

BELLA SCHÜTZ
Chiaroscuro



BACH · CHOPIN



JOHANN SEBASTIAN BACH Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903

- | | |
|-------------|------|
| 1. Fantasia | 7'30 |
| 2. Fuga | 5' |

JOHANN SEBASTIAN BACH - FERRUCCIO BUSONI

- | | |
|--|------|
| 3. Nun komm der Heiden Heiland BWV 659 | 5'19 |
|--|------|

FRÉDÉRIC CHOPIN

- | | |
|--------------------------------|-------|
| 4. Fantaisie in F minor op. 49 | 12'59 |
|--------------------------------|-------|

JOHANN SEBASTIAN BACH - FERRUCCIO BUSONI

- | | |
|---|------|
| 5. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639 | 3'46 |
|---|------|

JOHANN SEBASTIAN BACH

- | | |
|-------------------------------|------|
| 6. Toccata in E minor BWV 914 | 7'54 |
|-------------------------------|------|

FRÉDÉRIC CHOPIN

- | | |
|--|------|
| 7. Nocturne no. 17 in B major op. 62 no. 1 | 7'12 |
| 8. Nocturne no. 18 in E major op. 62 no. 2 | 5'46 |
| 9. Barcarolle in F-sharp major op. 60 | 8'24 |



Bella Schütz piano

Chopin loved Bach. These two composers, whom nothing seems to unite, nonetheless have in common the fact that, in very different circumstances and under very different skies, they were virtuoso instrumentalists and improvisers. Of course, everything depends on which Bach, which Chopin you are referring to. Here, we find the young and very young Bach of the *Chromatic Fantasia and Fugue* and the *Toccatas*, together with the late and very late Chopin of the *Fantaisie*, the *Barcarolle*, and the final *Nocturnes* op. 62. What fascinates me in these works born of fantasy and improvisation is the way in which they reveal the eternal conversation between light and darkness.

I look to make the works sound as they could have sounded to the first ears that heard them. I would like to take them out of the overly-defined place assigned to them by the usual classifications. During the moment when I make them resonate, I would like all certainties to be suspended. These certainties often take the form of an interpretative lens. Thus, for example, we distinguish between Baroque, Classical, Romantic, modern and

contemporary music. It is certainly not by chance that these terms have been adopted, but what exactly do we call “Romantic” in music? This word originally functioned as a slogan: it was the battle cry with which “Romantic” musicians shouted out their artistic intentions. On the other hand, “Baroque”, “Classical” and “modern” are categories that stem from a retrospective vision. They were developed after the fact and in order to refer to the compositions that each of these periods produced – to distinguish them from each other and above all from Romantic music! Perhaps it is time to go beyond this arbitrary preoccupation with chronology. For my part, if I have to think of a composer that I like as succeeding another older composer, or as preceding another more recent composer, I above all want to remove them from their place in the chronological timeline. This is why I had the idea of proposing a disc combining Bach and Chopin.

Chopin aimait Bach. Ces deux compositeurs que rien ne semble joindre ont pourtant en commun d'avoir été, dans des circonstances et sous des cieux bien différents, des instrumentistes et improvisateurs virtuoses. Certes, tout dépend à quel Bach, à quel Chopin on se réfère. Ici, on trouve le Bach jeune et très jeune de la *Fantaisie chromatique et Fugue* et des *Toccatas*, et le Chopin tardif et très tardif de la *Fantaisie*, de la *Barcarolle*, et des ultimes *Nocturnes* op. 62. Ce qui me fascine dans ces œuvres issues de la fantaisie et de l'improvisation, c'est leur mise en évidence de la conversation éternelle entre le clair et l'obscur.

