

A close-up portrait of Louis Lortie, a middle-aged man with dark hair and a light beard, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark, textured jacket. The background is dark and out of focus.

**CHANDOS**

LOUIS LORTIE plays  
**CHOPIN**

**VOLUME 7**

Mazurkas  
Rondos  
Polonaise  
Boléro  
Tarantelle



Drawing by Anar (Anon) Teofil Kwiatkowski (1809 – 1891) © Collection Particulière Tropim /  
Photograph by Manuel Cohen / Mary Evans Picture Library

Fryderyk Franciszek Chopin, 1849

## Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

|   |                                                                      |              |
|---|----------------------------------------------------------------------|--------------|
|   | <b>Quatre Mazurkas, Op. 17</b> (1833 – 34)                           | <b>12:57</b> |
|   | Dédiées à Madame Lina Freppa                                         |              |
| 1 | 1 Vivo e risoluto<br>in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 2:24         |
| 2 | 2 Lento ma non troppo<br>in E minor • in e-Moll • en mi mineur       | 1:51         |
| 3 | 3 Legato assai<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur   | 4:09         |
| 4 | 4 Lento ma non troppo<br>in A minor • in a-Moll • en la mineur       | 4:31         |
| 5 | <b>Rondo à la Mazur, Op. 5</b> (1826 – 27)                           | <b>8:24</b>  |
|   | in F major • in F-Dur • en fa majeur                                 |              |
|   | Dédié à Mademoiselle la Comtesse Alexandrine de Moriollles           |              |
|   | Vivace                                                               |              |
| 6 | <b>Boléro, Op. 19</b> (1833)                                         | <b>7:35</b>  |
|   | Dédié à Mademoiselle la Comtesse Émilie de Flahault                  |              |
|   | Introduzione. Allegro molto – Più lento –                            |              |
|   | in C major • in C-Dur • en ut majeur                                 |              |
|   | Boléro. Allegro vivace                                               |              |
|   | in C major / A major • in C-Dur / A-Dur • en ut majeur / la majeur   |              |

|                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                              |             |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
|                                                                  | <b>From Quatre Mazurkas, Op. 68</b> (1830, 1827, 1829)                                                                                                                                                                                                       | <b>5:47</b> |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">7</span>  | 1 Vivace<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur                                                                                                                                                                                                             | 1:50        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">8</span>  | 2 Lento – Poco più mosso – Tempo I<br>in A minor • in a-Moll • en la mineur                                                                                                                                                                                  | 2:27        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">9</span>  | 3 Allegro ma non troppo – Poco più vivo – Tempo I<br>in F major • in F-Dur • en fa majeur                                                                                                                                                                    | 1:29        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">10</span> | <b>Rondo, Op. 16</b> (c. 1833)<br>Dédié à son Élève Mademoiselle Caroline Hartmann<br>Introduzione. Andante – Più mosso – Meno mosso –<br>in C minor • in c-Moll • en ut mineur<br>Rondo. Allegro vivace<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | <b>9:40</b> |
|                                                                  | <b>Quatre Mazurkas, Op. 30</b> (1837)                                                                                                                                                                                                                        | <b>9:12</b> |
|                                                                  | Dédiées à Madame la Princesse de Wurtemberg née Princesse Czartoryska                                                                                                                                                                                        |             |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">11</span> | 1 Allegretto non tanto – Con anima<br>in C minor • in c-Moll • en ut mineur                                                                                                                                                                                  | 1:32        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">12</span> | 2 Allegretto<br>in B minor • in h-Moll • en si mineur                                                                                                                                                                                                        | 1:16        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">13</span> | 3 Allegro non troppo – Risoluto – Con anima<br>in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur                                                                                                                                                             | 2:42        |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">14</span> | 4 Allegretto<br>in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur                                                                                                                                                                                          | 3:40        |

|             |                                                                                                                                |                 |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>[15]</b> | <b>Tarantelle, Op. 43</b> (1841)<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br>Presto                                 | <b>3:22</b>     |
|             | <b>Trois Mazurkas, Op. 63</b> (1846)<br>Dédiées à Madame la Comtesse Laure Czosnowska                                          | <b>6:08</b>     |
| <b>[16]</b> | 1 Vivace<br>in B major • in H-Dur • en si majeur                                                                               | 2:27            |
| <b>[17]</b> | 2 Lento<br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur                                                                               | 1:32            |
| <b>[18]</b> | 3 Allegretto<br>in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur                                                            | 2:08            |
| <b>[19]</b> | <b>Polonaise, Op. 53 ‘Héroïque’</b> (1842)<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur<br>À Mr Auguste Léo<br>Maestoso | <b>7:45</b>     |
| <b>[20]</b> | <b>Mazurka, Op. 68 No. 4</b> (?1846)<br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur<br>from <i>Quatre Mazurkas</i><br>Andantino      | <b>2:07</b>     |
|             | <b>Louis Lortie</b> piano                                                                                                      | <b>TT 73:00</b> |

## Chopin: Rondos / Boléro / Tarantelle / Polonaise / Mazurkas

---

### Introduction

Chopin notably explored and invented musical images that portrayed his native Poland. But in the spirit of his era, he also composed works that evoked the sounds of other countries. The works on this recording survey his essays in various kinds of 'national music,' and also document his early interest in one of the longer forms that helped define the 'brilliant style' of the 1820s.

