

Nicolas Dufetel

Chopin



Etsuko Hirose piano

Frédéric Chopin Ballades & Nocturnes

1 - Ballade n°1 en sol mineur n°1 opus 23	10'04
2 - Nocturne en fa majeur opus 15 n°1	3'58
3 - Ballade n°2 en fa majeur n°2 opus 38	7'11
4 - Nocturne en fa dièse majeur opus 15 n°2	3'24
5 - Ballade n°3 en la bémol majeur n°3 opus 47	7'38
6 - Nocturne en mi bémol majeur opus 9 n°2	4'24
7 - Ballade n°4 en fa mineur n°4 opus 52	12'02
8 - Nocturne en do mineur opus 48 n°1	6'15
9 - Fantaisie en fa mineur opus 49	13'11

Durée : 68 minutes

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard, novembre 2009 / Direction artistique : Etienne Collard /
Prise de son : Frédéric Briant / Montage : Etienne Collard et Frédéric Briant / Piano et accord : Régie Piano /
Accordeur : Akiko Osato / Conception et suivi artistique : René Martin, Maud Gari / Photos : Liliroze © Art &
Brand / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Fabriqué par Sony
DADC Austria. / © & © 2010 MIRARE, MIR 110
www.mirare.fr

Autour des *Ballades* et des *Nocturnes* de Chopin

Chopin pourrait désormais tout publier sans mentionner son nom, on le reconnaîtrait immédiatement.
Robert Schumann

Leipzig, le 7 décembre 1831. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* publie les premières lignes de critique musicale signées par Robert Schumann. Elles sont consacrées à Frédéric Chopin : « *Chapeau bas, messieurs, un génie !* ». C'est avec cette formule, désormais célèbre, que le jeune Allemand salue l'arrivée sur la scène musicale internationale de son collègue polonais. Alors que l'année 2010 voit célébrer le double bicentenaire de leurs naissances, Schumann, par son enthousiasme et par son admiration, est un guide idéal dans l'œuvre de Chopin. C'est aussi l'occasion de rendre un hommage commun à ces deux géants de la génération 1810.

Mickiewicz, Chopin et leurs Ballades

La ballade est un poème lyrique dont l'origine remonte au Moyen Âge et auquel le XIX^e siècle a apporté un nouveau souffle, puisqu'elle y devient un des modes d'expression privilégiés des romantiques. En 1826, Victor Hugo la définit en opposition à l'Ode, qui, elle, est d'« inspiration purement religieuse » : les « *Ballades ont un caractère différent ; tableaux, rêves, scènes, récits ; légendes superstitieuses, traditions populaires. L'auteur, en les composant, a essayé de donner quelque idée de ce que*

pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen âge, de ces rhapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants. » (préface des *Odes et Ballades*). Chopin est vraisemblablement le premier à transposer la ballade littéraire dans le domaine de la musique instrumentale, et la coutume veut qu'on associe systématiquement ses *Ballades* aux poèmes publiés sous ce titre par Adam Mickiewicz en 1822. On a beaucoup écrit (et polémique) à ce sujet : Chopin aurait été directement influencé par les poèmes de son compatriote. L'origine de cette tradition remonte à Schumann, qui rapporte en 1841 que Chopin lui aurait confié plusieurs années auparavant avoir été inspiré par les ballades de Mickiewicz. Cependant, aucun témoignage direct de Chopin n'est connu à ce sujet. D'aucuns ont très souvent cherché à rattacher telle de ses *Ballades* à un modèle précis chez Mickiewicz. Mais aujourd'hui, l'opinion la plus partagée est que Chopin se serait inspiré de façon générale de la forme littéraire de la ballade pour la transposer dans le domaine musical. En revanche, imaginer que les *Ballades* de Chopin mettent en musique celles de Mickiewicz reste douteux – ce qui n'enlève rien aux tentatives qui ont été faites, qui peuvent parfois se révéler très séduisantes et en tout cas nourrir l'imagination de l'auditeur et de l'interprète. D'un point de vue littéraire, la ballade est un récit, parfois épique, de dimensions plus ou moins réduites, dans lequel



plusieurs sentiments, ou *affects*, sont tour à tour exposés comme des « tableaux » ou des « scènes » (Hugo), provoquant des changements d'atmosphères et parfois des effets de surprise. Traditionnellement, elle est aussi associée à la nation ou la patrie – ce que Hugo décrit comme des « légendes superstitieuses, traditions populaires ». Les ballades de Mickiewicz, le « barde » d'une Pologne opprimée, sont un exemple de cette dimension nationaliste, en l'occurrence liée à la douloureuse situation de la nation polonaise suffoquant alors sous le joug russe.

Débutée en novembre 1830, l'insurrection populaire polonaise est violemment réprimée. Commence alors la « Grande Émigration » : plusieurs milliers de Polonais fuient leur pays et beaucoup s'installent en France. Chopin fait partie de cette « Polonia » parisienne, unie par une « idéologie » de l'exil que de nombreuses études ont déjà mise en lumière : les sentiments d'aliénation, de déracinement, de mélancolie, de solitude, de colère, etc., sont partagés par les émigrés et exercés dans leurs arts et dans leurs Lettres. Tous ces aspects de l'âme polonaise, fière, blessée et orpheline, se trouvent illustrés dans la poésie de Mickiewicz et nourrissent également la musique de Chopin. La célèbre douzième *Étude* op. 10, dite « Révolution », les *Polonaises* et les *Mazurkas* sont la démonstration explicite de son attachement à la Pologne, qui illustrent chacun des sentiments bien particuliers de l'idéologie de l'exil : dans l'*Étude* gronde

une fière colère, dans les *Polonaises* vibre la flamme nationale, et dans les *Mazurkas* survit le folklore pittoresque. Quant à elles, les *Ballades* de Chopin ont en commun avec celles de Mickiewicz de déployer un éventail de sentiments qu'on ne retrouve pas dans ses autres œuvres « polonaises ». Il n'est pas autant de changements d'humeur dans les *Polonaises* et les *Mazurkas* que dans les *Ballades*, qui offrent une plus grande variété de tableaux poétiques. Elles sont de véritables allégories musicales de la poésie qui émane du martyr national polonais. C'est peut-être aussi la façon dont Chopin se fait le rhapsode de sa patrie, mais pas un rhapsode de l'effet, de la fête et du folklore comme l'est Liszt pour la Hongrie : pour cela, il y a les *Polonaises* et les *Mazurkas*. Dans les *Ballades*, Chopin transpose l'essence poétique de la Pologne. Avec leurs enchaînements de tableaux et de sentiments, ne pourraient-elles donc pas apparaître comme des *rhapsodies poétiques* ?

