

A photograph of pianist Imogen Cooper. She is standing in a dark, textured environment, possibly a doorway or a narrow passage. She is wearing a black, long-sleeved, form-fitting dress with a sheer neckline. Her hair is styled in a short, wavy bob, and she is wearing large, ornate earrings and a ring. The lighting is dramatic, highlighting her face and the texture of the walls around her.

CHANDOS

Imogen Cooper's

CHOPIN



Drawing by Eugène Delacroix (1798 – 1863) / AKG Images, London

Fryderyk Franciszek Chopin, 1838

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | Polonaise-fantaisie, Op. 61
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
Dédiée à Madame A. Veyret
Allegro maestoso – A tempo giusto – Agitato – Più lento –
A tempo I | 13:20 |
| 2 | Nocturne, Op. 62 No. 1
in B major • in H-Dur • en si majeur
Dédiée à Mademoiselle R. de Könneritz
Andante – Sostenuto – Poco più lento – A tempo I | 7:39 |
| 3 | Nocturne, Op. 62 No. 2
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Dédiée à Mademoiselle R. de Könneritz
Lento – Agitato – [Tempo I] | 5:54 |

- 4 **Fantaisie, Op. 49** 13:00
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Dédiée à Madame la Princesse Catherine de Souzzo
Marcia. Grave – Doppio movimento – Agitato – Lento, sostenuto –
Tempo I – Più mosso – Adagio sostenuto – Allegro assai
- 5 **Ballade No. 4, Op. 52** 12:15
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Dédiée à Madame Nathaniel de Rothschild
Andante con moto
- 6 **Nocturne, Op. 27 No. 2** 7:07
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur
Dédiée à Madame la Comtesse d'Appony
Lento sostenuto

- | | | |
|---|--|----------|
| 7 | Ballade No. 1, Op. 23
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
Dédiée à Monsieur le Baron de Stockhausen
Largo – Moderato – Agitato – Sempre più mosso – Meno mosso –
Più animato – Meno mosso – Presto con fuoco | 9:54 |
| 8 | Nocturne, Op. 55 No. 2
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Dédiée à Mademoiselle J.W. Stirling
Lento sostenuto | 6:22 |
| 9 | Berceuse, Op. 57
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur
À Mademoiselle Élise Gavard
Andante | 5:12 |
| | | TT 80:49 |

Imogen Cooper piano

Chopin: Works for Solo Piano

Introduction

In the early autumn of 1831, Fryderyk Chopin (1810 – 1849) arrived in Paris, which would remain his home for the rest of his life. As we might expect, the young, unknown composer began by giving the audience some of what they expected, including showpieces and transcriptions of operatic lullabies, but there were also signs that youth was no bar to his determination, at least every now and then, to do things differently.

Nocturnes

At the end of 1832 the Irish pianist John Field gave two concerts in Paris. As a composer, he was best known for his Nocturnes, which Chopin much admired. Having been delighted that people compared his own playing with Field's, Chopin was disappointed when he heard him, not knowing that Field was already suffering from the cancer that would kill him five years later. Chopin had already composed nocturnes back in Poland, but it is possible that he now saw in the genre possibilities that lay beyond Field's composing skills. In the **D flat Nocturne, Op. 27 No. 2**

he extends Field's left-hand arpeggios to give the piece a kind of easy grandeur: nothing is emphasised or strained, but an essential seriousness acts as a counterweight to the elegant thirds and sixths in the right hand. Although Chopin maintained a friendship with Bellini between 1833 and the latter's death in 1835, the Italianate features in his music were already marked before this time. A harbinger of future felicities appears in the sixteen-bar coda in which a low pedal D flat resists all chromatic attempts to dislodge it.

The years between this nocturne and Chopin's last three saw an extraordinary increase in complexity, though never in complication, the complexity consisting not in numbers of notes, but rather in their disposition. For one thing, in the **E flat Nocturne, Op. 55 No. 2** Chopin avoids his usual ABA form in favour of continuing development. And at the start, one asks: 'Is this indeed a beginning?' We seem to have joined a discourse already in full flow. From here on a second voice vies with the first, and later yet the left-hand arpeggios briefly take on a melodic role: every line perfect in its own

right, perfect in the contribution it makes to the whole. Again, the coda is almost entirely on a tonic pedal, with just a brief cadence at the end.

The final two nocturnes, making up Op. 62, show Chopin experimenting further with chromatic modulations as radical as anything in Liszt or Berlioz. The first of the pair, the **Nocturne, Op. 62 No. 1, in B major**, a key he recommended for beginners as fitting the hands most naturally, is full of little surprises, not least the abrupt modulation into A flat major for the middle section. After a return to the opening, adorned with trills, the coda allies classical process, using the three basic chords (I, IV, V), with elegant, nineteenth-century ornamentation. The second of the pair, the **Nocturne, Op. 62 No. 2, in E major** is of a power and beauty that defy words, as Chopin moves through distant keys with uncanny assurance, although his love of Bach shows through in the touches of canon in the middle section. This time, the coda sits on no stable pedal. All is searching, restless; even the final cadence has a provisional quality.

Ballades

No firm conclusions have been reached either over what, if anything, prompted Chopin to

write his four Ballades. What is beyond dispute is that each one 'says', or 'sings', something coherent and comprehensible; also that in them Chopin was composing works unlike anything before them. Both the First and Fourth Ballades have an introduction, both of them oblique.

The one to the **First Ballade in G minor, Op. 23** starts confidently, then loses itself – a decidedly novel way of beginning a piece – so that the first theme takes on the nature of a rescue operation. This theme is certainly ballad-like – simple, symmetrical, and dominated by the arching phrase with which it begins – but Chopin soon develops it. The speed increases, the arpeggios proliferate, and into this empty landscape enter the horns of elfland – a magical touch, but more than just a theatrical effect because they are at once metamorphosed into the second theme. The two themes carry the whole piece, sometimes developed, sometimes repeated, always with some new light shed on them. In the coda, twice interrupted by the first theme, bravura wins the day.

