

A close-up portrait of pianist Louis Lortie. He is looking directly at the camera with a slight, thoughtful expression. His hands are clasped together in front of his chin. The lighting is dramatic, highlighting his facial features against a dark background.

CHANDOS

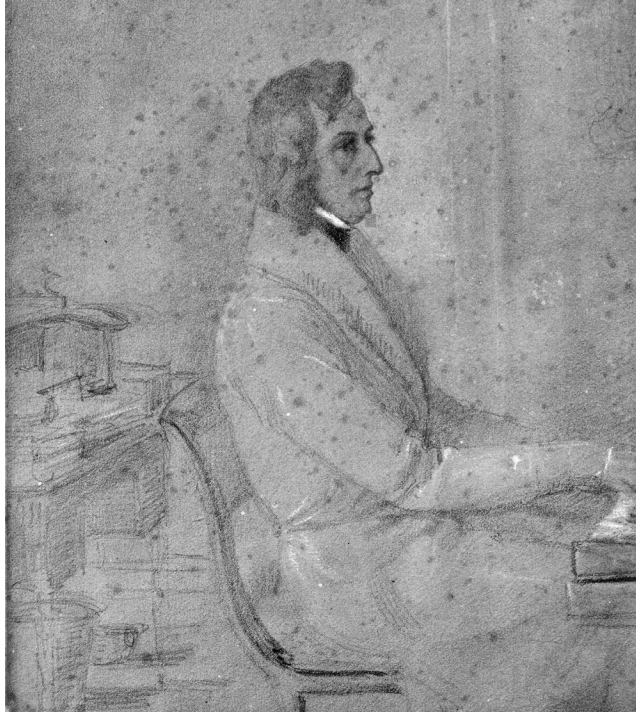
LOUIS LORTIE plays
CHOPIN

VOLUME 5

Mazurkas

Polonaises

Allegro de concert



Pencil, watercolour, and white colour on paper by Jakob Götzberger (1802 – 1866), now at the Fryderyk Chopin Museum in Warsaw / Culture Images / © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Fryderyk Franciszek Chopin, Paris, 1838

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

	Cinq Mazurkas, Op. 7	10:14
	À Monsieur Johns de la Nouvelle Orleans	
1	1 Vivace in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	2:30
2	2 Vivo, ma non troppo – [] – Da Capo in A minor • in a-Moll • en la mineur	3:13
3	3 $\downarrow = 54$ – [] – Tempo I in F minor • in f-Moll • en fa mineur	2:17
4	5 Vivo – [] – Dal segno senza Fine in C major • in C-Dur • en ut majeur	0:46
5	4 Presto, ma non troppo in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	1:26
6	Polonaise, Op. 26 No. 1	8:47
	in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur	
	À son ami J. Dessauer	
	Allegro appassionato – Meno mosso – Polonaise da Capo	

	Quatre Mazurkas, Op. 33	11:14
	À Mademoiselle la Comtesse Rose Mostowska	
7	1 Lento in G sharp minor • in gis-Moll • en sol dièse mineur	2:00
8	2 Vivace in D major • in D-Dur • en ré majeur	2:31
9	3 Semplice in C major • in C-Dur • en ut majeur	1:47
10	4 Mesto in B minor • in h-Moll • en si mineur	4:54
11	Polonaise, Op. 26 No. 2 in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur À son ami J. Dessauer Maestoso – Meno mosso – Adagio – Tempo I	8:20

	Trois Mazurkas, Op. 59	10:11
12	1 Moderato in A minor • in a-Moll • en la mineur	4:03
13	2 Allegretto in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	2:41
14	3 Vivace in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur	3:26
15	Polonaise, Op. 44 in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur À Madame La Princesse Charles de Beauvau née de Komar [] – Doppio movimento (Tempo di Mazurka) – Tempo I (di Polacca)	10:21
16	Allegro de concert, Op. 46 in A major • in A-Dur • en la majeur À Mademoiselle F. Müller Allegro maestoso	11:10
		TT 71:05

Louis Lortie piano

Chopin: Mazurkas / Polonaises / Allegro de concert

Mazurkas

Chopin published two sets of Mazurkas (including Op. 7) in 1833. What sense would his western-European and English audiences have made of this novel genre (the mazurka not being well known in the West before Chopin)? In duration – relatively brief – and shape – mostly simple three-part forms – these mazurkas would have conformed to the received sense of what a ‘piano piece’ was supposed to be. But in virtually every other aspect, they must have confounded pianists of the early 1830s: quirky melodies, strangely chromatic harmonies, oddly accented rhythms, irregular phrase lengths, and wildly contrasting keyboard textures. Fascinatingly, though, these oddities attracted rather than repelled most audiences, pianists concluding that the pieces embodied and represented the exotic land from which their composer hailed.

