



Photo: Michael Schilhanst



FRÉDÉRIC CHOPIN
Etudes, Sonatas & Impromptus
JANINA FIALKOWSKA

2 CD

ATMA Classique

FRÉDÉRIC CHOPIN

Etudes Sonatas & Impromptus

CD 1

12 ETUDES, Opus 10

1 • Etude No. 1 in C major <i>do majeur</i>	1:57
2 • Etude No. 2 in A minor <i>la mineur</i>	1:24
3 • Etude No. 3 in E major <i>mi majeur</i>	4:49
4 • Etude No. 4 in C-sharp minor <i>do dièse mineur</i>	2:04
5 • Etude No. 5 in G-flat major <i>sol bémol majeur</i>	1:46
6 • Etude No. 6 in E-flat minor <i>mi bémol mineur</i>	4:43
7 • Etude No. 7 in C major <i>do majeur</i>	1:32
8 • Etude No. 8 in F major <i>fa majeur</i>	2:21
9 • Etude No. 9 in F minor <i>fa mineur</i>	2:42
10 • Etude No. 10 in A-flat major <i>la bémol majeur</i>	2:19
11 • Etude No. 11 in E-flat major <i>mi bémol majeur</i>	2:58
12 • Etude No. 12 in C minor <i>do mineur</i>	2:50

12 ETUDES, Opus 25

13 • Etude No. 1 in A-flat major <i>la bémol majeur</i>	3:24
14 • Etude No. 2 in F minor <i>fa mineur</i>	1:43
15 • Etude No. 3 in F major <i>fa majeur</i>	1:47
16 • Etude No. 4 in A minor <i>la mineur</i>	1:36
17 • Etude No. 5 in E minor <i>mi mineur</i>	3:22
18 • Etude No. 6 in G-sharp minor <i>sol dièse mineur</i>	2:03
19 • Etude No. 7 in C-sharp minor <i>do dièse mineur</i>	5:59
20 • Etude No. 8 in D-flat major <i>ré bémol majeur</i>	1:08
21 • Etude No. 9 in G-flat major <i>sol bémol majeur</i>	1:01
22 • Etude No. 10 in B minor <i>si mineur</i>	4:12
23 • Etude No. 11 in A minor <i>la mineur</i>	3:40
24 • Etude No. 12 in C minor <i>do mineur</i>	2:43

CD 2

Sonata No. 2, Opus 35 in B flat minor | *si bémol mineur* [26:07]

1 • Grave – Doppio Movimento	7:46
2 • Scherzo	7:23
3 • Marche funèbre	9:26
4 • Presto	1:25
5 • Impromptu No. 1, Opus 29 in A flat <i>la bémol</i>	4:14
6 • Impromptu No. 2, Opus 36 in F sharp <i>fa dièse</i>	5:56
7 • Impromptu No. 3, Opus 51 in G flat <i>sol bémol</i>	5:28
8 • Fantaisie-Impromptu, Opus 66 in C sharp minor <i>do dièse mineur</i>	5:26

Sonata No. 3, Opus 58 in B minor | *si mineur* [26:43]

9 • Allegro Maestoso	9:41
10 • Scherzo (<i>molto vivace</i>)	2:45
11 • Largo	9:08
12 • Presto, Non tanto	5:05

JANINA FIALKOWSKA PIANO

Fryderyk CHOPIN

(1810-1849)

*Music! soft charms of heaven and earth,
Whence didst thou borrow
thy auspicious birth?*

— Edmund Smith (1672-1710)
“Ode in Praise of Music”

Pablo Casals once remarked that “the great artists are innovators.” For composers as well, it is the faculty of innovation that seems to distinguish the truly great from the nearly great. One of history’s most miraculous innovators was the Polish pianist and composer Fryderyk Chopin. In his 39 years on Earth, Chopin created a revolutionary body of music that literally re-invented piano technique and revealed hitherto unimagined vistas of poetic expression. In so doing, he designed the blueprint for all keyboard music to come. His influence, both profound and far-reaching, touched illustrious composers of his own century and ours, including Liszt, Schumann, Wagner, Debussy, Granados, Szymanowski, Scriabin, and Rachmaninov. Bernard Gavoty has said of this remarkable legacy, “Chopin did nothing less than create the modern piano. In the history of art, there was to be the period before Chopin—and the period after him.”

Chopin’s genius is all the more astounding because it seems to have been a case of spontaneous combustion. His childhood offers few clues to the genesis of his inspiration. One searches in vain for the genealogical lines that connect his revolutionary utterances with their sources. His musical pedigree was not an exceptional one: several members of his cultured family were talented amateur musicians, but by no means geniuses. Nor did his formative years unfold in the sort of yeasty, highly-focussed musical environment that one associates with prodigies like Mozart. His youth was spent entirely in Poland, a country which had, until his time, produced no composers of distinction, and his native city of Warsaw, disadvantaged by its location on the eastern fringes of Europe, was well out of the

intellectual and artistic mainstream of Europe. Although its cultural scene was surprisingly rich and lively, the Warsaw of the early 1800s had little of the vibrancy and sophistication of Paris, Vienna or Berlin. Music education as well was still in its infancy.

From all accounts, Chopin was virtually self-taught, both as a pianist and composer. From earliest childhood, he seemed to know exactly what path he was meant to travel, and he proceeded confidently along it as if guided by some mysterious gyrocompass. In retrospect, it appears that those around him may have influenced his development more through what they did not do for him than for what they did. His family—unlike the families of, say, Mozart or Liszt—did not foist their ambitions upon him, nor did they seek monetary gain from his gifts. He was likewise blessed with devoted and enlightened teachers, first Adalbert Zywny, a violinist, and later Joseph Elsner, a composer of operas and head of Warsaw’s newly-established conservatory. Both Zywny and Elsner, neither of whom had much formal piano training, were clearly in awe of the boy’s genius, his zest for learning, and his uncompromising individuality. With a wisdom and humility that do them credit, they refrained from imposing their own ideas on him, preferring instead to simply stimulate and nurture.

Although Chopin’s education exposed him to the best that the German classical tradition had to offer, he was impervious to all musical models save those that served his own very particular designs. Of the composers whose keyboard works he studied (e.g., Bach, Mozart, Haydn, Hummel, Moscheles, Field, Weber), only his idols Bach and Mozart appear to have left any significant, lasting imprint on his music. Outside the classroom, his imagination was fired primarily by Italian opera, which was very popular in Warsaw at the time, and by the Polish dance rhythms he encountered in the countryside. It was the fusion of this novel mix of influences in Chopin’s fertile young imagination that fueled his unique artistic vision.

Chopin’s pianistic revolution was both aesthetic and technical. Aesthetically, it is no doubt his matchless gifts as a melodist that have endeared him to generations of music lovers. Those soaring, incandescent melodies that range freely over the entire keyboard and unfold like arias can be traced directly to his love of Italian opera. Wagner’s dismissal of him as “a composer for the right hand” notwithstanding, Chopin was the first composer to give the left hand something interesting to do: his sophisticated accompaniments intertwine so ingeniously with the melodic line that they often seem more like melodies-in-waiting than harmonic supports. He also energized his music with inventive new rhythmic textures and clothed it in a pungent new harmonic language, whose daring chromatic dissonances and exotic modulations foreshadowed the sound worlds of Wagner, Debussy, and even Schoenberg. By means of these and other expressive innovations, Chopin left the salon music of his contemporaries far behind. His princely refusal of hackneyed harmonic formulas, facile charm, and empty virtuosity elevated his music to a loftier, nobler plane.

