



Leif Ove
ANDSNES
CHOPIN
BALLADES & NOCTURNES



LEIF OVE ANDSNES

CHOPIN

BALLADES
&
NOCTURNES

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810 - 1849)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | BALLADE NO. 1 IN G MINOR op. 23
g-Moll · en <i>sol</i> mineur
<i>Largo – Moderato – Presto con fuoco</i> | 9:00 |
| 2 | NOCTURNE NO. 4 IN F MAJOR op. 15/1
F-Dur · en <i>fa</i> majeur
<i>Andante cantabile</i> | 4:47 |
| 3 | BALLADE NO. 2 IN F MAJOR op. 38
F-Dur · en <i>fa</i> majeur
<i>Andantino – Presto con fuoco – Agitato – Tempo I</i> | 7:12 |
| 4 | NOCTURNE NO. 13 IN C MINOR op. 48/1
c-Moll · en <i>ut</i> mineur
<i>Lento</i> | 5:45 |
| 5 | BALLADE NO. 3 IN A-FLAT MAJOR op. 47
As-Dur · en <i>la</i> bémol majeur
<i>Allegretto</i> | 7:42 |
| 6 | NOCTURNE NO. 17 IN B MAJOR op. 62/1
H-Dur · en <i>si</i> majeur
<i>Andante</i> | 6:34 |
| 7 | BALLADE NO. 4 IN F MINOR op. 52
f-Moll · en <i>fa</i> mineur
<i>Andante con moto</i> | 10:23 |
- Leif Ove Andsnes *piano*

Recording: Bremen, Radio Bremen, Sendesaal, January 7–12, 2018

Recording Producer: John Fraser

Recording Engineer: Arne Akselberg

Editor: Julia Thomas

Piano Technicians: Thomas Hübsch & Martin Henn

Executive Producer: Tessa Fanelisa

Artwork: Büro Dirk Rudolph

Photos: Gregor Hohenberg © Sony Music Entertainment

Text Translations: Eckhardt van den Hoogen (Deutsch),
Jean-Claude Poyet (français)

THE VIVID SENSATION OF THE CHOPIN BALLADES

Chopin wasn't one for endowing his compositions with poetic titles. Unlike his contemporary Robert Schumann, the composer kept the titles of his work fairly simple, with no literary references such as those found in the poetic evocations of *Carnaval* or *Kinderszenen* to assist the imagination. But when, in the mid-1830s, Chopin presented a new piece naming it "Ballade," Schumann noted that Chopin was the first to apply this literary term to a musical work. What was the nature of this new genre for solo piano? What kind of story was it telling?

Traditionally, a ballad was a type of narrative poem harking back to the Middle Ages, when travelling minstrels made the form popular in Europe. In the Nineteenth Century, Romantic poets returned to the ballad as a literary genre, infusing it – to quote William Wordsworth's Preface to the *Lyrical Ballads* – with the "real language of men in a state of vivid sensation." Schumann suggests that Chopin "was inspired to write his Ballades by some poems of Adam Mickiewicz" – the great poet of Polish Romanticism and someone who, like Chopin, had left his native Poland for Paris. Mickiewicz had his own definition of the form: "The ballad is a tale spun from the incidents of everyday (that is, real) life or from chivalrous stories, animated by the strangeness of the Romantic world, sung in a melancholy tone, in a serious style, simple and natural in its expressions."

That definition would seem to capture the inflection of Chopin's four Ballades, which were written and published separately between 1831 and 1843, in the years after the composer had left Poland. Pianist Leif Ove Andsnes – who fell in love with these pieces in his early teens – admits that, yes, "they are telling big stories." But, for him, the key to interpreting these pieces is already in the music, not in the application of a fanciful storyline. "This is about the greatest music there is for the piano. It's just extraordinary, the colors, the writing, the surprising form of the pieces, the enigma, the diversity of expression," Andsnes says. "I guess that's why the pieces can become so epic even though they're short. Chopin can just change character – what do they say in America? – on a dime. And, in doing so, he can suddenly open up this whole world."

Despite their relative brevity – Ballade No. 4 is the longest at just over 10 minutes – these works are immense in the range and power of their expression. For this reason, Andsnes has chosen to intersperse the Ballades with three Nocturnes "to give a little more breath between these very crowded and very intense Ballades." For Andsnes, the Ballades were never intended to be meant as a cycle. He says, both for the pianist and the audience, to experience them all back to back is too much.

