

CHOPIN

PRELUDES OP. 28

ANDREW TYSON



# CHOPIN

PRELUDES OP. 28

ANDREW TYSON

ZZT  
347

---

C'est un vrai bonheur que d'éditer le premier enregistrement d'un talent totalement hors du commun ; et c'est une grande fierté pour Zig-Zag Territoires que d'être aux côtés d'Andrew Tyson pour ce CD, et de l'accompagner pour ceux qui vont suivre.

Cet enregistrement témoigne de la personnalité imaginative, libre et heureuse d'un musicien à la voix singulière et poétique. Il regroupe autant de moments de plaisir et d'étonnement que de Préludes et autres pièces de Chopin, réunis ici par Andrew Tyson. A écouter d'urgence !

---

*It is a true joy to release the first recording of a wholly extraordinary talent; and it is a source of great pride for Zig-Zag Territoires to introduce Andrew Tyson on this CD and to accompany him on those that are to come.*

*This recording bears witness to the imaginative, independent and buoyant personality of a musician with an individual poetic voice. It offers as many moments of pleasure and astonishment as there are preludes and other pieces by Chopin in the programme chosen by Andrew Tyson. An experience not to be missed!*

TOTAL TIME: 50'48





## CHOPIN, PRELUDES OP.28

ZZT  
347

1	No.1 in C major – Agitato	0'36	21	No.21 in B flat major	
2	No.2 in A minor – Lento	1'47		Cantabile	1'56
3	No.3 in G major – Vivace	0'58	22	No.22 in G minor	
4	No.4 in E minor – Largo	2'00		Molto agitato	0'45
5	No.5 in D major – Allegro molto	0'33	23	No.23 in F major – Moderato	0'57
6	No.6 in B minor – Lento assai	1'51	24	No.24 in D minor	
7	No.7 in A major – Andantino	0'43		Allegro appassionato	2'25
8	No.8 in F sharp minor		25	Prelude in C sharp minor op.45	4'18
	Molto agitato	1'44	26	Prelude in A sharp major	
9	No.9 in E major – Largo	1'20		KK IVb no.7	0'55
10	No.10 in C sharp minor		27	Impromptu in G flat major op.51	4'53
	Allegro molto	0'31	28	Mazurka in A minor op.59, no.1	4'15
11	No.11 in B major – Vivace	0'42	29	Mazurka in A flat major	
12	No.12 in G sharp minor – Presto	1'14		op.59, no.2	2'50
13	No.13 in F sharp major – Lento	2'45	30	Mazurka in F sharp minor	
14	No.14 in E flat minor – Allegro	0'32		op.59, no.3	4'13
15	No.15 in D flat major				
	Sostenuto	4'56		Total Time: 50'48	
16	No.16 in B flat minor				
	Presto con fuoco	1'04		ANDREW TYSON, <i>piano</i>	
17	No.17 in A flat major				
	Allegretto	2'49			
18	No.18 in F minor – Allegro molto	1'01			
19	No.19 in E flat major – Vivace	1'21			
20	No.20 in C minor – Largo	1'34			

Dans une interview des années 1960, Bill Evans racontait la joie qu'il avait éprouvée en ornant spontanément la musique pour la première fois. J'imagine que le même sentiment de découverte ressenti par le jeune Evans donna naissance aux premières expressions musicales, à ces accents primordiaux qui étaient hurlés, battus, chantés ou frappés.

La tension entre la spontanéité et le métier se retrouve dans les *24 Préludes* de Chopin. Malgré la perfection méticuleuse de leurs détails, ils communiquent à l'auditeur un affect de convoitise et d'inachèvement. Comme chaque prélude déteint sur le suivant, nous sommes en présence de suggestions persistantes évoquant des chemins esquivés et d'autres possibilités au sein des figurations. Pour emprunter la description de Schumann, les préludes sont des « esquisses, des débuts d'études... des ruines ». En un sens, ce sont des préludes à l'imagination, appelés à s'étoffer dans les oreilles d'auditeurs sensibles. Ce qui est le plus magnifique c'est peut-être ce qui n'est pas écrit.

