

klanglogo



Chopin  
**PRELUDES**

Jean-François Antonioli

Frédéric Chopin (1810–1849)

**24 Préludes op. 28**

<b>1</b>	No. 1 – Agitato C major – C-Dur – ut majeur	0:43	<b>16</b>	No. 16 – Presto con fuoco B-flat minor – b-Moll – si bémol mineur	1:15
<b>2</b>	No. 2 – Lento A minor – a-Moll – la mineur	2:07	<b>17</b>	No. 17 – Allegretto A-flat major – As-Dur – la bémol majeur	3:25
<b>3</b>	No. 3 – Vivace G major – G-Dur – sol majeur	1:00	<b>18</b>	No. 18 – Allegro molto F minor – f-Moll – fa mineur	1:05
<b>4</b>	No. 4 – Largo E minor – e-Moll – mi mineur	1:57	<b>19</b>	No. 19 – Vivace E-flat major – Es-Dur – mi bémol majeur	1:30
<b>5</b>	No. 5 – Allegro molto D major – D-Dur – ré majeur	0:39	<b>20</b>	No. 20 – Largo C minor – c-Moll – ut mineur	1:51
<b>6</b>	No. 6 – Lento assai B minor – h-Moll – si mineur	2:03	<b>21</b>	No. 21 – Cantabile B-flat major – B-Dur – si bémol majeur	2:03
<b>7</b>	No. 7 – Andantino A major – A-Dur – la majeur	0:48	<b>22</b>	No. 22 – Molto agitato G minor – g-Moll – sol mineur	0:50
<b>8</b>	No. 8 – Molto agitato F-sharp minor – fis-Moll – fa dièse mineur	1:59	<b>23</b>	No. 23 – Moderato F major – F-Dur – fa majeur	0:54
<b>9</b>	No. 9 – Largo E major – E-Dur – mi majeur	1:41	<b>24</b>	No. 24 – Allegro appassionato D minor – d-Moll – ré mineur	2:47
<b>10</b>	No. 10 – Allegro molto C-sharp minor – cis-Moll – ut dièse mineur	0:33	<b>25</b>	<b>Prélude op. 45</b> C-sharp minor – cis Moll – ut dièse mineur	5:24
<b>11</b>	No. 11 – Vivace B major – H-Dur – si majeur	0:42	<b>26</b>	<b>Fantaisie op. 49</b> F minor – f Moll – fa mineur	12:21
<b>12</b>	No. 12 – Presto G-sharp minor – gis-Moll – sol dièse mineur	1:22	<b>27</b>	<b>Berceuse op. 57</b> D-flat major – Des Dur – ré bémol majeur	4:56
<b>13</b>	No. 13 – Lento F-sharp major – Fis-Dur – fa dièse majeur	3:13	<b>28</b>	<b>Barcarolle op. 60</b> F-sharp major – Fis-Dur – en fa dièse majeur	9:10
<b>14</b>	No. 14 – Allegro E-flat minor – es-Moll – mi bémol mineur	0:34			
<b>15</b>	No. 15 – Sostenuto D-flat major – Des-Dur – ré bémol majeur	5:05			
				total time	72:12

## Originalität und Kühnheit: Impulse für ein altes Modell

### Anmerkungen zu Chopins Préludes

#### 24 Préludes op.28.

In der Instrumentalmusik der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts gab es viele Virtuosen, die ein neues Ideal von Geschicklichkeit und professioneller Fähigkeit erreicht hatten, besonders in der Klaviermusik, wo sich die Technik stark weiterentwickelt hatte. So wurde der Anfänger oder der Liebhaber aus vorheriger Zeit an den Rand gedrängt, und auch die alten Traktate über die wahre Art Cembalo und Fortepiani zu spielen, verloren an Bedeutung.

Letztere waren jetzt von den schon bekannten Methoden der 24 Etüden und Präludien, wie in Das Wohltemperierte Klavier (einer Komposition für jede Tonart) von Johann Sebastian Bach ersetzt worden. Dieses didaktische Konzept von Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Ignaz Moscheles, Paul Klengel, Johann Nepomuk Hummel und anderen weniger berühmten Komponisten wird von Frédéric Chopin wieder aufgenommen und weiterentwickelt.

Während seines Aufenthaltes auf Mallorca 1838, begann Chopin mit der Komposition der 24 Préludes op. 28. Die Präludien beendete er im Januar 1839 widmete sie "A son ami Camille Pleyel". Im selben Jahr erschienen gleichzeitig die ersten Ausgaben in Leipzig, Paris

und London als Beweis, dass Chopin in der ganzen Welt berühmt war. Anders als Bachs Modell, in dem die Präludien in einer chromatischen Sequenz geschrieben sind, folgt Chopins Sammlung dem Quintenzirkel inklusive der Moll-Tonalitäten, also C-Dur und a-Moll, G-Dur und e-Moll, D-Dur und h-Moll usw. Heute werden die Präludien als Gesamtwerk (ein Präludium nach dem anderen) aufgeführt, im Gegensatz zu früher, wo der Interpret je nach seinem Geschmack einige Präludien aussuchte. In den Konzerten wurden normalerweise nicht alle Préludes präsentiert, dies war auch nicht Chopins Intention. Gelegentlich wurde aber doch die gesamte Reihe aufgeführt, da die Harmonie der Stücke dazu verleitet. Nach diesem Prinzip wird op.28 als ein vollständiges Werk betrachtet.