### Rondo à la Mazur, Op. 5

It is not surprising that the sixteen-year-old Chopin would turn to the highly popular genre of the rondo to show off his burgeoning skills in longer forms. He composed the *Rondo à la Mazur*, Op. 5 in 1826–27 under the tutelage of Józef Elsner, who was known to favour the rondo as a stylistic model for his pupils. Although rondos typically teemed with scintillating, rapid passagework, Chopin reined in these tendencies to a degree that allows the focus to fall on the (for a rondo) unusual main theme, defined in the title as a 'Mazur' (a title that is not precisely cognate with the more familiar 'Mazurka,' though it is very similar in style) and tinged with a 'local colour'

immediately recognisable in the raised melodic fourth of the very first measure of the piece.

### Rondo, Op. 16

By the time Chopin arrived in Paris, the independent rondo, though still relatively popular, could not shake its associations with the 'brilliant' school of piano-writing of the 1820s. As such the genre scarcely fit with the more progressive compositional aspirations of Chopin: the Rondo, Op. 16 (probably 1833) was his last essay in this genre. (Chopin of course continued to use the rondo form in the finales to his last two Sonatas, Opp. 58 and 65.) Unlike the *Rondo à la Mazur*, which introduces the main theme immediately, the Rondo, Op. 16 contains an expansive introduction, one that moves quickly from the contemplative to the decorative. When it finally arrives, the main theme brims with the vibrant energy that typifies the genre, and thus it stands as an apt summation of Chopin's early interest in the rondo.

### Boléro, Op. 19

Besides actively shaping the sound of his own

Polish national music, Chopin also trafficked in established tropes that evoked the music of other places. He wrote the *Boléro* (1833) at roughly the same time that he composed the Rondo, Op. 16 and, as in the Rondo, there is an expansive introduction. Following the example of some of Chopin's Warsaw-period works, the introduction to the *Boléro* settles onto a lyrical theme (marked *con anima* – 'with soul') the ruminative quality of which seems initially hard to square with the agitated liveliness of the *Boléro* proper. It is this faster main theme that defines the bolero as musically 'Spanish'. Part of this classification, and perhaps what drew Chopin to the genre, is its triple-metre rhythmic signature, which was precisely the same as that of the genre of the polonaise. But more than the rhythm signified musical Spain: the repeated emphasis on lively semitone intervals in the melody seems aligned with notions in the 1830s of 'exotic' musical difference. The central section presents a new theme possessing a lyrical quality (set over a continuously thrumming bolero rhythm) that recalls the mood of the introduction. Chopin highlights this connection by directing the pianist once more to play *con anima*, all of which serves to draw together the apparently disparate sections of the piece.

#### **Tarantelle, Op. 43**

One of the many consequences of Daniel-François-Esprit Auber's grand opera *La Muette de Portici* (1828) was a vogue for the southern Italian dance of the tarantella, which figured notably in its third act. Rossini composed a vocal tarantella (his famous 'La danza') in partial response to Auber's opera, and Chopin in turn acknowledged the influence of Rossini's dance on his *Tarantelle*, Op. 43, written in 1841. The mimetic quality of this tumultuous piece impressed Schumann (the most acute of Chopin's contemporary critics), who opined,

we see before us the whirling dancer,  
possessed by madness; it makes you  
yourself feel in a whirl.

#### **Polonaise, Op. 53**

Now one of his most celebrated works, the Polonaise, Op. 53 (1842) had little documentable impact during the life of the composer. Though we cannot know with certainty, it is possible that his initial listeners readily grasped that the A flat major Polonaise represented for Chopin the culmination of his project, begun with the two Polonaises, Op. 26, to imbue the genre with powerful national symbolism. As stirring as they are, the introduction and main theme delivered

to his contemporaries a familiar message of resistance to political oppression. But less familiar would have been the compositional strategies of the central 'trio', an extended study in different kinds of musical obsession: not only the famous, wrist-testing *ostinato* octaves in the bass, but also, toward the end of the meandering section that leads to the return to the main theme, the passage that puts repeated, but irregular, emphasis on the note C in the melody. These obsessive passages combine to produce an almost claustrophobic atmosphere, which in turn makes the reappearance of the principal theme sound all the more triumphant and thrilling.

#### **Mazurkas, Op. 17**

Unlike the established polonaise, the mazurka (a new genre to his listeners in the west) offered to Chopin an essentially blank slate on which to create an evocatively strange and exotic musical image of his native land. His third published set, the Mazurkas, Op. 17 (1833–34) insistently focus on the conjoining of the national and the strange. The first number, in B flat major, begins in a boisterous, almost triumphant mode. But the trio surprisingly detours into impish humour, built on the idea of the pianist's hands playing in contrasting metres. The second number, in

E minor, explores the wistful side of the genre. Here the national element emerges most clearly in the soft drones of the trio, evocative of a country bagpiper. The main theme of the A flat major third number remains in the pensive vein of the second, but a continuing air of oddness is engendered by the constant dissonance of the simple melody. The famous A minor Mazurka opens and concludes with a mysteriously dissonant chordal passage, a 'frame' that sets into relief one of Chopin's most poignant principal themes the affecting quality of which derives from its tender chromaticism. As in the trio of the E minor Mazurka, the drones of the central section of the A minor Mazurka temporarily wrest the expressive realm back toward a traditional sound of the 'folk', an atmosphere that Chopin terminates almost brutally with suddenly dissonant octaves.

