

A close-up portrait of Louis Lortie, a middle-aged man with short, graying hair and a slight smile, looking directly at the camera. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and a light-colored tie. The background is a solid, dark blue-grey color.

**CHANDOS**

LOUIS LORTIE plays  
**CHOPIN**

**VOLUME 4**

Waltzes

Nocturnes



Pencil drawing by Rudolph Lehmann (1819–1905) / © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Fryderyk Franciszek Chopin, Paris, 1847

**Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)**

- |   |                                                                                                                                     |      |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | <b>Waltz, Op. post., B 150</b><br>in A minor • in a-Moll • en la mineur<br>Allegretto                                               | 2:28 |
| 2 | <b>Waltz, Op. post., B 56</b><br>in E minor • in e-Moll • en mi mineur<br>Vivace                                                    | 2:41 |
| 3 | <b>Waltz, Op. post., B 44</b><br>in E major • in E-Dur • en mi majeur<br>Tempo di Valse                                             | 1:50 |
| 4 | <b>Waltz, Op. post. 69 No. 2, B 35</b><br>in B minor • in h-Moll • en si mineur<br>Moderato                                         | 2:56 |
| 5 | <b>Waltz, Op. post., B 46</b><br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur<br>[ ]                                            | 2:13 |
| 6 | <b>Waltz, Op. post. 70 No. 1, B 92</b><br>in G flat major • in Ges-Dur • en sol bémol majeur<br>Molto vivace – Meno mosso – Tempo I | 2:04 |

- |    |                                                                                                                                                                                                                      |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7  | <p><b>Waltz, Op. post. 70 No. 2, B 138</b> <span style="float: right;">2:34</span><br/> in F minor / A flat major • in f-Moll / As-Dur • en fa mineur / la bémol majeur<br/> Tempo giusto</p>                        |
| 8  | <p><b>Waltz, Op. post. 70 No. 3, B 40</b> <span style="float: right;">2:31</span><br/> in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur<br/> Moderato</p>                                                           |
| 9  | <p><b>Waltz, Op. post., B 133</b> <span style="float: right;">1:50</span><br/> in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur<br/> Sostenuto</p>                                                                   |
| 10 | <p><b>Waltz, Op. 18, B 62</b> <span style="float: right;">4:57</span><br/> in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur<br/> <i>Grande valse brillante</i><br/> À Laura Horsford<br/> Vivo</p>                   |
| 11 | <p><b>Waltz, Op. post., B 21</b> <span style="float: right;">1:36</span><br/> in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br/> [ ] – Trio – D.C. al Fine</p>                                                    |
| 12 | <p><b>Waltz, Op. 34 No. 1, B 94</b> <span style="float: right;">5:01</span><br/> in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br/> À Mademoiselle de Thun Hohenstein<br/> <i>Valse brillante</i><br/> Vivace</p> |

- |    |                                                                                                                                                |      |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 13 | <b>Waltz, Op. 34 No. 2, B 64</b><br>in A minor • in a-Moll • en la mineur<br>À Madame G. d'Ivry<br><i>Valse brillante</i><br>Lento – Sostenuto | 5:16 |
| 14 | <b>Waltz, Op. 34 No. 3, B 118</b><br>in F major • in F-Dur • en fa majeur<br>À Mademoiselle A. d'Eichthal<br><i>Valse brillante</i><br>Vivace  | 2:08 |
| 15 | <b>Waltz, Op. post. 69 No. 1, B 95</b><br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br>Lento                                            | 3:42 |
| 16 | <b>Waltz, Op. 42, B 131</b><br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br>Vivace                                                      | 3:35 |
| 17 | <b>Nocturne, Op. 9 No. 1</b><br>in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur<br>À Madame Camille Pleyel<br>Larghetto                       | 5:50 |

- |    |                                                                                                                                                                                                               |      |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 18 | <b>Waltz, Op. 64 No. 1, B 164 / 1</b><br>in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur<br>À Madame la Comtesse Delphine Potocka<br>Molto vivace                                                           | 1:40 |
| 19 | <b>Nocturne, Op. post.</b><br>in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur<br>Lento con gran espressione – Animato – Adagio – Tempo I                                                                  | 4:07 |
| 20 | <b>Nocturne, Op. 32 No. 1</b><br>in B major • in H-Dur • en si majeur<br>À Mme la Baronne de Billing, née de Courbonne<br>Andante sostenuto – Adagio                                                          | 5:07 |
| 21 | <b>Waltz, Op. 64 No. 2, B 164 / 2</b><br>in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur<br>À Madame Nathaniel de Rothschild<br>Tempo giusto – Più mosso – Più lento – Più mosso –<br>Tempo I – Più mosso | 3:09 |

- |           |                                                                                                                                         |             |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>22</b> | <b>Waltz, Op. 64 No. 3, B 164/3</b><br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br>À la Comtesse Katharina Bronicka<br>Moderato | <b>2:42</b> |
| <b>23</b> | <b>Nocturne, Op. 37 No. 1</b><br>in G minor • in g-Moll • en sol mineur<br>Lento sostenuto                                              | <b>6:30</b> |
| <b>24</b> | <b>Nocturne, Op. 37 No. 2</b><br>in G major • in G-Dur • en sol majeur<br>Andantino – Molto più lento – Tempo I                         | <b>5:40</b> |

**TT 83:21**

**Louis Lortie** piano

## Chopin: Waltzes / Nocturnes

---

### Waltzes

Such surging life stirs in them that they appear to have been actually improvised in the dance salon.

The words of Robert Schumann in his review of Chopin's three Waltzes, Op. 34 identified one of the most striking aspects of Chopin's waltzes: their palpable evocations of a genial milieu. More so than in any other genre in which he worked, Chopin in his waltzes sought to impart a sense of actual physical motion as it would have occurred in a real place (and so distinct in experience from the 'imaginary spaces' that he later in life described as his customary aesthetic realm).