The Nocturnes, of course, have their own special qualities. Andsnes selected three (from the twenty Chopin wrote) from different periods of the composer's life to show the range and diversity of these works – Nocturne in F major op. 15 no. 1 (1830–31); Nocturne in C minor op. 48 no. 1 (1841); Nocturne in B major op. 62 no. 1 (1846). Andsnes describes his first choice as "very innocent with a dark stormy middle section" and an "absolute purity" to it. The second he sees as unique amongst the Nocturnes, a piece about death that starts with a funeral march underneath an aria-like melody. The piece grows to epic proportions in the middle, rising from a hushed chorale section to a dramatic passage of big octaves, before the melody returns in double tempo. "It's all supposed to be this restless, passionate, dangerous music, and it's really hard if you don't have a piano that responds in the right way, to make it sing at the same time," says Andsnes. "How Chopin could give voice to suffering is just unbelievable." The third selection starts in similar vein to the earlier Nocturne, with a simple melody, but now Chopin underpins it with a more complex background: the bass line is becoming an independent singing line, and there are wonderfully expressive middle voices too, typical of the "complex polyphony" of Chopin's later works. Says Andsnes: "This is a work where Chopin's love for Bach shines through."

Although Andsnes had recorded Chopin's Piano Sonatas along with a selection of Études and Mazurkas earlier in his career (in the mid-1990s), the pianist has recently found himself naturally drawn back to Chopin. "There were quite a few years where I didn't play much Chopin. He always felt complicated to me, and I was not at ease with him. Something has happened to me in the last ten years, I don't know what it is, but now I experience his music as so unbelievably great, so unique a voice, much more than before," says Andsnes. "My relationship to this composer is now much more intimate." As this Chopin connection renewed itself, Andsnes found himself thinking it was time to tackle the Ballade No. 4, a piece so pianistically complex that he was apprehensive about the challenge. Having played the first three Ballades, even in his teen years, the fourth awaited him as an elusive goal: to him it was "the holy grail."

Andsnes sees no musical relationship between the four Ballades – they were composed at different points in the composer's life and they exist as individual one-movement pieces – but they do share certain characteristics, notably stark contrasts in character, the tendency to shift dramatically between modes of confessional intimacy and full-blooded heroism, and they all demonstrate a rhapsodic virtuosity that can be thrilling or terrifying. Scholars have also pointed

out that the works are all in compound duple time – that is, either 6/4 or 6/8 – a musical metre common to the music of traditional folk dances.

For Andsnes, the Ballades are “absolute music” whose stories are told through architectural juxtapositions, which are punctuated by transition points between sections. Ballade No. 1 in G minor, op. 23, opens with an elusive and spare introduction that sets the listener up, according to Andsnes, for one of “the most haunting melodies in the whole of piano literature.” This theme is like “an invitation to a waltz” – though not a waltz in the strict sense – rather floating along in a dreamlike state. The theme returns again, in a different key and with different, more unsettling harmonies. By the time it returns a third time, it is extremely soft but freighted with danger and heading towards an explosion, which it delivers in a frantic coda. It’s a play of extreme tension and suspension. This is Chopin’s pure form of musical storytelling, no literary superstructure necessary.

“Chopin is the master of transition. That is why these pieces are so difficult to perform, because everything is transitional,” explains Andsnes (it’s appropriate that when the pianist talks about these pieces he illustrates his points at the keyboard). Ballade No. 2 in F major op. 38 is perhaps easier to understand from a structural point of view. This piece is dedicated to Robert Schumann, and it’s generally acknowledged to be a portrait of the composer, capturing the two extremes of his personality. It is a portrait that Schumann would have recognized and indeed he self-identified the two aspects of his character as Florestan (“the wild”) and Eusebius (“the mild”). The purity of the Palestrina-like opening breaks down and gives way to a violent and stormy outburst marked *Presto con fuoco*. The schizophrenic nature of the music continues to break back and forth until the opening theme returns, but now depleted of any energy.

