

A close-up portrait of pianist Louis Lortie, looking directly at the camera with a slight smile. He is wearing a light-colored, vertically striped shirt. The background is a soft, out-of-focus white and light blue.

CHANDOS

LOUIS LORTIE plays
CHOPIN

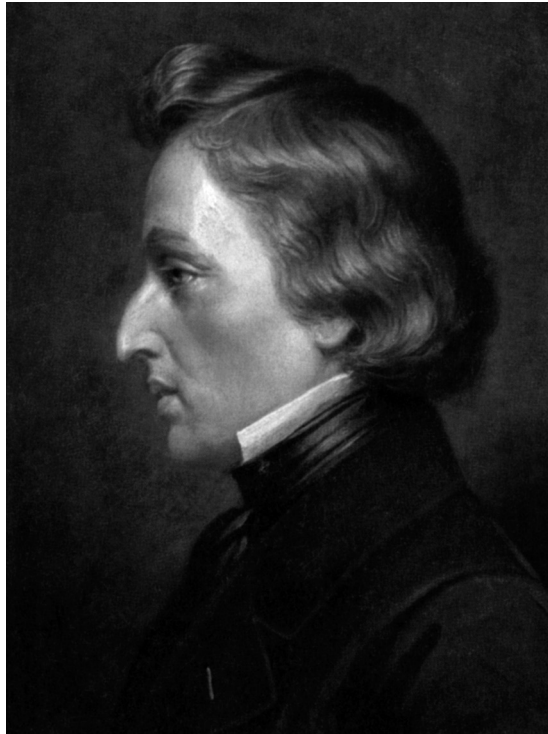
VOLUME 2

Nocturnes

Ballades

Berceuse

Barcarolle



Portrait by Albert Graefle (1807–1889) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Fryderyk Franciszek Chopin

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Nocturne, Op. 15 No. 3
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
À Ferdinand Hiller
Lento | 4:19 |
| 2 | Ballade, Op. 23
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
À Monsieur le Baron de Stockhausen
Largo – Moderato – [] – Meno mosso – [] – Meno mosso –
Presto con fuoco | 8:55 |
| 3 | Nocturne, Op. 15 No. 1
in F major • in F-Dur • en fa majeur
À Ferdinand Hiller
Andante cantabile – Con fuoco – [] – Con fuoco – Tempo I | 4:16 |
| 4 | Ballade, Op. 38
in F major / A minor • in F-Dur / a-Moll • en fa majeur / la mineur
À Monsieur Robert Schumann
Andantino – Presto con fuoco – Tempo I – [] –
Tempo I – Presto con fuoco – Agitato – Tempo I | 6:57 |

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | Nocturne, Op. 9 No. 2
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
À Madame Camille Pleyel
Andante | 4:33 |
| 6 | Nocturne, Op. 48 No. 1
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
À Mademoiselle Laura Duperré
Lento – Poco più lento – Doppio movimento | 5:21 |
| 7 | Ballade, Op. 47
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
À Mademoiselle Pauline de Noailles
Allegretto – Più mosso | 7:05 |
| 8 | Nocturne, Op. 55 No. 1
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
À Mademoiselle J.W. Stirling
Andante | 4:58 |
| 9 | Ballade, Op. 52
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
À Madame Nathaniel de Rothschild
Andante con moto | 11:27 |

10	Berceuse, Op. 57 in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur À Mademoiselle Elise Gavard Andante	4:42
11	Nocturne, Op. 15 No. 2 in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur À Ferdinand Hiller Larghetto – Doppio movimento – Tempo I	3:36
12	Barcarolle, Op. 60 in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur À Madame la Baronne de Stockhausen Allegretto – [] – Tempo I	8:31
		TT 75:16

Louis Lortie piano

Chopin: Nocturnes / Ballades / Berceuse / Barcarolle

The tendency to divide nineteenth-century instrumental music into neat categories of absolute and programmatic – ‘pure’ music and music filtered through verbal or pictorial content of various sorts – obscures other intermediate categories of contemporary musical understanding. Listeners in Chopin’s day would have framed their experiences of all the works on the present recording with different kinds of content-based notions, none of which rose to the level of specificity that we might expect from ‘programmatic’ music. Before coming to the music of Chopin, his audiences would have encountered ballades, nocturnes, berceuses, and barcarolles as kinds of song, evocative of diverse experiences and places. As piano music, the genres remained suggestive of such experiences and places, despite lacking semantic content.

Ballades

Chopin composed his four ballades – the **Ballade in G minor, Op. 23**, the **Ballade in F major / A minor, Op. 38**, the **Ballade in A flat major, Op. 47**, and the **Ballade in F minor, Op. 52** – over a period of eight years

(in 1835, 1839, 1841, and 1842–43). He may or may not have been the first composer to write a ballade for solo piano (the young Clara Wieck wrote one around the same time as Chopin penned his Op. 23), but he certainly did the most initially to popularise the genre. Yet one cannot claim that Chopin ‘discovered’ a new genre. A German reviewer of his first ballade tells us as much:

We have songs without words; why shouldn't we have ballades without words as well? After all, the newer music loves to invent stories in sounds.

What aspects of the ballades helped listeners ‘invent stories in sounds’? First, all of them unfold in a compound metre (6/8) that was favoured in vocal ballades. Furthermore, ballades are longer than other single-movement genres: this length permits more complex arrays of emotional states than that of shorter works. From the portentous beginnings (all the ballades open on hollow octave or unison sonorities), through the transformations in character that themes undergo over the course of a work, as well as the complex entwining of themes in varying

styles, and via a set of especially dynamic, inexorable closing sections or codas, Chopin in effect mimicked the expressive shape of a dramatic narrative. He also imitated more subtle aspects of the story-telling process, as suggests the frequent lingering over single chords, or single notes, or indeed over silences. These moments (as at the end of the introductions to the first and fourth ballades, the end of the opening siciliano in the second ballade, or passages just before the coda of the fourth ballade) are tense and dramatic: Where will the ensuing section take us? And the pauses in turn seem to identify time itself as a subject crucial to the experience of whatever kind of narrative we might imagine.

