

A full-length portrait of a young man, Simon Bürki, with light brown hair, wearing a dark navy blue suit and a matching shirt. He is sitting on a dark surface, leaning forward with his hands resting on his knees. He is looking off to the side with a serious expression. The background is a plain, light grey wall.

Schumann · Chopin

KREISLERIANA · BALLADES

SIMON BÜRKI



Robert Schumann (1810-1856)

Kreisleriana op. 16

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 1. I. Äusserst bewegt | 2'23 |
| 2. II. Sehr innig und nicht zu rasch | 9'14 |
| 3. III. Sehr aufgeregt | 4'20 |
| 4. IV. Sehr langsam | 4'30 |
| 5. V. Sehr lebhaft | 3'03 |
| 6. VI. Sehr langsam | 4'52 |
| 7. VII. Sehr rasch | 1'55 |
| 8. VIII. Schnell und spielend | 3'30 |

Frédéric Chopin (1810-1849)

- | | |
|--------------------------|-------|
| 9. Ballade no. 1 op. 23 | 9'30 |
| 10. Ballade no. 2 op. 38 | 7'05 |
| 11. Ballade no. 3 op. 47 | 7'44 |
| 12. Ballade no. 4 op. 52 | 11'22 |

Simon Bürki piano

Fantastic Visions

Bertrand Boissard

It seems natural to draw a parallel between Chopin and Schumann. Both were born in 1810, and together with Liszt, they dominated the piano world of their time. Yet they were very different. Chopin combined Classicism with Romanticism, and he had a deep admiration for Mozart. His works, like those of the latter, possess an essential purity, with every note being of crucial importance. He was a firm advocate of absolute music and very rarely took inspiration from other arts for his works – the only exception being perhaps his *Ballades*, presented here. He paid little attention to his fellow composers, other than possibly Bellini. The world of Schumann – a tormented soul who made no secret of the depression that eventually led to his insanity or of his belief that music and literature were inextricably connected – left Chopin indifferent. There is

no evidence to suggest that he ever made a serious attempt to acquaint himself with Schumann's compositions. He dedicated his *Ballade no. 2* to him out of courtesy, in return for the dedication of *Kreisleriana*. Schumann, however, had long admired Chopin. His famous article "Hut ab, ihr Herren, ein Genie" ("Hats off, gentlemen, a genius")¹, significantly helped the Franco-Polish composer gain recognition. It is perhaps in the *Ballades* and *Kreisleriana* that the two composers finally find common ground. Although they are very different in form, fantastical shadows run through these two monumental piano works.

Spanning a period of about twelve years,² Chopin's four *Ballades* are masterpieces in which the most intimate confidences are interwoven with a flamboyant sense of the

1 [Translator's Notes:]

December 1831, article published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* devoted to the twenty-year-old Chopin's *Variations on "Là ci darem la mano"*, Op. 2, which he had recently performed in Vienna.

2 1830–31 to 1843.

epic. Schumann noted that Chopin was the first composer to use the term “*ballade*” to describe a musical piece. Steeped in mysticism and often featuring demonic figures, the folk ballad inspired Romantic writers such as Chopin’s compatriot, the Polish poet Adam Mickiewicz (1798–1855), whose works included a series of poems entitled *Ballady*, with which the composer must have been familiar. Schumann claimed that Chopin drew inspiration from these poems for his first two *Ballades* (op. 23 and op. 38).

If any piece embodies the essence of Romantic piano music, it is undoubtedly Chopin’s *Ballade no. 1 in G minor*, op. 23. Liszt described it as “an odyssey of Chopin’s soul”. Begun in Vienna in 1831, it was finished in Paris in 1835. In a letter dated 14 September 1836, Schumann recalls meeting Chopin and telling him how much he admired the piece: “I told him that it was my favourite of all his compositions. After a long pause for reflection, he said emphatically: ‘I am glad, because it is also my favourite.’”³ The deep opening chord loses its

authority, giving way to doubt as a few solitary notes wander across the keyboard. A motif then emerges, unfolding into a captivating waltz, destined to return several times. Following a flurry of virtuosity, the second theme appears, initially warm and sensuous, before springing forth with vigour. The first theme reappears sounding tense and anxious, before a *Presto con fuoco* of scorching intensity. Two very sonorous chords bring this flamboyant “poem” to a close.

Completed in 1839, *Ballade no. 2 in F major*, op. 38, features two strikingly contrasting themes. The opening *Andantino* is quiet and dreamlike. Pauline Viardot told Saint-Saëns that Chopin “played this *Andantino* without any dynamics at all, except for the two indicated, which he brought out strongly”. Then, with unprecedented fervour, a fantastical cavalcade emerges, charged with fierce passion. In the coda, after a series of sombre trills, the rage returns – rarely did Chopin succumb to such wild extroversion!

