

CHOPIN

4 BALLADES

4 IMPROMPTUS

ANNA VINNITSKAYA

α

MENU

› **TRACKLIST**

› **ENGLISH**

› **FRANÇAIS**

› **DEUTSCH**



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

1	Ballade No.1 in G minor, Op.23	9'48
2	Ballade No.2 in F major, Op.38	7'27
3	Ballade No.3 in A flat major, Op.47	7'28
4	Ballade No.4 in F minor, Op.52	11'38
5	Impromptu No.1 in A flat major, Op.29	4'35
6	Impromptu No.2 in F sharp major, Op.36	5'52
7	Impromptu No.3 in G flat major, Op.51	5'09
8	Fantaisie-impromptu in C sharp minor, Op.66	5'22

TOTAL TIME: **57'21**

ANNA VINNITSKAYA PIANO

A PIANO PIONEER

BY NICOLAS DERNY

The impromptu is a genre ‘whose creation we seem to owe to Chopin’, said Hippolyte Barbedette in 1861. Nevertheless, the French critic did acknowledge, at the bottom of the page, that Schubert had already written ‘delightful pieces’ of the same name. To wit, eight masterpieces dubbed ‘Impromptus’ by their publisher Tobias Haslinger in 1827, ten years after the *Allgemeine musikalische Zeitung* first assigned the title to the op.7 of Voříšek, who had not chosen it either. It is therefore difficult to know what Chopin had in mind when he opted for this name, which, all things considered, does not designate anything specific. Some kind of freedom, perhaps? Yet not in terms of form: he invariably opts for a ternary design (*ABA*).

The sensuous Impromptu op.29 in A flat major dates from 1837. This Allegro assai quasi presto opens with arabesques, brought to an end by a kind of nocturne in F minor. After a dozen bars rich in contrasts – *dolcissimo* against *con forza*, followed by a few crotchet triplets *mezza voce* before a rise in volume with emphatic trills – the return of the opening material fades away in gentle chords.

Composed two years later, op.36 in F sharp major (Allegretto) unfolds a dreamy melody over a bass marked to be sung *legatissimo*. Nothing allows us to foresee that the dream will be interrupted by a vigorous episode in a heroic, pathos-laden D major, marked by dotted rhythms in the left hand, which must negotiate fearsome octave leaps. After a few light or virtuosic detours inspired by the first theme, the continuous treble run fades away and then rests, the better to conclude on the tonic – *fortissimo*!

The Impromptu op.51 in G flat major (1845), with its long circumvolutions, delicately ushers us towards the salon. The melody of the middle section – *tranquillo e sostenuto* in a tenebrous E flat minor – appears in the bass, *sempre marcato ma dolce ed espressivo*. ‘To bring out

its true character, one must use a full yet pliant tone', insisted Aleksander Michałowski (1851-1938), who learnt the composer's secrets from Karol Mikuli (1821-97), a student and subsequently assistant of Chopin in Paris.

Finally comes op.66, which Chopin composed before the others (1833-34), apparently with no intention of publishing it. In the initial *Allegro agitato* in C sharp minor, its zigzagging 'four-against-three' rhythms (semiquavers in the right hand, triplets in the left) suggest an étude designed to practise independence of the hands. A change of mood occurs in the *Moderato cantabile* at the heart of the piece, where the 'extremely flowing cantilena [which should be] handled with nobility and simplicity' (Michałowski) seems to seek its way. The piece owes its title 'Fantaisie-Impromptu' to Julian Fontana (1810-69), who was commissioned by the firm of Meissonnier to publish a 'first instalment of the posthumous works of F. Chopin' in 1855.

Narratology

'Chopin was probably the first to introduce the word "Ballade" into the musical domain', Schumann wrote in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1842. If we limit ourselves to the Romantic era, this is true at least for the realm of instrumental music. There is no actual evidence that Chopin's four Ballades, inspired by a literary form, translate the impressions he felt on reading poems by Adam Mickiewicz (1798-1855), as Schumann believed; but they are among their composer's most original creations.