At first, Chopin viewed the waltz purely pragmatically. Growing up in the 1820s, Chopin perceived the music for waltzes as a means to a social end: the happy opportunity to hold a partner tight while whirling together on the dance floor. His first waltzes (all now lost) likely served as simple accompaniments to such dances. On spending time in Vienna in 1831, he was astonished to discover (as he wrote in a letter back to Warsaw) that 'waltzes are regarded as

works here!' In Chopin's mind, it was ludicrous to suppose that a waltz might be worthy of the deeper appreciation accorded to a 'work'. While it did not take long for Chopin to revise this opinion once he arrived in Paris – he did ultimately publish eight waltzes as 'works', with proper opus numbers – something of this attitude remained in his decision to withhold many of his other waltzes from the public sphere. Though superbly crafted, these waltzes, which Chopin presented as gifts, stand apart from the ordinary 'work' tradition by virtue of their initial limitation to the private sphere.

How then did Chopin elevate the waltz to a genre that, in conveying an idea of a real place, functioned as a 'work'? He did so in part by importing a significant element of affective contrast into it. His published waltzes all embrace various aspects of what Schumann termed the 'surging life' of the genre, but they balance this vivacity with sections of more contemplative music. The first of Chopin's published waltzes, the **Waltz in E flat major, Op. 18** (1834) sets the basic pattern. After an introductory call to the dance, the opening section is the epitome of



effervescence and elegant charm. But as the waltz unfolds, we encounter contrast in key and contrast in mood, with melodies in thirds that seem more keening and introspective.

In the **Waltz in A flat major, Op. 34 No. 1** and **Waltz in F major, Op. 34 No. 3** (1838), Chopin returned again to this basic model: in each waltz, we hear a similar introductory call to the dance, a predominant mood of liveliness established by an amalgam of vibrant tunes, a mood then leavened by the insertion of more sentimental sections. But in the **Waltz in A minor, Op. 34 No. 2** (1838), Chopin reversed the pattern, setting the outer sections in a more moody minor mode, and turning toward the major mode in the middle sections of the piece. But Chopin was never content only to explore uplifting modes of expression, and this mode of seriousness would echo further in the **Waltz in C sharp minor, Op. 64 No. 2** (1847). (Chopin turned often to the minor mode in the waltzes that he presented solely as gifts, with no intent to publish.)

Unexpected signs of sophistication also help create that sense of 'work' in most of the published waltzes. In the **Waltz in A flat major, Op. 42** (1840), the erudition emerges in the form (also noteworthy is the way in which the opening melody evokes duple meter in a genre 'defined' by triple meter). In a simple sense,

the waltz unfolds in a basic three-part form. But the middle section complexly sounds four different melodies, the first of which functions like a refrain through the section. And the extended coda works to synthesise the complex array of tunes from the middle section with a reminiscence of the duple-inflected opening theme. In the **Waltz in A flat major, Op. 64 No. 3** (1847), the learning manifests itself in the harmonic scheme of the repetitions of the opening theme, which wheel merrily through key after key.

Even the most famous of the waltzes, the **Waltz in D flat major, Op. 64 No. 1** (1847), simple in form and four-square in construction, stands as an intellectual achievement for the way in which it condenses the whole idea of the dance into a seeming instant: not the 'minute' of its posthumous nickname, rather a waltz complete with affective contrast, but heard in miniature.

The act of considering the deceptive simplicity of the late D flat major Waltz pivots us toward the waltzes that Chopin chose not to publish, for these tend toward transparently uncomplicated ternary forms. Still, the affective achievement in these works is great, whether the mood captured is plaintive (the **Waltz in B minor, Op. post. 69**

No. 2 from 1829, the **Waltz in A flat major, Op. post. 69 No. 1** from 1835, or the **Waltz in F minor / A flat major, Op. post. 70 No. 2** from 1842), evocative of the dance salon (the **Waltz in E major, B 44** from 1829 – 30), lilting (the **Waltz in D flat major, Op. post. 70 No. 3** from 1829), reminiscent of a *Ländler* (the **Waltz in A flat major, B 21** from 1830, the only waltz Chopin composed in 3/8 metre), dramatic (the **Waltz in E minor, B 56** from 1830), or brilliant (the **Waltz in G flat major, Op. post. 70 No. 1** from 1832). Chopin wrote two of these waltzes with love objects in mind: in a letter he claimed that the singer Konstancja Gładkowska inspired a passage in the **Waltz in D flat major** (but we do not know which passage), and he dedicated the **A flat major Waltz** from 1835 to Maria Wodzińska, whom he hoped to marry (a hope that was eventually dashed).

Chopin wrote out the '**Sostenuto**' in **E flat major, B 133** in the autograph album of Émile Gaillard in 1840. In notating the piece, he did not identify its genre – but this amiable brief work captures the spirit of the salon as well as did Chopin's waltzes.

The **Waltz in E flat major, B 46** (c. 1830) was not discovered until the turn of the twentieth century. Its sole manuscript source now being lost, evidence for its authenticity

derives only from the music itself, and most scholars now agree that this pleasant *Ländler* is not by Chopin.

The **Waltz in A minor, B 150** is preserved in two manuscripts in Chopin's hand, using paper that dates from 1847. These manuscripts were first discovered and the music published only in 1955. But in a study currently in press, the musicologist Jean-Jacques Eigeldinger shows that this **Waltz** and the **Nocturne in C minor, Op. post.**, contemporaneous works, seem to be the work of a student of Chopin's, prepared under the tutelage of the master.