But Chopin was no musical ethnographer. Although he certainly encountered music sung and played by untutored musicians from the countryside, the ‘mazurka’ with which he was most familiar was an urban dance form played in the salons and music

halls of Warsaw. These triple-metre dances were simple, diatonic, and regularly phrased: in short, nothing like the mazurkas that he would write. When Chopin composed his mazurkas, he did not set out to reflect some folkloric original, but instead invented his own aural image of Poland.

The **Mazurka in B flat major, Op. 7 No. 1** displays the quirks that enchanted his first listeners: simple themes laid out over complex rhythms (with insistent stresses on the second beat of measures), sudden dynamic changes, melodies that leap into dissonances, and irregular phrases. Most remarkable is one of the later contrasting phrases, in which a dissonant figure (the notes of which do not derive from any orthodox scale) repeats with a sudden hush over a drone-like bass, Chopin instructing the pianist to play ‘rubato’, that is, freely distending the notated rhythms. The **Mazurka in A minor, Op. 7 No. 2** features similar dislocations of rhythm, accent, and dynamics, and, as in Op. 7 No. 1, the contrasting section ramps up the level of harmonic dissonance. The **Mazurka in F minor, Op. 7 No. 3** emphasises the bass

register in the opening, in the strumming accompaniment of the first theme, and in the third of the three themes that make up the capacious middle section. The fourth and fifth Mazurkas of the set feature the rarest of Chopin affects: overt humour. In the *Mazurka in A flat major, Op. 7 No. 4*, Chopin introduces drastic changes of key, tempo, and dynamics before the reprise of the principal theme. And at the end of the very short *Mazurka in C major, Op. 7 No. 5*, Chopin avoids writing a conventional closing cadence, and instead directs the pianist to start the piece over with the instruction 'Dal segno senza Fine' ([Return] to the sign [and continue] without ending), rather than the customary 'Dal segno al Fine' ([Return] to the sign [and continue] until [the word] 'Fine' [appears]). The joke is on the pianist, who needs to determine how to end – or at least stop – the piece, because Chopin did not instruct us how to do so.

Subtleties abound in the four Mazurkas, Op. 33, issued in 1838. The *Mazurka in G sharp minor, Op. 33 No. 1* begins with a cadential progression: much of the pleasure of this Mazurka comes in sensing how Chopin shrewdly alters the notes of this cadence to make clear when it functions as a beginning, and when it serves (more expectedly) as an

ending. The *Mazurka in D major, Op. 33 No. 2* is one of Chopin's most admired, in part because of the hearty cheer of the principal theme. The outer sections of the *Mazurka in C major, Op. 33 No. 3* contain enough irregular rhythmic accents to have convinced the composer Giacomo Meyerbeer that the piece should be notated in duple metre, an opinion that threw Chopin into a pencil-breaking rage. The *Mazurka in B minor, Op. 33 No. 4* is one of Chopin's most extended essays in the genre, so much so that Chopin taught it in much the same way as he did his Ballades, drawing attention to its narrative qualities.

Chopin published his penultimate set of Mazurkas, Op. 59, in 1845. There are remarkable moments at the points of reprise in each of the three works in this opus. In the *Mazurka in A minor, Op. 59 No. 1*, the return to the opening theme unfolds in the otherworldly distant key of G sharp minor, an effect perhaps echoed in the wistful dissonance that opens the short coda. In the *Mazurka in A flat major, Op. 59 No. 2*, the register of the main theme drops an octave lower from where we heard it at the opening of the piece. And in the *Mazurka in F sharp minor, Op. 59 No. 3*, Chopin alters the texture of the main theme entirely,

bringing it back as an imitative canon at the octave.

Polonaises

Of course, other sounding images of Poland had been known long before the time of Chopin: the polonaise dates back centuries, and the form that the young Chopin would have first encountered had an effective history going back to the time of Bach. As in the case of so many genres in which he worked, Chopin transformed the essence of the genre from an aristocratic and genteel form to one the energetic vigour of which inclined listeners to view his polonaises as political statements about Poland's lost statehood.

