

A close-up, high-angle portrait of Louis Lortie, looking slightly to the left of the camera with a serious expression. The lighting is soft, highlighting the texture of his skin and the intensity of his gaze. The background is a plain, light blue-grey color.

CHANDOS

LOUIS LORTIE plays
CHOPIN

VOLUME 3

Nocturnes
Impromptus
Sonata in
B minor



Drawing dated 2 May 1847 by Franz Xaver Winterhalter (1805 – 1873) / Mary Evans Picture Library

Fryderyk Franciszek Chopin, 1847

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

- | | | |
|----------|--|-------------|
| 1 | Nocturne, Op. 27 No. 1
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
À Mme la Comtesse d'Appony
Larghetto – Più mosso – Tempo I – Adagio | 5:51 |
| 2 | Impromptu, Op. 66
(<i>Fantaisie-Impromptu</i>)
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
Allegro agitato – Largo – Moderato cantabile –
Tempo I (Allegro agitato) | 4:56 |
| 3 | Nocturne, Op. 32 No. 2
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
À Mme la Baronne de Billing, née de Courbonne
Lento – Appassionato – Lento | 5:37 |
| 4 | Impromptu, Op. 29
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
À Mlle Caroline de Lobau
Allegro assai, quasi presto | 3:58 |

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Nocturne, Op. 48 No. 2
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
À Mlle Laura Duperré
Andantino – Molto più lento – Tempo I | 6:28 |
| 6 | Impromptu, Op. 36
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur
Andantino | 5:26 |
| 7 | Nocturne, Op. 27 No. 2
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur
À Mme la Comtesse d'Appony
Lento sostenuto | 6:00 |
| 8 | Impromptu, Op. 51
in G flat major • in Ges-Dur • en sol bémol majeur
À Mme la Comtesse Esterházy, née Comtesse Batthyany
Allegro vivace | 4:51 |

9	Nocturne, Op. 9 No. 3 in B major • in H-Dur • en si majeur À Mme Camille Pleyel Allegretto – Agitato – Tempo I – Adagio	6:43
	Sonata, Op. 58 in B minor • in h-Moll • en si mineur À Mme la Comtesse E. de Perthuis	26:27
10	Allegro maestoso	9:17
11	Scherzo. Molto vivace	2:41
12	Largo	8:52
13	Finale. Presto, non tanto – Agitato	5:27
		TT 76:41

Louis Lortie piano

Chopin: Nocturnes / Impromptus / Piano Sonata in B minor

Impromptus

When Chopin first turned his attention to the impromptu around 1834, the genre was quite new. It dated back only to 1817, when the Bohemian composer Jan Václav Voříšek (1791 – 1825) published an impromptu as a supplement to an important Viennese music periodical. A scattering of impromptus followed in the ensuing years from the pens of Voříšek and other composers (most famously Schubert), but in their construction and impact these works were very diverse. As was the case with many of the genres in which Chopin worked, his labours helped create a more coherent notion of the genre.

'Impromptu' would seem to signify something akin to 'improvisatory', and hence, when applied to a musical work, meant to give the impression that it was conceived on the spur of the moment. But, generally speaking, only occasional passages in impromptus correspond to what we know of nineteenth-century musical conceptions of improvisation (which can be readily learned from numerous 'free' fantasies or from rarer instances of works that purported to be transcriptions of

improvisations). Rather than framing them with expectations of improvisatory freedom, we should probably think of impromptus more as pieces that lack pretension, that strive more toward casual entertainment than toward high artistic expression.

Chopin did not publish his first impromptu, the **Impromptu in C sharp minor**, a work destined to become one of his most famous. (The title 'Fantaisie-Impromptu' almost certainly does not come from Chopin, but rather from his assistant, Julian Fontana, who was responsible for the publication of the work as **Op. 66** after Chopin's death.) There has been a great deal of groundless speculation as to why Chopin withheld this piece. But the actual explanation is quite simple. In 1835 the composer presented the manuscript of the work as a gift to the Baroness d'Est, and, as was common in such situations, he considered the work the 'private' property of the recipient, and thus not available for publication. The C sharp minor Impromptu artfully set the mould for the genre: a work in ternary form, the ornate (and, in this instance, agitated) outer sections

of which surround a slower, lyrical melody of transcendent beauty (and recurrent fame, especially through its adaptation in American popular song). In one of Chopin's favourite gestures at unifying otherwise disparate formal sections, the lyrical melody returns at the very end of the piece, *sotto voce* in the bass. The return grants a gentle major-mode ending to this turbulent Impromptu.

Chopin's first published Impromptu, the **Impromptu in A flat major, Op. 29**, appeared in 1837. In many ways the Impromptu, Op. 29 sounds like a conscious rethinking of, or response to, the Impromptu in C sharp minor. The general shapes of both the principal theme and the lyrical central theme resemble those of the corresponding themes in the earlier work. Chopin even draws again on the idea of a *sotto voce* conclusion, though now set in the context of a gradual, dissolving progression of chords.

In the **Impromptu in F sharp major, Op. 36** (1839), Chopin deviated from some of the established expectations for the genre. Affinities with earlier impromptus occur in unexpected places: the lyrical theme, for example, occurs at the beginning of the work, rather than in the middle. For once we clearly sense connections with the world of improvisation: different kinds of themes

follow one another in unforeseen ways, with keys juxtaposed in a manner that creates feelings of instability. The repetitive opening theme, with its unfolding variations, sounds like the product of spontaneous inspiration. The gradually accelerating final pages eventually offer a displaced memory of the typical opening theme of an impromptu. And in a twist that might be heard as improvisatory because it is unexpected, the chordal theme from the opening section returns to conclude the piece.