Whether or not Chopin had specific Polish poems in mind when he composed his ballades is an interesting biographical question (there is a sprinkling of evidence in favour of certain ballades by the great romantic bard Adam Mickiewicz, 1798 – 1855), but he cannot have intended his listeners to know these poems, or to do anything but ‘invent [personal] stories in sound’. Three of the four stories, by virtue of their minor mode final sections and turbulent conclusions, must be viewed as tragic or darkly coloured; only the third ballade seems to explore a more triumphant trajectory.

Nocturnes

Throughout Chopin’s life, dictionaries and glossaries invariably first defined the musical genre ‘nocturne’ as a vocal genre that was like a romance, but composed for two or more voices with a simple instrumental accompaniment (usually piano or harp). The vocal genre dated back to the late eighteenth century, and it remained popular after Chopin’s death. There is abundant evidence that his listeners understood the piano nocturnes of Chopin as a specific kind of ‘song without words’. Chopin bore these vocal models in mind when composing nocturnes; he of course also responded to the earlier piano nocturnes of John Field (1782 – 1837), an Irishman resident in Russia. Indeed, in the earliest nocturne on this recording, the famous **Nocturne in E flat major, Op. 9 No. 2** (1832), Chopin frankly imitated the Fieldian style, most easily detected in the simple, unchanging nature of the accompaniment, and the lovely melody in the style of a cantilena. But he would soon put his individual stamp on the genre by importing into a piece an internal section that contrasts in fundamental ways with the outer sections.

This ‘Chopin’ style of nocturne (as Robert Schumann described it) came to supplant the Fieldian style as the preferred model of the genre, and it did so as early as Chopin’s second

collection of nocturnes (1832 – 33). The **Nocturne in F major, Op. 15 No. 1** and the **Nocturne in F sharp major, Op. 15 No. 2** epitomise the new approach to the genre: the lyricism of the outer sections gives way, in the first piece of the set, to a stormy etude-like section, and, in the second, to a passionate, enigmatic melody whose rapidity contrasts strongly with the main theme of the piece. The principal section of the **Nocturne in G minor, Op. 15 No. 3** sounds almost like a mazurka, and the contrasting section evokes the sound of an antique chorale. This is all idiosyncratic enough, but the ending is even more radically experimental: after the contrasting section, the piece never returns to the opening theme, instead veering suddenly into a quiet ending. The unique cast of this nocturne resonates in interesting ways with the tenets of Polish romantic nationalism, which conflated notions of nationhood (Chopin's reference to the mazurka) and divinity (the invocation of the chorale).

The **Nocturne in C minor, Op. 48 No. 1** (1841) begins as though it were a sombre march, and, recalling the Nocturne in G minor, Op. 15 No. 3, its chordal middle section also sounds like a kind of chorus, though one perhaps more redolent of the opera house than of the church. But thereafter it takes off in novel

directions: the chorale gives way to dramatic, Lisztian octaves, and the quasi-march returns in double tempo, its stability undercut by a constantly agitated accompaniment. The idea of the march also appears in the main theme of the **Nocturne in F minor, Op. 55 No. 1** (1842 – 44), the reprise of which once more offers a surprise, this time in the form of an elaborately decorated and accelerating conclusion. The intervening contrasting section recalls the vocal origins of the genre by invoking the style of recitative. As in the ballades, the narrative gesture here seems to invite listeners to 'invent stories in sound'.

Berceuse

An experimental impulse animated Chopin's late style, manifesting itself in part through the exploration of new genres. When he first began composing the work that eventually became the Berceuse in D flat major, Op. 57 (1844), Chopin did so thinking he would call it 'Variants'. This original thought makes sense: the work obsessively dilates on a single four-bar theme, ornamenting it in increasingly elaborate ways. Until the coda, every bar of accompaniment rocks back and forth between tonic and dominant harmonies, evocative, perhaps, of a lullaby (and hence the ultimate French title). But

the final point of Chopin's experimentation seems to have been to exploit the contrast between the mechanical rigidity of the accompaniment and the improvisatory abundance of the lushly decorated theme.

Barcarolle

The Barcarolle in F sharp major, Op. 60 (1845 – 46) likewise explores new generic territory that at first hearing might seem to combine the lyrical qualities of the nocturne with the narrative unfolding of the ballades. But the work is really *sui generis*, evoking the oars of a Venetian gondola at the start, but by the time it concludes having transformed itself into one of Chopin's most profound musical utterances. The extended passage just before the reprise, marked *dolce sfogato* (sweetly unbridled), which contains some of Chopin's most contemplative and free writing, exemplifies well these transformational qualities. In Chopin's hands, the literal landscape of the genre gives way to a reflective interior realm.

© 2012 Jeffrey Kallberg

A note from the performer

In the era of the great romantic pianists, it used to be the fashion at piano recitals to

offer an improvisation in the same key as that of the piece that was scheduled to follow, in order to get the audience 'in the mood'. To compensate for this lost art, I have thought of always playing one of the nocturnes before a major piano composition by Chopin. It makes these nocturnes appear more like an improvisation, to serve as counterweight to the very dense content of the Ballades, Scherzos, etc. I believe, moreover, that nobody really wants to sit down and listen to pieces of a single genre in a row.

