

A close-up, high-contrast photograph of a man's face. He has light-colored hair, deep-set wrinkles around his eyes, and a well-groomed white beard. His gaze is directed towards the right of the frame.

SIMAX
classics

CHOPIN NOW

4 BALLADES
BARCAROLLE
NOCTURNES OP. 62
POLONAISE-FANTAISIE

HÅKON
AUSTBØ

F R É D É R I C C H O P I N

- 1** Ballade No. 1 in G minor, Op. 23 **8:58**
- 2** Ballade No. 2 in F Major/ A minor, Op. 38 **7:16**
- 3** Ballade No. 3 in A-flat major, Op. 47 **7:43**
- 4** Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 **11:13**
- 5** Barcarolle in F sharp major, Op. 60 **8:39**
- 6** Nocturne in B major, Op. 62 No. 1 **6:26**
- 7** Nocturne in E major, Op. 62 No. 2 **5:01**
- 8** Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op 61 **12:44**

HÅKON AUSTBØ, PIANO

CHOPIN NOW

OLAF EGGESTAD

All works that should be studied must first be analysed exactly with a look at formal structure, then planned out from whichever feelings and psychological processes they awake and set in motion.

Mikuli quoting from Chopin's teaching

Poetry, science and improvisation

Let us agree: the poet Chopin was to a very small degree a dreamer. On the contrary, every day he went determinedly to his laboratory. He also paid close attention to what was happening within natural science in the real sense. In a letter home to his family in Warsaw on 11 October 1846 he held forth enthusiastically on astronomers' latest mathematical calculations, and whether the

irregularities in Uranus's trajectory could indicate one or more hitherto unnoticed objects in the solar system. That one could calculate this with just the tools of mathematics alone, by pure logic, fascinated him deeply. He also writes about new types of explosives, and was also occupied with the phenomenon of magnetism. A good source for understanding Chopin's attitude to the area of art and to be able to verify the link

between his interest in science and his composition work, is his artist friend Delacroix, and the latter's famous Journals. Delacroix refers to a little private lecture Chopin gave him during a drive with horse and carriage on 7 April 1849, where he called the fugue "music's pure logic" and counterpoint its "eternal principle": "Skill in *fugue* means to recognise that element of rationality and logic that the music contains." Delacroix is delighted by Chopin's "scientific" way of grasping artistic subjects, and adds on his own account: "For true science is not what one usually means by that word, namely a different field of knowledge from art. No, when knowledge is regarded in this way, when it is demonstrated by a man like Chopin, that is art itself; and art for its part is then no longer what people believe, that is to say a kind of inspiration that comes from I know not where, moves at random and only shows the picturesque surface of things. It is reason itself which is crowned by genius, but which follows the path of necessity and is controlled by higher laws."

Chopin Now, or Chopin in and for our time, can include so much – and even more, if one extends this to the historic. An important and essential *musical now*, or perhaps rather 'there and then', is what one properly calls *ex tempore*. Chopin was a matchless improviser, especially in the small hours, in a close circle amongst good friends. We will never know how it sounded. But we know that the day after he used to note down several of the motifs that buzzed in his inner ear after a night at the piano, and which he regarded as worth preserving. In his case to a particular degree it is worth pointing out that this 'there and then' also revolves around a

physical presence: "the concrete, present Being" (Merleau-Ponty). Chopin was a motile and pianistic exceptional talent, which was well on the way to developing into one of the period's greatest piano virtuosos completely by itself. The piano works are to a large degree undoubtedly a product of intuitive physique, of Chopin's enquiring hands. His cognition, sharp rationality and improvisatory presence converge in Merleau-Ponty's reorientation of the concept of science: "This scientific thought – comprehensive thought, the thought of the object in general – must fit itself anew into a prior 'it exists', returns to the perceived and the preliminary world as its location, as its foundation, as they are in our life and for our bodies; not the virtual body that one may correctly claim to be an information machine, but for the actual body that I call mine, the sentry that keeps silent behind my words and deeds." Or, one may add, gain the use of speech through practising music. After hearing Chopin play in Düsseldorf, Mendelssohn wrote significantly that he had at last heard "the perfect virtuoso." It is hard to say what made the greatest impression on Mendelssohn, whether it was the absence of wrong notes, the sureness of the musical form, or the experience of the astonishing conformity between, or the melding together of, ideas, physics and sound. Chopin, to an unusual degree, must apparently have effected a presence in and through his limbs, and his person could really best be described at the same time as completely flexible and completely controlled (Liszt said one inevitably treated him as a prince). His Polish friend Grzymala very strikingly compared Chopin's piano technique with the snake that dispatches its booty by dislocating its jaws: his

narrow hands could apparently and effortlessly stretch over the whole keyboard.

Correspondence and congruence, the necessary and the sufficient. In the way we recognise the term from mathematics, it also forms a central principle with the composer who admired mathematics. This was exactly the genius Chopin's technical star turn; we could, like Heidegger, say unveiling, through the concise, exact and congruent – perfectibility, stringency and economy. The pieces on this CD in a special way exemplify this quality of him as a composer: his intolerance of everything superfluous.

The ballades: A new orientation

The CD *Chopin Now* presents several of Chopin's late works or works from his last phase and those that outwardly or inwardly foreshadow it. How far it is a cover to call some of the pieces examples of 'Chopin's late style' (*Spätstil*) or whether such a thing exists, is however disputable – according to several criteria. The recording takes as its starting point an ellipse with two focus points, namely of genre and chronology (respectively 'ballades' and the cluster of opp. 60, 61 and 62). It is however also possible to say something meaningful about the chronology and creative history within them. The first in G minor was begun in transit, in fact during Chopin's second sojourn in Vienna in the winter of 1830-31, on the way to what would become his permanent domicile in Paris. However, it was not completed until 1835 and published in 1836. By then he was busy with his second, in F major/A minor. Some years also passed before this was published; it was not issued until 1840, a year after Chopin had

completed it. The A-flat Ballade was written in 1840-41 and the Ballade in F minor in 1842. So in reality he was continually occupied with the ballade genre for 11 years. According to Schumann, Chopin was the first to use the term ballade about a piece of music without a text. And the pieces also represent something completely new in his output, in regard to both form and technique. One can quickly point to some obvious common traits between them, such as the time signatures. With the exception of larger parts of the first Ballade, the majority are in 6/8 or 6/4 time, which gives them a light dancing momentum and (over long stretches) a wandering and narrative character. More subtle similarities are the mirror reprises and the delayed function of the dominant.

Much has been written and speculated about their possible literary inspiration. Chopin was neither indifferent nor apathetic literaturewise. He came from an academic family, was a clever school-boy and read a great deal all his life. Not least he was ardently committed to the literature of his contemporary Polish countrymen. Three ballads by the romantic national poet Adam Mickiewicz are, anecdotally, the basis of Chopin's last three Ballades (*Świtezianka*, *Undine* and *Budri* (*The Three Brothers Budri*)) – but if so, in undetermined order, although Schumann attests to the authenticity of the link between the F minor ballade and *Budri*. Overwhelmingly likely, however, is that Mickiewicz's ballads form the model for the musical pieces on a more general basis, or gave the idea for Chopin's genre.