Two notable features of the final, **Fourth Ballade in F minor, Op. 52** are the extensions of the normal two- and four-bar phrases and the harmonic richnesses, often the concomitant of Chopin's late interest in counterpoint. Is the first phrase an introduction or part of the opening theme? Only subsequent

events prove it to be a backward extension of the theme. And where precisely does the F minor theme start? This turns out to be the main theme, never the same twice, but always recognisable. After a complex variation on this, a second theme appears, duly extended. The two themes are then presented again, in the same order, but now entwined with counter-melodies and all kinds of ornamentation. Only at the end of a grand peroration does the melodic interest give way to bravura, and even then it is bravura of remarkable harmonic complexity. Five cool chords introduce the coda, a magnificent ending to one of Chopin's finest works.

Fantaisie, Op. 49

The serious key of F minor is also that of the *Fantaisie*, Op. 49, completed in 1841, around the time of the Third Ballade. Although the title suggests a certain waywardness, the overall impression of this work is of an almost machine-like organisation, in which everything fits impeccably in place, even the surprises being carefully planned. Chief among these are the twenty-four bars of *Lento, sostenuto* in the remotest possible key of B major, and the brief echo of this just before the final *Allegro assai*; yet, we may also notice the almost total obliteration by triplets

of the opening dotted rhythm, and the final abandonment of F minor in favour of the relative A flat major. The whole is carried, though, by the composer's melodic invention, here on a level rarely equalled even by Chopin.

Berceuse, Op. 57

In the *Berceuse*, Op. 57, composed in 1843, Chopin showed how he could turn two essentially baroque procedures into romantic music. First, the piece is built simply on a rocking motion between a tonic and a dominant chord. This could be taken as a concentrated version of the passacaglia technique favoured by Bach and his predecessors – in their case, more often a phrase of four or eight bars. By reducing the pattern to a single bar, Chopin may be making life (a little) easier for the pianist, but it puts considerable strain on the composer if he wants to extend the pattern over a piece lasting some five minutes. The second procedure is the decoration in the right hand, which clearly takes its cue from the ornaments with which baroque singers liked to decorate the final, repeated section of arias. Purcell himself is recorded as singing one of his tunes 'with incredible graces' [*sic*]. Chopin's inventiveness goes beyond anything heard in the piano literature at that time. 'Incredible graces' indeed.

Polonaise-fantaisie, Op. 61

The *Barcarolle*, Op. 60 and the *Polonaise-fantaisie*, Op. 61, both published in 1846, were Chopin's two last piano works of any size. Even a superficial acquaintance with his life suggests that Chopin had a low boredom threshold. He was never content to compose the same piece twice, let alone a dozen times, as did some of the richer opera composers of the period, and much of his work went into developing new modes of transition and new ways of holding the audience's attention. The polonaise was, in its original form, very much a parading dance for males. But in the *Polonaise-fantaisie* Chopin turns this dance into a piece of extraordinary depth and subtlety. Liszt had serious reservations about it, claiming that it 'leads the spirit to a climax of irritation approaching delirium', and from other remarks of his it is clear that he objected to the sudden shifts in mood, while marvelling at the quality of individual passages. To us, with our longer historical perspective, it may seem that Chopin was simply playing games with the linear, narrative process, as well as casting an ironical eye on the polonaise's *macho* image.

© 2016 Roger Nichols

A note by the performer

Why Chopin? Why now?

Chopin is surely one of the most intriguing composers we know. Fabulous writing for the piano, a complex and rich harmonic world, melody, garlands of sensuous and quicksilver sound, passion – and of course the perfect vehicle for showing off pianism. For all these reasons, but above all for the last, we go through a crash course in our student years, his huge body of work keeping us constant company and teaching us the ropes as we take our first steps in Becoming a Pianist.

The challenge comes in adult years when, as in all repertoire, we need to rethink, and to find solutions that probably eluded us earlier. This means dropping old habits: questioning basic things such as structure – Chopin's is often extremely classical, which we ignore at our peril; questioning emotional effects that can be turned on like a tap; rethinking *rubati* that are engrained, systematic, and above all repetitive; correcting careless balance of sound which can make Chopin's music sound too noisy and opaque (Chopin wrote for the delicate Érard and Pleyel!).

If we are not careful and fail to give thought to these things, there is a danger that we pianists all sound the same. Is this the reason why there is, to this player

anyhow, a persistent feeling that Chopin is old-fashioned, difficult to programme in this age of fabulous, exotic, and novel mixtures? That he does not quite have his place in the panoply of composers who 'speak' to us in our present world? Does this explain the feeling that a fresh personal discovery entails a considerable effort, an effort to delete the long accumulated data and reach for the suffering (and not always sympathetic, let us be honest) man and poet? To look at his language anew and not take a single note for granted?

It has taken me many years to articulate this challenge and take it up, subjective as it may be. I am by no means saying that I have succeeded, but the journey has been, and continues to be, moving and wonderful.