#### Nocturnes

Chopin's nocturnes also trace their origins to the salon. The genre of the nocturne derived from a kind of vocal music, akin to the solo romance, but highly popular among amateurs because of the opportunities it presented for singing duets. The memory of the vocal beginnings of the genre maintained a strong presence in the nocturnes of Chopin, which his contemporaries perceived as, in effect, 'songs without words'. Chopin's nocturnes also responded to their famous progenitors by John Field, but in so doing deepened the genre considerably.

In the first Nocturne that Chopin published, the **Nocturne in B flat minor,**

**Op. 9 No. 1** (1832–33), copious ornaments decorate the main theme, as is true often in Field's Nocturnes. But in its contrasting middle section, the nocturne also hints at the changes that Chopin would bring to the genre, which foreshadow the important role in Chopin's conception of it of functionally contrasting middle sections, gestures that Robert Schumann (wearing his critic's hat) felt to be the true mark of the 'Chopin nocturne'.

Chopin conceived the '**Lento con gran espressione**' in **C sharp minor** in 1830; he intended it as a wedding gift for his sister Ludwika. As the F minor Piano Concerto and the song 'Życzenie' were two of her favourites, he liberally quoted from them in the middle section of the piece. As in the *Sostenuto*, Chopin failed to identify the genre of the piece when he wrote out the manuscript, but it plainly fits comfortably in the company of nocturnes.

The **Nocturne in B major, Op. 32 No. 1** (1837) seems preternaturally unruffled when it starts. Oddly, though, the cadential motion of the opening theme frequently breaks off into rests prolonged by fermatas. More oddly, the opening theme never returns after its initial repetition at the beginning of the piece. These peculiarities serve as harbingers

of the most arresting gesture: the dramatic instrumental recitative that concludes the nocturne, which wrests the mood sharply away from the lyrical into darker, minor-mode realms of narrative.

Chopin noted in a letter that the **Nocturne in G minor, Op. 37 No. 1** and **Nocturne in G major, Op. 37 No. 2** (published in 1840) form a pair. When the middle section of the first of the pair turns to an evocation of a church chorale (no doubt an echo of Chopin's earlier Nocturne in G minor, Op. 15 No. 3), it scarcely alleviates the inexorably dark mood of the principal theme. The turn to G major in the second nocturne brightens matters considerably, and indeed we can hear in this piece the remnants of what in the vocal realm was an important sub-category of the genre, the 'scherzando' nocturne.

© 2015 Jeffrey Kallberg

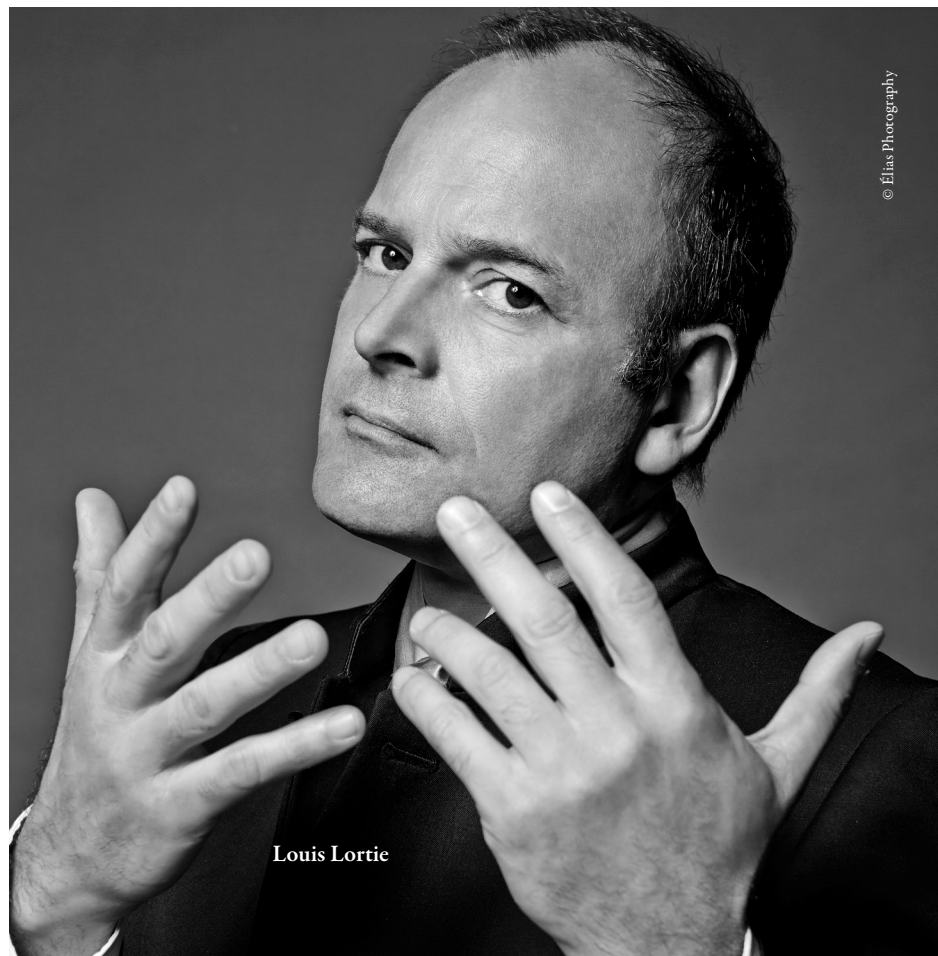
The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate,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

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.



Louis Lortie

© Elias Photography

## Chopin: Walzer / Nocturnes

---

### Walzer

Ein so flutendes Leben bewegt sich  
darin, dass sie wirklich im Tanzsalon  
improvisiert zu sein scheinen.