The ballades are innovative in their dramaturgy and romantic narrative form, without thereby ending up

anything like programme music. It is an abstract, exclusively music-based narrative. Both in form and character the four are quite different, but they all rely on elements of sonata form as well as variation form. The second is the easiest to grasp (ABA'B'C/coda), but has the distinctive feature of closing in a key other than the one in which it begins. As Schumann points out, it should therefore be called the Ballade in F major/A minor. This ambivalence, which finally results in one not being able to find one's way home, sets it apart. After Schumann wrote a flattering letter to Chopin about No.1 in G minor (and Chopin after a long time eventually thanked him by saying that it was also one of his favourites), Chopin dedicated No. 2 to Schumann. In spite of the main section's movingly lyrical qualities and the violent drama in the interludes, Schumann nevertheless thought it was a disappointment compared with the first. And set against the originality and narrative grasp of the G minor Ballade, many pieces would come out badly; the opening of F major/A minor might sound passive in comparison. The G minor Ballade is a brilliant example in Chopin of a work with a specific and indigenous inspiration, but which becomes universal in its language and address. The external circumstances in this regard are certainly a factor: the ballade is dark in its fundamental character and conclusion, and opens with an heroic-tragic flourish on the Neapolitan sixth, probably reflecting the composer's dejection in Vienna and his longing for Poland – in addition to his melancholy presentiments about the fate of his homeland. The main section of the piece comprises two main themes that are expanded and varied and are then repeated in other keys – or with new

accompaniment. The codas form something of a central point in the Ballades, and the thundering off-beat gallop that makes up the G minor Ballade's coda is unusually effective.

Nos 1 and 2 are both logically and minutely connected, right down to the level of the smallest motif. Even these first examples in the genre thus display an astonishing unity in aesthetic and construction. Chopin concentrates on and elucidates only a few intervals and formulas, small short melodic phrases, that are developed into a broadly planned drama – but without their getting lost as identity-creating elements. Thus three notes – to begin with – in descending stepwise motion play a decisive role in both pieces, often in combination with a leap of a third and the more or less striking presence of the interval of a fourth, as a leap or motivic framework (a tetrachord).

Chopin rarely discusses his compositions in letters or elsewhere, – the music describes itself, he would no doubt have said. However, here and there small hints leak out. An apparently glaring contrast to the improvisatory method is his statement in the letters to Julian Fontana from Nohant in August 1841. He writes, "Tomorrow you will receive the Nocturnes [op.48], and by the end of the week the Ballade [op. 47] and the Fantasia [op.49]; *I cannot polish them enough.*" We know that Chopin had a renewed interest in the academic side of composition from ca. 1840 – noticeably from the F-sharp minor Polonaise, op.44, and beyond. This involved further studies and new readings of above all Bach and Cherubini, and from now on a tendency or inclination to a more distilled means of expression is

traceable, together with an improved structural awareness, both in consistency and coherence, and in a pronounced presence of contrapuntal techniques and advanced harmony (only op.52 of the Ballades is contrapuntal in a strict sense, but imitation techniques and representations of theme and motivic material in all parts, is found in several of them). Grace notes and ornaments – which with Chopin has certainly always been on the boundary between passage work and melodic structure – is now as good as erased. To the degree that they are found, they are also pervaded by logical motivic and structural thinking.

Of the Ballades, it is no.3 in A-flat major that is the most integrated. The thematic phrases, harmonic progressions or passages that do not reflect any of the motivic starting material are scarce. This includes the ascending fourth with the subsequent descending second (the end of the theme in the right hand), and the chromatic descent in the bass. The piece is apparently in the form of an arch, ABCBA plus a coda. However, a closer look reveals a more complex structure, a variant of sonata form, with an element of distant keys and refined elaborated motivic dissociations: Theme A (A-flat major), theme B (C major/F major, F minor), variations of themes A and B (A-flat major), coda. Finally the introductory opening theme sounds definitively in the bass line's octaves. There is speculation about concrete inspirations for the work (Schumann is also a source here), and besides many have claimed that it contains a musical look askance at the vacation in Majorca. But in spite of a dramatic key change where the work seems to be more and more broken up before

it is finally assembled again, op.47 is the lightest of the Ballades, with a thoroughly optimistic and triumphant basic character.

Many consider the fourth Ballade in F minor to be Chopin's most important and opulent single composition. It is introduced by a theme that has been described as the very epitome of romantic melancholy. In what follows we are presented with episodes that span strongly contrasting emotional content, and the listener is tossed between mentally far removed locations. The F minor Ballade ends in darkness – albeit a defiant and heroic darkness; its existential depth is due to the amount and concentration of life experience embodied in musical form, but also that it, so to speak, seems to observe life from the viewpoint of death. The work has an intensity that inclines towards the repressed, but in between turns aside into cooler sections with a greater peace of mind. The harmony over large parts is pervaded by chromaticism and is one of the examples that allow us to understand how Wagner could declare Chopin to be one of his most significant sources of inspiration. In a few places there blazes over the clouds something that can be reminiscent of the *fioratura*, the opera stars' coloratura ornamentations, of earlier works, but just as quickly as they are brought to the surface, they are absorbed again by the conflict-ridden undercurrents of the piece. The rapid emotional movement reaches a high point in the intricate and turbulent coda – which at the same time marks the ballade's dark climax. The final passages constitute a maelstrom of counterpoint and asymmetric harmonic accents that give weight to Paderewski's words about 'the Poles' inherent arhythmia', their

love of distorted and unexpected accents. The coda is like a therapeutic high-speed film, a marvellously abridged reworking of a wealth of psychological problems. But even here, as in the rest of his *oeuvre*, Chopin remains true to his instinct for elegance.

Late style and possible Urstück

From the last ballade, we take a small leap in time to three subsequent opus numbers, starting with the Barcarolle op.60 in F-sharp major (or G-flat major), Chopin's apparently favourite key. Behind him are a series of pieces which, in the method of writing or compositional approach, are related. In addition to the last two Ballades, the *Fantasia* op.49, the fourth *Scherzo* in E major, the B minor Sonata and the *Berceuse* op.57 belong to the same group. In between there were several new groups of nocturnes and mazurkas. However, in the following two or three years there is much that shows that he was living through a sort of crisis, where composition work was going unusually slowly. Chopin the perfectionist allowed nothing to leave him unless it met his sky-high demand for quality, but that does not mean that he could not also compose easily. The Prelude op.45 was written down in one single spell, and the same applies to several other shorter works. But from autumn 1844 he complains about a certain stagnation, or that he is not happy with what he is creating. According to G.Sand he called what he did "loathsome" and "miserable", and is still saying in a letter home in 1845 that he is "playing little, but writing even less". He evidently recognises the need of another renewal, or to conquer less familiar terrains – or overcome new barriers. Or he

is teeming with something that still has not found its language.

As previously pointed out, there are reasons for being able to claim that op.23, both psychologically and structurally, is absolutely an already burgeoning late style, or forms the pathway to it. A wedge, that is enriched by studies of counterpoint and is finally pushed in, breaking open his aesthetic universe in the middle of the 40s. Chopin is apparently governed by disparate affinities and creative drives, not to say regimes. And in pressured and changing times it is as if he makes contact with aesthetically deep structures, that at times he truly experienced as his 'true path' – a concurrence with his *aesthetic conscience*. One could therefore, with a certain validity, say that *Chopin Now* could also be regarded as a *precarious now*, a 'now or never', in his late style, and in the very structure of the works. Now, one should not become hypnotised by the G minor ballade alone. Doubtless the technique can also be seen in the light of his innovations in the two collections of Etudes, opp.10 and 25, which frame its origin, and the "Revolutionary Study" is perhaps a part of the same narrative as the Ballade. The same concentrated energy also characterises several of the Preludes op.28, but Chopin's new sense of form appears to break through in op.23. After the mid-40s, it is natural to believe that he identifies himself with the work of the mathematician and associates this especially with contrapuntal technique for its own sake that now asserts itself more than ever, and that this is precisely an expression of the most genuine and deep principles ("eternal principles", cf. the conversation with Delacroix), and therefore

also the most enduring and (most universally) valid. In the meantime he had given birth to the *Barcarolle* op.60, the *Polonaise-Fantasia* op.61 and two Nocturnes, op.62, as well as the Cello Sonata op.65.

