



BIS

Roland  
Pöntinen  
plays  
Chopin

## CHOPIN, FRÉDÉRIC [FRYDERYK] (1810–49)

- 1 BOLÉRO, Op. 19 (1833) 7'22

### MAZURKAS

- 2 No. 20 in D flat major, Op. 30 No. 3 (1836–37) 3'04  
3 No. 25 in B minor, Op. 33 No. 4 (1837–38) 6'25  
4 No. 33 in B major, Op. 56 No. 1 (1845) 4'25  
5 No. 34 in C major, Op. 56 No. 2 (1845) 1'48  
6 No. 35 in C minor, Op. 56 No. 3 (1845) 6'21  
7 F minor [Op. posth. 68 No. 4] (1849) 3'35

- 8 BALLADE NO. 2 IN F MAJOR, Op. 38 (1839) 7'18

- 9 BARCAROLLE IN F SHARP MAJOR, Op. 60 (1845–46) 9'25

- 10 SCHERZO NO. 4 IN E MAJOR, Op. 54 (1842) 12'19

### TWO NOCTURNES, Op. 62 (1846)

- 11 No. 1 in B major 7'15  
12 No. 2 in E major 6'25

TT: 77'44

## ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

‘After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed.’ – This remarkable aphorism, from the Irish author Oscar Wilde, can be regarded as representative of the attitude of many music-lovers to the works of Frédéric Chopin: it is normal to stress the melancholy side of the composer and to ignore the multi-faceted nature of his music. This situation is made worse by the tragically poor health of this piano master, of whom Hector Berlioz once remarked that he had been on his deathbed all his life. It is easy to forget that Chopin’s suffering was not an isolated case. Until a couple of generations ago, consumption was a widespread disease that struck artists of all disciplines. Anton Arensky, Aubrey Beardsley, Emily and Anne Brontë, Vassily Kalinnikov, John Keats, D.H. Lawrence, Molière, Christian Morgenstern, Dmitri Shostakovich, Robert Louis Stevenson, Anton Chekhov, Antoine Watteau – all of them were victims of tuberculosis. In 1826 Carl Maria (von) Weber arrived in London, a very sick man, where the audiences were horrified when he started coughing blood and where, a few months later, he died. Twenty-two years later Chopin too arrived in the British capital; while he was there his tuberculosis also became much worse, and the Queen’s personal physician advised him urgently to leave the dangerous air of London. He went to Paris, where he died.

Far less attention is paid to Chopin’s role as a musical innovator. Especially in terms of harmony, he was radical in a manner which fully bears comparison with Wagner. Evidence of this can be found in the fact that many of his chord progressions cannot be analyzed according to the theories of harmony of his own time, although they do accord with Hugo Riemann’s theory of functionality – Riemann, however, was not born until the year of Chopin’s death, and produced his theory in 1893. Chopin cannot have calculated his bold harmonies on a scientific basis, however; many of them clearly arose from his feeling for the piano medium. In other words, he often wrote chords simply because they were ‘good to play’ (and there-

fore also sounded good), without worrying whether or not they would please the theoreticians. A comparison with Modest Mussorgsky is not out of place: might there have been some sort of harmonic spiritual empathy between these two Slav souls?

The opening work on this CD is the *Boléro*, which dates from 1833; like the most famous bolero of all time (the one by Ravel), it is in C major. In fact only the introduction is in C major; the main section is in the parallel key of A minor. Here Chopin uses a different rhythmic pattern than Ravel – demisemiquavers rather than semiquaver triplets – but he then moves on to a rhythm that is suspiciously redolent of a polonaise (the Slav soul again?), above which there is a theme in jagged dotted rhythm. The first English edition bore the title *Souvenir d'Andalousie*, and the publisher must have been unaware that Chopin could hardly have visited Andalusia by then – but the composer nevertheless received 500 francs for the piece.

One of the most common genres in Chopin's output was the mazurka, of which he composed about fifty – the final one recorded here is indeed the last work he composed. He had a special interest in this form because it reminded him of his Polish homeland; the mazurka, as its name implies, comes from the Mazurian plains. This dance-form appears in various tempi, but the accent is always on the second beat of a 3/4-bar. It probably originated in the 17th century. The polonaise, another of Chopin's preferred genres, is also a Polish dance, although its widespread popularity in fashionable circles led to its becoming to some extent internationalized.