#### **Mazurkas, Op. 30**

In his fifth set of Mazurkas, Op. 30 (1837), Chopin juxtaposed three relatively brief (and deceptively simple) works in three-part forms against one of his more complex utterances. In the Mazurka in C minor, the forthright ternary structure allows the focus to fall on such details as the avoidance of accompanimental notes on downbeats of the main theme,



which lends this tune a mysteriously tentative quality. The lively B minor second Mazurka drives forward so resolutely that we might not notice that the opening theme never returns, and that the piece ends in a different key than the one in which it had started. The main theme of the third Mazurka, in D flat major, is built from sudden contrasts: loud / soft, major / minor. The digressive middle section chains together three separate themes, none of which achieves full closure. The concluding Mazurka, in C sharp minor, built from a series of themes of widely variable character, probes a knottier expressive realm. The arpeggiated accompaniment of the opening theme suggests the sound of guitars. Another theme statically repeats a dotted rhythmic pattern. The middle section blares forth an intrepidly exultant tune. The coda dissolves in extreme and mysterious chromaticism. Taken as a whole, this culminating work of the set seems experimental in character, as if it were striving to narrate some unknowable tale.

#### **Mazurkas, Op. 63**

The Mazurkas, Op. 63 (1846), the last set that Chopin published, present relatively brief studies in musical strangeness. The rather simple three-part structure of the opening Mazurka, in B major, allows its unusual aspects

to come into greater relief, as in the sudden contrasts of dynamics and register in the unsteady theme of the middle section, and the muted allusion to this theme just before the firm final cadence. The unassuming form of the second Mazurka, in F minor, allows the enchanting dissonances of the affecting principal theme to stand to the fore. Most intriguing is the third Mazurka, in C sharp minor, which sounds more like a modest waltz than a mazurka. Utterly unexpected, then, is the turn to complexity in the guise of formal counterpoint – a strict canon at the octave – toward the end of the short coda, which produces an effect as estranging as the dissonances and drones that Chopin had employed in his earliest mazurkas.

#### **Mazurkas, Op. 68**

The Mazurkas, Op. 68 belong to a group of compositions that his mother and sister allowed to be published after the death of Chopin, under the musical guidance of his former associate Julian Fontana. Chopin likely composed the first three of the mazurkas in Warsaw. The Mazurka in C major (1830) betrays its national origins mostly through repeated emphasis on accented third beats, a syncopated effect common in danced mazurkas. Dotted rhythms and repeatedly raised melodic

fourth degrees serve as the principal generic markers of the second Mazurka, in A minor (1827). Many of these same qualities (dotted rhythms, 'Lydian' raised fourths, syncopation) appear in the third Mazurka, in F major (1829), but the most strikingly 'national' passages occur in the bagpipe drones and dissonant melody of the short central trio. The fourth Mazurka, in F minor, derives from a sketch found among the papers of Chopin after his death: Fontana published in this opus his attempt to complete what Chopin drafted in his sketch. Although it was long thought to be Chopin's final composition, recent research suggests that it more likely dates from 1846, and that it may have been Chopin's first thought for an F minor mazurka to include in Opus 63. Like the themes of other mazurkas heard on this recording, the principal melody unfolds haltingly because of the lack of accompanimental notes on downbeats. The chromatic dissonances of the melody only augment the hesitant quality of this theme, one of Chopin's most haunting.

© 2022 Jeffrey Kallberg

For over three decades, the French-Canadian pianist **Louis Lortie** has appeared worldwide, his performances and award-winning

recordings attesting to his remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot), in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber, in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition in 1984 and the same year was a prize winner at the Leeds International Piano Competition. From then on, he embarked on an international career which keeps him in demand on five continents. He has established long-term partnerships with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France, and Dresdner Philharmonie in Europe, the Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, San Diego Symphony, and St Louis Symphony Orchestra in the US, and the Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, and Calgary symphony orchestras in Canada. Further afield, he has collaborated with the Shanghai Symphony Orchestra, where he has also served as artist-in-residence, as well as the Hong Kong Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra, Taiwan, and Adelaide and Sydney symphony orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap

van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer.

As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival, on Lake Como, and was a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel, in Brussels. A decades-long relationship with Chandos Records has to date produced a catalogue of more than forty-five recordings, spanning repertoire from Mozart to Stravinsky. It includes a complete cycle of Beethoven's sonatas as well as Liszt's complete *Années de pèlerinage*. Ongoing projects include the complete works for piano by Chopin and a series focussed on piano works by Fauré,

to which he has brought new light. As a champion of twentieth-century music, he has built a discography that includes a highly praised recording of Lutosławski's Piano Concerto with Edward Gardner and the BBC Symphony Orchestra. Exploring the Piano Concerto by Vaughan Williams, he has recorded not only the original version, with Peter Oundjian and the Toronto Symphony Orchestra, but also the version for two pianos, reworked by the composer, with his duo partner, Hélène Mercier, and the Bergen Philharmonic Orchestra under Sir Andrew Davis. Louis Lortie and Hélène Mercier have also recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi and the Bergen Philharmonic Orchestra, and Rachmaninoff's complete works for two pianos.

## Chopin: Rondos / Boléro / Tarantelle / Polonaise / Mazurken

---

### Einführung

Chopin erforschte und erfand insbesondere musikalische Bilder, die seine polnische Heimat darstellten. Aber im Geiste seiner Epoche komponierte er auch Werke, welche die Klänge anderer Länder heraufbeschworen. Die Werke der vorliegenden Einspielung betrachten seine Versuche in verschiedenen Ausprägungen "nationaler Musik" und dokumentieren auch sein frühes Interesse an einer der längeren Formen, die dazu beitrugen, den "brillanten Stil" der 1820er-Jahre zu prägen.