Such music demanded nothing less than a revolution in piano technique, and Chopin obliged with a new, expanded methodology that included innovations in pedaling, fingering, and touch. A basic tenet of his philosophy was the rejection of the “finger equalization” orthodoxy, which advocated developing equal strength and suppleness in all ten fingers. Chopin believed that “there are as many sounds as there are fingers” and that training should take this into account. As for fingerings, they should be chosen for their unique expressive characteristics rather than for the comfort or convenience of the pianist. To accomplish his particular expressive ends, he advocated an array of unheard-of manipulations, such as the unrestricted use of the thumb on the black keys to enhance smoothness and the use of “finger substitution” (borrowed from the organist’s bag of tricks) to sustain melodies. Fingers were to be kept flat on the keys, rather than arched, to assure a singing touch. His legendary legato was to be accomplished by the fingers alone, not the pedals. Pedal technique was for atmospheric effects, and with his arsenal of fancy footwork (e.g., “flutter pedaling”), he created many unique effects, including shimmers of iridescent tone that were said to anticipate Debussy’s ideal of a piano without hammers.

The principles of Chopin’s visionary new art were distilled in two epoch-making collections of piano studies, the *Twelve Etudes*, op.10 and the *Twelve Etudes*, op. 25. The majority of the Opus 10 studies were actually written during his student days, apparently in response to a recital given by Paganini in Warsaw in the Summer of 1829. Paganini’s superhuman technique and glowing lyricism were a revelation to the 19-year old Chopin, and he promptly set to work on a series of studies which he hoped would expand the technical and poetic horizons of the piano, as Paganini had done for the violin. Four years later, the publication of his Opus 10 studies caused a sensation. The establishment simply did not know what to make of this startlingly original musical manifesto. Virtuoso technical studies already abounded, of course: those of Czerny, Clementi, Cramer, and Moscheles, for example, formed the cornerstone of the teaching repertoire. But those didactic exercises, which rarely had anything musically profound to say, paled in comparison with Chopin’s electrifying pages. Not since Bach’s *Well-tempered Clavier* had the world seen such an enthralling blend of pedagogy and art. Chopin’s etudes were clearly works of great stature, destined as much for the concert stage as for the studio.

• **Etude No. 1 in C major, Op. 10.** The set opens with Chopin’s ingenious reworking of the opening prelude from the *Well-tempered Clavier*. Like Bach’s prelude, the music unreels from beginning to end, with implacable rhythmic regularity, in an uninterrupted chain of arpeggios; the simple melodic line also arises directly from the succession of chords. Mastery of this study develops evenness of touch, assurance in placement of the hands over the whole keyboard, and the ability to maintain a perfect legato while negotiating treacherous fingerings.

• **Etude No. 2 in A minor, Op. 10.** An exercise in playing whirlwind chromatic scale passages using only the third, fourth, and fifth digits of the right hand, which tend to impinge awkwardly upon each other in close quarters. The strange fingerings and crossed fingers develop these weaker appendages so that they may achieve flawlessly continuous play.

• **Etude No. 3 in E major, Op. 10.** Nicknamed *Tristesse* (Sadness), probably by a publisher in need of a catchy subtitle, this etude contains one of Chopin’s most exquisite melodies and one of his own favorites. Behind its deceptively simple façade lie a number of technical and interpretive hurdles, not the least of which is the need to express the poignancy of the melody without sentimentality.

• **Etude No. 4 in C-sharp minor, Op. 10.** This infectious, driving toccata in the style of Bach demands not only great stamina but agility in both hands.

• **Etude No. 5 in G-flat major, Op. 10.** Liszt described this one as “a magnificent improvisation.” Others have dubbed it the Black Key study, because the fingers touch only one white key during the entire piece. Executing the intricate passagework with brio and smoothness demands extraordinary dexterity in the fingers and suppleness in the wrists.

• **Etude No. 6 in E-flat minor, Op. 10.** A chromatic study that unfolds in a song-like ribbon of melancholy. Its discordant harmonies raised eyebrows in Chopin’s day. By accentuating the unsettling dissonances, the composer ingeniously enhances the music’s expressive effect. If the original tempo markings are respected (as they often are not), the challenge becomes one of expressing the richly chromatic inner voices with great delicacy, so as not to overpower the melody.

• **Etude No. 7 in C major, Op. 10.** Fingers of steel and flexible wrists are needed to execute the thirds and sixths of this study in toccata form. Among the required feats of prestidigitation are rapid-fire changes on the same note with the first finger and thumb of the right hand, nimble legato, and hand extension.

• **Etude No. 8 in F major, Op. 10.** Although brilliant passagework over the full length of the keyboard creates a mood of frivolity, the aims of this study are serious: precision, speed and smoothness of thumb movements, unflagging regularity of the fingers, independence of the hands, and subtlety in pedaling when the melody passes into the left hand.

• **Etude No. 9 in F minor, Op. 10.** Called “a model of difficulty veiled in poetry” (Gavoty), this elegant study features an agitated melody in the right hand and a left-hand figuration requiring a wide, twisting extension that is particularly strenuous for small hands. The goal here is to develop rotational freedom in the forearm and independence of the hands.

• **Etude No. 10 in A-flat major, Op. 10.** Many great pianists consider this the final stepping stone in the arduous ascent to Parnassus. After a mischievous, cantering start, the study takes up a single polyphonic motif and varies it repeatedly by means of ingenious changes in touch and accent. The exercise is especially taxing for the right hand, which must maintain a continuous octave position, in tandem with awkward rotations from single notes for the thumb to sixths for the second and fifth fingers. Fortunately, the pianist's labours are repaid by the melting poetry of the music.

• **Etude No. 11 in E-flat major, Op. 10.** At the heart of this study are harp-like flourishes of extended arpeggios, rippling in both hands simultaneously. Skimming the surface is a melody calling for the utmost delicacy in phrasing and tonal balance as well as lyric sonority in the upper reaches of the keyboard.

• **Etude No. 12 in C minor, Op. 10.** The first set closes with the *Revolutionary Etude*, the most celebrated of the studies. Because of the unrelenting pattern of sixteenth notes in the left hand, it is also one of the most technically daunting. The dramatic intensity of the music is thought to reflect Chopin's rage and despair over the fall of Warsaw to the Russian army in 1831. Over the years, this music has inspired many poetic similes. J.G. Huneker heard in its tumultuous opening bars "the crack of creation," while Polish cellist and writer Moritz Karasowski likened it to "Zeus hurling thunderbolts at the world."

The publication in 1837 of the Twelve Etudes, Opus 25 confirmed without a doubt the earlier intimations of Chopin's genius. In this set, the writing reveals a richer poetic sense, more adventurous chromaticism, more imaginative expressive effects, and a gleaming, transcendental virtuosity throughout.

• **Etude No. 1 in A-flat major, Op. 25.** The *Aeolian Harp* is one of the most beloved of all the studies. It sets a fierce challenge for the weak fifth finger, which must convey the melody with dreamy tenderness and a singing touch, maintaining a perfect legato as the hand roams widely over the keyboard. The study's nickname was inspired by the rolling arpeggios that form the harmonic support for the melody. Schumann wrote of this music that it "seems to slip away like a radiant image contemplated in a dream that we, half-awakened, are already longing to see again."

• **Etude No. 2 in F minor, Op. 25.** In this exercise in cross-rhythms, delicate finger articulation and perfect evenness of touch are necessary to achieve a typically Chopinesque hush.

• **Etude No. 3 in F major, Op. 25.** This study is built around a single figure formed by the simultaneous execution of four different rhythmic fragments. Agility and light, independent wrist action are needed in order to attain the desired speed and delicate percussiveness, without sacrificing clarity.