3 “[...] auch sagte ich ihm, dass es mir das liebste unter allen. Nach einer langen Pause Nachdenken, sagte er mit grossen Nachdruck – ‘das ist mir lieb, auch mir ist es mein Liebstes.’” Letter to Heinrich Dorn, 14 September 1836, in *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, p. 77.

Commenced in 1840 and completed the following year, *Ballade no. 3 in A flat major*, op. 47, emerges as the most enigmatic, singular, and occasionally elusive, of the four. It begins *dolce*, with casual affability and a tranquillity that is almost nonchalant. A march-like rhythm, tinged with tragic solemnity, is heard, and the tension eventually erupts, driven by restless bass notes rolling like dark clouds. Light finally breaks through, bringing the piece to a radiant conclusion.

Dated 1842, *Ballade no. 4 in F minor*, op. 52, is widely regarded as a pinnacle of Chopin's artistic achievements. This challenging piece oscillates between dark eloquence and a heroic spirit, combining a melody of ineffable beauty with almost demonic outbursts. Its rich harmony, evoking a broad palette of colours, and its dense polyphony are captivating. The renowned pianist Alfred Cortot recognised the piece as displaying "harmonic opulence and a refined style of composition that indicated a new direction in Chopin's art. Had he lived, there is no doubt that he would have

composed his future masterpieces in a style that foreshadowed impressionism in music."

Dedicated, as we have already mentioned, to Chopin, *Kreisleriana* came into being during an extremely prolific period in Schumann's career: his *Kinderszenen* ("Scenes from Childhood"), op. 15, and the *Noveletten*, op. 21, also date from 1838. Subtitled "Phantasien für das Pianoforte", the work was inspired by the fictional *Kapellmeister* Johannes Kreisler – "that deluded musician whose end so strangely foretold his own" (Boucourechliev)⁴ – a character created by E. T. A. Hoffmann. *Kreisleriana* is undoubtedly Schumann's most phantasmagorical work and one of his most cyclothymic compositions. The score also reflects the turbulent period of frustration he was experiencing at the time, with his love for Clara Wieck constantly thwarted by her father's implacable opposition to the match. "Play my *Kreisleriana* sometimes!" he wrote to her. "You will find a wild, unbridled love there in some movements, together with your life and mine [...]"⁵ While creating this cycle, which is full of

4 André Boucourechliev, *Schumann*, Grove Press, 1959, p. 89.

5 "Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine recht ordentlich wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen, und Dein Leben und meines [...]" Letter to Clara, 3 August 1838.

dreams and nightmares, he was surprised to discover that “whole new worlds are opening up to me”.⁶

The work consists of eight movements, each of which is divided into several contrasting sections. The opening of the first movement, *Äusserst bewegt* (Extremely animated), is turbulent and anguished, inducing an irrepressible and frenzied ascent. A quieter and more tender episode emerges, undulating and mingling with the first. The moody, introverted Eusebius and the ebullient, impassioned Florestan take centre stage in turn.

The second movement, “*Sehr innig und nicht zu rasch*” (Very inwardly and not too quickly), opens with a wonderfully serene and expressive octave melody that is very simple in conception. This is interrupted by the lively and capricious *Intermezzo I*, followed by the more impulsive *Intermezzo II*, symphonic in scope and passionate in its momentum.

The third movement, *Sehr aufgereg*t (Very agitated), opens with an excitable melody characterised by accented triplets. After this mischievous dance, a wonderful *cantabile*

theme emerges, enhanced by the composer’s fine sense of polyphony. This offers a moment of respite amidst the turmoil. The restless theme from the beginning then returns, escalating into frenzied agitation. This is in stark contrast to the calm, weary reserve of the fourth movement, *Sehr langsam* (Very slowly). Supported by deep bass notes, its final bars emanate an undeniable majesty.

Sehr lebhaft (Very lively), the fifth movement, with its incisive semiquavers, features some of the impishness of the third. An eruptive explosion of passion leads to a conclusion that finally tiptoes away.

The sixth movement, *Sehr langsam* (Very slowly), is widely regarded as one of Schumann’s finest inspirations. Here, nobility and grandeur coexist with the most intimate sentiment and ardent *cantabile*.

In contrast, the short and violently excited seventh movement, *Sehr rasch* (Very fast), dashes forth with frenetic energy and raw intensity. In keeping with the spirit of the other movements, it thrives on contrast. The simplicity

6 “[...] ganz neue Welthen thun sich mir auf.” Diary entry, 3 May 1838.

of the final motif evokes the atmosphere of *Kinderszenen*, op. 15.