### Rondo à la Mazur op. 5

Es kann nicht überraschen, dass der sechzehnjährige Chopin sich dem höchst populären Genre des Rondos zuwenden würde, um seine aufblühenden Fähigkeiten in längeren Formen zur Schau zu stellen. Er komponierte das *Rondo à la Mazur* op. 5 1826 / 27 unter Anleitung von Józef Elsner, der dafür bekannt war, dass er das Rondo als stilistische Vorlage für seine Schüler bevorzugte. Obwohl Rondos üblicherweise vor funkelnd schnellem Passagenwerk

strotzten, nahm Chopin diese Tendenzen in einem Maße zurück, dass es gestattet, den Schwerpunkt auf das (für ein Rondo) ungewöhnliche Hauptthema zu legen, das im Titel als "Mazur" benannt wird (ein Titel, der nicht genau mit der bekannteren "Mazurka" übereinstimmt, obwohl er stilistisch ganz ähnlich ist), mit einem "Lokalkolorit" gefärbt, das unmittelbar in der erhöhten melodischen Quarte im allerersten Takt des Stücks zu erkennen ist.

### Rondo op. 16

Zu der Zeit, als Chopin in Paris eintraf, konnte das alleinstehende Rondo, obwohl es immer noch relativ beliebt war, seine Verbindung zur "brillanten" Schule der Klavierkomposition der 1820er-Jahre nicht abschütteln. Insofern passte die Gattung kaum zu den eher progressiven Bestrebungen des Komponisten: Das Rondo op. 16 (wahrscheinlich 1833 entstanden) war sein letzter Versuch in diesem Genre. (Chopin benutzte natürlich weiterhin die Rondoform in den Finale seiner letzten beiden Sonaten, op. 58 und 65.) Anders als das *Rondo à la*

*Mazur*, in dem das Hauptthema sofort eingeführt wird, enthält das Rondo op. 16 eine ausführliche Introduction, die rasch vom Besinnlichen zum Dekorativen übergeht. Wenn das Hauptthema schließlich erscheint, strotzt es vor der lebhaften Energie, die das Genre verkörpert, und kann folglich als treffende Summierung von Chopins Interesse daran gelten.

#### **Boléro op. 19**

Während Chopin aktiv den Klang seiner einheimischen polnischen Musik gestaltete, führte er auch etablierte Tropen ein, die Musik anderer Gebiete beschworen. Er schrieb den *Boléro* (1833) etwa zur gleichen Zeit, als er das Rondo op. 16 komponierte, und wie im Rondo gibt es auch hier eine ausführliche Introduction. Nach dem Vorbild einiger Werke Chopins aus seiner Warschauer Zeit legt sich die Einleitung des *Boléro* auf ein lyrisches Thema fest (mit der Bezeichnung *con anima* – “mit Seele”), dessen grüblerische Beschaffenheit anfangs nur schwer mit der unruhigen Lebhaftigkeit des eigentlichen *Boléro* vereinbar zu sein scheint. Dieses schnellere Hauptthema ist es, das den Bolero musikalisch als “spanisch” definiert. Teil dieser Einordnung, und womöglich das, was Chopin zu dem Genre hinzog, ist seine

dreitaktige Rhythmusnotation, die mit der Gattung der Polonaise genau übereinstimmt. Aber die Musik Spaniens war durch mehr als ihren Rhythmus gekennzeichnet: Die wiederholte Betonung lebhafter Halbtonintervalle in der Melodie scheint mit Vorstellungen von “exotischer” musikalischer Verschiedenheit in den 1830er-Jahren übereinzustimmen. Der Mittelabschnitt stellt ein neues Thema von lyrischer Qualität vor (über einen kontinuierlich pochenden Bolero-Rhythmus gesetzt), das an die Stimmung der Introduction erinnert. Chopin betont diese Verbindung, indem er den Pianisten anweist, wiederum *con anima* zu spielen, was alles dazu dient, die scheinbar grundverschiedenen Abschnitte des Werks zusammenzubringen.

#### **Tarantelle op. 43**

Eine der zahlreichen Konsequenzen von Daniel-François-Esprit Aubers großer Oper *La Muette de Portici* (1828) war ein Modetrend für den süditalienischen Tanz, die Tarantella, die in ihrem dritten Akt eine bedeutende Rolle spielte. Rossini komponierte eine Tarantella mit Gesang (seine berühmte “La danza”), teils als Reaktion auf Aubers Oper, und Chopin bestätigte wiederum den Einfluss von Rossinis Tanz auf seine

1841 entstandene *Tarantelle* op. 43.  
Die mimetische Beschaffenheit dieses turbulenten Stücks beeindruckte Schumann (den scharfsinnigsten unter Chopins zeitgenössischen Kritikern), der meinte,  
man sieht den wirbelnden, vom  
Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es  
wird einem selbst wirblig dabei zumute.

#### **Polonaise op. 53**

Die Polonaise op. 53 (1842), heute eines der berühmtesten Werke des Komponisten, hatte zu seinen Lebzeiten kaum einen dokumentierbaren Einfluss. Obwohl wir es nicht mit Sicherheit wissen können, ist es doch möglich, dass die ersten Hörer ohne weiteres erkannten, dass die As-Dur-Polonaise für Chopin die Kulmination seines Projekts bedeutete, das mit den beiden Polonaisen op. 26 begonnen hatte, nämlich das Genre mit machtvолlem nationalem Symbolismus zu inspirieren. So mitreißend die Introduktion und das Hauptthema auch sind, boten sie seinen Zeitgenossen doch eine vertraute Botschaft des Widerstands gegen politische Unterdrückung. Weniger bekannt wären wohl die kompositorischen Strategien des zentralen "Trios" gewesen, einer ausgedehnten Studie in verschiedenen Arten musikalischer Besessenheit: nicht nur die

berühmten, das Handgelenk strapazierenden *Ostinato*-Oktaven im Bass, sondern auch gegen Ende des ausschweifenden Abschnitts, der zur Rückkehr zum Hauptthema führt, die Passage, die wiederholte, aber unregelmäßige Betonung der Note C in der Melodie darbietet. Diese zwanghaften Passagen erzeugen zusammen eine fast klaustrophobische Atmosphäre, die wiederum das erneute Auftreten des Hauptthemas umso triumphaler und erregender werden lässt.