In 1845 Chopin and G.Sand first spoke of taking a trip to Italy. Nothing came of the journey, but Chopin nevertheless immersed himself in a Venetian subject and tried out his new principles in a basically simple and coded material linked to the canal city: the gondoliera. Op. 60 therefore makes use of snatches of gondoliers' songs, but which he develops into a sophisticated piece of music, and where the atmosphere and the mood, combined with the movement of boat and wave, rapidly gives way to purely musical ideas. The *Barcarolle* is a superb demonstration of Chopin's talent to unfold an apparently inexhaustible compositional imagination within a strict framework. The piece is special in the way that it is consistent in its basic character – given through the rolling 12/8 rhythm – but at the same time full of surprising episodes and wide-ranging modulations. Typical polyphonic techniques such as canon and stretto are made use of, in accordance with accepted practice, particularly in the concluding section, and the harmony is riddled with chromaticism, as in the F minor Ballade.

One may ask how far with op.60 Chopin has yet reached the final or possibly second phase of his late style. It depends on which criteria are used as a basis. Within music the term 'late style' has iconically been applied to Beethovens third period, with the last five piano sonatas, the 9th symphony, the *Missa Solemnis* and the Galitzin quartets etc.

This creates a certain precedence as to how the term should be interpreted, and has since been associated with a homeless style, something displaced or far ahead of its time, something profanely apocalyptic, aesthetically fragmentary or a *meta-style*, that comments on both style-phenomena and the art in this way.

When we then come to the *Polonaise-Fantaisie* op.61 (placed on this CD after the Nocturnes op.62) one is dealing with a work which, in quite a different dimension and in quite a different way from its predecessors, fills the criteria of the established idea of 'late style'. The piece has an up until then unheard polynomial narrative structure, although Chopin experimented with the polonaise form in both opp.44 and 53 (as early as the F-sharp minor Polonaise he was in doubt about whether he should call it polonaise or fantaisie). In particular it is the middle sections of these which are irregular and where one sees a desire to blend the genres. Nevertheless one may speak of an overall ternary form, ABA. Op.61 abandons it; the piece may rather be regarded as a broadened B section where elements of A are pressed in – thus twisted, with the inside out. At first hearing the work is quickly perceived as formless and disjointed, or at any rate rhapsodic. The different sections or segments can loosely be defined as an improvisatory style, impro-polonaise, polonaise, ballade-polonaise, mazurka-ballade etc., but the identities are ambiguous. A particular trait in Chopin's late style as expressed here is his desire to broaden and lengthen *unstable sequences* – and on several levels. Likewise he creates expectations that are not fulfilled and cultivates the fragmentary. In other

words it is a work that makes itself, the music, and terms of style or genre the subject of debate – or on the whole makes the art's ability for completion problematic. The language is, however, stripped down to essentials, and op.61 is in truth one of the most consistent pieces Chopin wrote. But to discover that, one should rather follow his own advice about going to the analysis. Op.61 can therefore seem chaotic or even deconstructive; it is definitely an 'impure text', but it is also translucent. More than ever the *unveiling* is maintained as his aesthetic strategy. The C-flat of the opening (enharmonic with B natural) instead of C as the third of the chord of A-flat, also forms the gateway to understanding the harmonic development of the whole work. And what is more, the intervals and small set motifs that make up the original cells in several of the Ballades, most obviously in the third, also form the building blocks here: third, fourth, second (plus the sixth). In variable order. This is so striking that one may speculate whether behind, or as a basis for most of the opuses on this CD, there lies an *Urstück*. Which – in so far as Chopin is in touch with this aim – could only manifest itself in ever new aspects and individual works.

The Nocturnes op.62 are both typical late works, but tap different sources from broadly planned conceptions like op.61 and the Cello Sonata, op.65. The B major Nocturne immediately announces a reality out of the ordinary by rolling out a minor supertonic-seventh chord at the opening. Then follows a remarkable mixture of almost naive simplicity in the melodic material, and, typical of Chopin, a tight chordal texture which carries within it a refined polyphony. The form is roughly ABA,

where the middle section in A-flat major with the designation *sostenuto* (sustained) is close to a retrospective *Albumblatt* genre. But over the syncopated chordal accompaniment is heard a melody which is at the same time a non-melody, with strikingly wide intervals in slow note values and a series of imperceptible breaks. The *Albumblatt* idyll is turned on its head by the notorious rhythmic and harmonic instability; in spite of the long melody notes, it is never allowed to rest. The instability is underlined when the A section returns: the descending opening theme is played in trills and becomes an allusion to the last Beethoven sonatas where the 'trill' is also made into a distinctive *topos* (location). The trills are succeeded by something one could call a hyper-chorale, with harmony that points far into the future. The piece ends in a coda where doubt is sown about the main key, where abstract semiquaver passages with flattened sevenths float over single pedal points in the bass. In general, the Nocturne with its intangible character, has something almost metaphysical, not to say spectral, about it: an echo of time beyond time.

The character of 'the other naivety' also strikes one in encountering the E major Nocturne (to which the first is in a dominant relationship – and thus can be said to prepare for, not least in the flattened sevenths in the coda). In narrative logic, no.2 is often claimed to be simple, as opposed to no.1, but it is a simplicity which, if not before, is distorted in an agitated middle section, where we are pulled through diverse minor keys and exotic harmonic progressions. The density of information and the frequent transitions and modulations are raised to

an even higher level in the E major Nocturne than in its predecessor in B major. In psychological content they both, but not least the E major, feel so far from Chopin's early works that what is reminiscent of the typical melodic shapes, ornamentation and decoration of his younger years, is perceived at its climax as disguises and really a play on its own platitudes and clichés. One could almost suspect the rather over-simple melody that suddenly unfolds into *fioratura* of being something of a Trojan horse. The coda returns to the more lucid problematic content of the middle section, but in a gentle and muted form. It becomes a smouldering oscillation between, in particular, the main key and the parallel key, C-sharp minor, which – after a final far-reaching tonal fluctuation, which forces us suddenly to regard ourselves from a distant star, or perhaps from the contemporary astronomers' undiscovered heavenly bodies – is completely affirmed in the final chord.

Chopin Now

Does Chopin concern us today? Does he have a relevance that reaches beyond history? – or possibly a particular topicality now? We want to believe that his late style in particular stands up well at a time when empirical arguments, and what one perhaps perceives as intellectual integrity, have great appeal. Or where one sees a tendency for physics, cosmology, poetry and philosophy to converge – or learn that these do not need to contradict one another. If traditional science has been concerned with the world in its obscurity (according to Merleau-Ponty), it is natural to let Chopin, on the threshold of a scientifically optimistic paradigm, introduce a new scientific term, a

science that is concerned with the *transparent*, or that which renders transparent. The Chopinesque late style is music with x-ray vision; with him the scientific is something illuminated, as if the *maya-veil* is on the point of being torn to shreds. Visionary dreaming and skinless thought.

CHOPIN NOW

OLAF EGGESTAD

Alle verker som skal innstudereres, må først analyseres nøyaktig med henblikk på formal struktur, dernest kartlegges ut fra hvilke følelser og psykologiske prosesser de vekker og igangsetter.

Mikuli siterer fra Chopins undervisning

Poesi, vitenskap og improvisasjon

La oss slå det fast: Poeten Frédéric Chopin var i svært liten grad en drømmer. Tvert om gikk han hver dag målbevisst til sitt laboratorium. Han fulgte dessuten ivrig med på hva som beveget seg innen naturvitenskapene i egentlig forstand. I et brev hjem til familien i Warszawa den 11. oktober 1846 legger han entusiastisk ut om astronomenes seneste

matematiske beregninger, og om at uregelmessigheter i Uranus' bane kunne tyde på tilstedeværelsen av ett eller flere hittil uoppdagede objekter i solsystemet. At man kunne kalkulere seg frem til dette med matematikkens verktøy alene, ved den rene logikk, fascinerte ham dypt. Han skriver også om nye typer eksplosiver, samt er opptatt av magnetisme-fenomenet.

