen. Und für Pianisten bietet seine Musik weiterhin Herausforderungen und eröffnet Ausblicke auf Entdeckungen und Möglichkeiten. Kein geringerer Neuerer als Debussy huldigte seinem Vorgänger mit den Worten: “Chopin ist der Größte von uns allen. Denn durch das Klavier entdeckte er alles.”

Cyrus Meher-Homji
Übersetzung DECCA 2001
Christiane Frobenius



Vladimir Ashkenazy with
producer Andrew Cornell
Photo: Decca/Sasha Gusov

Vladimir Ashkenazy

Vladimir Ashkenazy has often been quoted as saying that for him music is indivisible. This conviction is borne out by his passionate engagement with so many different aspects of music-making, whether as conductor, pianist, chamber musician or as the architect of large-scale projects encompassing the full range of musical activities.

The first part of his long career as a musician was devoted to the piano. Building on the foundation of his studies at the Central School of Music and Moscow Conservatoire and his success in winning second prize at the Chopin Competition in Warsaw in 1955, first prize in the Queen Elizabeth Competition in Brussels in 1956 and the Tchaikovsky Competition in Moscow in 1962, he spent three decades touring the great musical centres of the world, performing an ever-growing recital and concerto repertoire and appearing with chamber music partners such as Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Elisabeth Söderström, Barbara Bonney and Matthias Goerne.

From the 1970s onwards, Ashkenazy became increasingly active as a conductor and held positions over the years with the Philharmonia Orchestra (Principal Guest Conductor), Royal Philharmonic Orchestra (Music Director), Cleveland Orchestra

(Principal Guest Conductor) and the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (Chief Conductor and Music Director), in addition to making guest appearances with some of the world's finest orchestras. In January 1998, he became Chief Conductor of the Czech Philharmonic Orchestra.

During a period of more than thirty years as an exclusive Decca artist, Vladimir Ashkenazy has recorded almost all of the major works of the piano repertoire including complete cycles of Mozart, Beethoven, Chopin, Rachmaninov, Prokofiev and Scriabin, as well as a huge range of works as a conductor. Many of his piano recordings have become benchmark versions, admired by critics for their wonderful technique, dedicated musicality and sheer beauty. Several classic recordings have been newly remastered and released as part of the Decca Legends series.

Alongside his conducting activities, Ashkenazy continues to perform in recital throughout Europe, the Far East and America and to add to his recording catalogue with major releases. In 1999 Decca released his recording of Shostakovich's monumental 24 Preludes and Fugues. Amongst the enormous acclaim he received for the recording was the following from *The Guardian*: "Simply brilliant ... Ashkenazy is in complete control of every facet of these intriguing, deceptively modest pieces, whose whole is

far greater than the sum of the parts; both the seriousness with which he has tackled his project and the unqualified success of the results are hugely impressive." The recording won several international awards, including a Grammy and a Dutch Edison Award.

Vladimir Ashkenazy

Vladimir Ashkenazy dit — et on le cite souvent — que pour lui la musique est indivisible. Cette conviction est étayée par son engagement passionné dans tant d'aspects différents de la pratique musicale, que ce soit comme chef, pianiste, musicien de chambre ou architecte de projets de grande envergure englobant tout l'éventail des activités musicales.

La première partie de sa longue carrière de musicien fut consacrée au piano. Bâtissant sur les fondations que représentaient ses études à l'École centrale de musique et au Conservatoire de Moscou, ainsi que son deuxième prix au Concours Chopin de Varsovie en 1955, son premier prix au Concours reine Élisabeth à Bruxelles en 1956 et au Concours Tchaïkovsky à Moscou en 1962, il a passé une trentaine d'années à faire la tournée des grandes capitales musicales du monde, jouant un répertoire de récital et de concertos sans cesse croissant et se produisant avec des partenaires de musique de chambre comme Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Elisabeth Söderström, Barbara Bonney ou Matthias Goerne.