The four Op. 30 mazurkas were composed in 1836–37 and published in London in 1837. On this disc we hear the third of them, described by Chopin's Livonian pupil Wilhelm von Lenz as 'a polonaise for a coronation'. Op. 33, written in 1837–38, likewise consists of four mazurkas and the fourth, heard on this CD, is a long, somewhat melancholy piece with the character of folk music, compared by Lenz to a ballad. Chopin himself remarked that the bell-like sounds at the end 'swept away the assembled ghosts'. The three mazurkas of Op. 56 are here presented in their entirety. They

appeared in 1845, and the first of them provides some striking examples of Chopin's harmonic audacity. The second is once again strongly characterized by folk music (the steps of the dance are emphasized, *ben marcato*), and the third is a large-scale piece that has been compared with his *Polonaise-fantaisie*, Op. 61. There remains Chopin's last composition, the mazurka Op. 68 No. 4. Chopin's friend Jules Fontana remarked concerning this piece: 'This mazurka is the last idea that Chopin put down on paper, shortly before he died; he was already too ill to try it out on the piano.'

It is well-known that Chopin, unlike his contemporary Liszt, did not write any programme music. His four ballades have neither a programme nor anything in common with the southern European ballad of the middle ages, nor indeed with Renaissance ballads. On the other hand he may well have been inspired by the more modern ballad poetry of men such as Goethe, Schiller and Heine when he created his own instrumental ballads – a one-movement, free form full of dramatic development. Another possible inspiration was Adam Mickiewicz, then resident in Paris, with whose *Lithuanian Ballads* Chopin was very familiar. It has even been suggested that Chopin's Ballade No. 2 in F major was directly inspired by Mickiewicz's *Świtez*, in which case the content of the poem can be regarded as a programme for the work (albeit one not authorized by the composer): a strange lady tells the fishermen of Lake Świtez of the Lithuanians' struggle against the Tsars; the dead of a sunken city change into water flowers.

Chopin was no fan of Schumann's music, but he maintained friendly relations with his German colleague and dedicated this Ballade to him. The final version of the piece was completed in 1839, during Chopin's visit to Mallorca with George Sand.

The Barcarolle, Op. 60, is one of Chopin's most harmonically daring works. It was written in 1845–46 and is Chopin's only contribution to this genre. A barcarolle, of course, is a Venetian gondolier's song in 6/8 or – as here – 12/8, and Chopin conjures up all of the dreamy atmosphere in a stylized manner. The piece was ad-

mired by many other composers including Maurice Ravel, who was especially delighted by its Italianate lyricism: ‘This theme in thirds, supple and delicate, is continually clothed in dazzling harmonies. The melodic line is unbroken... One thinks of a mysterious apotheosis.’

The term ‘scherzo’ in the history of music is not entirely straightforward, because over the years it has had several different meanings. The most common is the type of scherzo that developed at the beginning of the Viennese Classical period: at first it was simply a quick minuet, but the form became increasingly independent whilst, however, remaining in 3/4 or 3/8-time; it was used in sonata form or symphonies. Chopin’s four scherzos are composed in a much freer form which has virtually nothing except its triple time in common with the classical scherzo.

The Scherzo No. 4 in E major, Op. 54, is Chopin’s only major-key scherzo, and was composed in 1842. It stands apart from his earlier three scherzos because its mood is less tragic; indeed it is full of vitality. In the more *cantabile* middle section, however, there are hints of a certain melancholy; we find attempts at a waltz and a barcarolle, the waltz section making the same strange polyrhythmic effect as the *Grande Valse* in A flat major, Op. 42. Overall, the piece places great technical and interpretative demands upon the pianist.

The Irish composer John Field (1782–1837), a pupil of Clementi’s who worked principally in St Petersburg, was the ‘father’ of the nocturne as cultivated in the Romantic era: a short, single-movement, tuneful piano piece, reflective in character and usually written in simple Lied form. We should remember, however, that Field’s eighteen nocturnes derived all sorts of detail from the virtuoso *bel canto* singing so popular at the time – especially a dangerous inclination towards exaggerated sentimentality.