In his **Impromptu in G flat major, Op. 51** (1842), Chopin returned to the familiar precepts of the genre. An ebullient decorative theme occupies the outer sections, surrounding a lovely lyrical minor-mode theme (albeit with the accompaniment played above the melody) in the middle section. An increased attention to chromaticism, expressed both melodically and harmonically, and the occasional presence of inner contrapuntal voices mark this piece as belonging to Chopin's later stylistic period. The remarkable sophistication and elegance in this Impromptu – the sense of every gesture being 'right' – points to Chopin's final transformation of the genre: no longer does the outer lack of pretension cloak the profound artistic achievement of this Impromptu.

Nocturnes

In Chopin's time, the title 'Nocturne' reflected its pragmatic function as a kind of music to be performed at night. The piano genre established by John Field derived from a popular kind of domestic vocal music sung in social circumstances by two or more singers. In their transformed states as (in effect) 'songs without words', the nocturnes of Chopin retained their association with evening entertainment, but of course also achieved something new and profound. Listeners in his day movingly and importantly sensed in his nocturnes the sonic manifestation of some kind of 'soul' (sometimes Chopin's, sometimes their own).

Though it oversimplifies matters a bit, we can productively divide Chopin's nocturnes into two basic types: those that adhere to the expressive shape established by John Field, and those that explore a more complex range of musical states, usually achieved through a highly contrasting middle section in a ternary work. As is readily apparent from the sharply divergent expressive territory of its middle section (minor rather than major, a new metre, the character marking *Agitato*), the **Nocturne in B major, Op. 9 No. 3** (1832) represents Chopin's initial effort in this second style.

Balancing the forward-looking gesture are two idiosyncratic elements of the principal theme: the tempo marking *Allegretto* and the character indication *scherzando*. (This is the only nocturne by Chopin to fall outside the confines of tempo indications of *larghetto*, *lento*, and *andante*.) Here Chopin drew on a little-recognised aspect of the tradition of the genre, for many vocal nocturnes and some early piano nocturnes employed lively tempi and projected a spirit of jocularitas. In keeping with this tradition, then, we may intuit that Chopin intended the sinuous chromaticism of the opening theme of this Nocturne to sound witty and playful, rather than foreboding.

The **Nocturne in C sharp minor, Op. 27 No. 1** (1836) demonstrates the deep sophistication which Chopin could achieve by enfolding structural contrast into the genre. A mysterious, almost immobile theme begins the work; in due course it opens out into a brief passage in which two melodic voices sound simultaneously. This gives way to an agitated middle section in triple metre that leads to a climactic, dance-like passage in the tonic major. A cadenza collapses into a sharply foreshortened return of the mysterious opening theme. Chopin pivots into the coda with an accented passage marked *con duolo* (with grief); the contrast of this passage with

the major-mode ending helps produce the wistful spirit of the conclusion.

The **Nocturne in D flat major, Op. 27 No. 2** (1836) serves as a stellar example of Chopin's adaptation of the Fieldian model of the genre. As in a nocturne by Field, each successive phrase maintains the same basic accompanimental style. But through a careful staging of ornamentation, which grows more dense and complicated, and modulation, which helps build tension, Chopin's Nocturne manages to expand the expressive range of the piece beyond what Field would have attempted. The final statement of the contrasting theme gives way to a brief passage meant to sound like a cadenza, which in turn leads to a coda that seems somehow to melt away. Endings that dissipate rather than resolutely stop are typical in Chopin's nocturnes.

The **Nocturne in A flat major, Op. 32 No. 2** (published in 1837) falls into ternary form, with a clear contrasting and agitated middle section. In the reprise, Chopin intensifies what was a quietly lyrical melody by bringing it back *fortissimo*, and instructing the pianist to convey an impassioned (*Appassionato*) expressive state. In an experimental move, Chopin sets off this formally orthodox Nocturne with an

unorthodox 'frame', two nearly identical measures of a chordal cadential progression, which begin and end the piece.

The **Nocturne in F sharp minor, Op. 48 No. 2** (published in 1842) combines various aspects of other nocturnes heard on this disk. It contains a contrasting middle section, but this time Chopin departed from the lyrical mood of the outer sections by slowing the tempo, and invoking instrumental recitative. We have testimony of Chopin himself about his conception of this section, via his pupil Adolphe Gutmann:

the master told him that the middle section should be played as a recitative: 'A tyrant commands' (the first two chords), he said, 'and the other asks for mercy'.

A shortened reprise, with a brief cadenza, leads into an extended coda (as in Op. 27 No. 2); the coda itself turns to the major mode, to end the Nocturne in an unexpectedly light-hearted mood – a faint echo, perhaps, of the *scherzando* qualities of Op. 9 No. 3.

Sonata in B minor, Op. 58

Although only five years elapsed between the publication of the Sonata in B flat minor, Op. 35 (1840) and the Sonata in B minor, Op. 58 (1845), the status of the genre

itself had changed sharply. When Chopin composed Op. 35, the sonata had fallen out of favour; Chopin's choice to write a substantial four-movement piece may have had about it the faint whiff of the antiquarian. But the decision to compose Op. 58 set off a small vogue for the genre, with examples coming from the pens of Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, Heller, and Alkan. In this resurrection of one of the most popular genres from the late eighteenth century we can sense an early manifestation of the classicising impulse that would become an important strain in musical composition of the second half of the nineteenth century.

