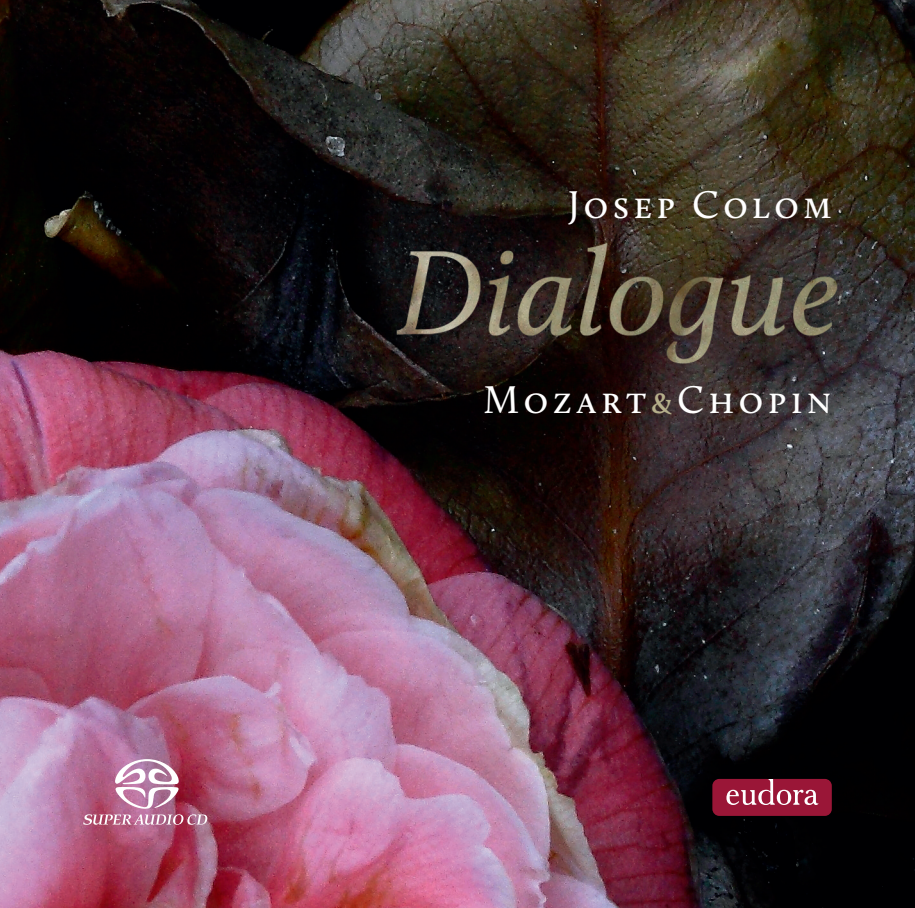






JOSEP COLOM

Dialogue

MOZART & CHOPIN



SUPER AUDIO CD

eudora



Dialogue

LUCA CHIANTORE

Mozart and Chopin never met. There was never any chance of such a thing happening, given that when the latter was born, the former had already been dead for almost twenty years, his body laid to rest in a common grave after he died in circumstances that still spark discussion today. And yet had Mozart not died so prematurely, they might well have crossed paths, and maybe even shared a stage somewhere. In the Vienna of 1829, a 73-year-old Mozart could have witnessed Chopin's first public appearances outside his native Poland. Who knows, the two might even have faced one another in one of the instrumental contests that so fascinated audiences of the day.

In musical terms, they would not have found it hard to get on. They had a lot in common, far more than performers and audiences alike were being led to believe by positivist musicology and the artificial distinction it drew between "Classicism" and "Romanticism". The stylistic continuity between Mozart's and Chopin's scores is obvious, and it comes as no surprise to learn that Chopin professed a profound admiration for the work of his predecessor. Over time, however, the differences between them have moved from the analytical and historiographical sphere into performance practice. Student pianists soon learn that a certain amount of rhythmic fluctuation is permissible when performing Chopin, but unacceptable for Mozart, and the

same can be said about significant contrasts in intensity or the generous use of the pedal. What isn't always mentioned is that these conventions have little to do with the notes on the staff, and less still with the tastes of either composer: they are instead the product of an unspoken pact between players and audiences about how this music should sound; they are part of the musical culture of *our* time, with only nominal adjustments made to take into account a historical reality that tells us firstly that Chopin actually used the pedal very sparingly and produced an extremely reduced level of sound, and secondly that rhythms were treated with great flexibility in Mozart's time.

