

# CHOPIN THE COMPLETE WORKS GARRICK OHLSSON

EWA PODLEŚ · LEILA JOSEFOWICZ · CARTER BREY  
WARSAW PHILHARMONIC ORCHESTRA · KAZIMIERZ KORD



hyperion

FRÉDÉRIC  
**CHOPIN**  
(1810–1849)

**THE COMPLETE WORKS**

**GARRICK OHLSSON** piano

with  
EWA PODLEŚ contralto  
LEILA JOSEFOWICZ violin  
CARTER BREY cello  
ELIZABETH MANN flute  
WARSAW PHILHARMONIC ORCHESTRA  
KAZIMIERZ KORD conductor

# FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810–1849)

1

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Concordia College,  
Bronxville, New York  
on 12–14 June 1990

Recording Engineer & Producer  
WARD BOTSFORD

Originally issued on Arabesque Z6628

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

## Piano Sonata No 1 in C minor Op 4 [24'46]

- 1 Allegro maestoso [8'30]
- 2 Menuetto [4'50]
- 3 Larghetto [4'41]
- 4 Presto [6'43]

## Piano Sonata No 2 in B flat minor Op 35 [21'10]

- 5 Grave – Doppio movimento [5'14]
- 6 Scherzo [7'11]
- 7 Marche funèbre [7'09]
- 8 Presto [1'33]

## Piano Sonata No 3 in B minor Op 58 [27'30]

- 9 Allegro maestoso [9'35]
- 10 Scherzo *Molto vivace* [2'29]
- 11 Largo [10'47]
- 12 Finale *Presto non tanto* [4'38]

CDS44351  
Duration 73'27

**GARRICK OHLSSON** piano

# FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810–1849)

## 2

Piano

BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

[1]–[26] & [30]–[31] Recorded at Concordia  
College, Bronxville, New York  
on 17–19 August 1989

Recording Engineer & Producer  
WARD BOTSFORD

Originally issued on Arabesque Z6629

[27]–[29] Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

## Twenty-Four Preludes Op 28 [41'52]

- [1] No 1 in C major *Agitato* [0'38]
- [2] No 2 in A minor *Lento* [2'19]
- [3] No 3 in G major *Vivace* [0'59]
- [4] No 4 in E minor *Largo* [2'25]
- [5] No 5 in D major *Allegro molto* [0'40]
- [6] No 6 in B minor *Lento assai* [2'30]
- [7] No 7 in A major *Andantino* [1'12]
- [8] No 8 in F sharp minor *Molto agitato* [2'00]
- [9] No 9 in E major *Largo* [1'19]
- [10] No 10 in C sharp minor *Allegro molto* [0'25]
- [11] No 11 in B major *Vivace* [0'43]
- [12] No 12 in G sharp minor *Presto* [1'11]
- [13] No 13 in F sharp major *Lento* [3'49]
- [14] No 14 in E flat minor *Allegro* [0'29]
- [15] No 15 in D flat major *Sostenuto* [5'41]
- [16] No 16 in B flat minor *Presto con fuoco* [1'08]
- [17] No 17 in A flat major *Allegretto* [3'40]
- [18] No 18 in F minor *Allegro molto* [1'05]
- [19] No 19 in E flat major *Vivace* [1'16]
- [20] No 20 in C minor *Largo* [1'45]
- [21] No 21 in B flat major *Cantabile* [1'51]
- [22] No 22 in G minor *Molto agitato* [0'52]
- [23] No 23 in F major *Moderato* [1'14]
- [24] No 24 in D minor *Allegro appassionato* [2'30]
- [25] No 14 in E flat minor (alternative tempo) *Largo* [1'08]
- [26] **Presto con leggerezza** Prelude in A flat major, KKIVb/7 [0'40]
- [27] **Prelude in C sharp minor** Op 45 [5'48]
- [28] **Funeral March in C minor** Op 72 No 2 [4'33]
- [29] **Fugue in A minor** KKIVc/2 [2'54]
- [30] **Rondo in C minor** Op 1 [9'27]
- [31] **Rondo à la mazur in F major** Op 5 [9'58]