In the way that some later impromptus emerged as responses to earlier works of the same genre, so too the Sonata in B minor explores some of the same conceptual frameworks as the Sonata in B flat minor. A first movement in a sonata form (but Chopin's version of sonata form wherein the recapitulation mostly omits the first theme) that pins most of its expressive weight on the unfolding of a lyrical second theme; an energetic scherzo in which the lyrical mood again rises to prominence in the central section; a third movement that combines march-like accompanimental rhythms with a meditative melody; a rhythmically propulsive

finale: all these characteristics of the Sonata in B minor take aspects of Chopin's earlier Sonata as points of departure. While it may cast a significant glance backward, the frequent appearance of counterpoint (as in the imitative passages in the first movement) and the discrete chromatic passagework and harmonies together firmly ground the Sonata in B minor in the central stylistic precepts of Chopin's late creative period.

© 2014 Jeffrey Kallberg

A note from the performer

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

I do not always play nocturnes that are in the same key as the following work, but certainly ones that are closely related, being

in the relative key or next along the circle of fifths. This practice transfers smoothly the logic of a piano recital to a CD and makes more sense by allowing the listener to enjoy the contents in one stretch.

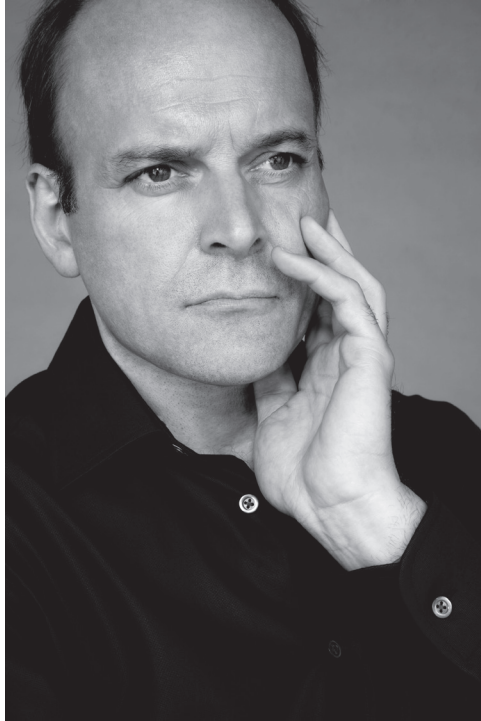
© 2010 Louis Lortie

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative', *The Times* identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International

Piano Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann (including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's *Études* one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*, as was his complete set of Beethoven's sonatas; and his complete recording of the *Années de pèlerinage* by Liszt was rated 'Outstanding' by *International Record Review*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofiev, Gershwin, and Lutoslawski.

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.



© Elias Photography

Louis Lortie

Chopin: Nocturnes / Impromptus / Klaviersonate in h-Moll

Impromptus

Als Chopin um 1834 zum ersten Mal dem Impromptu seine Aufmerksamkeit zuwandte, war dieses Genre noch recht jung. Es entstand erst im Jahr 1817, als der böhmische Komponist Jan Václav Voříšek (1791 – 1825) ein Impromptu als Beilage eines wichtigen Wiener Musikjournals veröffentlichte. In den nächsten Jahren folgten noch einige verstreute Impromptus sowohl aus der Feder Voříšeks als auch von anderen Komponisten (zu denen bekanntermaßen auch Schubert gehörte), doch was ihre Anlage und Wirkung betrifft, waren diese Werke sehr unterschiedlich. Wie bei so vielen Genres, mit denen Chopin sich beschäftigte, halfen seine Bemühungen auch hier, ein einheitlicheres Verständnis des Genres zu begründen.

“Impromptu” scheint für etwas wie “improvisatorisch” zu stehen, und soll daher in Bezug auf ein musikalisches Werk den Eindruck erwecken, es sei aus der Eingebung des Moments entstanden. Doch im Allgemeinen halten sich in Impromptus nur vereinzelte Passagen an das, was man über die musikalischen Auffassungen zur

Improvisation im neunzehnten Jahrhundert weiß (und was anhand zahlreicher “freier” Fantasien oder der selteneren Fälle von Werken, die den Anspruch erheben, Transkriptionen von Improvisationen zu sein, leicht nachvollziehbar ist). Anstatt von ihnen improvisatorische Freiheit zu erwarten, sollte man wahrscheinlich Impromptus eher als Stücke betrachten, denen es an Präzision fehlt und die mehr nach zwangloser Unterhaltung als nach hohem künstlerischen Ausdruck streben.

Sein erstes Impromptu, das **Impromptu in cis-Moll**, welches zu einem seiner berühmtesten Werke werden sollte, veröffentlichte Chopin nicht selbst. Der Titel “Fantasie-Impromptu” stammt mit ziemlicher Sicherheit nicht von Chopin, sondern von seinem Assistenten, Julian Fontana, der nach Chopins Tod auch für die Veröffentlichung des Werks als **op. 66** verantwortlich war. Die Frage, warum Chopin das Stück zurückhielt, hat zu viel grundloser Spekulation geführt. Die eigentliche Erklärung jedoch ist recht einfach. 1835 überreichte der Komponist das Manuskript des Werks der Baronin d’Est

als Geschenk und betrachtete es deshalb, wie in solchen Situationen üblich, als "Privatbesitz" der Beschenkten, der für eine Veröffentlichung daher nicht zur Verfügung stand. Das cis-Moll Impromptu gab kunstvoll die Form für das Genre vor: ein dreiteiliges Werk, dessen blumige (und in diesem Falle bewegte) Außenteile eine langsamere, lyrische Melodie von transzendenter Schönheit umschließen (und von wiederkehrendem Ruhm, besonders durch ihre Verwendung im amerikanischen Volkslied). In einer jener musikalischen Gesten, die Chopin besonders gern benutzte, um ansonsten grundverschiedene formale Abschnitte miteinander zu verbinden, kehrt die lyrische Melodie ganz am Ende des Stücks *sotto voce* im Bass wieder. Die Rückkehr gestattet diesem turbulenten Impromptu ein sanftes Dur-Ende.

