

chopin

sonata no. 2, preludes op. 28



paladino music

natalia rehling
fortepiano

frédéric chopin

natalia rehling
fortepiano

Frédéric Chopin (1810–1849)

Piano Sonata No 2 in B Flat Minor op 35 (1837)

01	Grave – Doppio movimento	08:00
02	Scherzo	06:48
03	Marche funèbre. Lento	09:09
04	Finale. Presto	01:53

24 Préludes op 28 (1839)

05	No 1 in C Major: Agitato	00:45
06	No 2 in A Minor: Lento	02:09
07	No 3 in G Major: Vivace	01:06
08	No 4 in E Minor: Largo	02:07
09	No 5 in D Major: Molto allegro	00:43
10	No 6 in B Minor: Lento assai	01:52
11	No 7 in A Major: Andantino	00:41
12	No 8 in F Sharp Minor: Molto agitato	02:03
13	No 9 in E Major: Largo	01:15

14	No 10 in C Sharp Minor: Allegro molto	00:36
15	No 11 in B Major: Vivace	00:45
16	No 12 in G Sharp Minor: Presto	01:24
17	No 13 in F Sharp Major: Lento	03:12
18	No 14 in E Flat Minor: Allegro	00:37
19	No 15 in D Flat Major (“Raindrop”): Sostenuto	05:03
20	No 16 in B Flat Minor: Presto con fuoco	01:20
21	No 17 in A Flat Major: Allegretto	03:18
22	No 18 in F Minor: Allegro molto	01:05
23	No 19 in E Flat Major: Vivace	01:40
24	No 20 in C Minor: Largo	01:44
25	No 21 in B-Flat Major: Cantabile	02:23
26	No 22 in G Minor: Molto agitato	00:53
27	No 23 in F Major: Moderato	01:07
28	No 24 in D Minor: Allegro appassionato	02:42

Natalia Rehling, fortepiano

instrument by Conrad Graf, Vienna after 1828
(Collection of Historic Musical Instruments,
Inv. No. SAM 570)



This CD is part of a series that is a co-production of the *Kunsthistorisches Museum Wien* and paladino music. It presents recordings of historical musical instruments from the Collection of Ancient Musical Instruments in Vienna. The Collection, which is housed in the "Neue Burg", contains a large number of playable musical instruments from all periods. Some of these instruments are being presented in this series for the first time in their authentic function: as sonorous documents of their time. A special status in the collection is accorded musical instruments that were formerly in the possession of prominent musicians or composers. The repertoire of this CD series covers a very broad range and includes, along with Early Music in the more narrow sense of the word, works of the Romantic and classic modern periods. Particular attention is given to matching the period of the instruments to that of the chosen repertoire.

Within the four decades of **Frédéric Chopin's** lifespan, the technology of piano making evolved with rapid speed. By the middle of the 19th century, most of the innovations that characterize today's pianos had been accomplished: double escapement, backframe assemblies and the metal framework to cope with the increasing string tension. Many of these new developments came from Paris, where Frédéric Chopin spent most of his life as a virtuoso and composer. After he arrived from Poland in 1831, his main supporters were Camille Pleyel (1788–1855) and his business partner, pianist Friedrich Kalkbrenner (1785–1849). In the same year, Camille Pleyel had inherited the piano factory from his father and established a luxurious concert hall at the Hôtel Cromot du Bourg. Chopin preferred Pleyel's instruments and remained friends with Pleyel until his untimely death.

Yet the use of a piano by the Viennese maker Conrad Graf (1782–1851) for this recording finds its justification in the fact that Chopin chose Graf pianos for both his concert tours to Vienna in 1829 and 1830/31. He also commented very positively about them. Upon arrival in Vienna on 31 July 1829, he first visited the Imperial paintings gallery and then went to introduce himself to the publisher Ludwig Haslinger to present a letter of recommendation into Haslinger's Viennese musical salon. Apparently Chopin had not intended to publicly perform in Vienna, but was urged into it by Haslinger, who organized a concert at the Kärntnertortheater within a few days. News spread quickly around town, but Chopin remained hesitant and wrote to a

friend: "Cancelling is impossible, yet I still do not know what and how to play. Three instrument makers offered to send a piano to my accommodation, but I had to turn them down because my room is too small and also a few hours of playing would not make that much of a difference because the concert is already in two days." In spite of these circumstances and the orchestra's complaints about badly copied music, the concert turned into a big success: "Meeting the Viennese audience was not traumatic for me, and because the orchestra here does not enter the stage with the soloist, but sits there, I sat down, ashen-faced and accompanied by a rouged page-turner who boasted to have turned for Moscheles, Hummel, Herz and others, at a wonderful instrument by Graff, probably the best in Vienna. Believe me: I played out of despair."

This success was to be repeated a week later in a second concert. Chopin writes again to Warsaw and reveals an interesting fact about his playing: "Beethoven's mentor Lichnowsky wanted me to play his piano in the concert – which means a lot –, because he thought mine was too weak, but this is actually my way of playing [...]". For us, this means that Chopin might have searched for nuances and colors more than for sheer volume like the young Liszt.