**GARRICK OHLSSON** piano

# FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810–1849)

## 3

Piano

MASON & HAMLIN CC28051  
rebuilt by William Schneider

Michigan State University School of Music

Piano Technicians  
EDWARD COURT, WILLIAM SCHNEIDER

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
on 27, 28, 30 & 31 October 1996

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6718

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CD544353  
Duration 67'06

## Études Op 10 [28'55]

- [1] No 1 in C major [1'51]
- [2] No 2 in A minor [1'34]
- [3] No 3 in E major [4'20]
- [4] No 4 in C sharp minor [2'01]
- [5] No 5 in G flat major [1'40]
- [6] No 6 in E flat minor [3'40]
- [7] No 7 in C major [1'27]
- [8] No 8 in F major [2'28]
- [9] No 9 in F minor [2'12]
- [10] No 10 in A flat major [2'10]
- [11] No 11 in E flat major [2'44]
- [12] No 12 in C minor [2'41]

## Études Op 25 [31'38]

- [13] No 1 in A flat major [2'36]
- [14] No 2 in F minor [1'37]
- [15] No 3 in F major [1'50]
- [16] No 4 in A minor [1'59]
- [17] No 5 in E minor [3'29]
- [18] No 6 in G sharp minor [2'00]
- [19] No 7 in C sharp minor [5'45]
- [20] No 8 in D flat major [1'09]
- [21] No 9 in G flat major [0'57]
- [22] No 10 in B minor [4'08]
- [23] No 11 in A minor [3'35]
- [24] No 12 in C minor [2'29]

## Nouvelles études KKIIb/3 [6'32]

- [25] No 1 in F minor [2'17]
- [26] No 2 in D flat major [2'03]
- [27] No 3 in A flat major [2'11]

**GARRICK OHLSSON** piano

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

4

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M. MICCIO, RTT

[1] Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6686

[2]–[7] Recorded at Concordia College,  
Bronxville, New York  
on 27–29 December 1989

Recording Engineer & Producer  
WARD BOTSFORD

Originally issued on Arabesque Z6630

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

- CDS44354  
Duration 74'31
- [1] **Fantasy in F minor** Op 49 [13'20]
  - [2] **Ballade No 1 in G minor** Op 23 [10'19]
  - [3] **Ballade No 2 in A minor** Op 38 [8'36]
  - [4] **Ballade No 3 in A flat major** Op 47 [8'27]
  - [5] **Ballade No 4 in F minor** Op 52 [12'14]
  - [6] **Introduction and Rondo in E flat major** Op 16 [11'11]
  - [7] **Rondo in C major** Op 73 [10'22]

**GARRICK OHLSSON** piano

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

5

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808  
Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
[1]–[7] on 8–10 June 1992, [8] in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on  
[1]–[7] Arabesque Z6633 &  
[8] Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CDS44355  
Duration 77'56

[1] **Scherzo No 1 in B minor** Op 20 [11'24]

[2] **Scherzo No 2 in B flat minor** Op 31 [12'21]

[3] **Scherzo No 3 in C sharp minor** Op 39 [9'14]

[4] **Scherzo No 4 in E major** Op 54 [12'31]

**Hexaméron – Morceau de Concert**

[5] Variation VI *Largo* KKIIb/2 [2'21]

*from Liszt's Grandes Variations de Bravoure pour Piano  
sur la Marche des Puritains de Bellini, S392*

*written in collaboration with Chopin, Czerny, Herz, Pixis and Thalberg*

[6] **Introduction and Variations in E major** KKIVa/4 [8'41]  
on a German national air 'Der Schweizerbub'

[7] **Variations brillantes in B flat major** Op 12 [9'00]  
on 'Je vends des scapulaires' from Hérold's *Ludovic*

[8] **Allegro de concert in A major** Op 46 [12'20]

**GARRICK OHLSSON** piano

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

6

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York

[1]–[10] on 24–26 March &  
23–25 August 1993,  
[11] in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on  
[1]–[10] Arabesque Z6642-2 &  
[11] Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CDS44356  
Duration 71'02