Hinter dem Namen „Prélude“ verbergen sich mehrere Stile: Die Préludes wurden von Robert Schumann als „Entwürfe, Beginn von Etüden, d.h. Fragmente von Ruinen, Federn vom Adler“ bezeichnet. Das ist der Fall in den ersten sechs Préludes von Chopin. Die letzten vier aber sind alle monothematisch angelegt, einige sogar ohne ein prägnantes Thema (wie in den Nummern 1, 5, 14, 23). Oft sehen wir präzise Hinweise auf die Präludien von Johann Sebastian Bach, andere ähneln einer Nocturne (etwa die Nummern 13 und 15: Hier kann man im mittleren Teil die Glocke des Klosters von Mallorca hören, die wie in einem Alptraum läutet). Nummern 7 und 10 sind Mazurken, andere ähneln einer Etüde (Nummern 8, 12, 16, 19). Das Präludium Nr. 18 hat eine einzigartige Phrasierung wie bei einer Violine. Nr. 20 erinnert an einen Trauermarsch. Nr 17 klingt wie eine „Romanze ohne Worte“ im Sin-

ne Mendelssohns, während Nr. 22 in der Gestalt einer kraftvollen Ballade auftritt. Dank dieser Vielfalt erscheint jedes Stück wie ein Edelstein, der die Fähigkeit hat, sich mit dem jeweils folgenden Stück zu verbinden. Frédéric Chopin hat also eine Poetisierung des Präludiums durch die Kreuzung alter und neuer Modelle sowie seiner Inventionen erschaffen. Ihm ist es gelungen, die Klangfarbe des Klaviers und die hohe Expressivität vom „parlante“ zur Lyrik zu zelebrieren, ohne Emphase und ohne Übertreibungen, wie sie damals üblich waren.

#### Prélude op.45

Im August 1841 komponierte Chopin dieses isolierte Prélude in cis-Moll auf Anfrage zweier Verleger, Maurice Schlesinger aus Paris und Pietro Mechetti aus Wien, die es noch im selben Jahr mit der Widmung an Prinzessin Elisabeth Czernicheff veröffentlichten. Alfredo Casella vermutet, dass Chopin in dieser Tonart geschrieben hatte, um an das zehnte Prélude von op.28 anzuknüpfen.

Der schöpferische Prozess ist völlig anders als bei den Werken der drei Jahre zuvor. In diesem Präludium findet man Originalität und Kühnheit. Die Basis des Prélude in cis-Moll ist die Ruhe, die Überlegung, es rückt wieder näher an das ursprüngliche Konzept eines Präludiums: fast eine Improvisation. Zwei typische Figuren des Präludiums tauchen hier auf: Die abfallende Reihe von Akkorden in der Einführung, die die Tonalität vorbereitet, und vor allem das Arpeggio, das im ganzen Stück wie eine melierte Decke präsent ist. Das ist aber nur die Fassade. Das Arpeggio begleitet nicht, sondern ist der Hauptdarsteller mit einer umherirrenden Linie, die durch die Enharmonie,

den magischen Schlüssel der Harmonie, und chromatische Passagen zu weiteren Tonalitäten führt. Nur an einigen Stellen, befreit vom Netz, taucht ein singbarer und sehr lyrischer Satz in der rechten Hand auf, wo das Arpeggio in wenigen Takten zur Begleitung wird. Die äußere Ruhe (wie im Largo der Sonate in h-Moll Nr.3) wird in Wahrheit immer wieder von einem Chiaroscuro der Harmonie gestört. Am Ende wird die Kontinuität von einer Kadenz, weit weg von jeder Äußerlichkeit, und von einem Rezitativ, welches das ganze Stück zu einer verlassenen Strenge bringt (wie in der Etüde op.25 Nr. 7 in der gleichen Tonart), unterbrochen.

#### Fantasia in f-Moll op. 49

Komponiert 1841 in Nohant, lange und oft nachbearbeitet, wurde das Werk von Chopin zwischen November 1841 und Januar 1842 veröffentlicht. Gewidmet ist es seiner Schülerin Prinzessin Catherine de Souzzo. Die Fantasia hat eine umfassende Form, und in der inneren Dynamik ähnelt sie einem großen Sonatensatz, die Themen triumphieren und vermehren sich spontan. Anders als in der Sonate besitzen die einzelnen Themen – die schönsten überhaupt von Chopin – keine Hierarchie. Man kann nicht sagen, welches das wichtigste in dieser stabilen Struktur ist. Die Fantasia beginnt mit einer Einführung im Tempo di marcia, es ist ein geheimnisvoller Marsch in der Nacht. Man könnte meinen, dass die Celli und Bässe eine Melodie vorschlagen, worauf die weicheren Stimmen der Holzblasinstrumente antworten. So wird eine Phrase von lyrischer Klarheit eröffnet. Diese Idee vom Marsch verschwindet nach der Einführung nicht, sondern ist das letztendliche Ziel. In den tiefen Lagen haben wir ein zirkulierendes Arpeggio, das wie in einem Kreis die Frage wiederholt, die



Diskussion neu anstößt, verbindet und neue Ideen einführt. Auf einmal wird ein neues Thema in Moll mit synkopischem Rhythmus vorbereitet, das sich mit einem anderen in Dur verbindet. Die Figuren überstürzen sich, aber immer in einer klaren Abfolge, in der jedes Thema und jedes Intermezzo seinen Raum findet. Es ist der Weg zu einem neuen Marsch. Dieses Mal aber ist es ein offener und fröhlicher Marsch. Es folgt ein Satz *Lento e sostenuto*: vierundzwanzig sehr expressive Takte, wie ein Choral – jene Form, die Chopin sehr mochte. Die Reinheit des Anschlags wird weicher und verschmilzt im Klang eines Chores einer berührten und vertrauensvollen Gemeinde. Plötzlich wird die Ruhe von den Arpeggio-Figuren unterbrochen und die Komposition beschleunigt wieder. Am Ende entsteht ein unvergesslicher Eindruck, wenn nur die rechte Hand etwas in der Vergangenheit zu suchen scheint, um eine Melodie voller schwebender Noten wiederzufinden, die jede Feindseligkeit zur Ruhe bringt. Schließlich verliert sich die Erinnerung in der Welle der finalen Kadenz.