Inspiré par cet esprit imaginatif, le processus d'enregistrement fut, pour moi, un rêve unique dans un océan de possibilités. Samson François déclara de manière provocante qu'« il ne faut jamais donner l'impression d'être obligé de jouer la note suivante ». La « note suivante » devient alors quelque chose de nouveau et d'inexploré ; elle exprime toute l'extase de la première note jamais jouée. Dès le do grave initial, l'extase de l'invention imprègne les Préludes de Chopin.

**Andrew Tyson**

*Traduction : Marie-Stella Pâris*

## ***Les Préludes de Chopin : entre fragments, miniatures et poèmes ouverts sur l'Infini***

« J'avoue que je ne comprends pas bien le titre qu'il a plu à Chopin de donner à ces courts morceaux : *Préludes*. *Préludes à quoi ?* Chacun des préludes de Bach est suivi de sa fugue ; il fait corps avec elle. » (André Gide, *Notes sur Chopin*)

### ***Préludes à quoi ?***

« *Un fragment doit, comme une petite œuvre d'art, être totalement isolé du monde qui l'entoure et être achevé en lui-même, comme un hérisson* ». C'est avec cette définition lapidaire – qui est elle-même un fragment – que Friedrich von Schlegel définit un des genres emblématiques de l'esthétique romantique : à l'inverse des grandes formes, des romans fleuves ou des œuvres monumentales, le *fragment* incarne l'essence de la poésie des premiers romantiques. Incomplet et mystérieux, fini et infini, il apparaît, tel un hérisson, fermé et ouvert à la fois. Forme close, refermée sur elle-même, circulaire, il peut aussi se prêter à d'innombrables interprétations et projeter vers l'extérieur – vers l'Infini – ses mystérieuses épines. Apparemment incomplet ou inachevé, le fragment suggère donc tel un « sphinx » une énigme à résoudre. C'est de cette façon que les *24 Préludes* op. 28 de Chopin sont, comme le rappelle Jean-Jacques Eigeldinger, souvent présentés<sup>1</sup>.

Jean-Sébastien Bach, dont Chopin admirait et jouait souvent la musique, est un modèle important pour les *Préludes* op. 28 ; on sait qu'à la Chartreuse de Vallde-mosa, où ils furent achevés, Chopin avait emporté la partition du *Clavier bien tempéré*, dont on conserve aussi une édition annotée de sa main. Comme le remarque Gide, à l'inverse des *Préludes et fugues*, et paradoxalement, les préludes de l'op. 28 ne préludent à aucune autre pièce. Chopin n'a pas pour autant in-

---

<sup>1</sup>Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin* (Paris: Fayard, 2000), p.137

venté le recueil de préludes « autonomes » : en 1815, Hummel avait déjà publié *24 Préludes* op. 67, en 1827 Moscheles ses *Préludes* op. 73, et quelques années plus tard, Kessler ses *24 Préludes* op. 31 avec une dédicace à son « ami » Chopin. L'influence de ces préludes ne fut pas fondamentale sur l'opus 28, et il faut aussi dire qu'ils étaient pour la plupart officieusement destinés à servir d'introduction à d'autres œuvres dans diverses tonalités. Ce qui n'est pas le cas de ceux de Chopin – en tout cas le compositeur ne le précise pas.

Si la chronologie détaillée de la composition des *24 Préludes* op. 28 est incertaine et sujette à polémique, on sait que Chopin acheva l'ensemble à Majorque avant le 22 janvier 1839, puisque c'est à cette date qu'il envoya le manuscrit à son ami Julien Fontana pour copie. Ils furent publiés en juin 1839 à Paris, chez Catelin, en deux volumes pour des raisons commerciales, avec une dédicace à Camille Pleyel, qui était peut-être leur commanditaire. L'édition allemande, parue la même année à Leipzig chez Kistner, porte quant à elle une dédicace à Kessler, en retour de celle de son op. 31.