Chopin composed several polonaises before arriving in Paris, and incorporated features of the genre in many other works besides. But as in the case of the mazurkas, it was the first publication of a set of polonaises in Paris, in 1836, that truly redefined the genre. The dramatic opening phrase of the **Polonaise in C sharp minor, Op. 26 No. 1** announces the new conception: massive octaves and dense chords, marked *fff*; a rare dynamic marking for Chopin except in this genre. Just as strikingly, though, the phrase that follows traces a more sombre and subdued path, dwindling down to a dynamic

marking of *pianissimo*. The new polonaise, as Chopin conceived it, was a genre of sharp contrasts. Sudden dynamic contrasts also characterise the **Polonaise in E flat minor, Op. 26 No. 2**. Just as notable is the tendency of the piece to focus on the thick sounds set in the lower registers of the piano, an effect heard in several other works that Chopin wrote in this unusual key.

In an 1841 letter to a colleague, Chopin mentioned that he had written 'a polonaise of sorts, but more a fantasy', a comment that helps explain some of the formal idiosyncrasies of the **Polonaise in F sharp minor, Op. 44** (published in 1842). Most of these oddities occur in the middle section, which begins with an unusually repetitive rhythmic pattern and, after a while, gives way surprisingly to a full-scale mazurka (marked as such in the score). This sort of mixture of genres would become a hallmark of many of the compositions that Chopin wrote toward the end of his life.

Allegro de concert, Op. 46

The origins of the *Allegro de concert*, Op. 46 (issued in 1841) may be traced to an embryonic third concerto that Chopin peddled to publishers in 1834. At this time, Chopin still nourished aspirations of sustaining a career as a virtuosic pianist-

composer, and in the *Allegro de concert* virtuosity stands very much to the fore. But by 1841, Chopin had largely eschewed the public arena as a performer, so why would he have published the piece so many years after its conception? The musicologist John Rink has observed that Chopin never performed the work in public and that an associate reported him as saying that the *Allegro de concert* would be 'the very first piece I shall play in my first concert upon returning to a free Warsaw'. From this, Rink argues that Chopin may have decided to resurrect this grand virtuosic work in order both to further the Polish cause and to mark his triumphal return to the Warsaw stage. In other words, the *Allegro de concert* may have made common cause with his mazurkas and polonaises in standing musically for his absent and beloved country.

© 2017 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, Poulenc, Rachmaninoff, 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: Mazurkas / Polonaisen / Allegro de concert

Mazurkas

Im Jahre 1833 gab Chopin zwei Mazurka-Sammlungen heraus, darunter die fünf Stücke von op. 7. Wie kam dieses neuartige Genre wohl bei seinem westeuropäischen Publikum an? Schließlich war die Mazurka vor Chopin im Westen kaum bekannt. Von der Länge und dem Aufbau her (relativ kurz und zumeist in schlichter dreiteiliger Form) hätten diese Mazurkas die an ein "richtiges Klavierstück" gestellten Erwartungen wohl erfüllt. Aber in fast jeder anderen Hinsicht dürften sie die Pianisten jener Zeit frappiert haben: sonderbare Melodien, seltsam chromatische Harmonien, merkwürdig akzentuierte Rhythmen, unregelmäßige Phrasenlängen und wild kontrastierende Stimmengeflechte. Faszinierenderweise fühlte sich aber das Publikum von diesen Kuriositäten eher angesprochen, und die Interpreten befriedigten sich schließlich mit der Entscheidung, dass die Musik das exotische Heimatland ihres Komponisten zum Ausdruck brachte.

Nun war Chopin allerdings kein Musikethnolog. Obwohl er sicherlich

Stücke gehört hatte, die von ungeschulten ländlichen Musikern gesungen und gespielt wurden, war die ihm vertrauteste "Mazurka" eine städtische Tanzform aus den Salons und Musiksälen von Warschau. Diese im Dreiertakt gehaltenen Tänze waren unkompliziert, diatonisch und regelmäßig phrasiert – kurzum: Welten entfernt von den Mazurkas, die er selber schreiben würde. Chopin wollte mit dieser Musik kein folkloristisches Original nachempfinden, sondern vielmehr sein eigenes Klangbild von Polen entwickeln.

Die **Mazurka B-Dur op. 7 / 1** demonstriert die Eigenheiten, die seine ersten Zuhörer faszinierten: einfache Themen über komplexen Rhythmen (mit beharrlichen Akzenten auf dem zweiten Taktschlag), plötzliche dynamische Veränderungen, in Dissonanzen zerspringende Melodien und unregelmäßige Phrasen. Am bemerkenswertesten ist eine der späteren Kontrastphrasen, in denen sich eine dissonante Figur (deren Noten keiner orthodoxen Tonleiter entstammen) mit plötzlicher Stille über einem

