

A close-up portrait of pianist Louis Lortie, looking thoughtfully to the side with his hand resting against his face. The lighting is dramatic, highlighting his features against a dark background.

CHANDOS

LOUIS LORTIE plays
CHOPIN

VOLUME 6

Variations
Mazurkas
Polonaises
Fantaisie



Portrait by anonymous artist, now in the Collection of the Fryderyk Chopin Institute, Warsaw/
Heritage Images/Fine Art Images /AKG Images, London

Fryderyk Franciszek Chopin, 1826

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

Quatre Mazurkas, Op. 6 (1830 – 32)

8:55

Dédiées à Mademoiselle la Comtesse Pauline Plater

- | | | | |
|---|---|---|------|
| 1 | 1 | ♩ = 132 – (Scherzando)
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur | 3:10 |
| 2 | 2 | ♩ = 63 (Sotto voce) – Gajo
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur | 2:32 |
| 3 | 3 | Vivace
in E major • in E-Dur • en mi majeur | 2:01 |
| 4 | 4 | Presto, ma non troppo
in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur | 1:10 |

Quatre Mazurkas, Op. 24 (1833)

Dédiées à Monsieur le Comte de Perthuis

11:08

- | | | | |
|---|---|--|------|
| 5 | 1 | Lento – (Con anima)
in G minor • in g-Moll • en sol mineur | 2:27 |
| 6 | 2 | Allegro non troppo – [] – Tempo I
in C major • in C-Dur • en ut majeur | 2:14 |
| 7 | 3 | Moderato con anima
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | 2:03 |
| 8 | 4 | Moderato – Con anima
in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur | 4:23 |

	Hommage à Mozart, Op. 2 (1827)	18:01
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	<i>Introduction et Grandes Variations Brillantes,</i>	
	<i>sur le Duo favori de Don Giovanni,</i>	
	<i>'Là ci darem la mano',</i>	
	<i>pour le Piano Forte</i>	
	Dédiées à Monsieur Charles Czerny	
	Originally for Piano and Orchestra	
	Arranged by the Composer for Solo Piano	
	(<i>'Là ci darem la mano' varié pour piano</i>)	
	À Monsieur Titus Woyciechowski	
9	Introduzione. Largo – Poco più mosso –	5:03
10	Tema. Allegretto –	1:28
11	Variatione I. Brillante –	0:57
12	Variatione II. Veloce, ma accuratamente –	0:59
13	Variatione III. Sempre sostenuto –	1:32
14	Variatione IV. Con bravura –	1:13
15	Variatione V. Adagio –	3:08
16	Alla Polacca	3:38

	Quatre Mazurkas, Op. 67 post. (c. 1835, 1848 – 49, 1835, 1847)	8:00
17	1 Vivace – (Scherzando) in G major • in G-Dur • en sol majeur	1:17
18	2 Cantabile in G minor • in g-Moll • en sol mineur	1:54
19	3 Allegretto in C major • in C-Dur • en ut majeur	1:32
20	4 Moderato animato in A minor • in a-Moll • en la mineur	3:15
	Deux Polonaises, Op. 40 (1838 – 39) Dédiées à Monsieur Jules Fontana	14:20
21	1 ‘Military’. Allegro con brio in A major • in A-Dur • en la majeur	5:47
22	2 Allegro maestoso in C minor • in c-Moll • en ut mineur	8:32

	Quatre Mazurkas, Op. 41 (1838 – 39)	9:11
	Dédiées à son Ami Étienne Witwicki	
23	1 Andantino in E minor • in e-Moll • en mi mineur	2:15
24	2 Animato in B major • in H-Dur • en si majeur	1:24
25	3 Allegretto in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	2:12
26	4 Maestoso in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur	3:20
27	Fantaisie, Op. 49 (1841)	13:31
	in F minor / A flat major • in f-Moll / As-Dur • en fa mineur / la bémol majeur	
	Dédiée à Madame la Princesse Catherine de Souzzo	
	Marcia. Grave – Lento, sostenuto –	
	Tempo I – Più mosso – Adagio sostenuto –	
	Allegro assai	
		TT 83:35

Louis Lortie piano

Chopin: Variations / Mazurkas / Polonaises / Fantaisie

Introduction

The works by Chopin on this recording span almost the entirety of his career. Ranging from an early extroverted display piece to some of his last and most intimate musical utterances, nearly all the compositions are tied in some way to his native Poland: either written there or (more movingly) constructed as diverse sounding portraits of his lost country.

'Là ci darem la mano' varied for piano, Op. 2

Drawing abundantly on the glittering, rapid passagework that defined the 'brilliant' style of writing for piano, the Variations on the theme of the famous *duettino* from Mozart's *Don Giovanni* fit well into the mould of works that typically anchored the public concerts of touring virtuosos. The seventeen-year-old Chopin composed these variations, in 1827, as a showpiece for piano and orchestra, but (as was common at the time) afterwards arranged the piece for solo piano. It was this solo piano version that Robert Schumann reviewed in 1831, and that caused him to pen his famous pronouncement about

Chopin: 'Hats off, gentlemen, a genius.' At first impression, Schumann's prescient praise seems prompted by such moments as the sophisticated harmonic shifts in the extended slow introduction and the magical timbres of the penultimate, slow variation, for these passages anticipate Chopin's mature style. But the remarkable musical craftsmanship of the extravagantly ornate fast variations also impressed Schumann. Like him, Chopin grasped the importance of the *stile brillante* to piano music of the day. He insisted that his best pupils master the brilliant style not only so that they could play contemporary works well, but also because the technique would help them understand the influence of this style on his own virtuosic writing.