Ballade No. 3 in A-flat major op. 47 is perhaps the gentlest of the four Ballades, or at least seems that way at the beginning. Some of the darker shading is softened by charming, salon-like piano writing that might not be out of place in a Paris café. But, of course, there are some psychological twists and turns too. One possible source of inspiration for the work is said to be Mickiewicz’s version of the classical tale of Undine, a mythical water nymph or mermaid-like creature. Over the ages, the essence of the story has inspired poems, operas, and fairy tales including Dvořák’s *Rusalka* and Hans Christian Andersen’s *The Little Mermaid*. Whether this extra-musical reference is helpful to understanding the Chopin Ballade is, of course, another matter. For Andsnes, the reference to water makes musical sense: he finds this elusive piece to be “filled with waves.” In fact, Andsnes finds a musical correspondence between a central passage (beginning at measure 165) of shimmering tremolo octaves and a technique later deployed by Debussy in several of his pieces. Is this, Andsnes wonders, the French composer’s greeting to Chopin?

And so on to the “holy grail,” Ballade No. 4 in F minor, op. 52. For Andsnes, this is Chopin’s “most complex masterpiece.” The pianist admits that it took him three or four concerts before he stopped feeling choked up by the first theme, which Chopin approaches obliquely after an introduction in the dominant key of C major. “How can he give voice to this kind of pain? It’s just so remarkable,” he says of this first exposition. And then, as if the composer knows so well that we can’t take any more of this heart-wrenching stuff, he abandons the chromaticism of the accompaniment and brings in octaves in the bass (measures 37–46), a necessary relief before the passion and pain return again. After a moment of brief respite, the piece works its way to a rhapsodic culmination – a beautiful section of chromatic chaos, or so it seems. How did Chopin get to this solution? Listen carefully, there’s much going on here. “Every one of these chords is a new chord,” says Andsnes, savoring the dazzling compression the composer has achieved. “And it’s so beautiful.” It’s what you might call an enigmatic ending to this particular Chopin story.

Damian Fowler

CHOPINS BALLADEN – WERKE INTENSIVEN EMPFINDENS

Frédéric Chopin war keiner von denen, die ihre Kompositionen mit poetischen Titeln versahen. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Robert Schumann gab er seinen Werken recht einfache Bezeichnungen und verzichtete auf jede literarische Anspielung, wie man sie etwa zur Unterstützung der Fantasie in den poetischen Evokationen des *Carnaval* oder der *Kinderszenen* findet. Als Chopin dann jedoch in den 1830er Jahren ein erstes Stück mit dem Namen »Ballade« herausbrachte, merkte Schumann an, dass er der Erste sei, der für diese Musik einen Begriff aus der Literatur verwendete. Was war nun diese neue Gattung der Klaviermusik? Und welche Art von Geschichten erzählte sie?

Traditionsgemäß war die Ballade ein Typus des erzählenden Gedichts aus der Zeit des Mittelalters, als fahrende Minnesänger diese Form in Europa verbreiteten. Im 19. Jahrhundert kamen die Dichter der Romantik auf das literarische Genre der Ballade zurück und durchtränkten sie mit »der wirklichen Sprache der Menschen in einem Zustand der bildhaften Wahrnehmung«, wie es William Wordsworth im Vorwort zu den *Lyrischen Balladen* ausdrückte. Als Robert Schumann Chopins zweite Ballade op. 38 rezensierte, verwies er unter anderem darauf, dass sein Kollege beim Erscheinen des vorigen Stückes (op. 23) davon gesprochen habe, er sei »zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden« – den großen Dichter der polnischen Romantik, der wie Chopin selbst die Heimat verlassen und sich in Paris niedergelassen hatte. Mickiewicz hatte seine eigene Definition der Form gefunden: »Die Ballade ist eine Erzählung, die ihren Stoff aus den Ereignissen des Alltags, mithin des wirklichen Lebens, oder aus ritterlichen Geschichten bezieht; sie wird durch die Fremdartigkeit der romantischen Welt belebt, in melancholischem Ton und ernstem Stil gesungen und ist von einfacher, natürlicher Ausdrucksweise.«

