



FRYDERYK CHOPIN

Ballades Nos 2 & 4

Scherzo No. 4

Mazurkas & Waltzes

ANNA ZASSIMOVA



CHOPIN, Fryderyk (1810–49)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| ① | Mazurka in F sharp minor, Op. 6 No. 1 | 2'51 |
| ② | Mazurka in C sharp minor, Op. 6 No. 2 | 2'18 |
| ③ | Mazurka in F minor, Op. 7 No. 3 | 2'13 |
| ④ | Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 | 11'59 |
| ⑤ | Nocturne in G minor, Op. 15 No. 3 | 5'16 |
| ⑥ | Mazurka in G minor, Op. 67 No. 2 | 1'52 |
| | Three Mazurkas, Op. 50 | 11'31 |
| ⑦ | Vivace in G major | 2'37 |
| ⑧ | Allegretto in A flat major | 3'04 |
| ⑨ | Moderato in C sharp minor | 5'46 |
| ⑩ | Ballade No. 2 in F major, Op. 38 | 7'30 |
| ⑪ | Mazurka in C major, Op. 67 No. 3 | 1'28 |

	Four Mazurkas, Op. 41	8'47
[12]	<i>Andantino</i> in E minor	2'00
[13]	<i>Animato</i> in B major	1'20
[14]	<i>Allegretto</i> in A flat major	1'50
[15]	<i>Maestoso</i> in C sharp minor	3'29
[16]	Waltz in A flat major, Op. 64 No. 3	3'43
[17]	Scherzo No. 4 in E major, Op. 54	11'38
[18]	Waltz in E major, WN 18	2'04
[19]	Sostenuto in E flat major, WN 53	1'47
[20]	Cantabile in B flat major, WN 43	1'00
[21]	Moderato in E major, WN 56	2'41

TT: 80'51

Anna Zassimova piano

Instrumentarium
Grand piano: Steinway D

There remains something enigmatic about Chopin. He produced a universal body of work that seems to defy the passage of time, lively, sensitive, luminous and capable of conveying and revealing all the facets of the human soul. His writing reveals a perfection of musical expression, a total sense of elegance and taste, a delicacy, the charm and refinement of peerless craftsmanship, but in his music we also find a dramaturgical power and an astonishing strength, far from the image of fragility often associated with this composer. In these scores one can also detect a certain philosophical feeling beneath the surface.

On this recording, her third Chopin album, Anna Zassimova offers what seems to be an improvised musical journey, passing through most of the stages of the composer's creative career and creating a dialogue between miniatures and works that are extensive and structured. The pieces are arranged with a coherent succession of keys, and trace the composer's stylistic evolution (slightly whimsical at first, then works that are often tragic and violent, evolving in his final years towards great luminosity and relative calm). Posterity is undoubtedly indebted to George Sand, Chopin's mistress and companion for ten years, for giving him the emotional stability (and also a living environment) that may have made this aesthetic evolution possible.

The mazurkas can be seen as a kind of diary that Chopin kept throughout his life as an artist, reflecting his deep-rooted attachment to Poland. He explained in a letter that these pieces were not intended to be danced to: in them, folklore is entirely recreated and stylized through the three original dance types – the rather slow *kujawiak*, the livelier *oberek* and the *mazur* with its greater variety of accentuation.

Dating from the beginning of his artistic career, Op. 6 can be regarded as the first work by Chopin to reveal a wholly individual style, and the first for which he himself oversaw the publication process. Moreover, one can only be amazed at the gulf which separates these early gems from his other pieces from the same period (1830–31), which are brilliant but rather empty. The first piece in F sharp minor,

highly melodious and energetic by turns, already illustrates Chopin's taste for chromatic shifts. After this comes one in C sharp minor, with a modal introduction in a country style, followed by three ideas full of depth. From the same period, the mysterious jewel at the heart of Op. 7, in F minor, offers great diversity of atmosphere. The charming little Mazurka in C major from Op. 67, on the other hand, is an example of the salon art in which Chopin also excelled. It dates from 1835, during his stay in Karlsbad, and was a gift for the wife of a friend.

The Op. 41 mazurkas were issued in the wrong order by one of their early publishers, an order which was followed blindly for a long time. This recording reverts to the composer's intended sequence as used in the first edition, as has now become customary: as Chopin often did in his sets of mazurkas, the most substantial one is placed last. The first of the set was written in Palma in 1838 and the rest come from the following year. The set centres on two pieces, one sturdy and energetic in the popular style, in B major, and the other a very melodious one in A flat major, which returns to the elegance of the salon. Before these comes a piece in E minor – melancholy and plaintive, interrupted by an impassioned episode in B major. Finally we hear the most ambitious of these mazurkas, in C sharp minor. The Phrygian mode lends an oriental flavour to this dramatic piece, although it is not without elements of exuberant joy, carried along by a small repetitive melisma. All of this is overshadowed by the grandiose return of the initial motif, in an impressive climax that transcends the often intimate character of the other mazurkas.