Besides Graf, it was the piano maker André Stein who tried to convince Chopin of his instruments, but he had already made his choice: "Stein treats me very respectfully and friendly, yet I cannot play on his instrument like on Graff's [...]. I fear to insult Stein with this, but

nevertheless I will thank him cordially for his favor.”

Even if Chopin preferred Graf's instruments, it would be wrong to take this as an absolute verdict about its quality. Other than in the 20th century, the instrument makers of Chopin's era were aiming to emphasize the individual qualities of their instruments both in touch and sound. An instrument by Streicher sounded different to those by Graf or Stein, and besides their individual appearances (which were also subject to the fashion of the time), there were big differences in the possibilities of the “modulations” such as mutes, *una corda*, bassoon or Janissary registers.

Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Germany) and trained as a cabinetmaker. In 1799, he came to Vienna and was employed by the piano maker Jakob Schelkle, before taking over his workshop in 1804 and expanding it quickly. In 1822 he became a citizen of Vienna and subsequently bought the so-called “Mondscheinhaus”, the No 102 in the district of Wieden, which was to become the headquarter of a constantly growing piano factory. Originally a dancing facility, it was situated besides the Wien river near the Karlskirche and ideal for Graf's expansion.

Besides Streicher, Graf was one of the most important piano makers until 1840. He dealt with the Imperial court and – besides Chopin – with Beethoven, Clara and Robert Schumann and Franz Liszt. Thanks to his strategic business expansion, his instruments were found in many European countries, which means that Chopin might have known them before his first visit to

Vienna and thus have been influenced in his choice.

The particular instrument of this recording bears the opus number 1444 and was manufactured after 1828. It is most likely exactly the type that Chopin used in his Viennese concerts and has a number of “modifications” that can be used through four pedals:

- shift: the keyboard and the action mechanism are moved to the right by a few millimeters so that only two of the three strings are hit by the hammer
- bassoon: a wooden stick, covered with paper, is layed over the strings, resulting in a bassoon-like buzzing sound (not used in this recording)
- piano: a cloth between hammers and strings softens the touch and thus the sound
- damper: similar to the damper in today's pianos

All these modifications can be used in combination with each other and result in a richness of sound color that makes Chopin's music come alive with a surprising scale of dynamic nuances.



**KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN**

Fortepiano, Conrad Graf, Vienna after 1828,
Collection of Historic Musical Instruments,
inventory number SAM 570

Range: C₁ to f⁴
Length: 7 ft 11.3 in

Labelled (carton behind gold-framed glass): "CONRAD
[two-headed eagle] GRAF / kaiserl: kön: Hof-Fortepiano-
macher / WIEN / nächst der Carls-Kirche im Mondschein
No. 102." Signed in pencil on the body: "OPUS 1444 /
A / Wien / CONR: GRAF", stamped mark "46" on the
treble hitchpin rail.

Case: veneered with walnut. Viennese action. Baluster
legs replaced the original column-shaped legs, most
probably joint by a pedal board, around ten years later.

Frédéric Chopin's second Piano Sonata Opus 35 and the 24 Preludes Opus 28 were written between 1838 and 1840, a time that was emotionally unstable for the composer. At a soiree hosted by Franz Liszt and Marie d'Agoult in 1836, he had met the writer George Sand, and this acquaintance turned into a liaison in 1838. Shortly afterwards he was diagnosed with bronchitis, and the two decided to spend the autumn and winter on Mallorca to enhance his recovery with the mild and humid climate of the island. Soon after their arrival, Chopin's health deteriorated, and Chopin consulted the local doctors, only to be diagnosed with tuberculosis. This devastating news led to the family (the couple and George Sand's two children from a previous marriage) being avoided by the locals. After a number of relocations, they finally found peace in the monastery of Valldemossa, where Chopin completed his 24 Preludes, which were published as his Opus 28 in Paris.

In February 1839, Chopin, George Sand and the two children left the island and, after short stays in Barcelona

and Marseilles, moved to Sand's country home in Nohant, where Chopin's second piano sonata was finished. The famous funeral march had been completed a year earlier.

Even if Chopin follows the traditional four-movement sonata form, it is a truly Romantic work. The first three movements are characterized by extreme contrasts, and the whole sonata bears strong resemblance to his Ballades, Nocturnes and Scherzos: as an example we mention the similarity between the triplets of the fourth movement and the Prelude No 19 of Opus 28. This heterogeneity provoked Robert Schumann, who had previously written very positively about Chopin, to comment: "What he called 'Sonata', should be called 'Caprice' or even cockiness to have united four of his nutty children under a name that they would otherwise never have been able to bear." This much-quoted verdict looks a lot less negative if the reader follows Schumann's text: "Chopin never writes anything like anybody else; he remains self-confident and has every reason to."

