

Chandos

CHAN 8482

Frédéric Chopin (1810-1849)
THE COMPLETE ÉTUDES

12 Études Op.10

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 1 No. 1 in C major (1:55) | 18 No. 6 in G sharp minor (2:04) |
| 2 No. 2 in A minor (1:19) | 19 No. 7 in C sharp minor (6:12) |
| 3 No. 3 in E major (4:29) | 20 No. 8 in D flat major (1:06) |
| 4 No. 4 in C sharp minor (2:05) | 21 No. 9 in G flat major (0:57) |
| 5 No. 5 in G flat major (1:39) | 22 No. 10 in B minor (4:38) |
| 6 No. 6 in E flat minor (4:01) | 23 No. 11 in A minor (3:39) |
| 7 No. 7 in C major (1:29) | 24 No. 12 in C minor (2:31) |
| 8 No. 8 in F major (2:19) | |
| 9 No. 9 in F minor (2:07) | |
| 10 No. 10 in A flat major (2:04) | |
| 11 No. 11 in E flat major (2:15) | |
| 12 No. 12 in C minor (2:43) | |

12 Études Op.25

- | |
|--------------------------------|
| 13 No.1 in A flat major (2:35) |
| 14 No. 2 in F minor (1:34) |
| 15 No. 3 in F major (1:44) |
| 16 No. 4 in A minor (1:33) |
| 17 No. 5 in E minor (3:21) |

Trois Nouvelles Études

- | |
|---------------------------------|
| 25 No. 1 in F minor (2:13) |
| 26 No. 2 in D flat major (1:43) |
| 27 No. 3 in A flat major (2:05) |

LOUIS LORTIE piano

A Chandos Digital Recording.

Recording Producer: Brian Couzens.

Sound Engineer: Ralph Couzens. Assistant Engineer: Philip Couzens.

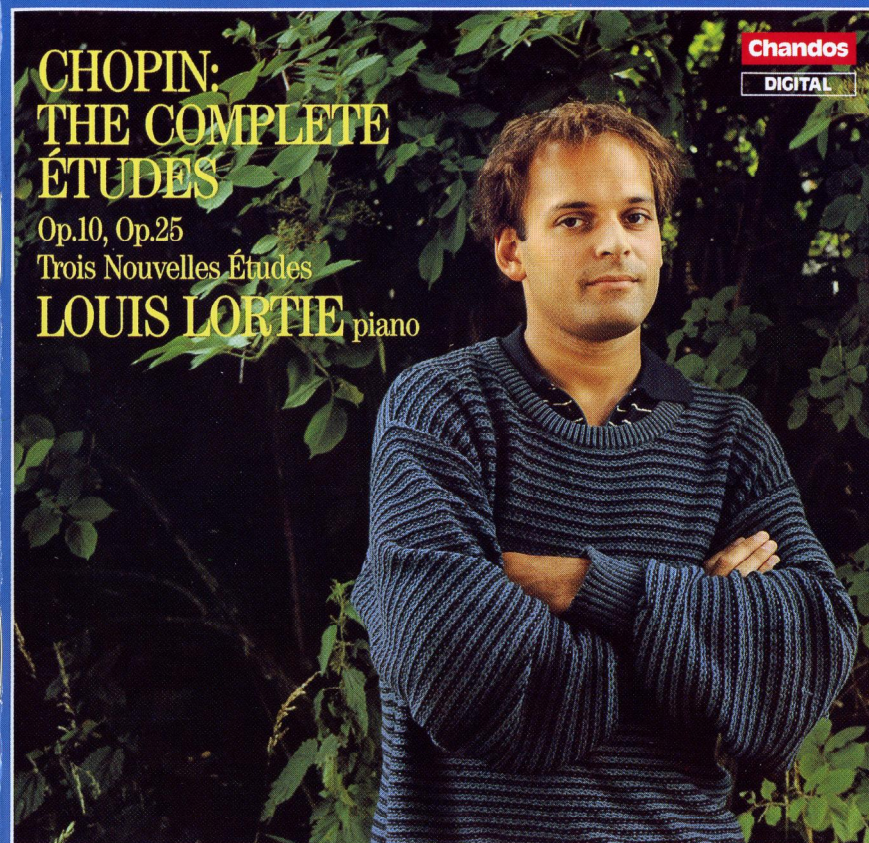
Recorded at The Maltings, Snape, Suffolk in April 1986.

Cover Photo of Louis Lortie by Steve Turner. Design: Type City.

© 1986 Chandos Records Ltd. © 1986 Chandos Records Ltd.

Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne.

CHANDOS RECORDS LTD, LONDON, ENGLAND



Chopin's Études form the foundation of nineteenth century keyboard technique and were written with a specific purpose in mind. The available studies by Cramer and Clementi (whose *Gradus ad Parnassum* was later so delightfully and touchingly parodied by Debussy), while far removed from Czerny's dry and academic *The School of Velocity*, were inadequate for Chopin's revolutionary temperament and teeming imagination.