- [1] **Polonaise in G minor** KKIIa/1 [3'42]
- [2] **Polonaise in B flat major** KKIVa/1 [3'45]
- [3] **Polonaise in A flat major** KKIVa/2 [5'07]
- [4] **Polonaise in G sharp minor** KKIVa/3 [6'56]
- [5] **Polonaise in B flat minor** KKIVa/5 [4'49]
- [6] **Polonaise in G flat major** KKIVa/8 [7'10]
- [7] **Polonaise in D minor** Op 71 No 1 [6'04]
- [8] **Polonaise in B flat major** Op 71 No 2 [7'38]
- [9] **Polonaise in F minor** Op 71 No 3 [9'45]
- [10] **Polonaise in C sharp minor** Op 26 No 1 [8'11]
- [11] **Polonaise in E flat minor** Op 26 No 2 [7'51]

**GARRICK OHLSSON** piano



**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)



Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York

[1]–[5] & [8]–[11] on 24–26 March &  
23–25 August 1993,  
[6]–[7] in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on  
[1]–[5] & [8]–[11] Arabesque Z6642-2 &  
[6]–[7] Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

- [1] **Polonaise in A major** Op 40 No 1 [3'48]  
[2] **Polonaise in C minor** Op 40 No 2 [8'30]  
[3] **Polonaise in F sharp minor** Op 44 [10'40]  
[4] **Polonaise in A flat major** Op 53 [7'00]  
[5] **Polonaise-Fantasy in A flat major** Op 61 [14'20]  
[6] **Introduction and Bolero in A minor** Op 19 [7'45]  
[7] **Tarantelle in A flat major** Op 43 [3'02]  
[8] **Impromptu No 1 in A flat major** Op 29 [4'21]  
[9] **Impromptu No 2 in F sharp major** Op 36 [6'21]  
[10] **Impromptu No 3 in G flat major** Op 51 [5'54]  
[11] **Fantasy Impromptu in C sharp minor** Op 66 [5'12]

CDS44357  
Duration 76'58

**GARRICK OHLSSON** piano

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

8

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
on 13–15 June & 3–5 October 1994

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6653-2

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

- 1 **Nocturne in B flat minor** Op 9 No 1 [6'38]
- 2 **Nocturne in E flat major** Op 9 No 2 [5'14]
- 3 **Nocturne in B major** Op 9 No 3 [6'50]
- 4 **Nocturne in F major** Op 15 No 1 [5'33]
- 5 **Nocturne in F sharp major** Op 15 No 2 [4'17]
- 6 **Nocturne in G minor** Op 15 No 3 [5'00]
- 7 **Nocturne in C sharp minor** Op 27 No 1 [5'40]
- 8 **Nocturne in D flat major** Op 27 No 2 [6'07]
- 9 **Nocturne in B major** Op 32 No 1 [5'46]
- 10 **Nocturne in A flat major** Op 32 No 2 [5'48]
- 11 **Nocturne in G minor** Op 37 No 1 [8'05]
- 12 **Nocturne in G major** Op 37 No 2 [7'44]

CDS44358  
Duration 72'47

**GARRICK OHLSSON** piano

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

9

Piano  
BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
[1]–[9] on 13–15 June & 3–5 October 1994,  
[10]–[15] in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on  
[1]–[9] Arabesque Z6653-2 &  
[10]–[15] Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

- [1] **Nocturne in C minor** Op 48 No 1 [8'04]
- [2] **Nocturne in F sharp minor** Op 48 No 2 [8'39]
- [3] **Nocturne in F minor** Op 55 No 1 [5'45]
- [4] **Nocturne in E flat major** Op 55 No 2 [5'12]
- [5] **Nocturne in B major** Op 62 No 1 [9'09]
- [6] **Nocturne in E major** Op 62 No 2 [7'30]
- [7] **Nocturne in E minor** Op 72 No 1 [4'50]
- [8] **Nocturne in C minor** KKIVb/8 [3'31]
- [9] **Lento con espressione in C sharp minor** [4'46]  
Nocturne, KKIVa/16
- [10] **Cantabile in B flat major** KKIVb/6 [1'00]
- [11] **Moderato in E major** Albumblatt, KKIVb/12 [1'26]
- [12] **Largo in E flat major** KKIVb/5 [1'37]
- [13] **Variations in A major** Souvenir de Paganini, KKIVa/10 [3'32]
- [14] **Berceuse in D flat major** Op 57 [5'57]
- [15] **Barcarolle in F sharp major** Op 60 [8'47]