#### **Mazurken op. 17**

Anders als die etablierte Polonaise bot die Mazurka (eine neue Gattung für sein Publikum im Westen) Chopin ein im Wesentlichen unbeschriebenes Blatt, auf dem er ein bewegend seltsames und exotisches musikalisches Bild seines Heimatlandes kreieren konnte. Seine dritte veröffentlichte Sammlung, die Mazurken op. 17 (1833/34) betonen beharrlich die Verbindung des Nationalen und des Eigentümlichen. Die erste Nummer in B-Dur beginnt in ungestümer, fast triumphaler Manier. Aber das Trio leitet überraschend in verschmitzten Humor um, auf der Idee aufbauend, dass die Hände des Pianisten in entgegengesetzten Taktarten spielen. Die zweite Nummer in e-Moll erkundet den

wehmütigen Aspekt des Genres. Hier tritt das nationale Element am deutlichsten in den leisen Borduntönen des Trios hervor, die an einen ländlichen Dudelsackpfeifer erinnern. Das Hauptthema der dritten Nummer in As-Dur verbleibt im nachdenklichen Ton der zweiten, aber ein kontinuierlicher Anklang des Eigentümlichen wird durch die stetige Dissonanz der schlichten Melodie erzeugt. Die berühmte a-Moll-Mazurka beginnt und endet mit einer geheimnisvoll dissonanten Akkordpassage, ein "Rahmen", der sich gegen eines von Chopins ergreifendsten Hauptthemen abhebt, dessen anrührende Natur sich aus seiner zarten Chromatik herleitet. Wie im Trio der e-Moll-Mazurka übernehmen die Borduntöne des Mittelabschnitts der a-Moll-Mazurka vorübergehend die Ausdrucksgestaltung wieder in den traditionellen Klang des "Volks", eine Atmosphäre, die Chopin fast brutal mit plötzlich dissonanten Oktaven aufkündigt.

#### **Mazurken op. 30**

In seiner fünften Gruppe von Mazurken, op. 30 (1837), stellte Chopin drei relative kurze (und täuschend schlichte) in dreiteiliger Form einer seiner eher komplexen Aussagen gegenüber. In der Mazurka in c-Moll lässt

die unverblünte dreiteilige Struktur den Schwerpunkt auf Details wie das Vermeiden von Begleittönen auf den Abschlüssen des Hauptthemas ruhen, wodurch diese Melodie eine geheimnisvoll zögerliche Qualität erhält. Die lebhaft zweite Mazurka in h-Moll strebt so entschieden voran, dass wir womöglich nicht merken, wenn das einleitende Thema nie zurückkehrt und das Stück in einer anderen Tonart schließt als jener, in der es begonnen hat. Das Hauptthema der dritten Mazurka, in Des-Dur, ist aus unvermittelten Kontrasten aufgebaut: laut / leise, Dur / Moll. Der ausschweifende Mittelabschnitt setzt sich aus drei verschiedenen Themen zusammen, von denen keines ganz zum Abschluss kommt. Die abschließende Mazurka in cis-Moll, zusammengesetzt aus einer Reihe von Themen von ganz unterschiedlichem Charakter, erkundet ein verzwickteres expressives Gefilde. Die arpeggierte Begleitung des Eröffnungsthemas deutet den Klang von Gitarren an. Ein anderes Thema wiederholt statisch ein punktiertes Rhythmusschema. Der Mittelabschnitt dröhnt eine unerschrocken frohlockende Melodie hervor. Die Coda löst sich in extreme und geheimnisvolle Chromatik auf. Als Ganzes betrachtet erscheint dieses kulminierende Werk der Gruppe

experimentell, als wolle es danach streben, eine unerkennbare Fabel zu erläutern.

#### **Mazurken op. 63**

Die Mazurken op. 63 (1846), die letzte Gruppe, die Chopin veröffentlichte, stellen relativ kurze Etüden in musikalischer Eigentümlichkeit vor. Die eher schlichte dreiteilige Struktur der ersten Mazurka in H-Dur gestattet ihren ungewöhnlichen Aspekten, mehr in den Vordergrund zu treten, wie in den plötzlichen Kontrasten in Dynamik und Register im unbeständigen Thema des Mittelabschnitts und der gedämpften Andeutung dieses Themas kurz vor der kraftvollen Schlusskadenz. Die eher bescheidene Form der zweiten Mazurka in f-Moll gestattet den bezaubernden Dissonanzen des ansprechenden Hauptthemas, in den Vordergrund zu treten. Am faszinierendsten ist die dritte Mazurka in cis-Moll, die mehr wie ein bescheidener Walzer und weniger wie eine Mazurka klingt. Völlig unerwartet kommt darum die Wendung zum Komplexen in der Gestalt von förmlichem Kontrapunkt – ein strenger Kanon auf der Oktave – gegen Ende der kurzen Coda, der einen ebenso verfremdenden Effekt produziert wie die Dissonanzen und Borduntöne, die Chopin in seinen frühesten Mazurken benutzt hatte.