À partir des années 1970, Ashkenazy fut de plus en plus actif comme chef d'orchestre, occupant au fil des ans des postes auprès du Philharmonia Orchestra

(principal chef invité), du Royal Philharmonic Orchestra (directeur musical), du Cleveland Orchestra (principal chef invité) et du Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin (chef principal et directeur musical), outre ses apparitions comme chef invité à la tête de certains des meilleurs orchestres au monde. En janvier 1998, il fut nommé chef principal de l'Orchestre philharmonique tchèque.

Au cours d'une période de plus de trente ans où il enregistra en exclusivité pour Decca, Vladimir Ashkenazy a gravé presque toutes les œuvres majeures du répertoire pianistique, dont des intégrales de Mozart, Beethoven, Chopin, Rachmaninov, Prokofiev et Scriabine, ainsi qu'un large éventail d'œuvres en tant que chef. Bon nombre de ses disques de piano sont devenus des versions de référence, admirées par les critiques pour leur technique merveilleuse, leur grande musicalité et leur pure beauté. Plusieurs "classiques" parmi ses enregistrements, récemment remasterisés, ont été réédités dans la série Decca Legends.

À côté de ses activités de chef, Ashkenazy continue de se produire en récital dans toute l'Europe, en Extrême Orient et en Amérique, et à ajouter à son catalogue discographique des enregistrements importants. En 1999, Decca a publié son interprétation du monumental recueil de Vingt-Quatre

Préludes et Fugues de Chostakovitch. Parmi les immenses louanges qu'il reçut pour cet enregistrement, citons *The Guardian* : "Tout simplement brillant [...]. Ashkenazy maîtrise parfaitement chaque facette de ces pièces fascinantes, d'une modestie trompeuse, dont le tout est bien plus que la somme des parties ; le sérieux avec lequel il a abordé ce projet et la réussite sans partage du résultat sont extrêmement impressionnants." L'enregistrement a remporté plusieurs prix internationaux, dont un Grammy et un Prix Edison néerlandais.

Vladimir Ashkenazy

Vladimir Ashkenazy wurde oft mit der Aussage zitiert, für ihn sei Musik unteilbar. Diese Überzeugung wird durch sein leidenschaftliches Engagement für so viele verschiedene Aspekte des Musikmachens bestätigt, sei es als Dirigent, Pianist, Kammermusiker oder als Architekt umfassender Projekte, die die ganze Bandbreite der Musikaktivitäten einschließen.

Der erste Teil seiner langen Karriere als Musiker war dem Klavier gewidmet. Aufbauend auf dem Fundament seines Studiums an der Zentralen Musikschule und am Konservatorium in Moskau sowie auf seinen Erfolgen mit dem Gewinn des zweiten Preises beim Warschauer Chopin-Wettbewerb 1955, des ersten Preises beim Concours Reine Elisabeth in Brüssel 1956 und beim Tschaiikovskij-Wettbewerb in Moskau 1962, verbrachte er drei Jahrzehnte mit Tourneen durch die bedeutenden Musikzentren der Welt, bei denen er ein immer größer werdendes Recital- und Konzertrepertoire spielte und mit Kammermusikpartnern wie Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Elisabeth Söderström, Barbara Bonney und Matthias Goerne auftrat.

Seit den 1970er Jahren betätigte sich Ashkenazy zunehmend als Dirigent und bekleidete während dieser Jahre Stellen beim Philharmonia Orchestra (Erster Gastdirigent), Royal Philharmonic Orchestra (musi-

kalischer Direktor), Cleveland Orchestra (Erster Gastdirigent) und beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (Chefdirigent und musikalischer Direktor) und absolvierte außerdem Gastauftritte mit einigen der besten Orchester der Welt. Im Januar 1998 wurde er Chefdirigent des Tschechischen Philharmonischen Orchesters.

Während einer Zeit von mehr als 30 Jahren als Exklusivkünstler von Decca hat Vladimir Ashkenazy fast alle bedeutenden Werke des Klavierrepertoires eingespielt, darunter Gesamtzyklen von Mozart, Beethoven, Chopin, Rachmaninov, Prokofjev und Skrjabin, sowie eine ungeheure Vielfalt von Werken als Dirigent. Viele seiner Klavieraufnahmen setzten Maßstäbe und wurden von den Kritikern wegen der großartigen Technik, hingebungsvollen Musikalität und reinen Schönheit bewundert. Mehrere klassische Aufnahmen wurden tontechnisch neu aufbereitet und als Teil der Decca Legends Reihe veröffentlicht.