Je cherche à faire sonner les œuvres comme elles ont pu sonner aux premières oreilles qui les ont entendues. J'aimerais les soustraire à la place trop bien définie qui leur est assignée dans les classifications habituelles ; que pendant l'instant où je les fais résonner, toutes les certitudes soient suspendues. Souvent, la forme de ces certitudes est celle d'une grille de lecture. Ainsi, on distingue par exemple entre musique baroque, classique, romantique, moderne, contemporaine. Ce n'est

certes pas par hasard que ces termes se sont imposés ; mais qu'est-ce qu'on appelle au juste « romantique », en musique ? À ses origines, ce mot avait valeur de slogan. C'était le cri de guerre avec lequel les musiciens « romantiques » clamaient haut et fort leur projet artistique. En revanche, le « baroque », le « classique », le « moderne », ce sont là des catégories qui proviennent d'une vision rétrospective. On les a développées après coup et afin de se référer aux compositions que chacune de ces périodes a produites – pour les distinguer entre elles et, surtout, de la musique romantique ! Peut-être est-il temps de dépasser cette préoccupation chronologique, arbitraire. Pour ma part, si je dois penser à un compositeur que j'aime comme succédant à tel autre compositeur plus ancien, ou comme précédant tel autre compositeur plus récent, j'ai surtout envie de l'enlever de sa place dans la frise chronologique. Voilà pourquoi j'ai eu l'idée de proposer un disque alliant Bach et Chopin.

Bella Schütz

Chiaroscuro

Chantal Schütz

Bach and Chopin wrote ‘toccatas’, if one abides to that word’s first meaning: ‘a piece of music written for keyboard’. True enough, their audiences, styles, musical intentions, the evolution of their instrument and its use, all of this separates the two composers. Yet, that which is common to both has more importance than most people would guess. We know that the compositions of the first left their trace in those of the second, that Chopin was an admirer of Bach, whose music he knew perfectly well, as attested by scores of the *Well-Tempered Clavier* on which Chopin noted his comments for the benefit of his students. But the history of European music does not boil down to the lessons one composer-genius draws from another, nor to the study of continuities and ‘breaks’. Also, the continuous long and tumultuous evolution of keyboard instruments does reveal itself to be an inexhaustible source of new inventions. From the Renaissance down to the 20th century, this evolution and that of the art of keyboard playing have profoundly contributed to the transformation of music over time. Keyboard virtuosi proving their capacity of exploring hitherto unknown musical spaces, have unleashed

an unending series of ever new potentials. In some cases, these were external or ‘social’ spaces (cf. the dances in Bach’s *Partitas*), in others the new spaces were interior, individualist, as with Chopin. On the whole, the relation between the two composers proves more direct than expected. Are we dealing with two celebrated composers comfortably divided by the moment in which each of them was writing their masterworks, one earlier, one later in time? Or rather with two virtuoso musicians trying to get as far as their capacities and their instruments would allow them to?

This album, dedicated to Bach and Chopin, is focused more on the intentions and the art of two uniquely exceptional musicians than on the lineage of the great composers and the works they have left to their posterity. Accordingly, that which has given rise to the idea of their juxtaposition and occupies centre stage, is their – shared – search for formal liberty and harmonic invention.

Bach, *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor*, BWV 903

In his *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor*, Bach defied the norms of his time, with his pioneering recourse to chromaticism evidently, but also with his relentless inclination for unrestrained freedom and improvisational expression. His son Wilhelm Friedemann Bach, himself a renowned improviser, was not wrong when he predicted that this work would be celebrated ‘in alle Saecula’ (in all the centuries).

From the outset, the *Fantasia* makes no secret of its choices: with its sequences of arpeggios and rapid triple-eighth-note passages, it is, strictly speaking, a toccata. In its second part, in which the notation is reduced to a series of broken chords (marked ‘arpeggio’), it unambiguously relies on the performer’s imagination. This leads into the third part, entitled ‘Recitativ’, which showcases a skillfully ornamented melody. Numerous enharmonics remind us that the composition is contemporary with the *First Book of the Well-Tempered Clavier*.

In contrast to the free expressive effects of the foregoing sections, the three-part fugue is rigorously structured. The theme is an ascending line in semitones that echoes the *Fantasia*’s chromaticism and dissonances. Subject and divertimenti intermingle gradually, with the theme more solemn

at each return, until a sequence of sustained notes leads to the peremptory conclusion.