The following collection, Op. 50 (1841–42), consists of only three pieces, as with Chopin's later sets of mazurkas. The first two are full of vigour, spirit and tenderness (one in G major with a central episode in C minor that allows the left hand to sing; the other in A flat major with a very rustic D flat major episode). Conversely the last piece, again in C sharp minor, is undoubtedly one of the most tragic. We find there the famous Polish *żal*, the languid sorrow that characterizes many of

Chopin's works, although the very danceable central *oberek* in B major provides a striking contrast. A very elaborate, chromatic coda brings a feeling of dizziness, culminating in something that sounds like a cry, before a feeling of resignation that Chopin seems to banish suddenly, as if by slamming a door.

The very beautiful Mazurka in G minor from Op. 67 (full of contrast, with a strange, questioning recitative in the middle) may date from his visit to Scotland, where his admirer Jane Stirling had taken him in 1848 and where he gave his last concerts. After 1847, clearly, Chopin no longer had the strength to embark on complex projects, but the aggravation of his illness and his falling-out with George Sand may not have been the only reasons for his silence: in his last compositions, where the harmony and counterpoint were increasingly intricate, one senses a search for a new direction in his work, as is shown by conversations he had with his friends Delacroix and Alkan, notably in February 1849. Chopin, who was in real terms the inventor of the *Tristan* chord (it is found for example in several of his mazurkas), might thus have arrived at a crossroads.

The Nocturne in G minor from Op. 15 is much earlier, dating back to 1833, and is wholly different in character. With its mysterious and contemplative atmosphere, it evokes the mystical and religious aspect of Chopin. There is a marked contrast between the two sections of the piece, and moreover its form is unusual compared to Chopin's other nocturnes, which are often tripartite. The first section presents a chant with rustic touches, the rhythmic pulse of which is reminiscent of a mazurka. Ultimately this rises to an emotional climax, answered by an increasingly insistent F major chorale. There may be an echo here of the patriotic messianism then prevalent in Polish circles in Paris; a parallel was seen between the destiny of Poland and the martyrdom of Christ.

The two waltzes come from either end of Chopin's career. The one in A flat major, the last of the Op. 64, is the last piano piece that the composer completed

and was published under his own supervision. The restrained, slightly nostalgic charm of the sinuous melodic lines that unfold in it sweeps the listener irresistibly along. In the middle of the piece we hear an idea in C major in which Chopin highlights the imaginary timbre of a kind of ‘piano-cello’ in the left hand, a technique that he used often, and with success. In the other waltz (1829), mischievous and carefree, three different but related motifs alternate. It is one of several pieces on this recording that were issued posthumously and rarely played. Some of them bear fanciful opus numbers (Opp. 66–74) – still sometimes used today – chosen by Julian Fontana, a friend of the composer, when they were published in 1855. Others remained unpublished for a long time. They of three types: early works, like the above-mentioned waltz; gifts for friends or relations, which Chopin probably did not plan to publish; and finally, his last sketches, such as the Mazurka in G minor.

The *Sostenuto* in E flat major is sometimes regarded as a waltz but there is nothing to confirm this view. It was a small gift from the composer to his friend Émile Gaillard on 20th July 1840. The attractive B flat major *Cantabile* of 1834 is even more concise, just 14 bars long, while again maintaining the outline of a waltz. The *Moderato* in E major of January 1843, in a slow march time, was a gift for Princess Anna Sheremetieva.

The Ballade in F major, dedicated to Robert Schumann (to whom Chopin had had the opportunity to play the introductory section as early as 1836), was completed during a trip to Majorca with George Sand in 1838–39. It has a very compact and robust structure. The work begins in F major and ends in A minor; these two main keys stand in opposition to each other from the outset, as do the characters of the two musical ideas. One is hanging in the air and almost static despite its constant flow, pastoral in character and with an even siciliano rhythm, whilst the other spins around like a whirlwind, the very image of the surprising rage that often erupts in Chopin’s music. It is very likely that he was inspired by some poetic idea (he even

mentioned the Polish poet Mickiewicz to Schumann), but it is also very stimulating for the imagination that we do not know more about it.

The Ballade in F minor (completed in 1843) takes a much more winding and complex route, although a sense of fatality is shared by the two works. Its overall form is reminiscent of a set of variations. There are transitions from one section to the next and the growing tension, which leads to the final catastrophe, is tamed and mastered.