Diese Worte, die Robert Schumann in seiner Rezension von Chopins drei Walzern op. 34 schreibt, schildern präzise eine der auffälligsten Eigenschaften von Chopins Walzern – ihre schier mit Händen zu greifende Beschwörung eines geselligen Milieus. Mehr als in jeder anderen Gattung, in der er komponierte, strebte Chopin in seinen Walzern danach, die Empfindung wirklicher physischer Bewegung zu vermitteln, wie sie sich an einem tatsächlichen Ort eingestellt hätte (und die sich so sehr von der Erfahrung der „imaginären Räume“ unterscheidet, die er später in seinem Leben als seinen gewohnten ästhetischen Lebensraum beschrieb).

Anfangs betrachtete Chopin den Walzer von einem rein pragmatischen Standpunkt aus. In den 1820er Jahren aufgewachsen, sah er die Walzermusik als ein Mittel zu einem gesellschaftlichen Zweck – der glücklichen Gelegenheit, einen Partner

eng umschlungen zu halten, während man gemeinsam über den Tanzboden wirbelt. Seine ersten Walzer (die alle verschollen sind) dienten vermutlich als einfache Begleitmusik solcher Tänze. Bei einem Aufenthalt in Wien im Jahr 1831 stellte er jedoch überrascht fest (wie er in einem Brief in seine Warschauer Heimat schrieb): „Walzer werden hier als Werke betrachtet!“ Seiner Ansicht nach war es lächerlich anzunehmen, dass ein Walzer die tiefere Wertschätzung verdienen könne, die einem „Werk“ zukam. Auch wenn es nach seiner Ankunft in Paris zwar nicht lange dauerte, bis er diese Auffassung revidierte – schließlich veröffentlichte er insgesamt acht Walzer als „Werke“ mit richtigen Opus-Nummern –, hielt sich etwas von dieser Haltung in seiner Entscheidung, viele seiner anderen Walzer der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Obwohl sie von ausgezeichnetem handwerklichem Können zeugen, stehen diese Walzer, die Chopin als Geschenke verwendete, aufgrund ihrer anfänglichen Beschränkung auf die Privatsphäre abseits von der üblichen „Werk“-Tradition.

Wie also vermochte Chopin, den Walzer zu einer Gattung zu erheben, die, indem sie die Idee eines realen Ortes vermittelte, als "Werk" fungierte? Zum Teil gelang ihm dies, indem er in diese Stücke ein wesentliches Element affektiven Kontrasts einbaute. Alle seine veröffentlichten Walzer beziehen verschiedene Aspekte von dem ein, was Schumann als das "flutende Leben" dieser Gattung bezeichnete, zugleich aber variieren sie diese Lebhaftigkeit mit Abschnitten kontemplativerer Musik aus. Der erste von Chopins veröffentlichten Walzern, der **Walzer in Es-Dur op. 18** (1834), etabliert das Grundmodell. Nach einem einleitenden Aufruf zum Tanz ist der eröffnende Abschnitt ein Inbegriff von überschäumend-charmanter Eleganz. Indem der Walzer sich entfaltet, begegnen wir sodann aber auch gegensätzlichen Tonarten und Stimmungen, mit Melodien in Terzen, die eher klagend und nachdenklich erscheinen.

In dem **Walzer in As-Dur op. 34 Nr. 1** und dem **Walzer in F-Dur op. 34 Nr. 3** (1838) kehrte Chopin zu diesem Grundmodell zurück: In jedem Walzer hören wir einen ähnlichen einleitenden Aufruf zum Tanz und die vorherrschende lebhaftige Stimmung wird mittels einer Mischung pulsierender Melodien etabliert; diese Stimmung wird sodann durchbrochen

von zwischengeschalteten empfindsameren Abschnitten. In dem **Walzer in a-Moll op. 34 Nr. 2** (1838) kehrte Chopin dieses Muster allerdings um – er setzte die äußeren Abschnitte in ein stimmungsvolleres Moll und wandte sich in den mittleren Abschnitten der Dur-Sphäre zu. Der Komponist gab sich jedoch nie damit zufrieden, lediglich erhebende Ausdrucksweisen zu erkunden, und ein Nachhall dieser Ernsthaftigkeit findet sich auch in dem **Walzer in cis-Moll op. 64 Nr. 2** (1847). (Besonders in den Walzern, die er nur als Geschenke intendierte, bevorzugte Chopin häufig Molltonarten.)

Unerwartete Merkmale von Raffinesse sind es auch, die den meisten veröffentlichten Walzern ihren "Werkcharakter" verleihen. In dem **Walzer in As-Dur op. 42** (1840) zeigt sich diese Kultiviertheit in der Form (bemerkenswert ist auch die Art, wie die Eröffnungsmelodie in einer durch ihren Dreiertakt definierten Gattung den Zweiertakt beschwört). Auf den ersten Blick entfaltet sich der Walzer in einer schlichten dreiteiligen Form. Doch der Mittelteil präsentiert – höchst komplex – vier verschiedene Melodien, von denen die erste innerhalb dieses Abschnitts als Refrain dient. Und die ausgedehnte Coda strebt eine Synthese der komplexen Folge von Melodien

aus dem Mittelteil an, mit einer Reminiszenz des geradtaktig flektierten Eröffnungsthemas. In dem **Walzer in As-Dur op. 64 Nr. 3** (1847) zeigt sich die Gelehrtheit in der harmonischen Struktur der Wiederholungen des Eröffnungsthemas, die fröhlich von Tonart zu Tonart kreiseln.

Selbst der berühmteste von Chopins Walzern, der **Walzer in Des-Dur op. 64 Nr. 1** (1847), der formal simpel und in der Konstruktion etwas klobig daherkommt, ist insofern eine intellektuelle Leistung, als er das gesamte Konzept des Tanzes in einem einzigen Augenblick zu kondensieren scheint – nicht in der "Minute" seines posthumen Beinamens; vielmehr haben wir es hier mit einem vollgültigen Walzer zu tun, inklusive des affektiven Kontrasts, allerdings erklingt er in Miniaturform.