© 2016 Imogen Cooper

Recognised worldwide for her virtuosity and poetic poise, **Imogen Cooper** has established a reputation as one of the finest interpreters of the classical repertoire. She has appeared with the New York Philharmonic under Sir Colin Davis and Wiener Philharmoniker under Sir Simon Rattle, as well as with the Royal Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus,

Budapest Festival, and NHK Symphony orchestras. She has played with all the major British orchestras, including the London Symphony Orchestra under Daniel Harding and Philharmonia Orchestra under Christoph Eschenbach, and given solo recitals in New York, Tokyo, Paris, Vienna, Prague, and London. A committed chamber musician, she has enjoyed long collaborations with the baritone Wolfgang Holzmair and cellist Sonia Wieder-Atherton. She has recorded Concertos by Mozart with the Northern Sinfonia, a Schubert cycle released under the title *Schubert Live*, and three CDs for Wigmore Hall Live. This recording is her fourth release on Chandos Records, following earlier discs of works by Brahms and Robert and Clara Schumann. Imogen Cooper was appointed CBE in the Queen's New Year Honours List in 2007, and the following year received the Instrumentalist Award of the Royal Philharmonic Society. She is an Honorary Doctor of Music at the University of Exeter and an Honorary Member of the Royal Academy of Music. She was the Humanitas Visiting Professor in Classical Music and Music Education at the University of Oxford for 2012 / 13.

Chopin: Werke für Klavier solo

Einführung

Im Frühherbst 1831 traf Fryderyk Chopin (1810 – 1849) in Paris ein, das ihm von nun bis an sein Lebensende zur Wahlheimat werden sollte. Erwartungsgemäß war der junge, noch unbekannt Komponist zunächst darauf bedacht, seinem Publikum gefällig zu sein, mit Glanzstücken und transkribierten Erfolgsnummern aus dem Opernrepertoire beispielsweise, aber es gab auch Anzeichen dafür, dass er bei aller vermeintlichen Unerfahrenheit entschlossen war, zumindest hin und wieder die Dinge anders zu machen.

Nocturnes

Ende 1832 gab der irische Pianist John Field zwei Konzerte in Paris. Als Komponist war er vor allem für seine Nocturnes bekannt, die Chopin tief bewunderte. Nachdem man ihn zu seiner Freude als Interpreten mit Field gleichgesetzt hatte, war Chopin jedoch von dem Konzerterlebnis enttäuscht, ohne zu ahnen, dass Field bereits von dem Krebs befallen war, dem er fünf Jahre später erliegen würde. Noch in Polen hatte auch er selbst einige Nocturnes komponiert,

aber es ist möglich, dass er nun in dem Genre Möglichkeiten erkannte, die Field nicht zu realisieren gewusst hätte. In dem **Des-Dur-Nocturne op. 27 / 2** erweitert er Fields Arpeggios in der linken Hand auf eine Art und Weise, die dem Stück schlichte Erhabenheit verleiht: Nichts wird betont oder erzwungen, aber eine grundlegende Würde wirkt als Gegengewicht zu den eleganten Terzen und Sexten in der rechten Hand. Bereits vor der Freundschaft Chopins mit Bellini (von 1833 bis zu dessen Tod im Jahre 1835) waren italienische Züge in seiner Musik hervorgetreten. Ein Vorbote künftiger Glückseligkeiten erscheint in der sechzehn Takte langen Coda, in der sich ein tiefer Des-Orgelpunkt allen chromatischen Vertreibungsversuchen widersetzt.

In den Jahren zwischen diesem und den drei letzten Nocturnes von Chopin entfaltete sich sein Schaffen in erstaunlicher Komplexität, jedoch nie durch Komplikation, denn diese Komplexität äußerte sich nicht in der Anzahl der Noten, sondern in ihrer Disposition. So verzichtet Chopin im **Es-Dur-Nocturne op. 55 / 2** auf die von ihm

bevorzugte A-B-A-Form zugunsten einer erweiterten Durchführung. Am Anfang fragt man sich: "Ist das wirklich ein Anfang?" Wir scheinen in einen Diskurs einzutreten, der bereits in vollem Gange ist. Von diesem Moment an wetteifert eine zweite Stimme mit der ersten, und etwas später übernehmen die Arpeggios in der linken Hand noch kurz eine melodische Aufgabe: Jede Linie ist perfekt in sich und perfekt in ihrem Beitrag zum Ganzen. Auch hier ruht die Coda fast ausschließlich auf einem Tonika-Orgelpunkt, mit nur einer kurzen Kadenz zum Schluss.

Die beiden letzten Nocturnes, zusammengefasst zu op. 62, zeigen einen Chopin, der mit chromatischen Modulationen ebenso radikal experimentiert wie Liszt oder Berlioz. Das **H-Dur-Nocturne op. 62 / 1** – in der Tonart, die er für Anfänger empfahl, weil sie am natürlichsten in der Hand liege – bietet eine Fülle kleiner Überraschungen, nicht zuletzt die plötzliche Modulation nach As-Dur für den mittleren Abschnitt. Nach einer mit Trillern geschmückten Rückkehr zur Eröffnung besinnt sich die Coda auf klassische Mittel, indem sie die drei Grundakkorde (I, IV, V) mit eleganten Verzierungen im Stil des neunzehnten Jahrhunderts verarbeitet. Das Partnerstück, das **E-Dur-Nocturne op. 62 / 2**, ist von einer Kraft und Schönheit,

der keine Beschreibung gerecht werden kann. Chopin bewegt sich mit einer unheimlichen Sicherheit durch entfernte Tonarten und lässt zugleich in den kanonartigen Zügen des mittleren Abschnitts seine Verehrung für Bach erkennen. Hier aber fehlt der Coda die solide Grundlage eines Orgelpunkts. Alles ist rastlose Suche; selbst die Schlusskadenz macht den Eindruck einer Notlösung.