En mentionnant Mickiewicz, Schumann a donné les clefs de l'interprétation poétique des *Ballades* de Chopin. Dans son texte de 1841, après avoir loué la *Deuxième Ballade* et évoqué l'influence probable de Mickiewicz, il écrit qu'un poète pourrait retrouver les mots cachés sous la musique. Déposer ainsi des vers aux pieds de la musique de Chopin est une tradition toujours vivante, le dernier exemple à ce jour étant certainement les vingt-et-un poèmes des *Nuits de l'âme* de Jean-Yves Clément, inspirés par les *Nocturnes*.

Il faut peut-être prendre garde à ne pas

tomber dans le « panneau » dressé par Schumann lorsqu'il évoque l'influence de Mickiewicz : dès son premier texte de critique musicale, celui sur les *Variations* op. 2 de Chopin, il avait déjà eu recours à ce type de construction musico-littéraire qui lui est propre, en associant à chaque variation une sorte de programme extra-musical. Affirmer que les *Ballades* de Chopin sont la mise en musique d'une histoire, d'un argument extra-musical, reviendrait à en faire une musique à programme. En réalité, Schumann projette dans la musique de Chopin sa propre *fantaisie* littéraire. C'est pourtant une esthétique dont le Polonais est très éloigné. À quelques nuances près, il s'agit plutôt de celle d'un Berlioz ou d'un Liszt. La musique de Chopin existe bel et bien sans les vers de Mickiewicz, qui peuvent pourtant venir, *a posteriori*, en nourrir l'interprétation. « *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* » (« plus expression du sentiment que peinture »), avait écrit Beethoven à propos de sa *Symphonie Pastorale*. De même, les *Ballades* de Chopin sont-elles sans doute plus une *expression* des sentiments poétiques des ballades de Mickiewicz que leur fidèle *peinture*.

Composée vers 1835, la *Première Ballade* a été immédiatement associée à la Pologne. Félicien Mallefille publie en effet dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* une lettre ouverte à Chopin, qu'il avait entendu jouer sa nouvelle composition. Selon Mallefille, son jeu avait eu le pouvoir de faire apparaître des « douleurs mystérieuses » et des « images

désolantes ». Il livre alors sa propre « vision » de la *Ballade* dans un texte métaphorique, *Les Exilés*, écrit d'après la « ballade polonaise de Chopin ». Il y met en scène une discussion entre plusieurs personnages, illustrant divers sentiments de l'idéologie de l'exil polonais ; c'est une allégorie de la mélancolie, de la nostalgie, de la volonté de combat et de revanche : « À toi, Pologne ! Sainte Pologne ! tombe de nos aïeux ! berceau de nos enfants, à toi toujours ! », conclut-il. Schumann considérait cette *Ballade* comme une des œuvres les « plus sauvages et originales » de Chopin, qui la lui avait jouée en 1836 à Leipzig. Il lui aurait alors dit que c'était, de ses œuvres, sa préférée. Et Chopin de confier en retour que c'était aussi celle qu'il aimait le plus.

Il n'est pas surprenant, donc, que Chopin ait dédié sa *Deuxième Ballade* à Schumann, qui l'aurait aussi entendue dès 1836 à Leipzig. Pourtant, elle ne fut publiée qu'en 1840. À en croire ce que Schumann écrit, elle ne comportait alors pas ces épisodes tumultueux qui créent les changements de paysages poétiques caractéristiques de la ballade littéraire :

« On doit considérer cette ballade comme une œuvre remarquable, écrit Schumann. Chopin a déjà écrit une composition du même nom – une de ses œuvres les plus sauvages et originales ; la nouvelle est différente, inférieure à la première comme œuvre d'art, mais aussi fantastique et inventive. Ses épisodes passionnés ont l'air d'avoir été intercalés plus tard. Je me

souviens très bien que lorsque Chopin m'a joué la ballade ici [Leipzig, 1836], elle finissait en fa majeur, maintenant elle s'achève en la mineur. À l'époque il a aussi mentionné que certains poèmes de Mickiewicz lui avaient inspiré cette ballade. » [...]

Chopin a joué sa *Troisième Ballade* dans un de ses rares concerts publics, dans les Salons Pleyel, le 21 février 1842. Comme les deux précédentes, elle consiste en une succession de tableaux de caractères différents. Cependant, les contrastes y sont bien moins flagrants. C'est peut-être ce que Schumann a voulu signifier en écrivant à propos de sa forme et de son caractère qu'elle témoignait d'une « élégante » éducation parisienne : « *Le Polonais distingué et intellectuel, habitué à se mouvoir dans les cercles les plus élégants de la capitale française, s'y reconnaît distinctement* » (1842). Certains ont cru entendre dans cette œuvre la transposition de la ballade *Ondine* de Mickiewicz ou de la célèbre *Lorelei* de Heine.

La *Quatrième Ballade*, composée en 1842 et 1843, est la plus complexe des quatre au niveau de l'ornementation, du contrepoint et de la forme. Lenz y a vu un programme, « *car Chopin écrit d'après un programme, d'après des situations éprouvées par lui dans la vie.* » L'inspiration viendrait selon lui de la ballade « *Les trois Budrys* » de Mickiewicz, qui raconte comment un père, après avoir envoyé ses trois fils à la conquête de richesses matérielles, les voit finalement revenir chacun avec... une épouse (pirouette finale fréquente dans les ballades, qu'on

pourrait rapprocher des codas abruptes des *Ballades* de Chopin). Ganche livre quant à lui une interprétation psychologique : cette *Ballade* représenterait trois périodes d'une âme, « *désespoir, relèvement et triomphe* ».

Chopin, ses Nocturnes et leur vocalité

La tradition de la musique nocturne, qui s'exécutait la plupart du temps en plein air, était vivante au XVIII^e siècle – la *Kleine Nachtmusik* de Mozart en est le plus célèbre exemple. Au début du XIX^e siècle, l'adjectif « nocturne » devient un nom, et, par extension, un genre musical en lui-même. Pour Fauquet, le Nocturne est ainsi le « *genre qui marque idéalement le passage de l'extraversion à l'introversion en matière d'expression musicale* ». Le Nocturne, qui domine alors le salon romantique, est alors le miroir de l'intime de l'artiste, d'exécution peu virtuose et de dimensions moyennes¹. Il n'est pas, comme la Ballade, une fresque de sentiments, et sa palette poétique reste moins variée. John Field a laissé plusieurs *Nocturnes* qui servent incontestablement de modèle à Chopin. Selon Mikuli, un de ses élèves, il « *jouait avec une nette prédilection [...] les Nocturnes de Field dans lesquels il improvisait des fioritures du plus grand charme* ». En effet, les *Nocturnes* sont les œuvres de Chopin dans lesquelles l'influence de la voix chantée, du bel canto italien, de la *vocalità*, est sans doute la plus manifeste. C'est bien ce qui transparaît dans cet autre témoignage de Mikuli : « *les Nocturnes de Field et les siens propres appartenaient*

¹ Voir *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, dir. Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2000.

aussi jusqu'à un certain point à la catégorie des Études. En les travaillant l'élève devait se familiariser avec le *legato*, apprendre à aimer et à reproduire le beau son lié au chant [...] ».

