CHANDOS

CHANDOS

LOUIS LORTIE plays CHOPIN

VOLUME 1

Nocturnes

Scherzos

Sonata in B flat minor

Portrait by Charles-Ernest-Rodolphe Henri Lehmann (1814–1882) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Fryderyk Franciszek Chopin, 1847

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

1 **Nocturne, Op. 72 No. 1** **4:31**
in E minor • in e-Moll • en mi mineur

Andante

2 **Scherzo, Op. 20** **9:26**
in B minor • in h-Moll • en si mineur
À Monsieur T. Albrecht

Presto con fuoco – Molto più lento – Tempo I

3 **Nocturne, Op. 55 No. 2** **4:43**
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Lento sostenuto

4 **Scherzo, Op. 31** **9:21**
in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur
À Mademoiselle la Comtesse Adèle de Fürstenstein

Presto

5 **Nocturne, Op. 62 No. 2** **5:37**
in E major • in E-Dur • en mi majeur

Lento

6 **Scherzo, Op. 39** **6:56**
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
À son ami Adolphe Gutmann

Presto con fuoco – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Tempo I

7	**Nocturne, Op. 62 No. 1** in B major • in H-Dur • en si majeur	**6:36**
	Andante – [ ] – Tempo I	
8	**Scherzo, Op. 54** in E major • in E-Dur • en mi majeur À Mademoiselle Clotilde de Caraman	**10:19**
	Presto – [ ] – Tempo I	
	Sonata, Op. 35 in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur	**21:30**
9	Grave – Doppio movimento – Agitato	7:16
10	Scherzo – Più lento – Tempo I	5:37
11	Marche funèbre. Lento	7:08
12	Presto	1:29
		TT 79:32

Louis Lortie piano

Nocturnes

When Fryderyk Chopin began composing nocturnes, the title 'Nocturne' would have mainly evoked for listeners a kind of vocal piece, similar to the romance, but written for more than one voice. Vocal nocturnes, a sociable form of music-making, enjoyed great success across the amateur European market from the 1790s well into the middle of the nineteenth century. John Field's first nocturnes for solo piano, from the early 1810s, imitated this popular vocal genre. Essentially songs without words, Field's nocturnes projected a single, lyrical mood over an undulating left-hand accompaniment.

Chopin's early nocturnes comfortably evoke both the vocal past of the genre and the straightforward formal models of Field. In the **Nocturne in E minor, Op. 72 No. 1** (Chopin's earliest, probably written in Warsaw in 1827), the debt to Field emerges most clearly in the consistent mood of the undulating accompaniment. The lyrical cast of the melody occasionally sounds in parallel thirds, a favourite texture in the vocal nocturne.

Chopin's last set of published nocturnes, Op. 62 (completed in 1846), shows how the contrasting middle sections permit a real sense of drama to unfold over a relatively short span of time. In the first of the two, the **Nocturne in B major, Op. 62 No. 1**, the persistent unsteadiness of the syncopated accompaniment seems to hold the forward momentum of the piece in suspense: when the opening theme of the Nocturne then returns, truncated, but garbed in luxurious trills and lavish melodic flourishes, the moment feels less like a simple reprise and more like a theatrical denouement. The faintly exotic aura of the middle section finds more explicit expression in the wonderfully strange chromatic meanderings of the coda. The outer sections of the **Nocturne in E major, Op. 62 No. 2** contain a beautiful and stately theme, which Chopin shortens in the reprise to allow time for a brief, climactic cadenza. The emotional peak of this cadenza seems a response to the agitated middle section of the piece. So restless is it that one scarcely notices the passages of exact canonic imitation that it contains (the play of contrapuntal lines perhaps

a distant echo of the interplay of voices in the vocal nocturne). Counterpoint, a generally significant aspect of Chopin's later style, also animates the **Nocturne in E flat major, Op. 55 No. 2** (1844). Here Chopin returns to the key and Fieldian style of his own most popular early nocturne (Op. 9 No. 2), only now the sinuous workings of the contrapuntal voices and the mighty climax reached halfway through the work show that even when Chopin wrote in emulation of Field his individual style still triumphed.