Balladen

Auch was Chopin dazu bewog, seine vier Balladen zu komponieren, steht nicht eindeutig fest. Unbestritten ist, dass jedes dieser Stücke in zusammenhängender, verständlicher Form etwas "erzählt" oder "besingt" und dass Chopin damit Neuland betrat. Beide hier eingespielten Balladen besitzen eine ungewöhnliche Einleitung. Die der **Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23** beginnt zuversichtlich, verliert sich aber dann – ein entschieden neuartiger Anfang für ein Musikstück – so dass das erste Thema wie eine Rettungsaktion wirkt. Dieses Thema ist dann zwar balladesk – schlicht, symmetrisch angelegt und dominiert von der gewölbten Phrase, mit der es beginnt – wird aber von Chopin zügig entwickelt. Das Tempo steigert sich, die Arpeggios rauschen, und in diesem leeren Raum erklingen die "Horns

of Elfland“ – ein magischer Effekt, der aber mehr ist als reine Theatralik, denn das Motiv wird sofort in das zweite Thema verwandelt. Diese beiden Themen tragen das ganze Stück, mal entwickelt, mal wiederholt, immer wieder in einem neuen Licht. In der Coda, die zweimal vom ersten Thema unterbrochen wird, trägt Bravour den Sieg davon.

Zwei bemerkenswerte Eigenschaften des letzten Stücks in dieser Gruppe, der **Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52**, sind die Erweiterung der normalerweise über zwei und vier Takte führenden Phrasen und die harmonische Fülle, die oft mit dem von Chopin spät entdeckten Interesse am Kontrapunkt einhergeht. Ist die erste Phrase eine Einleitung oder Teil des ersten Themas? Erst die nachfolgenden Ereignisse zeigen auf, dass es sich um eine rückwärtige Erweiterung des Themas handelt. Und wo genau beginnt das f-Moll-Thema, das sich als das Hauptthema entpuppt – nie in identischer Wiederholung, doch immer erkennbar? Nach einer komplexen Variation erscheint ein zweites Thema und wird gebührend erweitert. Danach werden beide Themen erneut vorgestellt, in der gleichen Reihenfolge, jetzt aber mit Gegenmelodien und allerlei Verzierungen verflochten. Erst am Ende einer großen Zusammenfassung weicht das melodische Interesse der Bravour,

und selbst dann ist diese Bravour von einer bemerkenswerten harmonischen Komplexität erfüllt. Fünf kühle Akkorde führen zur Coda, einem herrlichen Ausklang eines der schönsten Werke Chopins.

Fantaisie op. 49

Die ernste Tonart f-Moll prägt auch die *Fantaisie op. 49* von 1841, dem Jahr der dritten Ballade. Obwohl der Titel eine gewisse Unberechenbarkeit vermuten lässt, macht das Werk insgesamt den Eindruck von fast maschinenartiger Organisation, in der alles tadellos sitzt und selbst die Überraschungen sorgfältig geplant sind. Deutlichste Beispiele sind das vierundzwanzig Takte lange *Lento, sostenuto* in der weitest entfernten Tonart H-Dur und deren kurzes Echo kurz vor dem abschließenden *Allegro assai*; bemerkenswert sind auch die fast vollständige Auslöschung des anfänglich punktierten Rhythmus durch Triolen und die endgültige Abkehr von f-Moll zugunsten der Paralleltonart As-Dur. Getragen wird das Ganze aber von der melodischen Erfindungsgabe des Komponisten auf einem Niveau, das sogar er selbst nur selten erreichte.

Berceuse op. 57

In der *Berceuse op. 57* demonstrierte Chopin 1843, wie er mit zwei dem Barock verpflichteten

Kompositionsverfahren romantische Musik erzeugen konnte. Zunächst ist das Stück einfach auf einer Wiegenbewegung zwischen Tonika und Dominantakkord aufgebaut. Darin könnte man eine kompakte Version der von Bach und seinen Vorgängern geschätzten Passacaglia-Technik sehen, die häufiger mit einer vier oder acht Takte langen Phrase arbeitet. Indem er das Schema auf nur einen Takt reduzierte, machte Chopin dem Pianisten das Leben vielleicht (ein wenig) leichter, stellte sich selbst aber die beträchtliche Aufgabe, das Stück mit diesem dürrigen Stoff auf etwa fünf Minuten Dauer zu strecken. Das zweite Verfahren ist die Verzierung in der rechten Hand, die deutlich auf die Ornamente zurückgeht, mit denen Barocksänger gerne den letzten, wiederholten Abschnitt einer Arie ausschmückten. So heißt es beispielsweise von Purcell, er habe eines seiner Lieder persönlich „mit unglaublichen Verzierungen“ gesungen. Chopins Ideenreichtum geht weit über die Klavierliteratur seiner Zeit hinaus. Fürwahr „unglaubliche Verzierungen“.

Polonaise-Fantaisie op. 61

Die *Barcarolle* op. 60 und die *Polonaise-Fantaisie* op. 61, beide aus dem Jahr 1846, waren die letzten Klavierwerke Chopins von Substanz. Selbst bei einem flüchtigen Blick

auf sein Leben gewinnt man den Eindruck, dass Chopin schnell gelangweilt war. Er war nie damit zufrieden, sich in seinem Schaffen zu wiederholen, geschweige denn das gleiche Stück ein Dutzend Mal zu komponieren, wie es einige der reicheren Opernkomponisten jener Zeit taten, und einen großen Teil seiner Arbeit richtete er auf die Entwicklung neuer Übergangsformen und neuer Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Die Polonaise war in ihrer ursprünglichen Form eigentlich ein Schreittanz für Männer. Aber in der *Polonaise-Fantaisie* verleiht Chopin diesem tänzerischen Stück außergewöhnliche Tiefe und Subtilität. Liszt allerdings hatte ernsthafte Bedenken und behauptete, es führe „den Geist auf einen Gipfel der Reizbarkeit am Rande der Bewusstseinsstrübung“, und aus anderen Bemerkungen wird deutlich, dass ihm die plötzlichen Stimmungswechsel missfielen, während er die Qualität der einzelnen Passagen staunend bewunderte. Unser größerer historischer Weitblick lässt uns vielleicht vermuten, dass Chopin lediglich mit dem linearen, narrativen Verfahren spielte und einen ironischen Blick auf das Macho-Image der Polonaise warf.