En god kilde til å skjonne Chopins holdning på kunstens område og å få verifisert forbindelsen mellom vitenskapsinteressen og hans kompositoriske virke, er malervennen Delacroix, og dennes berømte dagboknedtegnelser. Delacroix refererer til en liten privatforelesning Chopin ga ham under en kjøretur med hest og vogn den 7. april 1849, der han kaller fugen «musikkens rene logikk» og kontrapunkt dens «evige prinsipp»: «Kynighet i *fuga* betyr å erkjenne det element av rasjonalitet og følgeriktighet som musikken inneholder.» Delacroix er henrykt over Chopins «vitenskapelige» måte å gripe an kunstneriske emner på, og føyer til for egen regning: «For den sanne vitenskap er ikke hva man vanligvis mener med ordet, nemlig et kunnskapsområde forskjellig fra kunsten. Nei, når vitenskapen betraktes på denne måte, når den demonstreres av en mann som Chopin, da er den kunsten selv; og kunsten på sin side er da ikke lenger hva godtfolk tror, det vil si en slags inspirasjon som kommer jeg vet ikke hvorfra, beveger seg på slump og bare viser tingenes pittoreske ytterside. Den er fornuftens selv som krones av geniet, men som følger nødvendighetens vei og tøyler av høyere lover.»

Chopin now, eller Chopin i og for vår tid, kan innebære så mangt – og enda mer, om en utvider dette nå også til det historiske. Et viktig og essensielt *musikalisk* nå, eller kanskje snarere ‘der og da’, er det man på fint kaller *ex tempore*. Chopin var en makeløs improvisator, især utover i de små timer, i en engere krets, blant gode venner. Vi får aldri vite hvordan det lød. Men vi vet at han dagen

derpå hadde for vane å notere ned flere av motivene som summet for hans indre øre etter natten ved klaveret, og som han betraktet som bevaringsverdige. I hans tilfelle er det i særlig grad verd å poengtere at dette ‘der og da’ også dreier seg om et kroppslig nærvær: «den konkrete, nærværende Væren» (Merleau-Ponty). Chopin var et motorisk og pianistisk spesialtalent som langt på vei utviklet seg til å bli en av tidenes største klavervirtuoser helt på egen hånd. Klaververkene er utvilsomt i stor grad et produkt av intuitiv fysikk, av Chopins utforskende hender. Hans kognisjon, skarpe rasjonalitet og improvisatoriske nærvær løper sammen i Merleau-Pontys reorientering av vitenskapsbegrepet: «Den vitenskapelige tanken – overblikkstanken, tanken om gjenstanden i alminnelighet – må på ny innpasse seg i et forutgående ‘det finnes’, vende tilbake til den sansende og den forarbeidede verden som sitt sted, som sin grunn, slik de er det i vårt liv og for våre kropper, ikke den virtuelle kroppen som man med rette kan hevde er en informasjonsmaskin, men for den konkrete kroppen som jeg kaller min, vaktposten som holder seg taus bak mine ord og handlinger.» Eller man kunne tilføye, får talens bruk gjennom å utøve musikk. Etter å ha hørt Chopin spille i Düsseldorf skriver Mendelssohn betegnende at han endelig hadde opplevd «den perfekte virtuos.» Det er ikke godt å si hva som har gjort størst inntrykk på Mendelssohn, om det var fraværet av feilslag, sikkerheten i den musikalske utforming, eller erfaringen av et forbløffende samsvar mellom, eller sammensmelting av, idéer, fysikk og lyd. Chopin må åpenbart i usedvanlig grad

ha formidlet et nærvær i og ved sine lemmer, og hans tilstedeværelse kunne trolig best beskrives som på samme tid fullkommen plastisk og fullkommen kontrollert (Liszt sa man uvegerlig behandlet ham som en prins). Den polske vennen Grzymala sammenlignet antagelig meget treffende Chopins klaverteknikk med slangen som setter til livs sitt bytte ved å hekte kjevene av ledd; hans smale hender kunne tilsynelatende og uanstrengt nå over hele klaviaturet.

Samsvar og sammenfall, det nødvendig og tilstrekkelige. Slik vi kjenner dette vilkåret fra matematikken, utgjør det også et sentralt prinsipp hos komponisten som beundret matematikk. Nettopp dette var geniet Chopins tekniske paradenummer; vi kunne med Heidegger si avdekningen, gjennom det konsisse, eksakte og kongruente – perfektibilitet, stringens og økonomi. Stykkene på denne CDen eksemplifiserer i særklasse denne kvaliteten ved ham som komponist: intoleransen overfor alt overflødig.

Balladene: En nyorientering

CDen *Chopin now* presenterer flere av Chopins sene verker, eller verker fra hans siste fase, og de som forut- eller innevarsler denne. Hvorvidt det er dekning for å kalle noen av stykkene eksempler på 'Chopins senstil' (*Late style, Spätstil*), eller om en slik eksisterer, er imidlertid diskutabelt – ut fra flere kriterier. Innspillingen er i utgangspunktet en ellipse med to brennpunkter, nemlig av sjanger og kronologi (henholdsvis 'ballade' og clusteret av opusnumrene 60, 61 og 62). Det er likevel også mulig

å si noe meningsfylt om kronologien og tilblivelseshistorien til balladene innbyrdes. Den første i g-moll ble påbegynt i transitt, nemlig allerede under Chopins andre Wien-opphold vinteren 1830-31, på gjennomreise til det som skulle bli hans permanente etablering i Paris. Men den ble ikke fullført før i 1835, og utgitt i 1836. Da var han i gang med sin andre, i F-dur/a-moll. Det drøyet noen år også før den utkom, den ble ikke sendt ut fra forlaget før i 1840, etter å ha ligget ferdig hos Chopin et års tid. Ass-dur-balladen kom til 1840-41, og balladen i f-moll 1842. Så i realiteten befatter han seg med ballade-sjangeren kontinuerlig i 11 år. Ifølge Schumann var Chopin den første til å bruke ballade-betegnelsen om et musikkstykke uten tekst. Og stykkene representerer også noe helt nytt i hans produksjon, med hensyn til både form og teknikk. Det er fort gjort å peke på noen opplagte fellestrekk dem imellom, slik som taktaartene. Med unntak av større partier i den første balladen, har de fleste meteret 6/8 eller 6/4, hvilket gir dem et lett dansende momentum, og (over lengre strekk) et vandrende og fortellende preg. Mer subtile likhetstrekk er speilreipser og forsinkede dominantfunksjoner.

Om deres mulige litterære inspirasjon er det skrevet og spekulert mye. Chopin var boklig sett verken likegyldig eller sløv. Han kom fra en akademikerfamilie, var skoleflink og leste mye hele livet, ikke minst var han glødende engasjert i sine samtidige polske landsmenns litteratur. Tre av balladene til den romantiske nasjonal dikteren Adam Mickiewicz ligger anekdotisk til grunn for Chopins siste tre ballader (*Świtezianka*, *Undine* og *Budri* (De

tre brødrene Budri) – men om så er, i usikker rekkefølge, skjønt Schumann attesterer autentisiteten av linken mellom f-moll-balladen og *Budri*. Overveiende sannsynlig er det imidlertid at Mickiewicz' ballader danner modellen til musikkstykken på mer generell basis, eller ga idéen til Chopins sjanger.