• **Etude No. 4 in A minor, Op. 25.** Here the left hand tackles bounding staccato passages while the right hand rapidly negotiates different combinations of legato and staccato passages in varying patterns of syncopated rhythms. Firm control in both hands is essential in order to keep the rhythmic disjointedness of the music from lapsing into chaos.

• **Etude No. 5 in E minor, Op. 25.** This etude was once called the *Wrong Note* etude, probably as a reaction to Chopin's quirky use of grace notes. Enveloping a warmly romantic central episode, the outer sections of this study feature a simple motive—an interval followed by a single note—that is then subjected to various tone colour treatments, each produced by a different kind of touch.

• **Etude No. 6 in G-sharp minor, Op. 25.** Reputed to be one of the most perilous exercises in chromatic thirds in all of the literature. Chopin himself may have dispatched this one with ease, thanks to the ideal conformation of his hands, but most pianists shudder at its combination of contrary fingerings and breakneck speed. Although Chopin had no known programmatic intent when he wrote it, the music evokes for many the sounds of sleigh bells and troikas dashing across a frozen Russian landscape (hence, the nickname Siberian).

• **Etude No. 7 in C-sharp minor, Op. 25.** Indulging his lifelong passion for Italian opera, Chopin draws for his inspiration upon a melody from the third act of Bellini's *Norma*. The plaintive beauty of the music belies the fact that this is also a challenging study in touch and tonal balance.

• **Etude No. 8 in D-flat major, Op. 25.** Essentially an exercise in linked sixths for both hands, possibly intended as a companion to the Etude No.6 in G-sharp minor. The writing poses knuckle breaking challenges in fingering, especially for small hands, as well as a cruel test for the wrist.

• **Etude No. 9 in G-flat major, Op. 25.** The aptly named *Butterfly* etude is the shortest of the collection and one of the most beloved. It is also deceptively difficult: capturing the music's infectious charm and sprightly grace demands both endurance and nimble wrists.

• **Etude No. 10 in B minor, Op. 25.** A redoubtable study in rapid-fire *legato* octaves demanding the utmost in stamina and flexibility in the wrists. In its stormier moments, the music is reminiscent of Liszt. A lyrical central episode, which mercifully slows the tempo to *lento* and shifts into the sunnier key of B minor, presents obstacles of its own, notably the tricky fingerings needed in order to attain a seamless *legato*.

• **Etude No. 11 in A minor, Op. 25.** The so-called *Winter Wind* study is one of the most tumultuous of the set and the most orchestral in scope. It features a chilling maelstrom of chromatic passagework in the right hand, supported by a vehemently rhythmic motive in the left. True to its nickname, the music sweeps over the keyboard like savage gusts of icy wind.

• **Etude No. 12 in C minor, op.25.** This set concludes with a titanic study that surpasses even the closing etude of the Opus 10 in drama and grandeur. Execution of the roiling *fortissimo* arpeggios in both hands, together with the heroic melodic motive in the left hand, calls for prodigious virtuosity and masterful control of weight and balance. The effect is one of a massive wall of sound, surging with the fury of a storm at sea. The only respite comes when the music retreats, fleetingly, into major mode. At the climax, the final exultant opening-out into a major key, like the sun breaking through storm clouds, sounds a note of triumph and hope.

Incredibly, in the more than 150 years since the publication of Chopin's Etudes, we are still no closer to knowing what strange and wondrous alchemy made them possible. It is a mystery and so it will doubtless remain. However, the fact that the Etudes have held their hallowed place in the repertoire for all this time is no mystery at all. As studies, they are indispensable. As music, they are timeless.

JUDITH RICE-LESAGE (1997)

SONATAS & IMPROMPTUS

In the summer of 1839, Chopin wrote to his friend Julian Fontana; "I am currently composing a sonata in B flat minor in which you will find the march you already know. This sonata is comprised of an allegro, a scherzo in E flat minor, the march and a short finale; three pages, perhaps, in manuscript. After the march, the left hand babbles in unison with the right."

Twenty-one years earlier, struggling to write an appropriately affectionate name's-day tribute to his much-loved father, he wrote: "It would be easier for me to reveal my feelings if they could be expressed in musical sounds..."

Indeed, although Chopin did extremely well at school and had received an excellent general education, he was never wholly at ease with words, as is amply demonstrated by his letter to Fontana. His bleak, almost indifferent description of the tumultuously dark vision he had created in four movements, which tears at the emotions with terrifying intensity, is stunningly inadequate and yet quite typical. For Chopin, the Polish artist in exile, lived within his music; it was his universe, his refuge, his confessional, his outlet, and nowhere are his inner passions and hallucinatory fears more on display than in this work.

Interestingly it is to a composer for whom Chopin held decidedly mixed feelings, that we must look if we wish to uncover some sort of influence on this deeply original work. Chopin had composed the actual Funeral March in 1837 and whether he had the idea at that time of including it within the framework of a sonata is unsure. What we do know is that of all Beethoven sonatas, the one he preferred was Opus 26 which contains a Funeral March in the third movement. We also find in Beethoven's *Les Adieux* sonata, Opus 81 A and *Pastorale* sonata Opus 28 the idea of sonata movements sharing a common idea of emotional thread (something Chopin's friend Berlioz had also used in his *Symphonie Fantastique* in 1830).

However, in Chopin's sonata Opus 35, we can see an even closer similarity to the later Beethoven sonatas which Chopin professed to dislike. This sonata strangely perplexed Liszt and so confused poor Schumann (possibly because of the impressionistic quasi-atonality of the last movement) that it caused him to remark how Chopin had "here yoked together four of his maddest children". For in the Funeral March sonata, however much we enjoy labelling each movement with wonderful programmatic titles such as Cortot's marvellous suggestions; "the first movement's rebellions and the supplications of a tragic struggle against a hopeless destiny, the menace of mysterious forces moving confusedly in the darkness of the scherzo, the Funeral March's stylized echo of all human sorrows and the freezing whirlwind descending on tombs in the Finale..." , the ultimate fact is, we are actually

hearing a progression of the innermost fears, morbid imaginings and defiant passions of dying genius, ending not in surrender or in any exalted serene state (as in Beethoven's extraordinary Opus 111 sonata which also follows a progression of a tormented genius' inner struggle) but with bat's wings and ice-cold skeletal fingers, and thoughts too frightening to be described by mere words.

In 1848, just months before he died, Chopin wrote in a letter from England "A strange thing happened to me while I was playing my sonata in B flat minor for some British friends. I had played the Allegro and Scherzo successfully and I was going to attack the March when suddenly I saw cursed creatures that had appeared to me one lugubrious night at the monastery (at Vallemosa in Mallorca, where he sketched the sonata) rising from the piano. I had to go out for a moment to collect myself, after which I resumed playing without saying a word to anyone."

If the B flat minor sonata puts on display for us Chopin's dark inner passions, the Impromptu, on the other hand, with their simple forms and gentle insouciance, display the exquisite nature and sheer easy perfection of his improvisation keyboard skills. Like the delicate little violets which he so loved, they each bear an aura of a subtle, distilled perfume. Schumann, never at a loss for words, wrote, after reading the first Impromptu (1837): "However little importance this has in the totality of his works, I would have difficulty comparing any other composition of Chopin's with it. It is so delicate in form, with a cantilena at the beginning and the end."

The second Impromptu (1838), more substantial in form, almost a Nocturne in fact, holds some extraordinary mood changes interwoven with some even more extraordinary harmonic modulations and pianistic effects.