It is up to the pianist to decide whether Mozart should be performed in accordance with the canons of balance, transparency and clarity that we associate with Classicism, or whether Chopinian phrasing should display the flexibility and intensity of expression we expect to hear in his music. Performers can, of course, choose to swim against the tide, and Josep Colom does just that on this recording. The distance between Mozart and Chopin is so narrow here, that their similarities outweigh their differences. Connections discovered between the two reach out from the score and take root in the listener's imagination thanks to a series of performance decisions unprecedented in the history of recording, yet at the same time directly linked to our musical past. As well as offering a new way of interpreting the relationship between the two composers, these also shape the route taken from one work to the next, works often connected by interludes that form an essential aspect of the overall aesthetic design of the recording.

The Fantasy in D minor with which the album begins is a prime example. Mozart left it unfinished, and for the last two centuries it has generally been performed as printed in the original edition, which includes a less than felicitous conclusion written by August Eberhard

Müller. Josep Colom broaches this problem from an entirely new perspective: by jettisoning the apocryphal section and improvising on the previous (Mozartian) cadence, he transforms this piece into an open work that flows naturally into... a Chopin *Écossaise*! This is played with a transparency and a clarity of articulation that are in no way alien to the Mozartian universe, to the extent that the return to Mozart, in the Rondo, K. 485 that follows, seems entirely logical. Here too there is no real ending: Mozart is followed by another posthumously published Chopin *Écossaise*, which in turn leads into the fantasmagorical Gigue, K. 574. From there, it's back to Chopin again, but this time via... Beethoven, in one of several subtle allusions to works by other composers (in this case the Sonata, op.31 no.1) which knowledgeable listeners may pick up on. Likewise, Colom also reveals how the daring harmonies of *Tristan und Isolde* can become a natural bridge between the visionary dissonances of Mozart's Adagio, K. 540 and the chromatic haziness of Chopin's Prelude, op. 28 no. 4. And this harmonic richness acquires further nuances with his additions to the cadential passages of the Waltz, op. 34 no. 2 and the Mazurka, op. 17 no. 4. Arbitrary decisions? It may seem that way, if we only consider the conventions of a tradition that has endorsed strict submission to the written text, but not if we bear in mind Chopin's intentions, since we know he suggested similar additions to his own pupils.

In many cases here, innovative results are obtained in quite straightforward manner. Simply juxtaposing the Preludes Nos. 18 and 20 creates an out-of-the-ordinary listening experience. Equal pleasure derives from hearing the First Ballade immediately after the Fantasia, K. 475, not only because of the evocative affinities between their respective openings, but also because of the effect achieved in terms of overall harmonic balance. Following straight

on from the forceful ending of the Mozart Fantasia, the Ballade's introduction regains that modulating, ambiguous character that becomes more difficult to perceive once a piece has become familiar to us. In the music of that time, the tonic–dominant relationship that is established in this way between the two works corresponds symbolically to a question mark; this is why the shift of tonal centre from the C minor of the Fantasia to the G minor of the Ballade projects on to the whole of the latter composition an unexpected sense of unease, posing an enigmatic question whose answer lies in the sombre tone of the final page, steeped in references to the funeral march genre.

The structural connections are, of course, simply a starting point. That they are so in evidence on this recording stems from the way in which Colom approaches them: with an improvised ornamentation laden with cross-references, an articulation always at pains not to blur this music's *cantabile* nature, and a timbre that rather than maximising the polarity between the composers highlights a coherent and overarching narrative within which the two go hand in hand. The album leads us gradually from the dazzling luminosity of the first works towards a gathering, mystery-shrouded darkness, and it doesn't seem to matter much who wrote which piece: along the way Mozart often, literally, turns into Chopin, and vice versa.