bordunähnlichen Bass wiederholt, wobei Chopin den Pianisten anweist, „rubato“ zu spielen, d.h. die vorgegebenen Rhythmen frei auszudehnen. Die **Mazurka a-Moll op. 7 / 2** weist ähnliche Verschiebungen in Rhythmus, Akzent und Dynamik auf, und wie in op. 7 / 1 steigert der Kontrastabschnitt den Grad der harmonischen Dissonanz. Die **Mazurka f-Moll op. 7 / 3** betont das Bassregister in der Eröffnung, in der klimpernden Begleitung des ersten Themas und im dritten der drei Themen, die den geräumigen Mittelteil bilden. Die vierte und fünfte Mazurka der Sammlung zeichnen sich durch eine Geisteshaltung aus, die bei Chopin ausgesprochen selten in Erscheinung tritt: offenen Humor. In der **Mazurka As-Dur op. 7 / 4** führt Chopin drastische Veränderungen in Tonart, Tempo und Dynamik ein, bevor die Reprise des Hauptthemas aufgenommen wird. Am Ende der sehr kurzen **Mazurka C-Dur op. 7 / 5** verzichtet Chopin auf eine konventionelle Schlusskadenz. Stattdessen steht am Ende die Anweisung, das Stück von vorn zu wiederholen: „Dal segno senza Fine“ ([Rückkehr] zum Zeichen [und weiter] ohne Ende); üblich wäre hingegen „Dal segno al Fine“ ([Rückkehr] zum Zeichen [und weiter] bis [das Wort] „Fine“ [erscheint]).

Der Witz geht auf das Konto des Pianisten, der entscheiden muss, wie er das Stück beschließen – oder zumindest abbrechen – soll, denn Chopin zufolge ist es unendlich.

Die 1838 erschienenen vier Mazurkas op. 33 sind reich an Feinheiten. Die **Mazurka gis-Moll op. 33 / 1** beginnt mit einer Kadenzfortschreitung: Viel Freude macht die Mazurka, wenn man erkennt, wie Chopin die Noten dieser Kadenz geschickt verändert, um klarzustellen, wann dies ein Anfang ist und wann (eher erwartungsgemäß) ein Abschluss. Die **Mazurka D-Dur op. 33 / 2** ist eines der meistbewunderten Stücke Chopins, nicht zuletzt dank der Heiterkeit des Hauptthemas. Die äußeren Abschnitte der **Mazurka C-Dur op. 33 / 3** enthalten genug unregelmäßige rhythmische Akzente, um Giacomo Meyerbeer davon zu überzeugen, dass das Stück eigentlich im Zweiertakt stehen müsste – eine Auffassung, über der sich die beiden Komponisten zerwarfen. Die **Mazurka h-Moll op. 33 / 4** gehört zu den umfangreichsten Studien Chopins in dieser Gattung, was ihn dazu bewog, sie auf die gleiche Weise zu unterrichten wie seine Balladen: unter Hervorhebung ihrer erzählerischen Qualitäten.

Chopin gab seine vorletzte Sammlung von Mazurkas als op. 59 im Jahre 1845

heraus. Alle drei Stücke zeichnen sich durch bemerkenswerte Momente an der Reprise aus. In der **Mazurka a-Moll op. 59 / 1** entfaltet sich die Rückkehr zum Eröffnungsthema in der unirdisch entfernten Tonart gis-Moll – ein Effekt, der in der wehmütigen Dissonanz zur Eröffnung der kurzen Coda vielleicht wiederhallt. In der **Mazurka As-Dur op. 59 / 2** fällt das Register des Hauptthemas eine Oktave tiefer als zur Eröffnung des Stückes, und in der **Mazurka fis-Moll op. 59 / 3** ändert Chopin die Struktur des Hauptthemas völlig, indem er es als einen Imitationskanon in der Oktave zurückbringt.

Polonaisen

Natürlich waren andere Klangbilder Polens auch schon vor Chopin bekannt: Die Polonaise hatte eine Jahrhunderte alte Tradition und reichte in der Form, in der sie dem jungen Chopin wohl zuerst begegnete, bis in die Zeiten Bachs zurück. Wie bei so vielen Gattungen, in denen er wirkte, transformierte Chopin ihr Wesen von aristokratischer Geziertheit zu einer temperamentvollen Vitalität, die Zuhörer dazu bewog, seine Polonaisen als politischen Kommentar zu der verlorenen Souveränität Polens zu verstehen.