This singularity already shows in his choice of b-flat minor. Keeping in mind that at Chopin's time equal temperament was not at all common for keyboard instruments, this choice is even more relevant for the sound than it is using a modern concert grand. This becomes clearly audible in the accompanying chords of the funeral march in this recording.

The first movement fulfills the classical sonata form scheme with exposition, development and recap, even if in a slightly free manner. Following the four bars of the introductory Grave, the main theme in *doppio movimento* seems vigorous and hectic, while the second theme in D-Flat major is a clear contrast to that in its singing peace and clear structure. The exposition is to be repeated from the very beginning, although performance practice since the 19th century has made it a habit to omit the first four bars in the repeat. Looking at Chopin's manuscript, no repeat sign can be found, which means that the first bars are to be repeated as well – as done on this recording. The development is one big cumulation,

dominated by the urging eight-note motif of the main theme and resulting in the recap with the two themes switched around: the broad second subject is followed by a short, *stretta*-like quote of the main theme.

The following scherzo in E-Flat minor is a typical example of a Romantic nocturno and also rich in contrasts. Beginning with a forward-pushing motif that is followed by a singing and quiet middle section, the three-part form is completed with a recap of the scherzo and a brief reminiscence of the trio motif. A tenuto chord ends the movement.

The famous funeral march is characterized by its thrifty use of harmony and melody. The accompaniment consists of bell-like chords alternating between B-Flat minor and G-Flat major, and the melody arises from repeated notes. Bass trills that remind of a drum roll follow its passionate climax. The middle section, like in the previous movement, is a simple and singing melody in regular form, the repeats of which can be played with

many more colors on a piano from Chopin's time than on a modern grand, thanks to the modulators and the *una corda*. The movement concludes with an identical repeat of the first section.

The sonata's short and scurried final movement is a total novelty in music history: the two voices run in the distance of an octave in a very fast tempo, *sotto voce e legato* (with a soft voice and tied). "The two hands are chatting in unison", remarked Chopin about this movement in a letter. While linear at first sight, this musical perpetual motion machine is full of surprising harmonic and chromatic shifts, making it the biggest possible contrast to the previous, very simply built march. Following the Romantic spirit, this is the perfect conclusion of this multi-layered sonata.

The Preludes Opus 28 were composed over a longer period of time and completed in Mallorca in 1839. Already before leaving Paris, Chopin had shown some of his recent preludes to his friend and publisher

Camille Pleyel and announced that he wanted to complete the cycle. Pleyel appeared to be enthusiastic, promised its publication and even paid Chopin an advance, but not only the completion was delayed not least by Chopin's bad health. In her autobiography, George Sand describes the time when Chopin's creativity was interrupted by phases of sickness maybe not without some poetic exaggeration. Without doubt the dramatic circumstances of the composition are reflected in these small, sometimes tragically aphoristic pieces.

Following the cycle of fifths, the 24 Preludes include all keys, with each parallel minor key following the major key. Other than JS Bach's preludes, these pieces are not meant to be an introduction to something that follows, but to be played in the sense of "preluding" or "improvising" music. Soon after their publication, the poetic character of these reduced pieces was widely recognized. Robert Schumann wrote in his review of these pieces about the composer: "He is and remains to be the most daring poetic spirit of our time."

Franz Liszt attended a concert of Chopin's and wrote: "They are tale-telling preludes, similar to those of the great contemporary lyricists who cradle the soul in golden dreams and lift it to the Elysian Fields."

The closeness of music to poetry has always inspired performers and writers to verbal interpretations of these short pieces. Alfred Cortot's short and somehow drastic commentaries to Chopin's preludes were widely known for a long time, and even if we do not want to follow his ideas any more, it cannot be denied that the majority of the preludes are severe if not even tragic. Some leave questions open, such as No 2 in A Minor: after a beginning in E Minor with a very dissonant accompaniment, we are led through a labyrinth of harmonies that only finds its way to A Minor in the final cadence. Occasionally Chopin hides small dabs of color in his music, such as the surprising E Flat in the last arpeggio of the F Major chord of No 23. This piece leads into the D Minor Prelude that concludes the cycle in a very dramatic manner: the daunting accompaniment

of the left hand is coupled with a theme that consists of notes of a D Minor chord, mainly in falling order. After a dramatic cumulation and an arpeggio that goes from one end of the keyboard to the other, both the piece and the whole cycle end with a triple repeat of the single bottom D.



Die vorliegende CD-Serie erscheint als Koproduktion des *Kunsthistorischen Museums Wien* und des Labels *paladino music* und umfasst Aufnahmen mit historischen Musikinstrumenten der Sammlung alter Musikinstrumente. Die in der Neuen Burg beheimatete Sammlung besitzt eine bedeutende Anzahl von spielbaren Musikinstrumenten aller Epochen. Einige dieser Instrumente werden in der vorliegenden Serie erstmals in ihrer eigentlichen Funktion, nämlich als klingende Dokumente ihrer Zeit, vorgestellt. Besonderen Stellenwert nehmen dabei Musikinstrumente aus dem Besitz von prominenten Musikern oder Komponisten ein. Das Repertoire der CD-Serie ist sehr weit gefächert und umfasst neben der Alten Musik im engeren Sinn auch Werke der Romantik und der Klassischen Moderne. Besonderes Augenmerk wird auf die Einheit zwischen der Entstehungszeit des Instruments und dem gewählten Repertoire gelegt.