At the tender age of nineteen he was already writing to his friend Titus Woyciechowski saying, "I have done a big exercise *en forme* in a manner of my own". He was referring to the first draft of his opus 10 Études, works which were to blend virtuosity and poetry in a hitherto unknown way and in a style so concentrated and satisfying that it has never since been excelled. To quote Sir Donald Tovey, "Chopin's Études stand alone. With the single exception of Brahms' *Variations on a Theme of Paganini*, no other composer has so nobly overcome the immense difficulty of writing works that shall systematize and exhibit one by one the extreme resources of the modern pianoforte whilst at the same time remaining spontaneous music of a high order." And, as any pianist will readily admit, Chopin's Études are a lifelong occupation: once their notorious difficulties have been fully mastered, the journey towards their always elusive poetry has only just begun.

Opus 10 was published in 1833, entitled *Douze Grandes Études* and suitably dedicated to Liszt. In no. 1 Chopin obtains the greatest brilliance and sonority by spreading his arpeggios over an interval of a tenth instead of confining them (like Cramer) within the octave. A "runaway chorale", this Étude's force and originality prompted Rellstab, the German critic, to say, "those who have distorted fingers may put them right by practising these studies; but those who have not, should not play them, at least not without a surgeon handy."

No. 2 sadiistically extends a stress on the right hand's weakest fingers, replacing widely spaced arpeggios with close-knit chromatic scales. Cortot invariably escaped this cruel imposition by following 1 with 4.

Chopin was particularly fond of his third study. An Étude in touch and imaginative range, its subtle poetic challenge is often mistaken, particularly by competition organisers, for a soft option. No. 4, by way of contrast, is a shot-from-guns piece of virtuosity and has been called a "veritable lance of tone". Right and left hand figurations chase each other in a demonic game of tag, a fiery Chopinesque consequence of Bach's imitative writing.

No. 5 scintillates exclusively on the black keys or pentatonic scale, while no. 6 achieves an elegaic eloquence and an almost Wagnerian chromaticism through "a sort of double minor". No. 7 is surely Chopin's "Toccata", its basic C major enlivened by a profusion of accidentals, and no. 8 combines sparkling arpeggios with a comically assured and swaggering theme. As James Huneker says, "It is as if the sea were melodic and could shatter and tumble into tuneful foam." No. 9 contrasts short gasps and long phrases and rises to an almost operatic declamation, to cries and echoes unique in Chopin. The left hand contains awkward extensions, though this study is much less demanding than no. 10. Here the rapid shifts of accent and emphasis prompted Von Bülow to claim, "He who can play this study in a really finished manner may congratulate himself on having climbed to the highest point of the pianist's Parnassus."

The blithe poetry of no. 11 is like an ironic curse for small-handed pianists confronted by such widely-spaced arpeggiated chords, while no. 12 brings the series to a savagely rhetorical close. Supposedly inspired by news of Warsaw's capitulation to the Russians in 1831, such fist-shaking defiance silences for ever the view of Chopin,

occasionally still current, as a drawing-room dandy, endlessly concerned about the cut of his suits or the style of his hats.

The opus 25 Études were published in 1837 and dedicated to Liszt's mistress, the Countess Marie d'Agoult. No less technically arduous than opus 10, they achieve even greater imaginative heights, and it was the first that prompted Schumann's admiration. For him its melody's rain-washed freshness was like "an aeolian harp having all the scales and an artist's hand combining them with all kinds of fantastic embellishments, but always with an audible deeper tone in the bass and a softly flowing *cantilena* in the treble . . . more a poem than a study . . . an ululation of the A flat major chord." No. 2 appealed no less intensely to his fancy, music "charming, drowsy and soft as the song of a child singing in its sleep". Its gentle but *presto* flight (later so ingeniously disfigured by both Brahms and Godowsky) is contrasted by no. 3, a rollicking caprice whose opening rhythm is cleverly altered before a final ascent into the blue and a questioning and conciliatory close. For Von Bülow this study had all the "tantalising, elusive charm of a humming bird in flight."

No. 4 is full of nervous agitation, and its treacherous left hand leaps have provided a notable pitfall for pianists, as well as a clear inspiration for Scriabin in his own B flat minor Étude, opus 8 no. 7. No. 5 commences with an attack of musical hiccoughs later transmuted into a melody of rare limpidity and insinuation. No. 6 is in thirds and, according to Louis Ehlert, Chopin not only versifies an exercise but "transforms it into such a work of art that in studying it one could sooner fancy oneself on Parnassus than at a lesson."