### **Berceuse op.57**

Das Werk wurde 1844 komponiert und Chopins Schülerin Elise Gavard gewidmet. Es ist eines der berühmtesten Werke Chopins mit einer sehr schwer zu beschreibenden aber zugleich per-

### **Frédéric Chopin (1810–1849)**

Photograph by / Fotografia von /  
photographie de  
Louis-Auguste Bisson (1849)

fekten Form. Man kann nur sagen, dass nach den ersten zwei Takten, welche den Rhythmus und die Melodie der *Berceuse* festlegen, das Ganze aus vierzehn Variationen zu bestehen scheint. Es gibt kaum Unterschiede zwischen Thema und Verzierung, es gibt nur eine Linie: Eine permanente Variation, die durch den wiederholten Bass geprägt ist, der von Anfang bis Ende unverändert bleibt. Der rote Faden scheint mehr das Resultat eines natürlichen Phänomens zu sein, als durch den Schöpfer hervorgerufen. Alfred Cortots Definition ist die beste Beschreibung für dieses Filigran mit hypnotischer Macht: ein hauchzartes Meisterwerk. Wenn man die ersten Entwürfe mit der letzten Version vergleicht, werden die Überprüfung durch Korrekturen, Gewissensbisse und minimale Verbesserungen sichtbar. Das zeigt, wie Chopin das Werk vervollkommnet, um die pianistischen Grundzüge zu reduzieren und eine reine Poesie zu erreichen. So hat Chopin selbst seine Musik definiert „*mon tourment écrit*“, mit der gleichen Idee, die Flaubert mit „*affres du style*“ meinte: die Qual sich auszudrücken. Die ersten beiden Takte sind sehr regelmäßig, und es wäre unmöglich, sie ohne Pedal zu spielen. Die ganze Struktur verästelte sich bis zu einem Höhepunkt in der Mitte, danach bekommt die Melodie ihre ursprünglichen Züge zurück, die die konstante Einfachheit der Komposition charakterisieren.

### **Barcarolle op. 60**

Barcarolle op. 60 wurde in Nohant im November 1845 begonnen, im Sommer 1846 vervollständig und mit der Widmung an die Schülerin Baronne de Stockhausen im Herbst in London und Paris veröffentlicht. Es besteht aus drei langen Teilen mit einer kurzen Einführung und einer langen

Coda. Alfred Cortot hat dieses Werk als „gebildet in einer traumhaften Ekstase“ bezeichnet. Es fällt auf, dass einige konventionelle Elemente verändert werden, so wie die Melodien in Terzen und Sechsten, die an ein einfaches italienisches Lied erinnern. Der wellenförmige Rhythmus von *Barcarolle* beschreibt nichts, sondern unterstützt die Dynamik der Erzählung, die es von ruhigen Ansichten durch symphonische Klänge zu einer lebhaften Leidenschaft bringt. Die Erzählung ist voll von Überraschungen und Geheimnissen, wie die vier Takte *Poco più mosso*, in denen allein die rechte Hand einen endlosen Raum öffnet, der den zweiten Teil mit einem A-Dur einführt. So befinden wir uns nach all den Abenteuern wieder in dieser Tonart. Die Erzählung kehrt in eine chromatische Verschiebung (*Meno mosso*) zurück, wo eine scheinbar improvisierte Phrasierung (*dolce sfogato*) beginnt: die lyrische Blume des ganzen Werkes, versteckt in einem Übergang; ein gehauchtes „*sfogato*“, wie es Chopin oft benutzt, um Intimität auszudrücken. Die Reprise wird durch die doppelten Oktaven im Bass gigantisch, ist aber kurz, nur wenige Takte, die sich zur Coda entwickeln. Die expressive Macht der Harmonie erreicht durch Chromatismen, Enharmonie und tonale Überlagerungen einen ähnlichen harmonischen Höhepunkt, wie er nur in Wagners *Tristan* zu finden ist. Die letzten Takte entwickeln sich aus der Beruhigung nach dem Tumult. So hat Ravel sie beschrieben: „Alles beruhigt sich. Aus der Tiefe erhebt sich ein schneller Duktus, siedend, der über den präzisen und zarten Harmonien schwebt. Man denkt an eine geheimnisvolle Apotheose“.

GIORGIO PESTELLI  
Übersetzung: Silvia Astengo

## Jean-François Antonioli

Jean-François Antonioli, Schweizer nord-italienischen Ursprungs, wurde 1959 in Lausanne geboren. Nach dem Studium bei Fausto Zadra, einem Schüler des legendären Vincenzo Scaramuzza, perfektioniert er sich während drei Jahren in Paris bei Pierre Sancan. Neben diesen wichtigsten Lehrern waren zwei andere Begegnungen für seine künstlerische Laufbahn entscheidend: diejenige mit Bruno Seidhofer, dem Maßstab schlechthin für die Wiener Musik, und jene mit Carlo Zecchi (Rom), einem Schüler von Busoni und Schnabel, der ihn ermutigte, die 21 Mozart-Konzerte zu spielen.

Als Pianist wird er sowohl mit Recitals als auch für Orchesterkonzerte in vielen musikalische Zentren eingeladen: Seine Auftritte führten ihn in 20 Ländern auf vier Kontinenten. Im Jahr 1991 debütiert er in den USA mit dem National Symphony Orchestra, Washington. Er tritt bei zahlreichen internationalen Festivals auf.

Seine Diskografie wurde zweimal mit einem internationalen CD-Preis der Akademie Charles Cros ausgezeichnet (1986 als Pianist und 1997 als Dirigent), darüber hinaus vielfach in Fachzeitschriften empfohlen (u.a. „Référence de Compact“, „5 Diapasons“, „Ring d’Or“, „Joker de Crescendo“)

Seine Tätigkeit als Dirigent entwickelt sich seit dem Jahr 1988. Als ständiger Gastdirigent der Philharmonie Temeswar zwischen 1993 und 2002 macht er mehrere Aufnahmen wie auch Tournées in verschiedene europäische Länder und nach Brasilien. Er übernimmt oft gleichzeitig das

Dirigat und die Solistenpartie, insbesondere bei der Gesamtauführung der 21 Klavierkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart, aber auch in denen von Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn und sogar Frédéric Chopin. Im April 1995 wurde ihm im Athenaeum in Bukarest die Dinu-Lipatti-Medaille der Unesco und des rumänischen Ministeriums für Bildung verliehen.

Jean-François Antonioli wird als Jurymitglied für internationale Wettbewerbe eingeladen und unterrichtet Klavier an der HEMU Vaud Valais Fribourg (ehemaliges Conservatoire de Lausanne – Musikhochschule), wo er die Abteilung Klavier leitet. Er gibt regelmäßig Meisterkurse für diverse akademische Institutionen und Sommerseminare.