Mazurkas

Among the large group of works that marked Chopin's first foray into publication after arriving in Paris were two sets of Mazurkas, Opp. 6 and 7 (1833). Relatively unfamiliar outside eastern Europe, the genre of the mazurka might seem an odd choice to feature prominently in a calling card to new

audiences. But this was a calculated gesture: Chopin wanted to distinguish himself from the masses of other pianist-composers, and one way to accomplish this was through a distinctive genre the meaning of which in western Europe he could take the lead in shaping.

The Mazurkas, Op. 6 embrace musical difference from the very first bars of the opening number of the set, the **Mazurka in F sharp minor, Op. 6 No. 1**. While the opening sequence (a melodic phrase the repetitions of which progressively rise or fall in pitch) climbs unexceptionally, the ensuing sequence slithers downward in a series of progressions that threaten to unmoor the harmony. Immediately, then, Chopin identifies the 'Polishness' of the genre with a kind of sonic 'otherness'. The **Mazurka in C sharp minor, Op. 6 No. 2** draws attention to signs of the exotic: folk-like drones in the bass and syncopated melodic accents that destabilise our sense of metre. Both the F sharp minor and C sharp minor Mazurkas direct the pianist to play *rubato*, that is, to stretch or compress the notated rhythms freely, a performing technique that further emphasised the singularity of the genre. The opening of the **Mazurka in E major, Op. 6 No. 3** once more evokes

drones and syncopated accents before launching into a vivacious tune that, rather than ending conventionally on the tonic, quietly prolongs the dominant chord while recalling the opening drones and syncopations. A wisp of a piece, the **Mazurka in E flat minor, Op. 6 No. 4** ends almost before it begins. Built from an unassuming cadential progression and an equally simple sequence, the Mazurka produces an unsettled atmosphere which lingers well after the piece stops, because of its surfeit of unexpected accents and sudden dynamic changes.

In the **Mazurka in G minor, Op. 24 No. 1** (the set was published in late 1835), Chopin instructs the pianist to play *rubato* from the very start, and the gentle play of time – here stretched, there compressed – defines this lovely work. The **Mazurka in C major, Op. 24 No. 2** is all metrical and rhythmical distortion, the performer and listener kept amusingly off kilter from beginning to end. Chopin builds the **Mazurka in A flat major, Op. 24 No. 3** round a simple *fermata*: cadence after cadence lingers over its resolution for as long as the pianist is willing to prolong it. And the **Mazurka in B flat minor, Op. 24 No. 4** is one of Chopin's most complex essays in the genre. Chromaticism, exotic scales, sudden changes of tempo, and syncopations all feature in the

body of the work, as well as in the lengthy coda, in which the final turn to major (and to an epigrammatic new theme) only further unsettles this dramatic work.

Chopin worked on the Mazurkas, Op. 41 during his fateful sojourn on Majorca, to which, along with his new companion, George Sand, and her two children, he had fled in late 1838 to seek refuge from Parisians who were scandalised by their new relationship. In this seventh set of published mazurkas, the emphases lie less on exotic oddness (that generic identity having already been internalised by Chopin's audiences) and more on exceptional compositional strategies. In the sober **Mazurka in E minor, Op. 41 No. 1** Chopin reins in his melodic impulse, working with just a few notes in the opening tune, and then in the central section even more severely distilling the melody down to a compulsively repetitive single note. About the **Mazurka in B major, Op. 41 No. 2** Chopin told one of his pupils that the opening chords should evoke the strumming of guitars, the ensuing passages capturing the essence of the whirl and clash of dancers. The simple form and graceful melodies of the **Mazurka in A flat major, Op. 41 No. 3** heighten the surprise of the ending, which simply stops mid-phrase. The **Mazurka in**

C sharp minor, Op. 41 No. 4 is the longest and most complicated work in the set. It features many of the kinds of strategies heard in the preceding works in the opus: insistent rhythmic and melodic repetition, unexpected modulations, and abrupt transitions. But it introduces two further compositional surprises: the emergence of imitative polyphony (briefly at the return of the main theme) and the presentation of a new theme at the very end of the piece, which provides it with an epigrammatic closure.

The Mazurkas, Op. 67 were published after the death of the composer, gathered together from manuscripts and edited by Julian Fontana. The lively and simple dance that is the **Mazurka in G major, Op. 67 No. 1** probably dates from 1835, and displays some of the same sorts of syncopation that animate the Opus 6 collection. It contrasts strikingly with the **Mazurka in G minor, Op. 67 No. 2**, probably from 1849 and quite likely the composer's last completed mazurka. It is one of Chopin's most heartfelt utterances in the genre, simple in construction, but profound in its emotional qualities. Like Op. 67 No. 1, the **Mazurka in C major, Op. 67 No. 3** probably dates from 1835, and shares its spirit of dynamism, whilst

also sprinkling a dash of folk-like exoticism in its short middle section by means of a smartly struck accompanimental drone. The **Mazurka in A minor, Op. 67 No. 4** dates from 1847: from the evidence of manuscripts that he presented as gifts, Chopin performed the piece privately in Paris in the months leading up to the 1848 revolution. It draws expressive depth from frequent turns to elegant and elaborate melodic chromaticism, especially at points of cadence.