With no. 7 a high expressive point is reached. How Chopin's contemporaries must have wondered over this intensely slavonic and passionate duet (it is often erroneously considered a study for the left hand) with its exploitation of all the most subtle aspects of a pianist's touch and technique! Nos. 8 and 9 are *jeux d'esprit*, the first an Étude in sixths, the second the "butterfly" Étude, of consummate lightness and grace.

But Chopin reserves his most startling surprise for the last three Études. These are of such epic stature that they alone would fully confirm Chopin's genius and imaginative scope. No. 10 is for *legato* octaves, its melody sustained amid the surrounding tumult. The central *lento* provides a brief oasis of calm and delicate polyphony before the sinister resumption of the music's whirlwind fury. No. 11 is as grand in conception if a good deal more sharply focused than the boldest of Liszt's Études. The opening four bars were added as an afterthought and their ominous quiet makes the subsequent uproar all the more powerful and effective. Dizzying right hand semiquavers soar and cascade above the left hand's martial theme and the final searing uprush provides one of those audacious gestures at once so typical and so astonishing.

The final Étude, like the last Étude from opus 10, is in C minor and, like the first of that opus, is a study in arpeggios. This time, however, they extend over an octave rather than a tenth, but the harmony is wonderfully rich and the actual music of a Beethovenian magnificence. Often known as the "Ocean" Étude, this sombre *cantus firmus* "shows strength designed and controlled in the creation of a sovereign and conquering beauty." Who else but Chopin could have offered us three such dramatic finales in succession, or harnessed beauty and duty with such total success? Variety is the spice of the Chopin Études, and their quality was duly recognised by Debussy, who dedicated *his* Études to the memory of Chopin — a moving and entirely suitable tribute from one genius to another.

A gentler side of Chopin's art is evident in the *Trois Nouvelles Études*, a poetic pendant published in 1840 to form a contribution to Moscheles' optimistically entitled *La Méthode des Méthodes*. More domestic but even more subtle than their celebrated companions from opus 10 and 25, the first and second exploit fundamental aspects of polyrhythm and the third demands the simultaneous use of *staccato* and *legato*. Again, Chopin turns a basic technical problem to breathtaking poetic advantage, and one is left to marvel at the sinuous chromaticism of the F minor, the serene benediction of the A flat, or the idealized waltz of the D flat.

© 1986 Bryce Morrison.

Louis Lortie was born in Montreal in 1959 and achieved early success with the Montreal Symphony Orchestra prize in 1972 and the CBC Radio Talent Competition Prize in 1975.

After his remarkable début in Toronto early in 1978, he was the guest soloist on the Toronto Symphony Orchestra's tour of Japan and China. He made his American début in 1980 with the Seattle Symphony Orchestra and in 1983 was invited back to China.

In September 1984 he won first grand prize at the Busoni International Competition in Italy by a unanimous verdict of the jury, and two weeks later he made a great impression at the Leeds International Competition, where he took fourth prize in a strongly contested final.

His recital débuts in Washington DC and London have won him considerable critical acclaim. In addition to his Canadian appearances, he travels regularly to Europe and has performed at several venues in the UK including the Aldeburgh Festival.

Louis Lortie is recording a series of Mozart piano concertos for Chandos with I Musici de Montréal. The first of these recordings, No. 12 in A major K414 and No. 14 in E flat major K449, is already available (ABRD 1166 LP, ABTD 1166 cassette; CHAN 8355 Compact Disc).

CHOPIN : Les 24 Études, op. 10 et op. 25, et les Trois Nouvelles Études

Les Études de Chopin constituent les fondations mêmes de la technique pianistique du 19^e siècle et furent écrites dans un but précis. Les études alors disponibles, celles de Cramer et de Clementi (dont le *Gradus ad Parnassum* fut plus tard parodié par Debussy d'une façon si délicate et si touchante), bien que loin d'être aussi sèches et académiques que *L'École de la virtuosité* de Czerny, ne pouvaient satisfaire le tempérament révolutionnaire et la bouillonnante imagination poétique de Chopin.

À l'âge de dix-neuf ans, celui-ci écrivait déjà à son ami Titus Woyciechowski : "J'ai composé un grand exercice en forme, dans une manière qui m'est personnelle". Il faisait allusion à la première version de ses Études opus 10, œuvres qui devaient faire fusionner virtuosité et poésie d'une façon sans précédent et dans un style si concentré et si satisfaisant qu'il n'a jamais été surpassé depuis. Selon Sir Donald Tovey, "les Études de Chopin

sont uniques. À la seule exception de Brahms dans ses *Variations sur un thème de Paganini*, aucun autre compositeur n'a si noblement surmonté l'immense difficulté qu'il y a à écrire des œuvres qui systématisent et présentent une à une les ressources extrêmes du piano moderne tout en constituant en même temps une musique spontanée de niveau élevé." Et, ainsi que tout pianiste en conviendra volontiers, les Études de Chopin ont de quoi occuper l'interprète pendant sa vie entière car, une fois leurs difficultés notoires pleinement maîtrisées, le voyage de découverte de leur poésie toujours insaisissable ne fait que commencer.