Das erste veröffentlichte Impromptu Chopins, das **Impromptu in As-Dur op. 29**, erschien im Jahre 1837. In vielerlei Hinsicht klingt das Impromptu op. 29 wie ein bewusstes Überdenken des Impromptus in cis-Moll oder auch wie eine Antwort darauf. In ihrer allgemeinen Form ähneln sowohl das Hauptthema als auch das lyrische Thema im Zentrum des Stücks den entsprechenden Themen in dem früheren Werk. Chopin

bedient sich sogar wieder der Idee des *sotto-voce*-Endes, diesmal jedoch im Kontext einer sich allmählich auflösenden Akkordfolge.

Im **Impromptu in Fis-Dur op. 36** (1839) wich Chopin von einigen der inzwischen dem Genre gegenüber etablierten Erwartungen ab. Ähnlichkeiten mit früheren Impromptus tauchen an unerwarteten Stellen auf. So erscheint etwa das lyrische Thema am Anfang des Werks statt in der Mitte. Hier spürt man nun auch deutlich den Bezug zur Welt der Improvisation: unterschiedliche Arten von Themen folgen einander auf unerwartete Weise, in Tonarten die einander derart gegenübergestellt werden, dass ein Gefühl der Instabilität entsteht. Das repetitive Anfangsthema mit seinen sich entfaltenden Variationen klingt, als sei es das Produkt spontaner Inspiration. Die nach und nach immer schneller werdenden letzten Seiten bieten schließlich eine verschobene Erinnerung an das für ein Impromptu typische Anfangsthema, und in einer Wendung, die so unerwartet ist, dass man sie als improvisatorisch hören könnte, kehrt das Akkordthema des Anfangsteils zurück, um das Stück abzuschließen.

In seinem **Impromptu in Ges-Dur op. 51** (1842) kehrte Chopin zu den bekannten Vorgaben des Genres zurück.

Ein überschwängliches ornamentales Thema beherrscht die äußeren Abschnitte, welche ein wunderschönes lyrisches Moll-Thema (dessen Begleitung allerdings über der Melodie gespielt wird) im Mittelteil umrahmen. Ein stärkeres Augenmerk auf Chromatik, sowohl was Melodie als auch Harmonie angeht, sowie das gelegentliche Vorhandensein von kontrapunktischen Innenstimmen verorten dieses Stück in Chopins später stilistischer Periode. Die bemerkenswerte Differenziertheit und Eleganz dieses Impromptus – das Gefühl, dass jede Geste “richtig” ist – weist auf Chopins letzte Umwandlung des Genres hin: Der äußerliche Mangel an Präention verdeckt nicht länger die tiefgehende künstlerische Vollendung dieses Impromptus.

Nocturnes

Zu Chopins Lebzeiten spiegelte der Titel “Nocturne” die praktische Funktion dieser Art von Musikstück wider, nämlich, dass es am Abend gespielt werden sollte. Dieses von John Field etablierte Genre der Klaviermusik war von einer beliebten Art der vokalen Hausmusik, die im gesellschaftlichen Rahmen von zwei oder mehr Sängern vorgetragen wurde, abgeleitet. In ihrem umgewandelten Status als (faktisch)

“Lieder ohne Worte” behielten Chopins Nocturnes ihre Assoziation mit abendlicher Unterhaltung bei, doch natürlich erreichten sie außerdem etwas Neues und Tiefgreifendes. Zuhörer zu jener Zeit spürten in Chopins Nocturnes auf ergreifende und wichtige Art und Weise die klangliche Manifestation einer “Seele” (manchmal der Chopins, manchmal ihrer eigenen).

Obwohl es eine etwas zu große Vereinfachung darstellt, ist es doch durchaus sinnvoll, Chopins Nocturnes in zwei grundsätzliche Typen zu unterteilen: diejenigen, die sich an die von John Field etablierte Ausdrucksform halten, und jene, die eine komplexere Bandbreite musikalischer Zustände erkunden, was meist mit Hilfe eines in höchstem Maße kontrastierenden Mittelteils innerhalb eines dreiteiligen Werks erreicht wird. Wie sich leicht an der drastisch divergierenden Ausdruckswelt seines mittleren Abschnitts erkennen lässt (Moll statt Dur, eine neue Taktart, die Vortragsbezeichnung *Agitato*), stellt das **Nocturne in H-Dur op. 9 Nr. 3** (1832) Chopins ersten Versuch in diesem zweiten Stil dar. Das Gleichgewicht zu dieser vorausblickenden Geste bilden zwei eigenwillige Merkmale des Hauptthemas: die Tempoangabe *Allegretto* und die

Vortragsbezeichnung *scherzando*. (Dies ist das einzige Nocturne Chopins, das sich außerhalb der Tempoangaben *larghetto*, *lento* und *andante* begibt.) Chopin knüpfte hier an einen wenig anerkannten Aspekt der Tradition des Genres an, denn viele Vokal-Nocturnes sowie einige frühe Klavier-Nocturnes bedienten sich lebhafter Tempi und vermittelten so ein Gefühl der Heiterkeit. Entsprechend dieser Tradition kann man wohl darauf schließen, dass es Chopins Absicht war, die geschmeidige Chromatik des Anfangsthemas dieses Nocturne eher geistreich und verspielt klingen zu lassen als ahnungsvoll.