The third Impromptu (1842) is quite simply absolute perfection. Hidden under its light-hearted, sophisticated veneer and simple ABA form we sense a tinge of that infamous "zal", a word that Liszt so associated with Chopin; "zal", that un-translatable Polish word which signifies all at once, nostalgia, a profound regret so intense as to verge on bitterness, the painful longing of an exile.

The Fantasy Impromptu, written much earlier in 1834 was published posthumously, and, if Chopin's wishes had been carried out, would never have been published at all, as he considered it an inferior work. Rather than being a mere dedication to the Baroness d'Este, it was a paid commission, which resulted in the autograph manuscript being kept from the general public for over a hundred years. The version which for so long was the only one available to pianists was put together by Julian Fontana from some early sketches he discovered after Chopin's death. The autograph version, which differs from Fontana's in numerous pianistic and harmonic refinements, came into the possession of Arthur Rubinstein in the 1960's. He subsequently released it for publication and is the version used on the present recording.

It is ironic that this delightful work with its intricate polyrhythms, was so disliked by Chopin (some say because he felt it bore too close a resemblance to an Impromptu of Ignaz Moscheles) and yet has achieved "crossover" status and a dubious immortality with its central lovely melody having been turned into the popular song *I'm Always Chasing Rainbows*.

Chopin's third sonata, written in 1844, again demonstrates his will to create a new breed of grand sonata, reflecting the spirit of his time; a work of magnificent proportions although interestingly enough, this sonata does return somewhat more to classical structural tendencies than does the B flat minor sonata. Notwithstanding this one faint nod to past aesthetics, he uses to the utmost all the harmonic and pianistic innovations which he had invented and perfected, and all the possibilities of colour and dynamics given to him by the improved instrument of his time.

In temperament this sonata is very different from the previous one. The influence of Bach is unmistakable, especially in the first movement which is filled with polyphony. The work is very much a masterpiece of a mature composer; the passion is there but altered, less raw, less violent, more involved, intricate and, in the final analysis, of an even more powerful beauty.

The second movement is also very different from the clanging of skeletal spectres in the second sonata. This movement actually almost lives up to its name of scherzo, but for a few anxious moments in its otherwise peacefully lyrical, highly polyphonic middle section.

The Scherzo movement flows almost directly into the Largo where we find ourselves in a spell-binding, almost Tristan-esque atmosphere. I have never found anything in the keyboard literature that can surpass the intense beauty and deeply touching quality of this movement.

And from the dying strains of the last chord, the powerful Finale emerges. Written in a Rondo form, it acts almost like a harness for the unbridled, magnificent rush to the end, as each repeat of the theme (one of which is, unusually, in a different key!) becomes more and more thrilling in volume and emotion, finishing with a flourish both heroic and triumphant.

JANINA FIALKOWSKA

Frédéric CHOPIN

(1810-1849)

Chopin le savait déjà : les secrets de l'art, tout vrai créateur les invente.

— Camille Bourniquel

Les plus grands compositeurs sont toujours ceux qui, par des effusions de formes, de sons et de techniques révolutionnaires, sont parvenus à enrichir et à revivifier de façon éminente la musique de leur époque. En un mot, ces musiciens sont des innovateurs. Et Frédéric Chopin est certainement de ce nombre. Avant sa mort, à l'âge de 39 ans, ce compositeur de génie a légué une œuvre qui a transformé l'art du piano en développant une technique renouvelée et en explorant des perspectives expressives jusqu'alors insoupçonnées. Son art visionnaire a marqué profondément les plus grands noms : Liszt, Schumann, Wagner, Debussy, Granados, Szymanowski, Scriabine et Rachmaninov. Bernard Gavoty a souligné le phénomène de cet héritage singulier : « Dans l'histoire de l'art, il y aurait l'*avant-Chopin* et l'*après-Chopin* ».

Le génie de Chopin est d'autant plus étonnant que son ascendance musicale ne tenait qu'à quelques musiciens de talent dans sa famille mais dont l'art n'avait rien d'exceptionnel. Pour Chopin, il n'y eut point de milieu d'effervescence artistique et de stimulation intense comme celui qu'a connu le jeune Mozart. Jusqu'à l'âge de 20 ans, Chopin a évolué entièrement à Varsovie, capitale de la Pologne, un pays qui n'avait jusqu'alors produit aucun compositeur de marque. Isolée à l'extrémité est de l'Europe, Varsovie se trouvait éloignée des courants intellectuels et artistiques qui circulait alors partout en Europe ; sa vie culturelle, bien qu'étonnamment riche et variée, n'avait rien de la sophistication et du foisonnement artistique de capitales comme Paris ou Vienne. Sur le plan de la pédagogie musicale tout y était aussi embryonnaire.

Dans ce contexte, on comprend mieux qu'en tant que pianiste et compositeur, Chopin était essentiellement un autodidacte. Très jeune, il savait déjà vers quels horizons il voulait se diriger et il poursuivait son chemin sans détour, comme guidé par sa propre étoile polaire. Les membres de son entourage, quant à eux, semblent n'avoir contribué à son épanouissement que de façon assez discrète. Sa famille — au contraire de celles de Mozart ou de Liszt — s'est abstenue de l'entraîner dans une carrière trop précoce ou de tirer profit de ses dons. Chopin a plutôt eu le bonheur d'être pris en charge par des professeurs dévoués et éclairés, d'abord le violoniste Adalbert Zywny et, plus tard, Joseph Elsner, un compositeur d'opéras et le recteur du tout nouveau conservatoire. N'ayant pas reçu eux-mêmes de formation poussée en piano, Zywny et Elsner ont enseigné de leur mieux au jeune prodige, mais ceux-ci auront vite atteint les limites de leur pédagogie. En Chopin, ils avaient un élève dont la curiosité intellectuelle, l'imagination ardente et la singularité du talent les laissaient stupéfaits d'admiration. Ces deux hommes bienveillants, avec une humilité et une sagesse qui leur font honneur, se sont retenus de lui imposer leurs idées, se contentant plutôt de le guider et de stimuler son tempérament de créateur afin de laisser libre cours à l'éclosion de son génie fulgurant.

Bien qu'il ait abordé l'œuvre des maîtres du classicisme allemand, Chopin semblait cependant ne s'intéresser qu'aux modèles qu'il jugeait susceptibles de faire avancer sa propre pensée musicale. De toutes les œuvres pour clavier qu'il a étudiées, parmi lesquelles on trouve celles de Bach, Mozart, Haydn, Hummel, Moscheles, Field et Weber, seuls les chefs-d'œuvre de Bach et de Mozart semblent avoir influencé et marqué de façon durable sa musique. Au-delà des influences académiques, Chopin est tombé sous le charme de deux autres sources d'inspiration : la musique folklorique polonaise qui agrémentait ses vacances à la campagne, et l'opéra italien, alors très en vogue à Varsovie. C'est la fusion dans son imaginaire de ces trois sources d'inspiration hétérogènes qui a permis à sa vision artistique tout à fait unique de prendre forme.

La révolution pianistique de Chopin fut à la fois esthétique et technique. De toutes ses innovations esthétiques, ce sont sans aucun doute ses mélodies qui ont le plus séduit les générations de mélomanes. Ces envolées mélodiques d'une poésie incandescente, qui surgissent de tous les coins du clavier et dont le développement se déroule comme des arias, sont le fruit de sa passion pour le lyrisme de l'opéra italien. Chopin fut d'ailleurs le premier compositeur à confier un rôle important à la main gauche (n'en déplaise à Wagner, qui l'avait qualifié de « compositeur pour la main droite ») : ses accompagnements ingénieux, savamment entrelacés avec la ligne mélodique, semblent souvent sur le point de se transformer eux-mêmes en mélodies plutôt que de se confiner à un rôle de soutien harmonique. Il a également donné du piquant à sa musique par l'apport de textures rythmiques originales et dynamiques et d'un langage harmonique novateur dont les

dissonances chromatiques audacieuses et les modulations exotiques présageaient les univers sonores de Wagner, Debussy et même Schoenberg. En innovant de la sorte, Chopin a réussi à transcender, et de loin, le style de la musique de salon de l'époque. Son refus quasi princier des formules harmoniques convenues, du charme facile et de l'esbroufe de la virtuosité banale a hissé sa musique à un niveau des plus nobles.

