

ACCOMPAGNER DE JEUNES VIRTUOSES

La FONDATION D'ENTREPRISE NATEXIS a été créée en 1992 pour apporter son aide à de jeunes musiciens et à de jeunes handicapés. Elle s'est donnée pour mission d'accompagner sur plusieurs années la mise en œuvre de leurs projets de vie.

Elle manifeste aujourd'hui la volonté du groupe NATEXIS, né du rapprochement du CRÉDIT NATIONAL et de la BFCE, d'agir dans les domaines culturel et social, parallèlement à sa vocation professionnelle fondamentale : accompagner le développement des entreprises en France et à l'international.

La FONDATION apporte aux jeunes instrumentistes, chanteurs, compositeurs ou chefs d'orchestre au talent déjà reconnu les moyens de rayonner en donnant davantage de concerts, en organisant des tournées à l'étranger, en enregistrant leurs premiers disques.

Elle est heureuse de pouvoir apporter son concours à la publication de cet enregistrement, où brille l'un de ses lauréats : Laure Favre-Kahn.

ACCOMPANYING YOUNG VIRTUOSOS

The NATEXIS CORPORATE FOUNDATION was created in 1992 to provide support over a period of years to young musicians and disabled youth, assisting them in carrying their life projects.

This commitment in the cultural and social areas illustrates the special vocation of the NATEXIS GROUP, CRÉDIT NATIONAL and BFCE combined together, in its particular field of endeavour: to accompany the corporate development of business enterprise in France and abroad.

The FOUNDATION helps to further the activities of talented young instrumentalists, singers, composers and conductors by enabling them to give more concerts, undertake foreign tours and make their first recordings.

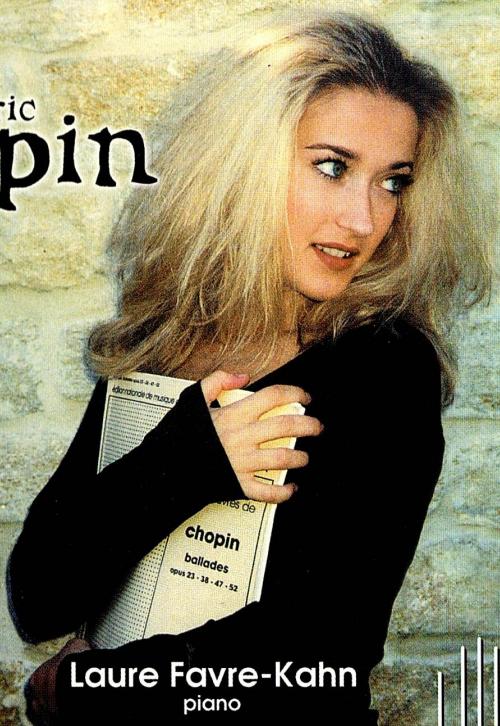
It is pleased to provide its support in the release of this recording by one of its laureates: Laure Favre-Kahn.



© ARION PARIS 1998 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1998 — Copyright reserved in all countries.



Frédéric Chopin



Laure Favre-Kahn
piano



En 1810

Frédéric Chopin

UNE VISION PROPHÉTIQUE DE LA MUSIQUE DE L'AVENIR

De même que la poésie de Verlaine, la musique de Chopin semble couler de source. Synthèse miraculeuse de l'intelligence et du cœur, leur œuvre dispense la forme suprême du raffinement dans l'art : les agencements les plus sophistiqués s'y dissimulent derrière une simplicité souveraine, qui ne laisse guère soupçonner au profane au prix de quelques laborieuses recherches purent prendre corps des textes que l'on pourrait ne croire redévalues qu'au seul génie de l'intuition. Donner cette apparence de libre improvisation à des constructions en réalité régies par un savant équilibre des proportions et un scrupuleux souci de perfection dans le détail, est sans doute la marque des plus hautes créations de l'art. En de telles œuvres, les impératifs techniques semblent transcendés et comme abolis, la fantaisie de l'interprète, le rêve de l'auditeur ou du lecteur paraissant alors le seul étalon approprié, comme si les précieuses essences qui entrent dans leur composition demeuraient irréductibles aux prosaïques nomenclatures de la théorie. Loin de dévoiler le secret de ses techniques d'écriture, l'Art poétique de Verlaine ne fut qu'un prétexte de plus pour laisser libre cours aux bûées insaisissables de son rêve intérieur.

Dans le cas de Chopin, ramener les moires délicates de la *Barcarolle*, les clamures héroïques de telle Polonoise ou de telle Ballade, ou les frémissements dramatiques de la *Fantaisie* à une combinaison d'accords classés ou à un jeu de modulations fait figure de profanation : l'analyste risque alors de se trouver dans la position peu enviable d'un botaniste pédant, se complaisant à arracher irrespectueusement un à un les pétales d'une fleur sauvage, et romrant ainsi le charme prodigieux par la mystérieuse alchimie de la nature. La cause est entendue : la musique de Chopin est un sanctuaire qu'il est impie d'exposer à de maladroites profanations et les résonances exquises de la *Barcarolle* auront moins fait couler d'encre que le fameux accord de Tristan. Née de visions tout à tour épiques, lyriques ou nostalgiques, l'œuvre de Chopin ne pourrait s'appréhender que sous un angle essentiellement émotionnel. Ainsi tend à prévaloir l'idée d'un génie purement intuitif, image d'Épinal faisant bon marché des innovations prophétiques et méticuleusement calculées que recèlent ses compositions. Car il fut également un visionnaire, sur le plan de l'écriture : la texture pianistique de ses œuvres fait prendre corps aux immenses potentialités offertes par son instrument, son invention harmonique élargit de manière inouïe l'éventail des combinaisons d'accords jusqu'ici