**GARRICK OHLSSON** piano

CDS44359  
Duration 79'51

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

10

Piano

BÖSENDORFER  
IMPERIAL GRAND NO 33808

Piano Technician  
MICHAEL M. MICCIO, RTT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York

[1]–[20] in September & November 1995,  
[21]–[24] in 1995

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on  
[1]–[20] Arabesque Z6669 &  
[21]–[24] Arabesque Z6686

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

- [1] **Waltz in E flat major** Op 18 [5'38]
- [2] **Waltz in A flat major** Op 34 No 1 [5'54]
- [3] **Waltz in A minor** Op 34 No 2 [7'00]
- [4] **Waltz in F major** Op 34 No 3 [2'40]
- [5] **Waltz in A flat major** Op 42 [4'03]
- [6] **Waltz in D flat major** Op 64 No 1 [1'54]
- [7] **Waltz in C sharp minor** Op 64 No 2 [4'02]
- [8] **Waltz in A flat major** Op 64 No 3 [3'15]
- [9] **Waltz in A flat major** Op 69 No 1 [4'36]
- [10] **Waltz in B minor** Op 69 No 2 [3'56]
- [11] **Waltz in G flat major** Op 70 No 1 [2'26]
- [12] **Waltz in F minor** Op 70 No 2 [3'45]
- [13] **Waltz in D flat major** Op 70 No 3 [3'07]
- [14] **Waltz in A flat major** KKIVa/13 [1'46]
- [15] **Waltz in E major** KKIVa/12 [2'48]
- [16] **Waltz in E minor** KKIVa/15 [3'04]
- [17] **Waltz in A minor** KKIVb/11 [2'16]
- [18] **Sostenuto in E flat major** Waltz, KKIVb/10 [2'18]
- [19] **Waltz in E flat major** KKIVa/14 [2'51]
- [20] **Waltz in F sharp minor** Valse mélancolique, KKib/7 [3'37]
- [21] **Contredanse in G flat major** KKAnh.Ia/4 [2'11]
- [22] **Eccossaises** Op 72 No 3 [2'13]  
No 1 in D major [0'53]
- [23] No 2 in G major [0'38]
- [24] No 3 in D flat major [0'42]