La vocalité du *Nocturne en fa* majeur op. 15 n° 1 a quelque chose de spécial. Ici, peu d'ornements, pas de suavité belcantiste comme dans d'autres *Nocturnes*, mais plutôt l'énoncé calme, serein et régulier d'une mélodie qu'on pourrait croire apparentée à quelque thème de choral. Les battements réguliers des triollets de la main gauche forment une pulsation régulière qui semble traduire un pouls apaisé. Mais brutalement, un épisode déchaîné interrompt ce discours équilibré et amène un sombre cauchemar, une vision bouleversée que viendra faire oublier le retour du thème initial. Ce jeu en clair-obscur n'est pas sans évoquer la *Deuxième Ballade*, qui est d'ailleurs dans la même tonalité de *fa* majeur, dont le *Nocturne* semble être une miniature.

Le *Nocturne en fa#* majeur op. 15 n° 2 est un exemple parfait du piano belcantiste de Chopin qui déploie des trésors d'ornementation. Les fioritures sont de plus en plus développées au fur et à mesure des énoncés successifs du thème. *Gruppetti*, traits chromatiques, trilles, guirlandes aussi soudaines que raffinées, et même *portamenti*, ornent le discours musical de mille feux raffinés. Le passage central, îlot de rêverie harmonique, nuage ondoyant de notes chatoyantes et agitées, n'est pas sans rappeler les *Préludes* op. 28 n°5 ou

8 mais aussi une certaine fantasmagorie schumannienne.

Le *Nocturne en mi b* op. 9 n°2 est un éminent exemple du piano-chant de Chopin, avec ses ondulons mélodiques ciselés et son souffle lyrique, notamment engendré par la sixte ascendante initiale et les grandes envolées vers l'aigu qui la suivent.

Chopin aurait confié à un de ses élèves que « le troisième doigt est un grand chanteur ». Le *Nocturne* op. 48 n°1 est un exemple magistral de ce détail technique et esthétique lié à la vocalité. En effet, sur un exemplaire de l'œuvre qui a appartenu à une de ses élèves et sur lequel il a écrit des instructions, dont des doigtés¹, c'est bien à ce seul doigt qu'il confie l'énoncé des premières notes du thème, entrecoupées de ces silences, tristes *soupirs* qui en augmentent la profondeur dramatique. La sonorité et la dynamique qui résultent du port de main engendré par ce doigté en disent long sur le rapport de Chopin au clavier, sur son art rhétorique, ses respirations et finalement sur la façon dont il faisait « chanter » son instrument.

Coda

La *Fantaisie* op. 49 est une pièce unique dans la production de Chopin. Composée en 1841, elle est originale au regard de son traitement mélodico-harmonique et de sa forme indéfinie (c'est finalement le propre d'une « fantaisie »). Son déroulement offre, un peu comme une ballade, une succession de tableaux d'atmosphères contrastantes, qu'introduisent les énigmatiques premières

¹ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006.



mesures dont Jankélévitch écrivait qu'elles étaient « un prologue légal qui s'énonce par paliers dans les profondeurs ». C'est précisément la forme de l'œuvre qui a vraisemblablement dérouté Schumann, qui ne l'a pas considérée au même niveau que les *Ballades* : « Dans la Fantaisie nous rencontrons à nouveau le poète des tons, hardi et violent, tel que nous avons appris de la connaître. Elle est remplie de traits de génie dans le détail, bien que l'ensemble n'ait pas cru devoir se plier à un cadre formel harmonieux. Nous ne pouvons que faire des suppositions quant aux formes qui ont flotté devant Chopin quand il l'écrivait, mais ces images n'étaient certainement pas des images joyeuses ».

Nicolas Dufetel

Etsuko Hirose

Née à Nagoya au Japon, Etsuko Hirose commence l'étude du piano à 3 ans. A 6 ans, elle interprète déjà avec orchestre le Concerto pour piano n°26 de Mozart, et effectue très jeune deux tournées d'un mois aux Etats-Unis. Poursuivant ses études à l'Ecole Normale de Musique de Paris, dans la classe de Germaine Mounier, elle se perfectionne au CNSMD de Paris auprès de Bruno Rigutto et Nicholas Angelich pour le piano, et de Christian Ivaldi pour la musique de chambre.

Récompensée en 1999 d'un Premier Prix de piano à l'unanimité, elle est dans le même temps lauréate de prestigieux concours internationaux tels le concours Frédéric Chopin de Moscou, Viotti en Italie, l'ARD de Munich ou encore le concours Martha Argerich, qui lui ouvrent les portes d'une remarquable carrière internationale.

Elle se perfectionne actuellement auprès de Marie-Françoise Bucquet et Jorge Chaminé, et plus récemment, Alfred Brendel, pour qui elle a eu le privilège de jouer et dont elle a reçu les conseils.

Invitée de salles de grand renom telles le Kennedy Center de Washington, le Herkulesaal de Munich ou le Suntory Hall de Tokyo, elle accompagne de grands orchestres parmi lesquels l'Orchester des Bayerischen Rundfunks, le Tokyo Philharmonic Orchestra ou l'Orquesta Sinfónica Nacional Argentina, sous la direction de chefs tels C. Dutoit, M. Viotti, I. Calderon, H. Iwaki ou K. Akiyama. De nombreux festivals parmi les plus réputés l'ont d'ores et déjà accueillie, ainsi le Festival Chopin à Paris, à Nohant et en Pologne, le Festival Martha Argerich au Japon, à Taïwan et en Italie, le Festival Radio Classique à l'Olympia, La Roque d'Anthéron ou Les Nuits du Sucquet à Cannes.



The world of Chopin's ballades and nocturnes

*Chopin could publish everything anonymously.
One would recognise him immediately.*

Robert Schumann

Leipzig, 7 December 1831: the *Allgemeine musikalische Zeitung* published the first lines of musical criticism signed by Robert Schumann. They were devoted to Frédéric Chopin: 'Hats off, gentlemen, a genius!' It was with this now famous formula that the young German greeted the arrival of his Polish colleague on the international musical scene. In 2010, as we celebrate the double bicentenary of their births, Schumann, in his enthusiasm and admiration, serves as an ideal guide to Chopin's œuvre. And yoking the two together also provides an opportunity to pay joint tribute to these two giants of the Generation of 1810.