Publié en 1833 sous le titre de *Douze Grandes Études*, l'opus 10 était dédié — non sans à-propos — à Liszt. Dans l'Étude n° 1, Chopin obtient le maximum de brillant et de sonorité en étalant ses arpegges sur un intervalle d'une dixième au lieu de les limiter (comme Cramer) à une octave. Véritable "chorale emballée", cette Étude est d'une force et d'une originalité qui amenèrent le critique allemand Rellstab à déclarer que "ceux dont les doigts sont déformés réussiront peut-être à les redresser en s'exerçant à jouer ces études; mais les autres feront mieux de s'abstenir — sauf s'ils disposent d'un bon chirurgien".

À ces arpegges largement étalés, la n° 2 fait sadiquement succéder des gammes chromatiques serrées, imposant aux doigts les plus faibles de la main droite une cruelle épreuve — à laquelle Cortot échappait en jouant invariablement la n° 4 tout de suite après la n° 1!

Chopin aimait tout particulièrement sa troisième Étude. C'est une étude de toucher, dont la subtile poésie lance un défi aux ressources d'imagination de l'interprète, et qui est souvent prise — bien à tort, notamment par les organisateurs de concours — pour une pièce relativement facile. L'Étude n° 4, dont les rafales de virtuosité contrastent totalement avec la précédente, a pu être qualifiée de "véritable jet de sonorité". Les figurations de la main droite et de la main gauche s'y donnent mutuellement la chasse en un démoniaque jeu de poursuite, flamboyante séquelle, chez Chopin, de l'écriture en imitation pratiquée par Bach.

L'Étude n° 5 scintille exclusivement sur les touches noires (qui correspondent à la gamme pentatonique), tandis que l'Étude n° 6 doit son éloquence élégiaque et son chromatisme quasi wagnérien à "une sorte de double mineur". L'Étude n° 7 constitue assurément la "Toccata" de Chopin, sa tonalité de base (ut majeur) étant épicée d'une profusion d'altérations accidentelles, et la n° 8 combine d'étincelants arpegges et un thème fringant, d'une amusante assurance. Selon le mot de James Huneker, "c'est comme si la mer était mélodie et pouvait se briser en un déferlement d'écume harmonieuse".

La n° 9 fait contraster de brefs soupirs et de longues phrases et s'épanouit en une déclamation faisant presque penser à un opéra, avec des cris et des effets d'écho sans équivalent dans les autres œuvres de Chopin. La partie confiée à la main gauche contient des écarts d'une difficulté considérable, bien que cette étude soit beaucoup moins ardue que la n° 10. Là, les rapides changements d'accent et de nuance amenèrent Von Bülow à dire que "celui qui parvient à jouer cette étude d'une façon vraiment achevée peut se féliciter d'avoir atteint le sommet du Parnasse du pianiste".

Dans son allègre poésie, l'Étude n° 11 est comme une malédiction ironique pour les pianistes — surtout s'ils n'ont pas de grandes mains — qui doivent faire face à l'immense difficulté d'exécution de ses arpegges si largement étalés, et la n° 12 donne à la série une conclusion caractérisée par la sauvagerie de sa rhétorique. Inspiré, paraît-il, par la nouvelle de la capitulation de Varsovie devant les Russes en 1831, ce furieux cri de

révolte dément à tout jamais l'image, encore parfois acceptée, d'un Chopin dandy de salon ne se souciant que de la coupe de ses costumes ou du style de ses chapeaux.

Les Études de l'opus 25 furent publiées en 1837 et dédiées à la maîtresse de Liszt, la comtesse Marie d'Agoult. Non moins ardues, techniquement, que celles de l'opus 10, elles atteignent des sommets d'imagination encore plus élevés, et la première déclina l'admiration de Schumann. Pour lui, la fraîcheur de pluie de sa mélodie était comme "une harpe éolienne pourvue de toutes les gammes, qu'une main d'artiste combinait avec toutes sortes d'embellissements fantastiques, mais toujours avec une sonorité plus profonde dans le grave et une cantilène doucement fluide dans l'aigu... plus un poème qu'une étude... une ondulation de l'accord de la bémol majeur". L'Étude n° 2 ne l'enchantait pas moins; il la trouvait "charmante, rêveuse et légère comme la voix d'un enfant chantant dans son sommeil". À la douceur de sa course *presto* (qui, plus tard, devait être si ingénieusement défigurée par Brahms et par Godowsky) succède le contraste de l'Étude n° 3, caprice plein de vivacité dont le rythme initial est habilement varié avant une ascension finale dans l'azur et une conclusion à la fois interrogative et conciliatrice. Pour Von Bülow, cette étude avait tout le "charme insaisissable et fugitif d'un oiseau-mouche en plein vol".