Felix Mendelssohn played the *Chromatic Fantasia* in 1840 in Leipzig. This concert proved fertile by integrating the piece into the piano repertoire and especially by fostering the later transcriptions of Liszt, Reger, Busoni, etc. To gauge its historical originality, the *Chromatic Fantasia* should be understood as belonging to the ‘stylus phantasticus’. In the middle of the 17th century, the Jesuit polymath Athanasius Kircher, fleshing out the notion, wrote of the stylus phantasticus that it is linked ‘neither to words’ – it is not the setting of a text – ‘nor to melodic motifs’ - i.e. neither is it a predefined melodic sequence. It therefore constitutes ‘the freest and most unconstrained method of composition’. Designed to ‘display talent and teach the hidden principles of harmony and ingenious composition’, it comprises ‘fantasias, ricercatas, toccatas and sonatas’.

Bach, *Toccatas in E minor*, BWV 914

The *Toccatas*, BWV 910-916, were written in Weimar between 1705 and 1712, more than ten years before the *Fantasia*. They are in other words truly early works. They use a free form derived from a long tradition of keyboard pieces pioneered by Girolamo Frescobaldi (1583-1643) and Johan

Jacob Froberger (1616-67). Bach's seven *Toccatas* were not intended as a complete set – moreover, in the absence of any autograph, they have come down to us only through the hand of one or the other of his pupils. They include fugues and movements in orchestral style, and display the full variety of the stylus phantasticus: flourishes, brilliant passages, harmonic explorations, dramatic contrasts and introspective episodes. The *Toccatas in E minor* is a case in point: it opens with a startling, dramatic motif, followed first by an elegant double fugue, then by a recitative-like Adagio, before a second, altogether more brilliant fugue.

‘This style of playing should not be governed by a [regular] beat, but should resemble the style of execution of modern madrigals, which [...] are easily performed by making the beat sometimes very slow, sometimes fast, and sometimes even by suspending it, as it were, in mid-air, in accordance to the words’ meaning’. Frescobaldi’s instructions prefigured the Romantic approach, from Chopin to Busoni. They apply just as much to the passages marked ‘Recitativ’ in Bach’s *Fantasia* and *Toccatas* as to the similar ones in Chopin’s *Fantaisie* and *Barcarolle*.

Bach-Busoni: “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 and “Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 659

It was with the monumental *Toccatas and Fugues in D minor* for organ that the pianist and composer Ferruccio Busoni (1866-1924) began his huge work of transcribing Bach’s compositions for keyboard. The two chorales of this album are part of it. In his *Sketch for a New Aesthetic of Music* (1907), Busoni emphasized how faithful his transpositions were to the rhythm, melodic lines and harmony of the original. He distinguished between his adaptations (*Bearbeitungen*) and his transcriptions (*Übertragungen*): for the *Bearbeitungen* of pieces written for plucked string instruments, he simply adds indications of tempo, phrasing and dynamics. The *Übertragungen*, on the other hand, present music written for continuous-tone instruments, which they try to enhance by using doublings, registers and the piano’s three pedals.

Busoni himself could be described as a proponent of the fantastic style. In his essay *On the transcription of Bach’s organ works for the pianoforte*, he explains that all notation in music is in itself the transcription of an abstract idea: ‘From the moment the pen captures it, the idea loses its original form’. He concludes that a transcription can ‘never annihilate the original’. In fact, for him, ‘the

interpretation of a work is itself a transcription', and 'it is up to the interpreter to resolve the rigidity of the signs into primitive emotion.'

Passing to the part dedicated to Chopin, it should be kept in mind that, in contrast with the Bach compositions presented by this album, which belong to Bach's earlier years, the four Chopin pieces date from the end of the composer's life, between 1841 and 1846.

Chopin, *Fantaisie* op. 49

The *Fantaisie* was composed mainly during the summer of 1841, which Chopin spent, as he did every year from 1839 to 1846, with George Sand in Nohant.

While in his time the term 'fantaisie' had come to refer to a medley of well-known popular or operatic arias, Chopin actually created, under this same title, a highly complex musical work, mostly built on the contrast between clearly improvisatory passages, such as the arpeggios that serve as transitions between the different parts, and distinctly identifiable sections, such as the march that opens the piece, or the chorale that unexpectedly appears in its central part. Far from trying to show off instrumental virtuosity, Chopin tested the limits of harmonic language.