Das **Nocturne in cis-Moll op. 27 Nr. 1** (1836) veranschaulicht den hohen Grad an Differenziertheit, den Chopin zu erreichen vermochte, indem er strukturelle Kontraste in das Genre einarbeitete. Das Werk beginnt mit einem geheimnisvollen, fast unbeweglichen Thema; nach einer Weile öffnet es sich in eine kurze Passage, in der zwei Melodiestimmen gleichzeitig erklingen. Es folgt ein bewegter Mittelteil im Dreier-Metrum, der in eine wie ein Höhepunkt wirkende tänzerische Passage in der Dur-Tonika überleitet. Eine Kadenz bricht in einer drastisch verkürzten Rückkehr des geheimnisvollen Anfangsthemas zusammen. Mit einer akzentuierten, mit

con duolo (mit Schmerz) markierten Passage schwenkt Chopin in die Coda, und der Kontrast zwischen diesem Abschnitt und dem Dur-Abschluss trägt dazu bei, den wehmütigen Geist des Endes zu erzeugen.

Beim **Nocturne in Des-Dur op. 27 Nr. 2** (1836) handelt es sich um ein herausragendes Beispiel für die Art und Weise, in der sich Chopin das Field'sche Modell des Genres zu eigen machte. Wie in einem Nocturne von Field behält jede nachfolgende Phrase den gleichen grundlegenden Begleitungsstil bei. Doch durch sorgfältigen Einsatz von Ornamentation, die immer dichter und komplizierter wird, sowie Modulation, welche dabei hilft, Spannung aufzubauen, bringt es Chopins Nocturne fertig, die Ausdrucksbandbreite des Stücks über das auszudehnen, was Field jemals versucht hätte. Die letzte Wiederkehr des kontrastierenden Themas macht einer kurzen Passage Platz, die wie eine Kadenz klingen soll und wiederum in eine Coda überleitet, die irgendwie zu zerrinnen scheint. Solche Abschlüsse, die sich auflösen statt resolut aufzuhören, sind typisch für Chopins Nocturnes.

Das **Nocturne in As-Dur op. 32 Nr. 2** (1837 veröffentlicht) ordnet sich einer dreiteiligen Form unter, mit einem klar kontrastierenden und bewegten Mittelteil.

In der Reprise intensiviert Chopin die ursprünglich leise lyrische Melodie, indem er sie im *fortissimo* wiederholt und den Pianisten anweist, einen leidenschaftlichen (*Appassionato*) Ausdruck zu vermitteln. In einer experimentellen Wendung setzt Chopin dieses in seiner Form orthodoxe Nocturne mit einem unorthodoxen "Rahmen" ab, nämlich mit zwei fast identischen Takten kadenzierender Akkordfolgen, die das Stück beginnen und auch beenden.

Das **Nocturne in fis-Moll op. 48 Nr. 2** (1842 veröffentlicht) verbindet unterschiedliche Aspekte von anderen in dieser Einspielung zu hörenden Nocturnes. Es enthält einen kontrastierenden Mittelteil, doch in diesem Fall entfernte sich Chopin, indem er das Tempo verlangsamt und ein Instrumentalrezitativ ins Feld führte, von der lyrischen Stimmung der Außenteile. Durch seinen Schüler Adolphe Gutmann weiß man, wie Chopin selber sich diesen Abschnitt vorstellte:

der Meister empfahl ihm, den Mittelteil wie ein Rezitativ vorzutragen: "Ein Tyrann befiehlt" (die ersten beiden Akkorde), sagte er, "und der andere fleht um Gnade".

Eine verkürzte Reprise mit einer kurzen Kadenz leitet in eine erweiterte Coda über

(wie in op. 27 Nr. 2); die Coda selbst wendet sich nach Dur und beendet das Nocturne in unerwartet fröhlicher Stimmung – vielleicht ein leiser Widerhall der *scherzando* Eigenschaften des op. 9 Nr. 3.

Sonate in h-Moll op. 58

Obwohl zwischen der Veröffentlichung der Sonate in b-Moll op. 35 (1840) und der Sonate in h-Moll op. 58 (1845) nur fünf Jahre lagen, hatte sich der Stellenwert des Genres selbst inzwischen grundlegend verändert. Als Chopin op. 35 komponierte, war die Sonate in Ungnade gefallen; Chopins Entscheidung, ein umfangreiches viersätziges Werk zu schreiben, mag vom zarten Hauch des Antiquars umweht gewesen sein. Die Komposition des op. 58 dagegen löste eine kleine Mode für das Genre mit Beispielen von Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, Heller und Alkan aus. In dieser Wiederauferstehung eines der beliebtesten Genres des späten achtzehnten Jahrhunderts spürt man bereits einen frühen Ausdruck jenes klassizierenden Impulses, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein wichtiger Aspekt der musikalischen Komposition werden sollte.