Diese Betrachtungen zu der trügerischen Einfachheit des späten Des-Dur-Walzers führen uns zu den Walzern, die Chopin nicht zur Veröffentlichung bestimmte, denn diese bevorzugen erkennbar unkomplizierte dreiteilige Formen. Allerdings ist das Ausdrucksspektrum dieser Stücke gewaltig – ganz gleich ob die eingefangene Stimmung klagevoll ist (wie in dem **Walzer in h-Moll op. post. 69 Nr. 2** von 1829, dem **Walzer in As-Dur op. post. 69 Nr. 1** von 1835 oder dem

**Walzer in f-Moll / As-Dur op. post. 70 Nr. 2** von 1842), ob sie den Tanzsaal evoziert (wie im **Walzer in E-Dur B 44** von 1829 / 30), ob sie gefällig trällernd daherkommt (wie der **Walzer in Des-Dur op. post. 70 Nr. 3** von 1829), ob sie an einen Ländler erinnert (wie der **Walzer in As-Dur B 21** von 1830, der einzige Walzer, den Chopin im 3 / 8-Takt komponierte), ob sie dramatisch (wie der **Walzer in e-Moll B 56** von 1830) oder brillant ist (wie der **Walzer in Ges-Dur op. post. 70 Nr. 1** von 1832). Beim Schreiben von zweien dieser Walzer hatte Chopin von ihm verehrte Frauen im Sinn: In einem Brief behauptete er, die Sängerin Konstancja Gładkowska habe ihn zu einer Passage in dem Walzer in Des-Dur inspiriert (allerdings wissen wir nicht, zu welcher), und den Walzer in As-Dur aus dem Jahr 1835 widmete er Maria Wodzińska, die er zu heiraten hoffte (diese Hoffnung sollte sich später zerschlagen).

Das "**Sostenuto**" in **Es-Dur B 133** schrieb Chopin im Jahr 1840 in das Stammbuch von Émile Gaillard. Bei der Niederschrift machte er keine Angaben zur Gattung des Werks – allerdings fängt dieses lebenswerte kurze Stück die Stimmung des Salons ebenso gut ein wie seine Walzer.

Der **Walzer in Es-Dur B 46** (um 1830) wurde erst um die Wende zum



zwanzigsten Jahrhundert entdeckt. Die einzige handschriftliche Quelle ist heute verschollen; Anhaltspunkte für die Autorschaft lassen sich daher nur der Musik selbst entnehmen, und die meisten Wissenschaftler sind heute der Meinung, dass dieser gefällige Ländler nicht von Chopin stammt.

Der **Walzer in a-Moll B 150** ist in zwei autographen Handschriften überliefert und auf Papier aus dem Jahr 1847 geschrieben. Die beiden Handschriften wurden erst 1955 entdeckt und das Stück wurde im selben Jahr veröffentlicht. Allerdings zeigt der Musikwissenschaftler Jean-Jacques Eigeldinger in einer derzeit im Druck befindlichen Studie, dass dieser Walzer und die zur gleichen Zeit entstandene Nocturne in c-Moll op. post. die Werke eines Schülers von Chopin zu sein scheinen, die unter der Aufsicht des Meisters entstanden.

#### Nocturnes

Auch Chopins Nocturnes haben ihren Ursprung in der Welt des Salons. Die Gattung der Nocturne leitet sich von einem bestimmten Typus der Vokalmusik ab, die der Soloromanze verwandt, bei Amateuren aber vor allem wegen der Möglichkeiten beliebt war, die sich hier zum Duett-Singen boten. Die Erinnerung an die Anfänge in der

Vokalmusik ist in den Nocturnes von Chopin noch ausgesprochen gegenwärtig; tatsächlich wurden sie von seinen Zeitgenossen als "Lieder ohne Worte" angesehen. Auch beziehen sich Chopins Nocturnes deutlich auf ihre berühmten Vorläufer von John Field, zugleich aber entwickelten sie die Gattung in wesentlichen Aspekten weiter.

In der ersten Nocturne, die Chopin veröffentlichte, der **Nocturne in b-Moll op. 9 Nr. 1** (1832 / 33), ist das Hauptthema großzügig ornamentiert, was häufig auch auf Fields Nocturnes zutrifft. Im B-Teil deuten sich in dieser Nocturne allerdings auch bereits die Veränderungen an, die Chopin an der Gattung vornehmen würde; hier zeichnet sich die wichtige Rolle ab, die diese funktionell kontrastierenden Mittelteile in Chopins Konzeption von der Gattung spielen würden – Aspekte, in denen Robert Schumann (in seiner Funktion als Kritiker) das wahre Kennzeichen der "Chopin-Nocturne" sah.

Das "**Lento con gran espressione**" in **cis-Moll** entwarf Chopin im Jahr 1830, er plante es als Hochzeitsgeschenk für seine Schwester Ludwika. Da das Klavierkonzert in f-Moll und das Lied "Zyczenie" zu ihren Lieblingskompositionen zählten, baute er in den Mittelteil ausgiebige Zitate aus diesen Stücken ein. Wie im *Sostenuto* vergaß Chopin

bei der Anfertigung der Reinschrift, die Gattung des Werks zu spezifizieren, doch es passt offensichtlich gut in das Umfeld der Nocturnes.