Als Pianist und Dirigent verantwortete er Uraufführungen von Komponisten wie Arthur Honegger, Dinu Lipatti, Daniel Perrin, Jean Balissat, Albin Fries, Metianu, Giuseppe Scolari, Derbes, Kovach, wie auch die europäische Erstaufführung des heute berühmten Préludes von Henri Dutilleux, *Le Jeu des Contraires* (Das Spiel der Gegensätze) (1989) und mehrere Ersteinstrumentierungen (Werke von Ferruccio Busoni, Frank Martin, Perrin, Arthur Honegger, Cras, Derbès, Balissat, Chalier, Kovach, Fries, Gaudibert).

Mehrere Filme von verschiedenen Regisseuren porträtieren Jean-François Antonioli's Kunst.

## Originality and Boldness: Fresh Inspiration for an Old Model

### Remarks on Chopin's Préludes

#### 24 Préludes op.28.

It was the figure of the virtuoso which gave rise to a new ideal of professional skill and dexterity in the instrumental music created during the first decades of the nineteenth century. This was particularly evident in the rise of pianism, both through its technical progress and the pianist's elevated role as protagonist in concert life. The music lover or amateur of the previous generations was set aside, and even the old treatises defining the 'true mode' of harpsichord and forte-piano performance were substituted in practice by new methods, largely consisting of Studies and Preludes gathered into collections of twenty-four (one for each of the major and minor keys), as exemplified by Bach's Well-Tempered Clavier. This didactic concept, which was nourished by various works of Clementi, Cramer, Moscheles, Klengel, Hummel and others less well known, was to be absorbed and transcended by Chopin, whose Studies and Preludes were marked by soaring inspiration and great artistic invention.

1838 was the decisive year for Chopin which saw the birth of the 24 Préludes op.28, largely conceived during his stay in Majorca. The set of Préludes was dedicated 'to my friend Camille Pleyel', and completed in January 1839, the same year that the first published editions appeared in Leipzig, Paris and London almost simultaneously.

This in itself testifies to the universal fame that Chopin had already achieved during his lifetime. In contrast with Bach's Well-Tempered Clavier, which follows a tonal progression based on chromatically ascending keys, Chopin organises the key-structure of the Préludes through cycles of fifths, interpolated with their relative minor keys, hence C major / A minor, G major / E minor, D major / B minor etc.

Today's sensibility has virtually put an end to the performance practice employed until a few decades ago of partially regrouping the Préludes according to the performer's wish. Chopin himself had not envisaged performance of the entire work, although nevertheless he unconsciously achieved an organic, unifying intimacy through the linking of one piece to the next, creating the sensation of some pre-ordained harmonic sequence. And it is through this unconscious connection that the concept of a single continuous block was imposed in the performance practice of op 28.

Covered by its single appellation, the cycle of Préludes comprises an inventory of various styles: Préludes in their literal sense (defined once and for all by Schumann with his critical genius as 'sketches, principles of study, fragmented ruins, quilled pens'), which are evident in the first six pieces and again in the last group of four. All are monothematic, although sometimes the thematic element is barely evident, or is present only implicitly, as in numbers 1, 5, 14, and 23. In some cases there are precise references to Bach preludes, whereas in others, the pieces refer more to a nocturne, as in numbers 13 and 15 (in this latter the central section recalls an almost nightmarish tolling of bells of the Majorcan monastery where Chopin

stayed). Two are mazurkas (numbers 7 and 10), whereas other preludes, if attempting to assert a precise formula can be defined only as études (8, 12, 16, 19). Number 18 is singularly violinistic in the nature of its phrasing; number 20 recalls a funeral march, and number 17 a Mendelssohnian 'romance without words', while number 22 is ballad-like, featuring Chopin's lavish profusion of touch in the concluding episodes of the compositions in question.

Displaying a great diversity of emphasis, each piece shines like an absolute gem, ready to dissolve into the next piece. Thus in this exquisite cycle Chopin succeeds in re-inventing the prelude as something poetic, interposing through his models, both ancient and modern, a great unity of invention, whether in the revelation of pianistic timbre and the unveiling of powerful expressiveness or in the shaded nuances of the 'spoken style' (*parlante*) or in a full cantabile lyricism, all of which went against the customs of the period, and at the same time avoided any form of over-emphasis or excessive sentimentality.

### **Prélude op. 45**

Chopin composed this isolated Prélude in C-sharp minor in August of 1841 in response to the request of two publishers, Schlesinger of Paris and Mechetti of Vienna, who published it in the same year with a dedication to Princess Elisabeth Czernicheff. Alfredo Casella has suggested that Chopin may have chosen its key so as to return more extensively to his earlier, somewhat cursory treatment of the tenth Prélude of op.28. However, in his inventive spirit Chopin chooses a very different approach than to the fabled cycle of three

years earlier. Here we have an impulsive originality, audacious in its many combinations. In the C-sharp Prélude the basis of the structure is calm and introspective, coming closer to the concept of the prelude as a preamble, with its wandering pace of improvisation; furthermore the appearance of two figures inherent to the genre is worthy of note – namely a series of introductory chords that descend in regular steps in order to prepare the tonic key, and more particularly, the arpeggio figuration which gathers the entire composition together, as if folded in a striated mantle.

But all this is only a matter of appearance, since the arpeggio turns out not to be an accompanying figure at all, but the main protagonist which with its meandering line acts as a magical key to open the doors of harmony, en-harmony and slithering chromaticism, used with an infinity of wisdom to transport us to the most distant of tonalities. Only at a few points does a singing phrase, seemingly liberated from a restricting net, suddenly blossom in the pianist's right hand, where for a few bars the arpeggio assumes its more usual, burbling function of accompaniment. The calm exterior (something that recalls the Largo of the Sonata no. 3 in B minor) is in fact continually submerged in the disquieting light and shade of harmonic searching; finally this discourse is interrupted by a cadenza which totally lacks any form of exterior show, followed by a recitative which subsides into a conclusion of stringent desolation, similar to that of the Etude op 25 no.7, written in the same key.

### **Fantaisie in F minor op.49**

Composed at Nohant during 1841, and thereafter elaborated and condensed, the Fantaisie

Op.49 was published by Chopin between November 1841 and January of the following year with a dedication to his pupil, Princess Catherine de Souzzo. The composition has a formal breadth of vision, whilst in the scale of its internal dynamics it can be likened in part to a large Sonata movement, both in its exultant themes of alluring beauty, which accumulate through a process of spontaneous generation, reciprocal dependence, and in their occasional emulation of the sonata development style in certain passages.