Diese Definition scheint sich in dem Tonfall der vier Balladen zu spiegeln, die Chopin zwischen 1831 und 1843, nachdem er also aus der polnischen Heimat weggegangen war, komponiert und veröffentlicht hat. Der Pianist Leif Ove Andsnes, der sich schon in seiner frühen Jugend in diese Stücke verliebte, räumt ein, dass sie durchaus »große Geschichten erzählen«. Für ihn

liegt der Schlüssel zur Interpretation jedoch in der Musik und nicht in der Übertragung einer fantastischen Handlung. »Das ist so ziemlich die großartigste Musik, die es für Klavier gibt. Sie ist einfach außerordentlich in ihren Farben, ihrer Schreibweise, in der überraschenden Form der Stücke, ihrer Rätselhaftigkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks.« Andsnes sagt: »Ich glaube, dass diese Stücke deshalb auch trotz ihrer Kürze so episch werden können. Chopin kann ganz einfach in Sekundenschnelle den Charakter ändern. Und wenn er das tut, kann er plötzlich eine ganze Welt eröffnen.«

Trotz ihrer relativ kurzen Spieldauer – die vierte Ballade ist mit kaum mehr als zehn Minuten die längste – bieten diese Werke ein immenses Spektrum und eine enorme Ausdruckskraft. Daher hat Andsnes beschlossen, die Balladen durch drei Nocturnes voneinander abzugrenzen, »um zwischen diesen sehr dichten, sehr intensiven Balladen ein bisschen Luft zu lassen«. Für Andsnes waren diese Balladen nie zyklisch gedacht. Er meint, dass es sowohl für die Ausführenden wie auch für das Publikum zu viel sei, sie alle nacheinander zu erleben.

Natürlich haben die Nocturnes ihre ganz eigenen Qualitäten. Andsnes hat drei Stücke (von insgesamt 20) aus verschiedenen Lebensphasen Chopins ausgewählt, um die Spannweite und Vielgestaltigkeit dieser Werke zu zeigen: das Nocturne F-Dur op. 15 Nr. 1 (1830–1831), das Nocturne c-Moll op. 48 Nr. 1 (1841) und das Nocturne H-Dur op. 62 Nr. 1 (1846). Das erste dieser Stücke bezeichnet Andsnes als »sehr unschuldig«; es sei trotz des »düsteren, stürmischen Mittelteils« von einer »absoluten Reinheit« gekennzeichnet. Das zweite nimmt für ihn unter den Nocturnes eine Sonderstellung ein: Es ist ein Stück über den Tod, dessen arioser Melodie ein Trauermarsch unterlegt ist; es steigert sich im Mittelteil zu epischen Dimensionen, erhebt sich aus einem geflüsterten Choralabschnitt zu einer dramatischen Passage mit Doppeloktaven, ehe die Melodie im doppelten Tempo wiederholt wird. »Das soll insgesamt eine rastlose, leidenschaftliche, gefährvolle Musik sein, und es ist wirklich schwer, sie gleichzeitig singen zu lassen, wenn man keinen Flügel hat, der auf die richtige Weise anspricht«, sagt Andsnes. »Es ist einfach unglaublich, wie Chopin dem Schmerz eine Stimme verleiht.« Das dritte der ausgewählten Nocturnes beginnt ähnlich wie das frühere Stück, doch jetzt wird die einfache Melodie von einem komplexeren Untergrund getragen. Der Bass wird zu einer selbständigen Gesangslinie, und dazu treten herrlich expressive Binnenstimmen – typische Kennzeichen der späteren Werke Chopins, die seine Liebe zu Johann Sebastian Bachs Musik durchscheinen lassen.

Leif Ove Andsnes, der schon Mitte der 1990er Jahre Chopins Klaviersonaten sowie ausgewählte Etüden und Mazurkas eingespielt hat, kam jetzt wie selbstverständlich zu Chopin zurück. »Es sind schon einige Jahre vergangen, in denen ich nicht viel Chopin gespielt habe. Er erschien mir kompliziert, ich fühlte mich bei ihm nicht wohl. In den letzten zehn Jahren ist etwas mit mir passiert. Ich weiß nicht, was es ist, doch jetzt erlebe ich seine Musik als unglaublich groß, als eine ganz einzigartige Stimme – völlig anders als früher«, sagt Andsnes. »Meine Beziehung zu diesem Komponisten ist jetzt viel inniger.« Im Zuge dieser Wandlung bemerkte Andsnes,

dass es an der Zeit war, jetzt auch die vierte Ballade anzugehen, die ihm mit ihrer ungemein komplexen Klavierkunst immer als große Herausforderung erschienen war. Während er die ersten drei Balladen bereits als Teenager gespielt hatte, wirkte die vierte wie ein unerreichbarer Traum – der »heilige Gral«.