Chopin a réalisé sa révolution technique en élaborant une méthode élargie qui repose sur une multitude d'innovations en ce qui a trait aux doigtés, au toucher et au traitement de la pédale. Cette méthode rejette d'emblée l'orthodoxie d'alors qui préconisait le développement d'une égalité de force et de souplesse pour tous les doigts. Chopin croyait au contraire que chaque doigt a un potentiel expressif très particulier et que la formation pianistique doit en tenir compte. Cette individualité des doigts signifiait pour lui que les doigtés devaient être établis uniquement en fonction de leurs caractéristiques expressives ; le confort de l'interprète était secondaire. Parmi les autres nouveautés qui rompaient avec les canons de l'époque, on compte l'usage libre du pouce sur les touches noires pour assurer un jeu coulé ainsi que la substitution des doigts, une astuce empruntée à l'art du toucher des organistes, pour soutenir les lignes mélodiques. Chopin innovait aussi en prônant la tenue des doigts à plat, plutôt qu'arqués, afin de produire un toucher chantant. Quant au *legato*, qui était l'essence même de sa technique, il ne devrait se réaliser que par le toucher : sa méthode proscrivait formellement cette espèce de « pseudo legato » obtenu grâce à la seule action de la pédale. Le jeu des pédales était en revanche destiné à jouer un rôle « atmosphérique ». C'est avec cet arsenal de techniques novatrices que Chopin parvenait à créer toute une gamme d'effets inouïs, incluant des irisations et des sonorités voilées dont le déploiement peut être considéré aujourd'hui comme la préfiguration de l'idéal debussyste d'un piano sans marteaux.

Chopin a consigné les principes de ce nouvel art du piano dans un corpus monumental d'études, réparties dans deux recueils, les *Douze Études*, op. 10 et les *Douze Études*, op. 25. Fait étonnant, la plupart des études de l'opus 10 furent achevées alors que Chopin était encore au conservatoire. L'élément déclencheur fut un récital de Paganini entendu en 1829. Sous le choc de cette virtuosité transcendante, Chopin, alors âgé de 19 ans, s'est mis à pondre une série d'études visant à faire pour le piano ce que Paganini avait fait pour le violon.

Quatre ans plus tard, la publication de l'opus 10 a eu l'effet d'une bombe. L'establishment culturel de l'époque fut frappé de stupeur devant l'originalité fracassante de cet ouvrage qui prenait presque la forme d'un manifeste musical. Ces pages électrisantes n'avaient rien des études signées par les Clementi, les Czerny, les Cramer, les Moscheles et compagnie, sur lesquelles reposait l'enseignement de l'époque. À leurs exercices didactiques, brillamment conçus mais d'inspiration terre à terre, Chopin

opposait des œuvres de grande envergure et d'une portée artistique hors du commun. Il aurait fallu remonter jusqu'au *Clavier bien tempéré* de Bach pour trouver alors un mélange aussi envoûtant d'art et de pédagogie. Le triomphe fut double. D'une part, les *Études* de Chopin, de par leur technique éclatée et audacieuse, se sont rapidement imposées comme « le bréviaire de la virtuosité transcendante » (Cortot) pour tout pianiste sérieux. D'autre part, la beauté irrésistible de cette musique a donné à ces œuvres une vocation élargie, celle d'étude de concert, qui les vouait autant au récital qu'à l'enseignement.

- **Étude n° 1 en ut majeur, op. 10.** Le premier cahier débute par une reformulation géniale du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de son idole, Bach. Comme son modèle, cette musique se déroule du début à la fin en un égrènement implacable d'immenses arpèges. Cette étude vise à développer l'égalité du toucher, l'assurance quant au placement des mains sur le clavier, et le maintien, malgré des doigtés traîtres, d'un parfait *legato*.

- **Étude n° 2 en la mineur, op. 10.** Un exercice présentant un tourbillon de passages chromatiques qui doivent être exécutés par les seuls troisième, quatrième et cinquième doigts de la main droite. Les croisements de mains et les doigtés contrariants servent à développer ces doigts naturellement faibles afin d'arriver à un jeu parfaitement égal.

- **Étude n° 3 en ut majeur, op. 10.** Surnommée « Tristesse » par l'éditeur (et non par le compositeur), cette étude renferme l'une des plus exquises mélodies que Chopin ait jamais produites, et l'une de ses préférées. Derrière sa simplicité apparente se cachent plusieurs défis techniques et stylistiques pour y exprimer notamment toute la tendresse de la mélodie sans pour autant verser dans la sentimentalité.

- **Étude n° 4 en ut dièse mineur, op. 10.** Cette *toccata* fougueuse et entraînante, dans le style de Bach, demande de l'endurance et de l'agilité aux deux mains.

- **Étude n° 5 en sol bémol majeur, op. 10.** Qualifiée d'« improvisation magnifique » par Liszt, cette étude se joue entièrement sur les touches noires (exception faite d'une seule touche blanche). Travailler avec brio et fluidité ces passages d'une complexité inouïe est un défi de taille qui fait appel à l'adresse des doigts et à la souplesse des poignets.

- **Étude n° 6 en mi bémol mineur, op. 10.** Cet exercice chromatique évoque une atmosphère de nocturne mélancolique. Ses harmonies discordantes en ont fait sourciller plus d'un à l'époque. En mettant l'accent sur certaines dissonances, Chopin a rehaussé l'effet expressif de la musique. Ici, le défi pour l'interprète est double : exprimer avec délicatesse les voix intérieures hautement chromatiques sans noyer la mélodie dans la rapidité du mouvement.

• **Étude n° 7 en ut majeur, op. 10.** Doigts d'acier et poignets élastiques sont de rigueur pour exécuter cette étude centrée sur des intervalles de tierces et de sixtes. Le parcours technique est semé d'embûches telles que des répétitions à la mitraille sur une même note, l'extension ardue de la main, et le maintien d'un *legato* coulant.

• **Étude n° 8 en fa majeur, op. 10.** Si les passages étincelants couvrant le clavier entier donnent à cette étude un élan de frivolité, les défis techniques, eux, sont sérieux : précision, passage fluide du pouce dans la rapidité, égalité des doigts, indépendance des mains et subtilité dans le jeu de pédales lorsque la main gauche assume la mélodie.

• **Étude n° 9 en fa mineur, op. 10.** Dans cette étude, que Bernard Gavoty qualifie de « modèle de difficulté voilé de poésie », on trouve une mélodie agitée pour la main droite ainsi qu'une extension cruelle pour la gauche. Ce travail, particulièrement difficile pour les petites mains, vise à développer une liberté de rotation à l'avant-bras et l'indépendance des deux mains.

• **Étude n° 10 en la bémol majeur, op. 10.** Beaucoup de virtuoses considèrent cette étude comme « la cime la plus élevée du piano » (Hans von Bülow). Après un départ au petit galop, on se lance dans une *perpetuum mobile* construit sur un seul motif polyphonique, auquel on impose ensuite une série de variations ingénieuses dans le toucher et dans les accents. La tâche est exigeante pour la main droite, qui doit se tenir écartée en octave tout en effectuant des prouesses de rotations. Heureusement qu'il y a la poésie sublime de la musique pour gratifier les efforts surhumains de l'interprète.