Chopin, *Deux Nocturnes* op. 62

Bearing eloquent witness to the harmonic and contrapuntal complexity of Chopin's last years, the two *Nocturnes* of Op. 62 (1845) are also the last compositions published by the musician.

The form of the Nocturne, that is usually defined as a *cantabile* melody set to an arpeggiated accompaniment, can be traced back to the Irish pianist John Field (1782-1837). Chopin expanded its musical scope, mostly by drawing on Italian vocal practice, which he used as the model for his pianistic legato. An admirer of Rossini and a friend of Bellini, he summoned *Bel canto* and gave pride of place to *cantilena*, ornamentation and fluidity. The result is a distance between Field's and Chopin's compositions, that Liszt, in his edition of Field's *Nocturnes*, describes thus: 'A single genius took hold of this genre, giving it the movement and fire of which it was capable, while preserving its gentleness and the hazy quality of its exaltations. Covering all the tones of elegiac sentiment, while infusing his musings with profound melancholy, [...] Chopin in his nocturnes-cum-poems not only sang of the harmonies that are the source of our most ineffable pleasures, but also of the unquiet and restless troubles that they oft give rise to.'

The B-major *Nocturne* (Andante) displays all the expressive variety of the genre, with its unusual

harmonic exploration and its dialogue between the legato of the melody and its contrapuntal accompaniment. Delicate arabesques and thrilling syncopations contrast with a sudden lyrical flight in the form of an operatic aria cadenza. The key moment comes with the return of the initial melody in the form of seemingly unending trills.

The E-major *Nocturne* (Lento) contrasts the bucolic simplicity of the opening chant-like theme, in a straight four-beat rhythm – a rather unusual feature for a nocturne – with an anguished agitato. Caught in the relentless fire of the left hand's syncopations, the right hand is led to explore harmonically uncharted territory.

Chopin, *Barcarolle* op. 60

Chopin's *Barcarolle*, composed between autumn 1845 and summer 1846, is one of his most innovative pieces: André Gide praised its lyricism as 'radiant, graceful and robust'.

Named after the traditional folk song of the Venetian gondoliers, the *Barcarolle* draws on popular vocal music, to which it juxtaposes highly refined melodic passages in thirds or sixths reminiscent of Italian opera duets. Its *Bel canto* ornamentation should be played, according to the composer's instructions, with 'gentle effusion' (*dolce sfogato*). Playing on contrasts and daring transitions, the work

escapes, regardless of its title, any programmatic pattern. Launched by a resonant call in the bass, a polyphonic passage in three voices produces an effect of unresolved suspension. It is only at this point that the recurring motif characteristic of the barcarolle is heard. Assigned to the left hand, it suggests the gentle motion of the waves or the gesture of the gondolier. The cantabile in the right hand unfolds alongside. Maurice Ravel spoke his enthusiasm about 'this delicate, supple theme in thirds [...] constantly clothed in dazzling harmonies', this 'melody [that] escapes, remains suspended and then softly falls back, lured by magnificent chords', and finally the 'mysterious apotheosis' of its conclusion.

Chiaroscuro

Chantal Schütz

Bach et Chopin ont écrit des « toccatas » si on veut bien laisser à ce mot son sens premier de « pièce composée pour instrument à touches ». Leurs publics, leurs styles, leurs intentions musicales, l'évolution de l'instrument et son emploi, tout cela les sépare, certes. Mais les proximités sont plus remarquables qu'on ne le croit. On sait que les compositions de l'un ont laissé leur trace dans les compositions de l'autre, que Chopin était un admirateur et un connaisseur de Bach, qu'il a annoté les partitions du *Clavier bien tempéré* pour l'exercice de ses élèves. Or, l'histoire de la musique européenne ne se réduit pas aux leçons tirées d'un compositeur de génie d'un autre compositeur de génie, ni à l'étude des « continuités » et des « ruptures ». En revanche, l'évolution en continu de l'instrument à clavier se révèle, elle, comme source intarissable du « nouveau ». Dès la Renaissance et jusqu'au XX^e siècle, elle transforme en profondeur la musique par le biais de l'art du clavier. Ses pratiquants virtuoses déchainent des potentiels toujours nouveaux et se montrent comme autant d'explorateurs d'espaces musicaux jusque-là inconnus. Espaces tantôt extérieurs et sociaux (voir les danses des *Partitas* de