Andsnes sieht zwischen den vier Balladen zwar keine musikalische Beziehung, da sie der Komponist in verschiedenen Lebensphasen schrieb und sie eigenständige einsätzliche Werke sind. Dennoch teilen sie gewisse Merkmale. Das sind vor allem starke charakterliche Gegensätze, der dramatische Wechsel von Zuständen bekenntnishafter Intimität bis hin zu heißblütigem Heroismus sowie eine rhapsodische Virtuosität, die mitreißend oder furchteinflößend sein kann. Die Wissenschaft hat überdies darauf hingewiesen, dass sämtliche dieser Werke in zusammengesetzten Zweier-Metren komponiert sind – das heißt im Sechsviertel- oder Sechachteltakt –, wie sie der Musik traditioneller Volkstänze gemein sind.

Für Andsnes sind die Balladen »absolute Musik«, die ihre Geschichte durch architektonische Reihungen erzählt, wobei die einzelnen Abschnitte durch Übergangspassagen voneinander getrennt sind. Die Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23 beginnt mit einer schwer fassbaren, sparsamen Einleitung, die den Hörer – so Andsnes – auf eine der »eindringlichsten Melodien der gesamten Klavierliteratur« einstimmt. Dieses Thema sei wie eine »Einladung zum Walzer« – wobei es sich nicht um einen Walzer im strengen Sinne, sondern eher um einen traumartig dahinfließenden Zustand handle. Das Thema wird in einer anderen Tonart und mit anderen, beunruhigenderen Harmonien wiederholt. Wenn es zum dritten Mal auftaucht, ist es äußerst leise – doch eine gewisse Bedrohlichkeit ist nun spürbar und die Musik strebt auf eine Explosion zu, die sich schließlich in einer aberwitzigen Coda entlädt. Es ist ein Spiel aus extremen Spannungen und Schwebezuständen – Chopins reine Form der musikalischen Erzählung, die eines literarischen Überbaus nicht bedarf.

»Chopin ist der Meister des Übergangs. Und weil sich alles im Übergang befindet, sind diese Stücke so schwer zu interpretieren«, erklärt Andsnes (bezeichnend für den Pianisten ist, dass er am Flügel illustriert, was er über diese Stücke sagt). Die Ballade Nr. 2 F-Dur op. 38 mag aus strukturellem Blickwinkel verständlicher sein. Sie ist Robert Schumann gewidmet und gilt generell als ein Porträt des Komponisten, das die beiden Extreme seiner Persönlichkeit einfängt. Schumann selbst dürfte darin beide Aspekte seines Charakters, den wilden Florestan und den milden Eusebius, erkannt haben. Die Reinheit des Anfangs, der an Palestrina erinnert, verliert sich und weicht einem heftigen, stürmischen *Presto con fuoco*-Ausbruch. Die Musik springt in ihrer Schizophrenie auch weiter hin und her, bis endlich das erste Thema wiederkehrt, das jetzt aber all seiner Energie beraubt ist.

Die Ballade Nr. 3 As-Dur op. 47 ist womöglich die sanfteste der vier Balladen. Zumindest gibt sie sich am Anfang so. Einige dunklere Schatten werden durch ein charmantes, salonartiges Klavierspiel gemildert, das in einem Pariser Café nicht unangebracht wäre. Es gibt natürlich trotzdem einige seelische Drehungen und Wendungen. Als eine mögliche Inspirationsquelle gilt Mickiewicz' Variante des Märchenklassikers von dem jungfräulichen Wassergeist *Undine*. Im Laufe der Zeiten hat der Kern dieser Sage Gedichte, Opern und Märchen wie Antonín Dvořák's *Rusalka* oder Hans Christian Andersens *Kleine Seejungfrau* angeregt. Ob dieser literarische Hinweis zu einem besseren Verständnis der Chopin-Ballade beiträgt oder nicht, steht freilich auf einem anderen Blatt. Für Andsnes macht die Andeutung des feuchten Elements durchaus musikalischen Sinn: Er sieht in diesem schwer zu fassenden Stück »eine Fülle von Wellen«. Tatsächlich entdeckt der Pianist eine musikalische Übereinstimmung zwischen den schimmernden Oktavtremoli des Mittelteils (ab Takt 165) und einer Technik, die Debussy später in verschiedenen Werken selbst angewandt hat. Andsnes fragt sich, ob das wohl ein Gruß des französischen Komponisten an Chopin sein sollte...