This Ballade was also the last work by Chopin to end with such a tragic downturn. By comparison, the Scherzo No. 4 in E major, composed the same year, seems to look towards an almost Fauréan future. The work, though turbulent, possesses a slightly melancholy wisdom in its middle section. It seems to accept life and find solace in it, its sparkling brilliance even reflecting a genuine *joie de vivre*.

© Christophe Sirodeau 2023

Anna Zassimova is an artist of a rare calibre with great stylistic versatility. Her intensity of interpretation and her timeless poetry, particularly in the music of Chopin, Schumann and Brahms – as shown both during her concerts at major festivals such as the Klavierfestival Ruhr or prestigious halls such as the Elbphilharmonie Hamburg and in her rich discography – have been widely acclaimed by the international press. Many radio stations have broadcast her recordings and interviews. She breathes new life into many forgotten masterpieces, for example with her rediscovery of the Franco-Russian composer Georges Catoire (1861–1926) – a composer about whom she has written the only available book (Berlin, 2011).

She was born in Moscow, and trained both as a musician – in the tradition of Heinrich Neuhaus (with Vladimir Tropp) and Samuil Feinberg (with Ludmila Roshchina) – and also as a specialist in the plastic arts (she is also a painter), obtain-

ing diplomas in both disciplines. She then moved to Karlsruhe in Germany, where she gained a doctorate in musicology and refined her piano playing with Michael Uhde and Markus Stange. The latter opened her eyes to the music of such figures as Nono, Stockhausen and Messiaen, and gave her the opportunity to meet the composer Wolfgang Rihm who remarked: ‘her aesthetic culture, her amazing virtuosity and her very sensitive artistic taste go hand in hand with the very wide diversity of her repertoire’. The composer and conductor Peter Eötvös, too, has praised the brilliance and sovereignty of her playing.

<https://annazassimova.com>

Anna Zassimova

© Victoria Page



Chopin bleibt ein Geheimnis: ein allseits geschätztes Œuvre, das dem Zahn der Zeit zu trotzen scheint, lebendig, sensibel, leuchtend und fähig, alle Facetten der menschlichen Seele auszudrücken und zu enthüllen. Chopins Schreibweise offenbart eine Perfektion des musikalischen Ausdrucks, einen absoluten Sinn für Eleganz und Geschmack, Zartheit, Charme und die Raffinesse einer unvergleichlichen Stickerei und Goldschmiedekunst, aber auch eine erstaunliche dramatische Kraft und Stärke, die weit entfernt ist von dem Bild der Zerbrechlichkeit, das dem Komponisten oft anhaftet. Und ganz filigran lässt diese Musik mitunter auch philosophische Empfindungen aufscheinen.

Auf ihrem dritten Chopin-Album nimmt Anna Zassimova uns mit auf eine scheinbar spontane musikalische Reise, die einerseits die meisten Schaffensphasen des Komponisten durchläuft und andererseits Miniaturen mit großer dimensionierten Werken in Dialog treten lässt. In einer kohärenten Tonartenfolge lässt sich entlang dieser Stücke die stilistische Entwicklung des Komponisten verfolgen (die ein wenig frivolen Anfänge, dann oftmals tragische und gewaltige Werke, die sich in den letzten Jahren hin zu großer Helligkeit und relativer Besänftigung entwickeln). Die Nachwelt ist George Sand, zehn Jahre lang Chopins Geliebte und Lebensgefährtin, zweifellos zu Dank verpflichtet, dass sie dem Komponisten die emotionale Stabilität (und auch das Umfeld) bot, die diese ästhetische Entwicklung vielleicht ermöglichten.

Die Mazurken, eine Art Tagebuch, das Chopin während seines gesamten Künstlerlebens führte, spiegeln seine tief verwurzelte Verbundenheit mit Polen wider. In einem Brief erläuterte er einmal, dass diese Stücke nicht zum Tanzen gedacht seien. Die Volksmusik wird hier auf der Grundlage dreier Originaltänze – dem eher langsamen *Kujawiak*, dem lebhafteren *Oberek* und dem in der Betonung vielfältigeren *Mazur* – vollständig neu erschaffen und stilisiert.

Das aus seiner ersten Schaffensphase stammende Opus 6 dürfte das erste Werk mit gänzlich eigenem Ton sein, das er selbst veröffentlicht hat. Es ist übrigens er-

staunlich, wie sehr sich diese frühen Perlen von seinen anderen zwar brillanten, aber recht belanglosen Veröffentlichungen derselben Zeit (1830/31) unterscheiden. Auf die erste Mazurka in fis-moll, die mal sehr gesanglich, mal voller Energie ist und bereits Chopins Vorliebe für chromatische Verschiebungen zeigt, folgt die cis-moll-Mazurka, die mit einer modalen Einleitung in folkloristischem Stil beginnt und mit drei sehr profilierten Gedanken fortgesetzt wird. Das geheimnisvolle Juwel im Herzen des ebenfalls aus dieser Zeit stammenden Opus 7 f-moll zeigt eine große Bandbreite an Stimmungen. Die bezaubernde kleine Mazurka in C-Dur aus Opus 67 hingegen ist ein Beispiel für die Salonkunst, in der sich Chopin ebenfalls auszeichnete. Sie entstand 1835 während seines Aufenthalts in Karlsbad und war ein Geschenk an die Frau eines Freundes.