On the other hand this succession of themes, every one of them amongst Chopin's most radiant and fascinating, does not belong to the framework of the sonata, and does not adhere to any precise hierarchy; neither can one say which of these dominates the structural sequence that follows with irresistible impetus. The Fantaisie starts with an introduction in *Tempo di marcia*, a nocturnal and mysterious march, which one can imagine played by cellos and double-basses and answered by the tender voices of the woodwind. As these initial bars unfold, a path is opened, giving way to a phrase of limpid lyricism. (It should be noted that the march does not simply disappear after the introduction, but re-emerges towards the end of the piece as a final point of arrival.) An arpeggio-like figure, endowed with the character of a prologue, now surfaces in the bass, and then proceeds to surge and swirl like a whirlpool in a continuous stream of movement, thereby continuously reiterating a question, so as to re-launch discussion, while linking with and introducing new inventions. Now a new theme appears in the minor over palpitating rhythmic syncopations whose forward impetus inevitably gives birth to a

new theme, light and fleeting in the major. These figures propel the music forward urgently, while always remaining in a clearly regulated order, where each theme and each intermezzo between themes is given its own individual space: then with pressing excitement a new march theme is reached, this time open and sunny in character.

Now having arrived at this first culmination point, a *Lento e sostenuto* section follows, consisting of twenty-four bars overflowing with a concentrated yet solitary eloquence in the form of a chorale, whose expressive potential was so close to Chopin's sensibilities. Here it is the clarity of the pianist's touch which softens and polishes all sharp edges, allowing the music to dissolve into the sound of the choir, which evokes a community of voices, touched to the heart in the fullness of its faith. All of a sudden, this image of tranquility and repose is abruptly suspended, and with the reappearance of the tempestuous arpeggio figures the composition returns once more to an agitated and tumultuous world. The coda-finale is of an extraordinary majesty, where at a certain point the right hand attempts in its single line to retrieve some form of memory, to rediscover the melody implicit in the resonance of notes suspended in their own aura of sound, thereby pacifying any hint of previous enmity. But this reminiscence soon fades, and is submerged under the sweeping waves of the final cadenza.

### **Berceuse op.57**

Composed in 1844 and dedicated to his pupil Elise Gavard, this is one of Chopin's most celebrated – and at the same time most mysterious – works, hermetic in its formal perfection. This in



itself is enough to discourage any attempt at external technical description.

One can only mention that after the first two bars which establish the rocking rhythm of the Berceuse and the appearance of a theme of incomparable candour, the work unfolds as a series of fourteen variations where the traditional difference between theme and ornament is obliterated and merges into a single line: a continuous variation, given greater prominence through the constant repetitions of the bass, which remain immutable from beginning to end. This continuous thread seems more the result of a natural phenomenon rather than something manufactured, and Cortot's description of the work as an 'arachnéen chef-d'oeuvre' is certainly adapted to the play of filigree lacework and the meandering of the musical line as if under some hypnotic power. Yet the comparison of the first sketches with the definitive version, and a further examination of Chopin's corrections, re-thinking and minimal re-touching, all this gives testimony to the tenacious work of a perfectionist that Chopin undertook so as to adapt his pianistic formulae to the shining purity of poetic verse; after all Chopin himself once defined his music as 'mon tourment

### Jean-François Antonioli

during the recording session  
während der CD-Aufnahme  
pendant l'enregistrement

écrit', an admission which recalls Flaubert's 'affres du style'.

The sound of the two opening bars, regular as the throbbing of a pulse from start to finish, would be inconceivable without the sustaining pedal, producing an effect of regular breathing. The ornamentation intensifies over the general structure until reaching a central climax, after which the melody, with an unforced naturalness (which is nothing short of a miracle) gradually regains its original features, anchored as they are in the 'constructed' simplicity which constitutes the unceasing marvel of this composition.

### Barcarolle op.60

The Barcarolle op.60 was started at Nohant in November 1845, and was completed in the summer of 1846 and published with a dedication to Chopin's pupil the Baroness de Stockhausen in the autumn of the same year in London and Paris. It is constructed in three vast episodes, with a brief introduction and an amply extended coda. In this supreme page, 'baignée par l'extase d'un rêve enivré', according to Alfred Cortot's definition, it is curious to witness the transfiguration of certain conventional elements, such as the dispersed use of melody in thirds and sixths, recalling the 'facile' song (canto) of Italian origin. Similarly, the undulating barcarolle rhythm is not used as a descriptive device, but rather insinuates the dynamic of a narrative which from a placid beginning reaches pages of surging passion revealed in a richly exultant sound world of symphonic dimensions. During the course of the narrative we meet with many surprises, fissures and secret places, such as

the four bars solo recitative of the right hand in the Poco più mosso, which opens out a vast space allowing the initiation of the second part of the work, moving from a confident A major. Then after many adventurous detours and a triumphant return to this key, the discussion suddenly recedes in the Meno mosso section into a sort of chromatic décalage over which rises a light, seemingly improvisatory phrase, as if on wings (dolce sfogato). This constitutes the lyrical heart of the whole composition, reminiscent of a flower hidden from all external light in the folds of a transitional passage, a typical Chopinesque outpouring of chaste and dreaming intimacy. The recapitulation seems almost overstated with the sonority of double octaves in the bass, but it is condensed into only a few bars so as to allow for a further development during the last heady flight of the coda. Here the expressive power of the harmony, through chromaticism, enharmonic modulation and tonal superimposition finally achieves a climax of great potency; such harmonic malleability would find an equivalent only later in Wagner's Tristan and Isolde. As this tumultuous storm abates and is pacified, it gives rise to the last bars of the work. At this point, it is best to bid farewell using the words of Maurice Ravel: 'Tout s'apaise. Du grave s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur les harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose'.

GIORGIO PESTELLI

English translation: Elizabeth Wilson

## Jean-François Antonioli

Jean-François Antonioli, Swiss of North Italian origin, was born in Lausanne, Switzerland, in 1959. After studying with Fausto Zadra, a disciple of the legendary Vincenzo Scaramuzza, and being awarded the First Prize of Virtuosity at the Lausanne Conservatoire, he deepened his artistic knowledge for more than three years with Pierre Sancan in Paris. Together with these key teachers in his development, two other encounters had a crucial impact on the rest of his life: Bruno Seidlhofer, the leading bench-mark concerning the Viennese style, and Carlo Zecchi (Rome, Italy), himself a disciple of Busoni and Schnabel, who encouraged Antonioli to play the 21 Mozart piano concerti.