Und nun also zum »heiligen Gral«, der Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52, die für Andsnes das »komplexeste Meisterwerk« Chopins darstellt. Er gesteht ein, dass drei oder vier Konzerte nötig gewesen seien, bis ihn das erste Thema, das Chopin nach der Einleitung in der Dominante C-Dur etwas verdeckt einführt, nicht mehr vor Rührung übermannt habe: »Wie kann er diesem Schmerz eine solche Stimme geben? Es ist einfach außerordentlich«, sagt er zu dieser Exposition. Dann scheint es, als wüsste der Komponist, dass wir von diesem herzerreißenden Stoff nicht noch mehr ertragen können: Er gibt die begleitende Chromatik auf und bringt jetzt als notwendige Entspannung Bassoktaven (Takt 37–46), bevor Leidenschaft und Schmerz wiederkehren. Nach einem kurzen Moment der Ruhe bahnt sich das Werk seinen Weg zu einem rhapsodischen Höhepunkt – einem wunderbaren Abschnitt des chromatischen Chaos. Zumindest scheint es so. Wie Chopin zu dieser Lösung kam? Man höre nur genau hin, was da alles passiert: »Jeder dieser Akkorde ist ein neuer Akkord«, sagt Andsnes und schwelgt in der faszinierenden Gedrängtheit, die dem Komponisten hier gelungen ist. »Und das ist so schön!« Man könnte das als ein rätselhaftes Ende dieser besonderen Chopin-Geschichte bezeichnen.

Damian Fowler

LA VIVE SENSATION DES BALLADES DE CHOPIN

Chopin n'était pas du genre à donner des titres poétiques à ses compositions. Il préférait des titres neutres et abstraits, loin des références littéraires qu'on observe dans les *Carnaval*, *Scènes d'enfants* et autres recueils pour piano de son contemporain Schumann. Pourtant, lorsque le compositeur polonais présenta au milieu des années 1830 une nouvelle œuvre intitulée « Ballade », Schumann nota qu'il était le premier à utiliser ce terme littéraire pour une œuvre musicale. De quelle nature était ce nouveau genre de musique pour piano seul ? Quelle histoire racontait-il ?

Traditionnellement, la ballade est un poème narratif dont la forme s'est propagée en Europe au Moyen Âge par l'intermédiaire des ménestrels ambulants. Les poètes romantiques ont redécouvert ce genre littéraire au XIX^e siècle et lui ont imprimé – pour reprendre les mots de William Wordsworth dans sa préface aux *Ballades lyriques* – « la langue que parlent réellement les hommes habités par une vive sensation ». Schumann pensait que les Ballades de Chopin avaient été « inspirées par certains poèmes d'Adam Mickiewicz ». Comme Chopin, le grand poète du romantisme polonais vivait en exil à Paris, et il avait sa propre définition de la forme : « La ballade est un récit développé à partir des événements du quotidien (c'est-à-dire de la vraie vie) ou des annales de la chevalerie, animé par l'étrangeté du monde romantique, chanté sur un ton mélancolique, dans un style sérieux, simple et naturel dans ses expressions. »

Cette définition semble capturer le ton particulier des quatre Ballades de Chopin, écrites et publiées séparément entre 1831 et 1843 après que le compositeur eut quitté la Pologne. Tombé amoureux de ces œuvres quand il était encore adolescent, le pianiste Leif Ove Andsnes estime qu'elles « racontent de grandes histoires ». Il ne cherche cependant pas la clef de leur interprétation dans une hypothétique narration, mais uniquement dans la musique : « C'est à peu près ce qui a été fait de mieux pour le piano. Ces œuvres sont absolument extraordinaires par la richesse de leurs couleurs, leur écriture, leur forme surprenante, leur caractère énigmatique, la variété de l'expression. C'est sans doute pour cela qu'elles atteignent à une dimension épique malgré leur taille modeste. Chopin est capable de passer en un clin d'œil d'une atmosphère à une autre. Et, ce faisant, il révèle soudain un monde entièrement neuf. »

Malgré leur relative brièveté (la Ballade n° 4, la plus longue des quatre, ne dure qu'une dizaine de minutes), ces œuvres sont immenses par la puissance et la richesse de leurs émotions. Andsnes a donc choisi d'intercaler trois Nocturnes entre les Ballades « pour ménager un peu d'espace entre ces œuvres très denses et intenses ». Andsnes précise que les Ballades n'étaient pas destinées à former un cycle – les présenter toutes les quatre l'une à la suite de l'autre serait excessif, autant pour l'interprète que pour l'auditoire.