Chopin komponierte Polonaisen bereits vor dem Pariser Exil und integrierte

Merkmale des Genres auch in vielen anderen Werken. Aber wie im Fall der Mazurkas war es im Jahre 1836 die erste Veröffentlichung einer Sammlung von Polonaisen in Paris, die das Genre wirklich neu definierte. Die dramatische Eröffnungsphrase der **Polonaise cis-Moll op. 26 / 1** verkündet die neue Konzeption: massive Oktaven und dichte Akkorde, *fff* notiert, eine bei Chopin außerhalb dieser Gattung seltene dynamische Anweisung. Ebenso beeindruckend geht die folgende Phrase einen trauervolleren, verhaltenen Weg, der zur Anweisung *pianissimo* schwindet. Die neue Polonaise, wie Chopin sie sich vorstellte, war ein Ausdruck scharfer Kontraste. Plötzliche dynamische Gegensätze kennzeichnen auch die **Polonaise es-Moll op. 26 / 2**. Ebenso bemerkenswert ist die Tendenz dieses Stückes, sich auf die dichten Klänge in den unteren Klavierregistern zu konzentrieren – ein Effekt, der in mehreren anderen Werken, die Chopin in dieser ungewöhnlichen Tonart schrieb, zu hören ist.

Im Jahre 1841 schrieb Chopin seinem Freund und Mitarbeiter Julian Fontana, er habe ein neues Werk: „eine Art Polonaise, aber eher eine Fantasie“. Die unsichere Beschreibung hilft, einige der formalen Eigenheiten der **Polonaise fis-Moll op. 44**

(erschienen 1842) zu erklären. Die meisten dieser Merkwürdigkeiten treten im mittleren Abschnitt auf, der mit einem ungewöhnlich repetitiven rhythmischen Schema beginnt und nach einer Weile überraschend einer ausgewachsenen Mazurka weicht, die auch als solche in der Partitur beschrieben ist. Diese Art von Genremischung sollte zu einem Kennzeichen vieler Kompositionen werden, die Chopin gegen Ende seines Lebens schrieb.

Allegro de concert op. 46

Die Ursprünge des *Allegro de concert* op. 46 (erschienen 1841) lassen sich auf die Ansätze zu einem dritten Klavierkonzert zurückverfolgen, das Chopin 1834 seinen Verlegern antrug. Zu dieser Zeit hegte Chopin immer noch Hoffnungen auf eine Karriere als virtuoser Pianist und Komponist, und im *Allegro de concert* spielt die Virtuosität eine große Rolle. Doch 1841 hatte sich Chopin mittlerweile als Interpret weitgehend zurückgezogen, weshalb also nach so vielen Jahre die Veröffentlichung? Der Musikwissenschaftler John Rink hat festgestellt, dass Chopin das Stück nie öffentlich aufgeführt hat und mit der Bemerkung zitiert worden ist, das *Allegro de concert* wäre "das allererste Stück, das ich nach der Rückkehr in ein freies

Warschau bei meinem ersten Konzert spielen werde". Hieraus folgert Rink, dass Chopin beschlossen haben könnte, dieses großartige virtuose Werk wieder aufleben zu lassen, um damit sowohl die polnische Sache zu fördern als auch seine eigene triumphale Rückkehr auf die Warschauer Bühne zu feiern. Mit anderen Worten sah Chopin vielleicht im *Allegro de concert* ebenso wie in seinen Mazurkas und Polonaisen eine musikalische Verkörperung seines geliebten, doch verlorenen Heimatlandes.

© 2017 Jeffrey Kallberg
Übersetzung: Andreas Klatt

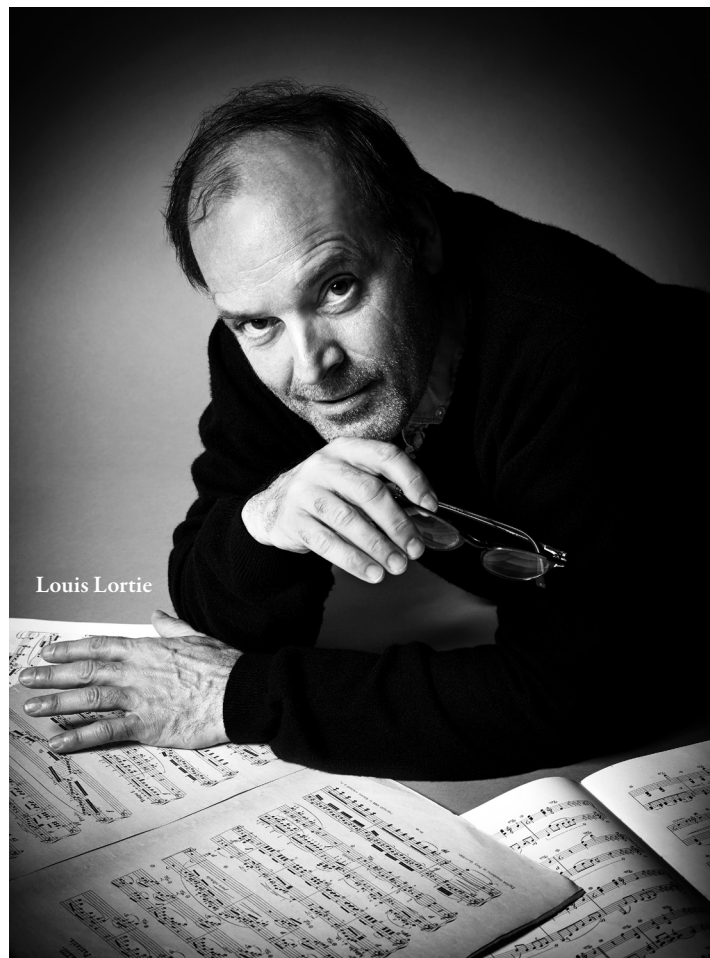
Der frankokanadische Pianist **Louis Lortie** hat in ganz Europa, Asien und den USA die Kritik begeistert, nicht zuletzt wegen seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem "stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber und später bei dem Schnabel-