As a pianist, he has been invited to perform, either solo or with orchestra, in musical centres throughout Europe, Israel and Canada. His US début was in 1991 with the National Symphony Orchestra in Washington, DC. He has appeared at a number of international festivals such as Montreux-Vevey, Lucerne, and the Birmingham Festival of Arts.

He has recorded 20 CDs, including Debussy's 24 Préludes, as well as works by Busoni and Joachim Raff (1822-82) with the Lausanne Chamber Orchestra conducted by Lawrence Foster. Devoted to Frank Martin's works for piano and orchestra, his first record was distinguished soon after its release with the 'Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros' in Paris in 1986, prior to being selected for the IRCA in New-York, along with the twenty best records of the year, by fifty critics from all over the world.

His conducting activities began in 1988. From 1993 to 2002 he was Principal Guest Conductor of the Timisoara Philharmonic Orchestra (Romania), with which he has toured several European countries and Brazil. He often shoulders both the conducting and the solo part, as in the complete concerti by Mozart and also the Bach, Haydn and even Chopin concerti. In April 1995 at the Atheneum of Bucharest, the UNESCO and the Rumanian Education Ministry presented him with the Dinu Lipatti Medal 'as a token of high appreciation'.

Antonioli is in charge of a virtuosity class at the Lausanne Conservatoire and has been giving master-classes since 1986. In 1995, he started a yearly summer seminar for young soloists devoted to Mozart's concertante music in collaboration with the University of Timisoara. In addition, various national and international competitions invite him to take part in their juries.

His tireless activities as soloist and conductor have resulted in the premières of works by many composers such as Honegger, Lipatti, Perrin, Balissat, Fries, Metianu, Scolari, Derbès, and Kovach; as well as the first European hearing of Henri Dutilleux's famous *Le Jeu des Contraires* (1989) and several world first recordings by Honegger, Martin, Cras, Perrin, Derbès, Busoni, Balissat, Chalier, Kovach, Fries, and Gaudibert.

Two films on Antonioli by W. Wehmeyer (Germany) were made: *Hearing Vocation* (on the Island San Giulio, 2000) and *Listening Eyes*, about the relationship with the Timisoara Philharmonic (2002).

Antonioli is a full member of the Central European Academy of Science and Art.

## Originalité et émérité: Du branle frais pour un modèle ancien

### Quelques remarques sur les Préludes de Frédéric Chopin

#### 24 Préludes op. 28

La musique instrumentale du début du 19ème siècle avait vu naître, avec la figure du « virtuose », un nouvel idéal de dextérité et d'habileté professionnelle, particulièrement patent pour ce qui est du piano, que ses progrès techniques hissèrent au premier rang du monde du concert ; l'amateur ou le dilettante de la période précédente se trouva ainsi relégué, comme l'usage des traités sur la véritable manière de jouer du clavecin ou du piano-forte finit par être remplacé par ce genre de méthodes à la théorie implicite -puisce déjà mise en pratique- qu'étaient les études et préludes regroupés en recueil par vingt-quatre (dans tous les tons majeurs et mineurs), pour la plupart sur le modèle du Clavier Bien Tempéré de Bach ; cette conception alliant musique et didactique, nourrie par les recueils de Clementi, Cramer, Moscheles, Klengel, Hummel et d'autres encore moins connus, se trouve adoptée et transcendée par Chopin au firmament de la plus pure invention artistique.

L'année déterminante pour la naissance des 24 Préludes op. 28, conçus en bonne partie durant le séjour à Majorque, est 1838 ; le recueil, dédié A son ami Camille Pleyel, est achevé en janvier 1839 ; la même année les premières éditions se succèdent presque simultanément à Leipzig,

Paris et Londres, ce qui atteste de la réputation universelle que Chopin connut déjà de son vivant. A la différence du modèle de Bach, qui suit une progression chromatique ascendante, le recueil de Chopin s'organise selon le cycle des quintes, en alternant avec les tonalités relatives, soit Do majeur-La mineur, Sol majeur-Mi mineur, Ré majeur-Si mineur etc.

La sensibilité moderne a presque aboli l'usage, en cours il y a encore quelques dizaines d'années de cela, de présenter lors de concerts publics les Préludes dans des regroupements partiels dus au choix de l'exécutant. Chopin lui-même n'en avait pas prévu l'exécution intégrale et pourtant une intime organicité du cycle est survenue inconsciemment, créant dans la succession de l'une et l'autre pièce comme une harmonie préétablie, jusqu'à imposer désormais l'exécution de l'op. 28 en un unique bloc continu.

Sous l'appellation unique de Préludes se trouvent divers aspects stylistiques : préludes au sens propre (définis une fois pour toutes par le génie critique de Schumann comme des « esquisses, principes d'études, ou encore des fragments de ruines, des plumes d'aigle »), comme on le voit dans toutes les pièces du premier au sixième prélude et encore dans le groupe des quatre derniers : tous sont monothématiques, dans certains l'idée thématique reste peu évidente, implicite, comme dans les n° 1, 5, 14, 23, faisant souvent référence précise aux Préludes de Bach ; certains autres ont l'allure du nocturne comme le n° 13 et le n° 15 (où dans la section centrale résonne comme un cauchemar le tintement de la cloche du couvent de Majorque dans lequel Chopin était accueilli), deux sont des mazurkas (n° 7 et n° 10), d'autres,



de par l'insistance sur une formule précise, se rapprochent d'une étude (n° 8, 12, 16, 19) ; le n° 18 présente un phrasé singulièrement violonistique ; le n° 20 fait penser à une marche funèbre, le n° 17 à une Romance Sans Paroles au sens mendelssohnien, alors que le n° 22 a quelque chose d'une balade, dans le trait furieux, fréquent chez Chopin dans les épisodes conclusifs de ces compositions. Parmi tant de variété d'accents, chaque pièce respire comme un diamant dans un absolu qui favorise sa fusion avec le suivant, de telle sorte que dans cet admirable cycle, Chopin a inventé une « poétisation » du prélude, interposant entre les modèles anciens et modernes l'unicité de ses inventions : la révélation du « timbre » pianistique et la découverte d'une expressivité toute-puissante, depuis la nuance du « parlant » jusqu'au chant lyrique déployé, en net refus de toute emphase et de tout excès sentimental, pourtant en usage à son époque.