Les Nocturnes possèdent leurs qualités spécifiques. Sur la vingtaine composée par Chopin, Andsnes en a choisi trois datant de différentes périodes de la vie du compositeur. Caractérisé selon le pianiste par une « suprême pureté », le Nocturne en *fa* majeur, op. 15 n° 1 (1830–1831) est « plein d'innocence, avec une section médiane sombre et orageuse ». Le Nocturne en *ut* mineur, op. 48 n° 1 (1841) est unique parmi tous les Nocturnes en ceci qu'il se présente comme une méditation sur la mort : dans la première section, une mélodie de nature vocale se déploie au-dessus d'une marche funèbre ; la musique prend des proportions épiques dans la section centrale, lorsqu'un choral tout d'abord murmuré s'enfle peu à peu pour culminer en un passage d'octaves dramatiques ; finalement, la mélodie initiale revient au double du tempo. « Cette musique doit être à la fois tumultueuse, inquiète, passionnée, dangereuse, et il est très difficile de la faire chanter si l'on ne dispose pas d'un instrument répondant parfaitement au toucher, explique Andsnes. La capacité de Chopin à exprimer la souffrance est absolument incroyable. » Le Nocturne en *si* majeur, op. 62 n° 1 (1846) débute lui aussi par une simple mélodie, à laquelle Chopin ajoute ici un arrière-fond plus complexe : la basse s'émancipe pour devenir une ligne de chant à part entière, tandis que les voix médianes se multiplient, merveilleusement expressives. Cette riche polyphonie est typique des productions tardives de Chopin, où transparaît son amour de la musique de Bach.

Andsnes avait déjà enregistré Chopin au milieu des années 1990 (les sonates pour piano, complétées par une sélection d'études et mazurkas), mais c'est seulement récemment qu'il s'est senti de nouveau attiré par le compositeur polonais : « Pendant plusieurs années, je n'ai pas beaucoup joué Chopin. Il me paraissait trop compliqué, je n'étais pas à l'aise avec sa musique. Et puis, au cours des dix dernières années, quelque chose a évolué en moi. Je ne sais pas ce que c'est, mais sa musique me paraît maintenant d'une grandeur extraordinaire ; je trouve sa voix absolument unique, beaucoup plus qu'auparavant. Ma relation à ce compositeur est devenue beaucoup plus intime. » Andsnes a donc jugé que l'heure était enfin venue de se mesurer à la Ballade n° 4, dont la complexité pianistique lui avait toujours fait peur. S'il a assimilé les trois premières Ballades dès l'adolescence, la quatrième demeurait le rêve inaccessible, le « saint Graal ».

Andsnes ne voit aucun lien musical entre les quatre Ballades, qui ont été composées à différentes périodes de la vie du compositeur et possèdent chacune leur existence individuelle. Mais ces pages ont en commun certaines caractéristiques : des contrastes fortement marqués, une tendance à alterner dramatiquement entre la confession intime et le pur héroïsme, une virtuosité rhapsodique qui peut être excitante ou terrifiante. Les musicologues ont en outre souligné le fait que les quatre

Ballades sont écrites sur une mesure composée à deux temps – 6/4 ou 6/8 – très usitée dans les danses folkloriques.

Pour Andsnes, les Ballades entrent dans la catégorie de la « musique pure ». Si elles racontent des histoires, c'est uniquement par le biais de juxtapositions architecturales, elles-mêmes ponctuées de transitions. La Ballade n° 1 en *sol* mineur, op. 23 débute par une introduction aussi brève qu'évasive qui prépare l'auditeur à ce qu'Andsnes décrit comme « la mélodie la plus envoûtante de toute la littérature pour piano ». Sorte d'« invitation à la valse » – bien qu'il ne s'agisse pas d'une valse au sens strict du terme, ce premier thème plane comme s'il était rêvé, s'éloigne puis revient dans une autre tonalité, avec des harmonies plus inquiètes. Lors de sa troisième apparition, il est d'une extrême douceur, mais chargé de menace, et explose finalement dans une coda frénétique. Chopin joue ici avec des moments de tension et de suspension poussés à l'extrême. Il s'agit de narration musicale dans sa forme la plus pure, sans nul besoin d'une superstructure littéraire.