Scherzos

His achievement in the four independent scherzos was no less individual than in the nocturnes. In wrenching the scherzo away from its customary position as an internal movement in a sonata or symphony, Chopin expanded and radically complicated its form and purpose. The first three scherzos – the **Scherzo in B minor, Op. 20**, the **Scherzo in B flat minor, Op. 31**, and the **Scherzo in C sharp minor, Op. 39** (dating from 1834, 1836, and 1839, respectively) – construct their emotional landscapes out of the contrast between turbulent and rhythmically insistent principal themes in the minor mode and mostly tuneful secondary sections set in the major mode. The opposed themes seem to compete for expressive primacy, with the formal processes shaped toward climaxes in lengthy and tumultuous codas. The results of the competition vary: the second scherzo ends exultantly in the major mode, while the third scherzo, after hinting at the ascendancy of the uplifting theme, turns instead in its stormy coda to an ending that sounds almost bitter, despite also finishing in the major mode. The fourth, the **Scherzo in E major, Op. 54** (1842), reverses the polarity of the modes, the outer sections sounding in the major, the hauntingly beautiful middle section in the minor. It also factors into the principal theme an elfin-like quality that Chopin had turned to in the second and third scherzos, but as contrasting material within the lyrical middle sections. (The 'fairy music' in the scherzos by his contemporary Felix Mendelssohn may have inspired Chopin to this aspect of his own scherzos.) However light and airy these rapid passages sound, the melancholic side of the genre is never far away. The sense of 'scherzo' to Chopin, then, seems to have had little to do with the jocularity implied by the title, and considerably more to do with his predilection for darker emotions.

Sonata in B flat minor

The Sonata in B flat minor, Op. 35 (1835–39) is the most progressive of

Chopin's four essays in this genre. The flinty and dissonant measures that open the first movement suggest, by virtue of their slow tempo, an introduction. But as Chopin's treatment of this phrase in the development demonstrates, they actually form part of the first theme itself, a fundamentally unstable entity. The expressive energy of the movement derives from its secondary and closing themes, and from the contrast between these themes and the first theme. The second and third movements continue the pattern of pitting restless or sombre themes against more lyrical ones. The Scherzo follows a three-part plan, simpler in design than the self-standing scherzos (but note at the end of the movement the unanticipated return of a fragment of the tender trio). The third movement, the famous funeral march, ushers explicitly extra-musical meaning into the ordinarily autonomous sonata. Chopin worried over this move: recent research reveals that, after first publishing the title of the movement as 'Marche funèbre', he changed the title simply to 'Marche'. Since the movement is no less a funeral march for the deleted adjective, the change reflects his enduring distaste for descriptive titles. Chopin also associated the movement with mourning for occupied Poland and for family, and – superstitious by nature and as always concerned about his health – he may also have wanted to put as much distance as he could between his name and the word 'funeral'. The austere blur of the finale was so idiosyncratic that even as radical a composer as Schumann was loath to recognise it as music. Though the roots of its monophonic design lie in the understanding that Chopin had of eighteenth-century counterpoint, and though in its structure he carefully followed the precepts of sonata form, the finale nonetheless sounds decidedly modern.

© 2010 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'; and his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev, and Gershwin. Planned repertoire for future recordings includes Years 1 and 3 of the complete *Années de Pèlerinage* by Liszt, a disc of Liszt's transcriptions, and the completion of the cycle of Beethoven's piano sonatas.

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 a home in Canada.

Nocturnes

Als Fryderyk Chopin damit begann, Nocturnes zu komponieren, werden die meisten Zuhörer mit diesem Titel in erster Linie eine Art Gesangsstück verbunden haben, ähnlich der Romanze aber für mehr als eine Stimme. Von den 1790ern bis gut in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts waren gesungene Nocturnes als gesellige Form des Musizierens auf dem europäischen Hausmusikmarkt ausgesprochen erfolgreich. John Fields erste, ab 1810 entstandenen Nocturnes für Soloklavier ahmten dieses beliebte Gesangsgenre nach. Fields Nocturnes, bei denen es sich im Grunde um Lieder ohne Worte handelte, stellten über einer wogenden Begleitung in der linken Hand eine einzige, lyrische Grundstimmung in den Vordergrund.