Très brefs ou un peu développés, systématiquement monothématiques et avec l'apparent aspect d'improvisations, les *Préludes* de Chopin soulèvent de nombreuses questions pour l'interprète et l'auditeur. S'ils sont des fragments poétiques clos sur eux-mêmes, apparemment indépendants, ils sont aussi intégrés à un cycle et à une totalité dont ils sont peut-être dépendants : sont-ils destinés à être joués indépendamment ou bien les uns après les autres, dans leur ensemble ? peuvent-ils finalement introduire d'autres œuvres ? Peut-être que la liberté avec laquelle ils peuvent être interprétés est une partie de leur mystère, et qu'il faut les traiter comme un recueil poétique dont on lirait, en les interprétant comme on veut, les poèmes de façon indépendante, fragmentée ou continue. Devenus modèles poétiques, les *Préludes* de l'op. 28 ont été maintes fois imités par Scria-

bine, Debussy, Frank Martin, Martinü, Villa-Lobos et même Gershwin – chacun traitant le genre différemment mais sans jamais atteindre ce profond degré de mystère qui les rend unique.

A cet ensemble de 24 préludes on peut rajouter deux préludes composés par Chopin à d'autres moments de sa vie et sans l'intention de les intégrer au recueil op. 28 : le *Prélude* op. 45, composé en 1841, et une pièce en *lab* majeur, composée en 1834, dédiée à Pierre Wolff, mais dont le manuscrit, publié pour la première fois en 1918, ne porte pas le titre « Prélude ». La récente découverte d'une esquisse laisse même entrevoir l'existence d'un 27<sup>ème</sup> prélude en *mib* mineur, inachevé, qui aurait pu être intégré à l'op. 28 mais que Chopin a finalement remplacé par un autre.

### ***De grands tableaux dans de petits cadres***

Schumann et Liszt furent les premiers admirateurs des *Préludes* op. 28. Schumann, bien que réservé, les trouvait remarquables. L'enthousiasme de Liszt, qui en assura l'édition en 1877 pour Breitkopf & Härtel, alla bien plus loin. Dans sa critique du concert donné par Chopin dans les salons Pleyel le 26 avril 1841, il s'émerveille de leur portée novatrice :

*« Les Préludes de Chopin sont des compositions d'un ordre tout-à-fait à part. Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain [Lamartine], qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. Admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de*

*soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie* » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 mai 1841).

Les *Préludes* ne sont en revanche mentionnés que très rapidement dans la première édition de son livre *F. Chopin* (1852). Liszt s'émerveille du renouveau apporté par Chopin dans des genres « modestes » et conventionnels : « *Les titres d'Études et de Préludes le sont aussi modestes ; pourtant les morceaux de Chopin qui les portent, n'en resteront pas moins des types de perfection, dans un genre qu'il a créé, et qui relève, ainsi que toutes ses œuvres, du caractère de son génie poétique* ». Liszt admire la faculté de Chopin à créer et transcender les « petites » formes. On touche ici un des lieux communs de la réception chopinienne de l'époque. Mais si pour Lenz, en 1855, « *ses tableaux sont grands dans de petits cadres* », pour d'autres, comme ce critique du *Contemporary Review* (1866), c'était une faiblesse de sa production : « *Il était grand dans les petites choses, mais petit dans les grandes* ».

Pour faire l'éloge des petites formes, dont les *Préludes* sont un exemple parfait, Liszt recourt à l'histoire de l'art :

« [...] nous désirerions qu'on appliquât à la musique le prix qu'on met aux proportions matérielles dans les autres branches des beaux-arts, et qui, en peinture par exemple, place une toile de vingt pouces carrés, comme la *Vision d'Ezéchiel* ou le *Cimetière de Ruysdael*, parmi les chefs-d'œuvre évalués plus haut que tel tableau de plus vaste dimension, fût-il d'un Rubens ou d'un Tintoret. Béranger est-il moins grand poète pour avoir resserré sa pensée dans les étroites limites de la chanson ? Pétrarque ne doit-il pas son triomphe à ses Sonnets ...? »

Devrait-on s'émerveiller davantage d'une sonate savamment développée ou d'une fugue parfaitement ordonnée que d'une mazurka ou d'un prélude fi-



nement ciselés ? Liszt s'insurge contre cette hiérarchie des genres, et, à la toute fin de son livre, c'est encore une métaphore artistique qu'il emploie pour défendre la concision et la modernité des « miniatures » de Chopin :

« Aujourd'hui que la musique poursuit un développement si général et si grandiose, Chopin nous apparaît à quelques égards, tel que ces peintres du quatorzième et du quinzième siècles, qui resserraient les productions de leur génie sur les marges du parchemin, mais qui en peignaient les miniatures avec des traits d'une si heureuse inspiration, qu'ayant les premiers brisé les raideurs byzantines, ils ont légué les types les plus ravissants, que devaient transporter plus tard sur leurs toiles et dans leurs fresques, les Francia, les Pérugins et les Raphaëls à venir ».