I do not always play nocturnes that are in the same key as the following work, but certainly ones that are closely related, being in the relative key or next along the circle of fifths. This practice transfers smoothly the logic of a piano recital to a CD and makes more sense by allowing the listener to enjoy the contents in one stretch.

© 2010 Louis Lortie

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative',

The Times identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann

(including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's *Études* one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*, as was his complete set of Beethoven's sonatas; and his complete recording of the *Années de Pèlerinage* by Liszt was rated 'Outstanding' by *International Record Review*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev, and Gershwin. Planned repertoire for future recordings includes a disc of transcriptions by Liszt.

In 1992 Louis Lortie was named Officer of the Order of Canada, and received both the Order of Quebec and an honorary doctorate from Laval University. He has lived in Berlin since 1997 but also keeps homes in Italy and Canada.

Chopin: Nocturnes / Balladen / Berceuse / Barcarolle

Die Tendenz, die Instrumentalmusik des neunzehnten Jahrhunderts in ordentliche Kategorien wie absolute Musik und Programmmusik, also "reine" Musik einerseits und Musik, die durch verschiedenste verbale oder bildhafte Inhalte gefiltert wird andererseits aufzuteilen, verdeckt weitere Zwischenkategorien des musikalischen Verständnisses der Zeit. Zu Chopins Lebzeiten bettetten seine Zuhörer ihr Erleben aller in dieser Einspielung vorliegenden Werke wohl in unterschiedliche, auf dem Inhalt basierende Vorstellungen ein, von denen keine jenes Maß an Genauigkeit erreichte, die man bei "programmatischer" Musik erwarten würde. Bevor Chopins Publikum seine Musik kennenlernte, waren ihm Balladen, Nocturnes, Berceuses und Barcarolles als Liedarten bekannt, welche verschiedenste Erfahrungen und Orte heraufbeschworen. Als Klaviermusik haftete diesen Genres weiterhin auch ohne den Bedeutungsinhalt die Andeutung jener Erfahrungen und Orte an.

Balladen

Chopin komponierte seine vier Balladen – die **Ballade in g-Moll op. 23**, die **Ballade in**

F-Dur / a-Moll op. 38, die **Ballade in As-Dur op. 47** und die **Ballade in f-Moll op. 52** – über einen Zeitraum von acht Jahren (1835, 1839, 1841 und 1842 / 43). Ob er der erste Komponist war, der eine Ballade für Soloklavier schrieb, sei dahingestellt (die junge Clara Wieck komponierte ungefähr zur gleichen Zeit eine, als Chopin an seinem Opus 23 arbeitete), doch war er mit Sicherheit derjenige, der zunächst am meisten zur Beliebtheit des Genres beitrug. Man kann jedoch nicht behaupten, dass Chopin ein neues Genre "entdeckt" habe. Ein deutscher Kritiker der ersten Ballade schrieb:

Hat man Lieder ohne Worte, warum soll man nicht auch Balladen ohne Worte haben? Überhaupt liebt es die neuere Musik, Geschichten in Tönen zu dichten.

Welche Aspekte der Balladen waren es, die den Zuhörern dabei halfen, "Geschichten in Tönen zu dichten"? Zunächst einmal entfalten sie sich alle in einer Taktart (6/8), die auch für Gesangsbalden bevorzugt wurde. Außerdem sind Balladen länger als andere einsätzliche Genres. Diese Länge erlaubt

ein komplexeres Aufgebot emotionaler Befindlichkeiten, als dies in kürzeren Werken möglich ist. Von den bedeutungsschwangeren Anfängen (alle Balladen beginnen mit hohlen Oktav- oder mit Unisonoklängen), über die Charakterverwandlungen, welche die Themen im Laufe des Werks durchmachen, und eine komplexe Verflechtung der Themen in verschiedenen Stilrichtungen, bis hin zu einer Reihe von besonders dynamischen, unerbittlichen Abschlüssen und Cudas, ahmt Chopin letztlich den Ausdrucksbogen einer dramatischen Erzählung nach. Er imitiert auch die subtileren Aspekte des Geschichtenerzählens, wie etwa das häufige Innehalten auf einzelnen Akkorden oder Tönen und sogar auf Pausen. Diese Momente (beispielsweise am Ende der Einleitungen der ersten und der vierten Ballade, am Ende des eröffnenden Sicilianos der zweiten Ballade oder in Passagen unmittelbar vor der Coda der vierten Ballade) sind angespannt und dramatisch: Wohin führt der nachfolgende Abschnitt? Und die Fermaten und Pausen wiederum scheinen die Zeit selbst als ein wesentliches Element im Erleben jeglicher Art von Erzählung, die man sich nur vorstellen kann, zu kennzeichnen.

Ob Chopin beim Komponieren seiner Balladen spezifische polnische Gedichte im

Sinn hatte oder nicht, ist eine interessante biografische Frage (es gibt einige Hinweise auf gewisse Balladen des großen romantischen Dichters Adam Mickiewicz, 1798 – 1855), doch kann es nicht Chopins Intention gewesen sein, dass seine Zuhörer diese Gedichte kennen mussten, oder dass sie irgendetwas anderes tun sollten als “[persönliche] Geschichten in Tönen dichten”. Drei der vier Geschichten muss man aufgrund ihrer Moll-Schlussabschnitte und stürmischen Abschlüsse als tragisch oder dunkel betrachten; nur die dritte Ballade scheint eine triumphalere Laufbahn einzuschlagen.