Ohne Mühe stellen Chopins frühe Nocturnes die Verbindung sowohl zu den vokalen Wurzeln des Genres als auch zu den eher unkomplizierten formalen Vorlagen Fields her. Das **Nocturne in e-Moll op. 72 Nr. 1** (das früheste Chopins, wahrscheinlich 1827 in Warschau entstanden) ist Field am deutlichsten in der gleichbleibenden Stimmung seiner wogenden Begleitung verpflichtet. Der lyrische Guss der Melodie erklingt ab und zu in Terzparallelen, einer bevorzugten Technik des Gesangsnocturnes.

Chopins letzte veröffentlichte (und 1846 fertiggestellte) Gruppe von Nocturnes op. 62 zeigt, wie die kontrastierenden Mittelteile innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne die Entfaltung wahrer Dramatik erlauben. Bei dem ersten der beiden, dem **Nocturne in H-Dur op. 62 Nr. 1**, scheint die anhaltende Unstetigkeit der synkopierten Begleitung den Vorwärtsdrang des Stückes in Spannung zu halten: Wenn dann das Eröffnungsthema des Nocturnes – zwar gekürzt aber in üppige Triller und aufwändige melodische Schnörkel gekleidet – wiederkehrt, mutet dieser Augenblick weniger wie eine einfache Reprise als wie ein theatralisches Denouement an. Die leicht exotische Atmosphäre des Mittelteils kommt in den wunderbar seltsamen chromatischen Windungen der Coda noch expliziter zum Ausdruck. Die äußeren Abschnitte des **Nocturnes in E-Dur**

op. 62 Nr. 2 beinhalten ein wunderschönes und würdevolles Thema, welches Chopin in der Reprise kürzt, um Zeit für eine kurze, kulminierende Kadenz zu lassen. Der emotionale Höhepunkt dieser Kadenz scheint eine Antwort auf den aufgeregten Mittelteil des Stücks zu sein. In deren Rastlosigkeit bemerkt man kaum die in ihr enthaltenen Passagen exakter kanonischer Imitation (das Spiel der kontrapunktischen Linien vielleicht ein entferntes Echo des Wechselspiels der Stimmen im Gesangsnocturne). Auch das **Nocturne in Es-Dur op. 55 Nr. 2** (1844) wird durch Kontrapunkt, einen insgesamt wichtigen Aspekt von Chopins späterem Stil, belebt. Hier kehrt Chopin zur Tonart und zum Fieldschen Stil seines eigenen beliebtesten frühen Nocturnes (op. 9 Nr. 2) zurück, allerdings zeigen die geschmeidige Bearbeitung der kontrapunktischen Stimmen sowie der gewaltige, in der Mitte des Stücks erreichte Höhepunkt, dass, auch wenn er in Nachahmung von Field schrieb, Chopins individueller Stil dennoch obsiegte.

Scherzi

Auch in seinen vier eigenständigen Scherzi leistete Chopin einen nicht weniger individuellen Beitrag als bei den Nocturnes. Indem er das Scherzo aus seiner üblichen Position als Innensatz einer Sonate oder Sinfonie befreite, erweiterte er auf radikale Art und Weise seine Form und Bestimmung und machte sie komplexer. Die ersten drei Scherzi – das **Scherzo in h-Moll op. 20**, das **Scherzo in b-Moll op. 31** und das **Scherzo in cis-Moll op. 39** (jeweils aus den Jahren 1834, 1836 und 1839) – erbauen ihre emotionalen Landschaften aus dem Kontrast zwischen einem turbulenten und rhythmisch insistierenden Hauptthema in Moll und einem zum größten Teil melodischen Nebenteil in Dur. Die gegensätzlichen Themen scheinen um expressiven Vorrang zu kämpfen, und die formalen Abläufe werden auf Höhepunkte in umfangreichen und stürmischen Codas hin gestaltet. Die Ergebnisse dieser Kämpfe sind unterschiedlich: Das zweite Scherzo endet jubelnd in Dur, während sich das dritte, nachdem das erhebende Thema die Oberhand zu gewinnen scheint, in seiner stürmischen Coda stattdessen einem Schluss zuwendet, der fast verbittert klingt, obwohl das Stück in Dur endet. Beim vierten, dem **Scherzo in E-Dur op. 54** (1842) wird die Polarität der Tonarten ausgetauscht: Die Außenteile sind in Dur, während der eindringlich wunderschöne Mittelteil in Moll angelegt ist. Dem Hauptthema ist