L'Étude n° 4 est pleine d'agitation nerveuse et les bonds pleins de traîtrises qu'elle fait faire à la main gauche tendent de redoutables traquenards aux pianistes. Scriabine s'en est nettement inspiré dans son Étude en si bémol mineur, opus 8 n° 7. L'Étude n° 5 commence par un accès de hoquet musical, qui se transforme bientôt en une mélodie particulièrement limpide et persuasive. La n° 6 est une étude de tierces et, selon Louis Ehlert, Chopin non seulement y "met en vers un exercice" mais "le transforme en une telle oeuvre d'art qu'en l'étudiant il est plus facile de se croire sur le Parnasse qu'à une leçon".

Avec l'Étude n° 7, nous atteignons un sommet expressif. Comme les contemporains de Chopin durent s'étonner du caractère si intensément slave et passionné de ce duo (souvent considéré à tort comme une étude pour la main gauche), avec son ardente éloquence et son exploitation de toutes les ressources les plus subtiles du toucher et de la technique pianistiques! La n° 8 et la n° 9 sont des jeux d'esprit: la première est une étude de sixtes et la deuxième — l'Étude "Papillon" — est d'une grâce et d'une légèreté consommées.

Mais Chopin réserve sa plus grande surprise pour les trois dernières Études de la série. Ce sont des oeuvres d'une telle stature épique qu'elles suffiraient à confirmer à elles seules le génie de Chopin et l'ampleur de son imagination. La n° 10 est une étude pour les octaves *legato*, où la ligne mélodique est soutenue au milieu de tout le tumulte environnant. Le bref *lento* central constitue une oasis de calme et de délicate polyphonie avant la sinistre reprise du furieux tourbillon de la musique. La n° 11 est de conception aussi imposante — bien que beaucoup plus serrée — que les plus hardies des Études de Liszt. Ses quatre mesures initiales furent ajoutées après coup, et leur calme menaçant rend le déchaînement ultérieur d'autant plus puissant et impressionnant. Les étourdissantes doubles croches de la main droite jaillissent et ruissellent en cascades au-dessus du thème martial confié à la main gauche, et la brûlante envolée finale constitue l'un de ces gestes audacieux à la fois si typiques du compositeur et si étonnants.

L'Étude finale, de même que la dernière de l'opus 10, est en ut mineur; comme la première étude de cet opus, c'est une étude d'arpèges. Cette fois-ci, cependant, les arpèges ne couvrent qu'une octave et non plus une

dixième, mais l'harmonie en est merveilleusement riche et la musique elle-même est d'une magnificence toute beethovénienne. Souvent surnommée "Océan", cette étude au sombre *cantus firmus* "manifeste une force maîtrisée et contrôlée dans la création d'une beauté souveraine et conquérante". Qui d'autre que Chopin aurait pu nous offrir coup sur coup trois finales aussi dramatiques ou concilier l'utile et la beauté avec un succès aussi total? Si la variété est le piment de la vie, elle est aussi celui des Études de Chopin, et nul n'a mieux reconnu la qualité de celles-ci que Debussy, qui dédia ses propres Études à la mémoire de Chopin — hommage émouvant et parfaitement approprié d'un génie à un autre.

Un côté plus paisible du génie de Chopin est en évidence dans les *Trois Nouvelles Études*, publiées en 1840 dans le cadre du recueil établi par Moscheles sous le titre optimiste de *La Méthode des Méthodes*. Plus intimes mais encore plus subtiles que leurs célèbres parentes des opus 10 et 25, les deux premières exploitent les aspects fondamentaux de l'écriture polyrythmique et la troisième l'emploi simultané du *staccato* et du *legato*. Là encore, Chopin tire parti d'un problème technique élémentaire pour produire la plus extraordinaire poésie, et l'on ne peut que rester émerveillé devant le chromatisme sinueux de l'Étude en fa mineur, la sereine bénédiction de l'Étude en la bémol ou la valse idéalisée de l'Étude en ré bémol.

© 1986 Bryce Morrison.
Traduction: R. Michel

Louis Lortie naquit à Montréal en 1959 et se fit connaître rapidement en remportant le prix de l'Orchestre symphonique de Montréal en 1972 et le prix du concours des talents de la CBC Radio en 1975.

Après un début remarquable à Toronto au début de 1978, il prit part, en qualité de soliste invité, à la tournée qu'effectua le Toronto Symphony Orchestra au Japon et en Chine. Il joua pour la première fois aux États-Unis en 1980 en compagnie du Seattle Symphony Orchestra et fut de nouveau invité à se rendre en Chine en 1983.