**GARRICK OHLSSON** piano

CDS44360  
Duration 75'30

# FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810–1849)

11

Piano

MASON & HAMLIN CC28051

rebuilt by William Schneider

Michigan State University School of Music

Piano Technicians

MICHAEL M MICCIO, RTT,

EDWARD COURT, WILLIAM SCHNEIDER

Recorded at Performing Arts Center,

Purchase College, State University of New York

in 1998

Recording Engineer & Producer

ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6730-2

Executive Producers

SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008

© Hyperion Records Limited, London, 2008

- 1 Mazurka in F sharp minor Op 6 No 1 [2'44]
- 2 Mazurka in C sharp minor Op 6 No 2 [2'40]
- 3 Mazurka in E major Op 6 No 3 [1'48]
- 4 Mazurka in E flat minor Op 6 No 4 [0'43]
- 5 Mazurka in B flat major Op 7 No 1 [2'19]
- 6 Mazurka in A minor Op 7 No 2 [3'12]
- 7 Mazurka in F minor Op 7 No 3 [1'56]
- 8 Mazurka in A flat major Op 7 No 4 [1'09]
- 9 Mazurka in C major Op 7 No 5 [0'36]
- 10 Mazurka in B flat major Op 17 No 1 [2'14]
- 11 Mazurka in E minor Op 17 No 2 [2'12]
- 12 Mazurka in A flat major Op 17 No 3 [4'23]
- 13 Mazurka in A minor Op 17 No 4 [4'18]
- 14 Mazurka in G minor Op 24 No 1 [2'53]
- 15 Mazurka in C major Op 24 No 2 [2'03]
- 16 Mazurka in A flat major Op 24 No 3 [2'13]
- 17 Mazurka in B flat minor Op 24 No 4 [4'20]
- 18 Mazurka in C minor Op 30 No 1 [2'00]
- 19 Mazurka in B minor Op 30 No 2 [1'12]
- 20 Mazurka in D flat major Op 30 No 3 [2'55]
- 21 Mazurka in C sharp minor Op 30 No 4 [3'48]
- 22 Mazurka in G sharp minor Op 33 No 1 [2'06]
- 23 Mazurka in D major Op 33 No 2 [2'22]
- 24 Mazurka in C major Op 33 No 3 [1'36]
- 25 Mazurka in B minor Op 33 No 4 [4'26]
- 26 Mazurka in E minor Op 41 No 1 [2'37]
- 27 Mazurka in B major Op 41 No 2 [1'09]
- 28 Mazurka in A flat major Op 41 No 3 [1'52]
- 29 Mazurka in C sharp minor Op 41 No 4 [3'15]

**GARRICK OHLSSON** piano

CDS44361

Duration 71'18

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

12

Piano

MASON & HAMLIN CC28051

rebuilt by William Schneider

Michigan State University School of Music

Piano Technicians

MICHAEL M MICCIO, RTT,

EDWARD COURT, WILLIAM SCHNEIDER

Recorded at Performing Arts Center,

Purchase College, State University of New York

in 1998

Recording Engineer & Producer

ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6730-2

Executive Producers

SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008

© Hyperion Records Limited, London, 2008

- 1 Mazurka in G major Op 50 No 1 [2'14]
- 2 Mazurka in A flat major Op 50 No 2 [3'23]
- 3 Mazurka in C sharp minor Op 50 No 3 [4'54]
- 4 Mazurka in B major Op 56 No 1 [4'19]
- 5 Mazurka in C major Op 56 No 2 [1'38]
- 6 Mazurka in C minor Op 56 No 3 [6'14]
- 7 Mazurka in A minor Op 59 No 1 [4'05]
- 8 Mazurka in A flat major Op 59 No 2 [2'48]
- 9 Mazurka in F sharp minor Op 59 No 3 [3'26]
- 10 Mazurka in B major Op 63 No 1 [2'18]
- 11 Mazurka in F minor Op 63 No 2 [1'52]
- 12 Mazurka in C sharp minor Op 63 No 3 [2'13]
- 13 Mazurka in A minor KKIIb/5 [2'19]
- 14 Mazurka in A minor KKIIb/4 [3'29]
- 15 Mazurka in G major Op 67 No 1 [1'14]
- 16 Mazurka in G minor Op 67 No 2 [2'00]
- 17 Mazurka in C major Op 67 No 3 [1'25]
- 18 Mazurka in A minor Op 67 No 4 [2'43]
- 19 Mazurka in C major Op 68 No 1 [1'26]
- 20 Mazurka in A minor Op 68 No 2 [2'42]
- 21 Mazurka in F major Op 68 No 3 [1'42]
- 22 Mazurka in F minor Op 68 No 4 [2'04]
- 23 Mazurka in B flat major KKIIa/3 [1'07]
- 24 Mazurka in G major KKIIa/2 [1'24]
- 25 Mazurka in D major KKAAnh.Ia/1 [1'21]
- 26 Mazurka in B flat major KKIVb/1 [1'08]
- 27 Mazurka in C major KKIVb/3 [2'27]
- 28 Mazurka in A flat major KKIVb/4 [1'17]