außerdem eine elfenartige Qualität eigen, auf die Chopin schon beim zweiten und dritten Scherzo zurückgegriffen hatte, allerdings als kontrastierendes Material innerhalb der lyrischen Mittelteile. (Vielleicht bezog Chopin, was diesen Aspekt seiner eigenen Scherzi anbelangt, seine Inspiration aus der "Feenmusik" der Scherzi seines Zeitgenossen Felix Mendelssohn.) Auch wenn diese schnellen Passagen leicht und luftig klingen, so ist doch die melancholische Seite des Genres nie weit entfernt. Für Chopin also scheint die Bedeutung des Wortes "Scherzo" wenig mit der im Namen implizierten Heiterkeit zu tun gehabt zu haben, als vielmehr mit seiner eigenen Vorliebe für dunklere Emotionen.

Sonate in b-Moll

Bei der Sonate in b-Moll op. 35 (1835 – 1839) handelt es sich um das innovativste von Chopins vier Werken in diesem Genre. Die abweisenden und dissonanten Takte, welche den ersten Satz eröffnen, deuten mit ihrem langsamen Tempo eine Einleitung an. Sie gehören jedoch, wie Chopins Bearbeitung dieser Phrase in der Durchführung zeigt, eigentlich zum ersten Thema, einer grundlegend unstabilen Einheit. Die Energie des Ausdrucks entstammt in diesem Satz den Neben- und Schlussthemen sowie dem Kontrast zwischen diesen und dem ersten Thema. Im zweiten und dritten Satz werden, dem grundlegenden Muster getreu, unruhige bzw. düstere Themen gegen lyrischere ausgespielt. Das Scherzo folgt einem dreiteiligen Schema, ist aber einfacher gestaltet als die eigenständigen Scherzi (wobei man die unerwartete Wiederkehr eines Fragments aus dem zarten Trio am Schluss des Satzes beachten möge). Der dritte Satz, der berühmte Trauermarsch, führt in die sonst autonome Sonate ganz explizit außermusikalische Bedeutung ein. Chopin war sich bezüglich dieser Entscheidung unsicher: Jüngste Forschungen haben ergeben, dass der Komponist, nachdem er den Satz zunächst als "Marche funèbre" veröffentlicht hatte, den Titel später einfach in "Marche" umänderte. Da der Satz aber durch die Streichung des Adjektivs nicht weniger Trauermarsch ist, zeigt die Änderung eher Chopins bleibende Abneigung beschreibenden Titeln gegenüber. Außerdem verband Chopin den Satz mit Trauer um das besetzte Polen und um seine Familie, und als von Natur aus abergläubischer Mensch, der sich wie immer Sorgen um seine Gesundheit machte, wollte er wohl auch seinen Namen so weit wie möglich von

dem Wort "funèbre", in dem doch viel von Begräbnis und Tod mitschwingt, entfernen. Die schmucklose Verschwommenheit des Finales war so eigentümlich, dass sogar ein solch radikaler Komponist wie Schumann es ungern als Musik anerkannte. Obwohl die Wurzeln dieser monophonen Anlage in Chopins Verständnis vom Kontrapunkt des achtzehnten Jahrhunderts liegen, und obwohl er bezüglich der Struktur genau den Prinzipien der Sonatenhauptsatzform folgte, klingt das Finale dennoch ausgesprochen modern.