© 2016 Roger Nichols
Übersetzung: Andreas Klatt

Überlegungen der Interpretin

Warum Chopin? Warum jetzt?

Chopin ist sicherlich einer unserer faszinierendsten Komponisten. Fabelhafter Klaviersatz, eine komplexe und reichhaltige harmonische Welt, Melodiosität, sinnliche und quecksilbrige Klanggirlanden, Leidenschaft – und natürlich das perfekte Instrumentarium für die Darbietung der Klavierkunst. Aus all diesen Gründen, vor allem aber dem letzteren, gibt er uns in unserer Studentenzeit einen Intensivkurs: Sein umfangreiches Schaffen ist ein ständiger Begleiter und Mentor bei unseren ersten Gehversuchen auf dem Weg zum Pianisten.

Die Herausforderung stellt sich in späteren Jahren, wenn wir – wie im gesamten Repertoire – umdenken und Lösungen finden müssen, die uns wahrscheinlich früher entgangen sind. Das bedeutet die Aufgabe alter Gewohnheiten: Grundlegende Dinge, wie etwa die Struktur, sind in Frage zu stellen – Chopin verfolgt oft einen sehr klassischen Ansatz, was wir auf eigene Gefahr ignorieren; emotionale Effekte, die sich jederzeit abrufen lassen, sind zu hinterfragen; tief verwurzelte, systematische und vor allem schablonenhafte Rubatos müssen überdacht werden; nachlässige Klangbalancen, die Chopins Musik zu laut und undurchsichtig wirken lassen können,

bedürfen der Korrektur (Chopin schrieb für die feingefühligen Flügel von Érard und Pleyel!).

Wenn wir nicht vorsichtig sind und diese Dinge nicht bedenken, besteht die Gefahr, dass wir Pianisten alle gleich klingen. Drängt sich nur mir das Gefühl auf, dass Chopin aus diesem Grund als altmodisch gilt, programmgestaltend schwer zu vermitteln in diesem Zeitalter der fabelhaften, exotischen und originellen Mixturen? Dass er nicht ganz in jenen Kreis von Komponisten gehört, die uns in der heutigen Welt "ansprechen"? Erklärt sich so das Gefühl, dass eine neue persönliche Entdeckung mit erheblichem Aufwand verbunden ist, um die lange gesammelten Daten zu löschen und verständnisvollen Kontakt mit dem leidenden (und – seien wir ehrlich – nicht immer sympathischen) Menschen und Dichter zu finden? Um seine Sprache in einem neuen Licht zu sehen und keine einzige Note als selbstverständlich hinzunehmen?

Ich habe viele Jahre gebraucht, um diese Herausforderung zu artikulieren und mich ihr zu stellen, so subjektiv wie dies auch sein mag. Damit will ich keineswegs behaupten, es wäre mir gelungen, aber der Weg war und ist ergreifend und wunderschön.

© 2016 Imogen Cooper

Übersetzung: Andreas Klatt

Imogen Cooper zählt zu den Spitzeninterpreten des klassischen Repertoires und wird weltweit für ihren virtuosen und lyrisch gewandten Vortrag geschätzt. Sie ist mit dem New York Philharmonic unter Sir Colin Davis und den Wiener Philharmonikern unter Sir Simon Rattle aufgetreten und hat mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Budapest Festivalorchester und dem NHK Sinfonieorchester Tokio konzertiert. Zudem hat sie mit allen großen britischen Orchestern, wie dem London Symphony Orchestra unter Daniel Harding und dem Philharmonia Orchestra unter Christoph Eschenbach, zusammengearbeitet und in New York, Tokio, Paris, Wien, Prag und London Solo-Recitals gegeben. Als engagierte Kammermusikerin arbeitet sie seit langem regelmäßig mit dem Bariton Wolfgang Holzmair und der Cellistin Sonia Wieder-

Atherton zusammen. Sie hat Klavierkonzerte von Mozart mit der Northern Sinfonia, einen Schubert-Zyklus (erschieden unter dem Titel *Schubert Live*) und drei CDs für das Label Wigmore Hall Live aufgenommen. Die vorliegende Einspielung ist nach früheren CDs mit Werken von Johannes Brahms und Robert und Clara Schumann ihre vierte Produktion bei Chandos. Imogen Cooper wurde in der Queen's New Year Honours List 2007 mit dem britischen Verdienstorden CBE (Commander of the Order of the British Empire) ausgezeichnet und im Jahr darauf erhielt sie den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society. Von der Universität Exeter wurde ihr die Ehrendoktorwürde in Musik verliehen; außerdem ist sie Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Im akademischen Jahr 2012 / 13 wirkte sie an der University of Oxford als Humanitas-Gastprofessorin für klassische Musik und Musikpädagogik.

Chopin: Œuvres pour piano seul

Introduction

Au début de l'automne 1831, Fryderyk Chopin (1810 – 1849) arriva à Paris où il allait résider pour le restant de sa vie. Comme on pourrait s'y attendre, le jeune compositeur inconnu commença par donner dans une certaine mesure au public ce qu'il attendait, y compris des morceaux de virtuosité et des transcriptions de grands succès opératiques, mais certaines choses donnaient aussi à penser que sa jeunesse n'était pas une entrave à sa volonté de faire autrement, tout au moins de temps en temps.