In der gleichen Art und Weise wie sich einige der späteren Impromptus zu

Antworten auf frühere Werke des gleichen Genres entwickelten, erkundet auch die Sonate in h-Moll teilweise die gleichen gedanklichen Rahmenbedingungen wie die Sonate in b-Moll. Ein erster Satz in Sonatenhauptsatzform (aber Chopins Variante davon, wobei die Reprise das erste Thema weitestgehend auslässt), der den Großteil seines expressiven Gewichts an der Entfaltung eines lyrischen zweiten Themas festmacht; ein energisches Scherzo, in dessen Mittelteil die lyrische Stimmung wieder in den Vordergrund tritt; ein dritter Satz, der marschartige begleitende Rhythmen mit einer meditativen Melodie vereinigt; ein rhythmisch vorwärts treibendes Finale: All diese Charakteristika der Sonate in h-Moll haben ihren Ausgangspunkt in Aspekten von Chopins früherer Sonate. Doch während sie wohl einen bedeutungsvollen Blick zurück werfen mag, verankern das häufige Auftauchen von Kontrapunkt (wie etwa in den imitativen Passagen des ersten Satzes) sowie die diskrete Chromatik der Läufe und Harmonien die Sonate in h-Moll gemeinsam fest in den zentralen stilistischen Grundsätzen von Chopins später kreativer Periode.

© 2014 Jeffrey Kallberg
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

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

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

© 2010 Louis Lortie
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

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

Chopin: Nocturnes / Impromptus / Sonate pour piano en si mineur

Impromptus

Lorsque Chopin s'intéressa pour la première fois à l'impromptu vers 1834, le genre était assez nouveau. Il ne remontait qu'à 1817, quand le compositeur Jan Václav Voříšek (1791 – 1825), originaire de Bohême, publia un impromptu en tant que supplément à un important périodique de musique viennoise. Une multitude d'impromptus surgirent de toute part dans les années qui suivirent, écrites par Voříšek et d'autres compositeurs (parmi lesquels Schubert fut le plus illustre), mais quant à leur construction et leur impact, ces œuvres étaient très différentes. Comme ce fut le cas pour de nombreux genres abordés par Chopin, ses travaux contribuèrent à créer une notion plus cohérente du genre.

“Impromptu” semblerait signifier quelque chose d'apparenté à “improvisé”, et par conséquent, lorsque le terme est appliqué à une œuvre musicale, il est censé donner l'impression qu'elle a été conçue sur l'impulsion du moment. Mais, dans l'ensemble, seuls certains épisodes dans les impromptus correspondent à ce que nous savons des conceptions musicales de

l'improvisation au dix-neuvième siècle (ce que nous enseigneront certes de nombreuses fantaisies “libres” ou des exemples plus rares d'œuvres supposées être des transcriptions d'improvisations). Plutôt que de n'en attendre que liberté d'improvisation, nous devrions sans doute voir les impromptus davantage comme des pièces sans prétention visant plus le simple divertissement que la haute expression artistique.

Chopin ne publia pas son premier impromptu, l'**Impromptu en ut dièse mineur**, une œuvre qui allait devenir l'une de ses plus célèbres. (Il est presque certain que le titre “Fantaisie-Impromptu” ne lui a pas été donné par Chopin, mais bien par son assistant, Julian Fontana, responsable de la publication de l'œuvre en tant qu'**opus 66** après le décès du compositeur.) On s'est perdu en conjectures sans fondement quant aux raisons pour lesquelles Chopin n'a pas publié cette pièce. Mais la véritable explication est très simple. En 1835, Chopin offrit le manuscrit de l'œuvre à la baronne d'Est, et, comme souvent dans les situations de ce genre, il considéra que la pièce était la propriété “privée” de la personne

qui l'avait reçue et qu'elle n'était donc pas disponible pour la publication. L'Impromptu en ut dièse mineur définit ingénieusement les contours du genre: une œuvre de forme ternaire dont les sections extérieures, ornementées (et, dans cet exemple, agitées), entourent une mélodie lyrique, plus lente, d'une beauté transcendante (dont le renom est sans cesse ravivé, particulièrement en raison de son adaptation dans la mélodie populaire américaine). Dans l'un des épisodes favoris de Chopin pour unifier des sections formelles sinon disparates, la mélodie lyrique est reprise tout à la fin de la pièce, *sotto voce* dans les graves. Ce retour offre une conclusion en majeur, de caractère plus doux, à cet Impromptu turbulent.

Le premier Impromptu de Chopin publié, l'**Impromptu en la bémol majeur, op. 29**, le fut en 1837. À divers égards cette œuvre semble être une refonte consciente de l'Impromptu en ut dièse mineur, ou une réponse à celui-ci. Les contours généraux, à la fois du thème principal et du thème lyrique central, ressemblent à ceux des thèmes correspondants dans l'œuvre antérieure. Chopin reprend même, une fois encore, l'idée d'une conclusion *sotto voce*, mais elle est placée maintenant dans le contexte d'une progression d'accords évanescence.

Dans l'**Impromptu en fa dièse majeur, op. 36** (1839), Chopin s'écarta de certaines des attentes établies pour le genre. On y note des affinités avec des impromptus antérieurs à des endroits imprévisibles: le thème lyrique, par exemple, apparaît au début de l'œuvre plutôt qu'au centre de celle-ci. Pour une fois, nous percevons manifestement des connexions avec l'univers de l'improvisation: différents types de thèmes se succèdent de manière inattendue, avec des tonalités juxtaposées de façon telle qu'un sentiment d'instabilité s'installe. Le thème introductif répétitif, avec son déploiement de variations, semble être le produit d'une inspiration spontanée. L'accélération progressive dans les pages finales est, enfin, une évocation déplacée du thème d'ouverture typique d'un impromptu. Et une variante qui pourrait être perçue comme une improvisation parce qu'elle est inattendue, réintroduit le thème d'accords de la première section pour conclure la pièce.