Die Mazurken aus Opus 41 wurden von einem der ersten Herausgeber in einer falschen Reihenfolge veröffentlicht, die lange Zeit blind befolgt wurde. Die vorliegende Aufnahme stellt, wie heutzutage allgemein üblich, die Absicht des Komponisten und die Wahl der Erstausgabe wieder her, so dass, wie in vielen anderen Mazurkenzyklen Chopins, die umfangreichste Mazurka am Ende der Gruppe steht. Der Zyklus wurde in den Jahren 1838 (Nr. 1, in Palma) und 1839 (Nr. 2–4) komponiert; den beiden Mittelstücken – das eine, rau-energisch und im Volkston gehalten, in H-Dur, das andere sehr kantabel und erneut voll salonesker Eleganz, in As-Dur – geht eine melancholisch-klagende e-moll-Mazurka voran, die von einer leidenschaftlichen H-Dur-Episode durchzogen wird, während an letzter Stelle die am weitesten entwickelte Mazurka in cis-moll steht. Ihrem tragischen Ton verleiht der phrygische Modus orientalisches Flair, in dem jedoch auch Elemente überschwänglicher Freude auftauchen, die sich einem kleinen, wiederholten Melisma verdanken. All dies verblasst vor der grandiosen Wiederkehr des Ausgangsthemas in einem überwältigenden Höhepunkt, der über den sonst eher intimen Charakter der anderen Mazurkas hinausweist.

Das nächste Heft, Opus 50 (1841/42), besteht aus nur drei Stücken, wie es auch bei den späteren Mazurken der Fall sein wird. Die ersten beiden sind voller Verve, Esprit und Zärtlichkeit (das eine, in G-Dur, lässt in einem c-moll-Mittelteil die linke Hand singen; das andere, As-Dur, enthält eine sehr rustikale Episode in Des-Dur); die letzte dagegen, wiederum in cis-moll, ist zweifellos eine der tragischsten. Hier begegnen wir dem, was die Polen mit *Żal* bezeichnen – jenem sehnstüchtigen Schmerz, der zahlreiche Werke Chopins prägt. Einen starken Kontrast hierzu bildet im Mittelteil der sehr tänzerische *Oberek* in H-Dur. Eine sehr elaborierte, chromatische Coda wird von einer Art Taumel erfasst, der in der Andeutung eines Schreis gipfelt. Die nun aufsteigende Resignation scheint Chopin urplötzlich mit einem Türknallen zu vertreiben.

Die wunderbare Mazurka in g-moll aus Opus 67 (sehr kontrastreich, mit einem eigentümlich fragenden Rezitativ im Mittelteil) könnte aus seiner Zeit in Schottland stammen, wohin ihn seine Verehrerin Jane Stirling 1848 eingeladen hatte und wo er seine letzten Konzerte gab. Chopin hatte nach 1847 offenbar nicht mehr die Kraft, große Projekte in Angriff zu nehmen, doch die Verschlechterung seiner Gesundheit oder der Bruch mit George Sand können nicht die einzigen Erklärungen für sein Schweigen sein: In seinen letzten Werken, in denen Harmonik und Kontrapunkt immer komplexer werden, spürt man die Suche nach einem neuen Weg für seine Kunst, wovon auch Gespräche mit seinen Freunden Delacroix und Alkan, insbesondere im Februar 1849, zeugen. Chopin, allem Anschein nach der tatsächliche Erfinder des *Tristan*-Akkords (man findet ihn beispielsweise in mehreren Mazurken), also an einem Scheideweg angekommen zu sein ...

Das weitaus früher, im Jahr 1833 entstandene Nocturne g-moll aus Opus 15, ist ganz anderen Geistes. Mit seiner geheimnisvollen und kontemplativen Stimmung erinnert es auch an die mystische und religiöse Seite Chopins; die beiden Teilen des Stücks (das nicht die dreiteilige Anlage der Mehrheit seiner anderen Nocturnes

aufgreift) bilden einen deutlichen Kontrast. Der erste Teil präsentiert einen Gesang mit ländlichen Anklängen, deren Puls an eine Mazurka erinnert; zum Ende hin steigert sich die Melodie zu einem emotionalen Höhepunkt, auf den ein zusehends eindringlicherer Choral in F-Dur antwortet – möglicherweise ein Widerhall des patriotischen Messianismus, der damals die polnischen Emigranten in Paris bewegte, indem er eine Parallele zwischen dem Schicksal Polens und dem Martyrium Christi zog.