Nocturnes

Zu Chopins Lebzeiten definierten Lexika und Wörterbücher das musikalische Genre “Nocturne” ausnahmslos zuerst als ein einer Romanze ähnelndes Vokalgenre, aber für zwei oder mehr Singstimmen und mit einfacher Instrumentalbegleitung (meist Klavier oder Harfe). Dieses Genre ging auf das späte achtzehnte Jahrhundert zurück und verlor auch nach Chopins Tod nicht an Beliebtheit. Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass sein Publikum Chopins Klavier-Nocturnes als eine besondere Art von “Liedern ohne Worte” verstand. Chopin hatte die vokalen

Vorbilder vor Augen, als er seine Nocturnes komponierte, und er reagierte natürlich auch auf die früheren Klavier-Nocturnes von John Field (1782 – 1837), einem in Russland lebenden Iren. Tatsächlich imitierte Chopin im frühesten auf dieser Aufnahme vorliegenden Nocturne, dem berühmten **Nocturne in Es-Dur op. 9 Nr. 2** (1832), unverhohlen den Stil Fields, was sich am deutlichsten an der einfachen, gleichbleibenden Beschaffenheit der Begleitung sowie der wunderschönen Melodie im Stil einer Kantilene festmachen lässt. Doch schon bald würde Chopin dem Genre seinen individuellen Stempel aufdrücken, indem er seinen Stücken einen Innenteil hinzufügte, der auf fundamentale Art und Weise mit den äußeren Abschnitten kontrastierte.

Diese Art von "Chopin"-Nocturne, wie Robert Schumann es nannte, sollte dasjenige im Stile Fields als bevorzugtes Modell des Genres verdrängen, und zwar bereits mit Chopins zweiter Nocturne-Sammlung (1832 / 33). Das **Nocturne in F-Dur op. 15 Nr. 1** und das **Nocturne in Fis-Dur op. 15 Nr. 2** verkörpern die neue Herangehensweise dem Genre gegenüber: Im ersten Stück der Gruppe macht die Lyrik der Außenteile Platz für einen stürmischen, an eine Etüde erinnernden Abschnitt und im zweiten für

eine leidenschaftliche, rätselhafte Melodie, deren Schnelligkeit in starkem Kontrast zum Hauptthema des Stücks steht. Der Hauptteil des **Nocturne in g-Moll op. 15 Nr. 3** klingt fast wie eine Mazurka, und der kontrastierende Abschnitt erinnert an einen altertümlichen Choral. Dies alles ist schon eigenwillig genug, doch der Schluss ist noch radikaler experimentell: Nach dem kontrastierenden Abschnitt kehrt das Stück nicht zum Anfangsthema zurück, sondern zweigt stattdessen plötzlich in einen leisen Schluss ab. In der einzigartigen Gestalt dieses Nocturnes schwingen auf interessante Art und Weise die Grundsätze des polnischen romantischen Nationalismus mit, der die Vorstellungen von nationaler Identität (Chopins Hinweis auf die Mazurka) mit denen von Göttlichkeit (die Invokation des Chorals) verband.

Das **Nocturne in c-Moll op. 48 Nr. 1** (1841) beginnt, als wäre es ein düsterer Marsch, und sein auf Akkorden basierender Mittelteil klingt, an das Nocturne in g-Moll op. 15 Nr. 3 erinnernd, ebenfalls wie eine Art Chor, wenn auch eher wie einer, der in der Oper und nicht in der Kirche zu Hause ist. Danach begibt es sich jedoch auf neue Pfade: Der Choral macht Platz für dramatische, an Liszt erinnernde Oktaven, und die

marschartige Musik kehrt im doppelten Tempo zurück, wobei ihre Stabilität von einer ständig bewegten Begleitung untergraben wird. Die Idee des Marsches taucht auch im Hauptthema des **Nocturne in f-Moll op. 55 Nr. 1** (1842 – 1844) auf, dessen Reprise wieder einmal eine Überraschung bereithält, diesmal in Gestalt eines ausführlich verzierten und schneller werdenden Abschlusses. Der eingeschobene kontrastierende Abschnitt ist im Stil eines Rezitativs gehalten und erinnert so an die vokalen Wurzeln des Genres. Wie bei den Balladen scheint auch hier der erzählerische Gestus den Hörer dazu einzuladen, "Geschichten in Tönen zu dichten".

Berceuse

Chopins Spätstil wird durch experimentelle Impulse belebt, die sich auch in der Erkundung neuer Genres manifestieren. Als er mit der Komposition jenes Werks begann, welches schließlich die Berceuse in Des-Dur op. 57 (1844) werden sollte, hatte er vor, es "Varianten" zu nennen. Diese ursprüngliche Idee ist durchaus nachvollziehbar: Die Komposition erweitert sich wie besessen um ein einziges viertaktiges Thema herum, welches sie auf immer ausgefeiltere Art und Weise ausschmückt. Bis zur Coda wiegt

jeder Takt der Begleitung zwischen Tonika- und Dominanharmonien hin und her, und erinnert so wohl an ein Wiegenlied (daher auch der endgültige französische Titel). Der letzte Aspekt von Chopins Experimentierfreudigkeit scheint jedoch seine Auslotung des Kontrasts zwischen der mechanischen Starre der Begleitung und dem improvisatorischen Überschwang des üppig ausgezierten Themas zu sein.