Polonaises, Op. 40

Chopin opens the Polonaises, Op. 40 (published in late 1840) with an assertive statement of national identity and pride. We sense the emphatic posture of the **Polonaise in A major** most directly in the middle section, which evokes martial drum rolls in the bass and specifies frequent *fff* dynamics. In the **Polonaise in C minor**, Chopin recalls the early nineteenth-century tradition of the ruminative *polonaise mélancolique*, a version of the genre that engages sentiments associated with Poland's vanished statehood. Much of the oppressive atmosphere of the piece derives from the register of its main theme, which unfolds entirely in the low bass. A lyrical tune in the middle section briefly hints at a lifting of spirits, but Chopin

undercuts it at every turn with surprising modulations and transitions in order to preserve the tragic air of the opening.

Fantaisie, Op. 49

In the mid-nineteenth century, the title 'Fantasy' most commonly attached to a collection of variations based on popular arias from operas. (In manner if not in name, Chopin's Variations on 'Là ci darem la mano', Op. 2 belong to this category.) But in the *Fantaisie* in F minor, Op. 49 (finished in October 1841), Chopin drew on an older sense of the genre, one derived from improvisational practice. The 'fantasy' element emerges through a concatenation of moods: a funereal march, a series of disruptive modulations, a whirling, virtuosic section, a brief triumphal arrival, and a return to march-like rhythms, now in double time. And still more: Chopin interrupts a literal repetition of the virtuosic section with a wistful and lyrical theme that seems transported from some distant expressive realm. The lyrical tune returns just before the end of the piece to undercut whatever sense of hopefulness the conclusion might otherwise convey.

© 2020 Jeffrey Kallberg

For over three decades, the French-Canadian pianist **Louis Lortie** has appeared worldwide, his performances and award-winning recordings attesting to his remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot) in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition in 1984 and the same year was a prize winner at the Leeds International Piano Competition. After these successes, he embarked on an international career which keeps him in demand on five continents. He has established long-term partnerships with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France, and Dresdner Philharmonie in Europe, the Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, San Diego Symphony, and St Louis Symphony Orchestra in the US, and the Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, and Calgary symphony orchestras in Canada. Further afield, he has collaborated with the Shanghai Symphony Orchestra, where he has also served as artist-in-residence, as well as the Hong Kong Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra, Taiwan, and Adelaide and Sydney symphony orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such

as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer.

As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival on Lake Como and a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Brussels. A thirty-year relationship with Chandos Records has to date produced a catalogue of more than forty-five recordings, covering repertoire from Mozart to Stravinsky. It includes a complete Beethoven sonata cycle and Liszt's complete *Années de pèlerinage*. Among ongoing projects are the complete works for piano by Chopin and a series focussed on piano works by Fauré, to which he has brought new light. As a champion of twentieth-century music, he has built a discography that includes a highly praised recording of Lutoslawski's Piano Concerto with Edward Gardner and the BBC Symphony Orchestra. Exploring the Piano Concerto by Vaughan Williams, he has recorded not only the original version, with Peter Oundjian and the Toronto Symphony Orchestra, but also the version for two pianos, reworked by the composer, with his duo partner, Héléne Mercier, and the Bergen Philharmonic

Orchestra under Sir Andrew Davis. Louis Lortie and Hélène Mercier have also recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi

and the Bergen Philharmonic Orchestra, and Rachmaninoff's complete works for two pianos.

© Elias Photography



Louis Lortie

Chopin: Variationen / Mazurken / Polonaisen / Fantaisie

Einführung

Die Werke von Chopin in der vorliegenden Einspielung umfassen fast seine gesamte Laufbahn. Angefangen von einem frühen, extravertierten Schaustück bis hin zu einigen seiner letzten und intimsten musikalischen Darbietungen sind fast alle seiner Kompositionen auf die eine oder andere Weise mit seiner polnischen Heimat verbunden: entweder dort verfasst oder (noch ergreifender) als unterschiedlich klingende Darstellungen seines verlorenen Vaterlands gestaltet.

Variationen über “Là ci darem la mano” für Klavier op. 2

Mit seiner reichlichen Verwendung des glanzvollen, schnellen Passagenwerks, das den “brillanten” Stil der Klavierführung bestimmte, passen die Variationen über das Thema des berühmten *duettino* aus Mozarts *Don Giovanni* gut zu der Art von Werken, die üblicherweise die öffentlichen Konzerte reisender Virtuosen füllten. Der siebzehnjährige Chopin schrieb diese Variationen 1827 als Schaustück für Klavier