Schüler Leon Fleisher. Mit dreizehn Jahren debütierte er mit dem Montreal Symphony Orchestra, und sein erster Auftritt mit dem Toronto Symphony Orchestra drei Jahre später führte zu einer historischen Japan- und China-Tournee. Er gewann 1984 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb "Ferruccio Busoni" und trat unter die Preisträger der Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste

von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben, desgleichen seine Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten. Und seine vollständige Aufnahme von Liszts *Années de pèlerinage* wurde von der Zeitschrift *International Record Review* als "herausragend" eingestuft. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofjew, Gershwin, Poulenc, Rachmaninow und Lutoslawski.

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.



Louis Lortie

© Elias Photography

Chopin: Mazurkas / Polonaises / Allegro de concert

Mazurkas

Chopin publia deux recueils de mazurkas (notamment l'op. 7) en 1833. On peut se demander comment ses auditoires d'Europe de l'Ouest et d'Angleterre ont perçu ce genre original (la mazurka était mal connue en Occident avant Chopin). De durée relativement courte et de forme simple tripartite pour l'essentiel – ces mazurkas devaient se conformer à l'idée générale que l'on se faisait d'une "pièce pour piano". Mais sous presque tous leurs autres aspects, elles durent déconcerter les pianistes du début des années 1830: des mélodies originales, des harmonies étrangement chromatiques, des rythmes bizarrement accentués, des longueurs de phrase irrégulières et des textures extrêmement contrastées pour le clavier. Chose très intéressante toutefois, ces singularités attirèrent davantage la plupart des auditoires qu'elles ne les rebutèrent et les pianistes en conclurent que ces pièces incarnaient le pays exotique dont leur compositeur était originaire.

Mais Chopin n'était pas un ethnographe de la musique. Même s'il entendit certainement

de la musique chantée et jouée par des musiciens de la campagne sans instruction, la "mazurka" qu'il connaissait le mieux était une forme de danse urbaine jouée dans les salons et les salles de concert de Varsovie. Ces danses à trois temps étaient simples, diatoniques et phrasées régulièrement: en bref, rien de commun avec les mazurkas qu'il allait écrire. Lorsque Chopin composa ses mazurkas, il ne chercha pas à refléter un original folklorique quelconque, mais inventa plutôt sa propre image sonore de la Pologne.

La **Mazurka en si bémol majeur, op. 7 no 1**, révèle les curiosités qui enchantèrent ses premiers auditeurs: des thèmes simples exposés sur des rythmes complexes (avec des accents insistants sur le deuxième temps de la mesure), des changements de dynamique soudains, des mélodies qui bondissent dans des dissonances et des phrases irrégulières. La plus remarquable est l'une des dernières phrases contrastées, où une figure dissonante (dont les notes ne proviennent d'aucune gamme orthodoxe) se répète dans un étouffement subit sur une basse en forme de bourdon, Chopin demandant au pianiste