Barcarolle

Die Barcarolle in Fis-Dur op. 60 (1845 / 46) betritt, was ihre Gattung angeht, ebenfalls Neuland, welches beim ersten Hören die lyrischen Eigenschaften der Nocturnes mit den erzählerischen Bögen der Balladen zu verbinden scheint. Doch das Werk ist in der Art und Weise, wie es zu Beginn die Ruder einer venezianischen Gondel evoziert, um sich dann zum Schluss doch zu einer von Chopins tiefgründigsten musikalischen Äußerungen zu verwandeln, wirklich einzigartig. Die ausgedehnte Passage kurz vor der Reprise, die mit *dolce sfogato* (süßhemmunglos) bezeichnet ist und in der sich Beispiele für Chopins nachdenklichste und freiste Musik finden, ist ein gutes Beispiel für diese verwandelnden Eigenschaften. In Chopins Händen macht die buchstäbliche

Landschaft des Genres Platz für ein Reich innerer Reflexion.

© 2012 Jeffrey Kallberg

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Im Zeitalter der großen romantischen Pianisten war es bei Klavierabenden üblich, eine Improvisation in der Tonart des darauffolgenden Stückes vorzutragen, um das Publikum entsprechend einzustimmen. Um diese verlorene Kunst etwas auszugleichen, war es meine Idee, grundsätzlich vor jeder großen Klavierkomposition von Chopin eines seiner Nocturnes zu spielen. So wirken die Nocturnes eher wie Improvisationen, die dem sehr dichten Inhalt der Balladen, Scherzi usw. als Gegengewicht dienen. Außerdem glaube ich, dass sich niemand wirklich hinsetzen und Stücke eines einzelnen Genres der Reihe nach anhören möchte.

Ich spiele nicht unbedingt immer Nocturnes, die in der gleichen Tonart stehen, wie das darauf folgende Stück, aber ich wähle schon solche aus, die eng verwandt sind, zum Beispiel in der Paralleltonart oder quintverwandt. Durch diese Praxis lässt sich die Logik eines Klavierabends reibungslos auf eine CD-Produktion übertragen und ergibt

auch mehr Sinn, weil so der Zuhörer den Inhalt in einem Zug genießen kann.

© 2010 Louis Lortie

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Der frankokanadische Pianist **Louis Lortie** hat in ganz Europa, Asien und den USA die Kritik begeistert, nicht zuletzt wegen seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem "stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber und später bei dem Schnabel-Schüler Leon Fleisher. Mit dreizehn Jahren debütierte er mit dem Montreal Symphony Orchestra, und sein erster Auftritt mit dem Toronto Symphony Orchestra drei Jahre später führte zu einer historischen Japan- und China-Tournee. Er gewann 1984 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb "Ferruccio Busoni" und trat unter die Preisträger der Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben, desgleichen seine

Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten. Und seine vollständige Aufnahme von Liszts *Années de Pèlerinage* wurde von der Zeitschrift *International Record Review* als "herausragend" eingestuft. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, Ravel, Prokofjew und Gershwin. Geplant ist u.a. eine CD mit Liszt-Transkriptionen.

1992 wurde Louis Lortie mit dem Verdienstorden Officer of the Order of Canada geehrt; außerdem erhielt er den Order of Quebec und die Ehrendoktorwürde der Université Laval. Er lebt seit 1997 in Berlin, hat aber auch Wohnsitze in Italien und Kanada.

Chopin: Nocturnes / Ballades / Berceuse / Barcarolle

La tendance à subdiviser la musique instrumentale du dix-neuvième siècle en catégories nettes, soit la musique “pure”, absolue, d’une part, et la musique à programme, filtrée au travers de contenus verbaux ou picturaux divers, d’autre part, a pour effet d’éclipser certaines catégories intermédiaires d’approches musicales contemporaines. Les auditeurs à l’époque de Chopin auraient traduit leurs expériences d’écoute des œuvres reprises dans cet enregistrement en se référant à différents types de notions basées sur le contenu, aucunes n’atteignant le niveau de spécificité que l’on pourrait attendre de la musique “programmatisée”. Avant d’être confronté à la musique de Chopin, ses auditeurs avaient vraisemblablement appréhendé ballades, nocturnes, berceuses et barcarolles comme des mélodies évoquant des expériences et lieux divers. Sous forme de musique pour piano, les genres évoquaient toujours de tels expériences ou lieux, mais le contenu sémantique y faisait défaut.

Ballades

Chopin composa ses quatre ballades – la

Ballade en sol mineur, op. 23, la Ballade en fa majeur / la mineur, op. 38, la Ballade en la bémol majeur, op. 47, et la Ballade en fa mineur, op. 52 – en huit ans (1835, 1839, 1841 et 1842 – 1843). Il peut ou non avoir été le premier compositeur à écrire une ballade pour piano seul (la jeune Clara Wieck en écrivit une à peu près au moment où Chopin coucha sur papier son op. 23), mais c’est lui sûrement qui fit le plus initialement pour populariser le genre. On ne peut cependant prétendre que Chopin “découvrit” un genre nouveau. Au sujet de sa première ballade, un critique allemand nous dit en effet:

S’il existe des mélodies sans paroles,
pourquoi n’aurions-nous pas aussi des
ballades sans paroles? Après tout, la
nouvelle musique adore inventer des
histoires faites de sons.

Quels sont les aspects de la ballade qui ont aidé les auditeurs à “inventer des histoires faites de sons”? Premièrement, toutes se déploient sur un rythme dicté par une mesure composée (6/8), celle utilisée préférentiellement dans les ballades vocales. Ensuite, les ballades sont plus longues

que les pièces des autres genres en un seul mouvement: cette étendue permet de couvrir une palette d'émotions plus diversifiée que celle des œuvres plus brèves. Des sombres débuts (toutes les ballades commencent par des sonorités d'octaves creuses ou d'unisson), au travers des transformations de caractère que subissent les thèmes dans le déroulement de l'œuvre, de l'entrelacement complexe des thèmes en styles divers et d'une série de sections finales ou de codas particulièrement dynamiques, inexorables, Chopin imita les contours expressifs d'une narration dramatique. Il imita aussi certains aspects plus subtils du processus de narration, comme le suggère le fait qu'il s'attarde fréquemment sur des accords isolés, des notes isolées, ou même des silences. Ces moments (comme à la fin de l'introduction des première et quatrième ballades, à la fin de la sicilienne qui sert d'amorce à la deuxième ballade ou dans les passages précédant la coda de la quatrième ballade) sont tendus et dramatiques: où donc la section qui suit nous conduira-t-elle? Et les pauses à leur tour semblent considérer le temps lui-même comme un sujet crucial dans l'expérience de la narration que nous imaginons, quelle qu'elle soit.