Balladene er nyskapende ved sin dramaturgi og romantiske fortellerform, uten at de derved havner noe i nærheten av programmusikk. Det er et abstrakt, utelukkende musikalsk fundert narrativ. Såvel formmessig som i karakter er de fire svært forskjellige, men de støtter seg alle til elementer av både sonatesatsform og variasjonsformer. Nummer to er den mest oversiktlige av dem (ABA'B'C/coda), men har den eiendommelighet at den slutter i en annen toneart enn den begynner. Slik Schumann påpeker bør den derfor benevnes som Ballade i F-dur/a-moll. Denne ambivalansen som til slutt resulterer i at man ikke finner hjem igjen, setter den i en særstilling. Etter at Schumann hadde skrevet et rosende brev til Chopin om nr. 1 i g- moll (og Chopin etter lang tid omsider takket med å si at den også hørte til hans egne favoritter), dediserte Chopin nr. 2 til Schumann. Trass i hoveddelens betagende lyriske kvaliteter og det forrykende drama i mellomspillene syntes imidlertid Schumann denne ble en skuffelse, sammenlignet med den første. Og stilt opp mot originaliteten og fortellergrepet i g-moll-balladen vil mange stykker fort komme dårlig ut; åpningen av F-dur/a-moll kan fortone seg passiv i forhold. G-moll-balladen er et glitrende eksempel hos Chopin på et verk med en spesifikk og stedegen

inspirasjon, men som blir universelt i sitt språk og sin henvendelse. De ytre omstendigheter har nok i dette tilfellet spilt inn: Balladen er mørk i sin grunnkarakter og konklusjon, og åpner med en heroisk-tragisk gestus på den neapolitanske sekst, og avspeiler trolig komponistens nedstemhet i Wien og savnet av Polen – samt hans dystre forutanelser om hjemlandets skjebne. Stykkets hoveddel består av to hovedtema som utdypes og varieres og så gjentas i andre tonearter – eller med nytt akkompagnement. Codaene utgjør noe av tyngdepunktene i balladene, og den tordnende off-beat-galoppen som utgjør g-moll-balladens, er usedvanlig effektfull.

Nr. 1 og 2 er begge konsekvent og minutiøst sammenføyd, ned på minste motivnivå. Selv disse første eksemplene i sjangeren fremviser dermed en frapperende enhet i estetikk og konstruksjon. Chopin koncentrerer seg om og tydeliggjør noen ganske få intervaller og former, små korte melodiske vendinger, som utvikles til en bredt anlagt dramaturgi – men uten at de går tapt som identitetsskapende elementer. Således spiller tre toner i – til å begynne med – fallende trinnvis bevegelse en avgjørende rolle i begge stykkene, ofte i kombinasjon med et terssprang og det mer eller mindre slående nærværet av et kvartintervall, som sprang eller motivisk ramme (tetrakord).

Chopin omtaler lite sine komposisjoner i brev og ellers, – musikken omtaler jo seg selv, ville han nok ha sagt. Men her og der lekker det ut små hint. I tilsynelatende grell kontrast til den improvisatoriske

metoden står hans uttalelser i brevene til Julian Fontana fra Nohant i august 1841. Han skriver: «I morgen skal du få Nocturnene [op. 48], og innen slutten av uken Balladen [op. 47] og Fantasien [op. 49]; *jeg kan ikke polere dem nok.*» Vi vet at Chopin fattet en fornyet interesse for komposisjonsarbeidets akademiske sider fra ca. 1840 – synlig fra fiss-moll-polonesen op. 44 og fremover. Dette innebar ytterligere studier og nylesninger av fremfor noen Bach og Cherubini, og fra nå av merkes en tendens eller dragning mot et mer destillert uttrykk, samt en høynet strukturell bevissthet som går på både konsistens og koherens, og på et markant nærvær av kontrapunktiske teknikker og avansert harmonikk (kun op. 52 av balladene er kontrapunktisk i streng forstand, men imiterende teknikker og representasjoner av tema- og motivmateriale i alle stemmer, finnes i flere av dem). Forsiringer og ornamenter – som hos Chopin riktignok alltid har ligget i grenselandet mellom passasjeverk og melodisk struktur – er nå så godt som utradert. I den grad de finnes har den konsekvente motiviske og strukturelle tenkningen også invadert disse.

Av balladene er nr. 3 i Ass-dur den mest integrerte. Det er knapt den tematiske vending, harmoniske progresjon eller passasje som ikke kan tilbakeføres til noen ganske få motiviske utgangsimpulser. Til disse hører den oppadstigende kvarten med påfølgende fallende sekund (slutten av tema i høyre hånd), og den kromatiske nedgangen i basstemmen. Tilsynelatende fremstår stykket i bueform, ABCBA pluss coda. Men et nærmere blikk avslører en mer

kompleks struktur som en variant av sonatesatsform, med innslag av fjerntliggende tonearter og raffinert utbroderte motivdeler (avspaltninger): Tema A (Ass-dur), tema B (C-dur/F-dur, f-moll), varianter av tema A og B (Ass-dur), gjennomføringsdel utledet av tema A og B (ciss-moll), rekapitulasjon/reprise med tema A (Ass-dur), coda. Til slutt slås det tilgrunnliggende åpningsmotivet endegyldig fast i basslinjens oktaver. Det er spekulert i konkrete inspirasjoner til verket (Schumann er en kilde også her), og mange har dessuten hevdet at det inneholder musikalske skråblikk på Mallorca-oppholdet. Men på tross av en dramatisk toneartsutvikling der verket synes å splittes mer og mer før det endelig igjen samles, er op. 47 den lyseste av balladene, med et gjennomgående optimistisk og seierikt grunnpreg.

Mange holder den fjerde balladen i f-moll op. 52 for å være Chopins viktigste og rikeste enkeltkomposisjon. Den intones med et tema som er blitt beskrevet som selve innbegrepet av romantisk melankoli. I det følgende presenteres vi for episoder som spenner over sterkt kontrasterende følelsesinnhold, og lytteren kastes mellom mentalt fjerntliggende lokaliteter. F-moll-balladen ender i mørke – om enn et trassig og heroisk mørke; dens eksistensielle tyngde beror på mengden og konsentrasjonen av livserfaringer nedfelt i musikalsk form, men også at den så å si synes å betrakte livet fra dødens synsvinkel. Verket har en intensitet som heller mot det innbitte, men bøyer innimellom av i svalere avsnitt med større sjelsro. Harmonikken er over lange partier

gjennomsyret av kromatikk og er et av de eksempler som lar oss forstå at Wagner kunne oppgi Chopin som en av sine betydeligste inspirasjonskilder. Et par steder flammer det over himmelen noe som kan minne om tidligere verkers *fioritura*, operastjernenes koloraturutsmykninger, men like fort som de løftes til overflaten oppslukes de igjen av stykkets konfliktfylte understrømmer. De raske emosjonelle flyttene toppe seg i den intrikate og turbulente codaen – som samtidig markerer balladens mørke klimaks. Sluttpassasjene utgjør en malstrøm av kontrapunktikk og asymmetriske harmoniske betoninger som gir vekt til Paderewskis ord om ‘polakkenes innfødte arytmí’, deres forkjærighet for skjeve og uventede aksenter. Codaen er som en terapeutisk hurtigfilm, en makeløst sammentrukket bearbeidelse av et vell av psykologiske problemstillinger. Men selv her, som i resten av sitt oeuvre, forblir Chopin tro mot sitt instinkt for eleganse.