#### **Mazurken op. 68**

Die Mazurken op. 68 gehören zu einer Gruppe von Kompositionen, die Chopins Mutter und Schwester nach seinem Tod unter Anleitung seines ehemaligen Mitarbeiters Julian Fontana zur Veröffentlichung gaben. Chopin komponierte die ersten drei Mazurken wahrscheinlich in Warschau. Die Mazurka in C-Dur (1830) lässt ihre nationalen Ursprünge meist durch wiederholte Betonung auf akzentuierte dritte Zählzeiten erkennen, ein synkopierter Effekt, wie er in getanzten Mazurken üblich ist. Punktierte Rhythmen und wiederholt erhöhte Quartan in der Melodie dienen als generische Hauptmerkmale der zweiten Mazurka in a-Moll (1827). Viele der gleichen Merkmale (punktierte Rhythmen, erhöhte "lydische" Quartan, Synkopierung) erscheinen in der dritten Mazurka in F-Dur (1829), aber die auffallendsten "nationalen" Passagen erscheinen in den Sackpfeifen-Borduntönen und der dissonanten Melodie des kurzen zentralen Trios. Die vierte Mazurka, in f-Moll, geht aus einem Entwurf hervor, der nach Chopins Tod unter seinen Papieren aufgefunden wurde: Fontana veröffentlichte in diesem Opus seinen Versuch, zu vollenden, was Chopin in seiner Skizze entworfen hatte. Lange hielt man



dies für Chopins letzte Komposition, aber jüngste Forschungen gehen davon aus, dass sie wahrscheinlich von 1846 stammt und Chopins erstes Konzept für eine f-Moll-Mazurka gewesen sein könnte, die für Opus 63 vorgesehen war. Wie die Themen der anderen Mazurken der vorliegenden Einspielung entfaltet sich die Hauptmelodie eher zögerlich

wegen den fehlenden Begleittöne auf den Abstrakten. Die chromatischen Dissonanzen der Melodie verstärken nur die zögerliche Qualität dieses Themas, das zu Chopins ergreifendsten gehört.

© 2022 Jeffrey Kallberg  
Übersetzung: Bernd Müller



© Elias Photography

**Louis Lortie**

## Chopin: Rondos / Boléro / Tarantelle / Polonaise / Mazurkas

---

### Introduction

Chopin a remarquablement exploré et inventé des images musicales qui dépeignent sa Pologne natale. Mais conformément à l'esprit de son temps, il a aussi composé des œuvres qui évoquent les sonorités d'autres pays. Celles qui sont enregistrées ici passent en revue ses essais dans divers genres de "musique nationale" et documentent en outre son intérêt premier pour l'une des formes plus développées qui contribuèrent à définir le "style brillant" des années 1820.

### Rondo à la Mazur, op. 5

Il n'est pas surprenant qu'à l'âge de seize ans Chopin se soit tourné vers le genre très populaire du rondo pour mettre en valeur son talent florissant pour les formes plus longues. Il composa le *Rondo à la Mazur*, op. 5, en 1826 – 1827 sous la tutelle de Józef Elsner, connu pour privilégier le rondo comme modèle stylistique pour ses élèves. Même si les rondos fourmillaient généralement de traits rapides brillants, Chopin tint ces tendances à un degré qui permet de mettre l'accent sur le thème principal inhabituel

(pour un rondo), défini dans le titre comme une "Mazur" (titre qui n'est pas apparenté à la "Mazurka" bien connue, quoique son style s'en rapproche beaucoup) et teinté d'une "couleur locale" reconnaissable d'emblée dans la quarte mélodique augmentée de la toute première mesure du morceau.

### Rondo, op. 16

À l'époque où Chopin arriva à Paris, le rondo indépendant, tout en étant encore relativement populaire, ne pouvait faire oublier ses relations avec la "brillante" école d'écriture pianistique des années 1820. En tant que tel, ce genre correspond à peine aux aspirations plus progressistes de Chopin en matière de composition: le Rondo, op. 16 (sans doute de 1833), fut son dernier essai dans ce genre (bien sûr, Chopin continua à utiliser la forme rondo dans les finales de ses deux dernières sonates, op. 58 et 65). Contrairement au *Rondo à la Mazur*, qui introduit d'emblée le thème principal, le Rondo, op. 16, contient une vaste introduction, qui passe rapidement du contemplatif au décoratif. Lorsqu'il finit par arriver, le thème principal déborde de

l'énergie pleine de vie qui caractérise ce genre, et se présente donc comme une synthèse appropriée de l'intérêt premier que lui portait Chopin.

#### **Boléro, op. 19**

Tout en façonnant vigoureusement le son de sa propre musique nationale polonaise, Chopin utilisa aussi sans se priver des tropes établies évocatrices de la musique d'autres pays. Il écrivit le Boléro (1833) à peu près à la même époque que le Rondo, op. 16, et, comme dans ce dernier, il y a une vaste introduction. Suivant l'exemple de certaines œuvres composées par Chopin au cours de la période qu'il passa à Varsovie, l'introduction du Boléro opte pour un thème lyrique (marqué *con anima* – "avec âme"), dont le côté méditatif semble au début difficile à concilier avec la vivacité agitée du Boléro en lui-même. C'est ce thème principal plus rapide qui donne au boléro son caractère musicalement "espagnol". Un élément de cette typologie, et peut-être ce qui attira Chopin vers ce genre, c'est sa signature rythmique ternaire, précisément la même que celle du genre de la polonaise. Mais le rythme n'était pas la seule caractéristique de l'Espagne musicale: l'accentuation répétée sur les intervalles animés de demi-ton dans la mélodie semble alignée sur des notions de différence musicale

"exotique" répandues dans les années 1830.