Que Chopin ait eu ou non certains poèmes polonais précis en tête lorsqu'il

composa ses ballades est une question biographique intéressante (il y a quelque évidence en faveur de certaines ballades du grand poète romantique Adam Mickiewicz, 1798 – 1855), mais il ne peut s'être attendu à ce que ses auditeurs connaissent ces poèmes, ou fassent autre chose qu'"inventer des histoires [personnelles] faites de sons". Trois des quatre histoires, en raison de leurs sections finales en mode mineur et de leurs turbulentes conclusions, doivent être vues comme tragiques ou sombres; seule la troisième ballade semble explorer une trajectoire plus radieuse.

Nocturnes

Durant la vie de Chopin, les dictionnaires et les glossaires définissaient invariablement et avant tout le genre musical "nocturne" comme un genre vocal semblable à la romance, mais composé pour deux voix ou plus avec un accompagnement instrumental simple (généralement au piano ou à la harpe). Ce genre vocal remontait à la fin du dix-huitième siècle et resta populaire après le décès de Chopin. Son auditoire, de toute évidence, concevait ses nocturnes pour piano comme un type spécifique de "mélodie sans paroles". Chopin avait à l'esprit ces modèles vocaux lorsqu'il composa ses nocturnes; il répondait aussi bien sûr aux nocturnes pour piano

de John Field (1782 – 1837), un Irlandais résidant en Russie. En effet, dans le plus ancien nocturne de cet enregistrement, le célèbre **Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no 2** (1832), Chopin imita franchement le style de Field, comme l'indique clairement le caractère simple, invariable de l'accompagnement et la merveilleuse mélodie à l'allure de cantilène. Mais il marqua bientôt le genre de sa propre empreinte en introduisant dans une pièce une section interne contrastant sous divers aspects fondamentaux avec les sections externes.

Ce nocturne de style "chopinien" (comme le définit Robert Schumann) vint supplanter le style fieldien comme modèle préféré du genre, et il en fut ainsi dès la diffusion du deuxième recueil de nocturnes de Chopin (1832 – 1833). Le **Nocturne en fa majeur, op. 15 no 1**, et le **Nocturne en fa dièse majeur, op. 15 no 2**, illustrent la nouvelle approche du genre: le lyrisme des sections externes fait place, dans la première pièce de la série, à une section orageuse à l'allure d'étude, et, dans la deuxième, à une mélodie passionnée, énigmatique dont la rapidité contraste fortement avec le thème majeur de la pièce. La section principale du **Nocturne en sol mineur, op. 15 no 3**, a des accents de mazurka, et la section qui contraste évoque les sonorités d'un choral antique.

Tout ceci est assez particulier, mais la fin est plus radicalement expérimentale encore: après la section contrastante, la pièce ne retourne jamais au thème initial, s'orientant soudain, plutôt, vers une fin tranquille. La structure unique de ce nocturne fait écho à divers égards et de manière intéressante, aux principes du nationalisme romantique polonais qui amalgamait des notions de nationalité (la référence de Chopin à la mazurka) et de divinité (l'évocation du choral).

Le **Nocturne en ut mineur, op. 48 no 1** (1841), commence comme s'il s'agissait d'une marche sombre, et, rappelant le Nocturne en sol mineur, op. 15 no 3, sa section centrale d'accords ressemble aussi à un genre de chœur, bien qu'elle soit plus évocatrice de l'opéra que de l'église. Ensuite, cependant, il prend de nouvelles orientations: le choral cède la place à des octaves dramatiques, lisztienues, et l'épisode ressemblant à une marche revient dans un tempo deux fois plus rapide, sa stabilité étant perturbée par un accompagnement constamment agité. Le motif de la marche apparaît aussi dans le thème principal du **Nocturne en fa mineur, op. 55 no 1** (1842 – 1844), dont la reprise offre une nouvelle surprise, cette fois sous forme d'une conclusion précipitée et ornementée

avec recherche. La section intermédiaire qui contraste rappelle les origines vocales du genre en évoquant le style du récitatif. Comme dans les ballades, le geste narratif ici semble inviter les auditeurs à “inventer des histoires faites de sons”.

Berceuse

Une impulsion expérimentale anima le style tardif de Chopin, se manifestant en partie par l’exploration de genres nouveaux. Quand il commença à composer l’œuvre qui devint finalement la Berceuse en ré bémol majeur, op. 57 (1844), Chopin le fit en pensant qu’il l’intitulerait “Variantes”. Cette idée originale avait tout son sens: l’œuvre se déploie de manière obsédante sur un thème de quatre mesures, ornémenté de façon de plus en plus élaborée. Jusqu’à la coda, chaque mesure d’accompagnement se balance d’avant en arrière entre les harmonies de tonique et de dominante, évoquant sans doute une berceuse (d’où le titre français final). Mais l’étape ultime de l’expérimentation de Chopin semble avoir été d’exploiter le contraste entre la rigidité mécanique de l’accompagnement et l’improvisation foisonnante qui marque le thème ornémenté avec luxuriance.