Die beiden Walzer markieren die beiden Extreme von Chopins künstlerischem Weg. Der Walzer As-Dur, der letzte aus Opus 64, ist das letzte Klavierstück, das vom Komponisten vollendet und veröffentlicht wurde. Der verhaltene, leicht nostalgische Charme der sich mäandernd entfaltenden Melodielinien zieht den Zuhörer unwiderstehlich in seinen Bann; im Mittelteil erklingt ein C-Dur-Gedanke, bei dem Chopin in der linken Hand die imaginäre Klangfarbe einer Art „Klaviercello“ erzeugt – ein Mittel, das er oft und geschickt einsetzte. Der andere Walzer (1829), verspielt und unbeschwert, lässt drei verschiedene, aber verwandte Themen einander abwechseln. Er gehört zu den wenigen posthum veröffentlichten und selten gespielten Werken dieses Albums. Einige von ihnen tragen phantasievolle Opuszahlen (op. 66 bis 74), die mitunter noch heute verwendet werden und auf Julian Fontana, einen Freund des Komponisten, zurückgehen, der sie 1855 im Zuge der Veröffentlichung auswählte; andere blieben lange Zeit unveröffentlicht. Sie lassen sich in drei Kategorien einteilen: Jugendstücke wie das eben erwähnte, Geschenke an Freunde oder Bekannte, deren Veröffentlichung Chopin sicherlich nicht in Betracht zog, und schließlich seine letzten Skizzen wie die Mazurka in g-moll.

Das *Sostenuto* in Es wird manchmal als Walzer interpretiert, doch dafür gibt es keinen Beleg. Es handelt sich um ein kleines Geschenk, das der Komponist am 20. Juli 1840 seinem Freund Emile Gaillard überreichte. Das hübsche *Cantabile* in B-Dur aus dem Jahr 1834 ist mit seinen 14 Takten noch knapper, weist aber eben-

falls eine walzerähnliche Silhouette auf. Das *Moderato* in E-Dur vom Januar 1843, eine Art langsamer Marsch, war ein Geschenk an Prinzessin Anna Scheremetjewa.

Die Ballade in F-Dur ist Robert Schumann gewidmet (dem Chopin bereits 1836 die Einleitung vorgespielt hatte) und wurde 1838/39 während des Mallorca-Aufenthalts mit George Sand fertiggestellt. Das Werk hat eine sehr kompakte, dichte Struktur. Es beginnt in F-Dur und endet in a-moll – diese beiden Haupttonarten stehen sich von Anfang an ebenso konträr gegenüber wie die Charaktere der beiden Themen. Das eine ist schwebend und trotz seines steten Fließens fast statisch, es wiegt sich im Rhythmus des Siciliano und zeigt pastoralen Charakter, während das andere wie ein Hurrikan umherwirbelt – ein Abbild jener überraschenden Wut, die bei Chopin oft ausbricht. Höchstwahrscheinlich ließ er sich von einer poetischen Idee inspirieren (gegenüber Schumann erwähnte er den polnischen Dichter Mickiewicz), aber es beflogt die Fantasie, dass wir keine genaueren Kenntnisse darüber haben.

Die 1843 fertiggestellte Ballade in f-moll verfolgt trotz des schicksalhaften Charakters, der beiden Werken gemein ist, einen weit gewundeneren, komplexeren Weg. In ihrer formalen Anlage erinnert sie eher an eine Variationenfolge. Die Übergänge von einem Abschnitt zum nächsten sind fließend, und die zunehmende Spannung wird solange gezügelt und gebändigt, bis sie in die finale Katastrophe mündet.

Diese Ballade war auch das letzte Werk Chopins, das mit einem derart tragischen Absturz endet. Im Vergleich dazu scheint das im selben Jahr komponierte Scherzo Nr. 4 E-Dur fast auf Fauré vorauszublicken. Bei allem wirbelnden Treiben birgt das Werk in seinem Trio eine etwas melancholische Weisheit. Es scheint das Leben zu akzeptieren und darin Trost zu finden; in seiner schillernden Brillanz leuchtet sogar echte Lebensfreude auf.