Die **Nocturne in H-Dur op. 32 Nr. 1** (1837) strahlt zu Beginn eine geradezu übernatürliche Ruhe aus. Es ist allerdings seltsam, wie die Kadenzbewegung des Anfangsthemas häufig durch Pausen unterbrochen wird, die durch Fermaten noch verlängert werden. Noch seltsamer ist, dass das Anfangsthema nach einer ersten Wiederholung zu Beginn des Werks kein weiteres Mal erklingt. Diese Eigenwilligkeiten dienen als Vorboten der eindrucksvollsten Geste in dieser Komposition – das dramatische Instrumentalrezitativ, das die Nocturne beschließt und die lyrische Stimmung recht drastisch in dunklere, Moll-dominierte narrative Gefilde lenkt.

Chopin bemerkte in einem Brief, dass die **Nocturne in g-Moll op. 37 Nr. 1** und die **Nocturne in G-Dur op. 37 Nr. 2** (1840 veröffentlicht) ein Paar bilden. Indem der Mittelteil des erstgenannten Werks sich zu einer Evokation eines Kirchenchorals wandelt (zweifelloso eine Reminiszenz an Chopins frühere Nocturne in g-Moll op. 15 Nr. 3), mildert dies kaum die unerbittlich düstere Stimmung des Hauptthemas. Der Wechsel

nach G-Dur in der zweiten Nocturne hellt das Geschehen wesentlich auf, und in der Tat nehmen wir in diesem Stück die Überreste einer wichtigen Unterkategorie der Gattung im Vokalbereich wahr – die "Scherzando"-Nocturne.

© 2015 Jeffrey Kallberg  
Übersetzung: Stephanie Wollny

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 Piano 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, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofjew, Gershwin und Lutosławski.

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: Valses / Nocturnes

---

### Valses

Une telle force vitale les anime qu'elles semblent à vrai dire avoir été improvisées dans un salon de danse.

Robert Schumann, dans sa critique des trois Valses, op. 34, de Chopin, identifia l'un des aspects les plus marquants des valses du compositeur: leur évocation palpable d'un milieu plaisant. Plus que dans tout autre genre qu'il aborda, Chopin chercha dans ses valses à donner une impression de véritable mouvement physique, comme dans un lieu réel (une expérience tellement différente de celle des "espaces imaginaires" qu'il décrit plus tard comme étant son royaume esthétique habituel).

Initialement Chopin eut de la valse une vision essentiellement pragmatique. Grandissant dans les années 1820, il percevait cette musique comme une musique à finalité sociale: l'heureuse opportunité de tenir serrée dans ses bras une partenaire et de tourbillonner avec elle sur la piste de danse. Ses premières valses (toutes perdues à présent) ne servirent sans doute qu'à accompagner ces danses. En séjour à Vienne en 1831, Chopin

fut étonné de découvrir (comme il l'écrivit dans une lettre envoyée à Varsovie) que "les valses sont considérées comme des œuvres ici!" Dans son esprit, il était ridicule de penser qu'une valse pouvait être digne de l'appréciation plus profonde accordée à une "œuvre". Il ne fallut pas longtemps à Chopin pour revoir son opinion une fois arrivé à Paris – il publia en définitive huit valses en tant qu'"œuvres" avec des numéros d'opus propres –, néanmoins un reste de cette attitude subsista dans sa décision de ne pas faire entrer dans la sphère publique nombreuses autres valses qu'il écrivit. Bien que d'une facture superbe, ces valses, que Chopin présentait comme des cadeaux, se situent en marge de la tradition ordinaire d'une "œuvre" en vertu de leur limitation initiale à la sphère privée.

Comment donc Chopin éleva-t-il la valse au rang d'un genre, illustré par des pièces dont le mécanisme, en suggérant l'ambiance d'un lieu réel, était pareil à celui d'une "œuvre"? Il y parvint notamment en y introduisant une part importante de contraste affectif. Les valses qui furent publiées incluent toutes divers aspects de ce que Schumann appelait

la “force vitale” du genre, mais elles équilibrent cette vivacité par des sections de musique plus méditative. La première des danses de Chopin à avoir été éditées, la **Valse en mi bémol majeur, op. 18** (1834), établit le schéma de base. Après un appel à la danse introductif, la section initiale est un modèle d'effervescence et de charme élégant. Mais au fur et à mesure que la valse se déploie, apparaissent des contrastes de tonalité et d'atmosphère, avec des mélodies en tierces qui semblent plus ardentes et introspectives.

Dans la **Valse en la bémol majeur, op. 34 no 1**, et dans la **Valse en fa majeur, op. 34 no 3** (1938), Chopin retourna à ce modèle de base: dans chaque valse, nous retrouvons ce même appel à la danse introductif, une atmosphère généralement gaie créée par un amalgame de mélodies vibrantes, ce climat étant relevé alors par l'insertion de sections plus sentimentales. Mais dans la **Valse en la mineur, op. 34 no 2** (1838), Chopin inversa le schéma, choisissant le mode mineur plus morose pour les sections extérieures et se tournant vers le mode majeur dans les sections centrales de la pièce. Chopin, cependant, ne se contentait jamais d'explorer seulement des modes d'expression exaltants, et l'écho de ce mode grave va se répercuter encore dans la **Valse en ut dièse mineur, op. 64 no 2** (1847). (Chopin se tournait souvent vers le mode

mineur dans les vales qu'il présentait comme étant seulement des cadeaux, et qu'il n'avait pas l'intention de publier.)

Des signes inattendus de sophistication viennent contribuer également à créer cette impression d'“œuvre” dans la plupart des vales éditées. Dans la **Valse en la bémol majeur, op. 42** (1840), l'érudition se manifeste dans la forme (il convient de souligner aussi la manière dont la mélodie introductive fait allusion à un rythme binaire dans un genre “défini” par le rythme ternaire). La valse se déploie tout simplement suivant un schéma de base de forme ternaire. Mais la section centrale introduit de manière complexe quatre mélodies dont la première fait office de refrain au travers de la section. Et la longue coda a pour fonction de faire la synthèse de l'éventail complexe de mélodies de la section centrale en rappelant le thème introductif et sa modulation en rythme binaire. Dans la **Valse en la bémol majeur, op. 64 no 3** (1847), l'érudition se manifeste dans le schéma harmonique des répétitions du thème introductif, qui virevoltent joyeusement en passant d'une tonalité à l'autre.