En septembre 1984, il remporta le premier grand prix du concours international Busoni (Italie) que lui décerna un jury unanime. Deux semaines plus tard, il fit grande impression lors du concours international de Leeds, où il remporta le quatrième prix dans une finale ardemment disputée.

Ses premiers récitals à Washington et à Londres lui ont attiré les faveurs du public. Outre ses prestations canadiennes, il se rend régulièrement en Europe, et il a donné plusieurs concerts dans le Royaume-Uni, y compris au festival d'Aldeburgh.

Louis Lortie enregistre actuellement une série de concertos pour piano de Mozart pour Chandos, et ce en compagnie de l'ensemble I Musici de Montréal. Le premier de ces enregistrements, qui réunit les concertos no.12 en la majeur, K414, et no.14 en mi bémol majeur, K449, est déjà disponible sous les numéros suivants: ABRD 1166 (Musicassette), ABTD 1166 (Cassette) et CHAN 8355 (Compact Disc).

Traduction Sylvie Seguin

Chopin: Étüden op. 10 und 25, Trois nouvelles Études

Chopins Étüden bilden die Grundlage der Klaviertechnik des 19. Jahrhunderts und wurden zu einem spezifischen Zweck geschrieben. Die dem jungen Komponisten seinerzeit vorliegenden "Studien" von Cramer und Clementi (dessen *Gradus ad Parnassum* Debussy später so reizend parodierte) waren zwar von der akademischen Trockenheit der *Schule der Geläufigkeit* Czernys weit entfernt, erwiesen sich aber dennoch als unzureichend für Chopins revolutionäres Temperament und seine überbordende Phantasie.

Schon im zarten Alter von neunzehn Jahren schrieb er an seinen Freund Titus Wojciechowski: "Ich habe eine große Übung *en forme* gemacht, in meiner eigenen Manier." Er sprach dabei von den ersten Entwürfen zu seinen Étüden op. 10, in denen er Virtuosität und Poesie in einer bisher ungekannten Weise miteinander verband und dafür eine überaus konzentrierte und überzeugende stilistische Lösung fand, die bis heute nicht übertroffen worden ist. Donald Tovey schrieb: "Chopins Étüden sind einzigartig. Mit der einzigen Ausnahme von Brahms' *Paganini-Variationen* hat es kein anderer Komponist vermocht, die ungeheuren Schwierigkeiten zu überwinden, die ein solches Unternehmen mit sich bringt: Werke zu schreiben, die der Reihe nach die äußersten Möglichkeiten des modernen Klaviers ausnutzen und zugleich im höchsten Grade spontan wirken." Chopins Étüden sind außerdem ein lebenslang dankbares Studienobjekt, denn, das wird jeder Pianist zugeben, wenn man die berühmten technischen Schwierigkeiten erst einmal gemeistert hat, steht man erst am Beginn der Erkundung ihres schwer faßbaren Gehalts.

Op. 10 wurde 1833 unter dem Titel *Douze grandes Études* veröffentlicht und ist Franz Liszt gewidmet. In Nr. 1 erzielt Chopin höchste Brillanz und Klangfülle, indem er seine Arpeggien über eine Dezime ausbreitet, statt sie (wie Cramer) auf eine Oktave zu beschränken. Nr. 2 fordert in geradezu sadistischer Weise die beiden schwächsten Finger der rechten Hand und ersetzt die breiten Arpeggien durch eng gewirkte chromatische Tonleitern. Cortot zog sich meist aus der Affäre, indem er auf Nr. 1 die Nr. 4 folgen ließ.

Chopin selbst hing sehr an seiner Étüde Nr. 3, deren subtile Poesie oft unterschätzt wird — vor allem bei Klavierwettbewerben. Nr. 4 ist dagegen ein unbeschwertes Virtuosenstück, weitgriffig und klangvoll; die rechte und linke Hand scheinen einander in einem dämonischen Spiel zu jagen, eine feurige Chopinsche Weiterentwicklung von Bachs imitativer Technik.

Nr. 5 brilliert ausschließlich auf den schwarzen Tasten oder der pentatonischen Skala, während Nr. 6 eine sprechende elegische Wehmut und (durch "eine Art doppeltes Moll") eine fast Wagnersche Chromatik erzielt. Nr. 7 ist Chopins "Toccata", mit zahlreichen Versetzungszeichen, um die Grundtonart C-dur aufzulockern, und Nr. 8 verbindet glitzernde Arpeggios mit einem komisch-prahlerischen Thema — James Huneker schrieb: "Das Meer scheint melodisch geworden und in singendem Schaum aufspritzen zu wollen."

Nr. 9 kontrastiert kurze Wendungen mit längeren Passagen und erhebt sich zu einer fast opernhaften Deklamation, mit bei Chopin fast einzigartigen Ausrufen und Echos. Die linke Hand muß einige recht gefährliche Klippen meistern, aber im ganzen ist diese Étüde weniger schwierig als Nr. 10, die rasch wechselnde Betonungen und Anschläge hat.