### **Prélude op.45**

En août 1841 Chopin compose ce prélude isolé, en do dièse mineur, pour répondre à la sollicitation de deux éditeurs, Schlesinger de Paris et Mechetti de Vienne, qui le publient la même année avec une dédicace à la Princesse Elisabeth Czernicheff. Alfredo Casella suppose que le choix de la tonalité pourrait être imputable au désir de Chopin d'y retourner d'une manière plus étendue que la touche fugitive du 10ème Prélude de l'op. 28. L'apparence de l'invention diffère beaucoup du recueil miraculeux de trois ans auparavant ; là tout était élan, originalité, combinaisons audacieuses ; dans le Prélude en do dièse mineur le fondement est calme, réflexif, plus proche de l'idée que l'on se fait du genre préludant, à la

déambulation errante d'une improvisation ; deux éléments typiques de la tradition du prélude apparaissent même : au début, la série d'accords régulièrement descendants pour introduire la tonalité ; et, par-dessus tout, l'arpègement qui nimbe toute la composition tel un parement jaspé. Mais tout cela n'est qu'apparence ; de fait l'arpège n'accompagne pas, il joue un rôle principal, avec sa ligne flottante qui franchit, par les clés prodigieuses de l'harmonie, de l'enharmonie, de glissements chromatiques d'une science infinie, les portes des tonalités les plus éloignées. Ce n'est qu'en quelques rares endroits, comme si elle échappait aux mailles d'un filet, qu'affleure à la main droite une phrase cantabile, intensément lyrique, l'arpège jouant ici le simple rôle d'accompagnement. L'apparence de calme (qui peut rappeler le Largo de la Sonate n° 3 en si mineur) cache en réalité une agitation constante par l'inquiet clair-obscur de la recherche harmonique ; finalement la continuité du discours est interrompue par une cadence d'où toute extériorité est exclue, et par un récitatif qui amène la composition à s'éteindre dans le dénuement et la désolation, rappelant l'Etude op. 25 n° 7, en do dièse mineur elle aussi.

### **Fantaisie en fa mineur op. 49**

Composée en 1841 à Nohant, longuement élaborée et figolée, l'œuvre est publiée par Chopin entre novembre 1841 et janvier de l'année suivante avec dédicace à son élève la Princesse Catherine de Soutzo. Composition de longue haleine, qui dans son déroulement interne a quelque chose d'un grand mouvement de sonate, par la beauté éclatante de thèmes qui se multiplient par génération spontanée, par leurs rapports entre eux et en se rapprochant, à certains égards, du

style d'un développement de sonate par endroits. Loin du cadre de la sonate, en revanche, est la succession des thèmes, tous d'une splendeur parmi les plus fascinants qu'ait produit Chopin, sans une hiérarchie précise, sans que l'on puisse déceler le plus déterminant dans cette aventure structurelle d'irrésistible impétuosité.

La Fantaisie débute par une introduction en Tempo di Marcia, une marche nocturne et mystérieuse qui fait penser à une proposition de violoncelles et contrebasses auxquels répondent les voix les plus tendres des bois, ouvrant la voie à une phrase à la clarté lyrique déployée (à noter d'ailleurs que cette idée de marche ne disparaîtra pas avec l'introduction, mais réapparaîtra comme objectif ultime). Du registre grave apparaît ensuite un motif arpégé au caractère préludant, circulaire et profond comme un gouffre, qui jouera continuellement le rôle de rouvrir la question, de relancer le discours, de relier et d'introduire de nouvelles trouvailles ; or il prépare un nouveau thème en mineur basé sur un palpitant rythme syncopé dont l'élan ne fait qu'un avec un nouveau motif voltigeant en majeur. Les motifs se succèdent mais toujours dans le cadre d'un enchaînement clair et régulier, chaque élément et chaque intermède ayant son propre espace : un parcours soutenu qui débouche sur une nouvelle marche, cette fois-ci expansive et solaire.

A ce premier point culminant succède un épisode Lento e sostenuto ; vingt-quatre mesures à l'expressivité recueillie et solitaire, composée comme dans un choral, catégorie expressive à laquelle Chopin est toujours sensible ; ici la pureté du toucher pianistique arrondit les angles et se fond dans une sonorité qui est celle d'un chœur,

d'une communauté émue et confiante. Tout-à-coup le cadre du paisible répit est coupé court, et avec le tourbillonnement des motifs arpégés la composition retourne à l'aventure tumultueuse ; la coda conclusive est inoubliablement suggestive, lorsque la main droite seule semble rechercher quelque chose dans la mémoire, retrouver une mélodie aux notes suspendues et résonnant dans leur propre halo harmonique, pacificatrices de toute hostilité ; enfin le souvenir plonge dans la vague fluctuante de la dernière cadence.

### **Berceuse op. 57**

Composée en 1844 et dédiée à son élève Elise Gavard, c'est l'une des plus célèbres compositions de Chopin mais aussi l'une des plus mystérieuses, scellée en une perfection formelle qui dissuade de toute description technique ou extérieure ; on peut seulement rappeler qu'après les deux premières mesures qui posent le rythme balancé de la Berceuse, apparaît une mélodie d'une candeur incomparable ; toute la pièce s'enchaîne en une série de quatorze variations où la traditionnelle différenciation entre thème et ornementation est abolie, refondue en une seule ligne : une variation continue d'autant plus en relief que la répétition constante de la basse procède, immuable du début à la fin. Le fil continu qui la sous-tend semble plus résulter d'un phénomène naturel que d'un artifice et la définition donnée par Cortot d'arachnéen chef-d'œuvre est on ne peut plus adaptée à ce jeu de filigranes et de méandres au pouvoir hypnotique ; pourtant une confrontation entre les esquisses et la version définitive, à l'examen des corrections, des repentances, des plus infimes retouches, atteste d'un travail acharné de perfectionnement entrepris par le compositeur pour

asservir ses formules pianistiques au plus pur éclat de la poésie ; du reste, Chopin lui-même a une fois défini sa musique « mon tourment écrit », un aveu qui rappelle les « affres du style » de Flaubert. Les deux mesures du début, régulières jusqu'à la fin comme le battement d'un pouls, sont inconcevables sans l'usage, comme une « respiration », de la pédale de résonance ; la structure générale voit s'intensifier les ramifications des ornements jusqu'à une culmination centrale après laquelle la mélodie reconquiert peu à peu, avec un naturel miraculeux, ses traits d'origine, fixés dans cette simplicité « construite » qui est la merveille constante de cette composition.