Im Klavierbau vollzog sich während der vier Jahrzehnte, die Frédéric Chopins Lebenszeit umspannte, eine rasante Entwicklung. Die wesentlichen, bis heute anzu-treffenden Innovationen waren in der Mitte des 19. Jahr-hunderts zumindest ansatzweise bereits verwirklicht, so etwa die Repetitionsmechanik, die Rastenbauweise sowie Stahlspreizen und Anhangplatten aus Metall zur Aufnahme des nun wesentlich erhöhten Saitenzugs. Viele dieser Neuerungen hatten ihren Ursprung in Paris, also jener Stadt, in der Frédéric Chopin den größten Teil seiner Karriere als Solist und Komponist verbrachte. Als der junge Pole 1831 zum ersten Mal in Paris eintraf, waren es vor allem Camille Pleyel (1788–1855) und sein Geschäftspartner, der Pianist Friedrich Kalkbrenner (1785–1849), die sich seiner annahmen. Camille Pleyel hatte die Klavierfabrik im selben Jahr von seinem Vater Ignaz geerbt und im Hôtel Cromot du Bourg einen luxuriösen Konzertsaal eröffnet. Es waren die Instru-mente von Pleyel, die Chopin bis zu seinem frühen Tod

bevorzugte. Darüber hinaus verband die beiden Männer eine tiefe Freundschaft.

Wenn nun in der vorliegenden Einspielung ein Flügel des Wiener Klavierfabrikanten Conrad Graf (1782–1851) zu hören ist, hat dies seine Berechtigung darin, dass sich Chopin bei seinen ersten beiden Konzertreisen, die ihn 1829 und 1830/31 nach Wien führten, für die Klaviere Grafs entschied und sich sehr positiv über sie äußerte. Chopin kam am 31. Juli 1829 in Wien an und besuchte zunächst die kaiserliche Gemäldegalerie! Erst danach stattete er dem Verleger Ludwig Haslinger, für den er ein Empfehlungsschreiben besaß und in dessen Salon sich die Wiener Musikwelt traf, seinen Besuch ab. Chopin hatte offensichtlich nicht die Absicht gehabt, in Wien öffentlich aufzutreten, wurde jedoch von Haslinger dazu gedrängt. Innerhalb weniger Tage wurde ein Konzert im Kärntnertortheater organisiert. Die Nachricht verbreitete sich rasch in der Stadt, aber

Chopin war zunächst unsicher. Er schrieb an einen Freund: „Zurücktreten ist nicht mehr möglich, und ich weiß noch gar nicht, was ich spielen soll und wie spielen. Drei Instrumentenmacher boten sich an, mir in mein Logis ein Klavier zu schicken. Ich dankte, denn mein Zimmer war zu klein und die wenigen Stunden Spieles hätten mir nicht viel genützt, da ich doch schon in zwei Tagen auftreten sollte.“ Trotz der Zeitnot und der widrigen Umstände – das Orchester beschwerte sich über die schlecht geschriebenen Noten – wurde das Konzert ein großer Erfolg. Humorvoll berichtete Chopin nach Hause: „Der Anblick des Wiener Publikums hat mich nicht erschreckt, – und da es hier nicht Sitte ist, dass das Orchester auf der Bühne auftritt, vielmehr auf seinen Plätzen bleibt, so setzte ich mich, leichenblass, begleitet von einem rosig geschminkten Kumpan zum Umblättern der Seiten (er prahlte damit, er hätte Moscheles, Hummel, Herz usw., als sie in Wien waren, die Blätter gewendet), an ein wunderbares Instrument

von Graf, wahrscheinlich das beste Wiener Instrument. Glaube mir, ich spielte aus Verzweiflung.“

Der Erfolg sollte sich eine Woche später, beim zweiten Konzert, wiederholen. Auch darüber berichtete Chopin nach Warschau, wobei dieser Brief eine interessante Anmerkung über seine Spielweise enthält: „Jener Protektor Beethovens, Lichnowsky, wollte mir sein Klavier zum Konzert geben – das will viel heißen – weil es ihm schien, meines sei zu schwach, allein es ist meine Art zu spielen [...]“. Wir dürfen aus diesen Zeilen herauslesen, dass es Chopin primär um die Zwischentöne und Klangschattierungen ging und er nicht, wie etwa der frühe Liszt, durch Tastendonner zu überzeugen suchte.