Chopin wrote a total of twenty-one nocturnes, and these can be regarded as a direct continuation of Field’s work. In Chopin’s nocturnes, too, feeling was more

important than form and, although he avoided the worst excesses, it would still be safe to assume that the Oscar Wilde quotation above referred to the nocturnes in particular. It is often claimed that Chopin's fame during his own lifetime was based more on the nocturnes than on any other part of his output.

The Nocturnes No. 17 and No. 18, Op. 62, were composed in 1846 and were welcomed as follows by the *Gazette musicale*: 'These two Nocturnes with their slow tempo, melancholy in colour, exude the mystic perfumes of poetry. They must be performed tenderly, delicately, with exquisite refinement. These feverish melodies, this restless harmony demand a sensitive approach, the soul in the fingertips.'

© *Julius Wender 1995*

Since his début in 1981, **Roland Pöntinen** has performed with major orchestras throughout the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Evgeny Svetlanov and Leif Segerstam. Highlights of his career include appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Roland Pöntinen has acquired a vast repertoire, and many composers have dedicated works to him. In great demand as a recitalist, he has appeared at prestigious festivals such as Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron and the Verbier Festival. Pöntinen regularly works with distinguished chamber music partners including Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger and Christian Lindberg, as well as with Love Derwinger in a piano duo. With an extensive and wide-ranging discography on different labels, he made his first solo disc in 1984 on BIS, and appears on more than 60 discs in the label's catalogue. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music.

[www.rolandpontinen.com](http://www.rolandpontinen.com)

„Wenn ich Chopin gespielt habe, fühle ich mich, als ob ich über Sünden geweint hätte, die ich niemals begangen habe.“ – Dieser bemerkenswerte Aphorismus des irischen Schriftstellers Oscar Wilde kann als stellvertretend für die Einstellung vieler Musikliebhaber zum Schaffen Fryderyk Chopins gesehen werden: Sie betonten gerne die schwermütige Seite des Komponisten und missachteten, dass seine Musik viele verschiedene Gesichter hat. Zu diesem einseitigen Bild trägt wohl auch die Tragik des gesundheitlich schwachen Klaviermeisters bei, von dem Hector Berlioz einmal sagte, er hätte sein ganzes Leben lang im Sterben gelegen. Man übersieht leicht, dass Chopins Leiden kein Einzelfall war. Die Schwindsucht war noch bis vor ein paar Generationen eine Volkskrankheit und betraf viele Künstler aller Gattungen. Anton Arenski, Aubrey Beardsley, Emily und Anne Brontë, Wassilij Kalinnikow, John Keats, D.H. Lawrence, Molière, Christian Morgenstern, Dmitri Schostakowitsch, Robert Louis Stevenson, Anton Tschechow, Antoine Watteau, – sie fielen alle der Tuberkulose zum Opfer. 1826 kam Carl Maria von Weber schwerkrank nach London, wo das Publikum über seine blutigen Hustenanfälle entsetzt war, und wo er nach ein paar Monaten starb. 22 Jahre später kam Chopin in die britische Hauptstadt – auch seine Tuberkulose verschlimmerte sich dort dramatisch, und der Leibarzt der Königin riet ihm dringend, die gefährliche Londoner Luft zu meiden. Er fuhr nach Paris, nur um dort zu sterben.

Weitaus weniger häufig nimmt man von Chopins Rolle als Neuerer der Musik Notiz. Vor allem auf dem Gebiet der Harmonik war er auf eine Weise radikal, die durchaus mit Wagner zu vergleichen ist. Das kann bereits daraus ersehen werden, dass manche seiner Akkordfolgen mit Hilfe der zu seiner Zeit üblichen Harmonielehre nicht zu analysieren sind, wohl aber nach der Funktionslehre Hugo Riemanns – dieser wurde aber erst in Chopins Todesjahr geboren und stellte seine Lehre 1893 auf. Chopin dürfte allerdings die Kühnheiten seiner Harmonik nicht auf wissen-



schaftlicher Basis errechnet haben, sondern viele von ihnen sind eindeutig durch seinen pianistischen Spürsinn entstanden. Anders ausgedrückt, komponierte er häufig Akkorde einfach, weil sie „gut zu spielen“ waren (und dabei gut klangen), ohne sich darum zu kümmern, ob sie den Theoretikern genehm waren. Ein Vergleich mit Modest Mussorgsky ist nicht fehl am Platze, vielleicht bestand zwischen diesen beiden slawischen Seelen eine harmonische Geistesverwandtschaft?