Barcarolle

La Barcarolle en fa dièse majeur, op. 60

(1845 – 1846), explore, de la même manière, un nouveau territoire générique qui, à la première audition, peut sembler combiner les qualités lyriques du nocturne et le déploiement narratif des ballades. Mais l’œuvre est vraiment *sui generis*, évoquant les mouvements qu’imprime la rame à la gondole vénitienne au début, mais s’étant métamorphosée quand elle approche de sa conclusion en l’une des expressions musicales les plus profondes de Chopin. Le long passage, juste avant la reprise, annoté *dolce sfogato* (doucement débridé), qui contient quelques-unes des pages les plus méditatives et libres de Chopin, est un bon exemple de ces qualités transformationnelles. Dans les mains de Chopin, le paysage littéral du genre cède la place à un royaume intérieur.

© 2012 Jeffrey Kallberg

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l’interprète

À l’époque des grands pianistes romantiques, il était d’usage, lors de récitals de piano, d’offrir une improvisation dans la même tonalité que la pièce qui allait suivre afin de mettre l’auditoire “dans l’atmosphère”. En guise de compensation pour cet art perdu, j’ai eu l’idée de toujours jouer l’un des nocturnes avant une composition

majeure de Chopin. Ces nocturnes apparaissent davantage, dès lors, comme une improvisation, contrebalançant le contenu très dense des Ballades, des Scherzos etc. Je pense, en outre, que personne n'a vraiment envie de s'asseoir et d'écouter des pièces du même genre à la suite l'une de l'autre.

Je ne joue pas toujours des nocturnes qui sont dans la même tonalité que l'œuvre qui suit, mais certainement ceux d'entre eux qui sont dans des tonalités proches, soit dans la tonalité relative ou dans celle qui suit dans le cercle des quintes. Cette pratique transfère en toute facilité la logique du récital de piano au CD et a plus de sens, car elle permet à l'auditeur d'en apprécier le contenu d'une traite.

© 2010 Louis Lortie

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Le pianiste franco-canadien **Louis Lortie** s'est attiré les louanges de la critique à travers l'Europe, l'Asie et les États-Unis, en particulier pour avoir choisi d'explorer sa voix d'interprète à travers un large répertoire plutôt que dans la spécialisation d'un style donné. Décrivant son jeu de "toujours immaculé et imaginatif" *The Times* a identifié une "combinaison de spontanéité totale et de maturité méditée que seuls possèdent les grands pianistes".

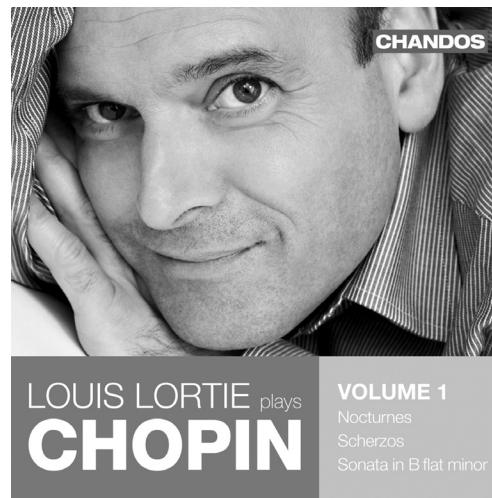
Louis Lortie a étudié à Montréal avec Yvonne Hubert, une élève d'Alfred Cortot, à Vienne avec Dieter Weber, un spécialiste de Beethoven, puis avec Leon Fleisher, le disciple d'Artur Schnabel. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Montréal à l'âge de treize ans, et avec le Toronto Symphony Orchestra trois ans plus tard, ce qui l'a conduit à effectuer une tournée historique au Japon et en Chine. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni et a été un lauréat de la Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des meilleurs disques compacts de l'année par le magazine *BBC Music*; le même magazine a nommé son enregistrement de l'intégrale des *Études* de Chopin l'un des "50 Recordings by Superlative Pianists"; son interprétation de la totalité des œuvres pour piano et orchestre de Liszt a été l'un des "Choix de l'Éditeur" du magazine *Gramophone*, tout comme son intégrale des sonates de Beethoven; et l'*International Record Review* a qualifié de

remarquable son enregistrement complet des *Années de Pèlerinage* de Liszt. Sa discographie pour Chandos inclut également des œuvres de Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev et Gershwin. Parmi ses projets d'enregistrements figure un disque de transcriptions de Liszt.

Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992, et a reçu l'Ordre du Québec et un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Il vit à Berlin depuis 1997, mais a également des résidences en Italie et au Canada.

Also available

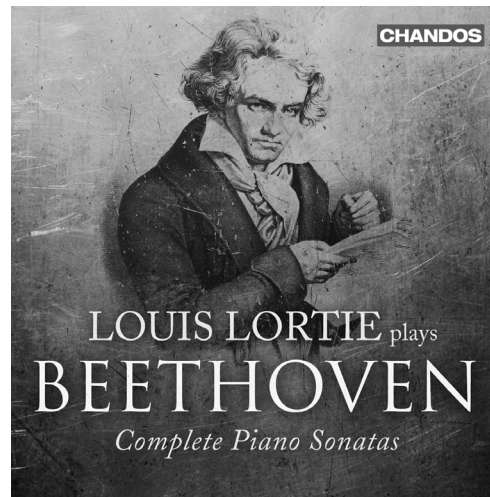


CHAN 10588

Chopin
Nocturnes • Scherzos • Sonata in B flat minor



Also available

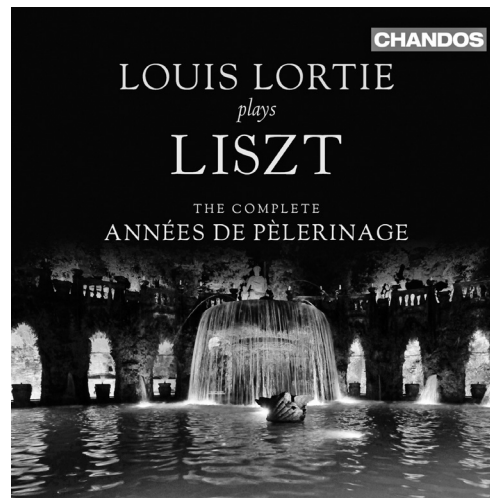


CHAN 10616(9)