Neben Graf war auch der Klavierbauer André Stein bemüht, Chopin ein Instrument zu überlassen. Dieser hatte jedoch bereits seine Wahl getroffen: „Stein ist zu mir sehr höflich und freundschaftlich, doch könnte ich auf

seinem Instrument nicht spielen, schon eher auf einem von Graff [...]. Ich fürchte Stein dadurch zu beleidigen, werde ihm aber für seine Gefälligkeit schönsten danken.“

Obwohl Chopin eindeutig die Instrumente Grafs bevorzugte, wäre es verfehlt, dies als objektives Werturteil anzusehen. Im Gegensatz zur Entwicklung im 20. Jahrhundert waren die damaligen Klavierbauer bemüht, die Individualität ihrer Instrumente zu betonen. Dies betraf sowohl die Spielart als auch den Klang. Ein „Streicher“ hörte sich anders an als ein „Stein“ oder ein „Graf“. Darüber hinaus gab es Unterschiede bei der Anzahl der „Veränderungen“ (Moderator, *una corda*, Fagott, Türkische Musik) und bei der optischen Gestaltung, die stark dem Zeitgeschmack unterworfen war.

Conrad Graf (1782–1851) wurde in Riedlingen (Württemberg) geboren, wo er eine Tischlerlehre absolvierte. Er kam 1799 nach Wien und erhielt eine Anstel-

lung beim Klavierbauer Jakob Schelkle. Bereits 1804 übernahm er dessen Werkstätte, die in der Folge rasch expandierte. Den Bürgereid legte er 1822 ab. Mit dem Kauf des Hauses Wieden Nr. 102, des sogenannten „Mondscheinhauses“, schuf er die Basis für eine weitere Expansion des Betriebs. Das Haus lag am Ufer des damals noch nicht überbauten Wien-Flusses in der Nähe der Karlskirche und war ursprünglich ein populäres Tanzlokal, wurde jedoch von Graf zu einer Klavierfabrik umgebaut und im Lauf der nächsten Jahre durch Zubauten zusätzlich vergrößert.

Graf zählte, neben Streicher, zu den wichtigsten Wiener Klaviermachern der Jahre bis 1840. Er belieferte den Kaiserhof und stand, außer mit Chopin, mit Beethoven, Clara und Robert Schumann sowie mit Franz Liszt in Verbindung. Aufgrund seiner expansiven Exportpolitik waren seine Instrumente in vielen Ländern Europas zu finden. Es ist nicht auszuschließen, dass Chopin bereits vor seinem Aufenthalt

in Wien Bekanntschaft mit den Klavieren Grafs gemacht hatte, was seine Auswahl beeinflusst haben könnte.

Das für die Aufnahme verwendete Instrument mit der Opuszahl 1444 entstand nach 1828 und dürfte somit genau dem Typus entsprechen, den Chopin bei seinem Aufenthalt in Wien spielte. Der Mode der Zeit folgend verfügt es über mehrere „Veränderungen“, die über vier Pedale geschaltet werden können:

Verschiebung: Die Klaviatur und die Mechanik werden einige Millimeter nach rechts verschoben, so dass nur zwei der drei Saiten des Chors angeschlagen werden.

Fagott: Im Bass wird eine Leiste mit Papierbespannung auf die Saiten gelegt, was einen fagottartigen, schnarrenden Klang ergibt (bei dieser Aufnahme nicht in Verwendung).

Piano: Ein zwischen Hämmer und Saiten geschobener Tuchstreifen dämpft den Anschlag und ergibt einen weichen Klang.

Dämpfung: Aufhebung der Dämpfung wie beim modernen Klavier.

Diese Modulationen können auch in Kombination verwendet werden und ergeben so eine Klangpalette, die die Werke Chopins plastisch und mit einer überraschenden Fülle an dynamischen Schattierungen erklingen lässt.



CONRAD

GRAF

kais. u. kön. Hof-

Forcpianomacher

WIEN

nächst der Karls-Kirche im Mondschein N° 107

**KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN**

Hammerflügel, Conrad Graf, Wien nach 1828,
Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 570

Umfang: C₁ – f⁴

Länge: 242 cm

Rechteckiges Papierschild hinter Glas mit vergoldetem Rahmen: „CONRAD [Doppeladler] GRAF / kaiserl: kön: Hof-Fortepianomacher / WIEN / nächst der Carls-Kirche im Mondschein No. 102.“ Auf dem Resonanzboden rundes Signaturemblem in Bleistift: „OPUS 1444 / A / Wien / CONR: GRAF“. Schlagmarke „46“ auf dem Diskantanhäng

Gehäuse mit Nuss furniert. Wiener Mechanik mit Stiefeldämpfung. Die vermutlich ursprünglich vorhandenen, mit einer Pedalleiste verbundenen Säulenbeine wurden ungefähr zehn Jahre später durch Balusterbeine ersetzt.