La section centrale présente un nouveau thème au caractère lyrique (sur un rythme de boléro pianoté sans interruption) qui rappelle l'atmosphère de l'introduction. Chopin souligne ce lien en demandant au pianiste de jouer une fois encore *con anima*, tout ceci servant à rapprocher les sections apparemment disparates du morceau.

#### **Tarantelle, op. 43**

L'une des nombreuses conséquences liées au grand opéra de Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici* (1828), fut la vogue de la danse du Sud de l'Italie, la tarantelle, qui y figurait notamment au troisième acte. Rossini composa une tarantelle vocale (sa célèbre "La danza") plus ou moins liée à l'opéra d'Auber, et Chopin à son tour reconnut l'influence de la danse de Rossini sur sa Tarantelle, op. 43, écrite en 1841. Le côté mimétique de cette pièce tumultueuse impressionna Schumann (le plus perspicace des critiques contemporains de Chopin), qui nota:

On voit devant ses yeux le danseur  
pirouettant, possédé de folie et on a soi-  
même l'esprit tout en vertige.

#### **Polonaise, op. 53**

Maintenant l'une de ses œuvres les plus

célèbres, la Polonaise, op. 53 (1842), eut peu d'impact documenté au cours de la vie du compositeur. Même s'il l'on ne peut en être certain, il est possible que ses premiers auditeurs aient pris aisément conscience que la Polonaise en la bémol majeur représentait pour Chopin le couronnement de son projet, initié par les deux Polonaises, op. 26, pour donner à ce genre un symbolisme national puissant. Quel que soit l'enthousiasme suscité par l'introduction et le thème principal, ils livrèrent à ses contemporains un message bien connu de résistance à l'oppression politique. Mais ce qui devait leur être moins familier, ce sont les stratégies d'écriture utilisées dans le "trio" central, une longue étude sur différents genres d'obsession musicale: non seulement les célèbres octaves *ostinato* à la basse éprouvantes pour les poignets, mais aussi, à la fin de la section sinueuse qui mène au retour du thème principal, le passage qui met l'accent de manière répétée, mais irrégulière, sur la note ut dans la mélodie. Ces passages obsessionnels s'associent pour produire une atmosphère presque claustrophobe qui, à son tour, donne à la réapparition du thème principal un aspect d'autant plus triomphal et exaltant.

#### **Mazurkas, op. 17**

Contrairement à la polonaise qui était déjà

implantée, la mazurka (un nouveau genre pour les auditeurs occidentaux) offrait à Chopin une page blanche pour l'essentiel sur laquelle il pouvait créer une image musicale étrange et exotique, évocatrice de son pays natal. Son troisième recueil publié, les Mazurkas, op. 17 (1833 – 1834), se concentre essentiellement sur le mélange du national et de l'étrange. Le premier numéro, en si bémol majeur, commence dans un mode tumultueux, presque triomphal. Mais le trio change curieusement de caractère avec un humour fantasque, construit sur le fait que les mains du pianiste jouent en mètres contrastés. Le deuxième numéro, en mi mineur, explore le côté mélancolique du genre. Ici, l'élément national émerge très clairement dans les doux bourdons du trio, évocation d'un joueur de cornemuse de campagne. Le thème principal du troisième numéro en la bémol majeur reste dans la veine pensive du deuxième, mais un sentiment d'étrangeté ininterrompu est engendré par la dissonance constante de la mélodie simple. La célèbre Mazurka en la mineur commence et s'achève avec un passage d'accords mystérieusement dissonants, un "cadre" qui met en relief l'un des plus poignants thèmes principaux de Chopin, dont le côté touchant vient de son tendre chromatisme. Comme dans le trio de

la Mazurka en mi mineur, les bourdons de la partie centrale de la Mazurka en la mineur font revenir temporairement le royaume expressif vers un son traditionnel de “folk”, une atmosphère à laquelle Chopin met un terme presque brutalement avec des octaves soudain dissonantes.

#### **Mazurkas, op. 30**

Dans son cinquième recueil de Mazurkas, op. 30 (1837), Chopin juxtaposa trois œuvres relativement courtes (et plus compliquées qu’il n’y paraît) dans des formes tripartites et une aux formulations plus complexes. Dans la Mazurka en ut mineur, la structure ternaire directe laisse l’attention se focaliser sur des détails comme la tendance à éviter des notes d’accompagnement sur les temps forts du thème principal, ce qui donne à cet air un côté mystérieusement hésitant. La deuxième Mazurka animée en si mineur avance si résolument qu’on pourrait ne pas remarquer que le thème initial ne revient jamais, et que le morceau s’achève dans une tonalité différente de celle dans laquelle il a débuté. Le thème principal de la troisième Mazurka, en ré bémol majeur, est construit à partir de contrastes soudains: fort / doux, majeur / mineur. La section centrale riche en digressions voit s’enchaîner trois

thèmes séparés, dont aucun ne parvient totalement à trouver une fin. La dernière Mazurka, en ut dièse mineur, bâtie sur une série de thèmes de caractère très variable, explore avec soin un royaume expressif plus épineux. L’accompagnement arpégé du thème initial évoque le son des guitares. Un autre thème répète de manière statique un schéma rythmique pointé. La section centrale déverse un air hardiment triomphal. La coda s’évanouit dans un chromatisme extrême et mystérieux. Dans l’ensemble, cette œuvre culminante du recueil semble avoir un caractère expérimental, comme si elle s’efforçait de raconter une histoire inconnue.