Mickiewicz and his ballads, Chopin and his ballades

The ballad is a lyric poem whose origins go back to the Middle Ages and which gained a new lease of life in the nineteenth century, when it became one of the favourite modes of expression of the Romantics. In 1826, Victor Hugo contrasted it with the ode, which was 'purely religious in inspiration', explaining that 'ballads have a different character; tableaux, dreams, scenes, narratives; superstitious legends, popular traditions. The author, in composing them, has tried to give some idea of what the poems of the first troubadours

of the Middle Ages may have been, the poems of those Christian rhapsodists whose sole worldly possessions were their sword and their guitar, and who went from castle to castle repaying hospitality with their songs' (preface to *Odes et Ballades*).

Chopin was probably the first to transpose the literary ballad to the domain of instrumental music, and it is customary systematically to associate his ballades with the poems published under this title by Adam Mickiewicz in 1822. This is a much discussed (and disputed) topic: it has been said that Chopin was directly influenced by his compatriot's poems. The origins of this tradition go back to Schumann, who reported in 1841 that Chopin had told him several years previously that he had been inspired by the ballads of Mickiewicz. However, we know of no direct testimony from Chopin himself on this subject. Many commentators have sought to attach one or other of his ballades to a precise model in Mickiewicz. But today the most widely held opinion is that Chopin was inspired in a general way by the literary form of the ballad to translate it to the realm of music. On the other hand, the idea that Chopin's ballades set Mickiewicz's poems to music remains doubtful – not that this detracts from the attempts that have been made to demonstrate this hypothesis, which can sometimes be very attractive and in any case stimulate the imagination of the listener and the interpreter.

In literary terms, the ballad is a narrative, sometimes epic in style, of more or less

restricted dimensions, in which several emotions, or *affects*, are displayed in their turn, like 'tableaux' or 'scenes' (Hugo), creating changes of atmosphere and sometimes surprise effects. Traditionally, it is also associated with the nation or the homeland – what Hugo describes as 'superstitious legends, popular traditions'. The ballads of Mickiewicz, the 'bard' of oppressed Poland, are an example of this nationalist dimension, in his case linked with the grievous situation of the Polish nation, at that time suffering under the Russian yoke.

The Polish popular insurrection that began in November 1830 was violently repressed. This marked the start of the 'Great Emigration': several thousand Poles fled their country, and many of them settled in France. Chopin was a member of this Parisian 'Polonia', united by an 'ideology' of exile which many studies have already elucidated: feelings of alienation, deracination, melancholy, solitude, anger and so on were shared by these émigrés and exorcised in their artistic and literary activities. All these aspects of the Polish soul, proud, wounded and orphaned, are exemplified in the poetry of Mickiewicz and also nourish the music of Chopin. The celebrated Twelfth Étude op.10, known as the 'Revolutionary' Étude, the polonaises and the mazurkas are an explicit demonstration of his attachment to Poland. Each of these categories of his music illustrates particular sentiments belonging to the ideology of exile: proud anger rumbles in the Étude, the national flame vibrates in the polonaises,

while picturesque folklore survives in the mazurkas. Chopin's ballades, for their part, share with Mickiewicz's poetic ballads the feature of deploying a range of sentiments not to be found in his other 'Polish' works. There are not so many changes of mood in the polonaises and the mazurkas as in the ballades, which offer a greater variety of poetic tableaux. They are true musical allegories of the poetry emanating from the martyrdom of the Polish nation. Perhaps they also constituted Chopin's chosen way to become the rhapsodist of his homeland, though not a rhapsodist of effects, of festivals and folklore as Liszt was for Hungary: for that there are the polonaises and the mazurkas. In the ballades, Chopin transposes the poetic essence of Poland. With their successions of tableaux and sentiments, might they not be seen as *poetic rhapsodies*?

By mentioning Mickiewicz, Schumann provided the key to the poetic interpretation of Chopin's ballades. In his article of 1841, after praising the Second Ballade and evoking the probable influence of Mickiewicz, he wrote that a poet could find the words hidden beneath the music. This conceit of laying verse at Chopin's feet is still a living tradition, the most recent example of which must be the twenty-one poems of Jean-Yves Clément's *Nuits de l'âme*, inspired by the nocturnes.

One should perhaps be careful not to fall into the trap laid by Schumann when he evokes the influence of Mickiewicz: right from his first piece of musical criticism, his review



of Chopin's Variations op.2, he had already had recourse to this type of musico-literary construction so typical of him by linking each variation with a sort of extra-musical programme. To assert that Chopin's ballades set a story, an extra-musical *argument* to music, would amount to turning them into programme music. In reality, Schumann projects onto Chopin's music his own literary *fantasy*. Yet this aesthetic is very far removed from the Polish composer. Give or take a few details, it is much more characteristic of Berlioz or Liszt. The music of Chopin exists perfectly well without the verse of Mickiewicz, which can nonetheless help us, *a posteriori*, to nourish its interpretation. '*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*' (more expression of feeling than painting), Beethoven wrote of his *Pastoral* Symphony. Similarly, Chopin's ballades are doubtless more an *expression* of the poetic sentiments of the ballads of Mickiewicz than a faithful *painting* of them.

Composed around 1835, the First Ballade was immediately associated with Poland. Félicien Mallefille published in the *Revue et Gazette musicale de Paris* an open letter to Chopin, whom he had heard performing his new composition. According to Mallefille, his playing possessed the power of conjuring up 'mysterious sorrows' and 'harrowing images'. He then went on to give his own 'vision' of the ballade in a metaphorical text, 'Les Exilés', written 'after Chopin's Polish ballade'. In this he depicts a discussion among several characters, illustrating various

feelings characteristic of the ideology of the Polish exile; it is an allegory of melancholy, of nostalgia, of the urge to fight and gain revenge: 'To thee, Poland! Holy Poland! Tomb of our forefathers! Cradle of our children, to thee forever!', it ends. Schumann regarded this ballade as one of the 'wildest and most curious' works of Chopin, who had played it to him in Leipzig in 1836. He then told the composer that it was his favourite among his works, and Chopin replied that it was also the one he liked best.

Hence it is hardly surprising that Chopin should have dedicated his Second Ballade to Schumann, who says he heard it too in Leipzig in 1836. Yet it was published only in 1840. If one is to believe Schumann's account, at that time it did not include those tumultuous episodes which create the changes of poetic landscape characteristic of the literary ballad:

Another remarkable piece that remains to be mentioned is the Ballade. Chopin has already written a composition under this same name, one of his wildest and most curious [i.e. Ballade no.1]; the new one is something quite different, ranking below the first as a work of art, but no less fantastic and ingenious. The passionate central sections seem to have been added only later; I well remember hearing Chopin play the ballade here [Leipzig, 1836] and conclude it in F major; today it ends in A minor. He also said that day that he had been stimulated to write his ballades by poems of Mickiewicz.