It is difficult, if not impossible, to trace the genesis of the Ballade op.23 in G minor. Although a contract signed with Breitkopf & Härtel in January 1836 suggests that its composition dates back to 1834-35, numerous studies of the composer suggest it is associated with his stay in Vienna (November 1830-July 1831) – since he did not necessarily write all in one go, one hypothesis does not preclude the other. The piece opens with a brief wordless recitative, which acts as a slow introduction (*Largo*) to a derivative of sonata form. The ensuing *Moderato* works out at length a first theme that becomes increasingly virtuosic as it

approaches the berceuse that counterbalances it. The subsequent course of the piece – akin to a development and a recapitulation – gives pride of place to the principal idea, before a brilliant coda that works itself into a frenzy – first *appassionato*, then *Presto con fuoco*.

Given its final form in 1839 and dedicated to Schumann, the Ballade no.2 in F major begins, *Andantino*, with a dreamy *sotto-voce* siciliana (to be played *sempre sostenuto e legatissimo*). But the dream turns into a nightmare, sparked off notably by furious waves of broken arpeggios. Following this episode, the two moods – one idyllic, the other infernal – succeed each another once more, leading to the conclusion, an *agitato* that finally dissolves in a hushed return of the opening material.

The sun that illuminates the Ballade no.3 is that of the summer of 1841, spent in Nohant. The peaceful A flat major of the introductory *Allegretto* seems at first to prolong the 6/8 metre of op.38, with the important difference that here the melody unfolds and travels much more widely. With its octave leaps straddling the barline, the second theme dances with a limp. It eventually gives way to a new element decorated with undulating semiquavers. Sombre thoughts overshadow the generally cheerful atmosphere, nourishing a discourse that nevertheless ends with a triumphant gesture.

A year later, the Fourth (and last) Ballade follows its own path. More narrative, polyphonic, lyrical and meditative than its predecessors, it begins in C major – even though the piece's tonic is F minor. Seven bars of gentle introduction lead to the introspective main theme, variations on which allow themselves a diversion by way of a secondary idea, *piano e dolce*, on a new siciliana rhythm. Supported by nimble triplets, this theme will be heard again as a prelude to a second conflagration. Once a triple *forte* is reached, silence ensues. Then, *pianissimo*, a few pensive chords. After another rest, a highly chromatic coda sets the keyboard ablaze one last time. Everything has been said.

PIANO PIONNIER

PAR NICOLAS DERNY

L'Impromptu est un genre « dont la création semble appartenir à Chopin », affirme Hippolyte Barbedette en 1861. Le critique reconnaît tout de même, en bas de page, que Schubert avait déjà écrit « de ravissantes pièces¹ » du même nom. À savoir huit chefs-d'œuvre baptisés ainsi par l'éditeur Tobias Haslinger en 1827, dix ans après que ce titre fut attribué pour la première fois par l'*Allgemeine musikalische Zeitung* à l'opus 7 de Voříšek, qui ne le choisit pas non plus. Difficile, donc, de savoir ce que le Polonais a en tête lorsqu'il opte pour cette appellation qui ne désigne somme toute rien de précis. La liberté, justement ? Pas en ce qui concerne la forme, qu'il veut tripartite dans tous les cas (A-B-A).

Le sensuel opus 29 en *la* bémol majeur voit le jour en 1837. *Allegro assai quasi presto*, il s'ouvre sur des arabesques auxquelles une sorte de nocturne en *fa* mineur met fin. Au terme d'une douzaine de mesures fortes en contrastes – *dolcissimo* contre *con forza*, suivi par quelques triolets de noires *mezza voce* avant unhaussement de ton aux trilles appuyées –, le retour du matériau liminaire s'éteint dans de doux accords.

Composé deux ans plus tard, l'*Allegretto* opus 36 en *fa* dièse majeur déploie une mélodie rêveuse au-dessus d'une basse censée chanter *legatissimo*. Rien ne laisse alors présager que le rêve s'interrompra le temps d'un vigoureux épisode au *ré* majeur pathético-héroïque, marqué par les rythmes pointés d'une main gauche confrontée à de redoutables sauts d'octaves. Après quelques détours légers ou virtuoses inspirés par le premier thème, le trait s'étiole puis se repose, pour mieux conclure sur la tonique – *fortissimo* !