Anna Zassimova ist eine Ausnahmekünstlerin von großer stilistischer Vielseitigkeit. Ihre gestalterische Intensität und zeitlose Poesie insbesondere in der Musik von Chopin, Schumann und Brahms werden von der internationalen Presse sowohl bei ihren Konzerten auf wichtigen Festivals wie dem Klavierfestival Ruhr oder in bedeutenden Konzertsälen wie der Elbphilharmonie Hamburg als auch in ihrer umfangreichen Diskographie gelobt. Etliche Radiostationen senden ihre Aufnahmen und Interviews. Sie verhilft vielen vergessenen Meisterwerken zu neuem Leben, u.a. durch die Wiederentdeckung des russisch-französischen Komponisten Georges Catoire (1861–1926), über den sie darüber hinaus die erste Monographie verfasst hat (Berlin, 2011).

In Moskau geboren und sowohl als Musikerin (in der Tradition von Heinrich Neuhaus bei Vladimir Tropp und der von Samuil Feinberg bei Ljudmila Roschtschina) wie auch als Kunsthistorikerin (die selber Malerin ist) mit den jeweiligen Abschlüssen ausgebildet, ging sie anschließend nach Karlsruhe, wo sie in Musikwissenschaft promovierte und ihr Klavierspiel bei Michael Uhde und Markus Stange weiter vervollkommnete. Letzterer eröffnete ihr den Zugang zu der Musik von Nono, Stockhausen, Messiaen u.a. und ermöglichte ihr Begegnungen mit dem Komponisten Wolfgang Rihm, der ihre Spielkultur pries, in der sich „stupende Virtuosität und höchst sensible Anschlagskultur aufs Beste vereinen. Selten habe ich eine vielseitigere Künstlerin kennengelernt.“ Auch der Komponist und Dirigent Peter Eötvös äußerte sich mit großem Lob über die Brillanz und Souveränität ihres Spiels.

<https://annazassimova.com>

Il reste un mystère Chopin : une œuvre universelle qui semble défier l'usure du temps, vive, sensible, lumineuse et capable d'exprimer et de révéler toutes les facettes de l'âme humaine. L'écriture de Chopin révèle une perfection de l'expression musicale, un sens absolu de l'élégance et du goût, une délicatesse, le charme et le raffinement d'une broderie et d'une orfèvrerie incomparables, mais aussi une puissance dramaturgique et une force étonnantes, bien loin de l'image de fragilité souvent attachée au compositeur. Dans ces partitions peut aussi transparaître en filigrane un certain sentiment philosophique.

Anna Zassimova nous offre ici, dans son troisième album Chopin, un parcours musical en apparence improvisé, d'une part en traversant la plupart des étapes de création de l'auteur, d'autre part en faisant dialoguer les miniatures et quelques grandes pages très structurées. Avec une succession cohérente de tonalités, on peut suivre, au fil des pièces, l'évolution stylistique du compositeur (des débuts un peu frivoles, puis des partitions souvent tragiques et violentes, évoluant dans les dernières années vers une grande luminosité et un relatif apaisement). La postérité est sans nul doute redevable à George Sand, maîtresse et compagne de Chopin pendant dix ans, d'avoir offert au compositeur une stabilité émotionnelle (mais aussi un cadre de vie) qui permit peut-être cette évolution esthétique.

Les mazurkas, sorte de journal intime que Chopin poursuivit durant toute sa vie d'artiste, reflètent son attachement viscéral à la Pologne. Il eut l'occasion de préciser dans une lettre qu'il ne s'agissait pas de danser sur ces pièces : le folklore y est complètement recréé et stylisé au travers des trois types de danses d'origine, le *kujawiak* plutôt lent, l'*oberek* plus vif et le *mazur* plus varié dans l'accentuation.

À l'orée de son parcours esthétique, l'opus 6 peut être considéré comme sa première partition au ton totalement personnel et dont il ait assuré lui-même le suivi éditorial. D'ailleurs, on ne peut qu'être étonné du gouffre qui sépare ces premières perles de ses autres publications, brillantes mais assez creuses, de la même époque

(1830–31). À la première pièce en fa dièse mineur, tour à tour très chantante ou énergique, illustrant déjà le goût de Chopin pour les glissements chromatiques, succède celle en ut dièse mineur s’ouvrant par une introduction modale dans un style montagnard, et se poursuivant avec trois idées pleines de relief. Des mêmes années, le joyau mystérieux au cœur de l’opus 7, en fa mineur, offre une grande diversité d’atmosphères. La charmante petite Mazurka en ut majeur de l’opus 67 est en revanche un exemple de l’art de salon dans lequel excellait aussi Chopin. Elle date de 1835, lors de son séjour à Carlsbad, et fut offerte à l’épouse d’un ami.