Die zweite Klaviersonate op. 35 und die 24 Préludes op. 28 entstanden zwischen 1838 und 1840 und somit in einer Zeit, die für **Frédéric Chopin** reich an emotionalen Höhe- und Tiefpunkten war. Anlässlich einer von Franz Liszt und Marie d'Agoult veranstalteten Soiree hatte er 1836 die Schriftstellerin George Sand kennengelernt. Im Frühjahr 1838 entwickelte sich aus der Bekanntschaft eine Liaison, die fast zehn Jahre dauern sollte. Im selben Jahr wurde bei Chopin eine Bronchitis diagnostiziert und man entschloss sich, den Herbst und Winter auf der Insel Mallorca zu verbringen. Das vergleichsweise milde und feuchte Klima der Insel sollte den Genesungsprozess beschleunigen. Bald nach der Ankunft trat jedoch eine Verschlimmerung des Leidens ein. Chopin konsultierte drei ortsansässige Ärzte, die Tuberkulose feststellten. Diese verheerende Diagnose hatte zur Folge, dass das Paar und die beiden Kinder aus einer früheren Ehe von George Sand von den Inselbewohnern gemieden wurden und nach mehreren Umzügen schlussendlich im aufgegebenen Kloster Valldemossa Unterkunft fanden. Hier vollendete Chopin im Jänner 1839 seine 24 Préludes, die als op. 28 in Paris erschienen.

Mitte Februar 1839 verließen Chopin und George Sand mit den beiden Kindern die Insel und übersiedelten nach Aufhalten in Barcelona und Marseille auf George Sands Landsitz Nohant. Hier erhielt Chopins zweite Klaviersonate ihre endgültige Form, wobei der

Trauermarsch, der bekannteste der vier Sätze, bereits ein Jahr zuvor entstanden war.

Obwohl Chopin bei diesem Werk formal die klassische, viersätzigige Sonatenform aufgreift, handelt es sich inhaltlich gesehen um ein zutiefst romantisches Werk. Die ersten drei Sätze leben von extremen Kontrasten, die Sonate zeigt auffallende Parallelen zu seinen Balladen, Nocturnes und Scherzi. So erinnert das geisterhafte Dahinhuschen der Triolen im abschließenden vierten Satz an das Prélude Nr. 19 des op. 28. Diese Heterogenität veranlasste Robert Schumann, der sich zuvor sehr positiv über Chopin geäußert hatte, zu folgenden Zeilen: „Daß er es ‚Sonate‘ nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermuth, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedungen wären.“ Dieses oft zitierte Verdikt wird jedoch deutlich abgemildert, wenn man Schumanns Ausführungen weiter folgt: „Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei Anderen eben so gut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.“

Dieses Alleinstellungsmerkmal zeigt sich bereits bei der Wahl der Tonart der Sonate, nämlich b-Moll. Bedenkt man, dass zur Zeit Chopins die gleichstufige Temperierung bei Tasteninstrumenten noch nicht allgemein üblich

war, kommt der Wahl der Tonart viel größere klangliche Relevanz zu, als das bei einem modernen Konzertflügel der Fall wäre. Besonders deutlich ist dies in der vorliegenden Aufnahme bei den begleitenden Akkorden des Trauermarschs zu hören.

In formaler Hinsicht entspricht der erste Satz dem klassischen Schema mit Exposition, Durchführung und Reprise, wenn auch in gelockerter Form. Nach vier Einleitungstakten, die mit Grave überschrieben sind, folgt das stürmisch und gehetzt wirkende Hauptthema im Doppio movimento. Das Seitenthema in der Paralleltonart Des-Dur steht dazu mit seiner ruhigen Gesanglichkeit und klaren Periodik in deutlichem Kontrast. Die Exposition wird wiederholt, wobei es sich, beginnend mit Frühausgaben aus dem 19. Jahrhundert, eingebürgert hat, diese Wiederholung mit Takt 5, also unter Auslassung der vier markanten Einleitungstakte, zu beginnen. Tatsächlich ist in Chopins Autograph in den ersten Takten kein Wiederholungszeichen zu finden, somit sind nach seinem Willen auch die Einleitungstakte zu wiederholen, was in unserer Aufnahme berücksichtigt wird. Die Durchführung ist als große Steigerung angelegt, in der das drängende Achtel-Motiv des Hauptthemas dominiert. Sie mündet in eine Reprise, bei der die Reihenfolge der Themen vertauscht ist; auf das weit ausschwingende Seitenthema folgt quasi als Schlussstretta ein knappes Zitat des Hauptthemas.

Auch das folgende Scherzo in es-Moll, eines der typischen romantischen Nachtstücke, lebt vom musikalischen Kontrast. Während der erste Abschnitt von einem drängenden und pochenden Motiv geprägt wird, ist der ruhigere Mittelteil von kantablem Charakter. Abgerundet wird die dreiteilige Form von einer Rekapitulation des Scherzos. Schemenhaft taucht kurz noch einmal das Thema des Trios auf, bevor der Satz mit einem gehaltenen Akkord verklingt.