**GARRICK OHLSSON** piano

CDS44362

Duration 69'25

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

13

Piano  
STEINWAY & SONS NO 527530

Piano Technician  
ZYGUNT ZIAREK

Recorded at National Philharmonic  
Concert Hall, Warsaw  
on 13–18 June 1997

Recording Engineers  
ANDRZEJ SASIN, ANDRZEJ LUPA

Recording Producer  
ANDRZEJ SASIN

Originally issued on Arabesque Z6702-2

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

**Piano Concerto No 2 in F minor Op 21 [32'41]**

- 1 Maestoso [14'33]
- 2 Larghetto [9'38]
- 3 Allegro vivace [8'29]

**Piano Concerto No 1 in E minor Op 11 [39'51]**

- 4 Allegro maestoso [20'12]
- 5 Romance *Larghetto* [10'27]
- 6 Rondo *Vivace* [9'11]

CDS44363  
Duration 72'32

**GARRICK OHLSSON** piano

**WARSAW PHILHARMONIC  
ORCHESTRA**

**KAZIMIERZ KORD** conductor

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

14

Piano  
STEINWAY & SONS NO 527530

Piano Technician  
ZYGMUNT ZIAREK

Recorded at National Philharmonic  
Concert Hall, Warsaw  
on 13–18 June 1997

Recording Engineers  
ANDRZEJ SASIN, ANDRZEJ LUPA

Recording Producer  
ANDRZEJ SASIN

Originally issued on Arabesque Z6702-2

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CDS44364  
Duration 62'22

**Variations in B flat major Op 2** [18'50]  
on 'Là ci darem la mano' from Mozart's *Don Giovanni*

[1] Introduction *Largo – Poco più mosso* [5'13]

[2] Theme *Allegretto* [1'29]

[3] Variation I *Brillante* [1'06]

[4] Variation II *Veloce ma accuratamente* [1'03]

[5] Variation III [1'28]

[6] Variation IV [1'16]

[7] Variation V *Adagio – Alla Polacca* [7'11]

[8] **Fantasy on Polish Airs Op 13** [15'00]

[9] **Rondo à la krakowiak Op 14** [14'23]

**Andante spianato and Grande Polonaise Op 22** [14'09]

[10] Andante spianato [4'38]

[11] Grande Polonaise [9'30]

**GARRICK OHLSSON** piano

**WARSAW PHILHARMONIC  
ORCHESTRA**

**KAZIMIERZ KORD** conductor



**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

15

Piano

MASON & HAMLIN CC28051  
rebuilt by William Schneider

Michigan State University School of Music

Piano Technician  
EDWARD COURT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
on 25–28 July 2000

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6763

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CDS44365  
Duration 76'13

**Cello Sonata in G minor Op 65 [25'51]**

- 1 Allegro moderato [10'45]
- 2 Scherzo *Allegro con brio* [5'06]
- 3 Largo [3'59]
- 4 Finale *Allegro* [5'59]

**5 Introduction and Polonaise brillante in C Op 3 [9'27]**  
for cello and piano

**6 Grand Duo in E major [14'19]**  
on themes from Meyerbeer's *Robert Le Diable*, KKIIb/1  
for cello and piano

**Piano Trio in G minor Op 8 [26'34]**

- 7 Allegro con fuoco [7'49]
- 8 Scherzo *Con moto, ma non troppo* [7'22]
- 9 Adagio sostenuto [6'12]
- 10 Finale *Allegretto* [5'10]

**GARRICK OHLSSON** piano  
**CARTER BREY** cello  
**LEILA JOSEFOWICZ** violin

**FRÉDÉRIC  
CHOPIN**  
(1810–1849)

16

Piano

MASON & HAMLIN CC28051  
rebuilt by William Schneider

Michigan State University School of Music

Piano Technician  
EDWARD COURT

Recorded at Performing Arts Center,  
Purchase College, State University of New York  
on 20–23 April 1999

Recording Engineer & Producer  
ADAM ABESHOUSE

Originally issued on Arabesque Z6746

Executive Producers  
SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© Hyperion Records Limited, London, 2008  
© Hyperion Records Limited, London, 2008