Dans son **Impromptu en sol bémol majeur, op. 51** (1842), Chopin retourna aux préceptes familiers du genre. Un thème décoratif exubérant occupe les sections extérieures, entourant un superbe thème lyrique en mode mineur (l'accompagnement est néanmoins joué au-dessus de la mélodie) dans la section centrale. Une attention particulière portée

au chromatisme, qui s'exprime à la fois mélodiquement et harmoniquement, et la présence occasionnelle de voix contrapuntiques intérieures sont la marque de l'appartenance de cette pièce à la période stylistique tardive de Chopin. La sophistication et l'élégance remarquables de cet Impromptu – l'impression que chaque geste est "juste" – annoncent la transformation finale du genre par Chopin: l'apparente absence de prétention ne vient plus dissimuler le profond accomplissement artistique de cet Impromptu.

Nocturnes

Au temps de Chopin, l'intitulé "Nocturne" reflétait la fonction pragmatique de la pièce, un type de musique jouée la nuit. Le genre pianistique défini par John Field était issu d'un type de musique vocale domestique d'allure populaire chantée par deux chanteurs ou plus dans certaines circonstances de la vie sociale. Les nocturnes de Chopin, tels qu'il les a transformés sous forme (de fait) de "chants sans paroles", restèrent associés au divertissement en soirée, mais ils étaient aussi marqués par quelque chose de nouveau et de profond. Les auditeurs à son époque percevaient dans ses nocturnes, avec force et émotion, la manifestation audible d'une sorte d'âme (tantôt celle de Chopin, tantôt la leur).

Bien que cela simplifie un peu trop la question, nous pouvons utilement diviser les nocturnes de Chopin en deux types de base: ceux qui adhèrent à la forme expressive définie par John Field et ceux qui explorent un éventail plus complexe de situations musicales, généralement au travers d'une section centrale très contrastée dans une œuvre ternaire. Comme le montre d'emblée le territoire expressif nettement différent de sa section centrale (en mineur plutôt qu'en majeur, avec un rythme nouveau et de caractère *Agitato*), le **Nocturne en si majeur, op. 9 no 3** (1832), illustre l'effort initial de Chopin dans ce second style. Deux éléments caractéristiques du thème principal contrebalancent le geste prospectif: l'annotation de tempo, *Allegretto*, et l'indication de caractère, *scherzando*. (C'est le seul nocturne de Chopin qui s'éloigne des confins des indications de tempo: *larghetto*, *lento* et *andante*.) Ici Chopin fit appel à un aspect peu reconnu de la tradition du genre, car de nombreux nocturnes vocaux et quelques nocturnes pour piano parmi les plus anciens avaient un tempo rapide plein d'entrain et donnaient une impression de jovialité. Nous pouvons supposer que Chopin, ayant donc respecté cette tradition, voulait que le chromatisme sinueux du thème

introductif de son Nocturne soit perçu comme spirituel et enjoué, plutôt que comme menaçant.

Le **Nocturne en ut dièse mineur, op. 27 no 1** (1836), démontre le profond degré de raffinement que Chopin pouvait atteindre en incluant des contrastes structurels dans le genre. L'œuvre commence par un thème mystérieux, presque immobile; le moment venu il débouche sur un bref passage dans lequel deux voix mélodiques résonnent simultanément. Ceci fait place à une section centrale agitée en rythme ternaire qui conduit à un épisode paroxystique à l'allure de danse dans la tonique majeure. Une cadence s'évanouit en un retour nettement réduit du mystérieux thème introductif. Chopin change de direction pour en venir à la coda par le biais d'un passage accentué annoté *con duolo* (avec affliction); le contraste de ce passage avec la fin en mode majeur contribue à parer de mélancolie la conclusion.

Le **Nocturne en ré bémol majeur, op. 27 no 2** (1836), est un exemple superbe de l'adaptation par Chopin du modèle fieldien du genre. Comme dans un nocturne de Field, chacune des phrases, successivement, garde le même style d'accompagnement. Mais par une délicate organisation de l'ornementation qui se densifie et se complique, et de la

modulation qui contribue à créer la tension, Chopin, dans ce Nocturne, réussit à étendre la gamme expressive de la pièce au-delà de ce que Field aurait tenté. L'énoncé final du thème contrasté cède le pas à un bref épisode censé avoir l'allure d'une cadence, qui à son tour mène à une coda semblant en quelque sorte s'évaporer. Les fins de morceaux qui se dissipent plutôt que de s'arrêter résolument sont typiques dans les nocturnes de Chopin.

Le **Nocturne en la bémol majeur, op. 32 no 2** (publié en 1837), est de forme ternaire avec une section centrale nettement contrastée et agitée. Dans la reprise, Chopin donne plus d'intensité à ce qui était une mélodie lyrique paisible en l'énonçant *fortissimo*, et en donnant au pianiste l'instruction de la jouer avec de la passion dans l'expression (*Appassionato*). Chopin entame ce Nocturne orthodoxe, quant à la forme, en mettant en place un "cadre" non orthodoxe, deux mesures presque identiques d'une progression d'accords cadencée, qui marqueront aussi la fin de la pièce.

Le **Nocturne en fa dièse mineur, op. 48 no 2** (publié en 1842), combine divers aspects d'autres nocturnes repris sur ce CD. Sa section centrale est contrastée, mais cette fois Chopin s'éloigne du climat lyrique des sections extérieures en ralentissant le tempo et en ayant

recours au récitatif instrumental. Nous avons au sujet de la conception de cet épisode, le témoignage de Chopin lui-même, via son élève Adolphe Gutmann:

le maître lui conseilla de jouer l'épisode central comme un récitatif: "Un tyran ordonne (les deux premiers accords), et l'autre demande grâce", disait-il.