2

exploitées, tandis qu'un instinct très sûr du contrepoint, nourri d'un commerce assidu avec Bach, contribue à la même époque que Schumann, et avant Wagner, à remettre à l'honneur une dimension polyphonique de la musique considérablement affaiblie au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Peut-être cette dimension novatrice est-elle moins perceptible en raison même de son universelle diffusion auprès des innombrables cohortes d'épîgones et d'héritiers, et également aussi, en raison même de l'extrême popularité de son œuvre : on ne la remarque plus, de même que s'émousse la conscience de l'originalité architecturale d'un édifice devant lequel nous passons chaque jour. Chopin fait partie depuis si longtemps de notre paysage, que nous avons perdu l'appréciation exacte de tout ce que sa musique représentait en matière d'originalité et d'innovation pour un auditoire des années 1840. Ce processus révèle un rapport complexe entre le créateur et le virtuose, entre le compositeur et son instrument. En premier lieu, l'invention harmonique de Chopin — certainement le plus considérable de ses apports au point que l'on est fondé à le considérer comme un précurseur de l'impressionnisme — repose sur le rôle que le piano jouait dans le mécanisme compositionnel. Ce n'est peut-être pas un hasard si la plupart des grands harmonistes du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle componaient au piano. Grieg, Debussy, Balakirev, Delius, Gershwin ou Cyril Scott eurent davantage tendance à travailler au clavier qu'à la table. L'expérimentation sur ce dernier suggère de nouvelles formations d'accords ou des manières inédites de les enchaîner. Assurément, une bonne part des anticipations impressionnistes de Chopin résultent de l'incessant commerce avec son instrument. Cette confrontation quotidienne détermina aussi les marques distinctives de la polyphonie chopinienne*. Cette dernière se ramène systématiquement à un modèle à trois ou quatre voix : promotion de la main gauche au rang de « maître de chapelle », qu'elle forme une ligne à part entière dans sa partie supérieure, qu'elle scande un contre-chant élégant à la basse, ou qu'elle dessine un chant expressif, à l'intérieur d'une séquence en accords. La responsabilité essentielle de ce jeu à plusieurs parties revient toutefois le plus souvent à la main droite, qui se partage alors en deux lignes : le chant proprement dit, assuré par le quatrième et le cinquième doigt, une seconde voix intérieure tenant les deux premiers occupés tandis que le troisième évolue entre ces deux pôles comme un électron libre. Cette voix intérieure est une trouvaille riche de potentialités : plus tard, les Russes, Fauré, Debussy, — et plus généralement l'école postromantique — tireront toutes les conséquences d'une telle texture. Un exemple particulièrement accompli en est fourni dans ce programme : le développement du second sujet de la *Ballade n° 4*. Par le jeu d'une voix intérieure d'une simplicité et d'un naturel souverains, le thème y acquiert une incomparable plénitude, la beauté du contrepoint se renforçant de l'instinct infaillible avec lequel les doigts se positionnent sur le clavier, miraculeuse intelligence de l'intuition digitale du pianiste et de la discipline de sa pensée de compositeur.

LES BALLADES : une épopee lyrique en quatre chapitres

Les quatre *Ballades* comptent au nombre des réussites les plus incontestables de Chopin. Le compositeur polonais y apparaît d'ailleurs comme le créateur d'un genre : celui de la ballade instrumentale. Née au Moyen Âge, la ballade est à l'origine une forme poétique : poème organisé en strophes, avec le retour périodique d'un refrain. Elle a été associée à la musique et à la danse par lesquelles les trouvères commentaient les récits légendaires, héroïques ou macabres du texte littéraire. Ce type de composition devait

3

connaître un regain d'intérêt à l'époque du Romantisme allemand. La célèbre mélodie de Schubert d'après Goethe, «Erlkönig», témoigne de cet essor. Un tout premier exemple de ballade sans parole est fourni par la *Fantaisie op. 109* pour piano de Ferdinand Ries, inspiré par une ballade de Schiller, «Résignation». Sans doute l'aspect narratif de cette forme de poésie, avec son aura de légende, d'exploits héroïques et lointains faisait-il vibrer chez Chopin une fibre secrète et atavique.

Les quatre grandes pièces qu'il intitula *Ballades* passent de fait pour avoir été suggérées par des poèmes de Mickiewicz. Cela paraît vraisemblable pour la seconde. Il n'existe cependant pas de preuve attestant des intentions programmatiques de Chopin. Sans doute le principe d'un récit musical légendaire implicite, par analogie avec la forme littéraire, avait-il de quoi séduire un musicien enclin à transcrire les mouvements de son âme. Le compositeur se raconte ou plutôt il raconte ses aspirations, ses déceptions, sa nostalgie du pays au travers d'un rêve, remplis des échos de faits lointains héroïques. Mais on ne trouvera pas d'intentions descriptives clairement exprimées. À l'auditeur de remplir l'espace de rêve féérique ou légendaire, délimité par la musique. Et cet espace s'organise en une forme hautement personnelle, n'offrant qu'un rapport lointain avec la forme sonate.