Bach), tantôt intérieurs, individualistes « grand-public », comme chez Chopin. Ainsi, le rapport entre les deux s'avère plus direct qu'on le suppose. Ce sont moins deux compositeurs commodément séparés par les époques successives d'où nous proviennent leurs œuvres, que deux virtuoses qui cherchent à aller jusqu'au bout des possibilités qui leur sont offertes par leur instrument.

Cet album est donc consacré à Bach et Chopin, non pas en tant que représentants de la musique des grands compositeurs et de sa trajectoire historique, mais à la volonté et à l'art de deux musiciens hors du commun. Et c'est la recherche de liberté formelle et l'invention harmonique partagées par ces deux musiciens qui a guidé leur juxtaposition.

Bach, *Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur*, BWV 903

Bach, dans sa *Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur* défie les normes de son époque, certes, par son utilisation pionnière du chromatisme, mais aussi par le déchainement de l'improvisation et la volonté de liberté d'expression. Son fils Wilhelm Friedemann

Bach, lui-même improvisateur de grande renommée, ne s'y est pas trompé, prédisant qu'elle sera célébrée « in alle Saecula » (dans tous les siècles).

D'emblée, la *Fantaisie* annonce la couleur : avec ses séries d'arpèges, ses passages rapides en triples croches, c'est une toccata au sens strict. La seconde partie, dont la notation se réduit à une suite d'accords brisés (marqués « arpeggio »), fait appel à l'imagination de l'instrumentiste. Elle débouche sur une troisième partie intitulée « Recitativ » qui met en relief un chant savamment orné. De nombreuses enharmonies rappellent que la composition est contemporaine du *Premier livre* du *Clavier bien tempéré*.

Par opposition avec ces effets de liberté d'expression, la fugue à trois voix est structurée en toute rigueur. Le thème est une ligne ascendante par demi-tons qui fait écho aux chromatismes et aux dissonances de la fantaisie. Le sujet et les « divertissements » se superposent petit à petit, chaque retour du thème devenant plus solennel jusqu'à l'arrivée des longues notes tenues de la conclusion.

C'est Felix Mendelssohn, qui en jouant la *Fantaisie chromatique* à Leipzig en 1840-1841, la fait entrer au répertoire pianistique, inspirant les transcriptions de Liszt, Reger, Busoni, etc. Pour trouver accès à son originalité historique, il faut replacer la *Fantaisie chromatique* dans le registre du

style fantastique. À propos du *stylus phantasticus*, le père Athanasius Kircher notait au XVII^e siècle : n'étant liée « ni aux mots » – ce n'est pas la mise en musique d'un texte – « ni à des motifs mélodiques » (i.e. prédéfinis), elle constitue la « méthode de composition la plus libre et la plus dépourvue de contraintes ». Instituée pour « montrer le talent et enseigner le principe caché de l'harmonie et de la composition ingénieuse », elle se décline en « fantaisies, ricercatas, toccatas, et sonates ».

Bach, *Toccata en mi mineur*, BWV 914

Écrites à Weimar (1705-12), plus de dix ans avant la *Fantaisie* (donc vraies œuvres de jeunesse), les *Toccatas* BWV 910–916 font appel à une forme libre, issue de la longue tradition de pièces pour clavier illustrée par Girolamo Frescobaldi (1583-1643) et Johan Jacob Froberger (1616-67). Pourtant les sept *Toccatas* de JS Bach n'ont pas été pensées comme un tout – par ailleurs elles nous sont parvenues, en l'absence de tout d'autographe, par le biais de copies d'élèves. Elles intègrent des fugues, des mouvements de style orchestral, et elles déploient toutes la variété du *stylus phantasticus* : fioritures, passages brillants, explorations harmoniques, contrastes dramatiques, épisodes introspectifs. Ainsi, la *Toccata en mi mineur* est structurée en une séquence de quatre parties distinctes : le Prélude, qui s'ouvre sur un motif

dramatique et saisissant, est suivi d'une élégante double fugue, puis d'un *Adagio* en forme de récitatif précédant une seconde fugue, autrement brillante.