Der folgende Trauermarsch wird durch Sparsamkeit sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht charakterisiert. Die Begleitung besteht im ersten Teil aus glockenartigen Akkordschlägen, abwechselnd in b-Moll und der Paralleltonart Ges-Dur, die Melodik baut sich langsam aus einer rhythmisierten Tonwiederholung auf. Auf einen leidenschaftlichen Aufschrei folgen Triller im Bass, die wie dumpfe Trommelwirbel wirken. Wie im vorhergegangenen Satz folgt als Mittelteil eine schlichte, gesungliche Melodie mit regelmäßiger Periodenbildung. Im Gegensatz zum modernen Flügel ermöglichten die Klaviere zu Chopins Zeit mit dem Moderator sowie dem *una-corda* (Verschiebung) vor allem im Piano mehr dynamische Schattierungen. In den beiden – jeweils wiederholten – Abschnitten des Mittelteils bieten diese Klangvarianten reiche Gestaltungsmöglichkeiten. Den Abschluss bildet eine wörtliche Wiederholung des einleitenden Abschnitts.

Das kurze, dahinhuschende Finale der Sonate ist ohne Vorbild in der Musikgeschichte. Im äußerst raschen Tempo und *sotto voce e legato* (mit gedämpfter Stimme und gebunden) laufen die beiden Stimmen im Oktavabstand dahin. Im Finale „schwätzen die Hände miteinander unisono“, meinte Chopin dazu in einem Brief. Tatsächlich ist dieses scheinbar linear ablaufende *Perpetuum mobile* jedoch voll mit harmonischen Überraschungen und chromatischen Rückungen. Nach dem gemessenen, auf einfacher Harmonik und Periodik basierenden Marsch ergibt dieser geisterhafte Schlusssatz den denkbar größten Kontrast. Dem romantischen Ideal entsprechend bildet er somit den am besten geeigneten Abschluss für diese so vielschichtige Sonate.

Die *Préludes op. 28* entstanden über einen längeren Zeitraum und wurden 1839 auf Mallorca abgeschlossen. Noch vor der Abreise aus Paris hatte Chopin seinem Freund und Verleger Camille Pleyel einige kurz zuvor entstandene *Préludes* gezeigt und angekündigt, er wolle den Zyklus vervollständigen. Pleyel war begeistert, versprach die Drucklegung und bezahlte sogar einen Vorschuss. Die Fertigstellung sollte sich jedoch, nicht zuletzt durch Chopins Leiden, verzögern. In ihrem Buch *Geschichte meines Lebens* schildert George Sand, wohl auch poetisch gefärbt, die Wochen, in denen bei Chopin kreative Phasen von Krankheitsschüben abgelöst wurden. Es ist vermutlich nicht zuletzt diese Entstehungsgeschichte,

die für den dramatischen, oft auch tragischen Charakter der knappen, aphoristischen Stücke verantwortlich ist.

Die 24 *Préludes* umfassen alle Tonarten des Quintenzirkels, wobei ausgehend von C-Dur auf jede Dur- die parallele Moll-Tonart folgt. Anders als bei J. S. Bach sind diese Stücke jedoch nicht als Vorspiel zu einem folgenden Musikstück, sondern im Sinne des „Präluzierens“ oder Improvisierens zu verstehen. Schon bald nach dem Erscheinen wurde der poetische Charakter dieser hoch verdichteten, auf ihre Essenz komprimierten musikalischen Ideen erkannt. Robert Schumann schrieb in seiner Rezension der Stücke über den Verfasser: „Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergergeit der Zeit.“ Franz Liszt erlebte ein Konzert, in dem Chopin spielte, und schrieb darüber: „Es sind dichterische Präludien, ähnlich denen eines großen zeitgenössischen Lyrikers, die die Seele in goldenen Träumen wiegen und sie in ideale Gefilde erheben.“

Diese Nähe zur Poesie hat Interpreten wie Schriftsteller immer wieder dazu verleitet, verbale Interpretationen der kurzen Musikstücke zu publizieren. So waren etwa die knappen, aber sehr drastischen Kommentare, die Alfred Cortot den einzelnen *Préludes* hinzufügte, sehr verbreitet. Auch wenn wir uns heute diesen expliziten Auslegungen nicht mehr anschließen wollen, ist festzustellen, dass der Grundcharakter der Mehrzahl der