Chopin played his Third Ballade at one of

his rare public concerts, at the Salons Pleyel on 21 February 1842. Like the previous two, it consists of a succession of tableaux of different character. However, the contrasts here are considerably less blatant. This is perhaps what Schumann meant when he wrote of its form and character that it testified to an 'elegant' Parisian education: 'The distinguished intellectual Pole, accustomed to moving in the most elegant circles of the French capital, clearly recognises himself in it' (1842). Some commentators have thought this work is a transposition of Mickiewicz's ballad *witezianka* (*Undine*) or Heine's celebrated *Lorelei*.


The Fourth Ballade, composed in 1842 and 1843, is the most complex of the four in terms of ornamentation, counterpoint, and form. Wilhelm von Lenz saw a programme in it, 'for Chopin wrote from a programme, from situations he had experienced in life'. According to him, the inspiration here came from Mickiewicz's ballad *Trzech Budrysów* (The three Budrys), which relates how a father, having sent his three sons out in search of wealth, at last sees them return, each with . . . a wife (a final volte-face frequent in the ballads, which one might compare to the abrupt codas of Chopin's ballades). Édouard Ganche offers a psychological interpretation in which this ballade depicts three periods in the existence of a soul, 'despair, recovery, and triumph'.

Chopin, his nocturnes and their vocalità

The tradition of nocturnal music, mostly performed in the open air, was a lively one in the eighteenth century – Mozart's *Eine kleine Nachtmusik* is the most famous example. In the early nineteenth century, the French adjective 'nocturne' became a noun, and by extension a musical genre in its own right. For Joël-Marie Fauquet, the nocturne is the 'genre which ideally exemplifies the shift from extraversion to introversion in musical expression'. The nocturne, which dominated the Romantic salon, was thus the mirror of the artist's intimate existence, of moderate dimensions and demanding little virtuosity in performance.¹ It was not a panorama of sentiments like the ballade, and its poetic palette was less varied. John Field left several nocturnes which indisputably served as a model for Chopin. According to Karl Mikuli, one of his pupils, he 'played with a marked predilection . . . the nocturnes of Field, in which he improvised the most delightful fiorituras'. The nocturnes are indeed the works of Chopin in which the influence of the singing voice, of Italian bel canto, of *vocalità*, is perhaps most obvious. This emerges from another reminiscence of Mikuli's: 'The nocturnes of Field and his own also belonged, up to a certain point, to the category of the études. In practising them the pupil was to familiarise himself with legato, to learn to love and to reproduce the fine sound associated with the singing voice . . .'

The vocality of the Nocturne in F minor op.15 no.1 has a special quality to it. Here there

¹ Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris: Fayard, 2000).



are few ornaments, no belcantist suavity as in some of the other nocturnes, but a calm, serene, regular statement of a melody that one might think akin to a chorale theme. The regular pulsation of the left-hand triplets creates a regular rhythm which seems to suggest a calm pulse. But suddenly a wild episode interrupts this balanced discourse and ushers in a dark nightmare, a vision of disruption that is effaced by the reprise of the initial theme. This chiaroscuro style suggests the atmosphere of the Second Ballade, which happens to be in the same key of F major, and of which the Nocturne seems to be a miniaturised version.

The Nocturne in F sharp major op.15 no.2 is a perfect example of Chopin's belcantist piano writing, which deploys treasures of ornamentation. The fiorituras grow more and more elaborate with the successive statements of the theme. *Gruppetti*, chromatic runs, trills, garlands as unexpected as they are refined, and even portamentos adorn the musical discourse with myriad sparkling jewels. The central section, an oasis of harmonic reverie, a rippling cloud of shimmering, agitated notes, may recall the Preludes op.28 nos.5 and 8, but also a certain Schumannesque phantasmagoria

The Nocturne in E flat major op.9 no.2 again illustrates Chopin's singing piano, with its finely modelled melodic undulations and its lyrical sweep, created notably by the initial rising sixth and the great surges towards the treble which follow.

Chopin told one of his pupils that 'the

third finger is a great singer'. The Nocturne op.48 no.1 is a masterly instance of this technical and aesthetic detail associated with *vocalità*. We possess a copy of the work that belonged to one of his pupils on which he wrote performance instructions, including fingerings.¹ From this we learn that he assigned to the third finger alone the statement of the first notes of the theme, interspersed with those silences, those sad sighs which increase its dramatic profundity. The sonority and dynamics resulting from the hand position produced by this fingering are eloquent testimony to Chopin's feel for the keyboard, his art of rhetoric, his sense of phrasing, and finally the way he made his instrument 'sing'.

Coda

The Fantaisie op.49 is a piece unique in Chopin's output. Composed in 1841, it is original in its treatment of melody and harmony and its indeterminate form (characteristic, of course, of a 'fantasia'). Rather like a ballade, it offers a succession of tableaux of contrasting atmospheres, introduced by the enigmatic opening bars which Vladimir Jankélévitch described as 'a lethal prologue which is set forth in stages in the depths of the piano'. And it was probably the form of the work which disconcerted Schumann, who did not regard it as being on the same level as the ballades: 'In the Fantaisie we meet once more the tone poet, audacious and violent, as we have come to know him. It is full of strokes of genius in the details, although the work as a

¹ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Paris: Fayard, 2006).

whole has not thought it necessary to submit to a harmonious formal framework. We can only conjecture as to the forms which floated before Chopin when he wrote it; but those images were certainly not joyful ones.'

Nicolas Dufetel

Etsuko Hirose

Born in Nagoya in Japan, Etsuko Hirose began studying the piano at the age of three. When she was only six she already performed Mozart's Piano Concerto no.26 with orchestra, and while still very young made two month-long tours of the United States. After pursuing her studies at the École Normale de Musique in Paris, in the class of Germaine Mounier, she took advanced courses at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris with Bruno Rigutto and Nicholas Angelich for the piano and Marie-Françoise Bucquet and Christian Ivaldi for chamber music. In 1999 she was awarded a Premier Prix in piano by unanimous decision, and at the same time won prizes at prestigious international competitions such as the Frédéric Chopin Competition in Moscow, the Viotti Competition in Italy, the ARD Competition in Munich, and the Martha Argerich Competition, which launched an outstanding international career.

She is a guest at such renowned venues as the Kennedy Center in Washington, the Herkulesaal in Munich and Suntory Hall in Tokyo, and has been accompanied by

leading orchestras including the Orchester des Bayerischen Rundfunks, the Tokyo Philharmonic Orchestra and the Orquesta Sinfónica Nacional Argentina under the direction of such conductors as Charles Dutoit, Marcello Viotti, Pedro I. Calderón, Hiroyuki Iwaki, and Kazuyoshi Akiyama. Many of the world's foremost festivals have already invited her to appear as a guest, including Chopin festivals in Paris, at Nohant and in Poland, the Martha Argerich Festival in Japan, Taiwan and Italy, the Semaine Internationale du Piano d'Hem, and Les Nuits du Sucquet in Cannes.