Die scheinbar luftige Poesie von Nr. 11 erweist sich für Pianisten mit kleiner Griffbreite als ironischer Fluch,

wenn sie sich mit den weitgriffigen arpeggierten Akkorden konfrontiert sehen, während Nr. 12 die Reihe zu einem wild-rhetorischen Abschluß bringt — die sogenannte "Revolutionsetüde" wurde angeblich durch die Nachricht von der Kapitulation Warschaws vor den Russen (1831) inspiriert, und ihre trotzige Gebärde widerlegt das noch heute verbreitete Vorurteil, Chopin sei ein dandyhafter Salonmusiker gewesen, der sich ausschließlich um den Schnitt seiner Anzüge und den Stil seiner Hüte kümmerte.

Die Étüden des op. 25 wurden 1837 veröffentlicht und sind Liszts damaliger Geliebter gewidmet, der Gräfin Marie d'Agoult. Sie sind technisch nicht weniger anspruchsvoll als die Stücke des op. 10 und erreichen eine noch größere Ausdrucksbreite und einen noch höheren Reichtum der Phantasie. Vor allem Nr. 1 beeindruckte Robert Schumann: "Denke man sich, eine Aolsharfe hätte alle Tonleitern und es würde diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzerrungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etude." Auch Nr. 2 hat sich Schumann "unvergesslich eingeprägt, so reizend, so träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schläfe." Der sanfte Flug dieses *presto* (später auf so geniale Weise von Brahms und Godowsky verunstaltet!) kontrastiert mit Nr. 3, einer munteren Caprice, deren einleitender Rhythmus vor einem abschließenden Aufstieg in unbestimmte Höhen und einem zugleich fragenden und versöhnlichen Abschluß geschickt abgewandelt wird.

Nr. 4 ist nervös-erregt, und die gefährlichen Sprünge der linken Hand haben schon viele Pianisten stolpern lassen und außerdem offenbar Skriabin zu seiner b-moll-Etüde op. 8 Nr. 7 inspiriert. Der musikalische Schluckauf, mit dem Nr. 5 anhebt, wird später in eine ungemein klare und ausdrucksvolle Melodie verwandelt. Nr. 6 ist aus Terzen gebaut; nach Louis Ehrlert hat Chopin hier nicht nur ein Übungsstück absolviert, sondern ein Kunstwerk erschaffen.

Mit Nr. 7 erreichen wir einen Gipfel der Ausdruckskraft. Wie mögen Chopins Zeitgenossen auf dieses leidenschaftliche, zutiefst slawische Duett reagiert haben, das oft fälschlich als Studie für die linke Hand eingeschätzt wird, und das die subtilsten Nuancen von Anschlag und Technik zur Anwendung bringt! Nr. 8 und 9 sind *jeux d'esprit*, jene auf dem Sextenspiel basierend, diese ein Meisterwerk voller Leichtigkeit und Anmut.

Seine verblüffendsten Effekte hebt Chopin sich jedoch für den Schluß auf. Die letzten drei Étüden sind von einer epischen Statur, die allein schon das Genie des Komponisten bezeugen könnte. Nr. 10 mit ihren *legato*-Oktaven enthält mitten im Tumult eine breit ausgehaltene Melodie, der Mittelteil (*Jento*) ist eine Oase der Ruhe und zarter Polyphonie, dann kehrt die finstere Wut der wirbelnden Musik zurück. Nr. 11 ist ebenso grandios konzipiert wie die kühnsten von Liszts Étüden, dafür aber schärfer profiliert. Die ersten vier Takte wurden später hinzugefügt, und ihre unheilvolle Ruhe macht den folgenden Aufruhr noch wirksamer und eindringlicher. Schwindelerregende Sechzehntel der rechten Hand sprudeln auf und ergießen sich über dem martialischen Thema der Linken, und der letzte sehrende Aufschwung ermöglicht eine der ebenso charakteristischen wie erstaunenden Gebärden pianistischer Rhetorik.

Die letzte Étüde, ebenso wie die letzte des op. 10 in c-moll, ist wie die Nr. 1 des früheren Etüdensatzes eine Studie in Arpeggios, die aber diesmal über eine Oktave ausgebreitet werden. Die Harmonien sind wunderbar

reich, und die Musik hat Beethovensche Größe; der düstere *cantus firmus* ist von gebändigter Kraft und erhabener Schönheit. Wer außer Chopin hätte drei so dramatisch erfüllte Finalstücke schreiben können, unmittelbar aufeinander folgend und mit einer überzeugenden Synthese von Schönheit und Pflichterfüllung? Debussy erkannte die Vielfältigkeit und den Reichtum der Chopinschen Etüden, als er seine eigenen dem Andenken des polnischen Komponisten widmete — ein bewegender und vollkommen angemessener Tribut eines Genies an ein anderes.