### Barcarolle op. 60

La Barcarolle op. 60, commencée à Nohant en novembre 1845, fut achevée durant l'été 1846 et publiée, avec dédicace à son élève la baronne de Stockhausen, à l'automne de la même année, à Londres et à Paris ; elle est construite en trois vastes parties, avec une brève introduction et une très ample coda. Dans cette page suprême, « baignée par l'extase d'un rêve enivré », selon la définition d'Alfred Cortot, il est curieux d'assister à la transfiguration de certains éléments conventionnels, comme l'usage diffus de mélodies en tierces et en sixtes, qui pourraient faire penser à un chant « facile », d'origine italienne ; de même, l'ondulation du rythme de barcarolle n'a rien de descriptif mais favorise plutôt le mouvement d'un récit, d'une narration qui, partant de perspectives paisibles, va s'amplifiant vers des pages de passion ardente, réalisées en une exaltante sonorité de richesse symphonique. Le cours de la narration est plein de surprises, d'anfractuosités, de lieux secrets, tels les quatre mesures poco più mosso, dans lesquelles la

seule main droite libère un espace à perte de vue avant que se mette en marche la deuxième partie de l'œuvre à partir d'un La majeur confiant ; ainsi, en retournant triomphalement à cette tonalité après le parcours le plus aventureux, le discours subitement se replie (meno mosso) dans une sorte de « décalage » chromatique duquel s'élève une phrase ailée, comme improvisée (dolce sfogato), fine fleur lyrique de toute la composition, soustraite à la lumière du jour dans les replis d'un passage de transition : un sfogato (épanché), comme il en survient dans Chopin, d'une chaste et rêveuse intimité. La reprise est enrichie par les sonorités des octaves redoublées dans le grave, mais réduite à peu de mesures de manière à se développer encore dans l'ultime survol d'une coda, où le pouvoir expressif de l'harmonie, par chromatismes, enharmonie, superpositions tonales, atteint un sommet de puissance et de ductilité qui ne trouvera comparaison qu'avec le Tristan et Iseult de Wagner. De l'apaisement de ce tumulte naissent les dernières mesures pour lesquelles il convient de citer le commentaire de Ravel : « Tout s'apaise. Du grave s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur les harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose ».

GIORGIO PESTELLI

## Jean-François Antonioli

Jean-François Antonioli, suisse d'origine nord-italienne, est né à Lausanne en 1959. Après des études avec Fausto Zadra, un disciple du légendaire Vincenzo Scaramuzza, il se perfectionne durant 3 ans à Paris, auprès de Pierre Sancan. Outre ces professeurs principaux, deux autres rencontres furent déterminantes pour son parcours artistique : celle avec Bruno Seidlhofer, référence de la musique viennoise, et celle avec Carlo Zecchi (Rome), lui-même disciple de Busoni et Schnabel, qui l'incitera à jouer les 21 concerti de Mozart.

Invité à se produire comme pianiste, en récital ou avec orchestre, dans de nombreux centres musicaux de 20 pays sur les 4 continents, il débute aux Etats-Unis en 1991 avec le National Symphony Orchestra de Washington. Il participe à de très nombreux festivals internationaux.

Sa discographie a été distinguée deux fois par un Grand Prix international du Disque de l'Académie Charles Cros à Paris (1986 comme pianiste et 1997 comme chef), outre diverses mentions par les revues spécialisées (« Référence de Compact », « 5 Diapasons », « Ring d'Or » « Joker de Crescendo » etc.)

Son activité de chef d'orchestre se développe dès 1988. Chef invité permanent de la Philharmonie de Timisoara entre 1993 et 2002, il fait à la tête de cet ensemble plusieurs enregistrements ainsi que des tournées dans divers pays d'Europe et au Brésil. Il assume souvent la direction et la partie solistique simultanément, notamment dans le cycle intégral des 21 concertos de Mozart, mais

aussi dans ceux de Bach, Haydn et même Chopin. En avril 95, à l'Athénée de Bucarest, l'Unesco et le Ministère roumain de l'éducation lui confèrent une médaille Dinu Lipatti en signe de haute appréciation.

Jean-François Antonioli est invité à siéger dans des jurys de concours internationaux et il enseigne le piano à l'HEMU Vaud Valais Fribourg (anciennement Conservatoire de Lausanne-Haute Ecole de Musique) où il est responsable du département piano. Il donne régulièrement des Master-Classes pour diverses institutions académiques ou estivales.

On lui doit, au piano comme à la baguette, plusieurs créations d'auteurs tels qu'Honegger, Lipatti, Perrin, Balissat, Fries, Metianu, Scolari, Derbès, Kovach, ainsi que la première audition européenne du désormais célèbre Prélude de Dutilleux, Le Jeu des Contraires (1989) et plusieurs premières discographiques (œuvres de Martin, Perrin, Honegger, Cras, Derbès, Balissat, Chalier, Kovach, Fries, Gaudibert).

Plusieurs films ont été consacrés à l'activité de Jean-François Antonioli par divers réalisateurs.

klanglogo KL1409  
[www.klanglogo.de](http://www.klanglogo.de)

produced by  
Nick & Clemens Prokop

coproduced by  
Frank Hallmann

recorded at the Victoria Hall in Geneva, Switzerland

recording supervisor: Christian Zimmerli

piano technician: Pierre Fuhrer

mastering: zimmerli sounds

cover photos: J. Straessle

project coordinator: Matthias Dumpf

© 2015 trust your ears gmbh

© 2015 trust your ears gmbh

trust your ears gmbh  
Harkortstraße 15 • 40210 Düsseldorf, Germany  
phone +49 211 68 87 52 50  
[www.trust-your-ears.com](http://www.trust-your-ears.com)