Qu'ils aient dix ou cent mesures, qu'ils revêtent l'aspect de *visions fugitives* quasi improvisées et éphémères ou bien celui de miniatures finement ciselées, tour à tour rêveuses, tourmentées et élégantes, les *Préludes* de Chopin ont, depuis leur création, inspiré aux musiciens et aux poètes des « programmes » auxquels ils pourraient correspondre. On sait le profond désaccord de Chopin avec la question des titres imagés et des programmes appliqués à ses œuvres. Mais si ses *Préludes* sont des condensés poétiques et des fragments ouverts, comment empêcher que chacun y projette sa propre interprétation ? C'est ainsi que le célèbre *Prélude n° 15* est dit « de la goutte d'eau », suivant la célèbre anecdote d'une goutte tombant régulièrement à Majorque et que Chopin aurait transposée en musique. Il existe pour les autres *Préludes* un éventail immense d'interprétations, mais qui, puisqu'elles reposent sur la même essence fragmentaire, ont toujours quelque chose en commun. Bülow, comme beaucoup d'autres élèves de Liszt, et bien sûr comme Alfred Cortot, ont proposé des interprétations poétiques de la plupart d'entre eux. Le premier incarne pour Bülow les retrouvailles

de Chopin et de George Sand ; pour Cortot l' « Attente fiévreuse de l'aimée ». Le septième —une mazurka miniature — **est une « danseuse » polonaise pour le pianiste allemand**, alors que pour Cortot il évoque « *Des souvenirs délicieux flottant comme un parfum à travers la mémoire* », c'est-à-dire le souvenir de la Pologne. Le neuvième correspond pour Bülow à des « Visions », que Cortot interprète comme une vision orageuse : « *La neige tombe, le vent hurle, la tempête fait rage; mais en mon triste cœur, l'orage est plus terrible encore* ».

On pourrait multiplier à loisir ces exemples, mais il vaut mieux inviter chacun à libérer sa propre imagination et à dresser des correspondances entre le fragment écouté et les échos qu'il suscite, car c'est là que réside la magie des *Préludes* de Chopin. « *La véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents* », écrit Baudelaire à propos de Wagner. Nul doute que les miniatures de Chopin aient un pouvoir de suggestion poétique aussi puissant que l'auteur du *Ring*.

**Nicolas Dufetel**

Salué par BBC Radio 3 comme « un véritable poète du piano », l'Américain **Andrew Tyson** se révèle comme une voix musicale caractéristique et fascinante. Partout, il est reconnu pour ses exécutions impressionnantes et expressives, des interprétations pleines d'imagination révélant un talent artistique exceptionnel. Andrew Tyson a reçu un Avery Fisher Career Grant, distinction très convoitée, il a remporté le cinquième prix ainsi que le Terence Judd - Hallé Orchestra Prize au Concours international de piano de Leeds en 2012. Il s'ensuit un long partenariat non seulement avec le Hallé Orchestra, avec lequel il joue à de nombreuses reprises et est encensé par la critique, mais aussi avec les Hallé Soloists, avec qui il se produit en concerts de musique de chambre dans tout le Royaume-Uni.

Lauréat du Concours Reine Élisabeth, Andrew Tyson joue dans l'ensemble des États-Unis et dans toute l'Europe, obtenant d'excellentes critiques pour ses prestations en soliste avec l'Orchestre de St. Luke's, l'Orchestre symphonique du Colorado, l'Orchestre national de Belgique et l'Orchestre royal de chambre de Wallonie, parmi tant d'autres. Il joue sous la direction de chefs d'orchestre éminents tels Marin Alsop et Sir Mark Elder, et en récital dans des lieux prestigieux, notamment la Library of Congress de Washington, le Caramoor Festival et l'Isabella Stewart Gardner Museum à Boston.

En 2011, il a remporté les auditions internationales des Young Concert Artists puis a reçu le John Browning Memorial Prize et a été présenté dans leurs séries de concerts au Kennedy Center for the Performing Arts et à l'Alice Tully Hall.