Eine sanftere Seite des Musikers Chopin zeigen die *Trois nouvelles Études*, ein 1840 veröffentlichter Beitrag zu Moscheles' optimistisch mit *La Méthode des Méthodes* betitelter Sammlung; sie sind schlichter, aber vielleicht noch subtiler als die berühmteren Etüden von op. 10 und 25. Die erste und zweite erkunden die Grundgesetze mehrfacher Rhythmen; die dritte verlangt gleichzeitiges *staccato*- und *legato*-Spiel. Wiederum macht Chopin aus einem technischen Problem eine überzeugende Stärke des poetischen Gehalts, und der Hörer steht staunend vor der gewundenen Chromatik der F-moll-, der ruhigen Heiterkeit der As-dur- und dem vergeistigten Walzer der Des-dur-Etüde.

© 1986 Bryce Morrison.
Übersetzung Siegfried Speyer

Louis Lortie wurde 1959 in Montréal geboren und errang seine ersten Erfolge als er 1972 den Preis des Orchestre symphonique de Montréal gewann und 1975 Sieger des CBC Radio Talentwettbewerbs wurde.

Nach seinem aufsehenerregenden Debüt in Toronto im Frühjahr 1978 wurde er Gastsolist auf der Japan- und China-Tournee des Toronto Symphony Orchestra. Sein USA-Debüt erfolgte 1980 mit dem Seattle Symphony Orchestra und 1983 wurde er wieder nach China eingeladen.

Im September 1984 gewann er den 1. Preis beim Internationalen Busoni-Wettbewerb (mit einer einstimmigen Entscheidung der Jury), und zwei Wochen später machte er großen Eindruck beim Klavierwettbewerb in Leeds, wo er in der letzten Runde den 4. Platz belegte.

Seine Klavierabende in Washington und London wurden von Publikum und Kritik gleichermaßen positiv aufgenommen. Neben seinen Auftritten in Kanada hat er auch zahlreiche Konzerte in Europa gegeben und in Großbritannien beim Aldeburgh Festival mitgewirkt.

Louis Lortie nimmt für Chandos eine Reihe von Mozarts Klavierkonzerten auf, zusammen mit I Musici de Montréal. Die erste Einspielung mit den Konzerten Nr. 12 und 14 (KV 414 bzw. 449) ist bereits erhältlich: ABRD 1166 (LP), ABRD 1166 (MC) und CHAN 8355 (CD).

Übersetzung Siegfried Speyer



Das Compact Disc Digital Audio System

bietet die bestmögliche Klangwiedergabe — auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.

[DDD] = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung

[ADD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung

[AAD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction — on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code.

[DDD] = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

[ADD] = analogue tape recorder uses during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

[AAD] = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing, digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is placed in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres.

[DDD] = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

[ADD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

[AAD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être prosaïque. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine. Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere.

[DDD] = si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

[ADD] = sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

[AAD] = riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfiliature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

Chandos**CHAN 8482****Frédéric Chopin (1810-1849)
THE COMPLETE ÉTUDES****12 Études Op.10**

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| [1] No. 1 in C major (1:55) | [16] No. 4 in A minor (1:33) |
| [2] No. 2 in A minor (1:19) | [17] No. 5 in E minor (3:21) |
| [3] No. 3 in E major (4:29) | [18] No. 6 in G sharp minor (2:04) |
| [4] No. 4 in C sharp minor (2:05) | [19] No. 7 in C sharp minor (6:12) |
| [5] No. 5 in G flat major (1:39) | [20] No. 8 in D flat major (1:06) |
| [6] No. 6 in E flat minor (4:01) | [21] No. 9 in G flat major (0:57) |
| [7] No. 7 in C major (1:29) | [22] No. 10 in B minor (4:38) |
| [8] No. 8 in F major (2:19) | [23] No. 11 in A minor (3:39) |
| [9] No. 9 in F minor (2:07) | [24] No. 12 in C minor (2:31) |
| [10] No. 10 in A flat major (2:04) | |
| [11] No. 11 in E flat major (2:15) | |
| [12] No. 12 in C minor (2:43) | |

12 Études Op.25

- | |
|----------------------------------|
| [13] No.1 in A flat major (2:35) |
| [14] No. 2 in F minor (1:34) |
| [15] No. 3 in F major (1:44) |

Trois Nouvelles Études

- | |
|-----------------------------------|
| [25] No. 1 in F minor (2:13) |
| [26] No. 2 in D flat major (1:43) |
| [27] No. 3 in A flat major (2:05) |

LOUIS LORTIE piano

DDD

© 1986 Chandos Records Ltd. © 1986 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne.
CHANDOS RECORDS LTD, LONDON, ENGLAND

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 9JL.