Avec ses circonvolutions au long cours, l'opus 51 en *sol* bémol majeur (1845) nous emmène délicatement côté salon. La mélodie de la section médiane – *tranquillo e sostenuto* au *mi* bémol mineur ténébreux – se démarque à la basse, *dolce ed espressivo*. « Pour rendre bien

1 H. Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*, Paris, Leiber, 1861, p. 35

évident son véritable caractère, nous devons nous servir d'un son plein mais docile », insiste Aleksander Michałowski (1851-1938), qui tient les secrets du compositeur de Karol Mikuli (1821-1897), étudiant puis assistant de Chopin à Paris.

Vient enfin l'opus 66, composé avant les autres (1833-1834) sans intention manifeste de le publier. *Allegro agitato* en *ut* dièse mineur, ses zigzags en « quatre-pour-trois » (doubles-croches côté droit, triolets à gauche) le rapprochent d'une étude destinée à travailler l'indépendance des mains. Changement d'humeur dans le *Moderato cantabile* au cœur du morceau, où la « cantilène extrêmement coulante [à] traiter avec noblesse et simplicité » (Michałowski) semble chercher son chemin. La pièce doit son titre de *Fantaisie-impromptu* à Jules Fontana (1810-1969), chargé par la maison Meissonnier d'éditer une « première livraison des œuvres posthumes de F. Chopin » en 1855.

Narratologie

« Chopin fut probablement le premier à introduire le mot “Ballade” dans le genre musical », avance Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1842. D'un point de vue strictement romantique, c'est au moins vrai dans le domaine instrumental. Si rien ne prouve que les œuvres dont nous parlons, inspirées d'une forme littéraire, traduisent les impressions ressenties à la lecture de vers d'Adam Mickiewicz (1798-1855) comme le pense l'auteur de *Carnaval*, elles sont parmi les créations les plus originales du Mazovien.

Difficile, voire impossible, de retracer la genèse de l'opus 23 en *sol* mineur. Quoiqu'un contrat signé avec Breitkopf & Härtel en janvier 1836 laisse penser que sa composition remonte à 1834-1835, de nombreuses monographies la relient au séjour viennois du compositeur (de novembre 1830 à juillet 1831) – rien n'obligeant à écrire d'un seul jet, l'un n'empêche pas l'autre. La pièce s'ouvre sur un bref récitatif sans paroles, introduction lente (*Largo*) d'un dérivé de forme sonate. Le *Moderato* à venir travaille longuement un premier thème qui s'agite de manière de plus en plus virtuose à l'abord de la berceuse qui le contrebalance. Ce qui s'apparente à un développement et à une réexposition n'aura

d'yeux que pour l'idée principale, avant une brillante coda sur le chemin de la transe – *appassionato* ici, *Presto con fuoco* là.

Finalisée en 1839 pour être dédiée Schumann, la *Deuxième Ballade* en *fa* majeur commence, *Andantino*, par une sicilienne rêvant à mi-voix (*sempre sostenuto e legatissimo*). Mais le songe tourne au cauchemar, notamment incendié par des déferlantes d'arpèges brisés. Suite à cet épisode, les deux humeurs – l'une idyllique, l'autre infernale – se succèdent une nouvelle fois pour mener à la conclusion, *agitato* finalement dissout dans un retour feutré du matériau de départ.

Le soleil qui illumine la *Troisième Ballade* est celui de l'été 1841, passé à Nohant. Le paisible *la* bémol majeur de l'*Allegretto* introductif semble d'abord prolonger le 6/8 de l'*Opus 38*, à cette importante différence près que la mélodie se déploie et voyage ici beaucoup plus largement. Avec ses sauts d'octave à cheval sur la barre de mesure, le second thème danse en claudiquant. Il devra céder la place à un nouvel élément décoré de doubles-croches ondoyantes. De sombres pensées obscurcissent la bonne humeur générale, pour nourrir un discours qui s'achève néanmoins sur un geste triomphant.

Un an plus tard, la *Quatrième* et dernière ballade suit son propre chemin. Plus narrative, polyphonique, lyrique et méditative que les précédentes, elle débute en *ut* majeur – malgré le ton général de *fa*. Sept mesures d'une introduction douce mènent à l'introspectif thème principal, dont les variations s'autorisent un détour par une idée secondaire, *piano e dolce* sur un nouveau rythme de sicilienne. Soutenue par de légers triolets, cette dernière résonnera encore en prélude au second embrasement. Le triple *forte* atteint, silence. Puis, *pianissimo*, quelques accords recueillis. Une nouvelle respiration plus tard, une coda très chromatique enflamme une dernière fois le clavier. Tout est dit.