und Orchester, nur um es später (wie damals üblich) als Komposition für Soloklavier zu bearbeiten. Diese Fassung für Soloklavier war es, die Robert Schumann 1831 besprach und die ihn zu seiner berühmten Einschätzung von Chopin veranlasste: “Hut ab, ihr Herren, ein Genie.” Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass Schumanns weitblickendes Lob von Momenten wie den anspruchsvollen Verlagerungen der Harmonik in der erweiterten langsamen Introduction und den zauberhaften Klangfarben der vorletzten langsamen Variation bestimmt war, denn diese Passagen nehmen Chopins reifen Stil vorweg. Aber auch die bemerkenswerte musikalische Kunstfertigkeit der extravagant verzierten schnellen Variationen beeindruckte Schumann. Wie er erkannte auch Chopin die Bedeutung des *stile brillante* für die Klaviermusik seiner Zeit. Er bestand darauf, dass seine besten Schüler den brillanten Stil beherrschten, nicht nur, damit sie zeitgenössische Werke gut spielen lernten, sondern auch, weil die Spieltechnik dazu beitragen konnte, ihnen den Einfluss dieses Stils auf seine eigene virtuose Kompositionsweise nahezubringen.

Mazurken

Zu der umfangreichen Gruppe von Werken, die Chopins erste Schritte zur Veröffentlichung nach seiner Ankunft in Paris kennzeichneten, gehörten zwei Gruppen von Mazurken op. 6 und 7 (1833). Die Gattung der Mazurka, außerhalb Osteuropas relativ unbekannt, mag wie eine seltsame Wahl als herausragende Visitenkarte zur Vorstellung bei neuem Publikum erscheinen. Aber dies war eine bewusst gewählte Geste: Chopin wollte sich von der Masse anderer Klavierkomponisten abheben, und eine Möglichkeit war, sich mit einem unverwechselbaren Genre vorzustellen, dessen Bedeutung er in Westeuropa führend gestalten konnte.

Die Mazurken op. 6 umfassen musikalische Unterschiedlichkeit von den ersten Takten der einleitenden Nummer der Gruppe, der **Mazurka in fis-Moll**. Während die Anfangssequenz (eine melodische Phrase, deren Wiederholungen nacheinander von der Tonlage her ansteigen oder fallen) ganz normal steigt, gleitet die folgende Sequenz in einer Reihe von Fortschreitungen abwärts, die drohen, sich von der Harmonik zu lösen. So bestimmt Chopin das "Polnische" der Gattung mit einer Art klanglicher "Andersartigkeit". Die

Mazurka in cis-Moll op. 6 Nr. 2 verweist auf Anzeichen der Exotik: volksmusikalisch anmutende Bordune im Bass und synkopierte melodische Akzente, die unser Gefühl für Metrik destabilisieren. Sowohl die Mazurka in fis-Moll als auch die in cis-Moll weisen den Pianisten an, *rubato* zu spielen, d.h. die notierten Rhythmen frei zu komprimieren oder zu dehnen, eine Spieltechnik, die noch zusätzlich die Einzigartigkeit des Genres hervorhebt. Die Eröffnung der **Mazurka in E-Dur op. 6 Nr. 3** beschwört wiederum Bordune und synkopierte Akzente herauf, ehe sie zu einer lebhaften Melodie ansetzt, die nicht konventionell auf der Tonika endet, sondern leise den Dominantakkord verlängert und zugleich die einleitenden Bordune und Synkopen in Erinnerung ruft. Die federleichte **Mazurka in es-Moll op. 6 Nr. 4** endet fast, kaum dass sie begonnen hat. Aufgebaut auf einer bescheidenen Kadenzfortschreitung und einer ebenso schlichten Sequenz, erzeugt die Mazurka eine unstete Atmosphäre, die wegen ihrem Übermaß an unerwarteten Akzenten und plötzlichen Änderungen der Dynamik noch lange anhält, nachdem sie verklungen ist.

In der **Mazurka in g-Moll op. 24 Nr. 1** (die Sammlung wurde gegen Ende des Jahres 1835 herausgegeben) weist Chopin

den Pianisten an, gleich von Anfang an *rubato* zu spielen, und das sanfte Spiel mit der Zeit – einmal gedehnt, ein anderes Mal verdichtet – bestimmt dieses reizende Werk. Die **Mazurka in C-Dur op. 24 Nr. 2** ist ganz als metrisches und rhythmisches Zerrbild angelegt, so dass Ausführende ebenso wie Zuhörer von Anfang bis Ende amüsiert aus dem Gleichgewicht gebracht werden. Chopin konstruiert die **Mazurka in As-Dur op. 24 Nr. 3** um eine schlichte Fermate herum: Eine Kadenz nach der anderen zögert so lang ihre Auflösung hinaus, wie der Pianist sie zu verlängern bereit ist. Und die **Mazurka in b-Moll op. 24 Nr. 4** ist eine von Chopins kompliziertesten Umsetzungen in dieser Gattung. Chromatik, exotische Tonleitern, unvermittelte Tempowechsel und Synkopen kommen alle sowohl im eigentlichen Werk als auch in der langen Coda vor, in der die abschließende Wendung nach Dur (und zu einem epigrammatischen neuen Thema) dieses dramatische Werk nur noch weiter verunsichert.