La *Troisième Ballade en bémol majeur, op. 47* remonte à 1841. Elle est la plus proche de la forme sonate, la plus raffinée, également, dans son usage de modulations inattendues et de savoureux enchaînements. Les deux thèmes n'offrent guère de contraste, le second ajoutant le charme insistant de son rythme syncopé. Le génie de Chopin évite ici l'écueil de la monotony par un orageux développement en do dièse mineur, aux trois quarts de la partition, qui utilise les éléments du second sujet. L'imbrication des deux motifs dans la dernière section et la jubilante coda utilisant le premier thème assurent l'équilibre formel de cette page splendide, l'une des musiques les plus heureuses sorties de la plume du polonois.

La *Quatrième Ballade en fa mineur, op. 52* (1842) constitue un monde en elle-même. Ici l'art de Chopin atteint des sommets. Le prélude (dans le ton de la dominante, do) fait preuve d'une douceur désincarnée, avec sa pulsation paisible à la manière d'un battement d'ailes feutrées, dans le calme de la nuit. Le thème en fa mineur possède d'ailleurs au départ le sentiment d'un nocturne. Son rythme de valse lente s'entrelace peu à peu vers la grandeur d'un chorale de Bach. L'amplification du discours utilise des broderies décoratives dont l'entrelacs affirme un sens inné du contrepoint souvent dénié à Chopin. Une marche harmonique d'une étonnante modernité — elle anticipe sur le *Requiem* de Fauré — conduit à si bémol majeur, ton du deuxième thème, d'une ineffable beauté (en accords plaqués). Ces deux personnages vont revenir, rehaussés chaque fois de nouvelles parures, prodige d'une uniformité de ton sans cesse renouvelée. Cinq accords énigmatiques, sur la dominante, introduisent une nuance de calme étale, avant le déferlement vertigineux de la coda. Quinze minutes de musique au cours desquelles défile toute la gamme des sentiments, du rêve nocturne aux emportements épiques les plus échevelés, sous le contrôle olympien de la main d'un dieu.

SCHERZO N° 1 en si mineur, op. 20

Le génie novateur de Chopin s'exerça également dans le domaine de la forme : non seulement il en créa

4

de nouvelles, mais il sut s'approprier les schémas compositionnels préexistants au point d'en léguer à la postérité une version renouvelée, élargie et comme transfigurée, dans laquelle on a peine à reconnaître l'original. Le cas des quatre *Scherzos* est illustratif de cette capacité d'assimilation. Choisir ce titre pour un tel contenu pouvait passer auprès de ses contemporains déroutés pour la marque d'un humour grinçant. On est loin ici de la robustesse drue des scherzos beethoveniens, avec leur papotage prosaïque délibéré qui ne s'élève que rarement aux considérations métaphysiques des autres mouvements. Certainement, l'auteur de l'*Eroica* aurait renâclé devant cette invasion de la forme par d'inquiétants éléments démoniaques, par une ironie corrosive au point de se moquer d'elle-même, et par de frénétiques éclats de rage. La nouveauté du contenu pouvait difficilement s'accommoder du traditionnel plan ternaire et de la tutelle exercée jusqu'ici par la sonate. Chopin affranchit le scherzo de cette dernière, et cette autonomie autorisa un élargissement du genre, allant de pair avec une plus grande liberté dans le plan : les quatre scherzos ne respectent que l'allure générale d'une pièce ternaire, composée de deux thèmes avec retour du premier, mais une technique de juxtaposition préside désormais à l'assemblage d'éléments secondaires suffisamment contrastés et nombreux pour apporter à la vénérable forme le souffle revigorant d'une salutaire variété. Plus fragmentaire sans doute que d'autres, elle s'avéra le moule idéal où couler les fiévreuses visions ou les rages rentrées qui couvaient derrière la trompeuse façade du dandy rompu aux usages du monde : véritables confessions, les *Scherzos* permettent d'entrevoir les abîmes s'ouvrant à chaque pas devant l'âme torturée du musicien. Ils vibrent à l'unisson de ses convulsions les plus secrètes et leurs incandescences apportent quelque éclairage sur la farouche et irascible fierté de leur auteur.

Le premier d'entre eux est particulièrement explicite à cet égard. Après l'intimidant frontispice de deux accords introductifs, le thème principal prend son envol sur des figurations agitées. Un trio, un bref développement, un retour littoral du premier sujet et une coda élaborée. Cet édifice, dont l'architecture n'est pas dépourvu de défauts, est plus adapté à la profusion dans le détail de l'art byzantin, qu'à la pureté hellénique. De fait, une large part des acerbés éclats auquel le sujet principal sert d'exutoire reposent sur l'accumulation d'âcres dissonances émaillant le contour anguleux de figurations croissant l'ivoire avec rage, dans le vertige d'un emportement démoniaque. Des cadences dont la rigueur constitue autant d'hommages à Bach, donnent à ce bouillonement l'appui des fondations massives, dont la dignité toute classique appartient à l'univers sonore des contemporaines *Études* : les murs sont fermement dressés contre les déferlements de l'ouragan. Les mains du virtuose se tordent de courroux, et en appellent aux pluies de feu et de souffre de la colère divine. Au terme de cette frénésie, le lyrique trio en si majeur apporte un radical changement de climat : monte alors le chant plein de douceur et de tendresse d'un Noël polonais. L'apaisement qui en résulte est accentué par le rythme monotone de berceuse, une note pédales dans le registre élevé (fa #) évoquant le balancement régulier du berceau. L'audacieux recouvrement des harmonies de tonique et de dominante contribue cependant à maintenir la nuance acide de l'ensemble. Le cantique se prolonge par des phrases d'un ample lyrisme, mêlant l'affliction à la contemplation. Sa reprise se trouve déformée par le glissement chromatique de l'harmonie, comme si cette vision rassérénante s'altérait et se brouillait pour se dissoudre devant la frayeur et l'angoisse du premier sujet. Les foudres de ce dernier peuvent à nouveau fendre l'ivoire de leur fulgurance sans aucun changement, la coda fuligineuse accentuant la terreur de ses clamores dissonantes avant qu'un ouragan de chromatisme ne vienne buter sur les deux massifs accords terminaux,

5

portail symétrique de celui de l'introduction imposant une borne définitive aux excès gothiques de ce cortège de lémures et de dantesques visions. Composé en 1831, le *Scherzo en si mineur* marque un tournant : il inaugure la maturité de Chopin, en rupture avec le style « brillant » de la *Grande Polonoise*, et pose les bases de l'esthétique romantique moderne.