• **Étude n° 11 en mi bémol majeur, op. 10.** Au cœur de cette étude, on trouve des gerbes d'arpèges se mouvant comme des vagues aux deux mains simultanément. Effleurant la surface, une mélodie aux accents de nocturne qui doit être rendue avec une extrême délicatesse ainsi qu'un parfait équilibre sonore.

• **Étude n° 12 en ut mineur, op. 10.** Le premier recueil se termine sur la plus célèbre des études, celle dite « Révolutionnaire ». Elle est également l'une des plus redoutables du point de vue technique, en raison des doubles croches en fusillade confiées à la main gauche. On raconte que l'intensité dramatique de la musique — que Cortot qualifie de « sublime cri de révolte » — exprime la colère et l'angoisse de Chopin devant la capitulation de Varsovie face à l'envahisseur russe en 1831.

La parution en 1837 des *Douze Études*, op. 25 vint confirmer le génie de Chopin. Dans ce deuxième recueil, la maîtrise du jeune compositeur se révèle à travers une pensée musicale plus sophistiquée et un style plus raffiné. Son écriture est d'ailleurs enrichie d'une veine de poésie plus féconde, d'un chromatisme plus audacieux et d'une gamme d'effets expressifs plus imaginative. La virtuosité transcendante se fait sentir du début à la fin.

• **Étude n° 1 en la bémol majeur, op. 25.** L'étude dite de la harpe éolienne, qui doit son surnom à l'onduement continu des arpèges, est sans doute la plus aimée de toutes. Dans ces pages, le très faible cinquième doigt a comme tâche d'exprimer toute la tendresse de la mélodie, soutenant un jeu *legato* sans faille pendant que la main court d'un bout à l'autre du clavier. Pour Schumann, cette musique, qui s'éteint doucement dans une nuance *ppp*, évoque « une image radieuse contemplée en rêve et que l'on voudrait déjà, à moitié réveillé, apercevoir encore ».

• **Étude n° 2 en la mineur, op. 25.** Un exercice en croisés rythmiques visant l'autonomie des mains. Délicatesse et régularité du toucher sont de mise afin d'atteindre le susurrement chopinien.

• **Étude n° 3 en fa majeur, op. 25.** Cette pièce de « bravoure aimable » (Schumann) repose sur une seule formule constituée de quatre fragments rythmiques différents mais exécutés simultanément. Pour réussir l'équilibre entre vélocité et percussion délicate sans pour autant sacrifier la clarté du discours, il faut cultiver l'adresse et la souplesse.

• **Étude n° 4 en la mineur, op. 25.** Ici, la main gauche travaille des passages de *staccato* sautillants, alors que l'autre négocie rapidement diverses combinaisons de *staccato* et *legato* habillées en une variété de rythmes syncopés. Contrôle et fermeté des deux mains sont essentiels pour éviter que les rythmes cahotants ne dégénèrent en un discours incohérent.

• **Étude n° 5 en mi mineur, op. 25.** Cette étude se distingue par l'excentricité des notes d'agrément (ornements de mélodie), qui passent parfois pour des fautes de frappe ! Les parties extrêmes de la pièce, qui entourent un langoureux épisode central, reposent sur un motif d'une grande simplicité constitué d'un intervalle suivi d'une seule note. Une fois le motif énoncé, la couleur sonore subit une série de transformations produites par l'emploi de touchers différents.

• **Étude n° 6 en sol dièse mineur, op. 25.** Celle-ci passe pour être la plus périlleuse étude en tierces chromatiques de tout le répertoire. Si ces pages n'avaient pas de secrets pour Chopin, grâce à la morphologie idéale de sa main, elles font frissonner beaucoup d'autres pianistes à cause des doigtés tortueux et du tempo casse-cou qu'elles imposent. Fidèle à son surnom (la « Sibérienne »), cette musique semble évoquer le tintement des grelots et le bruissement d'une course effrénée en traîneau à travers un paysage hivernal.

• **Étude n° 7 en ut dièse mineur, op. 25.** Grand passionné d'opéra, Chopin puise ici pour son inspiration dans la musique de *Norma* de Bellini. La beauté plaintive de la mélodie tend à occulter les difficultés reliées au toucher et à l'équilibre sonore.

• **Étude n° 8 en ré bémol majeur, op. 25.** Conçu comme un exercice en sixtes liées pour les deux mains, cette étude semble être le pendant de la sixième étude de ce cahier, qui est consacrée au travail des tierces. L'écriture, impitoyable pour les petites mains, regorge de doigtés hors de l'ordinaire et de rudes épreuves pour les poignets.

• **Étude n° 9 en sol bémol majeur, op. 25.** Cette étude bien-aimée, qui porte bien son surnom de « Papillon », est la plus courte de ce corpus. Son allure de simplicité est trompeuse : il faut beaucoup de résistance et de souplesse pour traduire l'impétuosité et le charme fugace de cette musique.

• **Étude n° 10 en si mineur, op. 25.** Un exercice redoutable en octaves parallèles aux deux mains qui sollicite le maximum d'endurance et de flexibilité des poignets. Dans ses moments turbulents, la musique fait penser à Liszt. Même l'interlude central au tempo *lento* n'est pas exempt d'obstacles, comme celui de devoir recourir à des doigtés fort complexes pour assurer un *legato* parfait.

• **Étude n° 11 en la mineur, op. 25.** L'étude que l'on se plaît à appeler le « Vent d'hiver » est un puissant poème musical d'une ampleur quasi orchestrale. La musique se déchaîne en un maelström de passages chromatiques à la main droite, appuyé par un motif d'une rare véhémence rythmique à la main gauche, créant l'effet de puissantes rafales de vent glacial.

• **Étude n° 12 en ut mineur, op. 25.** Et pour terminer, une étude titanique, surpassant par sa grandeur et son intensité dramatique même celle qui clôt l'Opus 10. Ici, Chopin se sert d'arpèges ponctués de chocs dissonants, opposés à un motif héroïque à la main gauche, pour développer l'assurance dans le déplacement des mains sur le clavier ainsi que la succession fluide du pouce et du cinquième doigt sur la même touche. Dans la houle foudroyante de cette musique, on croit entendre la furie déchaînée d'une tempête en haute mer. Le seul répit vient lorsque la musique passe, par moments, en mode majeur. Celle-ci atteint enfin son apogée par une ultime éclosion d'accords arpégés en mode majeur qui, comme un soleil radieux dispersant des nuages menaçants, semble claironner un vibrant message d'espoir et d'affirmation.

Malgré le passage de plus de 150 ans depuis la parution des *Études* de Chopin, nous ne sommes toujours pas près de comprendre le miracle du génie créateur qui les a enfantées. Le mystère demeure entier. Il n'y a cependant pas de mystère entourant le fait que ces œuvres, en dépit des ravages du temps et des modes, trônent toujours au cœur du répertoire pianistique. Comme support pédagogique, elles sont indispensables; comme musique, elles sont hors du temps.