Chopin arbeitete an den Mazurken op. 41 während seines schicksalhaften Aufenthalts in Mallorca, wohin er Ende 1838 mit seiner neuen Gefährtin George Sand und ihren beiden Kindern geflohen war, um den Parisern zu entgehen, die von ihrer jüngsten

Beziehung schockiert waren. In dieser siebten Gruppe von veröffentlichten Mazurken liegt die Betonung weniger auf exotischer Eigenart (diese generische Identität war von Chopins Publikum bereits verinnerlicht worden) und mehr auf außergewöhnlichen kompositorischen Strategien. In der nüchternen **Mazurka in e-Moll op. 41 Nr. 1** zügelt Chopin seinen melodischen Impuls, benutzt für die einleitende Melodie nur wenige Noten und destilliert im Mittelabschnitt die Melodie noch weiter bis auf eine zwanghaft wiederholte einzelne Note. Zur **Mazurka in H-Dur op. 41 Nr. 2** erklärte Chopin einem seiner Schüler, die einleitenden Akkorde sollten das Anschlagen von Gitarren heraufbeschwören und die nachfolgenden Passagen das Wirbeln und Stampfen von Tänzern. Die schlichte Form und die anmutigen Melodien der **Mazurka in As-Dur op. 41 Nr. 3** erhöhen die Überraschung des Schlusses, der einfach mitten in der Phrase verstummt. Die **Mazurka in cis-Moll op. 41 Nr. 4** ist das längste und komplizierteste Werk der Gruppe. Sie weist viele Strategien wie die vorhergehenden Werke des Opus auf: beharrliche rhythmische und melodische Wiederholung, unerwartete Modulationen und abrupte Übergänge. Aber sie führt

auch zwei weitere kompositorische Überraschungen ein: das Hervortreten imitativer Polyphonie (kurz bei der Wiederkehr des Hauptthemas) und das Vorstellen eines neuen Themas ganz am Ende des Stücks, was ihm zu einem epigrammatischen Schluss verhilft.

Die Mazurken op. 67 wurden nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht, zusammengestellt aus Manuskripten und herausgegeben von Julian Fontana. Der lebhaft und schlichte Tanz, der die **Mazurka in G-Dur op. 67 Nr. 1** ausmacht, stammt wohl von 1835 und weist einige der gleichen Synkopierungen auf, von denen die Sammlung Opus 6 getragen wird. Sie kontrastiert auffallend mit der **Mazurka in g-Moll op. 67 Nr. 2**, die wohl 1849 entstand und höchstwahrscheinlich die letzte fertiggestellte Mazurka des Komponisten ist. Es handelt sich um eine der tiefst empfundenen Äußerungen Chopins in dieser Gattung, schlicht im Aufbau, aber tiefgründig in ihren emotionalen Eigenschaften. Wie op. 67 Nr. 1 stammt auch die **Mazurka in C-Dur op. 67 Nr. 3** wahrscheinlich von 1835 und teilt mit ihr den Geist der Dynamik, während sie zugleich eine Prise volksliedhafter Exotik in den kurzen Mittelabschnitt einstreut, und

zwar vermittelt eines kräftig angeschlagenen Borduns. Die **Mazurka in a-Moll op. 67 Nr. 4** entstand 1847: nach Hinweisen in den Manuskripten zu schließen, die er als Geschenke vergab, führte Chopin das Stück in den Monaten vor der Revolution 1848 in Paris im privaten Kreis auf. Es bezieht expressiven Tiefgang von häufigen Hinwendungen zu eleganter und kunstvoller melodischer Chromatik, insbesondere an Kadenzpunkten.

Polonaisen op. 40

Chopin eröffnet die Polonaisen op. 40 (Ende 1840 veröffentlicht) mit einer nachdrücklichen Aussage nationaler Identität und ebensolchem Stolz. Wir spüren die emphatische Positur der **Polonaise in A-Dur** am deutlichsten im Mittelabschnitt, der martialische Trommelwirbel im Bass beschwört und oft *fff* als Lautstärke angibt. In der **Polonaise in c-Moll** erinnert Chopin an die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gängige Tradition der nachdenklichen *polonaise mélancolique*, eine Version der Gattung, die Gefühle in Verbindung mit Polens entschwundener Eigenstaatlichkeit einbezieht. Ein erheblicher Teil der bedrückenden Atmosphäre des Stücks geht auf das Register des Hauptthemas zurück,

das sich ganz im tiefen Bass entfaltet. Eine lyrische Melodie im Mittelabschnitt deutet kurz auf eine Aufhellung der Stimmung hin, doch Chopin unterhöhlt sie immer wieder mit überraschenden Modulationen und Übergängen, um die Tragik der Eröffnung aufrechtzuerhalten.

Fantaisie op. 49

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bezog sich der Titel "Fantasie" meist auf eine Sammlung von Variationen auf der Grundlage beliebter Opernarien. (In der Manier, wenn auch nicht vom Namen her, gehören Chopins Variationen über "Là ci darem la mano" op. 2 in diese Kategorie.) Doch in der *Fantaisie* in f-Moll op. 49 (fertiggestellt im Oktober 1841) griff Chopin auf eine ältere Bedeutung der Gattung zurück, die sich aus Improvisationspraxis

herleitete. Das Element der "Fantasie" tritt mittels einer Verknüpfung unterschiedlicher Stimmungen hervor: mit einem Trauermarsch, einer Reihe zerstörerischer Modulationen, einem wirbelnd virtuosen Abschnitt, einem kurzen triumphalen Auftritt und der Rückkehr Marsch-ähnlicher Rhythmen, nun im Eilschritt. Und es geht noch weiter: Chopin unterbricht eine unveränderte Wiederholung des virtuoson Abschnitts mit einem wehmütigen und lyrischen Thema, das wirkt, als wäre es aus einem fernen ausdrucksvollen Reich hergeholt. Die lyrische Melodie kehrt kurz vor dem Ende des Stücks zurück, um jeden Anflug von Hoffnung, den der Schluss sonst vermitteln könnte, zu untergraben.