BARCAROLLE en fa dièse majeur, op. 60

La *Barcarolle* de 1846 représente-t-elle un duo d'amour dans le décor romantique d'une Venise de rêve, comme le suggérait Tausig ? Cette version serait confirmée par la permanence de deux voix, en sixte ou en tierce, d'un bout à l'autre de la partition, véritable symbole de l'union des deux amoureux dans la nuit. Au-delà de cette interprétation anecdotique, cette grande pièce apparaît comme un nocturne spacieusement étendu, au cours duquel Chopin expérimente des innovations harmoniques inouïes pour l'époque. Tout l'impressionnisme musical est contenu en germe dans ces somptueuses neuvièmes dont il s'évire pour leur pure beauté sonore, dans la figuration insistante de la base qui suggère l'inmuuable clapotis de l'eau, dans les agrégations d'une audacieuse sensualité auxquelles donne lieu la pédale de dominante de la coda. (Louis Ehlert trouvait obscures les parties intérieures de ce passage). Les cascades d'accords miroitent comme les rayons de lune sur la lagune : elles annoncent ces fêtes de l'eau et de la lumière auxquelles convieront beaucoup plus tard Debussy, Ravel, et les impressionnistes.

FANTAISIE en fa mineur, opus 49

Peu d'œuvres sont aussi révélatrices de la grandeur et de la force de l'inspiration du compositeur polonois. Peu atteignent ainsi l'accomplissement architectural et l'équilibre des proportions qui confèrent à de telles pages leur portée universelle. Schumann l'avait bien perçu qui écrivait à propos de cette *Fantaisie* : « les dernières œuvres de Chopin commencent à perdre quelque chose de leur physionomie sarmate pour approcher davantage de l'idéal universel cultivé par les divins grecs ». Ce vaste poème musical évolue dans un univers épique et légendaire voisin de celui des *Ballades*. Il en diffère par le contraste plus marqué entre les idées, leur plus grand nombre, l'instabilité du sentiment et le changement permanent des rythmes, motifs et atmosphères harmoniques. Ici triomphé à nouveau le principe de juxtaposition relevé dans les scherzos, l'impression de kaleidoscope sonore se renforçant au tournoiement des triollets qui animent l'étagement en gradins de la seconde partie du premier groupe thématique ou l'accompagnement des phrases échevelées qui s'assemblent en séquences pour former le second groupe. L'énoncé de ces deux grandes strophes s'effectue à trois reprises, les deux dernières séparées par un émouvant interlude en si majeur, aux enchaînements d'accords étonnantes d'audace, dont la sérénité s'avère trompeuse et passagère. La rapidité avec laquelle les tonalités se succèdent en de fugitives modulations contribue à un jeu de miroirs permanent, et nimbe cette épopee à l'argument non spécifié des reflets irréels d'un « palais des mirages » : le titre de « fantaisie » en apparaît d'autant plus motivé. « Passion et résurrection de la Pologne » : un tel programme ne serait pas déplacé si l'on considère que le premier groupe — et notamment la marche funèbre du début —

s'inspire du fameux chant des insurgés polonais « La lituanienne », et que la construction entière s'infléchit de la désolation de cet épisode initial vers une danse triomphale et joyeuse, en mi bémol majeur dans le premier énoncé, au travers d'une exultation graduelle, dominée par l'essor d'un sublime « chant d'amour » palpitant d'énergie et de bonheur, en la bémol majeur, véritable « cœur » du second groupe. Ce périple est bouclé par le retour des houles d'arpèges, en la bémol cette fois, enrichies de l'éclat lumineux d'une sixte ajoutée (fa), vestige du désespoir initial maintenant conjuré dans l'éclat rayonnant du majeur, avant les deux grands accords scellant ce vaste poème d'amour et de guerre. Liszt a livré de cette page sublime une clef autrement prosaïque : « amour et scène de ménage ». Au lendemain d'une querelle pénible avec George Sand, Chopin est abîmé dans de sombres ruminations à son piano. On frappe à la porte : ces coups sinistres (le destin) éveillent en écho les deux premières mesures de la *Fantaisie*. Au rythme solennel de la marche qui s'ensuit, une procession vient se ranger autour du musicien : Liszt, George Sand, Camille Pleyel et quelques autres. George Sand tombe à genoux et demande pardon : aussitôt monte le chant d'amour en la bémol majeur, s'enfiant jusqu'à son climax, et les visiteurs, comblés par la réconciliation clamée par la musique se retirent sur la danse en mi bémol majeur, et les visiteurs, comblés par la réconciliation clamée par la musique se retirent sur la danse en mi bémol majeur, peut-être pour laisser à l'intéressé le loisir d'achever la composition ainsi ébauchée. De telles œuvres éveillent de multiples interprétations, et en cette matière, « à chacun sa vérité », et pourquoi pas celle d'une « symphonie domestique » avant la lettre ?