de jouer “rubato”, c’est-à-dire en détendant librement les rythmes notés. La **Mazurka en la mineur, op. 7 no 2**, présente des bouleversements analogues de rythme, d’accent et de dynamique et, comme dans l’op. 7 no 1, la section contrastée amplifie le niveau de dissonance harmonique. La **Mazurka en fa mineur, op. 7 no 3**, insiste sur le registre grave au début, puis dans les accords légers de l’accompagnement du premier thème et dans le troisième des trois thèmes qui composent l’imposante section centrale. Dans la quatrième et la cinquième mazurka du recueil, on trouve le plus rare des affects de Chopin: un humour manifeste. La **Mazurka en la bémol majeur, op. 7 no 4**, comporte des changements radicaux de tonalité, de tempo et de dynamique qu’introduit Chopin avant la reprise du thème principal. Et, à la fin de la très courte **Mazurka en ut majeur, op. 7 no 5**, au lieu d’écrire une cadence conclusive conventionnelle, il demande au pianiste de recommencer le morceau avec l’indication “Dal segno senza Fine” ([Revenez] au signe [et continuez] sans fin) et non l’expression habituelle “Dal Segno al Fine” ([Revenez] au signe [et continuez] jusqu’à [ce que le mot] “Fine” [apparaisse]). La plaisanterie se retourne contre le pianiste, qui doit déterminer comment finir – ou au moins

arrêter – le morceau, car Chopin ne donne aucune indication à cet égard.

Les subtilités abondent dans les quatre Mazurkas, op. 33, publiées en 1838. La **Mazurka en sol dièse mineur, op. 33 no 1**, commence par une progression cadentielle: une grande partie du plaisir de cette mazurka consiste à deviner comment Chopin change avec perspicacité les notes de cette cadence pour faire comprendre quand elle sert de début et quand elle sert de fin comme on peut davantage s’y attendre. La **Mazurka en ré majeur, op. 33 no 2**, est l’une des plus appréciées de Chopin, en partie en raison de la franche gaieté du thème principal. Les sections externes de la **Mazurka en ut majeur, op. 33 no 3**, contiennent tellement d’accents rythmiques irréguliers que le compositeur Giacomo Meyerbeer se montra convaincu de la nécessité de noter ce morceau en mesures à deux temps, opinion qui fit entrer Chopin dans une colère noire. La **Mazurka en si mineur, op. 33 no 4**, est l’un des plus longs essais de Chopin dans ce genre, à tel point qu’il la faisait travailler à peu près de la même manière que ses Ballades, en attirant l’attention sur ses qualités narratives.

Chopin publia son avant-dernier recueil de mazurkas, l’op. 59, en 1845. Il y a des moments remarquables aux points de reprise

dans chacune des trois œuvres de cet opus. Dans la **Mazurka en la mineur, op. 59 no 1**, le retour au thème initial se déroule dans la tonalité très éloignée de sol dièse mineur, un effet qui revient peut-être dans la dissonance nostalgique au début de la courte coda. Dans la **Mazurka en la bémol majeur, op. 59 no 2**, le registre du thème principal est abaissé d'une octave par rapport à celui du début du morceau. Et dans la **Mazurka en fa dièse mineur, op. 59 no 3**, Chopin modifie entièrement la texture du thème principal qu'il fait revenir sous la forme d'un canon imitatif à l'octave.

Polonaises

Bien sûr, d'autres images typiquement polonaises étaient connues bien avant l'époque de Chopin: la polonaise datait de plusieurs siècles et la forme que le jeune Chopin dut rencontrer pour la première fois avait une histoire réelle remontant au temps de Bach. Comme pour beaucoup de genres sur lesquels il travailla, Chopin en transforma l'essence, la faisant passer d'une forme aristocratique et raffinée à une forme dont la vigueur énergique porta les auditeurs à considérer ses polonaises comme des déclarations politiques sur la perte de souveraineté de la Pologne.

Chopin composa plusieurs polonaises avant d'arriver à Paris et incorpora en outre des caractéristiques du genre dans beaucoup d'autres œuvres. Mais comme dans le cas des mazurkas, c'est la première publication d'un recueil de polonaises à Paris, en 1836, qui redéfinit vraiment le genre. La phrase initiale dramatique de la **Polonaise en ut dièse mineur, op. 26 no 1**, annonce la nouvelle conception: des octaves massives et des accords denses, marqués *fff*, une indication de dynamique rare chez Chopin sauf dans ce genre. Mais, chose tout aussi frappante, la phrase qui suit trace un chemin plus sombre et tamisé, tombant à une indication de dynamique *pianissimo*. La nouvelle polonaise, comme la conçut Chopin, était un genre de forts contrastes. De soudains contrastes de dynamique caractérisent aussi la **Polonaise en mi bémol mineur, op. 26 no 2**. Tout aussi remarquable, la tendance de la pièce à se concentrer sur des sonorités denses dans les registres graves du piano, un effet qu'on retrouve dans plusieurs autres œuvres que Chopin composa dans cette tonalité inhabituelle.