JUDITH RICE-LESAGE (1997)

SONATES ET IMPROMPTUS

À l'été 1839, Chopin écrit à son ami Julian Fontana : « J'écris en ce moment une sonate en *si* bémol mineur où se trouvera la marche que tu connais. Cette sonate comprendra un *allegro*, un *scherzo* en *mi* bémol mineur, la marche et un bref final : trois pages, peut-être, de mon écriture. Après la marche, la main gauche joue à l'unisson avec la droite. »

Vingt-et-un ans plus tôt, s'efforçant de rédiger, à l'occasion de la fête de son père bien-aimé, un hommage qui rendrait justice à ses sentiments, il avait écrit : « il me serait plus facile de m'exprimer par l'intermédiaire de la musique... »

En effet, malgré une excellente éducation générale, au cours de laquelle il avait connu de grands succès, Chopin ne se sentait jamais tout à fait à l'aise avec les mots, comme en témoigne clairement cette lettre à Fontana. La vision noire et orageuse qu'il venait de créer en quatre mouvements était déchirante, passionnée, d'une intensité foudroyante ; la description sobre, presque froide qu'il en fait est à la fois nettement insuffisante et tout à fait typique. Car Chopin, exilé polonais à Paris, ne vivait qu'à l'intérieur de sa musique, elle était son univers, son refuge, son confessionnal, son exutoire. Nulle part ailleurs que dans cette sonate, trouvera-t-on une telle révélation de ses passions intimes et de ses angoisses hallucinatoires.

Assez curieusement, c'est probablement chez Beethoven, compositeur pour qui Chopin avait des sentiments nettement contradictoires, que l'on doit chercher une influence quelconque sur son œuvre profondément originale. Chopin avait composé la *Marche funèbre* en 1837; on ne peut pas savoir exactement s'il avait l'intention à ce moment de l'insérer dans le cadre d'une sonate. Ce que l'on peut affirmer, c'est que de toutes les sonates de Beethoven, celle qu'il préférerait était l'opus 26, dont le troisième mouvement est une marche funèbre. On retrouve également dans la sonate « Les Adieux » opus 81A et la « Pastorale », opus 28 la notion d'un enchaînement de motifs ou d'états affectifs dans plusieurs mouvements de sonate (concept que Berlioz, l'ami de Chopin, avait exploité dans sa *Symphonie fantastique* en 1830).

Cependant, dans la *Sonate n° 2*, opus 35 de Chopin, on remarque une parenté encore plus étroite avec l'audace des dernières sonates de Beethoven pour lesquelles Chopin prétendait pourtant avoir une aversion. L'aspect novateur de cette pièce laissait un Franz Liszt perplexe tout comme elle déconcertait le pauvre Schumann, qui — peut-être à cause du caractère quasi atonal et impressionniste du dernier mouvement — fit remarquer que Chopin « y avait attelé quatre de ses enfants les plus déli-rants ». Le parcours on ne peut plus romantique de cette sonate, surnommée « Marche funèbre », permet à l'auditeur disponible d'associer à chaque mouvement des titres d'un programme fabuleux

ainsi que l'a évoqué le pianiste Alfred Cortot : « ... dans le premier mouvement, les révoltes et les supplications d'une lutte tragique contre un destin sans espoir ; dans le Scherzo, les jeux menaçants des forces mystérieuses qui s'agitent confusément dans les ténèbres ; la marche funèbre dont les accents semblent contenir les échos de toute les douleurs humaines ; l'aigre frissonnement de l'hallucinant finale, le tourbillonnement glacé du vent de la mort, du vent sur les tombes... » Peu importe les images qu'on peut y accoler, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'abord de la transcription des angoisses les plus intimes, des délires morbides et des passions rebelles d'un homme de génie condamné à mort. Ce drame ne se termine ni dans la capitulation ni dans une exaltation sereine à la manière de l'extraordinaire sonate opus 111 de Beethoven, qui suit un pareil chemin tourmenté, mais dans l'ombre des ailes de chauve-souris, entre les doigts glaciaux de squelette, au milieu de terreurs que les mots seuls ne sauraient traduire.

En 1848, quelques mois seulement avant sa mort, Chopin écrivit dans une lettre d'Angleterre : « Il m'est arrivé une étrange aventure, tandis que je jouais ma sonate en *si* bémol majeur. J'avais joué à peu près correctement l'allegro et le scherzo, j'allais attaquer la marche, quand, soudain, j'ai vu surgir du coffre entrouvert de mon piano, les créatures maudites qui, dans un soir loubard, à la Chartreuse (*de Valldemosa à Mallorca, où il avait esquissé la sonate*) m'étaient apparues. J'ai dû sortir un moment pour me remettre, après quoi j'ai repris sans rien dire. »

Si la *Sonate en si bémol mineur* révèle les sombres passions intimes de Chopin, les impromptus, par contre, par leur simplicité structurelle et leur insouciance discrète mettent en valeur la pureté exquise et la parfaite facilité de ses dons d'improvisateur. Tout comme ces petites violettes qu'il chérissait tant, les impromptus exhalent un parfum subtil et raffiné. Après avoir lu le premier de ces impromptus (1837), Schumann, jamais à court de mots, affirma : « Quelque petite que soit son importance dans la totalité de son œuvre, j'aurais du mal à en trouver le pareil chez toutes les autres compositions de Chopin. Il commence et se termine pas une cantilène, ce qui lui donne sa forme si délicate. »

Dans le deuxième impromptu, (1838), dont l'ampleur de la structure en fait presque un nocturne, s'entremêlent des sautes d'humeur extraordinaires, des modulations de ton et des effets pianistiques encore plus envoûtants.

Le troisième impromptu est d'une perfection absolue. On y devine aussi, cachée sous une insouciance sophistiquée et la simplicité de la forme ABA, une nuance de cet affreux « *zal* », ce mot polonais intraduisible qui évoque le regret douloureux de l'exilé, une nostalgie si profonde que celle-ci frise l'amertume.

La publication posthume de la *Fantaisie-Impromptu*, écrite bien antérieurement, en 1834, n'aurait pas eu lieu si l'on avait respecté le désir de Chopin, qui la considérait comme une œuvre de qualité inférieure. Pendant plus de cent ans le manuscrit autographe demeura caché aux yeux du public,

parce qu'il s'agissait d'une commande payée plutôt que d'une simple dédicace à la Baronne d'Este. La version si longtemps utilisée par les pianistes fut éditée par Julian Fontana d'après des ébauches préliminaires qu'il avait découvertes après la mort de Chopin. La version autographe, qui diffère de celle de Fontana par ces nombreux raffinements pianistiques et harmoniques, est devenue dans les années 1960 la propriété d'Arthur Rubinstein, qui par la suite l'a fait publier ; c'est cette version que l'on entend sur ce disque.

Il est ironique que cette œuvre charmante, aux structures polyrythmiques complexes et que Chopin n'aimait pas (peut-être à cause d'une ressemblance trop étroite de cette pièce avec un impromptu d'Ignaz Moscheles), ait connu un succès inattendu lorsque celle-ci a été reprise dans la chanson populaire *I'm Always Chasing Rainbows*, qui s'appuie sur la mélodie de la section centrale.

La *Sonate n° 3*, composée en 1844, démontre la volonté du compositeur de produire une nouvelle forme de grande sonate qui serait le reflet de l'esprit de son époque, une forme qui réponde aux exigences d'une œuvre de grande envergure. Il est cependant curieux de constater que cette sonate en *si* mineur emprunte les structures classiques. Cependant, malgré ce clin d'œil au passé, Chopin y exploite pleinement toutes les innovations harmoniques et pianistiques qu'il avait inventées et raffinées ainsi que toutes les possibilités de nuance et d'étendue dynamique que lui permettait à cette époque l'évolution de la facture du piano.

Le caractère de cette sonate est bien différent de celle qui l'a précédé. L'influence de Bach y est évidente, surtout dans les textures polyphoniques du premier mouvement. Ce chef-d'œuvre témoigne de la maturité d'un grand maître ; la passion s'y trouve toujours, mais elle est changée, plus raffinée, moins violente, plus complexe et tout compte fait, d'une beauté encore plus puissante.