The final movement, *Schnell und spielend* (Fast and playful), serves as a *scherzando*, full of wry humour, and set against sustained bass notes in the left hand. From these, an eloquent melody soon emerges. The pause is brief. An unexpectedly violent, passionate, and almost desperate episode marked “*Mit aller Kraft*” (“With all one’s strength”) then arrives. The music ends enigmatically with a few notes at the lower end of the keyboard. Thus, Schumann brings down the curtain on this strange and fanciful composition.

Translation: Mary Pardoe



Visions fantastiques

Bertrand Boissard

Associer Chopin et Schumann, nés tous deux en 1810, semble naturel : ils règnent, avec Liszt, sur le piano de leur temps. Pourtant, tout les sépare. Chopin incarne le classicisme à l'intérieur du romantisme ; il vouait un véritable culte à Mozart. Comme chez son idole, une pureté essentielle habite ses œuvres, où chaque note revêt une importance cruciale. Fervent adepte de la musique pure, il ne se laissa presque jamais inspirer par d'autres arts, si ce n'est, peut-être, précisément dans ses *Ballades*. Il n'accordait guère d'attention à ses contemporains, en dehors de Bellini. L'univers de Schumann, écorché vif ne cachant rien de ses gouffres proches de la folie qui l'engloutira, comme ses sources d'inspiration littéraires, laissaient Chopin indifférent : tout porte à croire qu'il ne chercha jamais vraiment à découvrir son œuvre. S'il lui dédia sa *Ballade n° 2*, ce geste relevait moins d'un élan sincère que d'une obligation, en réponse à la dédicace que Schumann lui avait adressée dans ses *Kreisleriana*. Schumann, au contraire, admirait Chopin de longue date. Son fameux article

« Chapeau bas, messieurs, un génie » à propos des *Variations opus 2* contribua puissamment à la reconnaissance du compositeur franco-polonais. C'est peut-être dans les *Ballades* et les *Kreisleriana* que les deux créateurs, pour une fois, se rejoignent. Si la forme en est très différente, des ombres fantastiques parcourent ces monuments du piano

Œuvres d'envergure où s'entrelacent les confidences les plus secrètes et un sens flamboyant de l'épopée, les quatre *Ballades* de Chopin s'échelonnent sur une petite douzaine d'années. Schumann releva que Chopin avait introduit le premier la notion de ballade dans le domaine musical. La ballade populaire, imprégnée de mysticisme et de figures démoniaques, inspira les écrivains romantiques, au premier rang desquels Adam Mickiewicz. Chopin connaissait sans doute les poèmes de son compatriote, sans que l'on puisse établir un lien direct avec ses quatre *Ballades*. Schumann soutenait néanmoins qu'il s'en était nourri pour les deux premières d'entre elles.

Si une pièce incarne l’emblème même de la musique romantique pour piano, c’est la *Ballade n° 1* op. 23, une « odysée de l’âme » selon Liszt. Ébauchée en 1831, elle trouva son achèvement quatre ans plus tard. Dans une lettre du 14 septembre 1836, Schumann évoque une rencontre avec Chopin où il lui fit part de son admiration pour cette pièce : « (...) aussi lui ai-je dit qu’elle m’était chère entre toutes. Après un long silence méditatif il me dit d’un ton pénétré : “Cela me fait plaisir ; c’est aussi ma préférée.” » L’autorité du profond accord initial s’effiloche, cédant au doute, quelques notes solitaires errant sur le clavier, jusqu’à ce que se déploie, telle une valse envoûtante, un motif de plusieurs notes promis à de multiples retours. Le deuxième thème principal émerge après un déferlement virtuose : chaleureux et capiteux d’abord, il jaillit plus tard avec force. Le premier thème réapparaît, inquiet et tendu, avant un *Presto con fuoco* d’une intensité brûlante, deux accords très sonores venant clore ce poème flamboyant.

Achevée en 1839, la *Ballade n° 2* op. 38 frappe par ses contrastes violents. L’*Andantino* initial, rêveur, donne l’impression de flotter dans quelque songe. Selon Pauline Viardot, dans des propos rapportés par Saint-Saëns,

Chopin le jouait « sans aucune nuance, sauf les deux qui sont indiquées et qu’il accentuait fortement ». Puis surgit, avec une ardeur inouïe, une manière de cavalcade fantastique, chargée d’une passion farouche. Dans la coda, après une série de trilles ténébreux, elle connaît un regain de rage – rarement Chopin s’abandonna à une extraversion si sauvage.

La *Ballade n° 3* op. 47, terminée en 1841, se révèle la plus secrète, la plus singulière et parfois la plus insaisissable de toutes. Elle débute avec une affabilité désinvolte, une tranquillité presque nonchalante. Un rythme de marche s’installe, teinté d’une solennité tragique ; cette tension finit par exploser, portée par des basses inquiètes roulant comme de sombres nuages. La lumière jaillit finalement, emportant l’ensemble sur une note radieuse.