Neben seiner Dirigiertätigkeit tritt Ashkenazy weiter in Recitals überall in Europa, Fernost und Amerika auf und ergänzt seine Diskographie um wichtige Neuerscheinungen. 1999 veröffentlichte Decca seine Aufnahme mit den grandiosen 24 Präludien und Fugen von Schostakovitsch. Er erhielt große Anerkennung für diese Aufnahme, darunter die folgende in *The Guardian*: "Einfach glänzend ... Ashkenazy beherrscht jede Facette dieser faszinierenden, täuschend beschei-

denen Stücke, deren Ganzes weit größer ist als die Summe der einzelnen Teile; sowohl die Ernsthaftigkeit, mit der er dieses Projekt begonnen hat, als auch der vollständige Erfolg des Ergebnisses sind ungeheuer beeindruckend.“ Die Aufnahme gewann verschiedene internationale Preise, darunter einen Grammy und einen Edison Award.

Executive and Recording producer: Andrew Cornall

Balance engineer: Philip Siney

Recording facilities by Suomen Hi-Fi Klubi Oy

Edited and mixed by Martin Atkinson at M.A.R.S.

Mastered by Classic Sound Limited

Recording location: Kuopio Music Centre, Finland, 2–5 June 1999

This recording was monitored on B & W Loudspeakers

Production co-ordinator: Joanne Baines

Cover/Reverse inlay: Photo of Vladimir Ashkenazy by Decca/Sasha Gusov

Art direction: Smith & Gilmour

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14–22 Ganton Street, London W1V 1LB. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

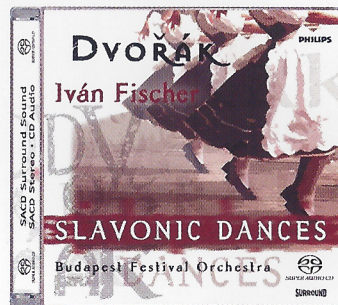
Printed in Germany/Imprimé en Allemagne - Made in Germany