Nocturnes

Le pianiste irlandais John Field donna deux concerts à Paris, à la fin de 1832. Il devait plus particulièrement son renom de compositeur à ses nocturnes, que Chopin admirait beaucoup. Le jeune compositeur, qui s'était montré ravi que l'on compare son jeu à celui de Field, fut déçu lorsqu'il l'entendit jouer, ignorant que Field souffrait déjà du cancer qui devait l'emporter cinq ans plus tard. Chopin avait déjà composé des nocturnes en Pologne, mais il est vraisemblable qu'il

voyait désormais que le genre présentait des possibilités dépassant les compétences de Field en tant que compositeur. Dans le **Nocturne en ré bémol, op. 27 no 2**, il prolonge les arpèges à la main gauche trouvés chez Field pour conférer à la pièce une sorte de simple grandeur: il n'y a rien d'accentué, ni de forcé, mais une gravité fondamentale sert de contrepoids aux élégantes tierces et sixtes exécutées à la main droite. Bien que Chopin ait entretenu des liens d'amitié avec Bellini, entre 1833 et la mort de ce dernier en 1835, sa musique présentait déjà un caractère italianisant marqué avant cette période. La coda longue de seize mesures, où une pédale grave (ré bémol) résiste à toutes les tentatives chromatiques faites pour la chasser, laisse présager des trouvailles à venir.

Les années séparant ce nocturne des trois derniers écrits par Chopin virent un accroissement extraordinaire de la complexité de l'écriture, mais jamais de sa complication, cette complexité ne résidant pas dans le nombre de notes, mais plutôt dans leur disposition. En premier, dans le **Nocturne en mi bémol, op. 55 no 2**, Chopin s'écarte de

la forme ABA, qu'il utilisait habituellement, au profit d'un développement continu. Au début on se pose d'ailleurs cette question: "Est-ce bien un commencement?" Nous avons l'impression de rejoindre un discours déjà en plein flot. C'est à partir de ce moment qu'une seconde voix vient rivaliser avec la première, puis, plus loin dans le cours de la pièce, les arpèges à la main gauche prennent brièvement un rôle mélodique: chaque ligne s'avérant à la fois parfaite individuellement et parfaite dans la contribution qu'elle apporte au tout. La coda repose à nouveau presque entièrement sur une pédale de tonique, et il n'y a qu'une brève cadence à la fin.

Les deux derniers nocturnes, constituant l'op. 62, montrent Chopin en train de se livrer à d'autres expérimentations, avec des modulations chromatiques aussi radicales que celles que l'on pourrait trouver chez Liszt ou Berlioz. Le premier des deux, le **Nocturne op. 62 no 1, en si majeur**, tonalité que le compositeur recommandait aux débutants comme convenant le plus naturellement aux mains, regorge de menues surprises, en particulier la modulation subite en la bémol majeur pour faire entendre la section centrale. Après un retour à l'ouverture, ornée de trilles, la coda associe un procédé classique, le recours aux trois accords de base (I, IV, V), à une élégante

ornementation du dix-neuvième siècle. La seconde des deux pièces, le **Nocturne op. 62 no 2, en mi majeur**, atteint une puissance et une beauté ineffables alors que Chopin traverse des tonalités éloignées avec une assurance troublante, néanmoins la fervente admiration que le compositeur éprouvait pour Bach transparait dans les touches de canon entendues au cours de la section centrale. Cette fois la coda n'est pas assise sur une pédale stable. Tout semble s'interroger, s'agiter; et la cadence finale elle-même tient du provisoire.

Ballades

Les recherches effectuées sur les raisons qui auraient pu pousser Chopin à écrire ses quatre Ballades n'ont pas non plus abouti à des conclusions définitives. Il est incontestable qu'elles "disent", ou "chantent", toutes quelque chose de cohérent et de compréhensible; et qu'avec elles Chopin a composé des œuvres ne ressemblant aucunement à ce qui avait précédé. Les Première et Quatrième Ballades ont toutes les deux une introduction, chacune oblique. Celle qui introduit la **Première Ballade en sol mineur, op. 23**, débute pleine d'assurance, puis se perd – une façon décidément bien originale de faire débiter une œuvre! –

de sorte que le premier thème s'apparente à une opération de sauvetage. C'est un thème qui s'inscrit bien dans le style de la ballade – simple, symétrique et dominé par la phrase en courbe sur laquelle il débute –, mais Chopin le développe vite. La rapidité s'accroît, les arpèges se multiplient, et c'est dans ce paysage vide qu'entrent les cors du royaume des elfes – touche de magie qui va bien au-delà du simple effet théâtral puisqu'ils se métamorphosent aussitôt en second thème. C'est sur ces deux thèmes que repose la progression de toute la pièce; parfois développés, parfois répétés, ils font toujours l'objet d'un éclairage nouveau. Dans la coda, qui se trouve interrompue à deux reprises par le premier thème, c'est le caractère brillant qui l'emporte.

La **Quatrième Ballade en fa mineur, op. 52** (la dernière), présente deux caractéristiques remarquables: la prolongation de phrases habituellement à deux ou quatre mesures et une très grande richesse harmonique, qui sont souvent trouvées en concomitance avec l'intérêt tardif manifesté par Chopin pour le contrepoint. Plusieurs questions se posent: la première phrase est-elle une introduction ou fait-elle partie du thème d'ouverture? Les événements ultérieurs révéleront qu'elle est en fait une prolongation à rebours de ce thème. Et le thème en fa mineur,

où commence-t-il exactement? Il s'agit en fin de compte du thème principal, jamais pareil, mais toujours reconnaissable. Après une variation complexe sur ceci, un second thème apparaît, dûment prolongé. Les deux thèmes sont alors à nouveau présentés, dans le même ordre, mais s'entrelaçant maintenant avec des contre-mélodies et ornements en tout genre. C'est seulement à la fin d'une majestueuse péroraison que l'intérêt mélodique cède la place à la virtuosité, mais là encore il s'agit d'une écriture brillante dotée d'une remarquable complexité harmonique. Cinq accords calmes et assurés introduisent la coda, fin splendide d'une des plus belles œuvres de Chopin.