La *Ballade n° 4* op. 52, datée de 1842, s’impose comme un sommet du piano. Redoutable d’exécution, elle oscille entre une sombre expressivité et une dimension chevaleresque, mariant un chant d’une beauté ineffable à des éclats presque démoniaques. Sa richesse harmonique – synonyme d’une large palette de couleurs – et sa dense polyphonie fascinent. Le grand pianiste Alfred Cortot y discernait les

prémices d'une orientation stylistique nouvelle : « À n'en pas douter, s'il eût vécu, c'est dans un caractère précurseur de notre impressionnisme musical qu'il eût écrit les chefs-d'œuvre à venir. »

Offertes, on l'a dit, à Chopin, les *Kreisleriana* virent le jour au cours d'une période extrêmement féconde de la vie créatrice de Schumann : 1838 vit également éclore les *Scènes d'enfant* et les *Novelettes* op. 21. Dans ces « Fantasien für Pianoforte », le compositeur ressuscite le maître de chapelle Johannes Kreisler, ce « musicien halluciné dont la fin présage si étrangement la sienne » (André Boucourechliev), personnage issu des *Fantaisies à la manière de Callot* et des *Sages réflexions du chat Murr* d'E.T.A. Hoffmann. Œuvre sans doute la plus fantasmagorique de Schumann, elle compte aussi parmi ses compositions les plus cyclothymiques. La partition porte également la trace des tourments qui l'assaillent alors : son amour pour Clara se heurte toujours à l'intransigeance de Friedrich Wieck. « Jouez souvent mes *Kreisleriana* », implore-t-il sa bien-aimée. « On trouve dans certains de ces mouvements un amour vraiment sauvage, ainsi que ta vie et la mienne, et beaucoup de tes regards. » Tandis

que prend forme ce cycle traversé de rêves et de cauchemars, il ne peut que constater, comme dépassé, que « de tout nouveaux mondes s'ouvrent ». Huit volets le composent, renfermant eux-mêmes plusieurs sections.

Heurtée, agitée, l'entame du premier volet évoque une ascension folle et irrépressible. Bientôt s'y mêle un épisode souple et ondoyant : les deux visages du compositeur, Eusebius l'introverti et Florestan l'exalté – doubles imaginés par Schumann qui jalonnèrent sa vie créatrice – ne cesseront plus d'alterner.

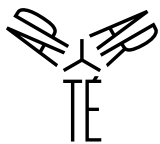
Le deuxième mouvement s'impose par une mélodie expressive en octaves, d'une grande simplicité de facture, avant une section nerveuse (*Intermezzo I*), puis une autre (*Intermezzo II*), d'ampleur symphonique et d'élan passionné.

Le suivant débute de façon saccadée, avec des accents marqués. Passé ce ballet de sorcières, se déploie un thème merveilleusement chantant, magnifié par le sens polyphonique du musicien. Le thème sardonique refait surface et s'exaspère en une trépidation démente. Quel contraste avec la réserve, le calme teinté de lassitude du quatrième mouvement ! Ses

dernières mesures, que portent des basses profondes, respirent une indéniable majesté.

Armé de doubles croches incisives, le cinquième volet renoue avec une veine méphistophélique. Une véritable déflagration de passion surgit bientôt, avant une conclusion inattendue, sur la « pointe des pieds ». Le sixième compte parmi les plus belles inspirations de Schumann : noblesse et grandeur y voisinent avec le sentiment le plus intime et le cantabile le plus ardent.

L'avant-dernier mouvement s'élance par une course folle, d'une âpreté saisissante. Fidèle à l'esprit du recueil, il se nourrit de contrastes : la simplicité du motif final ramène à l'atmosphère des *Scènes d'enfant*. Le finale fait office de scherzando claudicant et grimaçant, posé sur des basses tenues à la main gauche d'où s'élèvera bientôt un chant éloquent. La pause s'avère brève : un épisode violemment passionné, quasi désespéré (« avec toute la force » prescrit Schumann) surgit de manière inopinée. Par quelques notes énigmatiques s'enfonçant dans le grave du clavier, Schumann referme le rideau de ce théâtre du fantasque et de l'étrange.



Enregistré par Little Tribeca du 20 au 22 novembre 2025 au Studio Ansermet, Genève, Suisse

Direction artistique, prise de son : Nicolas Bartholomée

Montage, mixage et mastering : Paul Turquet

Enregistré en 24 bits/96kHz

Simon Bürki joue un piano Steinway & Sons D-274

Préparation et accord : Laurent Rogeboz

Couverture et photos de Denis Denisov

[LC] 83780

AP434 Little Tribeca © © 2026 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com **simonbuerki.com**

Also available



apartemusic.com