Das einleitende Stück auf dieser CD ist der *Bolero* aus dem Jahre 1833, in C-Dur, wie der berühmteste Bolero aller Zeiten, jener von Ravel. Allerdings ist nur die Einleitung in C-Dur; der Hauptsatz steht in der Paralleltonart a-moll. Chopin verwendet hier eine andere rhythmische Variante als Ravel – Zweiunddreißigstel statt der Sechzehnteltriole – aber geht dann in einen Rhythmus über, der verdächtig nach Polonaise klingt (wieder mal die slawische Seele?), darüber ein scharf punktiertes Thema. Die erste englische Ausgabe trug den Titel *Souvenir d'Andalousie*, wobei der Verleger übersehen haben dürfte, dass Chopin damals wohl kaum in Andalusien gewesen war – aber der Komponist erhielt immerhin 500 Francs für das Stück.

Eine der am stärksten vertretenen Gattungen in Chopins Schaffen sind die Mazurken, von denen er etwa fünfzig komponierte – die letzte der hier eingespielten war in der Tat das letzte Werk, das er überhaupt schrieb. Dass er sich besonders für diese Form interessierte, hatte damit zu tun, dass sie ihn an seine polnische Heimat erinnerte; die Mazurka stammt nämlich, wie ihr Name verrät, aus den masurischen Ebenen. Dieser Tanz erscheint in verschiedenen Tempi, aber stets mit Akzent auf dem zweiten Taktteil des Dreivierteltaktes. Er entstand vermutlich im 17. Jahrhundert. Auch die von Chopin so geliebte Polonaise ist übrigens, wie der Name andeutet, ein polnischer Tanz, wurde aber in mondänen Kreisen so verbreitet, dass sie gewissermaßen internationalisiert wurde.

Die vier Mazurken op. 30 wurden 1836/37 komponiert und 1837 in London herausgegeben. Auf dieser CD hören wir die dritte, die von Chopins Schüler, dem

Livländer Wilhelm von Lenz, als „Polonaise für eine Krönungsfeier“ bezeichnet wurde. Opus 33, 1837/38 komponiert, besteht ebenfalls aus vier Mazurken, von denen die hier gespielte vierte ein langes, etwas melancholisches Werk mit Volksmusikcharakter ist, das Lenz mit einer Ballade verglich; Chopin selber sagte, die glockenähnlichen Klänge am Schluss fegten „die Schar der Gespenster“ weg. Die drei Mazurken des Opus 56 werden hier *in extenso* gebracht. Sie erschienen 1845, und die erste bietet einige auffallende Beispiele von Chopins harmonischen Kühnheiten. Die zweite ist wieder stark von der Volksmusik geprägt (hier werden die Tritte des Tanzes *ben marcato* hervorgehoben), und die dritte ist großzügig angelegt; sie wurde mit der *Polonaise-Phantasie* verglichen. Bleibt also Chopins letzte Komposition, die Mazurka op. 68 Nr. 4, von der Chopins Freund Jules Fontana sagte: „Diese Mazurka ist die letzte Eingebung, die Chopin kurze Zeit vor seinem Tod aufs Papier warf; er war bereits zu krank, um sie auf dem Klavier auszuprobieren.“

Chopin komponierte bekanntlich, im scharfen Kontrast zu seinem Zeitgenossen Liszt, keine Programmmusik. Seine vier Balladen haben auch kein Programm, und sie haben nichts mit der südeuropäischen Ballade des Mittelalters oder den Balladen der Renaissance zu tun. Hingegen dürfte er von den damals modernen Balladendichtungen eines Goethe, Schiller oder Heine angeregt gewesen sein, als er seine eigene Instrumentalballade schuf, eine einsätzig, freie Form voller dramatischer Entwicklung. Man darf den damals in Paris wohnhaften Adam Mickiewicz auch nicht als denkbaren Inspirator vergessen, dessen Litauische Balladen Chopin gut kannte. Es wird sogar behauptet, dass Chopins zweite Ballade in F-Dur direkt von Mickiewicz' *Der Switez* inspiriert wurde, in welchem Fall wir den Inhalt des Gedichtes als (nicht vom Komponisten autorisiertes) Programm des Werkes betrachten können: Eine seltsame Frau erzählt den Fischern am Switez-See vom Kampf der Litauer gegen die Zaren; die Toten einer versunkenen Stadt verwandeln sich in Wasserblumen.