© 2020 Jeffrey Kallberg
Übersetzung: Bernd Müller



Louis Lortie

© Elias Photography

Chopin: Variations / Mazurkas / Polonaises / Fantaisie

Introduction

Les œuvres de Chopin enregistrées ici couvrent la quasi totalité de sa carrière. D'une pièce de jeunesse extravertie destinée à faire étalage de son talent à certaines de ses dernières expressions musicales parmi les plus intimes, la plupart de ces compositions sont liées d'une manière ou d'une autre à sa Pologne natale: soit elles y furent écrites, soit (ce qui est encore plus émouvant) elles furent réalisées comme divers portraits sonores de son pays perdu.

“Là ci darem la mano” varié pour piano, op. 2

Faisant largement appel aux traits rapides brillants qui définissaient le style “brillant” de l'écriture pianistique, les variations sur le thème du célèbre *duettino* de *Don Giovanni* de Mozart correspondent bien aux œuvres qui s'inscrivaient généralement dans les concerts publics des virtuoses en tournée. En 1827, à l'âge de dix-sept ans, Chopin composa ces variations comme un morceau classique pour piano et orchestre, mais (selon l'usage de l'époque) il l'arrangea ensuite pour piano

seul. C'est cette version pour piano seul dont Robert Schumann fit la critique en 1831 et qui l'amena à écrire sa célèbre déclaration sur Chopin: “Chapeau bas, Messieurs, un génie!”. Au premier abord, la louange visionnaire de Schumann semble avoir été suscitée par des instants comme les changements harmoniques sophistiqués dans la très longue introduction lente et par les timbres magiques de l'avant-dernière variation lente, car ces passages préfigurent le style de la maturité de Chopin. Mais l'art musical remarquable des variations rapides luxueusement ornées impressionna aussi Schumann. Comme lui, Chopin saisit l'importance du *stile brillante* pour la musique pianistique de l'époque. Il insista pour que ses meilleurs élèves maîtrisent le style brillant non seulement pour pouvoir bien jouer des œuvres contemporaines, mais aussi parce que la technique allait les aider à comprendre l'influence de ce style sur sa propre écriture virtuose.

Mazurkas

Parmi les nombreuses œuvres qui marquèrent la première incursion de Chopin dans le

domaine de la publication après son arrivée à Paris, il y avait deux recueils de Mazurkas, op. 6 et 7 (1833). Relativement peu connu hors de l'Europe orientale, le genre de la mazurka pourrait sembler être un choix étrange pour figurer en bonne place sur une carte de visite destinée à de nouveaux auditoires. Mais c'était un geste calculé: Chopin voulait se distinguer de la masse des autres pianistes compositeurs, et une façon d'y parvenir consistait à procéder par le biais d'un genre distinctif qu'il pourrait être le premier à définir en Europe occidentale.

Dans les Mazurkas, op. 6, on relève une différence musicale dès les toutes premières mesures du numéro initial du recueil, la **Mazurka en fa dièse mineur**. Si la séquence du début (une phrase mélodique dont les répétitions successives montent ou descendent progressivement en terme de tessiture) évolue de façon tout à fait ordinaire, la séquence suivante glisse vers le bas dans une série de progressions qui menacent de désamarrer l'harmonie. Chopin identifie alors immédiatement le "caractère polonais" du genre avec une sorte d'"altérité" sonore. La **Mazurka en ut dièse mineur**, op. 6 no 2, se singularise par des signes de consonances exotiques: des bourdons dans le style folklorique à la basse et des accents

mélodiques syncopés qui déstabilisent notre sens de la métrique. La **Mazurka en fa dièse mineur** et celle en ut dièse mineur exigent du pianiste qu'il joue *rubato*, c'est-à-dire qu'il étire ou réduise librement les rythmes notés, technique de jeu qui soulignait encore davantage la singularité du genre. Le début de la **Mazurka en mi majeur**, op. 6 no 3, évoque une fois encore des bourdons et des accents syncopés avant de se lancer dans une mélodie pleine de vivacité qui, au lieu de se terminer d'une manière conventionnelle à la tonique, prolonge calmement l'accord de dominante tout en rappelant les bourdons et syncopes initiaux. La minuscule **Mazurka en mi bémol mineur**, op. 6 no 4, s'achève presque avant de commencer. Construite à partir d'une progression cadentielle sans prétention et d'une séquence tout aussi simple, cette mazurka crée une atmosphère instable qui se prolonge au-delà de la pièce, en raison de son excès d'accents inattendus et de brusques changements de dynamique.