Une reprise abrégée, avec une brève cadence, mène à une longue coda (comme dans l'opus 27 no 2); la coda elle-même passe en mode majeur pour terminer le Nocturne dans une atmosphère qui, de manière inattendue, est enjouée – un faible écho peut-être du caractère *scherzando* de l'opus 9 no 3.

Sonate en si mineur, op. 58

Cinq années seulement s'étaient écoulées entre la publication de la Sonate en si bémol mineur, op. 35 (1840), et la Sonate en si mineur, op. 58 (1845), mais le statut du genre lui-même avait nettement changé dans l'entretemps. Quand Chopin composa l'opus 35, la sonate n'avait plus la cote; le choix du compositeur d'écrire une pièce substantielle en quatre mouvements peut faire songer un peu à une démarche d'amateur d'antiquités. Mais la décision de composer l'opus 58 remit le genre légèrement en vogue, avec des exemples venant de la plume de compositeurs tels Liszt, Thalberg,

Kalkbrenner, Heller et Alkan. Dans cette résurrection de l'un des genres les plus populaires de la fin du dix-huitième siècle, nous pouvons déceler une manifestation précoce de l'élan classicisant qui allait devenir une tendance importante dans la composition musicale au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Tout comme certains impromptus plus tardifs émergèrent en tant que réponses à des œuvres antérieures du même genre, la Sonate en si mineur explore certaines structures conceptuelles présentes déjà dans la Sonate en si bémol mineur. Un premier mouvement de forme sonate (mais la version de Chopin de la forme sonate dans laquelle la réexposition omet en général le premier thème) qui puise l'essentiel de sa puissance expressive dans le déploiement d'un second thème lyrique; un scherzo énergique dans lequel une fois encore l'atmosphère lyrique est manifeste dans la section centrale; un troisième mouvement qui combine des rythmes d'accompagnement à l'allure de marche à une mélodie méditative; un finale rythmiquement propulsif: toutes ces caractéristiques de la Sonate en si mineur prennent comme point de départ des aspects de la Sonate composée antérieurement par Chopin. Si ceci peut être un regard significatif jeté sur le passé, l'apparition fréquente du

contrepoint (comme dans les passages en imitation dans le premier mouvement) couplée aux épisodes et harmonies chromatiques discrètes ancrent solidement la Sonate en si mineur dans les préceptes stylistiques centraux de la période créative tardive de Chopin.

© 2014 Jeffrey Kallberg

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l'interprète

À l'époque des grands pianistes romantiques, il était d'usage, lors de récitals de piano, d'offrir une improvisation dans la même tonalité que la pièce qui allait suivre afin de mettre l'auditoire "dans l'atmosphère". En guise de compensation pour cet art perdu, j'ai eu l'idée de toujours jouer l'un des nocturnes avant une composition majeure de Chopin. Ces nocturnes apparaissent davantage, dès lors, comme une improvisation, contrebalançant le contenu très dense des Ballades, des Scherzos etc. Je pense, en outre, que personne n'a vraiment envie de s'asseoir et d'écouter des pièces du même genre à la suite l'une de l'autre.

Je ne joue pas toujours des nocturnes qui sont dans la même tonalité que l'œuvre qui suit, mais certainement ceux d'entre eux qui sont dans des tonalités proches, soit dans la tonalité

relative ou dans celle qui suit dans le cercle des quintes. Cette pratique transfère en toute facilité la logique du récital de piano au CD et a plus de sens, car elle permet à l'auditeur d'en apprécier le contenu d'une traite.

© 2010 Louis Lortie

Traduction: Marie-Françoise de 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

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

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.

Also available



CHAN 10793

Liszt at the Opera



Also available



CHAN 10588

Chopin
Nocturnes • Scherzos • Sonata in B flat minor



Also available



CHAN 10714

Chopin
Nocturnes • Ballades • Berceuse • Barcarolle



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 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 grand piano model F 278 (2781554) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

FAZIOLI

Piano technician: Bruno Torrens

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 7 and 8 June 2013

Front cover Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10813

Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849)

- | | | |
|-------|---|-------|
| 1 | Nocturne, Op. 27 No. 1
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur | 5:51 |
| 2 | Impromptu, Op. 66
<i>(Fantaisie-Impromptu)</i>
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur | 4:56 |
| 3 | Nocturne, Op. 32 No. 2
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | 5:37 |
| 4 | Impromptu, Op. 29
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | 3:58 |
| 5 | Nocturne, Op. 48 No. 2
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur | 6:28 |
| 6 | Impromptu, Op. 36
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur | 5:26 |
| 7 | Nocturne, Op. 27 No. 2
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur | 6:00 |
| 8 | Impromptu, Op. 51
in G flat major • in Ges-Dur • en sol bémol majeur | 4:51 |
| 9 | Nocturne, Op. 9 No. 3
in B major • in H-Dur • en si majeur | 6:43 |
| 10–13 | Sonata, Op. 58
in B minor • in h-Moll • en si mineur | 26:27 |

TT 76:41

FAZIOLI

Louis Lortie piano

© 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester
Essex
England

CHOPIN: NOCTURNES / IMPROMPTUS / SONATA IN B MINOR – Lortie

CHANDOS
CHAN 10813

CHOPIN: NOCTURNES / IMPROMPTUS / SONATA IN B MINOR – Lortie

CHANDOS
CHAN 10813