mozart: piano concertos 9 & 25
sco/alfred brendel
SACD 470 616



schubert: piano sonata D568, etc.
mitsuko uchida
SACD 470 603



dvořák: slavonic dances
bfo/iván fischer
SACD 470 601



gluck: italian arias
cecilia bartoli
SACD 470 611

DECCA



SUPER AUDIO CD

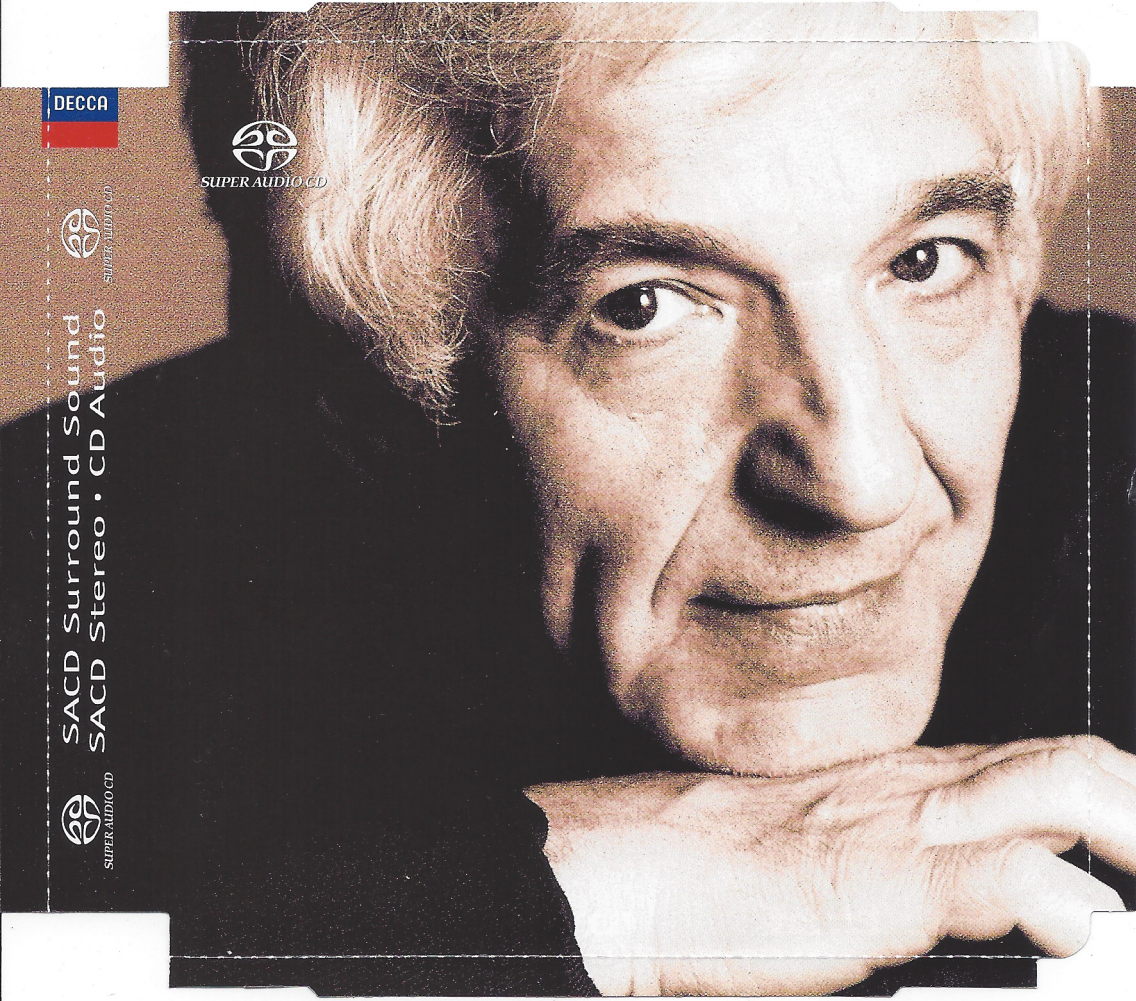


SUPER AUDIO CD

SACD Surround Sound
SACD Stereo • CD Audio



SUPER AUDIO CD



Vladimir Ashkenazy Chopin

- 1 Ballade No.4 in F minor, op.52
fa mineur - F-Moll
- 2 Berceuse, op.57
- 3 Polonaise-fantaisie, op.61
- 4-5 Two Nocturnes, op.62
- 6-8 Three Waltzes, op.64
- 9-11 Three Mazurkas, op.59
- 12 Barcarolle, op.60

Vladimir Ashkenazy piano

Total timing 68.15 **DDD**

Recorded at the Kuopio Music Centre, Finland, in 1999

SACD Surround Sound requires multi-channel SACD player & compatible surround sound system
SACD Stereo requires SACD player. CD Audio can be played on standard CD players
A 5 channel 48kHz/24 bit PCM recording

Super Audio CD, SACD, DSD and their logos are trademarks of the Sony Music Corporation

SACD Surround SACD Stereo CD Audio



SUPER AUDIO CD



470 608-2 **DSDA**

© 2001 Decca Music Group Limited
© 2002 Decca Music Group Limited
SACD is made in Germany
Printed in Germany/Imprimé en Allemagne.
Made in Germany
Booklet enclosed - Brochure incluse - Mit Beihft

DECCA

Regd. Trade Mark
Decca Music Group Limited, London, England
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.universalclassics.com
www.deccaclassics.com/vladimirashkenazy
www.deccaclassics.com/sacd

DECCA

DSD
Direct Stream Digital

**COMPACT
disc**
DIGITAL AUDIO

CHOPIN: BARCAROLLE, etc.
VLADIMIR ASHKENAZY

SUPER AUDIO CD

CHOPIN: BARCAROLLE, etc.
VLADIMIR ASHKENAZY

470 608-2 **DSDA**

SUPER AUDIO CD

DECCA

DECCA

SUPER AUDIO CD

470 608-2 **DSDA**

CHOPIN: BARCAROLLE, etc.
VLADIMIR ASHKENAZY