© 2010 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, last not least wegen seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem "stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter

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

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, Ravel, Prokofjew und Gershwin. Geplant sind u.a. zur Vervollständigung der *Années de Pèlerinage* von Liszt auch die Aufnahme der Jahre 1 und 3, eine CD mit Liszt-Transkriptionen und die Abrundung des Zyklus von Beethoven-Klaviersonaten.

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, bleibt aber auch seiner Heimat Kanada verbunden.

Nocturnes

Quand Frédéric Chopin commença à composer des nocturnes, l'intitulé "Nocturne" doit avoir évoqué de prime abord dans l'esprit des auditeurs un genre de pièce vocale, similaire à la romance, mais écrite pour plus d'une voix. Les nocturnes vocaux, une forme de musique faisant partie de la vie sociale, rencontrèrent un vif succès sur le marché européen des amateurs de 1790 jusque bien au milieu du dix-neuvième siècle. Les premiers nocturnes de John Field pour piano solo, datant du début des années 1810, imitaient ce genre vocal populaire. Par essence des chants sans paroles, ces pièces projetaient un air lyrique unique sur la toile de fond d'un accompagnement ondulatoire à la main gauche.

Les premiers nocturnes de Chopin évoquent clairement tant le passé vocal du genre que les modèles formels simples de Field. Dans le **Nocturne en mi mineur, op. 72 no 1** (le plus ancien de Chopin, sans doute composé à Varsovie en 1827), sa dette envers Field émerge d'une manière évidente dans la cohérence de l'accompagnement ondulant. Le caractère lyrique de la mélodie s'exprime de temps en temps en tierces parallèles, trame prisée dans le nocturne vocal.

Le dernier recueil de nocturnes de Chopin qui fut publié, l'opus 62 (achevé en 1846), montre comment, grâce aux sections médianes contrastantes, peut se développer un sens du drame véritable en un espace de temps relativement bref. Dans le premier des deux recueils, le **Nocturne en si majeur, op. 62 no 1**, l'instabilité persistante de l'accompagnement syncopé semble tenir en suspens la dynamique de la pièce: quand est alors repris le thème d'ouverture du Nocturne, tronqué, mais paré de trilles luxuriantes et d'abondantes fioritures mélodiques, l'épisode apparaît moins comme une simple reprise et davantage comme un dénouement théâtral. Le léger exotisme de la section médiane s'exprime plus explicitement dans les méandres chromatiques étonnamment étranges de la coda. Les sections extérieures du **Nocturne en mi majeur, op. 62 no 2** contiennent un thème magnifique et imposant que Chopin écourte dans la reprise afin de laisser du temps pour une cadence brève, paroxystique. Le pic émotionnel de cette cadence semble être une

réponse à la section centrale agitée de la pièce. L'effervescence en est telle que les passages d'imitation canonique exacte passent presque inaperçus (le jeu de lignes contrapuntiques, lointain écho peut-être de l'interaction des voix dans le nocturne vocal). Le contrepoint, un aspect généralement significatif du style tardif de Chopin, anime aussi le **Nocturne en mi bémol majeur, op. 55 no 2** (1844). Ici Chopin retourne à la tonalité et au style fieldien de son propre et si célèbre nocturne (op. 9 no 2), l'un de ses premiers, mais, à présent, le parcours sinueux des voix contrapuntiques et le climax puissant atteint à mi-chemin de la pièce montrent que même lorsqu'il écrivait en s'inspirant de Field son style personnel triomphait.