Chopin war kein Anhänger von Schumanns Musik, aber er hegte für seinen deutschen Kollegen freundschaftliche Gefühle und widmete ihm diese Ballade. Das Werk wurde in seiner Endfassung 1839 während Chopins Aufenthalt mit George Sand auf Mallorca vollendet.

Die Barcarolle op. 60 ist eines der harmonisch kühnsten Werke Chopins. Sie wurde 1845/46 geschrieben und ist Chopins einzige Komposition dieser Gattung. Eine Barkarole ist bekanntlich ein venezianisches Gondellied in 6/8 oder, wie hier, 12/8, und Chopin beschwört die ganze träumerische Stimmung auf stilisierte Weise herauf. Das Stück wurde von vielen Komponistenkollegen bewundert, darunter Maurice Ravel, der besonderes Gefallen an der italienischen Lyrik fand: „Dieses Thema in Terzen, geschmeidig und weich, wird dauernd mit blendenden Harmonien bekleidet. Die melodische Linie ist kontinuierlich. – Man denkt an eine mysteriöse Apotheose.“

Scherzo ist kein eindeutiger Terminus, denn er hat im Laufe der Musikgeschichte mehrere verschiedene Bedeutungen gehabt. Am bekanntesten ist jenes Scherzo, das sich am Anfang der Wiener Klassik entwickelte: Zunächst war es einfach ein schnelles Menuett, dann wurde es eine immer selbständigere Form, die aber nach wie vor in 3/4 oder 3/8 komponiert und als Teil des Sonaten- und Synchronizyklus verwendet wurde. Chopins vier Scherzi sind in einer weitaus freieren Form geschrieben, die mit dem klassischen Scherzo praktisch nur mehr den Dreiertakt gemeinsam hat.

Das Scherzo Nr. 4 in E-Dur op. 54 ist Chopins einziges in einer Durtonart; es wurde 1842 komponiert. Es besteht ein deutlicher Unterschied zu den ersten drei Scherzi, denn hier ist die Stimmung nicht so tragisch, sondern voller Lebenskraft. Allerdings gibt es im kantablen Zwischenteil Einschläge einer gewissen Melancholie, wir finden Ansätze zu einem Walzer und einer Barkarole, wobei der „Walzerteil“ einen ähnlich seltsamen, polyrhythmischen Effekt aufweist, wie die *Grande*

*valse* As-Dur op. 42. Im Ganzen stellt das Stück hohe technische und interpretatorische Ansprüche an den Pianisten.

Der irische Komponist John Field (1782–1837), ein hauptsächlich in St. Petersburg wirkender Schüler Clementis, war der „Vater“ der Nocturne, so wie sie im romantischen Zeitalter gepflegt wurde: ein kleines, einsätziges, lyrisch melodisches Klavierstück mit nachdenklichem Charakter, meistens in schlichter Liedform komponiert. Man darf aber nicht übersehen, dass Fields 18 Nocturnes allerlei Details beim damals so beliebten, virtuosen Belcantogesang entlehnt hatten, vor allem eine riskante Neigung zu übertriebener Sentimentalität.

Chopin schrieb insgesamt 21 Nocturnes, die als direkte Weiterentwicklung von Fields Schaffen betrachtet werden können. Auch bei seinen Nocturnes war Gefühl wichtiger als Form, und obwohl er den ärgsten Ausschweifungen aus dem Wege ging, könnte man ruhig ein Pfund darauf setzen, dass sich das einleitende Wilde-Zitat gerade auf die Nocturnes bezieht. Häufig wird behauptet, Chopins Ruhm zu Lebzeiten habe mehr auf diesen Werken als auf irgendeinem anderen Teil seines Schaffens beruht.