Senstil og mulig Urstück

Fra den siste balladen gjør vi et lite sprang i tid frem til tre påfølgende opusnumre, som starter med Barcarollen op. 60 i Fiss-dur, Chopins angivelige yndlingstoneart (eller Gess-dur). Bak ham ligger en rekke stykker som i skrivemåte eller kompositorisk tilnærming er beslektet. I tillegg til de siste to balladene hører bl.a. *Fantasien* op. 49, den fjerde *Scherzoen* i E-dur, h-moll-sonaten og *Berceuse* op. 57 med i samme gruppe. Innimellom er det kommet til flere nye knipper av nocturner og mazurkaer. Men i de påfølgende par-tre årene er det mye som tyder på at han gjennomlever en slags krise, der

komposisjonsarbeidet går usedvanlig trått. Perfeksjonisten Chopin slapp ingenting ifra seg med mindre det ansto hans skyhøye kvalitetskrav, men dét betyr ikke at ikke også kunne komponere lett. Preludiet op. 45 ble skrevet rett ned i én eneste raptus, og det samme med flere andre kortere verk. Men fra høsten 1844 klager han over en viss stillstand, eller at han ikke er tilfreds med det han skaper. Overfor G. Sand kaller han det han gjør «avskyelig» og «miserabelt», og sier fremdeles i brev hjem i 1845 at han «spiller lite, men skriver enda mindre.» Han kjenner øvensynlig på behovet av nok en fornyelse, eller av å forsere ytterligere terrenget – eller hindringer. Eller han er svanger med noe som ennå ikke helt har funnet sitt språk.

Som påpekt er det grunnlag for å kunne hevde at op. 23 nettopp både psykologisk og strukturelt er en foranskutt senstil, eller danner passasjen inn til denne. En kile, som anrikes med studier i kontrapunkt og endelig utvides og sprenger hans estetiske univers på midten av 40-tallet. Chopin beherskes åpenbart av ulikartede affiniteter og kreative driv, for ikke å si regimenter. Og i pressede og omskiftelige tider er det som om han får kontakt med estetiske dypstrukturer, som han trolig på et tidspunkt erfarte som sin ‘sanne vei’ – eller å være i pakt med sin *estetiske samvittighet*. En kunne derfor med en viss rett si at *Chopin now* også påtreffes som et *prekært nå*, et ‘nå eller aldri,’ i hans sens stil, og i selve verkenes struktur. Nå skal man ikke stirre seg blind på g-moll-balladen alene. Uten tvil kan den teknisk også ses i lys av hans nyvinninger i de to etydesamlingene op. 10 og 25, som rammer inn

tilblivelsen av den, og «Revolusjonsetyden» er kanskje en del av samme fortelling som balladen. Den samme konsentrerte energi preger også flere av *Preludiene* op. 28, men Chopins nye formfølelse later til å slå igjennom i op. 23. Etter midten av førtitallet er det nærliggende å tro at han identifiserer seg med matematikernes arbeid og assosierer dette med især de kontrapunktiske teknikkene for egen kunst som nå gjør seg gjeldende mer enn noensinne, og at disse nettopp er uttrykk for de sanneste og dypeste prinsipper («evige prinsipper», kfr. samtalen med Delacroix), og følgelig også de varigste og (allmenn) gyldigste. I mellomtiden har han nedkommert med *Barcarolle* op. 60, *Polonaise-Fantaisie* op. 61 og to nocturner op. 62, foruten cellosonaten op. 65.

I 1845 snakket opprinnelig Chopin og G. Sand om å ta seg en tur til Italia. Reisen ble det ikke noe av, men Chopin lot seg likevel nedsenke i et veneziansk sugett og prøvde ut sine nye prinsipper på et i utgangspunkt enkelt og kodet materiale knyttet til kanalbyen: Gondolieraen. Op. 60 består derfor av brokker av gondolførersanger, men som han utvikler til et avansert musikkstykke, og der den atmosfære og de stemninger som er forbundet med båt og bølgeskvulp raskt må vike plassen for rent musikalske idéer. *Barcarollen* er en suveren demonstrasjon av Chopins evne til å utfolde en tilsynelatende uuttømmelig kompositorisk fantasi innenfor en streng ramme. Stykket er spesielt på den måten at det er ensartet i sin grunnkarakter – gitt ved den rullende 12/8-rytmen – men samtidig fullt av overraskende episoder og vidtrekkende

modulasjoner. Typisk polyfone teknikker som kanon og tettføring anvendes, i overensstemmelse med skikk og bruk, især i konkluderende avsnitt, og harmonikken er spekket med kromatikk slik som i f-moll-balladen.

Det kan spørres om hvorvidt Chopin med op. 60 ennå har ankommet den endelige eller eventuelt andre fase av sin sene stil. Det avhenger av hvilke kriterier en legger til grunn. Innen musikk er senstil-begrepet ofte blitt brukt ikonisk om Beethovens tredje periode, med de siste fem klaversonatene, 9. symfoni, *Missa Solemnis*, Galitzin-kvartettene osv. Med dette er det skapt en viss presedens for hvordan begrepet skal tolkes, og det har siden vært knyttet til en hjemløs stil, noe out-of-place eller langt forut for sin tid, noe profant apokalyptisk, estetisk fragmentarisk eller en meta-stil som kommenterer både stil-fenomener og kunsten som sådan.

Når vi så kommer til *Polonaise-Fantaisie* op. 61 (på CDen plassert etter nocturnene op. 62), har man å gjøre med et verk som i en ganske annen utstrekning og på en helt annen måte enn sine forgjengere oppfyller kriteriene til den etablerte forståelse av 'senstil'. Stykket har en til da uhørt flerleddet fortellerstruktur, skjønt Chopin eksperimenterte med poloneseformen i både op. 44 og 53 (allerede fiss-moll-polonesen var han i tvil om han skulle kalle polonese eller fantasi). Det er særlig midtdelene av disse som er irregulære, og hvor man ser en vilje til å blande sjangre. Likevel kan man tale om en overordnet tredelt form, ABA. Op. 61 forlater

dette; stykket kan heller oppfattes som en utvidet B-del der elementer av A er trukket inn – altså vrengt, med innsiden ut. Ved første gangs gjennomlytting oppleves verket fort som formløst og usammenhengende, eller ihvertfall rapsodisk. De ulike deler eller ledd kan løst defineres som improvisatorisk stil, impro-polonese, polonese, ballade-polonese, mazurka-ballade osv., men identitetene er tvetydige. Et særtrekk ved Chopins sene stil slik den kommer til uttrykk her, er hans vilje til å utvide og forlenge *ustabile forløp* – og på flere nivåer. Likeledes skaper han forventninger som ikke innfris og dyrker det fragmentariske. Med andre ord er det et verk som setter både seg selv, musikken, og stil- eller sjangerbegrepene under debatt – eller i det hele problematiserer kunstens evne til fullstendighet. Språket er imidlertid skåret inn til beinet, og op. 61 er i realiteten et av de mest konsistente stykker Chopin skrev. Men for å oppdage dét, må man helst følge hans eget råd om å gå til analysen. Op. 61 kan dermed virke kaotisk eller til og med dekonstruksjonistisk, det er definitivt en ‘uren tekst’, men den er også gjennomlyst. Mer enn noen gang hevder *avdekningen* seg som hans estetiske strategi. Åpningens cess (énharmonisk med h) i stedet for c som ters i akkorden på ass, danner innfallsporten til å skjonne så godt som hele verkets harmoniske utvikling. Og hva mer er, de intervallene og små formelmotiv som utgjør urcellene i flere av balladene, mest opplagt i den tredje, danner byggesteinene også her: Ters, kvart, sekund (samtid sekst). I varierte rekkefølger. Dette er så påfallende at en kan spekulere på om det bakenfor eller til grunn for de fleste av opusene på

denne CDen ligger et *Urstück*. Som – idet Chopin er i kontakt med dette sjiktet – kun manifesterer seg i stadig nye avskygninger og enkeltverk.