Fantaisie, op. 49

Le tonalité de fa mineur, empreinte de gravité, est aussi celle de la Fantaisie, op. 49, achevée en 1841, vers l'époque de la Troisième Ballade. Bien que le titre suggère une certaine imprévisibilité, il se dégage de l'œuvre une impression générale d'organisation quasiment digne d'une machine, où tout semble trouver impeccablement sa place, les surprises étant elles-mêmes préparées avec soin. Parmi celles-ci figurent principalement les vingt-quatre mesures de *Lento, sostenuto* en si majeur, la tonalité la plus éloignée possible, et le bref écho

en étant fait juste avant l'*Allegro assai* final; et pourtant on y remarquera peut-être aussi l'anéantissement quasi total du rythme pointé de l'ouverture sous les déferlements de triolets, et l'abandon final du fa mineur au profit de sa relative, la bémol majeur. Néanmoins, c'est sur l'invention mélodique du compositeur – atteignant ici un niveau rarement égalé, même par Chopin – que repose la progression de l'œuvre toute entière.

Berceuse, op. 57

Dans la Berceuse, op. 57, composée en 1843, Chopin montra qu'il était capable d'adapter deux pratiques essentiellement baroques pour les utiliser dans la musique romantique. Tout d'abord, la pièce est bâtie sur un simple balancement entre accords de tonique et de dominante, que l'on pourrait prendre pour une version concentrée de la technique de la passacaille favorisée par Bach et ses prédécesseurs – il s'agissait alors le plus souvent d'une phrase comptant quatre ou huit mesures. En réduisant le motif à une seule mesure, il se peut que Chopin facilite (légèrement) la vie du pianiste, mais le compositeur se trouve mis à rude épreuve s'il veut faire continuer le motif sur toute la longueur d'une pièce durant quelque cinq minutes. La seconde pratique se retrouve

dans l'ornementation à la main droite parce qu'elle imite clairement les fioritures dont les chanteurs baroques aimaient agrémenter la section finale répétée des arias. Un document fait mention de Purcell lui-même qui chantait un de ses airs avec "des grâces incroyables". L'inventivité de Chopin lui permit de surpasser toute œuvre de la littérature pour piano que l'on pouvait entendre à l'époque. "Des grâces incroyables", effectivement!

Polonaise-fantaisie, op. 61

La Barcarolle, op. 60, et la Polonaise-fantaisie, op. 61, toutes les deux publiées en 1846, furent les deux dernières œuvres pour piano écrites par Chopin, quel qu'en soit la dimension. La connaissance, même superficielle, de la vie de Chopin amène à penser qu'il avait un seuil d'ennui peu élevé. Lui qui tolérait mal d'écrire deux fois la même pièce, aurait été encore moins satisfait de le faire une douzaine de fois, comme ce fut le cas de certains des plus riches compositeurs d'opéra de la période. Une grande partie de son travail consista donc à développer de nouveaux moyens d'opérer les transitions et de nouvelles façons de retenir l'attention du public. Sous sa forme originale, la polonaise était une danse processionnelle pour hommes. Pourtant dans la Polonaise-fantaisie, Chopin

la métamorphose pour en faire une pièce d'une profondeur et d'une subtilité inouïes. Liszt émit de sérieuses réserves à propos de l'œuvre, déclarant qu'elle faisait "arriver l'esprit à un diapason d'irritabilité avoisinant le délire". Toutefois, d'après d'autres remarques de son cru, il apparaît clairement qu'il déplorait les changements d'humeur inopinés de l'œuvre, tout en s'émerveillant de la qualité des passages individuels. Quant à nous, avec la perspective historique plus longue qui est la nôtre, il nous semblera peut-être que Chopin ne faisait que jouer avec le procédé narratif linéaire, tout en considérant d'un œil ironique l'image *macho* de la polonaise.

© 2016 Roger Nichols

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Note de l'interprète

Pourquoi Chopin? Pourquoi maintenant?

Chopin est assurément un des compositeurs les plus fascinants que nous connaissons. Une écriture fabuleuse pour le piano, un monde harmonique à la fois riche et complexe, de la mélodie, des guirlandes de sons voluptueux et changeants, de la passion – et bien sûr le parfait véhicule pour mettre en valeur l'art du pianiste. Et c'est pour toutes

ces raisons, mais surtout la dernière, que nous faisons l'étude intensive de Chopin au cours de nos années d'apprentissage, son œuvre énorme nous tenant constamment compagnie et nous apprenant les ficelles du métier tandis que faisons nos premiers pas dans la carrière de pianiste.

Le défi nous vient à l'âge adulte lorsque, comme dans tout répertoire, nous avons besoin de repenser les choses et de trouver des solutions qui nous avaient probablement échappé auparavant. Ceci implique l'abandon des vieilles habitudes: la remise en question de choses fondamentales comme la structure (Chopin s'avère souvent extrêmement classique, ce que nous ignorons à nos risques et périls); la remise en question des émotions que l'on peut faire couler à la demande; la nécessité de repenser ces *rubati* qui sont implantés, systématiques et surtout répétitifs; le besoin de corriger tout dosage inconsidéré du son qui peut rendre la musique de Chopin trop bruyante et opaque (Chopin écrivit pour les délicats instruments d'Érard et de Pleyel!).

Si par manque d'attention nous ne réfléchissons pas à ces choses, nous risquons, nous les pianistes, de tous le jouer pareillement. Est-ce la raison pour laquelle, du moins de l'avis de l'exécutante que je suis, il semble y avoir un sentiment constant que

Chopin est démodé, difficile à mettre au programme à l'époque des mélanges où se côtoient le fabuleux, l'exotique et l'inédit? L'impression qu'il n'a pas vraiment sa place au sein de la multitude de compositeurs qui nous "parlent" dans notre monde actuel? Cela explique-t-il le sentiment que sa redécouverte implique un effort personnel considérable, l'effort d'effacer des données accumulées de longue date pour atteindre l'homme, le poète qui souffre (et qui, soyons honnêtes, n'est pas toujours complaisant)? L'effort d'examiner son langage avec un regard neuf, sans prendre la moindre note comme allant de soi?