DAS KLAVIER ALS PIONIER

VON NICOLAS DERNY

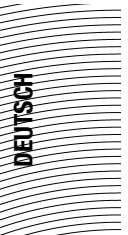
Das Impromptu ist eine Gattung, „deren Erfindung anscheinend auf Chopin zurückzuführen ist“, schreibt Hippolyte Barbedette 1861. Immerhin erkennt der Kritiker in einer Fußnote an, dass bereits Schubert unter dieser Bezeichnung „reizende Stücke“ verfasst hat¹, nämlich acht Meisterwerke, die der Verleger Tobias Haslinger 1827 unter diesem Namen veröffentlichte; schon zehn Jahre zuvor betitelte die *Allgemeine musikalische Zeitung* das *Opus 7* von Voříšek als „Impromptu“ – aber auch er hatte diesen Namen nicht selbst gewählt. Schwer zu sagen also, woran Chopin bei der Wahl einer Bezeichnung dachte, die im Grunde nichts Genaueres besagt. Wollte er sich alle Freiheiten des Improvisierens vorbehalten? Jedenfalls nicht hinsichtlich der Form: Sie ist stets dreiteilig (A-B-A).

Das sinnliche *Opus 29* in As-Dur entsteht 1837. Dieses *Allegro assai quasi presto* setzt mit Arabesken ein, die in ein Nocturne in f-Moll münden. Nach einem Dutzend kontrastreicher Takte – von *dolcissimo* bis hin zu *con forza*, gefolgt von einigen *mezza voce*-Triolen, die energischen Trillern weichen – kehrt das Eingangsmaterial wieder und verklingt in sanften Akkorden.

Das zwei Jahre später komponierte *Allegretto* Op. 36 in Fis-Dur entfaltet über einer *legatissimo* begleitenden Bassstimme eine verträumte Melodie. Nichts deutet zunächst darauf hin, dass sie einer stürmischen Episode in pathetisch-heroischem D-Dur weichen muss; bei den punktierten Rhythmen hat die linke Hand furchterregende Oktavsprünge zu bewältigen. Einige teils sanfte, teils virtuose Variationen, die vom ersten Thema inspiriert sind, beruhigen das Spiel, bevor ein brillanter Abschluss in der Tonika erklingt – *fortissimo*!

Das windungsreiche *Opus 51* in Ges-Dur (1845) geleitet uns diskret in Richtung Salon. An der Melodie des mittleren Abschnitts – *tranquillo e sostenuto*, in düsterem es-Moll – sticht der Bass *dolce ed espressivo* hervor. „Um seinen wahren Charakter zu verdeutlichen,

¹ H. Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*, Paris, Leiber, 1861, S. 35.



müssen wir uns eines vollen, aber geschmeidigen Klangs bedienen“, betont Aleksander Michałowski (1851-1938), der Vertraute des Komponisten Karol Mikuli (1821-1897), der bei Chopin in Paris studiert hatte und sein Assistent geworden war.

Das Opus 66 schließlich wurde vor den anderen Impromptus komponiert (1833-1834); nichts lässt darauf schließen, dass es veröffentlicht werden sollte. Der Zickzackkurs des *Allegro agitato* in cis-Moll (Sechzehntel in der rechten, Triolen in der linken Hand) erinnert an eine Etüde, bei der die Unabhängigkeit der Hände zu üben ist. Das *Moderato cantabile* im mittleren Teil sorgt für einen Stimmungsumschwung; eine „äußerst fließende, mit Noblesse und Schlichtheit zu behandelnde Kantilene“ (Michałowski) scheint sich ihren Weg zu bahnen. Seinen Titel *Fantaisie-Impromptu* verdankt das Stück Julian Fontana (1810-1869), den der Verlag Meissonnier 1855 mit einer „ersten Ausgabe der posthumen Werke F. Chopins“ beauftragt hatte.