Les mazurkas de l’opus 41 furent publiées dans un ordre erroné par l’un des premiers éditeurs, ordre qui fut aveuglément suivi pendant longtemps. Le présent enregistrement rétablit les désirs de l’auteur et les choix de la première édition, ce qui est du reste devenu l’usage de nos jours : la mazurka la plus étroite est placée en fin de groupe comme le faisait d’ailleurs souvent Chopin dans ses autres cycles de mazurkas. Daté de 1838 (Palma) pour la première, et de 1839 pour les autres, ce cycle se compose en son centre de deux pages, l’une rugueuse et énergique, dans le ton populaire, en si majeur, l’autre en la bémol, très chantante et revenant à l’élégance du salon, avec auparavant en mi mineur une page mélancolique et plaintive, traversée d’un épisode passionné en si majeur, tandis qu’en conclusion se trouve la mazurka la plus développée, en ut dièse mineur. Le mode phrygien donne un parfum oriental à cette page dramatique où surgissent pourtant des éléments d’une joie exubérante, portée par un petit mélisme répétitif. Tout cela s’efface devant le retour grandiose du motif initial, lors d’une impressionnante culmination transcendante l’aspect souvent intimiste des autres mazurkas.

Le cahier suivant, opus 50 (1841–42), est constitué de trois pièces seulement, comme ce sera le cas pour les mazurkas postérieures. Les deux premières sont pleines de verve, d’esprit et de tendresse (l’une en sol majeur avec un épisode central en ut mineur qui fait chanter la main gauche ; l’autre en la bémol majeur avec

un épisode en ré bémol majeur très rustique). Par contre la dernière, là encore en ut dièse mineur, est sans doute l'une des plus tragiques. On y retrouve ce fameux *żal* polonais, ce chagrin languissant qui caractérise beaucoup de pages de Chopin. Toutefois, l'*oberek* centrale très dansante en si majeur produit un contraste saisissant. Une coda très élaborée et chromatique amène une sorte de vertige, culminant dans l'évocation d'un cri, avant la résignation que Chopin semble chasser soudainement en un claquement de porte.

La très belle Mazurka en sol mineur de l'opus 67 (très contrastée, avec au centre un étrange récitatif interrogateur) pourrait dater de son séjour en Ecosse où l'avait emmené, en 1848, son admiratrice Jane Stirling et où il donna ses derniers concerts. Chopin n'avait sans doute plus la force après 1847 de se lancer dans des projets complexes, mais l'aggravation de sa maladie ou la rupture avec George Sand pourraient ne pas être les seules explications de son silence, car on sent dans ses ultimes partitions, où l'harmonie et le contrepoint sont de plus en plus complexes, la recherche d'une nouvelle voie à son art, ce dont témoignent certaines conversations avec ses amis Delacroix et Alkan, notamment en février 1849. Entre Bach et Wagner, Chopin qui fut bel et bien l'inventeur de l'accord de *Tristan* (on le trouve par exemple dans plusieurs mazurkas), serait donc arrivé à la croisée des chemins...

Le Nocturne en sol mineur de l'opus 15 est d'un tout autre esprit, et bien antérieur puisqu'il remonte à 1833. D'une atmosphère mystérieuse et contemplative, il révèle aussi la face mystique et religieuse de Chopin avec un contraste marqué entre les deux parties de la pièce, dont la forme est d'ailleurs inhabituelle par rapport aux autres nocturnes, souvent tripartites. Le premier panneau présente une mélodie aux accents champêtres, dont la pulsation évoque une mazurka. Elle finit par s'animer jusqu'à une culmination émotionnelle, à laquelle répond un choral en fa majeur de plus en plus insistant. Il est possible qu'il y ait ici un écho du messianisme patriotique qui animait alors les cercles polonais de Paris, qui voyaient un parallèle

entre le destin de la Pologne et le martyre du Christ.

Les deux valses se situent aux deux extrêmes du chemin artistique de Chopin, celle en la bémol, dernière de l'opus 64, étant d'ailleurs l'ultime pièce pour piano achevée et publiée sous le contrôle de l'auteur lui-même. Le charme retenu et légèrement nostalgique des sinueuses lignes mélodiques qui s'y déploient emporte irrésistiblement l'auditeur. Au centre se trouve une idée en ut majeur où Chopin met en valeur le timbre imaginaire d'une sorte de « piano-violoncelle » à la main gauche, procédé qu'il utilisa très souvent avec bonheur. L'autre valse (1829), espiègle et insouciante, fait alterner trois motifs différents mais apparentés. Elle fait partie des quelques pages publiées de façon posthume et rarement jouées, qui figurent dans ce programme. Certaines d'entre elles portent toutefois des numéros d'opus fantaisistes mais restés en usage, choisis par Julian Fontana, un ami du compositeur, lors des publications de 1855 (opus 66 à 74). Ces pièces dont certaines sont restées longtemps inédites sont de trois ordres : des pages de jeunesse, comme celle qu'on vient d'évoquer ; des cadeaux à des amis ou relations, que Chopin n'envisageait sans doute pas de publier ; enfin, ses dernières esquisses comme la mazurka en sol mineur.