Die Nocturnes Nr. 17 und 18 op. 62 wurden 1846 komponiert und von der *Gazette musicale* folgendermaßen begrüßt: „Diese beiden Nocturnes im langsamen Tempo, melancholisch gefärbt, strahlen mystische, poetische Düfte aus. Die Ausführung muss fein, zart, von der allergrößten Feinfühligkeit sein. Diese fieberhaften Melodien, diese unruhige Harmonik, verlangen einen empfindsamen Anschlag, eine Seele in den Fingerspitzen.“

© *Julius Wender* 1995

Seit seinem Debüt im Jahr 1981 hat **Roland Pöntinen** mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt konzertiert und dabei mit so namhaften Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Jewgenij Swetlanow sowie Leif Segerstam zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie Auftritte bei den BBC Proms. Mit unersättlichem musikalischem Appetit und stupender Technik hat Roland Pöntinen sich ein umfangreiches Repertoire erworben; zahlreiche Komponisten haben ihm Werke gewidmet. Als vielgefragter Rezitalist ist Pöntinen u.a. bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu Gast (u.a. Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron und Verbier). Regelmäßig arbeitet er mit herausragenden Kammermusikpartnern wie Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen; mit Love Derwinger bildet er ein Klavierduo. Roland Pöntinen kann auf eine ausgedehnte und vielseitige Diskografie bei verschiedenen Labels blicken. Sein erstes Soloalbum für BIS nahm er 1984 auf; mittlerweile ist er hier auf über 60 Einspielungen vertreten. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

*[www.rolandpontinen.com](http://www.rolandpontinen.com)*

« **A**près avoir joué du Chopin, je me sens comme si j'avais pleuré des péchés que je n'ai jamais commis. » – Cet aphorisme remarquable de l'auteur irlandais Oscar Wilde, peut être considéré comme représentatif de l'attitude de plusieurs dilettantes face à des œuvres de Frédéric Chopin : il est normal de souligner le côté mélancolique du compositeur et d'ignorer les nombreuses facettes de la nature de sa musique. La situation est empirée par la santé tragiquement pauvre de ce maître du piano duquel Hector Berlioz dit un jour qu'il avait passé sa vie sur son lit de mort. Il est facile d'oublier que la souffrance de Chopin n'était pas un cas isolé. Jusqu'à quelques générations antérieures, la « consommation » était une maladie répandue qui frappa des artistes de toutes disciplines. Anton Arensky, Aubrey Beardsley, Emily et Anne Brontë, Vassily Kalinnikov, John Keats, D.H. Lawrence, Molière, Christian Morgenstern, Dimitri Chostakovitch, Robert Louis Stevenson, Anton Chekhov, Antoine Watteau – tous furent des victimes de la tuberculose pulmonaire. En 1826, Carl Maria (von) Weber, très malade, arriva à Londres où le public fut horrifié de le voir tousser du sang et où il mourut quelques mois plus tard. Chopin arriva lui aussi dans la capitale britannique vingt-deux ans plus tard ; sa tuberculose empira radicalement au cours de son séjour et le médecin personnel de la reine lui conseilla instamment de quitter l'air dangereux de Londres. Il se rendit à Paris et c'est là qu'il mourut.

On fait beaucoup moins attention au rôle de Chopin comme innovateur musical. Surtout en termes d'harmonie, sa radicalité est entièrement comparable à celle de Wagner. On en trouve la preuve dans plusieurs de ses progressions d'accords qui ne peuvent être analysées selon les théories de l'harmonie de son époque quoiqu'elles soient en accord avec la théorie de l'harmonie fonctionnelle de Hugo Riemann – Riemann est né pourtant l'année du décès de Chopin et sa théorie date de 1893. Chopin n'a cependant pas pu calculer ses harmonies hardies sur une base scientifique ; plusieurs d'entre elles sont nettement issues de son sens du piano

comme moyen d'expression. En d'autres termes, il écrivit souvent des accords simplement parce qu'ils «se jouaient bien» (et, par conséquent, sonnaient bien), sans se soucier de l'approbation ou du déplaisir des théoriciens. Une comparaison avec Modeste Moussorgsky n'est pas déplacée : y aurait-il eu une sorte d'empathie spirituelle harmonique entre ces deux âmes slaves ?

La première œuvre sur ce CD est le *Boléro* qui date de 1833 ; comme le plus célèbre boléro de tous les temps (celui de Ravel), il est en do majeur. En fait, seule l'introduction est en do majeur ; la section principale est dans la tonalité relative de la mineur. Chopin se sert ici d'un patron rythmique différent de celui de Ravel – des triples croches plutôt que des triolets de doubles croches – mais il passe ensuite à un rythme qui évoque d'une façon suspecte une polonaise (encore l'âme slave ?) sur lequel on entend un thème dentelé en rythme pointé. La première édition anglaise porta le titre de *Souvenir d'Andalousie* et l'éditeur devait être inconscient que Chopin pouvait difficilement avoir déjà visité l'Andalousie – mais le compositeur toucha néanmoins 500 francs pour la pièce.