Après avoir commencé ses études avec le Dr. Thomas Otten à l'Université de Caroline du Nord, il est entré au Curtis Institute of Music, où il a travaillé avec Claude Frank. Il a ensuite passé son master et obtenu son diplôme d'artiste à la Juilliard

School avec Robert McDonald ; il y a remporté le Concours de piano Gina Bachauer et a reçu le Prix Arthur Rubinstein pour le piano.

*Traduction : Marie-Stella Pâris*

ZZT  
347

In an interview from the 1960's, Bill Evans related the joy he felt upon spontaneously embellishing music for the first time. I imagine that the same sense of discovery felt by the teenage Evans gave birth to the first musical expressions, to those primordial strains that were yelled, beat, sung or hit.

Tension between spontaneity and craft runs through Chopin's 24 preludes. In spite of the meticulous perfection in their details, they impart to the listener an affect of longing and incompleteness. As each prelude bleeds into the next, one is left with lingering suggestions of paths not taken and other possibilities within the figurations. To borrow Schumann's description, the preludes are "sketches, beginnings of etudes...ruins." In a sense they are preludes to the imagination, waiting to be filled out in the ears of sensitive listeners. Perhaps what is most beautiful is what is not written.

Inspired by this imaginative spirit, the recording process, for me, became a single imagining out of a sea of possibilities. Samson François provocatively stated that "it must be that there is never the impression of being obliged to play the next note." The "next note," then, is something new and unexplored, imbued with as much ecstasy as the first note ever played. From the opening low C, the ecstasy of invention permeates the Chopin Preludes.

**Andrew Tyson**



## The Preludes of Chopin: fragments, miniatures, poems reaching out to infinity

'I must confess that I do not understand very well the title Chopin chose to give these short pieces: Preludes. Preludes to what? Each of Bach's preludes is followed by its fugue, which forms an entity with it.'

- André Gide, *Notes sur Chopin*

### Preludes to what?

'A fragment, like a small work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself, like a hedgehog.' It was with this lapidary definition - which is itself a fragment - that Friedrich von Schlegel defined one of the emblematic genres of the Romantic aesthetic: at the opposite pole from overarching forms, *romans-fleuves* or monumental works, the fragment embodies the essence of the poetry of the early Romantics. Incomplete and mysterious, finite and infinite, it appears to be - like a hedgehog - at once closed and open. A closed form, self-contained, circular, that can also lend itself to innumerable interpretations and project its mysterious spines outwards - towards infinity. Apparently incomplete or unfinished, the fragment thus, like a 'sphinx', suggests a riddle to be resolved. And this is how Chopin's Twenty-Four Preludes op.28 are often presented, as Jean-Jacques Eigeldinger reminds us<sup>1</sup>.

Johann Sebastian Bach, whose music Chopin admired and often played, was an important model for the Preludes op.28; we know that he took the score of The Well-Tempered Clavier to the Charterhouse of Valldemossa, where they were finished, and an edition of Bach's work annotated in Chopin's hand has also been preserved. As Gide observes, unlike the preludes and fugues of the 'Forty-Eight', the Preludes of op.28 are paradoxically a prelude to no other piece. This is not to

---

<sup>1</sup>Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin* (Paris: Fayard, 2000), p.137

say that Chopin invented the set of 'independent' preludes: Hummel had already published Twenty-Four Preludes op.67 in 1815, followed in 1827 by Moscheles with his Preludes op.73; and a few years later Kessler issued his Twenty-Four Preludes op.31 with a dedication to his 'friend' Chopin. But the influence of these preludes on the op.28 set was not fundamental, and it must also be said that they were for the most part informally intended to serve as introductions to other works in various keys, which is not the case with Chopin's – or at any rate the composer did not mention it.

While the detailed chronology of the composition of the Twenty-Four Preludes op.28 is uncertain and subject to controversy, we do know that Chopin completed the set on the island of Majorca before 22 January 1839, since it was on that date that he sent the manuscript to his friend Julian Fontana to be copied. They were published in June 1839 by Catelin of Paris, split into two volumes for commercial reasons, with a dedication to Camille Pleyel, who may perhaps have commissioned them. The German edition, issued in Leipzig by Kistner the same year, bears a dedication to Kessler, thus returning the favour of his op.31.