Dans la **Mazurka en sol mineur**, op. 24 no 1 (le recueil fut publié à la fin de l'année 1835), Chopin demande au pianiste de jouer *rubato* dès le début, et c'est un fil musical paisible – parfois étiré, parfois condensé – qui définit cette belle œuvre. La **Mazurka en ut majeur**, op. 24 no 2, n'est que distorsion

métrique et rythmique, l'instrumentiste et l'auditeur restent décalés de façon amusante du début à la fin. Chopin construit la **Mazurka en la bémol majeur, op. 24 no 3**, autour d'un simple point d'orgue: cadence après cadence il savoure sa résolution aussi longtemps que le pianiste veut la prolonger. Et la **Mazurka en si bémol mineur, op. 24 no 4**, est l'un des essais les plus complexes de Chopin dans ce genre. Le chromatisme, des gammes exotiques, de soudains changements de tempo et des syncopes, tout ceci se trouve réuni dans cette œuvre, ainsi que dans l'assez longue coda, où le virage final en majeur (et à un nouveau thème épigrammatique) ne fait qu'apporter davantage de trouble à cette œuvre dramatique.

Chopin travailla aux Mazurkas, op. 41, au cours de son fatal séjour à Majorque, où, avec sa nouvelle compagne George Sand et les deux enfants de cette dernière, il s'était enfui à la fin de l'année 1838 pour échapper aux Parisiens scandalisés par leur nouvelle relation. Dans ce septième recueil de mazurkas publiées, les accents portent moins sur la bizarrerie exotique (cette identité générique ayant déjà été intériorisée par les auditoires de Chopin) et davantage sur d'exceptionnelles stratégies en matière de composition. Dans la sobre **Mazurka en mi mineur, op. 41 no 1**, Chopin retient son impulsion mélodique, travaillant

juste avec quelques notes dans l'air initial, puis, dans la section centrale, distillant encore plus sévèrement la mélodie en une seule note répétée de façon compulsive. À propos de la **Mazurka en si majeur, op. 41 no 2**, Chopin dit à l'un de ses élèves que les accords initiaux devaient évoquer le grattement des guitares, les passages suivants rendant l'essence du tourbillon et de l'affrontement des danseurs. La forme simple et les élégantes mélodies de la **Mazurka en la bémol majeur, op. 41 no 3**, accentuent la surprise de la fin, qui s'arrête simplement au milieu de la phrase. La **Mazurka en ut dièse mineur, op. 41 no 4**, est la plus longue et la plus compliquée du recueil. Elle reprend plusieurs stratégies exploitées dans les œuvres précédentes de cet opus: répétition rythmique et mélodique insistante, modulations inattendues et brusques transitions. Mais elle introduit deux autres surprises en matière de composition: l'émergence de la polyphonie imitative (brièvement au retour du thème principal) et la présentation d'un nouveau thème à la fin de la pièce, ce qui lui donne une conclusion épigrammatique.

Les Mazurkas, op. 67, furent publiées après la mort du compositeur, réunies à partir de manuscrits et éditées par Julian Fontana. La danse simple et animée qu'est la **Mazurka en**

sol majeur, op. 67 no 1, date probablement de 1835 et présente le même genre de syncope qui anime le recueil de l'opus 6. Elle contraste de manière frappante avec la **Mazurka en sol mineur, op. 67 no 2**, sans doute de 1849, et est très probablement la dernière mazurka achevée du compositeur. C'est l'une des formulations les plus sincères de Chopin dans ce genre, de construction simple, mais profonde dans ses qualités émotionnelles. Comme l'op. 67 no 1, la **Mazurka en ut majeur, op. 67 no 3**, date sans doute de 1835 et partage son dynamisme, tout en parsemant une touche d'exotisme de type folklorique dans sa courte section centrale au moyen d'un bourdon d'accompagnement judicieusement frappé. La **Mazurka en la mineur, op. 67 no 4**, date de 1847: à la lumière des témoignages des manuscrits qu'il présenta comme des cadeaux, Chopin joua cette pièce en privé à Paris au cours des mois qui aboutirent à la révolution de 1848. Elle tire sa profondeur expressive de fréquentes tournures qui tendent à un chromatisme mélodique élaboré, en particulier au moment de cadences.

Polonaises, op. 40

Chopin commence le recueil des Polonaises, op. 40 (publiées à la fin de l'année 1840),

sur une déclaration d'identité et de fierté nationales pleine d'assurance. L'attitude énergique de la **Polonaise en la majeur** est très nettement perceptible dans la section centrale, qui évoque des roulements de tambour martiaux à la basse et réclame de fréquentes nuances *fff*. Dans la **Polonaise en ut mineur**, Chopin fait revivre la tradition du début du dix-neuvième siècle de la songeuse polonaise mélancolique, un visage de ce genre musical qui traduit des sentiments indissociables de la disparition de l'État polonais. Une grande partie de l'atmosphère oppressante de cette pièce vient du registre de son thème principal, qui se déroule entièrement dans le grave de la basse. Un air lyrique dans la section centrale traduit brièvement une amélioration de l'humeur, mais Chopin l'atténue à la moindre occasion avec de surprenantes modulations et transitions afin de préserver le côté tragique du début.