Stücke ein ernster und oft sogar tragischer ist. Bei einigen Préludes scheint uns Chopin Rätsel aufzugeben, so etwa im zweiten in a-Moll. Dieses beginnt in e-Moll und die Begleitung der linken Hand ist reich an Dissonanzen. Sie führt durch ein harmonisches Labyrinth, das erst in der Schlusskadenz zur Grundtonart a-Moll findet. Gelegentlich versteckt Chopin winzige klangliche Details in seinem Notentext, wie etwa im Schluss des 23. Préludes, in dem in der letzten Zerlegung des Akkords der Grundtonart F-Dur unvermutet als dissonanter Farbtupfer der Ton „es“ hinzugefügt wird. Als Schlusspunkt des Zyklus setzt Chopin daraufhin das Prélude in d-Moll, das durch seinen dramatischen Gestus auffällt. Zur unerbittlich dahinrollenden Begleitung der linken Hand mit ihren weit gespannten Akkordzerlegungen tritt ein Thema, dessen Melodik hauptsächlich aus den Tönen des Moll-Dreiklangs, meist in absteigender Richtung, gewonnen ist. Die folgenden rasenden Läufe und Akkordzerlegungen unterstreichen den aufwühlenden Charakter dieses Stückes. Nach einer dramatischen Steigerung und einer Dreiklangzerlegung, die den gesamten Umfang der Klaviatur umfasst, enden das Stück und der Zyklus mit einem dreimaligen Anschlag des tiefen D.



The German *Tagesspiegel* read about Polish-born pianist **Natalia Rehling**: „[...] an outstanding Chopin player. She knew how to treat the sparkling arpeggio passages as well as the transparent scales and cascades, and she achieved the softest legato even in the piano passages just as brilliantly as the virtuoso Mazurka rhythms [...]“.

Natalia Rehling received her musical education from Ewa Plobocka, Johannes Kropfisch, Noel Flores, Vladimir Ashkenazy, Andrzej Jasinski, Matti Raekallio and Dominique Merlet. She is a prizewinner of various international Chopin (Warsaw, Marienbad, Hanover) and other competitions (e.g. Brahms Competition in Pörschach). She performed as a soloist and chamber musician throughout Europe, Asia and the US. In Austria, she has played at the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Mozarthaus Vienna, Bösendorfer and Yamaha Halls and of course at the Collection of Historic Musical Instruments at the Hofburg in Vienna.

Natalia Rehling has worked with conductors like Andrey Boreyko, Jan Krenz and Leos Svarovsky. Her performances have been broadcast by various European radio and TV stations and her performances of works of the classical and Romantic repertoire on historic instruments have been featured in various documentaries.

Über die Chopin-Interpretin **Natalia Rehling** wurde im deutschen *Tagesspiegel* geschrieben: „[...] eine hervorragende Chopin-Pianistin. Sie wusste mit den funkelnden Akkordpassagen ebenso brillant umzugehen wie mit den durchsichtigen Klavierkaskaden im hellen Skalenwerk, ein überaus weiches Legato – selbst im piano – gelang ihr ebenso perfekt wie die virtuosesten, temperamentvollen Mazurkarhythmen [...]“.

Natalia Rehling erhielt ihre künstlerischen Impulse bei Ewa Plobocka, Johannes Kropfisch, Noel Flores, Vladimir Ashkenazy, Andrzej Jasinski, Matti Raekallio und Dominique Merlet. Sie ist Preisträgerin internationaler Chopin-Wettbewerbe (Warschau, Marienbad, Hannover) und auch anderer Wettbewerbe (z.B. Brahms, Pörschach). Als Solistin und Kammermusikerin gastierte sie in Europa, den USA und Asien. In Österreich konzertierte sie im Musikverein Wien, Wiener Konzerthaus, Mozarthaus Vienna, Bösendorfer-Saal, Yamaha Concert Hall und in der Sammlung alter Musikinstrumente in der Hofburg.

Zu den Dirigenten, mit denen sie bisher zusammenarbeitete, gehören unter anderen Andrey Boreyko, Jan Krenz und Leos Svarovsky. Konzerte von Natalia Rehling wurden von mehreren europäischen Radio- und Fernsehstationen übertragen, und in Dokumentarfilmen wurden ihre Interpretationen auf Originalinstrumenten der Klassik und Romantik veröffentlicht.

Diese Aufnahme entstand im Gedenken an KR Helmut Czakler (†), einem wichtigen Förderer der Sammlung alter Musikinstrumente im Kunsthistorischen Museum Wien. Besonderer Dank gilt auch der Botschaft der Republik Polen in Wien, der Internationalen Chopin-Gesellschaft in Wien und Strzecha, dem Verband der Polen in Österreich.

This recording is dedicated to the memory of Helmut Czakler (†), an eminent patron of the Collection of Historic Musical Instruments at the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Special thanks to the Polish Embassy in Vienna, the International Chopin Society in Vienna and Strzecha, the Polish Society in Austria.

pmr 0059

Tuning:	a ¹ = 435 Hz
Recording Venue:	Sammlung alter Musikinstrumente, Kunsthistorisches Museum, Vienna
Recording Date:	23–25 Feb 2015
Producer:	Rudolf Hopfner
Engineer:	Lukas Mayer
Editing & Mastering:	Othmar Eichinger
Booklet Text:	Rudolf Hopfner
Booklet Lector:	Elisabeth Herrmann
Translation:	paladino media
Photos:	Alexander Rosoli, Danuta Butler
Graphic Design:	Brigitte Fröhlich

A production of **paladino music**

© & © 2015 paladino media gmbh, vienna

www.paladino.at

(LC) 20375

**KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN**