Very short or featuring some brief development, systematically monothematic and with the outward aspect of improvisations, Chopin's Preludes raise numerous questions for both performer and listener. Though they are self-contained, apparently autonomous poetic fragments, they are also incorporated in a cycle, a complete entity, on which they are perhaps dependent: are they intended to be played independently, or else one after the other, as a single whole? Can they in fact be used to introduce other works? Perhaps the freedom with which they may be performed is part of their mystery, and they should be treated like a poetic anthology in which, interpreting them as one wishes, one may read the poems independently of each other, as fragments, or else in continuity. Having acquired

the status of poetic models, the Preludes op.28 have frequently been imitated, by Scriabin, Debussy, Frank Martin, Martinů, Villa-Lobos, and even Gershwin – each treating the genre differently, but without ever attaining the profound degree of mystery that makes Chopin’s collection unique.

To this set of twenty-four preludes one may add two preludes composed by Chopin at other moments of his life, without any intention of including them in the op.28 collection: the Prelude op.45, composed in 1841, and a piece in A flat major, written in 1834 and dedicated to Pierre Wolff, but the manuscript of which, published for the first time in 1918, does not bear the title ‘Prelude’. The recent discovery of a sketch even hints at the existence of an unfinished twenty-seventh prelude, in E flat minor, which might have been incorporated in op.28 but which Chopin finally replaced by another piece.

### **Large pictures in small frames**

Schumann and Liszt were the first admirers of the Preludes op.28. Schumann, despite some reservations, thought them remarkable. The enthusiasm of Liszt, who edited them in 1877 for Breitkopf & Härtel, went much further. In his review of Chopin’s concert at the Salons Pleyel on 26 April 1841, he marvelled at their innovative scope:

*Chopin’s Preludes are compositions of a quite special order. They are not only, as the title might seem to imply, pieces intended to be played as an introduction to other pieces; they are poetic preludes, analogous to those of a great poet of our time Lamartine, which lull the soul in golden dreams, and raise it up to the regions of the ideal. Admirable in their diversity, the work and skill they contain can be appreciated only through meticulous examination. Everything here seems to*

*be spontaneity, impulse, sudden inspiration. They have the air of freedom and grandeur that characterises works of genius.*  
(*Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 May 1841)

By contrast, the Preludes are mentioned only very briefly in the first edition of his book *F. Chopin* (1852). Liszt is filled with wonder at the way Chopin renewed 'modest' and conventional genres: 'The titles *Études* and *Preludes* are also modest; yet the pieces by Chopin that bear them will nonetheless live on as types of perfection in a genre that he created, and which, like all his works, partake of the character of his poetic genius.' Liszt admired Chopin's ability to create and transcend 'small' forms. Here we touch on one of the commonplaces of Chopin reception of the period. But while for Lenz, in 1855, 'his pictures are large ones in small frames', for other commentators, such as the critic of the *Contemporary Review* in 1866, this was a weakness of his output: 'He was great in small things, but small in great ones.'

In singing the praises of small forms, of which the Preludes are a perfect example, Liszt has recourse to art history:

*We would wish to see applied to music the value that is placed on material proportions in the other branches of the fine arts, where, in painting for example, a canvas of twenty inches square such as [Raphael's] Vision of Ezekiel or Ruysdael's [Jewish] Cemetery is classified among those masterpieces rated more highly than many a picture of larger dimensions, even if it be by Rubens or Tintoretto. Is Béranger any less great a poet for having confined his ideas within the narrow limits of the song? Does not Petrarch owe his glory to his Sonnets?*

Should one reserve greater admiration for a skilfully developed sonata or a perfectly ordered fugue than for a finely polished mazurka or prelude? Liszt revolts

against this hierarchy of genres, and at the very end of his book he once again uses an artistic metaphor to defend the concision and modernity of Chopin's miniatures:

*Nowadays, when music is pursuing so general and so grandiose a development, Chopin seems to us in some respects like those painters of the fourteenth and fifteenth centuries who squeezed the productions of their genius into the margins of the parchment, but there painted their miniatures with such inspired strokes that, having been the first to dismantle Byzantine rigidity, they handed down the most ravishing of examples, which the future Francias, Peruginos, and Raphaels were to transfer to their canvases and frescoes.*