Who knows what the two men might have played had they actually come face to face in or around 1830. They might both have improvised on a given theme, or played together on two pianos. And, given the custom of the day, each would very probably have performed something the other had written. Had that happened, the results might not have been that far removed from what we hear on this recording: a journey towards an imaginary encounter made reality by the exceptional vision and artistry of Josep Colom.





Dialogue

LUCA CHIANTORE

Mozart y Chopin no se conocieron en persona. No habrían podido hacerlo: cuando el segundo nació, el primero llevaba casi dos décadas enterrado en la fosa común adonde le condujo una muerte cuyas circunstancias siguen dando de qué hablar. Pero si no hubiera sido por ese fallecimiento tan temprano, ambos habrían podido compartir vivencias y escenarios. En 1829, un Mozart de 73 años habría podido asistir en Viena a las primeras comparecencias públicas de Chopin fuera de su Polonia natal, y quién sabe si no hubieran compartido entonces algunas de esas veladas en forma de contienda que tanto fascinaban a los oyentes de la época.

En el terreno musical, no les hubiera resultado difícil entenderse. Tenían mucho en común, mucho más de lo que la musicología positivista fue instalando en la mente de intérpretes y público mediante la artificial contraposición entre «Clasicismo» y «Romanticismo». La continuidad estilística entre las partituras de Mozart y Chopin es clarísima, y no es extraño que el segundo haya profesado una profunda admiración por el primero. Pero con el tiempo las diferencias se han trasladado del terreno analítico e historiográfico al sonido real. El pianista principiante aprende pronto que cierta fluctuación rítmica está consentida al interpretar Chopin mientras que es inaceptable para Mozart, y lo mismo puede decirse para los grandes contrastes

de intensidad o el uso generoso del pedal. Lo que no siempre se menciona es que estas convenciones tienen poco que ver con la notación musical y menos todavía con los gustos de uno y otro: son el producto de un pacto tácito entre intérpretes y oyentes acerca de cómo debe sonar esta música; forman parte de la cultura musical de nuestro tiempo y sólo en mínima parte se ajustan a una realidad histórica que, de hecho, nos habla de un Chopin que tocaba con poco pedal y una sonoridad extremadamente reducida, mientras que sabemos cuán flexible era el ritmo en la época de Mozart.

Del intérprete depende que Mozart suene de una forma acorde con los cánones de equilibrio, transparencia y claridad que asociamos al Clasicismo, o que el fraseo chopiniano despliegue esa intensa expresividad y esa flexibilidad que solemos buscar en su música. Pero también puede optar por un camino a contracorriente, y éste es el caso de la presente grabación. El contacto entre Mozart y Chopin es aquí tan estrecho que los puntos en común se imponen a las diferencias. Descubrimos relaciones transversales que de la partitura se proyectan hacia la imaginación del oyente gracias a una serie de decisiones interpretativas que no tienen precedentes en la historia de la fonografía, y que al mismo tiempo están directamente vinculadas con el pasado de nuestra música. Nuevas formas de concebir la relación entre ambos autores, y también de dar forma al itinerario que nos lleva de una obra a otra, a menudo conectadas entre sí por interludios que se presentan como una parte esencial de la propuesta estética global.

La Fantasía en re menor, que abre esta grabación, es un buen ejemplo de ello. Mozart la dejó inacabada, y desde hace dos siglos solemos tocarla siguiendo la edición original, que incluye una desafortunada conclusión escrita por August Eberhard Müller. Josep Colom aborda