Le *Sostenuto* en mi bémol est parfois considéré comme une valse mais rien ne peut confirmer cette supposition. Il s'agit d'un petit cadeau offert par le compositeur le 20 juillet 1840 à son ami Émile Gaillard. Le joli *Cantabile* en si bémol de 1834 est encore plus succinct, limité à 14 mesures, tout en présentant là encore une silhouette de valse. Quant au *Moderato* en mi majeur de janvier 1843, sur une pulsation de marche lente, il fut offert à la Princesse Anna Cheremetieff.

La Ballade en fa majeur, dédiée à Robert Schumann (auquel Chopin avait eu l'occasion de jouer la partie introductory dès 1836), fut achevée lors du voyage à Majorque de 1838–39 avec George Sand. Elle est d'une structure très compacte et ramassée. Commençant en fa majeur elle se termine en la mineur – ces deux

tonalités principales s'opposant d'entrée de jeu autant que les caractères des deux idées musicales. L'une est suspendue et presque statique malgré son écoulement constant, sur un rythme balancé de sicilienne et de caractère pastoral, et l'autre se vrille comme un ouragan centrifuge, l'image même de cette fureur surprenante qui éclate souvent chez Chopin. Il est fort probable qu'une idée poétique l'ait inspiré (il avait même évoqué le poète polonais Mickiewicz devant Schumann), mais il est aussi très fructueux pour l'imagination que nous n'en sachions pas plus.

La Ballade en fa mineur (terminée en 1843) prend un tour beaucoup plus si-nueux et complexe malgré le caractère fatal commun aux deux œuvres. Sa forme générale évoque plutôt une série de variations. Des transitions sont ménagées d'une section à l'autre et la tension croissante, qui va déboucher sur la catastrophe finale, est domptée et maîtrisée.

Cette Ballade fut aussi la dernière partition de Chopin à conclure sur une chute aussi tragique. Par comparaison le 4^{ème} Scherzo en mi majeur composé la même année semble regarder vers un futur presque fauréen. L'œuvre, quoique tourbillonnante, recèle une sagesse légèrement mélancolique en son épisode médian. Elle semble accepter la vie et y trouver consolation, sa brillance chatoyante reflétant même une authentique joie de vivre.

© Christophe Sirodeau 2023

Anna Zassimova est une artiste rare, d'une grande polyvalence stylistique. Son intensité d'interprétation et sa poésie hors du temps notamment dans Chopin, Schumann et Brahms sont largement salués par la presse internationale autant lors de ses concerts dans les grands Festivals comme le Klavierfestival Ruhr ou les grandes salles comme la Elbphilharmonie Hamburg que pour sa riche discographie. De nombreuses radios diffusent ses enregistrements et interviews. Elle offre une

seconde vie à de nombreux chef-d'oeuvres oubliés, comme c'est par exemple le cas pour sa redécouverte du compositeur franco-russe Georges Catoire (1861–1926), en réalisant de plus le seul livre sur cet auteur (Berlin, 2011).

Née à Moscou, éduquée autant comme musicienne (dans la tradition de Heinrich Neuhaus avec Vladimir Tropp ou Samuil Feinberg avec Ludmila Roshchina), que comme spécialiste des arts plastiques (et peintre elle-même), avec les diplômes pour ces deux disciplines, elle est ensuite partie pour l'Allemagne (Karlsruhe) où elle a obtenu son doctorat de musicologie, mûrissant son art pianistique auprès de Michael Uhde et Markus Stange. Ce dernier lui a ouvert les portes de la musique de Nono, Stockhausen, Messiaen parmi d'autres, lui donnant l'occasion de rencontres avec le compositeur Wolfgang Rihm qui a dit d'elle : « sa culture esthétique, sa virtuosité stupéfiante et son goût artistique très sensibles se combinent avec la diversité très étendue de son répertoire ». Le compositeur et chef d'orchestre Peter Eötvös parle aussi de sa brillance et de son jeu souverain.

<https://annazassimova.com>

Anna Zassimova would like to thank Christophe Sirodeau for his invaluable help with this project.

Special thanks to Prof. Dr. Michaela Wittinger and Dr. Dirk Herrmann and to Christian Müller / Consulting4IT GmbH for their generous financial support of this release.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	25th–28th July 2022 at the Lisztzentrum Raizing, Austria
Producer and sound engineer:	Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician:	Karl Brandl
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Christophe Sirodeau 2023

Translations: Andrew Barnett (English), Horst A. Scholz (German)

Front cover photo: © Magnus Arrevad

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +346 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2619 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.



Fryderyk Chopin
daguerreotype by Bisson, c. 1849

BIS-2619