Beethoven
Complete Piano Sonatas



Also available



CHAN 10662(2)

Liszt
The Complete *Années de Pèlerinage*
— — — — —

You can now 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 recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Model D (587462) concert grand piano hired from Potton Hall
Piano technician: Kazuto Osato

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Peter Newble

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 24 and 25 October 2011

Front cover Photograph of Louis Lortie © Elias

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

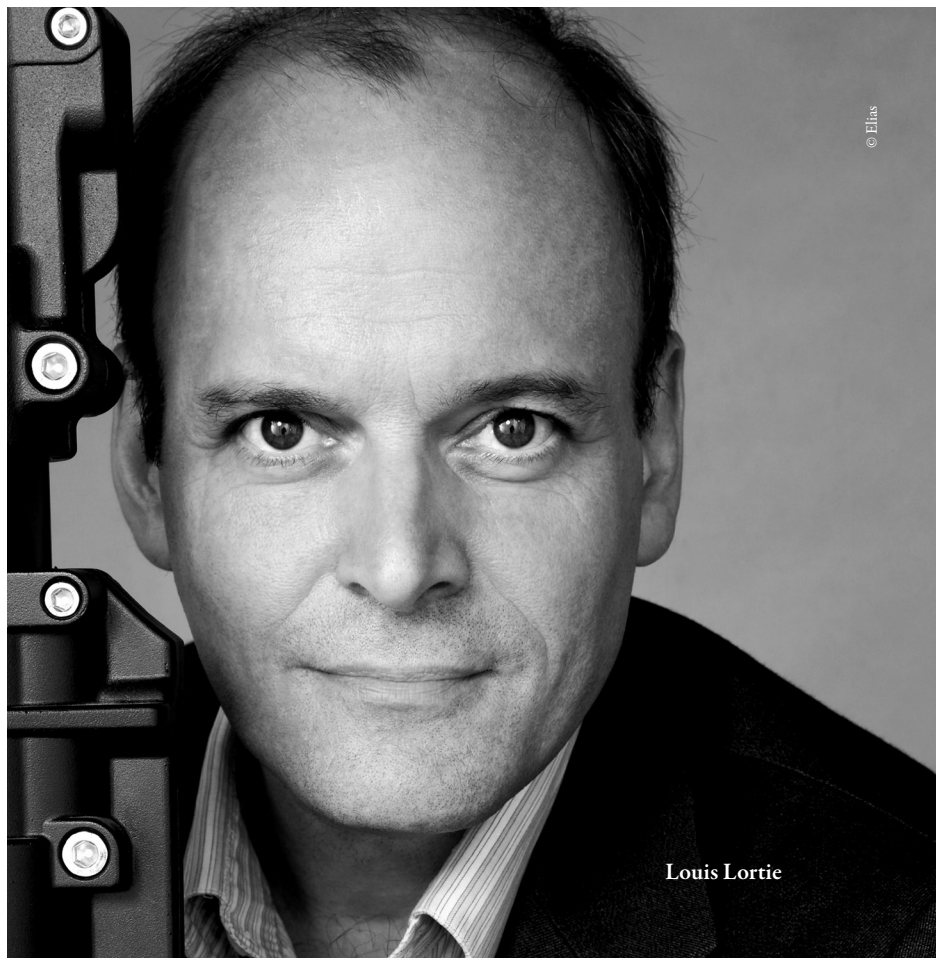
Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Louis Lortie

© Elias

CHOPIN: NOCTURNES/BALADES/BERCEUSE/BARCAROLLE – Lortie

CHANDOS
CHAN 10714

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10714

Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Nocturne, Op. 15 No. 3
in G minor • in g-Moll • en sol mineur | 4:19 |
| 2 | Ballade, Op. 23
in G minor • in g-Moll • en sol mineur | 8:55 |
| 3 | Nocturne, Op. 15 No. 1
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 4:16 |
| 4 | Ballade, Op. 38
in F major/A minor • in F-Dur/a-Moll • en fa majeur/la mineur | 6:57 |
| 5 | Nocturne, Op. 9 No. 2
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | 4:33 |
| 6 | Nocturne, Op. 48 No. 1
in C minor • in c-Moll • en ut mineur | 5:21 |
| 7 | Ballade, Op. 47
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | 7:05 |
| 8 | Nocturne, Op. 55 No. 1
in F minor • in f-Moll • en fa mineur | 4:58 |
| 9 | Ballade, Op. 52
in F minor • in f-Moll • en fa mineur | 11:27 |
| 10 | Berceuse, Op. 57
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur | 4:42 |
| 11 | Nocturne, Op. 15 No. 2
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur | 3:36 |
| 12 | Barcarolle, Op. 60
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur | 8:31 |

TT 75:16

Louis Lortie piano

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd

Colchester

Essex

England

CHOPIN: NOCTURNES/BALADES/BERCEUSE/BARCAROLLE – Lortie

CHANDOS
CHAN 10714