Scherzos

Ce que le compositeur réalisa dans les quatre scherzos indépendants ne fut pas moins personnel que dans les nocturnes. En retirant le scherzo de sa position habituelle, celle d'un morceau faisant partie d'une sonate ou d'une symphonie, Chopin amplifia et complexifia radicalement sa forme et son objet. Dans les trois premiers scherzos – le **Scherzo en si mineur, op. 20**, le **Scherzo en si bémol mineur, op. 31**, et le **Scherzo en ut dièse mineur, op. 39** (datant respectivement de 1834, 1836 et 1839) –, le paysage émotionnel est élaboré au départ du contraste entre des thèmes principaux turbulents et rythmiquement insistants dans le mode mineur et des sections secondaires essentiellement mélodieuses dans le mode majeur. Les thèmes opposés semblent se disputer la primauté expressive, les processus formels étant orientés vers des climax dans de longues et tumultueuses codas. Les résultats de la compétition sont divers: le deuxième scherzo se termine dans l'exultation en majeur, tandis que le troisième, après avoir suggéré un mouvement ascendant du thème aérien, se dirige plutôt, dans sa coda orageuse, vers une fin aux consonances presqu'amères, bien qu'elle soit aussi en majeur. Le quatrième, le **Scherzo en mi majeur, op. 54** (1842), inverse la polarité des modes, les sections extérieures étant en majeur et la section médiane, d'une beauté obsédante, en mineur. Il introduit également dans le thème principal une sorte de féerie que Chopin avait apportée dans les deuxième et troisième scherzos, mais comme matériau de contraste dans les sections médianes lyriques. (La "musique féérique" dans les scherzos de son contemporain Felix Mendelssohn peut avoir inspiré Chopin quant à cet aspect de ses propres scherzos.) Même si ces passages rapides sont légers et aériens, le côté

mélancolique du genre n'est jamais loin. Pour Chopin donc, la conception du "scherzo" semble avoir eu peu à voir avec la jovialité que suppose le titre, mais beaucoup plus avec sa prédilection pour les émotions plus sombres.

Sonate en si bémol mineur

La Sonate en si bémol mineur, op. 35 (1835 – 1839) est le plus progressiste des quatre essais de Chopin dans ce genre. Les mesures dures et dissonantes qui ouvrent le premier mouvement font penser, par leur lent tempo, à une introduction. Mais, comme le traitement par Chopin de cette phrase dans le développement le montre, elles font partie en réalité du premier thème lui-même, une entité fondamentalement instable. L'énergie expressive du mouvement est générée par les thèmes venant secondairement et en fin de morceau, et par le contraste entre ces thèmes et le premier thème. Les deuxième et troisième mouvements sont construits sur le même schéma avec des thèmes agités et sombres s'opposant à des thèmes plus lyriques. Le Scherzo a une structure tripartite, plus simple que celle des scherzos indépendants (mais notons à la fin du mouvement le retour imprévu d'un fragment du tendre trio). Le troisième mouvement, la célèbre marche funèbre, introduit une signification explicitement extra-musicale dans la sonate ordinairement autonome. Chopin s'en inquiéta: des recherches récentes ont révélé qu'après avoir d'abord publié le mouvement sous le titre de "Marche funèbre", il l'intitula simplement "Marche". En dépit de la suppression de l'épithète, ce mouvement reste une marche funèbre, mais le changement montre que Chopin fut toujours opposé aux titres descriptifs. Chopin associait aussi le mouvement à son affliction pour la Pologne occupée et sa famille, et – superstitieux de nature et comme toujours soucieux de sa santé – il peut aussi avoir eu envie de mettre le plus de distance possible entre son nom et le mot "funèbre". Le flou austère du finale était tellement idiosynchrasique que même un compositeur aussi radical que Schumann ne fut pas prêt à le considérer comme de la musique. Bien que la conception monophonique de ce finale s'enracine dans la compréhension qu'avait Chopin du contrepoint au dix-huitième siècle, et malgré le fait que le compositeur se soit conformé avec soin aux préceptes de la forme sonate pour sa structure, il est résolument moderne d'allure.