ANDANTE SPIANATO en sol majeur

GRANDE POLONAISE en mi bémol majeur, op. 22

L'*Andante spianato* fut ajouté bien plus tard (1834) à la *Grande Polonoise*, commencée à Varsovie et achevée à Vienne en 1830. Même si elle reste tributaire du « style brillant » affectionné par le musicien dans ses œuvres de jeunesse, hérité de Hummel et de Field, cette dernière explore un parcours musical riche en surprises, dont les propos mélodiques exubérants, émaillés d'intonations florfolklorantes colorées, s'enchevêtrant de brillantes figurations virtuoses en formule d'études. La section centrale de son plan ternaire se distingue par le chatoiement raffiné de ses harmonies, qui ont déjà recours à d'audacieuses modulations « à la tierce » : succession des accords d'ut mineur et de mi bémol majeur, puis de la bémol majeur et d'ut mineur, sans l'intermédiation de la dominante (second épisode de cette section). Vers la fin de cette section, une descente de sixtes en chromatisme et staccato engendre de subtils frottements harmoniques avec l'accompagnement constamment renouvelé de la main gauche. Ce morceau très difficile comporte un accompagnement d'orchestre optionnel qui n'apporte pas grand chose. En revanche, l'*Andante spianato en sol majeur* en est dépourvu. C'est une page poétique, suave et méditative, d'un sentiment proche d'un nocturne, dont elle possède la fluidité, qui contraste avec les seize mesures d'orchestre grossièrement harmonisées faisant office d'introduction tonitruante à la *Grande Polonoise*.

Michel Fleury

*Cette qualité polyphonique pour laquelle Chopin n'a rien à envier à Schumann a curieusement été contestée par certains, ce préjugé tenace ayant la vie dure si l'on s'en rapporte à l'affirmation superficielle et sectaire du musicologue Leibowitz pour qui la musique de Chopin n'est que « mélodie accompagnée ».



Frédéric Chopin

A PROPHETIC VISION OF MUSIC OF THE FUTURE

Like Verlaine's poetry, Chopin's music seems to have come naturally. The works of both men—a miraculous synthesis of intelligence and feeling—dispense the highest form of refinement in art: behind supreme simplicity, the most sophisticated constructions lie concealed, leaving the layman almost totally unaware of the painstaking explorations that have gone into the elaboration of texts that are seemingly the result of brilliant intuition alone. The ability to give an appearance of free improvisation to constructions that are in fact governed by a skilful balance in their proportions and scrupulous concern for perfection in every detail, is no doubt the hallmark of the very greatest of works of art. In such works, the imperatives of technique seem to have been transcended; it is as if they no longer exist; the interpreter's imagination, the listener's or reader's dream, then seem to be the only appropriate yardstick, as if the precious essences that go into their composition were irreducible to the prosaic nomenclatures of theory. Far from revealing the secret of his writing techniques, the poetic art of Verlaine was just another pretext for giving free rein to the elusive mists of his inward dream.

In Chopin's case, reducing the delicate moiré of the *Barcarolle*, the heroic clamour of a Polonaise or a Ballade, or the dramatic quivering of the *Fantaisie* to a combination of classified chords or a play of modulations is seen as a debasement: so the analyst is likely to find himself in the somewhat unenviable position of a pedantic botanist who takes pleasure in irreverently pulling off the petals of a wild flower one by one, thus breaking the wonderful spell that has been cast by the mysterious alchemy of nature. The reason is obvious: Chopin's music is a sanctuary and it is therefore impious to expose that sanctuary to blundering profanation, which is why the exquisite resonances of the *Barcarolle* have caused less ink to flow than the famous chord from *Tristan*. Chopin's works are the result of visions that are in turn epic, lyrical or nostalgic, and they can only be apprehended from an essentially emotional angle. This has tended to give prevalence to the idea that Chopin's genius was purely intuitive—a clichéd image, cheapening the prophetic and meticulously calculated innovations that are to be found in his compositions. For he was also a visionary where composition was concerned: the pianistic texture of his works is an expression of the considerable potentialities that were offered by his instrument; in a quite extraordinary manner, his harmonic invention broadened the range of chord combinations that had so far been exploited, while his very sure instinct for counterpoint,

nourished by regular intercourse with Bach, contributed—at the same time as Schumann, and before Wagner—to the reintroduction of a polyphonic dimension in music which had been considerably weakened during the second half of the eighteenth century. Perhaps this innovative dimension is less perceptible for the very reason that it later became so widespread among the innumerable cohorts of his epigones and heirs, and also because of the very great popularity of his music: we simply do not notice it any more, just as we cease to observe the originality in the architecture of a building we pass by each day. Chopin has been so much a part of the scenery and for so long, that we no longer fully appreciate all the originality and novelty that would have been felt in his music by those who listened to it in 1840. This process shows up the complex relationship that exists between the creator and the virtuoso, the composer and his instrument. In the first place, Chopin's harmonic invention—which is undoubtedly his most considerable contribution, so much so that there are good grounds for regarding him as a precursor of impressionism—rests on the role the piano played in the compositional mechanism. It is perhaps no mere coincidence that most of the great harmonists of the nineteenth and early twentieth century composed on the piano. Composers such as Grieg, Debussy, Balakirev, Delius, Gershwin and Cyril Scott were more inclined to work at the keyboard than at the table. As he experiments at the keyboard, the composer discovers new chord formations, original ways of creating sequences. Indeed, a good many instances of Chopin's impressionist anticipation are the result of constant contact with his piano. This daily confrontation also determined the distinctive features of Chopin's polyphony*. The latter systematically boils down to a model in three or four parts: the left hand is promoted to the rank of 'maître de chapelle', whether it forms a full line in the upper part, presents an eloquent counter melody in the bass or describes an expressive melody, within a sequence of chords. The main responsibility in this polyphony usually falls to the right hand, however, which is then separated into two lines: the actual melody, provided by the fourth and fifth fingers, a second, inner part keeping the first two fingers busy, while the third finger moves like a free electron between the two poles. This inner part was a stroke of inspiration that held great potential: later the Russians, Fauré, Debussy and, more generally, the post-romantic school drew all the inferences of such texture. A particularly accomplished example is presented in this programme: the development of the second theme in *Ballade no. 4*. Here the inner part is supremely simple and natural, bestowing an incomparable fullness on the theme, while the beauty of the counterpoint is strengthened by the infallible instinct with which the fingers position themselves on the keyboard—miraculous complicity between the digital intuition of the pianist and the discipline of his thought as a composer.