CDS44366  
Duration 57'33

- [1] **Życzenie** The Maiden's Wish, Op 74 No 1 [1'48]
- [2] **Wiosna** Spring, Op 74 No 2 [2'21]
- [3] **Smutna rzeka** Sad river, Op 74 No 3 [3'17]
- [4] **Hulanka** Drinking song, Op 74 No 4 [2'31]
- [5] **Gdzie lubi** There where she loves, Op 74 No 5 [1'19]
- [6] **Precz z moich oczu!** Out of my sight!, Op 74 No 6 [3'25]
- [7] **Poseł** The messenger, Op 74 No 7 [2'42]
- [8] **Śliczny chłopiec** Handsome lad, Op 74 No 8 [3'00]
- [9] **Melodya** Op 74 No 9 [2'46]
- [10] **Wojak** The warrior, Op 74 No 10 [2'09]
- [11] **Dwojaki koniec** The double end, Op 74 No 11 [1'47]
- [12] **Moja pieśzcotka** My darling, Op 74 No 12 [2'03]
- [13] **Nie ma czego trzeba** Faded and vanished, Op 74 No 13 [5'32]
- [14] **Pierścień** The ring, Op 74 No 14 [1'57]
- [15] **Narzczony** The bridegroom, Op 74 No 15 [2'26]
- [16] **Piosnka Litewska** Lithuanian song, Op 74 No 16 [2'08]
- [17] **Śpiew grobowy** Hymn from the tomb, Op 74 No 17 [4'44]
- [18] **Czary** Witchcraft, KKIVa/11 [2'44]
- [19] **Dumka** Reverie, KKIVb/9 [1'26]
- [20] **Variations in E major** KAnh.Ia/5 [7'21]  
on 'Non più mesta' from Rossini's *La Cenerentola*  
for flute and piano

**EWA PODLEŚ** contralto

**GARRICK OHLSSON** piano

**ELIZABETH MANN** flute

# CHOPIN *The Complete Works*

by *Jeremy Nicholas*

CHOPIN'S VERY EXISTENCE is one of pleasing symmetry. Though Polish by birth, he was half-French by blood. Just as his father Nicolas Chopin changed his name to Mikolaj, becoming more Polish than the Poles (and, incidentally, never revealing to his children his French origins), his son, christened Fryderyk Franciszek, metamorphosed into the dandified Parisian known to the world as Frédéric François Chopin. For the first twenty years, his life was based in Poland; for the remainder of his life, just six months shy of a further twenty years, he was based in France. This duality was central to (and is reflected in) his music—the epic struggle and nationalist characteristics of the Poles and the refined elegance of the French.

Chopin was one of the greatest and most original pianists in history. More than any other, he was responsible for the development of modern piano technique and style. His influence on succeeding generations of writers for the instrument was profound and inescapable. He introduced a whole range of new colours, daring harmonies and means of expression in which he exploited every facet of the new developments in piano construction. His career coincided happily with a period in which significant improvements were being made constantly.

Chopin occupies a unique position in the pantheon of great composers in three respects: he wrote no symphonies, operas, ballets or church music, and very little chamber music; his claim to immortality rests not on large-scale works but on miniatures (even his concertos and sonatas are really shortish pieces sewn together into larger classical forms which, he realized early on, were not his strength); thirdly, every single composition that he ever wrote, regardless of form, involves the piano.

Compared to some others—Bach, Schubert and Liszt are just three random examples—he composed very little music. Yet the proportion of it that is regularly played and recorded compared to those three composers is extraordinarily high. It has never fallen out of favour with those who play or listen to it, unlike much of Mozart, say, or Vivaldi. Chopin was hypercritical of everything he wrote and allowed to be published. In contrast with the apparently effortless flow of ideas and melodies, we know that his compositional process was far from fluent. Though an brilliant improviser, the act of committing his works to paper caused him anguish: a glance at some of the autograph scores offers graphic evidence of that. George Sand described Chopin frantically trying to capture on paper all that he had in his head—crossing out, destroying, beginning afresh, scratching out once more, and re-working a single bar until he was satisfied. Yet there are few works that do not seem to be the result of spontaneous inspiration, few that fall below Chopin's discriminating standard and taste, and few that do not add to the inexhaustible variety of moods and ideas in this remarkable body of work.