© 2010 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

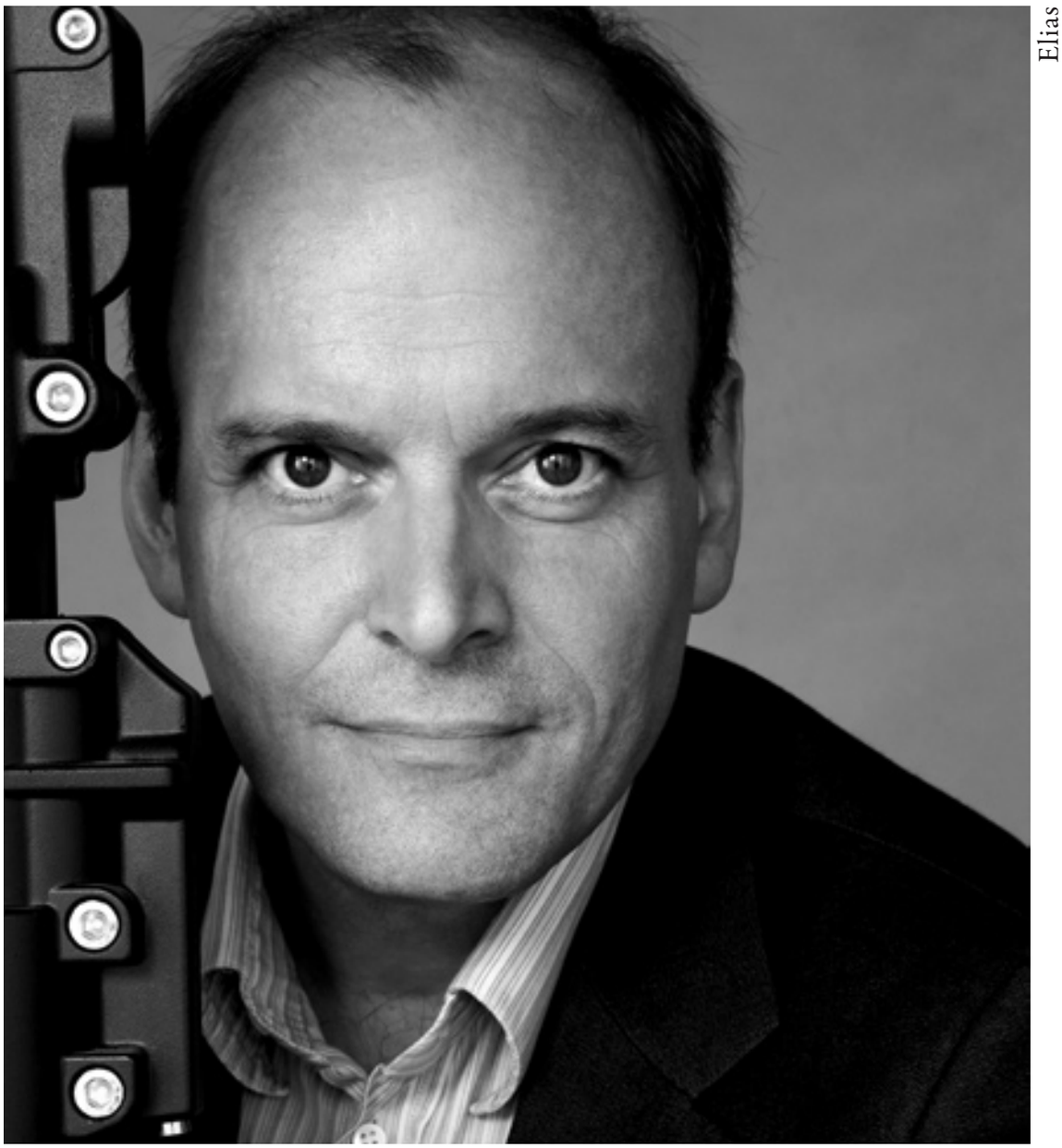
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

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 international de piano Ferruccio Busoni et a été un lauréat de la Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des meilleurs disques compacts de l'année par le magazine *BBC Music*; le même magazine a

nommé son enregistrement de l'intégrale des *Études* de Chopin l'un des "50 Recordings by Superlative Pianists"; son interprétation des œuvres complètes pour piano et orchestre de Liszt a été l'un des "Choix de l'Éditeur" du magazine *Gramophone*. Sa discographie pour Chandos inclut également des œuvres de Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev et Gershwin. Parmi ses projets d'enregistrements figurent la Première et la Troisième Année de l'intégrale des *Années de Pèlerinage* de Liszt, un disque de transcriptions de Liszt, et la conclusion de son cycle des sonates pour piano de Beethoven.