Whether they last ten or a hundred bars, whether they assume the aspect of quasi-improvisatory and ephemeral *visions fugitives* or that of delicately chased miniatures, by turns dreamy, tormented, or elegant, Chopin's Preludes, ever since their first performances, have inspired musicians and poets to conceive 'programmes' to which they might correspond. We know that Chopin profoundly disagreed with the application of colourful titles and programmatic interpretations to his works. But if his Preludes are poetic distillations and open-ended fragments, how can one prevent each individual listener from projecting his or her own interpretation on them? Hence the celebrated Prelude no.15 is nicknamed 'The Raindrop', following the famous anecdote of a raindrop that dripped regularly one evening in Majorca and which Chopin is said to have transposed into music. An immense range of interpretations exists for the other preludes, but, since they rest on the same fragmentary essence, they always have something in common. Hans von Bülow, like many other pupils of Liszt, and of course Alfred Cortot, proposed poetic interpretations of most of them. For Bülow the first prelude depicted the reunion of Chopin and George Sand; for Cortot it was 'feverishly awaiting the



beloved'. No.7 – a miniature mazurka – seemed to the German pianist to suggest a 'Polish dancer', while to the Frenchman it evoked 'delightful recollections floating like a fragrance through the memory', that is, reminiscences of Poland. The ninth corresponded, for Bülow, to 'Visions', which Cortot interpreted as a vision of a storm: 'The snow falls, the wind howls, the tempest rages; but in my sad heart, the storm is more terrible still.'

One could multiply these examples at will, but it is preferable to encourage each listener to set his or her imagination free and establish correspondences between the fragment in question and the echoes it prompts, for that is where the magic of Chopin's Preludes lies. 'True music suggests similar ideas to different brains', Baudelaire wrote of Wagner. There can be no doubt that the miniatures of Chopin possess a power of poetic suggestion as persuasive as that commanded by the composer of *the Ring*.

**Nicolas Dufetel**

*Translation: Charles Johnston*

Hailed by BBC Radio 3 as “a real poet of the piano,” American **Andrew Tyson** is emerging as a distinctive and important new musical voice. He is consistently recognized for his commanding and expressive performances, replete with imaginative interpretations and exceptional artistry. Recipient of a highly coveted Avery Fisher Career Grant, Mr. Tyson won Fifth Prize and was awarded the Terence Judd - Hallé Orchestra prize at the 2012 Leeds International Piano Competition. From this honor arose an extensive partnership not only with the Hallé Orchestra, with which he has performed numerous times to critical acclaim, but also with the Hallé Soloists, with whom he appears in chamber music concerts throughout the UK.

A Laureate of the Queen Elisabeth Competition, Mr. Tyson has performed throughout the United States and Europe, appearing to rave reviews as soloist with the Orchestra of St. Luke’s, the Colorado Symphony, the National Orchestra of Belgium, and the Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, among many others. He has performed under preeminent conductors, including Marin Alsop and Sir Mark Elder, and in recital at prestigious venues, including the Library of Congress in Washington, DC, the Caramoor Festival, and the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston.

After winning the Young Concert Artists International Auditions in 2011, he was awarded the John Browning Memorial Prize and was presented on their series at the Kennedy Center for the Performing Arts and at Alice Tully Hall.

After early studies with Dr. Thomas Otten of the University of North Carolina, he attended the Curtis Institute of Music, where he worked with Claude Frank. He later earned his Master’s degree and Artist Diploma at The Juilliard School with

Robert McDonald, where he won the Gina Bachauer Piano Competition and received the Arthur Rubinstein Prize in Piano.

ZZT  
347

RECORDED FROM 3 TO 6 JANUARY 2014 AT TELDEX STUDIO (BERLIN)  
EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER FOR ZIG-ZAG TERRITOIRES, SOUND ENGINEER,  
EDITING: FRANCK JAFFRÈS

EXECUTIVE PRODUCER: FREDERIK STYNS  
PRODUCTION & EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN  
MANAGEMENT: YOUNG CONCERT ARTISTS, INC.  
ARTWORK BY ELEMENT-S: GRAPHISME, JÉRÔME WITZ, PHOTO : CHRISTOPHE DARBELET

# outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:  
*Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :*  
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