Translation: Charles Johnston



ショパンの「バラード」と「ノクターン」をめぐる

ショパンは今後、名前を出さずにすべての作品を発表することのできるだろう
耳にした者はすぐに彼の曲だとわかるのだから
ロベルト・シューマン

1831年12月7日、ライプツィヒ、『一般音楽新聞』に、ロベルト・シューマンの署名入り音楽評の冒頭部分が発表された。それはフレデリック・ショパンについてのものだった。「諸君、脱帽しまえ！ 天才だ！」その後すっかり有名になったこの言葉によって、若きドイツ人のシューマンは、ポーランド人の同業者が国際的な舞台上で登場したことを歓迎したのである。2010年はシューマンとショパンの生誕200周年にあたる。二人の作曲家を熱狂と礼賛をもって祝うこの一年は、ショパンの作品に人々を誘う理想的な契機となるであろう。また、1810年生まれの人々の巨人ヘオマーシュを捧げる良い機会ともなるだろう。

ミツケヴィチ、ショパン、そして二人の「バラード」

バラードは抒情詩のひとつで、その起源は中世にさかのぼるが、19世紀になって新しい息吹きが吹き込まれた。というのも、ロマン主義者たちがバラードを、特権的な表現形態とみなすようになったからである。1826年、ヴィクトル・ユゴーは、「純粋に宗教的な靈感」によるオードと対比させ、バラードを次のように定義した。「バラードにはオードと異なる特徴がある。それは、タブロー、夢、情景、物語、あるいは、迷信的な伝説や大衆の言い伝えの性格を持っていることだ。この詩集の作者は、こいに収められた詩を書くことで、剣やギターを手に城から城へと渡り歩き、もてなしの代価を歌で支払った。中世の初期の吟遊詩人たちの詩がどのようなものであったか、そのイメージを多少なりとも伝えようと試みているのだ」(『オードとバラード』への序文)

ショパンはおそらく、文学のバラードを器楽の分野に持ち込んだ最初の人物である。彼のバラードは、1822年にアダム・ミツケヴィチが発表した同名の一連の詩と結びつけて考えるのがこれまでの慣習であった。ショパンはこの同郷の詩人の作品から直接的な影響を受けたのか——この点については、すでに多くの文章が書かれ、活発な議論がおこなわれてきた。ショパンがミツケヴィチの影響を受けたとする慣習的な意見の源をたどると、シューマンにたどり着く。シュー

マンは1841年、その数年前にショパンから、ミツケヴィチのバラードからインスピレーションを受けたと打ち明けられたと語っているからだ。しかし、実際にショパンがそう語ったことを裏つづける具体的な証拠はどこにも存在しない。それでも一部の人は、ショパンのこれこれのバラードは、ミツケヴィチのこれこれの作品をモデルとしてしばしば主張する。現在では、ショパンはバラードという文学形式全般からインスピレーションを得て、それを音楽の領域に持ち込んだとする見解が一般的だ。一方、ショパンのバラードがミツケヴィチのバラードを「作曲した」ものだという見方は、今も裏づけがなされていない。とはいえ、これまで提出された多く試論が無効というわけではない。そのような主張は時にきわめて魅力的であり、いずれにしても、聴衆そして演奏家の想像力さえ豊かに刺激するものであること否定できない。

文学の見地から言えば、バラードは物語であり、規模は小さいながらも叙事性の性格を持つ。そこではさまざまな感情や情動が「タブロー」や「情景」(ユゴー)のように展開され、場面ごとに雰囲気が変わり、驚きの効果がもたらされることもしばしばだ。伝統的には、バラードは国家や祖国——ユゴーが「迷信的な伝説や大衆の言い伝え」と語ったもの——にも結びつけられる。苦難の歴史を持つポーランドの「語り部」であるミツケヴィチの詩は、バラードの民族主義的な側面を示し、とりわけ、ロシアの圧制にあえぐポーランドの悲惨な状況と深く結びついている。

1830年11月に始まったポーランドの民衆蜂起は力づくで鎮圧された。その後「大亡命」が始まり、何千ものポーランド人が祖国を離れ、その多くがフランスに移住した。世界各地に散在する亡命ポーランド人の集団を「ポロニア」というが、ショパンはバリポロニアに属している。このような亡命者のイデオロギーについては、すでに多くの研究がなされているが、彼らは、疎外、祖国喪失、憂うつ、孤独、怒りといった感情を共有し、それを芸術や文学作品へと昇華させる。誇り高く、傷つた、孤児となったポーランド人の魂のこのような側面は、ミツケヴィチの詩にしっかりと描き出されていると同時に、ショパンの音楽を豊かに育みもした。「革命」の名を持つ有名な《エチュード第12番 op.10》、またポロネーズやマズルカの数々は、ショパンのポーランドに対する愛着の明確な表現であり、それぞれが、亡命者のイデオロギーに特有の感情を巧みに描き出している。《エチュード第12番》には誇り高い怒りがとどろき、ポロネーズでは祖国への熱い心

が震え、マズルカでは趣き豊かな大衆の音楽がよみがえる。一方、ショパンのバラードは、ミツケヴィチのバラードと共通するところが多く、さまざまな感情が幅広く展開されている点で、ショパンのポーランド的なほかの作品とは異なっている。彼のポロネーズやマズルカには、バラードほど気分の変化が見られない。しかしバラードでは、詩的な「タブロー」が多彩に描き出されている。彼のバラードは、ポーランドという国の受難から発せられる詩が、そのまま音楽的な寓意となったものだ。おそらくショパンは、彼なりのやり方で祖国の狂詩曲を作ったのだらう。しかしショパンの狂詩曲は、リストがハンガリーに寄せて作った狂詩曲とは異なり、受けをねらうためでも、祭典のためでも、民間伝承を伝えるためでもない。そのようなものはポロネーズやマズルカにまかせ、ショパンはバラードの中に、ポーランドという国の詩的な本質を持ち込もうとしたのだ。タブローと感情の連なりが存在することから、ショパンのバラードが「詩的な狂詩曲」と見なされることはおそらくないだらう。