BALLADES: a lyrical epic in four chapters

The four *Ballades* are among Chopin's most uncontestedly successful works. Moreover, they show the Polish composer as the creator of a new genre: the instrumental ballade. Born in the Middle Ages, the ballade was originally a poem of one or more triplets of stanzas with a repeated refrain and an envoi. It was combined with the music and dance which were used by the trouvères to comment on the legendary, heroic or macabre tales recounted in the text. There was renewed interest in this type of composition during the period of German Romanticism. Schubert's famous song 'Erlkönig', to a poem by Goethe, is a fine illustration. The very first example of a ballade without words was Ferdinand Ries's *Fantaisie for piano op. 109*, inspired by a poem

written by Schiller entitled 'Resignation'. The narrative aspect of this form of poetry, with its aura of legend and heroic deeds set in the distant past, must have stirred a secret atavistic streak in Chopin.

The four great pieces he entitled *Ballades* are said to have been inspired by poems written by Mickiewicz. This seems likely where the second one is concerned, although we have no proof of Chopin's programmatic intentions. The principle of an implicitly legendary musical narrative, bearing an analogy to the literary form, no doubt had a certain appeal for a musician with an inclination to transcribe his changing moods. The musician relates his aspirations, his disappointments, his nostalgia for his native land through a dream overflowing with echoes of distant heroic deeds. But no descriptive intentions are clearly expressed. It is up to the listener to provide the dream element, magical or legendary, in the space delimited by the music. And that space is organised in a highly personal way, only distantly related to sonata form.

Ballade no. 3 in A flat major, op. 47 composed in 1841, is the one that remains closest to sonata form; it is also the most refined of the four, in its use of unexpected modulations and delightful harmonic progression. The two themes offer little contrast, the second one adding the charm of an insistent syncopated rhythm. Chopin brilliantly avoids the pitfall of monotony by means of a stormy development in C sharp minor, three-quarters of the way through the score, making use of elements from the second theme. The interweaving of the two motifs in the last section and the jubilant coda based on the first theme provide formal balance in this splendid piece—one of Chopin's very finest works.

Ballade no. 4 in F minor, op. 52 (1842) is a world unto itself. Here Chopin's art reaches its pinnacle. The prelude (in the dominant C major) is immaterial and gentle, with its quiet pulsations like a soft fluttering of wings in the still of the night. Moreover, the F minor theme has a nocturnal feeling at the beginning. Its slow waltz rhythm gradually swells to the grandeur of a Bach chorale. In the amplification of the discourse, Chopin uses embellishments, the interlacing of which affirms the composer's innate sense of counterpoint, which has all too often been denied. An amazingly modern progression (anticipating Fauré's *Requiem*) takes us to B flat major, the key of the ineffably beautiful second theme (in accords plaqués—chords that are struck simultaneously and held). These two themes return and each time their beauty is enhanced with new finery; brilliantly, the discourse is constantly renewed whilst maintaining a uniformity of key. Five mysterious chords, on the dominant, introduce a subtle difference in feeling: a slackness and calm before the wild surge of the coda. During these fifteen minutes, a whole range of feelings is explored in the music, from nocturnal dreams to the wildest transports of heroic splendour, under the Olympian control of a god's hand.

SCHERZO No. 1, in B minor op. 20

Chopin also demonstrated his genius as an innovator in the field of form: not only did he create new forms, but he also appropriated already existing compositional patterns, to the point of handing down to posterity a version that was renewed, enlarged and, as it were, transfigured—so much so that it is difficult to recognise the original. The case of the four *Scherzos* illustrates that capacity for assimilation. The fact of choosing this title for such content could have been taken by his disconcerted contemporaries as a sign of

scathing humour. In these pieces we are far from the strength and robustness of the scherzos of Beethoven, with their deliberately prosaic chatter which only occasionally rises to the metaphysical considerations of the other movements. The composer of the *Eroica* would have balked, no doubt, at this invasion of the form by such disturbingly fiendish elements, by irony that is caustic to the point of making fun of itself, and by frenzied bursts of rage. It would have been difficult, given the novelty of the content, for Chopin to make do with the traditional ternary form and accept the authority that had so far been exercised by the sonata. He freed the scherzo from the latter; its new-found autonomy led to a broadening of the genre which went hand in hand with greater freedom in the plan: the four scherzos respect only the general pace of a piece in ternary form, composed of two themes with a return to the first, but henceforth a technique of juxtaposition governs the assembling of secondary elements, which contain sufficient contrast and are numerous enough to give that venerable form the invigorating stimulus of healthy vitality. That form, which is more fragmented, no doubt, than others, turned out to be the ideal matrix for the feverish visions and suppressed rage that shrouded behind the deceptive façade of a dandy familiar with the ways of the world: the scherzos are veritable confessions, providing a glimpse of the gaping chasms that appeared at each step to the musician's tortured mind. They quiver in unison with his most secret convulsions, and their incandescence sheds some light on the fierce, irascible pride of their author.