este problema desde una perspectiva totalmente distinta a la de cualquier otro intérprete: descartando la sección apócrifa y abriendo a la improvisación la precedente cadencia, convierte la pieza en una obra abierta que de forma natural desemboca en... ¡una Escocesa de Chopin! Una escocesa interpretada con una transparencia y una claridad de articulación que se integran sin dificultad en el universo mozartiano, tanto que el retorno a Mozart, con el siguiente Rondó K. 485, parece de lo más lógico. Tampoco en este caso hay una verdadera conclusión: a Mozart le sigue otra de las escocesas póstumas de Chopin, que a su vez deriva en la fantasmagórica Giga K. 574. De ahí, de nuevo, hacia Chopin, pero pasando por... Beethoven. Un guiño, y no es el único, a obras de otros autores (en este caso, la Sonata op. 31 nº 1), que el melómano experto posiblemente reconocerá aunque se trate de simples alusiones. Descubrimos así como las atrevidas armonías del *Tristán e Isolda* pueden convertirse en un puente natural entre las visionarias disonancias del Adagio K. 540 y las vaguedades cromáticas del Preludio op. 28 nº 4. Y esta riqueza armónica adquiere nuevos matices con las integraciones que Josep Colom aporta a los pasajes cadenciales del Vals op. 34 nº 2 y de la Mazurka op 17 nº 4. ¿Arbitrariedad? Tal vez con respecto a la tradición, que tanto ha avalado la escrupulosa sumisión al texto escrito, pero desde luego no con respecto a las expectativas de Chopin, que a sus propios alumnos sugería integraciones análogas.

A menudo no hace falta hacer mucho para que la propuesta resulte novedosa. La simple yuxtaposición de los Preludios nº 18 y nº 20 genera una experiencia auditiva fuera de lo común. Y no menos atractivo es escuchar, una tras otra, la Fantasía K. 475 y la Primera Balada, no sólo por las sugerentes analogías de sus respectivos inicios, sino por las implicaciones en la percepción de los equilibrios armónicos globales. La introducción de la Balada, tras el contundente

final de la Fantasía de Mozart, recupera ese carácter modulante y ambiguo que es tan difícil de percibir cuando una pieza se ha vuelto familiar a nuestros oídos. En la música de esa época, la relación tónica-dominante que así se establece entre ambas obras se corresponde simbólicamente a un interrogante; de ahí que el desplazamiento del centro tonal del do menor de la Fantasía al sol menor de la Balada proyecte sobre el conjunto de esta última el tono de un inesperado desasosiego, una enigmática pregunta cuyo desenlace no es otro sino el tono lúgubre de la última página, impregnada de referencias al género de las marchas fúnebres.

Los vínculos estructurales son, naturalmente, un simple punto de partida. Si en esta grabación quedan tan en evidencia es debido a cómo Josep Colom los aborda: con una ornamentación improvisada cargada de referencias cruzadas, una articulación siempre atenta a no difuminar la naturaleza cantable de esta música, y una tímbrica que en lugar de extremar la polaridad entre autores pone de relieve la coherencia de una narración global en la que ambos autores van de la mano. La grabación nos lleva progresivamente de la luminosa brillantez de las primeras obras hasta una creciente oscuridad impregnada de misterio, y no parece importar mucho quién es el autor de cada obra: en este camino Mozart, literalmente, se convierte a menudo en Chopin y viceversa.

No sabemos qué hubieran tocado ambos de haberse encontrado efectivamente cara a cara hacia 1830. Posiblemente habrían improvisado sobre un tema dado, quizás habrían tocado juntos a dos pianos y muy probablemente, según la costumbre de la época, habrían tocado una obra del otro. Y en ese caso el resultado podría no haber sido muy distinto del que encontramos en este disco: un viaje hacia un encuentro imaginario, que se hace realidad gracias a la imaginación privilegiada de Josep Colom.



Recording Data

Recording: July 21-24, 2013 at Conservatori

del Liceu Concert Hall, Barcelona

Piano: Steinway & Sons

Piano technician: Carles Horváth i Ysàs

Producer and recording engineer: Gonzalo Noqué

Equipment:

Sonodore and Schoeps microphones;

Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA converter;

Pyramix Workstation

Original Format: DSD256 (11.289MHz)

Surround version: 5.0

Booklet Info

Text: Luca Chiantore

Translation: Susannah Howe

Photography: Juan de la Sota (cover, p.7, p.13),

Paz Fernández (p.2, p.8), María José Belotto (p.15)

Graphic design: Gabriel Saiz

This SACD was recorded using the DSD (Direct Stream DigitalTM) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play.

DSD and SACD are trademarks of Sony.



www.eudorarecords.com

©&© 2014 Ediciones Eudora S.L., Madrid

EUD-SACD-1402 • D.L.: M-28928-2014