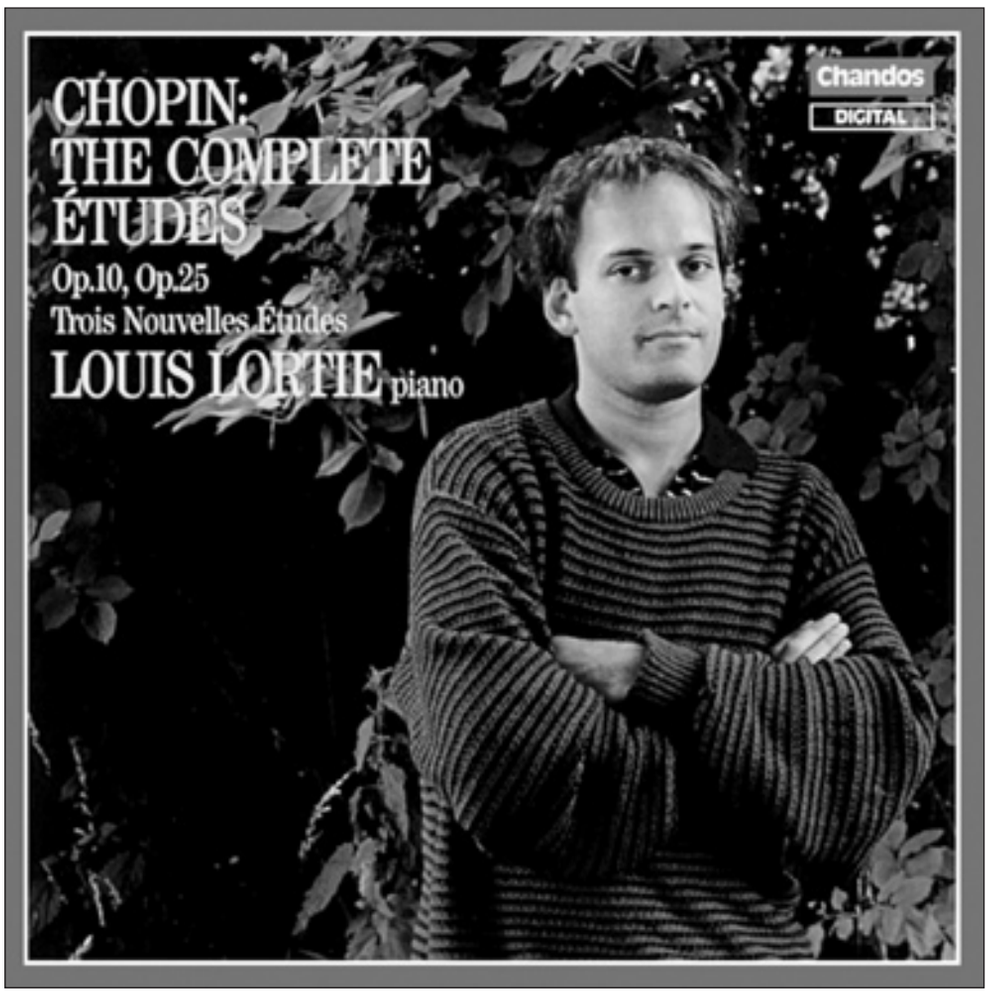
Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992, et a reçu l'Ordre du Québec et un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Il vit à Berlin depuis 1997 et a également une maison au Canada.



Elias

Louis Lortie

Also available



CHAN 8482

Chopin
The Complete Études

Also available

CHAN 9597

Chopin

Complete Preludes • Polonaise-fantaisie • Andante spianato et Grande polonaise brillante

Also available

CHAN 10142(2) X

Ravel
Complete Music for Solo Piano

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

Chandos 24-bit recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Fazioli grand piano model F 278 (2781554) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

Recording producer Ralph Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Britten Studio, Hoffmann Building, Snape Maltings, Suffolk; 9 and 10 December 2009
Front cover Photograph of Louis Lortie © Elias
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 2010 Chandos Records Ltd
© 2010 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

FAZIOLI