« Ce style de jeu ne doit pas être régi par une pulsation [régulière] mais ressembler au style d'exécution des madrigaux modernes qui [...] sont facilement exécutés en rendant la pulsation tantôt très lente, tantôt rapide, et parfois même en la suspendant pour ainsi dire en l'air, en fonction du sens des mots ». Les instructions de Frescobaldi préfigurent la leçon romantique, de Chopin à Busoni. Elles s'appliquent aussi bien aux passages marqués « Récitativ » de la *Fantaisie* et de la *Toccatà* de Bach, qu'à ceux de la *Fantaisie* et de la *Barcarolle* de Chopin.

Bach-Busoni : « Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ » BWV 639 et « Nun komm, der Heiden Heiland » BWV 659

C'est par l'immense *Toccatà et Fugue en ré mineur* pour orgue que le pianiste et compositeur Ferruccio Busoni (1866–1924) commence son travail monumental de transcription des œuvres de Bach pour clavier, dont font partie ces deux chorals. Dans son *Esquisse pour une nouvelle esthétique de la musique* (1907), Busoni souligne la fidélité de ses transpositions au rythme, aux lignes mélodiques et à l'harmonie de l'original. Il distingue entre ses adaptations (*Bearbeitungen*) et ses transcriptions

(*Übertragungen*) : pour les *Bearbeitungen* des pièces écrites pour instruments à cordes pincées, il se contente d'ajouter des indications de tempo, de phrasé, de dynamique. En revanche, les *Übertragungen* enrichissent la musique écrite pour instruments à sons continus en utilisant doublures, registres et les trois pédales du piano.

Par ailleurs, Busoni lui-même se réclame de la tradition du style fantastique. Dans son essai *Sur la transcription des œuvres d'orgue de Bach pour le pianoforte* il explique que toute notation est en elle-même, la transcription d'une idée abstraite : « Dès l'instant où la plume s'en empare, l'idée perd sa forme originelle. » Il en tire la conclusion qu'une transcription « ne peut jamais anéantir l'original ». En réalité, pour lui, « l'interprétation d'une œuvre est elle-même une transcription », et « c'est à l'interprète de résoudre la rigidité des signes en émotion primitive. »

À la différence de celles de Bach, les quatre pièces de Chopin qui figurent dans cet album ont été composées à la fin de la vie du compositeur, entre 1841 et 1846.

Chopin, *Fantaisie* op. 49

La *Fantaisie* est principalement composée durant l'été 1841, que Chopin passe, comme chaque année de 1839 à 1846, auprès de George Sand à Nohant.

Alors que le terme de « fantaisie » avait pris à son époque le sens de pot-pourri d'airs populaires ou d'opéra connus, Chopin crée sous ce titre une œuvre hautement complexe. Elle est construite sur les contrastes entre passages dictés par l'improvisation, tels que les arpèges qui servent de transition entre les différentes parties, et sections clairement identifiables, comme la marche qui ouvre la pièce ou le choral qui y surgit de façon inattendue. Loin de vouloir en faire une démonstration de virtuosité instrumentale, Chopin y teste les limites du langage harmonique.

Chopin, *Deux Nocturnes* op. 62

Témoins par excellence de la complexité harmonique et contrapuntique des dernières années de Chopin, les deux Nocturnes de l'op. 62 (1845) sont aussi les dernières compositions éditées par le musicien.