J'ai mis de nombreuses années à articuler ce défi et à le relever, aussi subjectif que cela puisse être. Je ne dis aucunement que j'y suis parvenue, mais c'est un voyage qui s'est avéré émouvant et merveilleux, et qui continue de l'être.

© 2016 Imogen Cooper

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Saluée dans le monde entier pour sa virtuosité et pour son sens poétique, la pianiste **Imogen Cooper** s'est imposée comme l'une des meilleures interprètes du répertoire classique. Elle s'est produite avec le New York Philharmonic sous la direction de Sir Colin

Davis, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Sir Simon Rattle, avec l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Festival de Budapest et l'Orchestre symphonique de la NHK. Imogen Cooper a joué avec tous les grands orchestres britanniques, notamment le London Symphony Orchestra sous la direction de Daniel Harding et le Philharmonia Orchestra sous la direction de Christoph Eschenbach. Elle a aussi donné des récitals, notamment à New York, Tokyo, Paris, Vienne, Prague et Londres. Chambriste engagée, elle travaille depuis longtemps avec le baryton Wolfgang Holzmair et la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. Elle a enregistré des concertos de Mozart avec le Northern Sinfonia, un cycle Schubert publié sous le titre *Schubert Live* et trois CD pour Wigmore Hall Live. Le présent album est son quatrième disque pour Chandos Records – le premier, le deuxième et le troisième avaient été consacrés à des œuvres de Brahms et de Robert et Clara Schumann. Imogen Cooper a été nommée commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique (CBE) en 2007, et a obtenu l'Instrumentalist Award de la Royal Philharmonic Society en 2008. Docteur *honoris causa* en musique de l'Université d'Exeter, elle est également

membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres. Elle a été professeur invité (Humanitas Visiting Professor) en

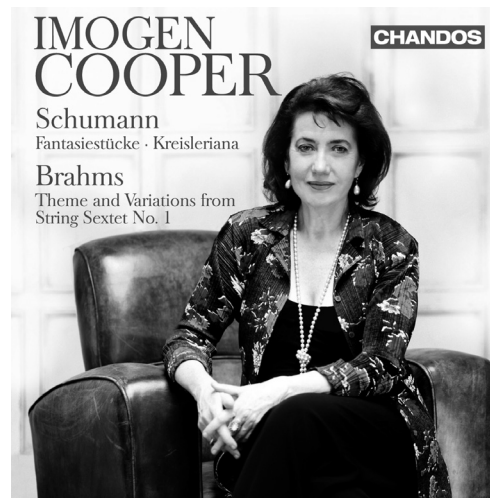
musique classique et en éducation musicale à l'Université d'Oxford pour l'année 2012–2013.



Sussie Ahlburg

Imogen Cooper

Also available

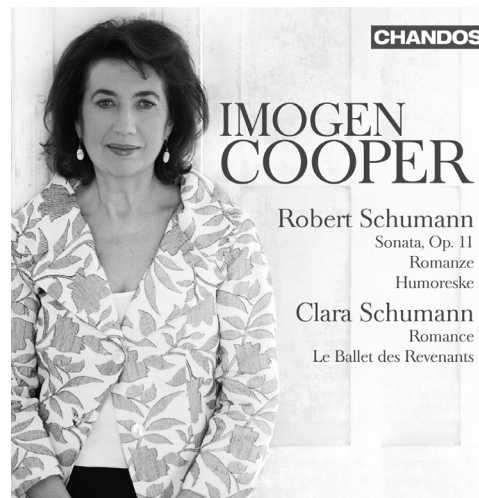


CHAN 10755

Schumann: Fantasiestücke · Kreisleriana
Brahms: Theme and Variations from String Sextet No. 1



Also available



CHAN 10841

Robert Schumann: Sonata, Op. 11 • Romanze • Humoreske
Clara Schumann: Romance • Le Ballet des Revenants



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (579 072) concert grand piano, built 2007 by Steinway Hamburg,
provided by Aldeburgh Music (www.aldeburgh.co.uk)

Piano technicians: Ulrich Gerhartz, Director, Concert & Artists Services, Steinway & Sons,
London (advance preparation, 30 October 2015), and Graham Cooke DipMIT, MPTA
(3–6 November 2015)

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 3–6 November 2015

Front cover Photograph of Imogen Cooper by Sussie Ahlburg

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2016 Chandos Records Ltd

© 2016 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

IMOGEN COOPER'S CHOPIN

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10902

IMOGEN COOPER'S CHOPIN

FRYDERYK FRANCISZEK
CHOPIN (1810–1849)

- 1 Polonaise-fantaisie, Op. 61 13:20
in A flat major · in As-Dur · en la bémol majeur
- 2 Nocturne, Op. 62 No. 1 7:39
in B major · in H-Dur · en si majeur
- 3 Nocturne, Op. 62 No. 2 5:54
in E major · in E-Dur · en mi majeur
- 4 Fantaisie, Op. 49 13:00
in F minor · in f-Moll · en fa mineur
- 5 Ballade No. 4, Op. 52 12:15
in F minor · in f-Moll · en fa mineur
- 6 Nocturne, Op. 27 No. 2 7:07
in D flat major · in Des-Dur · en ré bémol majeur
- 7 Ballade No. 1, Op. 23 9:54
in G minor · in g-Moll · en sol mineur
- 8 Nocturne, Op. 55 No. 2 6:22
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur
- 9 Berceuse, Op. 57 5:12
in D flat major · in Des-Dur · en ré bémol majeur

TT 80:49

Imogen Cooper *piano*

© 2016 Chandos Records Ltd
© 2016 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 10902

CHANDOS
CHAN 10902