L'un des genres les plus communs dans l'œuvre de Chopin est la mazurka, et il en composa une cinquantaine – la dernière enregistrée ici est la dernière œuvre qu'il composa. Il portait un intérêt spécial à cette forme parce qu'elle lui rappelait sa patrie, la Pologne. Cette danse apparaît en tempi différents mais l'accent repose toujours sur le deuxième temps d'une mesure à 3/4. Elle est probablement originaire du 17<sup>e</sup> siècle. La polonaise, un autre des genres préférés de Chopin, est aussi une danse polonaise quoique sa popularité grandissante dans les cercles à la mode est en quelque sorte responsable de ce qu'on pourrait appeler son internationalisation.

Les quatre mazurkas de l'opus 30 furent composées en 1836–37 et publiées à Londres en 1837. Ce disque présente la troisième de la série, celle qu'un élève de Chopin, le Live Wilhelm von Lenz, décrit comme «une polonaise de couronnement». De même l'opus 33, écrit en 1837–38, consiste en quatre mazurkas dont la

quatrième, entendue sur ce disque, est une longue pièce un peu mélancolique au caractère de musique populaire, que Lenz compara à une ballade. Chopin remarqua lui-même que les sonorités de cloches à la fin « balayèrent l'assemblée des fantômes ». Les trois mazurkas de l'op. 56 sont ici présentées intégralement. Elles sortirent en 1845 et la première fournit quelques exemples frappants de l'audace harmonique de Chopin. La seconde est encore une fois fortement imprégnée de la musique populaire (les pas de la danse sont soulignés, *ben marcato*), et la troisième est une pièce majeure qu'on a comparée à la *Polonaise-fantaisie*. Il reste la dernière composition de Chopin, la mazurka op. 68 no 4. Jules Fontana, un ami de Chopin, dit au sujet de cette pièce : « Cette mazurka est la dernière inspiration que Chopin ait jetée sur le papier peu de temps avant sa mort : il était déjà trop malade pour l'essayer au piano. »

Il est bien connu que Chopin, contrairement à son contemporain Liszt, n'écrivit pas de musique à programme. Ses quatre ballades n'ont ni programme ni quoi que ce soit en commun avec la ballade de l'Europe méridionale du moyen âge, encore moins avec les ballades de la Renaissance. D'un autre côté, il pourrait bien avoir puisé son inspiration dans la poésie de ballade plus moderne d'hommes tels que Goethe, Schiller et Heine quand il créa ses propres ballades instrumentales, une forme libre en un mouvement rempli de développement dramatique. Une autre source possible d'inspiration serait Adam Mickiewicz qui habitait alors à Paris et dont les Ballades lithuaniennes étaient bien connues de Chopin. On a même suggéré que la Ballade no 2 en fa majeur de Chopin soit directement inspirée par *Świtez* de Mickiewicz ; dans ce cas, le contenu du poème pourrait être vu comme un programme pour l'œuvre (quoique sans l'autorisation du compositeur) : une dame inconnue rapporte aux pêcheurs de lac Świtez la bataille des Lithuaniens contre les tsars ; les morts d'une ville engloutie se changent en nénuphars.

La Barcarolle op. 60 est l'une des œuvres à l'harmonie la plus osée de Chopin.



Écrite en 1845–46, c'est la seule contribution de Chopin à ce genre. Une barcarolle est évidemment une chanson de gondolier vénitien en 6/8 ou – comme c'est le cas ici – en 12/8 et Chopin évoque toute l'atmosphère de rêve d'une manière stylisée. La pièce fut admirée par plusieurs autres compositeurs dont Maurice Ravel qui était particulièrement ravi par le lyrisme italianisé: «Ce thème en tierces, souple et délicat, est constamment vêtu d'harmonies éblouissantes. La ligne mélodique est continue... On songe à une mystérieuse apothéose.»