« Chopin est un maître de la transition. Si ces œuvres sont aussi difficiles à interpréter, c'est parce que tout y est transition », explique Andsnes en illustrant ses dires d'exemples au piano. La Ballade n° 2 en *fa* majeur, op. 38 présente une structure peut-être plus aisée à comprendre. Dédiée à Robert Schumann, elle dresse peut-être le portrait du compositeur allemand, qui aurait pu y reconnaître les deux extrêmes de sa personnalité : Florestan (« le fougueux ») et Eusebius (« le tendre »). Les premières mesures, d'une pureté toute palestrinienne, cèdent la place à un violent orage indiqué *Presto con fuoco*. La nature schizophrénique de la musique se poursuit jusqu'à un ultime retour du thème initial, désormais exsangue.

De prime abord, on pourrait penser que la Ballade n° 3 en *la* bémol majeur, op. 47 est la plus souriante des quatre. Ses aspects sombres sont adoucis par une écriture pleine de charme qui ne déparerait pas dans un salon parisien. Mais les tours et détours psychologiques ne manquent pas ici non plus. L'œuvre traite peut-être du personnage d'Ondine, naïade mythique qui a inspiré au fil du temps d'innombrables poèmes, contes et opéras, parmi lesquels *Rusalka* de Dvořák, *La Petite Sirène* de Hans Christian Andersen – et une ballade de Mickiewicz ! Cette référence extra-musicale peut-elle nous aider à comprendre la Ballade de Chopin ? Probablement pas, mais Andsnes trouve lui aussi qu'il y a quelque chose d'« aquatique » dans cette œuvre mystérieuse qu'il dit « traversée de vagues ». Le pianiste a par ailleurs identifié une correspondance entre un passage d'octaves scintillantes (à partir de la mesure 165) et une technique employée plus tard par Debussy dans plusieurs de ses œuvres, et se demande s'il s'agit d'un hommage du compositeur français à Chopin.

Enfin, le « saint Graal », la Ballade n° 4 en *fa* mineur, op. 52 – selon Andsnes, le « chef-d'œuvre le plus complexe » de Chopin. Il a fallu au pianiste trois ou quatre concerts avant de pouvoir jouer le premier thème sans être étranglé par l'émotion. Chopin approche ce premier thème obliquement à travers une introduction en *do* majeur, tonalité de la dominante. « Comment est-il parvenu à exprimer ce type de douleur ? C'est tellement extraordinaire », s'interroge Andsnes à propos de

la première exposition. Comme s'il avait compris qu'on ne pouvait pas aller plus loin dans cette direction, Chopin abandonne bientôt le chromatisme de l'accompagnement et introduit à la basse un motif en octaves (mesures 37–46) qui apporte une certaine détente avant le retour de la passion et de la douleur. Après une brève oasis de calme, l'œuvre parvient à son point culminant dans un somptueux chaos romantique – ou, du moins, une apparence de chaos. Comment Chopin en est-il arrivé à cette solution ? Écoutez bien, il se passe beaucoup de choses ici. « Chaque accord apporte quelque chose de nouveau, remarque Andsnes, bouleversé par l'incroyable densité de l'écriture. Et c'est tellement beau ! » On pourrait dire que cette histoire de Chopin aboutit à une conclusion énigmatique.

Damian Fowler

Ballade No. 3, bars 165–172

Ballade No. 3, bars 165–172. The score is in G major, 4/4 time. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (bars 165-170) features a piano part with a *cresc.* marking and a bass part with a *marc.* marking. The second system (bars 171-172) features a piano part with a *molto cresc.* marking. The piano part has a complex, flowing melody with many slurs and ties. The bass part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Ballade No. 4, bars 37–48

Ballade No. 4, bars 37–48. The score is in B-flat major, 4/4 time. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system (bars 37-40) features a piano part with a *dim.* marking and a bass part with a *pp* marking. The second system (bars 41-44) features a piano part with a *legato.* marking. The third system (bars 45-48) features a piano part with a *m. v.* marking. The piano part has a complex, flowing melody with many slurs and ties. The bass part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