Même la plus célèbre des vales, la **Valse en ré bémol majeur, op. 64 no 1** (1847), de forme simple et de construction carrée, est une prouesse intellectuelle par la manière

dont l'ensemble de l'idée de la danse est condensée en ce qui semble être un instant: il ne s'agit pas de la "minute" de son intitulé posthume – Valse minute –, mais plutôt d'une valse complète avec un contraste de sentiments, mais en miniature.

Le fait de considérer la simplicité illusoire de la Valse en ré bémol majeur, une composition tardive, nous amène à considérer les valses que Chopin choisit de ne pas publier, car celles-ci s'orientent vers des formes ternaires d'une simplicité transparente. Cependant, ce que Chopin accomplit dans ces œuvres, affectivement parlant, est grandiose, que l'atmosphère rendue soit plaintive (la **Valse en si mineur, op. post. 69 no 2**, de 1829, la **Valse en la bémol majeur, op. post. 69 no 1**, de 1835 ou la **Valse en fa mineur / la bémol majeur, op. post. 70 no 2**, de 1842), qu'elle évoque celle des salons de danse (la **Valse en mi majeur, B 44**, de 1829 – 1830) ou soit enjouée (la **Valse en ré bémol majeur, op. post. 70 no 3**, de 1829), ou encore qu'elle rappelle un *Ländler* (la **Valse en la bémol majeur, B 21**, de 1830, la seule valse que Chopin composa en 3 / 8), soit dramatique (la **Valse en mi mineur, B 56**, de 1830) ou brillante (la **Valse en sol bémol majeur, op. post. 70 no 1**, de 1832). Chopin écrivit deux de ces valses en pensant à des femmes

aimées: dans une lettre, il dit que la cantatrice Konstancja Gładkowska inspira un passage de la Valse en ré bémol majeur (mais nous ne savons pas lequel), et il dédia la Valse en la bémol majeur de 1835 à Maria Wodzińska qu'il espérait épouser (un espoir qui fut finalement brisé).

Chopin transcrivit le "**Sostenuto**" en **mi bémol majeur, B 133**, dans l'album autographe d'Émile Gaillard en 1840. En notant la pièce, il n'identifia pas son genre – mais cette œuvre brève et plaisante saisit l'esprit du salon aussi bien que ses valses.

La **Valse en mi bémol majeur, B 46** (c. 1830), ne fut découverte qu'au tournant du vingtième siècle. Son unique source manuscrite ayant disparu, seule la musique permet de l'authentifier et la plupart des experts s'accordent à dire maintenant que ce *Ländler* aimable n'est pas de Chopin.

La **Valse en la mineur, B 150**, est conservée dans deux manuscrits de la main de Chopin, annotée sur du papier datant de 1847. Ces manuscrits ne furent découverts qu'en 1955 et la musique fut publiée la même année. Mais dans une étude actuellement sous presse, le musicologue Jean-Jacques Eigeldinger montre que la Valse et le Nocturne en ut mineur, op. post., contemporains, semblent l'œuvre d'une élève de Chopin, revue par les soins du maître.

### Nocturnes

Les nocturnes de Chopin trouvent aussi leur origine dans le salon. Le genre du nocturne est issu d'une sorte de musique vocale, apparentée à la romance solo, très populaire chez les amateurs du fait des opportunités qu'elle offre de chanter des duos. Le souvenir des débuts vocaux du genre reste très présent dans les nocturnes de Chopin, que ses contemporains percevaient en effet comme des "chants sans paroles". Les nocturnes de Chopin répondaient aussi à leurs ancêtres de renom composés par John Field, mais avec un approfondissement conséquent du genre.

Dans le premier Nocturne que publia Chopin, le **Nocturne en si bémol mineur, op. 9 no 1** (1832 – 1833), d'abondants ornements agrémentent le thème principal, comme c'est souvent le cas dans les Nocturnes de Field. Mais dans sa section centrale qui contraste, le nocturne donne une idée des changements que Chopin allait apporter au genre, annonçant le rôle important dans la conception que le compositeur en avait des sections centrales conçues précisément pour contraster, des gestes que Robert Schumann (portant son chapeau de critique) considérait comme la véritable marque du "nocturne de Chopin".

Chopin conçut le "**Lento con gran espressione**" en ut dièse mineur en 1830; il avait l'intention de l'offrir à sa sœur Ludwika pour son mariage. Et vu que le Concerto pour piano en fa mineur et la mélodie "Zyczenie" étaient deux des œuvres qu'elle préférerait, il en cita de très nombreux passages dans la section centrale. Comme dans le cas du *Sostenuto*, Chopin omit d'identifier le genre de la pièce lorsqu'il transcrivit le manuscrit, mais elle a manifestement sa place aux côtés des nocturnes.

Le **Nocturne en si majeur, op. 32 no 1** (1837), semble surnaturellement lisse au début. Mais, curieusement, le mouvement cadencé du thème introductif se fractionne en restes prolongés par des points d'orgue. Et plus curieusement encore, le thème introductif ne réapparaît jamais après sa répétition au début de la pièce. Ces particularités présagent de l'épisode le plus saisissant qui soit: le récitatif instrumental dramatique qui conclut le nocturne et change brusquement l'atmosphère l'arrachant à sa sphère lyrique pour la plonger dans l'univers plus sombre de la narration en mode mineur.