Nocturnene op. 62 er begge typiske senverk, men i annerledes tapninger enn bredt anlagte konsepsjoner som op. 61 og cellosonaten op. 65. H-dur-nocturnen annonserer straks en virkelighet til side for den opplagte ved å brette ut en moll vekseldominant septimakkord i åpningen. Deretter følger en eiendommelig blanding av nesten naivistisk enkelhet i melodimaterialet, og en for Chopin karakteristisk tett akkordisk tekstur som bærer i seg en raffinert flerstemmighet. Formen er grovt sett ABA, der midtdelen i Ass-dur med betegnelsen *sostenuto* (dvelende) ligger nært opp til en tilbakeskuende *Albumblatt*-sjanger. Men over det synkoperte akkordakkompagnementet høres en melodi som samtidig er en ikke-melodi, med påfallende store intervaller i langsomme note verdier og en rekke usynlige brudd. Albumblad-idyllen snus på hodet ved notoriske rytmisk og harmonisk ustabilitet; på tross av de lange meloditonene tillates den aldri å hvile. Ustabiliteten understrekkes når A-delen vender tilbake: det fallende åpningstemaet spilles i triller, og det blir en allusjon til de siste Beethoven-sonatene hvor også ‘trillen’ gjøres til et eget *topos* (sted). Trillene avløses av noe som kunne kalles en hyper-koral, med en harmonikk som peker langt inn i fremtiden. Stykket munner ut i en coda der det sås tvil om hovedtonearten, hvor abstrakte 1/16-passasjer med lave syvendetrinn svever over monotone orgelpunktfigner i bassen. Generelt får nocturnen

med sin uhåndgripelige karakter noe avgjort metafysisk, for ikke å si spøkelsesaktig, over seg: et ekko av tid fra hinsides tiden.

Preget av 'den annen naivitet' slår en også i møte med E-dur-nocturnen (som altså den første står i et dominantisk forhold til – og slik kan sies å forberede, ikke minst ved de lave septimene i codaen). Narratologisk hevdtes ofte nr. 2 å være enkel, i motsetning til nr. 1, men det er en enkelhet som om ikke før forvansktes i et opprørt midtparti, hvor vi trekkes igjennom diverse molltonearter og eksotiske harmoniske forbindelser. Tettheten av informasjon og hyppige skift og modulasjoner er i E-dur-nocturnen løftet til et enda høyere nivå enn i forgjengeren i H-dur. I psykologisk innhold befinner de seg begge, men ikke minst E-dur, seg så fjernt fra Chopins tidlige verker, at det som minner om hans typiske melodigestalter, ornamentikk og dekor i yngre år, i høyden erfares som masker og nettopp et spill med egne floskler og klisjéer. Ja, man kunne nesten mistenke den litt overenkne melodien som plutselig folder seg ut i en *fioritura* for å være noe av en trojansk hest. I codaen returnerer en til det mer dagklart problematiske innholdet i midtpartiet, men i mild og avdempet form. Det blir med å være en ulmende pendling mellom især hovedtonearten og parallelltonearten ciss-moll, hvilket – etter et siste langtrekkende tonalt utsving, som tvinges vi plutselig til å betrakte oss selv fra en fjern stjerne, eller kanskje fra de samtidige astronomenes uoppdagede himmellegeme – bekreftes helt inn i sluttakkorden.

Chopin now

Angår Chopin oss i dag? Besitter han en relevans som overgriper historien? – eller eventuelt en særlig aktualitet, nå? Vi vil tro at især hans sene stil står seg godt i en tid der empiriske argumenter, og det man kanskje opplever som intellektuell ærlighet, har stor appell. Eller hvor en ser en tendens til at fysikk, kosmologi, poesi og filosofi konvergerer – eller erfarer at disse ikke trenger å motsi hverandre. Hvis den tradisjonelle vitenskap har befattet seg med verden i sin ugjennomsiktighet (ifølge Merleau-Ponty), er det nærliggende å la Chopin på terskelen til et vitenskapsoptimistisk paradigme lansere et nytt vitenskapsbegrep, en vitenskap som befatter seg med det *gjennomsiktige*, eller som gjør gjennomsiktig. Den chopineske senstil er musikk i røntgenbildegjengivelse; det vitenskapelige hos ham er noe gjennomstrålt, som om maya-sløret er i ferd med å rives i stykker. Den er visjonær drøm og hudløs tanke.



Håkon Austbø has been active as a pianist for over 50 years. His first performance with an orchestra in Bergen in 1963, and his first recital in Oslo in 1964, earned him much acclaim at an early age.

In 1974 the Daily Telegraph, London, characterised Håkon Austbø as the "possessor of towering talent worthy of international recognition". Since then critics from the Carnegie Hall, New York, to the Concertgebouw, Amsterdam, have given him rave reviews. Due to his unusual versatility and the originality of his repertoire, Håkon Austbø has held a coveted position in the world of music. He is particularly renowned for his work on Messiaen's music. His personal contact with the composer made him one of the bearers of an authentic tradition, confirmed by the first prize in the Messiaen competition at Royan in 1971, and by several other prizes for his Messiaen performances, such as the Edison prize, Amsterdam 1998.

Another focus of Austbø's work has been the music of Skryabin. By coincidence, both these composers have combined colours and sounds, and Austbø has made this an important part of his work and studies. He realized the first authentic performance of the colour part of Skryabin's *Prométhée* in the Netherlands in the 90s, and, more recently, visualizations of the colours in several of Messiaen's works.

The latter was the subject of a research project at the Norwegian Academy of Music, Oslo, in 2013. Austbø is currently engaged in a new project, *The reflective musician*, aiming at the unveiling of forces which lead to genuine and personal interpretations of classical and contemporary works. This implies looking with fresh eyes at well-known repertoire, free from the ballast of tradition. Austbø has always cherished this attitude and challenged the conformity of the music business, crossing borders well before this became mainstream. He has worked with poets, actors, choreographers, artists and jazz musicians and included unusual repertoire in his creative programming.

www.austbo.info

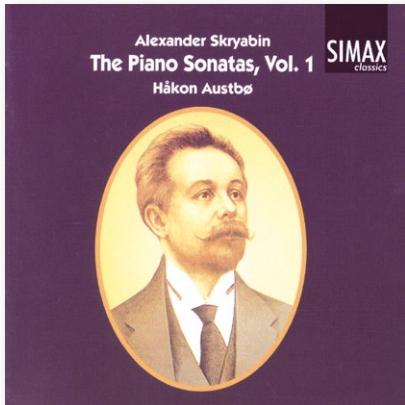
I 50 år har **Håkon Austbø** nå vært aktiv som pianist. Hans første opptrdener var som solist med Harmoniens Orkester i 1963 og debutkonsert i Universitetets Aula i 1964. Han var da bare 15 år gammel, og debuten vakte stor oppsikt.

Siden har han opparbeidet en sentral posisjon i norsk og internasjonalt musikkliv. Mest kjent er han kanskje som fortolker av Olivier Messiaen, som han arbeidet med og dermed ble en av de ganske få til å bære videre en autentisk tradisjon. Han har også vært en av de mest ivrige forkjempere for Aleksandr Skrjabins musikk. Typisk nok var begge disse komponistene opptatt av farger, noe Austbø har gjort til en viktig del av sin virksomhet, ved å drive frem den første autentiske fremførelsen av fargestemmen i Skrjabins Prometheus i Nederland på 1990-tallet, for nå å utarbeide nye fargestemmer til Messiaens verk.

Slik arbeidet med farger krysser over til billedkunsten, har Austbø krysset grenser lenge før tverrfaglighet ble et motebegrep. Han arbeidet med diktere (Claes Gill), skuespillere (Juni Dahr), koreografer (Jiri Kylián), jazzmusikere (Bengt Hallberg), ofte i helt nyskapende former. Foruten med Messiaen arbeidet han med tallrike komponister, som Arne Nordheim, Peter Schat, Elliott Carter og Rolf Wallin.