#### **Mazurkas, op. 63**

Les Mazurkas, op. 63 (1846), le dernier recueil que publia Chopin, regroupent des études relativement courtes en étrangeté musicale. La structure tripartite assez simple de la Mazurka initiale, en si majeur, permet à ses aspects inhabituels de se détacher plus nettement, comme dans les soudains contrastes de dynamique et de registre du thème instable de la section centrale, et l’allusion voilée à ce thème juste avant la solide cadence finale. La forme modeste de la deuxième Mazurka, en fa mineur, laisse ressortir les merveilleuses dissonances de

l'émouvant thème principal. La troisième Mazurka, en ut dièse mineur, est très intéressante: elle ressemble davantage à une modeste valse qu'à une mazurka. Le passage à la complexité sous couvert de contrepoint formel est donc totalement inattendu – un strict canon à l'octave – à la fin de la courte coda, qui produit un effet aussi éloigné que les dissonances et bourdons que Chopin avait employés dans ses premières mazurkas.

#### **Mazurkas, op. 68**

Les Mazurkas, op. 68, appartiennent à un groupe de compositions dont la mère et la sœur de Chopin autorisèrent la publication après sa mort, sous la responsabilité musicale de son ancien associé Julian Fontana. Chopin composa probablement les trois premières mazurkas à Varsovie. La Mazurka en ut majeur (1830) trahit ses origines nationales essentiellement par le biais de l'importance répétée accordée aux troisièmes temps accentués, un effet syncopé courant dans les mazurkas dansées. Les rythmes pointés et les quatrièmes degrés mélodiques augmentés qui reviennent sans cesse servent de repères génériques principaux à la deuxième Mazurka, en la mineur (1827). Un grand

nombre de ces mêmes caractéristiques (rythmes pointés, quarts "lydiennes" augmentées, syncopes) se retrouvent dans la troisième Mazurka, en fa majeur (1829), mais les passages les plus typiquement "nationaux" se trouvent dans les bourdons de cornemuse et la mélodie dissonante du court trio central. La quatrième Mazurka, en fa mineur, provient d'une esquisse trouvée dans les papiers de Chopin après sa mort: Fontana publia dans cet opus sa tentative de mise en forme de ce que Chopin avait laissé à l'état de brouillon dans son esquisse. On a longtemps pensé qu'il s'agissait de l'ultime composition de Chopin, mais des recherches récentes laissent supposer qu'elle date plus probablement de 1846 et que ce fut peut-être la première idée de Chopin pour une mazurka en fa mineur à inclure dans l'opus 63. Comme les thèmes des autres mazurkas enregistrées ici, la mélodie principale se déroule par à-coups en raison du manque de notes d'accompagnement sur les temps forts. Les dissonances chromatiques de la mélodie augmentent seulement le côté hésitant de ce thème, l'un des plus lancinants de Chopin.

© 2022 Jeffrey Kallberg

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available

---



CHAN 20117

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 6



CHAN 10943

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 5



Also available

---



CHAN 10852

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 4



CHAN 10813

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 3





Also available

---



CHAN 10714

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 2



CHAN 10588

Louis Lortie plays Chopin  
Volume 1



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@chandos.net).

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Fazioli Model F 278 grand piano (serial no. 2782238) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

FAZIOLI

Jaques Samuel  
PIANOS

Piano technician: Finlay Fraser, Jaques Samuel Pianos, London

**Recording producer** Jonathan Cooper

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Alexander James

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 13 – 15 October 2021

**Front cover** Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** G. Schirmer, Inc. (Polonaise), Dover Publications, Inc., New York (other works)

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

**Fryderyk Franciszek Chopin** (1810–1849)

- |         |                                                                                                             |       |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 - 4   | <b>Quatre Mazurkas, Op. 17</b> (1833–34)                                                                    | 12:57 |
| 5       | <b>Rondo à la Mazur, Op. 5</b> (1826–27)<br>in F major • in F-Dur • en fa majeur                            | 8:24  |
| 6       | <b>Boléro, Op. 19</b> (1833)<br>in C major/A major • in C-Dur/A-Dur • en ut majeur/la majeur                | 7:35  |
| 7 - 9   | <b>Nos 1–3 from Quatre Mazurkas, Op. 68</b><br>(1830, 1827, 1829)                                           | 5:47  |
| 10      | <b>Rondo, Op. 16</b> (c. 1833)<br>in C minor/E flat major • in c-Moll/Es-Dur • en ut mineur/mi bémol majeur | 9:40  |
| 11 - 14 | <b>Quatre Mazurkas, Op. 30</b> (1837)                                                                       | 9:12  |
| 15      | <b>Tarantelle, Op. 43</b> (1841)<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur                        | 3:22  |
| 16 - 18 | <b>Trois Mazurkas, Op. 63</b> (1846)                                                                        | 6:08  |
| 19      | <b>Polonaise, Op. 53 'Héroïque'</b> (1842)<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur              | 7:45  |
| 20      | <b>Mazurka, Op. 68 No. 4</b> (?1846)<br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur                               | 2:07  |

TT 73:00

FAZIOLI  
*Jacques Samuel*  
 PIANOS

**Louis Lortie** piano  
 © 2022 Chandos Records Ltd  
 © 2022 Chandos Records Ltd  
 Chandos Records Ltd  
 Colchester  
 Essex  
 England