The first one is particularly explicit in this respect. After the intimidating frontispiece of two introductory chords, the main theme soars above the agitated figurations. A trio, a brief development, a literal return to the first theme and an elaborate coda. This edifice (its architecture is not without its flaws) is closer to the profusion of detail one finds in Byzantine art than to purity of its Hellenic counterpart. Indeed, many of the caustic outbursts that find their release in the main theme rest on the accumulation of acrid dissonances, peppering the angular contour with figurations which slice into the ivory with rage, in the fever of a fiendish fit of anger. Cadences, a tribute to Bach in their rigour, provide this seething with the support of solid foundations whose very classical dignity belongs to the same world of sound as the *Etudes* written at that time: the walls stand firm as the storm is unleashed. The virtuoso's hands writhe with anger and appeal to divine wrath to rain down its fire and brimstone. After this frenzy, the lyrical trio in B major brings about a radical change of mood: we then hear the very sweet, tender melody of a Polish Christmas carol. The resulting calm is further emphasised by the monotonous rhythm of a lullaby, a pedal note in the high register (F sharp) evoking the regular rocking of the cradle. The bold covering of tonic and dominant harmonies, however, helps to maintain the generally acid nuance. The canticle continues with phrases that are full and lyrical, a mixture of affliction and contemplation. Its repeat is deformed by the chromatic sliding of the harmony, as if this reassuring vision were becoming distorted and blurred, only to dissolve completely with the reappearance of the terror and anguish of the first theme. The wrath of this theme (without any change) again splits the ivory with its violent lightning flashes, the dark coda emphasising the terror with its dissonant clamour, before a storm of chromaticism is brought to an end by the two strong, final chords—a portal symmetrical to the one found in the introduction, setting a definitive limit to the Gothic excesses of this succession of lemures and Dantean visions. Composed in 1831, the *Scherzo* in B minor marked a turning-point: it inaugurated Chopin's mature period, breaking with the 'style brillant' of the *Grande Polonaise* and laying the foundations for the modern romantic aesthetic.

BARCAROLLE in F sharp major, opus 60

This *Barcarolle* was composed in 1846. Is it, as Tausig suggested, a love duet in the ideal romantic setting of Venice? This would seem to be borne out by the constant use of two voices, at the sixth or the third, throughout the score, symbolically representing the voices of two lovers in the night. Beyond that anecdotal interpretation, this piece takes the form of a spacious and extensive nocturne, in which Chopin experiments with harmonic innovations that were quite unprecedented at that time. All the musical impressionism is contained in embryo in the sumptuous, intoxicatingly beautiful ninths, the insistent figuration of the bass, suggesting the constant lapping of the water, the boldly sensuous aggregations arising from the dominant pedal in the coda. (Louis Ehlert found the inner parts of this passage obscure.) The cascading chords, shimmering like moonlight on the lagoon, herald the celebrations of water and light that were later to be found in the works of Debussy, Ravel and the impressionists.

FANTASIE in F minor, opus 49

Few works are as revealing of the greatness and force of inspiration of the Polish composer as this one. Few attain the architectural accomplishment and balanced proportions which give such pieces their universal import. Schumann was well aware of this when he wrote of this *Fantaisie*: 'Chopin's recent works are beginning to lose something of their Sarmatian appearance and are moving further towards the universal ideal cultivated by the heavenly Greeks.' This vast musical poem moves in an epic, legendary world similar to that of the *Ballades*. It differs from the latter in the more obvious contrast between the themes and their greater number, its instability of feeling and the constantly changing rhythms, motifs and harmonic moods. The principle of juxtaposition, which we noted in the scherzos, is again triumphant, the impression of kaleidoscopic sound being strengthened by the swirling triplets which animate the terracing in steps of the second part of the first thematic group or the accompaniment of the wild phrases which gather in sequences to form the second group. These two great strophes are stated three times, separated in the last two cases by a moving interlude in B minor with astonishingly bold chord progression, the serenity of which turns out to be deceptive and short-lived. The speed with which the keys follow one another in fleeting modulations contributes to a constant mirror-play, and haloed this epic, with its unspecified plot, in the unreal reflections of a 'palace of mirages': the title 'fantaisie' thus seems all the more appropriate. 'Passion and resurrection of Poland': such a programme would not be out of place if we consider that the first group—particularly the funeral march at the beginning—was inspired by the song of the Polish insurgents, known in French as 'La Lituanienne', and that the whole construction moves from the great sadness of this first episode towards a triumphant, joyous dance (in E flat minor at its first appearance), through gradual exultation, dominated by the flight of a sublime 'love song', in A flat minor, quivering with energy and happiness and forming the veritable 'heart' of the second group. Finally, the swell of arpeggios returns, this time in A flat and enriched by the bright flash of an added sixth (F), a vestige of the initial despair, now warded off by the radiance of a major key, before the two great chords sealing this vast poem of love and war. Liszt provided a more prosaic key to this sublime work: 'amour et scène de ménage' (love and domestic squabble). Shortly after a painful

quarrel with George Sand, Chopin is deep in sombre meditation at his piano. There comes a knock at the door: these sinister blows (destiny) echo the first two bars of the *Fantaisie*. To the solemn rhythm of the following march, Liszt, George Sand, Camille Pleyel and a number of others arrive in procession and gather round the musician. George Sand falls to her knees and asks forgiveness: immediately, the love song in A flat major is heard, swelling to its climax, and the visitors, overjoyed at the reconciliation proclaimed by the music, withdraw to the dance in E flat major, possibly to allow Chopin to finish the composition that has thus been sketched out. Such works give rise to many interpretations and in such cases everyone is free to believe what he thinks fit: why, after all, should this piece not be regarded as an early 'domestic symphony'?