I kraft av sin søken etter den innerste kjerne i musikken møter han også klassikerne med nye øyne. Temaet for hans pågående forskningsprosjekt ved Norges Musikhøgskole er ”Den tenkende musiker”, et prosjekt som søker etter drivkraftene bak genuint personlige tolkninger av klassikerne, frigjort fra tradisjonens ballast.

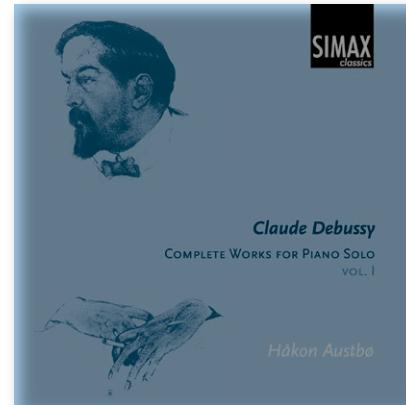
www.austbo.info



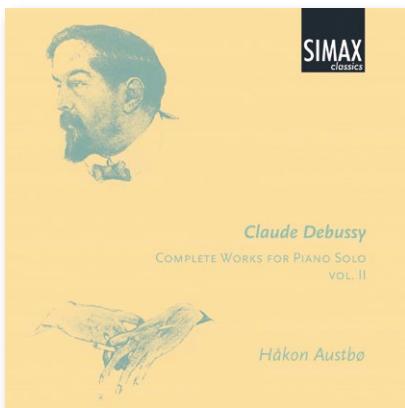
Vol. 1 PSC1055



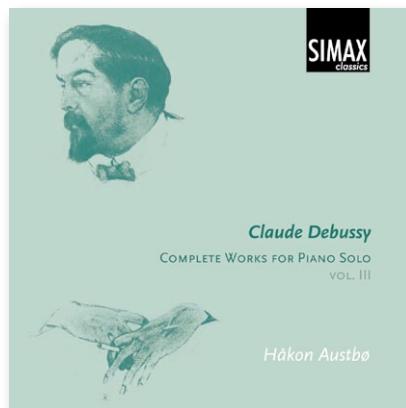
Vol. 2 PSC1056



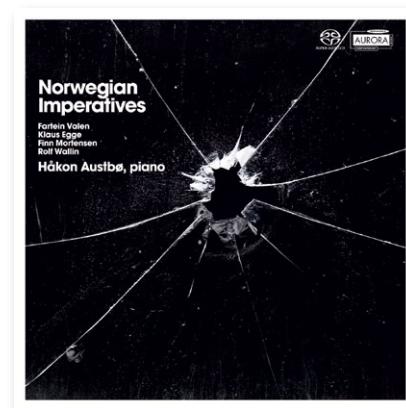
PSC1250



PSC1251 2CD



PSC1297



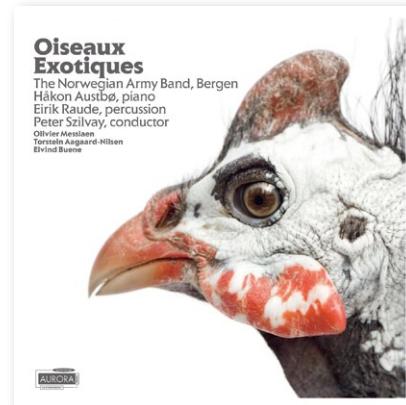
ACD5060



ACD5071



PSC1058



ACD5057

SKRYABIN PIANO SONATAS

Piano Sonatas: No.1, F minor, Op. 6 · No. 4, F sharp minor, Op. 30 · No.5, Op. 53 · No. 7 "White Mass" Op. 64 · No. 9 "Black Mass" Op. 68.
Vol. 1 PSC1055

Piano Sonatas: no.2, G sharp minor, op.19 · no.3, F sharp minor, op.23 · no.6 · op.62 · no.8 · op.66 · no.10 · op.70
Vol. 2 PSC1056

CLAUDE DEBUSSY COMPLETE WORKS FOR PIANO SOLO

PSC1250

PSC1251 2CD

PSC1297

– Colours don't so much merge into one another as retain their independent sheen. As a result one listens afresh to even the most familiar pieces. [International Piano]

NORWEGIAN IMPERATIVES

FARTEIN VALEN: Four Pieces for Piano · Intermezzo
KLAUS EGGE: Sonata No. 2, Patètica · **FINN MORTENSEN:** Sonata · **ROLF WALLIN:** Seven Imperatives
ACD5060

– As for Håkon Austbø's performance, I would grade it 12 out of 10. He lives every note. [...] The pianist also provides the liner-notes, in English and Norwegian, and he says a lot on just two pages: something that many note-writers should learn. The recording quality is ideal. The entire project is a definite success. [Oleg Ledeniov / Musicweb-international]

WANTED

PIERRE BOULEZ: Troisième Sonate · **ELLIOTT CARTER:** Night Fantasies · **ASBJØRN SCHAATHUN:** Physis – for amplified piano and five digital harmonizers · Adagio and Allegro
ACD5071

– Hakon spielt mit viel Engagement und wertet durch seine individuellen Ansätze die Musik von Boulez und Carter auf; dem aufgeschlossenen Publikum wird mit Schaathun ein zeitgenössischer Komponist vorgestellt, den man unbedingt im Auge behalten sollte. [Pizzicato]

THE FRENCH CELLO

CÉSAR FRANCK: Sonata for violin and piano (trans. cello) in A major · **FRANCIS POULENC:** Sonata for cello and piano · **CLAUDE DEBUSSY:** Sonata for cello and piano (1915) · **ERNEST CHAUSSON:** Pièce, op.39

Truls Mørk, cello · Håkon Austbø, piano
PSC1058

OISEAUX EXOTIQUES

OLIVIER MESSIAEN: Oiseaux Exotiques · **TORSTEIN AAGAARD-NILSEN:** Winds of Changes · **EIVIND BUENE:** Topographics

Håkon Austbø, piano · Eirik Raude, percussion
Norwegian Army Band, Bergen · Peter Szilvay, conductor
ACD5057



Recorded 24-26 March 2014 in Østsiden kirke, Fredrikstad, Norway.

Producer: Håkon Austbø
Balance engineer and editor: Arne Akselberg
Piano technician: Eric Schandall

Liner notes: Olaf Eggestad
Translations: Beryl Foster
Editions: Henle and PWM-Ekier

Cover photo: Ivan Tostrup
Cover design: Martin Kvamme
Executive producer: Erik Gard Amundsen

Released with support from: Fond for Lyd og Bilde and Norges musikkhøgskole

©&© 2015 Grappa Musikkforlag AS
All trademarks and logos are protected. All rights of the
producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorized copying, hiring, lending, public performance
and broadcasting of this record prohibited.
ISRC: NOFZS1547010-080 · PSC1347 Stereo



FRÉDÉRIC CHOPIN

- 1** Ballade No. 1 in G minor, Op. 23 **8:58**
- 2** Ballade No. 2 in F Major/ A minor, Op. 38 **7:16**
- 3** Ballade No. 3 in A-flat major, Op. 47 **7:43**
- 4** Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 **11:13**
- 5** Barcarolle in F sharp major, Op. 60 **8:39**
- 6** Nocturne in B major, Op. 62 No. 1 **6:26**
- 7** Nocturne in E major, Op. 62 No. 2 **5:01**
- 8** Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op 61 **12:44**

HÅKON AUSTBØ, PIANO

ISRC: NOFZS1547010-080



Norges
musikkhøgskole
Norwegian Academy
of Music

7033662013470

.....
WWW.SIMAX.NO · SIMAX@GRAPPA.NO
ALL RIGHTS RESERVED GMF



PSC1347
TT 67:58 ©&© 2015 GMF