Narratologie

„Das Wort ‚Ballade‘ trug wohl zuerst Chopin in die Musik über“, schrieb Schumann 1842 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.² Unter romantischen Auspizien gilt dies zumindest für den Bereich der Instrumentalmusik. Dass die von einer literarischen Form inspirierten „Balladen“ Chopins auf die Lektüre der Versdichtungen von Adam Mickiewicz (1798-1855) zurückzuführen seien – wie Schumann vermutet –, lässt sich nicht zwingend nachweisen. Sie gehören zu Chopins originellsten Schöpfungen.

Es ist schwierig, ja unmöglich, die Entstehung des *Opus 23* in g-Moll nachzuzeichnen. Ein im Januar 1836 mit Breitkopf & Härtel abgeschlossener Vertrag spricht dafür, die Komposition auf die Jahre 1834-1835 zu datieren, aber zahlreiche Monographien bringen sie mit dem Aufenthalt Chopins in Wien (November 1830 – Juli 1831) in Verbindung – was sich nicht gegenseitig ausschließt, das Werk muss nicht in einem Zug komponiert worden sein. Es hebt mit einem kurzen Rezitativ ohne Worte an, einer langsamen, an die Sonatenform

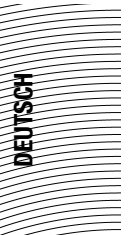
² *Neue Zeitschrift für Musik*, 17. Jg., Bd. 34, 25. Oktober 1842.

gemahnenden Einleitung (*Largo*). Das anschließende *Moderato* beschäftigt sich ausführlich mit einem ersten Thema, das immer mehr ins Virtuose gesteigert wird; eine *Berceuse* bildet kontrapunktisch ein Gegengewicht dazu. Was zunächst als Durchführung und Reprise wirkt, führt letztlich zur musikalischen Hauptidee zurück. Eine fast tranceartige Coda – bald *appassionato*, bald *presto con fuoco* – führt das Werk zu einem brillanten Abschluss.

Die 1839 beendete, Robert Schumann gewidmete *Zweite Ballade* in F-Dur op. 38 beginnt *Andantino* mit einem leise verträumten Siciliano (*sempre sostenuto e legatissimo*). Die Tonkaskaden anstürmender Arpeggi jedoch verwandeln den Traum in einen Albtraum. Nach dieser Episode lösen beide Stimmungen – die idyllische und die infernalische – erneut einander ab und münden in ein *Agitato*, das sich letztlich in eine gedämpfte Rückkehr des Ausgangsmaterials auflöst.

Die lichte Atmosphäre der *Dritten Ballade* ist die des in Nohant verbrachten Sommers 1841. Das friedliche As-Dur des einleitenden *Allegretto* scheint zunächst das 6/8 des *Opus 38* fortzusetzen, allerdings mit dem großen Unterschied, dass die Melodie sich hier viel breiter entfaltet. Mit seinen die Taktstriche übergreifenden Oktavsprüngen führt das zweite Thema eine Art hinkenden Tanz auf, der einer mit wiegenden Sechzehntelnoten verzierten Passage weicht. Düstere Gedanken beginnen die freundliche Stimmung zu bedrängen, können den triumphalistischen Abschluss jedoch nicht verhindern.

Narrativer, polyphoner, lyrischer und meditativer als ihre drei Vorgängerinnen, entwickelt die eine Jahr später komponierte *Vierte Ballade* ein ganz eigenes Profil. Obwohl ihre Haupttonart f-Moll ist, setzt sie mit C-Dur ein. Die sieben Takte der sanften Einleitung führen zu dem introspektiven Hauptthema; seine Variationen leiten über zu einer zweiten musikalischen Idee, die sich *piano e dolce* im Siciliano-Rhythmus wiegt. Dessen sanfte Triolen bilden das Präludium zu einem neuen Auflodern, das in einem dreifachen *forte* gipfelt; sodann tiefes Schweigen, *pianissimo* einige nachdenkliche Akkorde. Ein weiteres Atemholen, und die hochchromatische Coda entflammt die Tasten ein letztes Mal. Alles ist gesagt.



RECORDED IN MAY & JUNE 2020 AT FRIEDRICH-EBERT-HALLE HAMBURG (GERMANY)

DIRK LÜDEMANN RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

HANS-JOACHIM RUSSER GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS ARTWORK

MARCO BORGGREVE COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 728

© & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2020

ALSO AVAILABLE



ALPHA 231



ALPHA 203



ALPHA 275



ALPHA 446

ALPHA 728