シューマンは、ミツケヴィチに言及しながら、ショパンのバラードの詩的な解釈の手がかりを与えてくれた。1841年に書いた文章の中でシューマンは、《バラード第2番》を称賛し、ミツケヴィチの影響を示唆したあと、詩人ならば、彼の音楽に隠された言葉を見つけて出すことができるだらうと述べた。こうして、ショパンの音楽から脚韻を持つ言葉を抜き出すことが伝統となったのだ。この伝統は今も生きており、最新の例はおそらく、ノクタンにインスピレーションを受けたジャン＝イヴ・クレマンの『魂の夜』21篇であらう。

しかし、ミツケヴィチの影響を想定するシューマンの「看板」にまだわからないよう注意する必要があるだらう。シューマンの最初の音楽批評は、ショパンの《変奏曲op.2》に関するものだが、そこですでに、音楽と文学を手結びつける批評をおこなっている。これはシューマン独自の手法で、変奏のひとつひとつに、音楽とは別の主題を関連づけたものだ。しかし、ショパンのバラードはひとつの物語、すなわち音楽の外側にある何らかの筋書きを作曲したものであると言い切ることは、彼の曲を表題音楽と定義してしまうことになる。実際シューマンは、ショパンの音楽の中に、シューマン独自の文学的幻想を投影している。しかしそのような美学は、ショパンの美学からはほど遠い。いくらかの相違点を除けば、むしろベルギーやリストなどの作品に近いかもしれない。ショパンの音楽は、ミツケヴィチの詩がなくともまぢがいなく存在しただらう。しかしミツケヴィチの詩は、「事後的」に、ショ

パンの音楽の解釈を豊かにしてくれて。「自然の風景の描写というより、感情の表現である」と、《田園交響曲》についてベートーヴェンは語った。同じようにショパンのバラードも、ミツケヴィチの詩の忠実な描写というより、詩がもたらす詩的な感情を表現したものに近いと思うべきだらう。

1835年頃に作曲された《バラード第1番》は、ただちにポーランドという国に結びつけられた。劇作家フェリシアン・マルフィーユは、この曲を聴いたあと、パリの音楽雑誌『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』にショパン宛ての公開書簡を掲載した。マルフィーユによれば、ショパンの演奏は「神秘的な苦悩」と「嘆き悲しむ姿」が目に見えそうなほどの力を持っていたという。さらに彼は、「ショパンのポーランドのバラードをもとに『亡命者たち』という隠喩に富んだ作品を書き、その中で、バラードについての彼独自のイメージを明らかにした。この作品の中でマルフィーユは、複数の人物が議論を交わす場面を描き、ポーランドからの亡命者たちの様々な感情を描写している。つまり彼のいうバラードとは、憂うつ、郷愁、戦いの意志、復讐といった感情の寓意なのだ。こうしてこの作品は、「ポーランドよ！ 聖なるポーランドよ！ われらが先祖の墓にして、われらが赤子の揺りかごであるポーランドよ、永遠なれ！」と締めくくられ終わる。シューマンは、1836年にライプツィヒでショパンが演奏したこのバラードを聞いて、ショパンの作品の中で「もっとも野生的で独創的」だと述べた。そして、ショパンの作品の中でも特に気に入っていると作曲者自身に伝え、ショパンのほうも、このバラードは自分がかもっとも愛している曲だとシューマンに伝えたのだらう。

それゆえ、ショパンが《バラード第2番》をシューマンに捧げたのは驚くべきことではない。シューマンは1836年以降、ライプツィヒでこの曲を耳にしているはずだが、楽譜の出版そのものは1840年である。シューマンの記述を信じるならば、初演当時の《バラード第2番》には、文学的バラードに特徴的な、詩的情景の変化をもたらす荒々しい挿句は存在しなかったようだ。

「このバラードは傑出した作品と見なされるべきだ」このようにシューマンは書いている。「ショパンはすでに同名の曲を書いており、それは彼の作品の中でもっとも野生的で独創的なものだった。今度の新しい曲はそれとは異なっている。芸術作品としては先のものより劣っているが、幻想的で創意

に富んでいることでは負けていない。情熱に満ちた挿句はあとになって挿入されたと思われる。ショパンがここ(ライプチヒ、1836年)でこのバラードを演奏したとき、へ長調で終わったことを覚えているが、現在のものはイ短調で締めくくられている。あの当時、彼は、ミツケヴィチのいくつかの詩にインスピレーションを受けてこのバラードを書いたと私に語った[…]

ショパンが公開演奏会で演奏することは珍しかったが、《バラード第3番》が演奏された1842年2月21日のプレイエルのサロンでのコンサートは、そのうちのひとつである。このバラードは、先行する2曲のバラードと同じように、異なる趣のタブローの連なりで構成されている。しかし、各タブローの性格的な対比は前2作ほど強くない。これはおそらく、シューマンがこの作品の形式と性格について、パリ風の「エレガントな教養をあらわしている」と書いたことで言いたかったことと同じかもしれない。「フランスの首都のもっともエレガントな集団の中で行動することに慣れた、上品で知的なポーランド人の姿が、そこにはさきりとかがえる」(1842)。またこの曲には、ミツケヴィチのバラード『オンディヌ』、あるいはハイネの有名な『ローレーラ』の移し変えが見られると主張する人もいる。

1842年から43年に作曲された《バラード第4番》は、装飾音、対位法、形式という観点から、4つのバラードの中でもっとも複雑な作品である。ヴィルヘルム・フォン・レントはこの作品に標題を読み取った。「なぜなら、ショパンはひとつの表題、すなわち、彼が実際の人生で経験したいくつもの状況をもとに書いているからだ。レントによると、この作品はミツケヴィチの『バドリス家の三兄弟』という題名のバラードにインスピレーションを受けたものである。この詩は、ひとりの父親が、頑張って金持ちになっていて3人の息子を送り出したが、息子たちはそれぞれなんと……妻を連れて帰ってきたという話を語るバラードである。(このようにバラードの結末は、思いがけない転換をすることが多いが、ショパンのバラードに不意を突くようなコーダが頻出することと関連づけることができるかもしれない)。一方、エドゥアール・ガンシュは、「このバラードは、絶望、回復、勝利という、魂の3つの時期を表現している」という心理学的な解釈をおこなっている。

ショパン、ノクターン、そして“ヴォカリータ”