Chopin nota dans une lettre que le **Nocturne en sol mineur, op. 37 no 1**, et le **Nocturne en sol majeur, op. 37 no 2** (publiés en 1840), forment une paire. Quand

la section centrale du premier passe à l'évocation d'un choral (un écho sans aucun doute du Nocturne en sol mineur, op. 15 no 3, que Chopin composa antérieurement), l'atmosphère inexorablement sombre du thème principal s'en trouve à peine apaisée. Le passage au sol majeur dans le second Nocturne éclaircit les choses considérablement, et nous pouvons en effet entendre dans cette pièce des bribes de ce qui, dans l'univers vocal, était une importante sous-catégorie du genre, le nocturne "scherzando".

© 2015 Jeffrey Kallberg

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

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.

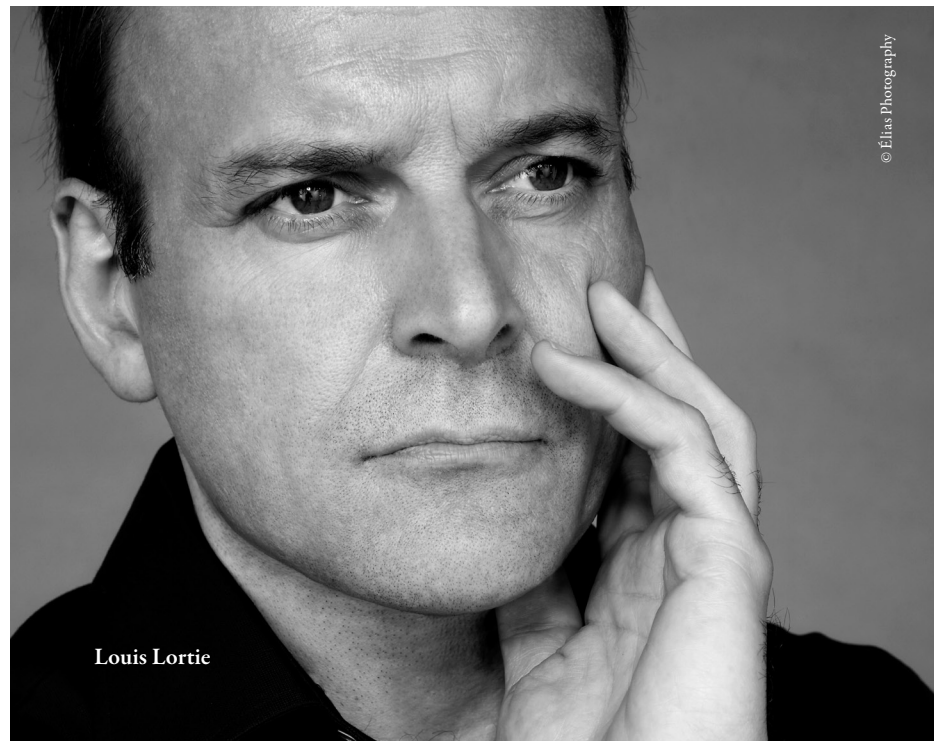
Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des 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, d'Indy, Ravel, Szymanowski,  
Prokofiev, Gershwin et Lutoslawski.

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.



Louis Lortie

© Elias Photography

Also available

---



CHAN 10588

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 1



Also available

---



CHAN 10714

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 2



Also available

---



CHAN 10793

Liszt at the Opera



Also available

---



CHAN 10813

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 3



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:srevill@chandos.net).

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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 pianos (2781554 and 2782273) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

**FAZIOLI**

Piano technician: Bruno Torrens

**Recording producer** Ralph Couzens

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Robert Gilmour (8 and 9 October 2014)

**Editors** Peter Newble (Nocturnes, Op. 37 Nos 1 and 2), Jonathan Cooper (Nocturne, Op. 32 No. 1), and Robert Gilmour (other works)

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Porton Hall, Dunwich, Suffolk; 24 and 25 October 2011 (Nocturnes, Op. 37 Nos 1 and 2), 7 and 8 June 2013 (Nocturne, Op. 32 No. 1), & 8 and 9 October 2014 (other works)

**Front cover** Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10852

Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849)

1	Waltz, Op. post., B 150	2:28
2	Waltz, Op. post., B 56	2:41
3	Waltz, Op. post., B 44	1:50
4	Waltz, Op. post. 69 No. 2, B 35	2:56
5	Waltz, Op. post., B 46	2:13
6	Waltz, Op. post. 70 No. 1, B 92	2:04
7	Waltz, Op. post. 70 No. 2, B 138	2:34
8	Waltz, Op. post. 70 No. 3, B 40	2:31
9	Waltz, Op. post., B 133	1:50
10	Waltz, Op. 18, B 62	4:57
11	Waltz, Op. post., B 21	1:36
12	Waltz, Op. 34 No. 1, B 94	5:01
13	Waltz, Op. 34 No. 2, B 64	5:16
14	Waltz, Op. 34 No. 3, B 118	2:08
15	Waltz, Op. post. 69 No. 1, B 95	3:42
16	Waltz, Op. 42, B 131	3:35
17	Nocturne, Op. 9 No. 1	5:50
18	Waltz, Op. 64 No. 1, B 164/1	1:40
19	Nocturne, Op. post.	4:07
20	Nocturne, Op. 32 No. 1	5:07
21	Waltz, Op. 64 No. 2, B 164/2	3:09
22	Waltz, Op. 64 No. 3, B 164/3	2:42
23	Nocturne, Op. 37 No. 1	6:30
24	Nocturne, Op. 37 No. 2	5:40

TT 83:21

FAZIOLI

Louis Lortie piano

© 2015 Chandos Records Ltd  
© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd  
Colchester  
Essex  
England

CHOPIN: WALTZES / NOCTURNES – Lortie

CHANDOS  
CHAN 10852

CHOPIN: WALTZES / NOCTURNES – Lortie

CHANDOS  
CHAN 10852