Dans une lettre de 1841 à un collègue, Chopin mentionna qu'il avait écrit "une sorte de polonaise, mais plutôt dans le genre d'une fantaisie", remarque qui permet de

comprendre certaines particularités formelles de la **Polonaise en fa dièse mineur, op. 44** (publiée en 1842). La plupart de ces bizarreries se présentent dans la section centrale, qui commence par un schéma rythmique exceptionnellement répétitif et, au bout d'un moment, fait place, chose étonnante, à une mazurka grandeur nature (marquée comme telle dans la partition). Ce genre de mélange des genres allait devenir une caractéristique de nombreuses compositions que Chopin écrivit vers la fin de sa vie.

Allegro de concert, op. 46

On peut faire remonter les origines de l'*Allegro de concert*, op. 46 (publié en 1841), à un troisième concerto embryonnaire que Chopin proposa aux éditeurs en 1834. À cette époque, il nourrissait encore des aspirations à poursuivre une carrière de pianiste-compositeur et, dans l'*Allegro de concert*, la virtuosité ressort nettement. Mais en 1841, Chopin ne fréquentait pratiquement plus l'arène publique comme interprète; alors pourquoi aurait-il publié ce morceau tant d'années après sa conception? Le musicologue John Rink a relevé que Chopin n'a jamais joué cette œuvre en public et que, selon un de ses collègues, il avait dit que l'*Allegro de concert* serait "la toute première pièce que je jouerai

lors de mon premier concert en retournant dans une Varsovie libre". En se basant sur ces propos, Rink soutient que Chopin a peut-être décidé de ressusciter cette magnifique pièce de virtuosité afin de servir la cause polonaise et de marquer son retour triomphal sur la scène de Varsovie. Autrement dit, l'*Allegro de concert* se situait peut-être sur le même registre que ses mazurkas et polonaises pour plaider musicalement la cause de son pays bien-aimé qu'il avait quitté.

© 2017 Jeffrey Kallberg

Traduction: Marie-Stella Pâris

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

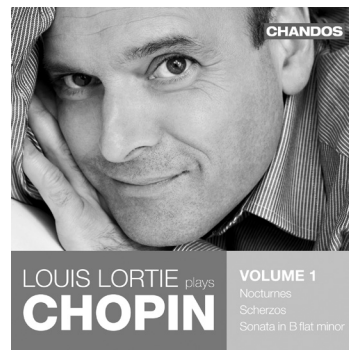
fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Montréal à l'âge de treize ans, et avec le Toronto Symphony Orchestra trois ans plus tard, ce qui l'a conduit à effectuer une tournée historique au Japon et en Chine. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni 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, Poulenc, Rachmaninoff 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.

Also available



CHAN 10588

Louis Lortie plays Chopin
Volume 1



CHAN 10714

Louis Lortie plays Chopin
Volume 2



Also available



CHAN 10793

Liszt at the Opera



CHAN 10813

Louis Lortie plays Chopin
Volume 3

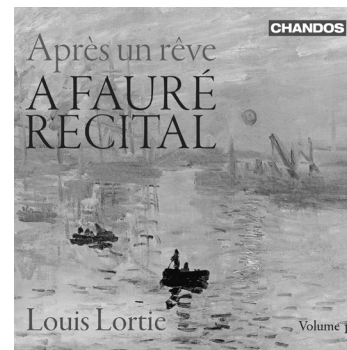


Also available



CHAN 10852

Louis Lortie plays Chopin
Volume 4



CHAN 10915

Après un rêve
A Fauré Recital, Volume 1



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: Bruno Torrens

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 1 – 3 March 2017

Front cover Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2017 Chandos Records Ltd

© 2017 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

LOUIS LORTIE PLAYS CHOPIN, VOLUME 5

CHANDOS
CHAN 10943

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10943

Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849)

- | | | |
|---------|---|-------|
| 1 - 5 | Cinq Mazurkas, Op. 7 | 10:14 |
| 6 | Polonaise, Op. 26 No. 1
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur | 8:47 |
| 7 - 10 | Quatre Mazurkas, Op. 33 | 11:14 |
| 11 | Polonaise, Op. 26 No. 2
in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur | 8:20 |
| 12 - 14 | Trois Mazurkas, Op. 59 | 10:11 |
| 15 | Polonaise, Op. 44
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur | 10:21 |
| 16 | Allegro de concert, Op. 46
in A major • in A-Dur • en la majeur | 11:10 |

TT 71:05

FAZIOLI

Louis Lortie piano

© 2017 Chandos Records Ltd

© 2017 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd

Colchester

Essex

England

LOUIS LORTIE PLAYS CHOPIN, VOLUME 5

CHANDOS
CHAN 10943