Fantaisie, op. 49

Au milieu du dix-neuvième siècle, le titre "Fantaisie" correspondait très souvent à un recueil de variations fondées sur des airs d'opéras célèbres (dans la manière sinon par son titre, les Variations sur "Là ci darem la mano", op. 2, de Chopin relèvent de cette catégorie). Mais dans la Fantaisie en

fa mineur, op. 49 (terminée en octobre 1841), Chopin s'inspira d'un sens plus ancien du genre, dérivé de la pratique de l'improvisation. L'élément de "fantaisie" émerge à travers un enchaînement d'atmosphères: une marche funèbre, une série de modulations perturbatrices, une section de virtuosité tourbillonnante, une brève arrivée triomphale et un retour aux rythmes de marche, maintenant deux fois plus vite. Et plus

encore: Chopin interrompt une répétition littérale de la section virtuose avec un thème mélancolique et lyrique qui semble provenir d'un royaume expressif lointain. L'air lyrique revient juste avant la fin du morceau pour atténuer toute impression d'optimisme que, sinon, la conclusion pourrait traduire.

© 2020 Jeffrey Kallberg
Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



CHAN 10943

Louis Lortie plays Chopin
Volume 5

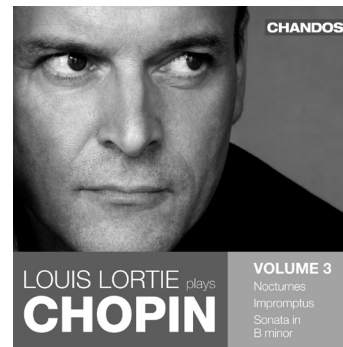


Also available



CHAN 10852

Louis Lortie plays Chopin
Volume 4

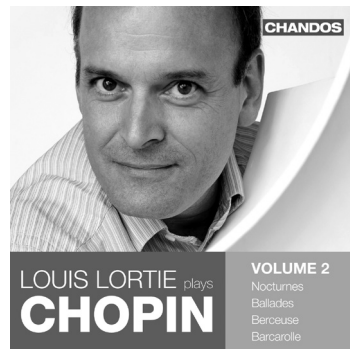


CHAN 10813

Louis Lortie plays Chopin
Volume 3



Also available



CHAN 10714

Louis Lortie plays Chopin
Volume 2

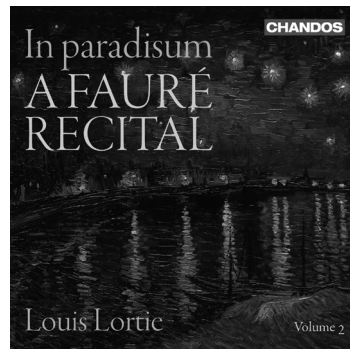


CHAN 10588

Louis Lortie plays Chopin
Volume 1

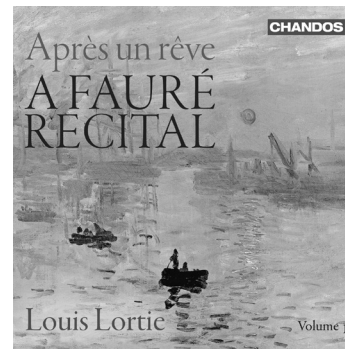


Also available



CHAN 20149

A Fauré Recital
Volume 2

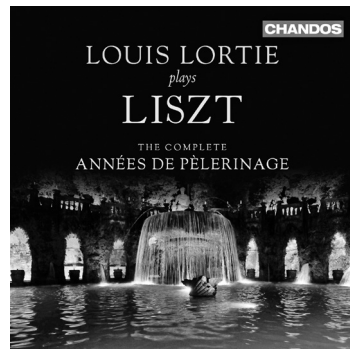


CHAN 10915

A Fauré Recital
Volume 1

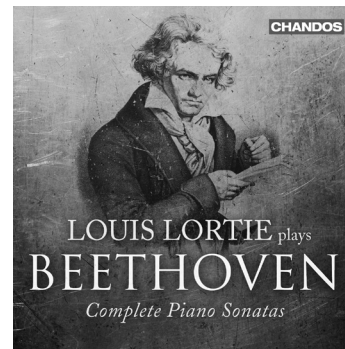


Also available



CHAN 10662(2)

Liszt
The Complete *Années de Pèlerinage*



CHAN 10616(9)

Beethoven
Complete Piano Sonatas



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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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.

Fazioli Model F 278 grand piano (serial no. 2782160) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

FAZIOLI

Piano technician: Finlay Fraser, Jaques Samuel Pianos, London

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alex James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 13 – 15 January 2020

Front cover Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

- | | | |
|---------|--|--------------|
| 1 - 4 | Quatre Mazurkas, Op. 6 (1830 – 32) | 8:55 |
| 5 - 8 | Quatre Mazurkas, Op. 24 (1833) | 11:08 |
| 9 - 16 | Hommage à Mozart, Op. 2 (1827)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 18:01 |
| 17 - 20 | Quatre Mazurkas, Op. 67 post. (c. 1835,
1848 – 49, 1835, 1847) | 8:00 |
| 21 - 22 | Deux Polonaises, Op. 40 (1838 – 39) | 14:20 |
| 23 - 26 | Quatre Mazurkas, Op. 41 (1838 – 39) | 9:11 |
| 27 | Fantaisie, Op. 49 (1841)
in F minor/A flat major • in f-Moll/As-Dur • en fa mineur/
la bémol majeur | 13:31 |

TT 83:35

FAZIOLI

Louis Lortie piano

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd

Colchester

Essex

England