屋外で演奏されることが多い「夜の音楽」は、18世紀に入っても健在で、モーツァルトの《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》がもっとも有名な例である。19世紀初頭には、「夜の(ノクターン)」という形容詞が名詞となり、この単語自体が音楽のジャンルをあらわすようになった。フオケにとってノクターンとは、「音楽表現の分野において、外向から内向への移行を理想的にあらわしているジャンル」である。当時ロマン派のサロンにおいて演奏されたノクターンは、曲の規模はさほど大きくなく、名人芸を披露することもなく、芸術家の内面を映し出す鏡のようなものだった。感情を壮大に描き出すフレスコ画のようなバラードと比べると、詩的な表現も変化に乏しい。ジョン・フィールドが残したいくつものノクターンは、明らかにショパンのノクターンのモデルである。ショパンの弟子のひとりであるミクリは、「誰の目にも明らか熱心さでショパンはフィールドのノクターンを演奏した。また、とても魅力的なフィオリトゥーラ(装飾音)を即興でつけていた」と証言している。ショパンのノクターンには、彼の作品の中でもイタリアのペルカント的要素、言いかえれば“ヴォカリータ”の影響がもっとも明白にあらわれている。このことは、以下に挙げるミクリのもうひとつの証言でさらに明らかとなるだろう。「フィールドのノクターンとショパンのノクターンはどちらも、ある意味エチュードの範疇に属しているともいえる。生徒はノクターンを練習することで、レガートに親しみ、歌声のような美しい音を楽しむことを覚え、そのような音を出すことを学ぶのだ」。

《ノクターンへ長調op.15-1》のヴォカリータには特別な何かがある。この曲には他のノクターンと比べ、装飾音が少なく、ペルカントの甘美さもない。むしろ、規則的な主題を彷彿とさせる旋律による、穏やかで静謐な、規則的な語りを感じさせる。左手による3連符の規則的な打音は、安定した脈拍のような規則的な拍動を形作っている。ところがこの穏やかな語り口を、ひどく興奮した挿句が中断し、暗い夢へと導く。しかし、混乱した情景も、最初の主題の回帰によって再び落ち着く。このような明暗の対比は、同じへ長調の《バラード第2番》を思い起こさせるが、このノクターンは、2番のバラードのまさにミニチュア版である。

《ノクターン嬰へ長調op.15-2》は、ショパンがペルカントをピアノに移し変えた完璧な例で、装飾音の宝庫のような曲である。主題が続いて提示され、それに従ってフィオリトゥ

¹参照:『19世紀フランス音楽辞典』、ジョエル・マリ・フオケ監修、パリ、フイナル社、2000年。



一ラも次第に発展する。グルベツト、半階音のパスセージ、トリル、不意をつくような洗練された裝飾音、そしてポルタメントまで登場し、幾千もの優雅な輝きでつづられる音楽のディスクールを美しく飾っている。中間部にあらわれるパスセージは、和声による夢の小島のようにも、玉虫色に輝きながら揺れる音が形づく、たなびく雲のようでもある。また、《プレリュードop.28》の第5番や第8番を彷彿とさせ、さらには、シューマンの幻想性も思い起こさせる。

《ノクターン変ホ長調op.9-2》は、ショパンらしい「歌うピアノ」のすぐれた例である。細かく刻み込まれた旋律の波と抒情的な息吹き、とりわけ冒頭の6度の上昇形と高音域への大きな跳躍がその特徴をあらわしている。

ショパンは弟者のひとりに、「中指は偉大な歌手だ」と言ったとされるが、《ノクターンop.48-1》は、ヴォカリータに深く結びつく技術的で美学的なこの細部についての主張を、はっきりと伝えてくれる曲である。ショパンの別の弟子が所有していたこの曲の楽譜には、師による指示が書き込まれているが、運指については、中指だけに、主題の最初の音を奏する役割を与え、劇的な深みを増する悲しげな“ためいき”ともいえる沈黙を破る役割を託している。この運指によってもたらされる手の動きは、豊かな音の響きと力強さを生み出すとともに、ショパンと鍵盤の関係、レトリックの技術、呼吸、最終的には、彼がピアノという楽器をどう歌わせようとしたのか、その方法を雄弁に物語っている。

コード

《幻想曲op.49》はショパンの作品の中でも特異な曲である。1841年の作曲だが、旋律と和声の扱いや定義しがたい形式など、いずれの観点からも独創的な作品だ（それが結局“幻想（ファンタジー）”の特質なのだろう）。この曲の展開は、バラードに似て、対照的な雰囲気を持ついくつかのタブローの連続となっている。導入部と最初の冒頭の数小節は謎めいており、この部分についてジャンケレヴィッチは、「深い底に向かって一段下りるたびに何かを言い募そうとする、死に向かうプロローグ」と書いている。シューマンは、この曲のまさに形式に困惑したようで、バラードほどには評価しなかつ

た。「この《幻想曲》でわれわれは、大胆で暴力的な音調の詩人と新たに出会うことになる。その詩人について、われわれはすでによく知っているのであるが、この曲は、細部には素晴らしいひらめきによるパスセージが満ちているが、その一方で、全体の構造は調和のとれた枠組みに収めていないようだ。この作品のどうにも不安定な形式については、これを書いたときのショパンについてあれこれ推測をめぐらすことしかできないが、その様子は、決して楽しそうなものではなかっただろう。

ニコラ・デュテル

広瀬悦子

名古屋生まれ。3歳からピアノを始め、6歳のときにモーツァルトのピアノ協奏曲第26番でオーケストラと共演、また、非常に若いときに1ヶ月にわたるアメリカでの演奏旅行を二度おこなう。パリ・エコールノルマル音楽院のジェルメーヌ・ムニエのクラスで学んだのち、パリ国立高等音楽院において、ブルーノ・リグットとニコラ・アングリッシュにピアノを、マリー=フランソワーズ・ビュッケ及びクリスチャン・イヴァルディに室内楽を学ぶ。1999年、同音楽院ピアノ科を審査員全員一致の首席で卒業。同じころ、モスクワ青少年ショパン国際コンクール、イタリアのヴィオッティ国際コンクール、ミュンヘン国際音楽コンクール、アルゲリッチ国際ピアノコンクールなど、数々の権威ある国際コンクールに受賞、世界を舞台に演奏活動を開始する。

ワシントンのケネディセンター、ミュンヘンのヘラクレスザール、東京のサントリーホールなど世界各地の著名なホールに招かれるほか、シャルル・デュワ、マルチエロ・ヴィオッティ、ペドロ・イグナチオ・カルデロン、岩城宏之、秋山和慶などの指揮のもと、バイエルン放送交響楽団、東京フィルハーモニー交響楽団、アルゼンチン国立管弦楽団といった一流オーケストラと共演。また、パリ、ノアン、ポーランド各地で開催されるショパン音楽祭、日本、台湾、イタリアのアルゲリッチ音楽祭、パリのランピオン劇場におけるラジオー・クラシック・フェスティバル、ロ・ロックダテノ国際音楽祭、カンヌの「シュケの夜」音楽祭など、数々の名だたる音楽祭に招待される。

¹ 参照：『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学』、ジャン=ジャック・エーグルディングル、パリ、ファイアール社、2006年；米谷治郎・中島弘二訳、音楽之友社。

La Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie de Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

La Ferme de Villefavard in the Limousin is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in the beginning of the last century. Its exceptional acoustics was designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.