Le terme «scherzo» dans l'histoire de la musique n'est pas tout à fait simple parce qu'il a adopté de nombreux sens différents au cours des années. Le plus commun est le type de scherzo qui s'est développé au début de la période viennoise classique: ce fut d'abord un simple menuet rapide mais la forme acquit de plus en plus d'indépendance pour garder pourtant ses mesures à 3/4 ou 3/8 et elle fut utilisée dans la forme de sonate ou dans des symphonies. Les quatre scherzi de Chopin sont composés dans une forme beaucoup plus libre qui n'a pratiquement rien en commun avec le scherzo classique si ce n'est ses mesures ternaires.

Le Scherzo no 4 en mi majeur op. 54 est le seul scherzo en tonalité majeure de Chopin et il date de 1842. Il est à part de ses trois scherzi antérieurs parce que son atmosphère est moins tragique; on y trouve des échos d'une certaine mélancolie et des essais d'en faire une valse et une barcarolle, la section de valse faisant le même effet polyrythmique étrange que la *Grande Valse* en la bémol majeur op. 42. En général, la pièce exige du pianiste une technique accomplie et une grande maturité d'interprétation.

Le compositeur irlandais John Field (1782–1837), un élève de Clementi qui travailla surtout à Saint-Pétersbourg, fut le «père» du nocturne tel que cultivé sous l'ère romantique: une petite pièce mélodieuse en un mouvement pour piano, de caractère intime et habituellement écrite comme un simple lied. On doit pourtant garder en mémoire que les 18 nocturnes de Field puisèrent toutes sortes de détails

du chant *bel canto* virtuose si populaire à l'époque – surtout un penchant dangereux pour la sentimentalité exagérée.

Chopin écrivit un total de 21 nocturnes et ils peuvent être considérés comme une suite directe du travail de Field. Dans les nocturnes de Chopin aussi, le sentiment était plus important que la forme et, quoiqu'il évitât les pires excès, il serait encore prudent de présumer que la citation d'Oscar Wilde susdite se réfère aux nocturnes en particulier. On soutient souvent que la réputation de Chopin au cours de sa vie reposait plus sur les nocturnes que sur quelque autre partie de son œuvre.

Les Nocturnes no 17 et no 18 op. 62 furent composés en 1846 et accueillis comme suit par la *Gazette musicale*: « Ces deux nocturnes d'un mouvement lent, d'une teinte mélancolique, exhalent de mystérieux parfums de poésie. Ici encore, il faut une exécution fine, délicate, d'une exquise sensibilité. Ces mélodies fiévreuses, cette harmonie inquiète, réclament une touche sympathique, une âme au bout des doigts. »

© *Julius Wender 1995*

Depuis ses débuts en 1981, **Roland Pöntinen** s'est produit en compagnie de nombreux orchestres importants à travers le monde et de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Ievgueni Svetlanov et Leif Segerstam. Parmi les grands moments de sa carrière figurent des concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que des prestations dans le cadre des Proms de la BBC. Grâce à son appétit musical insatiable et à sa technique stupéfiante, Roland Pöntinen a acquis un répertoire étendu et plusieurs compositeurs lui ont dédié des œuvres. Récitaliste recherché, il se produit dans le cadre de nombreux festivals incluant ceux de Schelswig-Holstein, de La Roque d'Anthéron ainsi que celui de Verbier. Pöntinen joue régulièrement en tant que chambriste avec des musiciens aussi importants qu'Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan

Hardenberger et Chrstian Lindberg ainsi que Love Derwinger en tant que duo de pianos. Son importante discographie qui couvre une grande partie du répertoire se partage entre plusieurs labels. Il a fait ses débuts de soliste chez BIS en 1984 et a réalisé depuis plus de soixante enregistrements chez ce label. Roland Pöntinen est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

*www.rolandpontinen.com*

**RECORDING DATA**

Recording: April 1995 at Musikaliska Akademien, Stockholm, Sweden  
Producer and sound engineer: Hans Kipfer  
Piano technician: Conny Carlsson  
Equipment: Neumann and Sony microphones; Studer 961 mixer; Tascam DA-30 DAT recorder; Stax headphones  
Post-production: Editing: Hans Kipfer

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Julius Wender 1995  
Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Front cover photo: © Hans Sjöström  
Back cover: Frédéric Chopin, 1873, portrait by P. Schick (Bibliothèque nationale de France) / Public Domain  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-673 © 1995 & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.



FRÉDÉRIC CHOPIN

BIS-673