ANDANTE SPIANATO in G major GRANDE POLONAISE in E flat major, op. 22

The *Andante Spianato* was added much later (1834) to the *Grande Polonaise*, which was begun in Warsaw and completed in Vienna in 1830. Even though it is still dependent on the 'style brillant' inherited from Hummel and Field, of which the composer showed great fondness in his early works, the latter follows a musical course that is full of surprises; its exuberant melodic material, peppered with colourful intonations reminiscent of folk music, become entangled with brilliant virtuosic figurations in study form. The middle section of its ternary plan stands out through the refinement of its shimmering harmonies, which already have recourse to bold modulations 'at the third': a succession of C minor and E flat major chords, then A flat major and C minor, without the intermediation of the dominant (second episode in this section). Towards the end of the section, a descent of sixths in chromaticism and staccato gives rise to subtle harmonic friction with the constantly changing accompaniment on the left hand. This very difficult piece has an optional orchestral accompaniment which contributes very little. The *Andante Spianato* in G major, however, has no such accompaniment. This is a sweet, poetic, meditative piece, similar in mood to a nocturne, with which it shares the same flowing quality, contrasting with the crudely harmonised sixteen bars for the orchestra which serve as a thundering introduction to the *Grande Polonaise*.

Michel Fleury
English translation: MRP

*Curiously, this polyphonic quality, for which Chopin is every bit the equal of Schumann, has been contested by some, and such stubborn prejudices die hard, judging by the musicologist Leibowitz's superficial, sectarian assertion that Chopin's music is merely 'accompanied melody'.



Laure Favre-Kahn

Née à Arles en 1976, Laure Favre-Kahn commence le piano à l'âge de quatre ans et entre trois ans plus tard au Conservatoire d'Avignon dans la classe de Mercedes Jeanneau. En 1990, elle rencontre Bruno Rigutto, dont elle reçoit les conseils encore aujourd'hui. L'année suivante, elle est admise dans sa classe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et obtient à dix-sept ans un premier prix à l'unanimité. Entre-temps, elle remporte le premier prix du concours européen «Jeunes Solistes». Ce succès lui permet de donner plusieurs récitals aux États-Unis et de jouer le Concerto n° 3 de Beethoven à l'Opéra de Berlin.

Depuis, on a pu l'entendre sur France-Musique, à Musicora, ainsi que dans plusieurs festivals comme les Chorégies d'Orange, les Nuits Musicales de Mazaugues, le festival d'Arcachon, des Baux-de-Provence, de Château-neuf-du-Pape, le festival Chopin à l'Orangerie de Bagatelle (Paris)..

Laure Favre-Kahn se produit en France, en soliste ou en musique de chambre, et a été l'invitée de plusieurs orchestres français tels que l'Orchestre Symphonique de Nancy, l'Orchestre Symphonique Français, l'Orchestre Provence-Alpes-Côte d'Azur, l'Ensemble Orchestral de Normandie...

Pendant quatre ans, elle a été lauréate de la Fondation d'Entreprise Natexis.



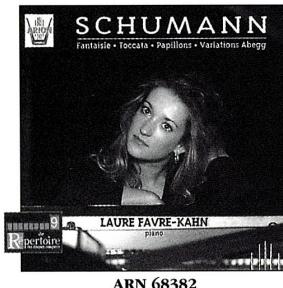
Laure Favre-Kahn was born in Arles in 1976. She took up the piano at the age of four and three years later entered the Conservatoire in Avignon, where she studied with Mercedes Jeanneau. In 1990, she met Bruno Rigutto, who is her adviser to this day. The following year she joined his class at the Paris Conservatoire (CNSM) in 1991. At the age of seventeen, she was unanimously awarded the Premier Prix. In the meantime, she also won first prize in the European 'Young Soloists' competition, a success that earned her invitations to give several recitals in the United States and to perform Beethoven's *Third Piano Concerto* at the Berliner Oper.

Since then, she has given performances on radio (France-Musique), at Musicora in Paris and at several festivals including the Chorégies d'Orange, the 'Nuits musicales' at Mazaugues (south-western France), the Arcachon Festival, those of Baux-de-Provence and Châteauneuf-du-Pape, and the Chopin Festival at Bagatelle Orangerie (Paris).

Laure Favre-Kahn has made guest appearances with several French orchestras, including the Nancy Symphony Orchestra, the French Symphony Orchestra, the Orchestra of Provence-Alpes-Côte d'Azur...

She was a laureate of the Fondation d'Entreprise Natexis.

Par le même interprète / By the same artist



ARN 68382

« Ce disque merveilleux nous apporte la révélation d'une véritable artiste, qui, si elle continue à jouer de la sorte avec toute son âme, devrait mériter une grande carrière . »

Philippe van den Bosch
Répertoire



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE
Tél. : 33 (0)1 45 63 76 70 - Fax : 33 (0)1 45 63 79 54 - E-mail : info@arion-music.com