C'est au pianiste irlandais John Field (1782-1837) qu'on retrace la forme du Nocturne, en tant que mélodie *cantabile* sur un accompagnement arpégé. Chopin en agrandit l'ambition musicale, en puisant dans la pratique vocale italienne. Il en fait le modèle de son legato pianistique. Admirateur de Rossini et ami de Bellini, Chopin convoque le

bel canto et exalte la cantilène, l'ornementation, la fluidité. Il en résulte, entre les Nocturnes de Field et de Chopin, une distance que Liszt, dans son édition des Nocturnes de Field, décrit ainsi : « Un seul génie s'est emparé de ce genre, pour lui donner le mouvement et l'ardeur dont il était susceptible, tout en lui conservant sa douceur, et le vague de ses aspirations. Parcourant tous les tons du sentiment élégiaque, colorant aussi ses rêveries de la profonde tristesse, [...] Chopin dans ses nocturnes-poèmes n'a pas seulement chanté les harmonies qui sont la source de nos plus ineffables jouissances, mais aussi les troubles inquiets et agités qu'elles font souvent naître. »

Le *Nocturne en si majeur (Andante)* déploie toute la variété expressive du genre, en proposant une insolite exploration harmonique et un dialogue entre le legato de la mélodie et son accompagnement contrapuntique. De délicates arabesques, des syncopes palpitantes contrastent avec une soudaine envolée lyrique en forme de cadence d'air d'opéra. Moment clef : la mélodie initiale reprenant la parole sous forme de trilles continus.

Le *Nocturne en mi majeur (Lento)* décline les phases d'un déchirement entre un « agitato » angoissé et la simplicité bucolique d'un thème quasi-chanté à quatre temps. Prise dans le feu incessant des syncopes de la main gauche, la main droite explore des harmonies inattendues.

Chopin, *Barcarolle* op. 60

Composée de l'automne 1845 à l'été 1846, la *Barcarolle* est l'une des pièces les plus novatrices de Chopin : André Gide en a célébré le lyrisme à la fois « radieux, gracieux et robuste ».

Tirant son nom du chant des gondoliers vénitiens, la *Barcarolle* fait appel à la musique vocale populaire à laquelle elle juxtapose des passages mélodiques hyper-raffinés en tierces ou en sixtes qui rappellent les duos de l'opéra italien, moyennant des ornements belcantistes qui doivent se jouer, selon l'instruction du compositeur, avec de « doux épanchements » (*dolce sfogato*). L'œuvre, qui joue sur les contrastes et des transitions audacieuses, échappe malgré son titre à tout schéma programmatique. Lancé par un appel sonore à la basse, un passage polyphonique à trois voix produit un effet de « suspense ». C'est alors seulement que se fait entendre le motif récurrent caractéristique de la barcarolle. Confié à la main gauche, il suggère le balancement des vagues ou le geste du gondolier. Au-dessus se déploie le « Cantabile » de la main droite. Maurice Ravel s'enthousiasma pour « ce thème en tierces, souple et délicat, [...] constamment vêtu d'harmonies éblouissantes », cette « mélodie [qui] s'échappe, reste suspendue et retombe mollement, attirée par des accords magnifiques », et enfin la « mystérieuse apothéose » de sa conclusion.



evidence

PRIMA la MUSICA!

Saison de concerts

SAFRAN

fondation pour la musique

Fondation d'entreprise

Enregistré par Little Tribeca du 10 au 12 avril 2024 à l'Auditorium de Vincennes, France, dans le cadre de
la saison des concerts Prima La Musica

Direction artistique : Ambroise Helmlinger & Andrej Vesel

Prise de son, montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Chantal Schütz

Photos : Amandine Lauriol

Un grand merci à Susanne Lehne et à tant d'autres contributeurs et contributrices.

[LC] 83778

EVCD130 Little Tribeca © 2025 Bella Schütz © 2025 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

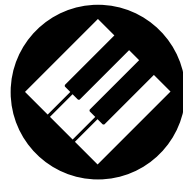
evidenceclassics.com



Mécénat 100% is an approved association of general interest, able to receive donations from individuals, companies or organisations. Its approach is particular in that it does not take any commission and all donations are paid back to the selected projects. It welcomes new donors and members by unanimous co-option.

Mécénat 100% est une association d'intérêt général agréée, apte à recevoir des dons de personnes physiques, d'entreprises ou d'organisations. Sa démarche est particulière en ce sens qu'elle ne prélève aucune commission et que l'intégralité des dons est reversée en faveur des projets retenus. Elle accueille de nouveaux donateurs et membres sur cooptation unanime.

100-pour-100.org



evidence

evidenceclassics.com