Dans le deuxième mouvement, on n'entend plus le tapage squelettique des fantômes de la deuxième sonate. En fait, ce mouvement a tout d'un *scherzo*, à part quelques instants d'inquiétude dans une section centrale autrement paisible, lyrique et tout à fait polyphonique.

Le Largo découle presque sans interruption du Scherzo ; là, on a l'impression de se retrouver dans l'univers enchanté d'un *Tristan et Iseut*. Dans toute l'œuvre de Chopin, je n'ai rien retrouvé qui puisse surpasser l'intense beauté et la puissance émotive de ce mouvement.

À la suite des derniers accords du Largo surgit un puissant Finale, auquel la forme en rondo sert presque de harnais. Dans sa ruée impétueuse, magnifique vers la conclusion, chaque reprise du thème (dont l'une est, curieusement, dans un ton différent), le volume et les émotions s'intensifient jusqu'au moment où, dans un dernier éclat héroïque et triomphant, la sonate s'achève.

Janina FIALKOWSKA

Janina Fialkowska is a regular guest soloist with many of the world's most prestigious orchestras in North America, Europe and Asia. She has worked with such conductors as Charles Dutoit, Bernard Haitink, Lorin Maazel, Zubin Metha, Sir Roger Norrington, Sir Georg Solti, Leonard Slatkin, Stanislaw Skrowaczewski and many others.

The Montreal born pianist's career was launched by the legendary Arthur Rubinstein after her prize winning performances at the first piano competition held in his name in 1974.

Famous for her interpretations of Chopin, Mozart and Liszt, Ms Fialkowska was chosen in 1990 to perform the world premiere of the recently discovered 3rd piano concerto of Liszt with the Chicago Symphony Orchestra. She has recorded all 3 Liszt concertos, as well as piano concertos by Paderewski, Moszkowski and Chopin and, among others, a CD devoted to the music of Karol Szymanowski.

Janina Fialkowska was the founder of the award winning "Piano Six" project and its expanded successor "Piano Plus" wherein a group of internationally renowned Canadian musicians devote a period of time every year to giving recitals and master-classes in the smaller, far-flung communities of Canada.

In 2002 her career was brought to a dramatic halt by the discovery of a tumour in her left arm. After the successful removal of the cancer and a groundbreaking muscle-transfer procedure she resumed her career in January 2004.

The 1992 CBC documentary "The World of Janina Fialkowska" was awarded a special Jury Prize at the 1992 San Francisco International Film Festival. Ms Fialkowska is an "Officer of the Order of Canada" and has been awarded an honorary doctorate of Acadia University. The most recent seasons saw her touring three continents with engagements in Germany, England, the Netherlands, Switzerland, Italy, the US and Canada as well as Japan.

Further information: www.fialkowska.com

Janina Fialkowska est invitée régulièrement par les plus prestigieux orchestres d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie. Elle s'est produite auprès de chefs tels que Charles Dutoit, Bernard Haitink, Lorin Maazel, Zubin Metha, Sir Roger Norrington, Sir Georg Solti, Leonard Slatkin, Stanislaw Skrowaczewski et plusieurs autres.

La carrière de la pianiste d'origine montréalaise a été propulsée par Arthur Rubinstein après que celle-ci eut remporté un prix lors du premier concours portant le nom du grand pianiste, en 1974.

Particulièrement appréciée pour ses interprétations de la musique de Chopin, de Mozart et de Liszt, Janina Fialkowska a été choisie en 1990 par l'Orchestre symphonique de Chicago pour assurer la création mondiale du *Troisième Concerto pour piano* de Liszt, que l'on découvrait alors. Elle a enregistré les trois concertos pour piano de Liszt, ceux de Paderewski et de Moszkowski, les concertos de Chopin, de même qu'un CD consacré à la musique de Karol Szymanowski.

Madame Fialkowska a fondé Piano Six, un projet de diffusion musicale primé, de même que Piano Plus, qui en a élargi le concept initial, au sein duquel des musiciens canadiens de calibre international ont pu consacrer une partie de leur temps à donner annuellement des récitals et des classes de maîtres dans de petites communautés éloignées des grands centres.

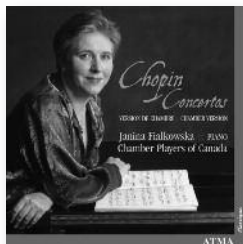
En 2002, la carrière de Janina Fialkowska a été brusquement interrompue à la suite de la découverte d'une tumeur cancéreuse au bras gauche. Après l'ablation de la tumeur et une délicate autogreffe de tissu musculaire, elle a pu reprendre sa carrière en 2004.

En 1992, la CBC lui consacrait un documentaire, *The World of Janina Fialkowska*, qui a remporté le Prix spécial du jury au Festival international du film de San Francisco. Madame Fialkowska a été faite Officier de l'Ordre du Canada et a reçu un doctorat honorifique de l'Université Acadia.

Récemment, elle a effectué une série de tournées dans trois continents, qui l'a menée en Allemagne, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Suisse, au Canada, aux États-Unis, de même qu'au Japon.

Pour plus de renseignements: www.fialkowska.com

Janina Fialkowska on ATMA | chez ATMA



CHOPIN CONCERTOS

avec / with Chamber Players of Canada
ACD2 2291

Returning to the music of Frédéric Chopin she has so often championed in the past, she has produced not just another recording of the two piano standard concertos but a unique one ... Fialkowska could hardly have chosen a more suitable project for her return to recording and has risen to the challenge of the music with real distinction.

— *The Toronto Star*



MOZART CONCERTOS 11 • 12

avec / with Chamber Players of Canada
SACD2 2531

Janina Fialkowska who displays something of Rubinstein's innate twinkling elegance in readings that highlight the chamber qualities of Mozart's scores.
— *BBC Music Magazine*

Janina Fialkowska is a fine Mozartian in the recordings of Concertos No. 11 and 12. [...] She finds the crossroads of simplicity and lyricism; the style is neither naïve nor arch. But neither is it middle-of-the road!

— *The Gazette*



CHOPIN RECITAL

ACD2 2597

Recently the pianist produced a Chopin CD. Brilliant and highly virtuoso recordings: waltzes, the A flat Ballade, the Barcarolle an unusual testimony of the Art of perfect pianism.

— *Joachim Kaiser, Sueddeutsche Zeitung (Munich, Germany), January 14th, 2010*

Fialkowska plays Chopin with a warmth, poetry, and detail of phrasing that is disappointingly rare today; she places her gifts at the composer's feet.

— *The New Yorker*

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

CD 1

Recorded at the / *Enregistré au* George Weston Recital Hall, Ford Centre For the Performing Arts, Toronto (Ontario), Canada, August, 5, 6, 1997 / *les 5 et 6 août 1997*

Production, engineering, editing, and mastering / *Réalisation, prise de son, montage et masterisation: Jacob Harnoy*
Executive Producer / *Producteur exécutif: Stuart Laughton*

CD 2

Recorded at the / *Enregistré au* George Weston Recital Hall, Ford Centre For The Performing Arts, Toronto, (Ontario), Canada, in June, 1999 / *en juin 1999*

Production, engineering, editing, and mastering / *Réalisation, prise de son, montage et masterisation: Jacob Harnoy*
Executive Producer / *Producteur exécutif: Stuart Laughton*

Graphic Design / *Graphisme: Diane Lagacé*

Booklet Editor / *Responsable du livret: Michel Ferland*

Cover / *Couverture: Pleyel piano with manuscript of Frederic Chopin's "La Berceuse." Square d'Orleans, Paris, France.*

Photo Credit : *Erich Lessing / Art Resource, NY*