\* \* \*

Chopin was born in 1810 probably on 1 March (though some sources favour 22 February) in Żelazowa Wola, a small village about twenty miles west of Warsaw. He began his piano studies with Adalbert Żywny in 1816, made his public debut at the age of nine, and then became a student of Józef Elsner, director of the Warsaw Conservatory. It is largely due to Żywny and Elsner allowing him to develop in his own way that Chopin became an original creative force. Though far from being his earliest composition, the Rondo in C minor was published in 1825 as his Op 1.



FRÉDÉRIC CHOPIN during the last year of his life

He first attracted attention outside Poland in 1829 when he gave two concerts in Vienna, including a triumphant performance of his Variations on 'Là ci darem la mano', Op 2. The fading attractions of Warsaw and his unrequited love for a young soprano persuaded Chopin to leave Poland in November 1830. He never returned. Paris remained his base for the rest of his life.

Here he lived a fashionable life in the highest echelons of society, making his living as a highly paid piano teacher

to the aristocracy, gradually turning his back on a career as a pianist in favour of composition. He made his Paris debut in February 1832 but gave no other concert in which he was the principal artist until 1841. It is reckoned that in his entire career Chopin gave as few as thirty public concerts. His art was more suited to the intimate surroundings of the salons and, because of his weak constitution, he was keenly aware that he could not compete with the virile, barn-storming manner of players like Liszt.

For the first six years of his life in Paris, Chopin's sex life is a blank. He was far from being a Byronic, red-blooded ladies' man (though he was never short of female admirers). Then in 1836 he met the novelist George Sand and lived with her from 1838 until 1847, dividing his time between Paris and her chateau in Nohant some 180 miles south of the capital. The relationship, always one more of mother and son than husband and wife, was ended acrimoniously by Sand.

Emotionally broken and suffering increasingly from the effects of tuberculosis, Chopin left for London after the revolution of 1848 in need of money. With the help of his wealthy benefactor, Jane Stirling, he gave concerts in London, Manchester, Glasgow and Edinburgh. By the time he returned to Paris his health had been fatally undermined and for the final year of his life he became a virtual recluse, unable to compose or teach and reliant on the charity of friends. He died choking and spitting blood on 17 October 1849. Chopin was buried in the cemetery of Père Lachaise near his friend Bellini. His heart was taken to Warsaw and placed in an urn in the Church of the Holy Cross.

## *Piano Sonatas* COMPACT DISC ①

Chopin wrote four sonatas—three for piano and one for piano and cello. The Piano Sonata No 1 in C minor Op 4 was written while he was still studying with Elsner at the

Warsaw Conservatoire. It is generally reckoned to be one of his least successful compositions. There are no reviews or reports of it ever having been played in the nineteenth century, let alone by the composer. This work exhibits little of Chopin's unique later style and is an effortful attempt to struggle with formal sonata structure. The opening *Allegro*, pianists will tell you, is technically awkward. Interest picks up in the pretty but derivative Minuet only to be quelled by the meandering *Larghetto* in  $\frac{3}{4}$ . Perhaps the most successful movement is the *Presto* finale, almost a *moto perpetuo* in its constant quaver motion.

The Piano Sonata No 2 in B flat minor Op 35, by contrast, is one of the most beloved and original extended works in the piano literature. Known universally as the 'Funeral March' Sonata because of its celebrated third movement (originally composed as a separate piece in 1837), Chopin completed the work in Nohant in 1839. The first of its four movements opens with a brief *Grave* introduction before an agitated first subject (marked *doppio movimento*, i.e. 'twice the preceding speed') which is repeated before a loose development of the themes culminating in an exciting and forceful coda. A brief *Scherzo* follows with a songful contrasted central section. The Funeral March comes next, its grief-wracked tolling surely one of the best-known (and certainly most parodied) themes ever written. Contrast is again provided by the consoling melody of the central trio before the march resumes, taking us in the words of one writer 'into the very luxury of woe'. If the Funeral March is the Sonata's most famous section, the most discussed is the final *Presto*. It is a mere 75 bars long and consists of the two hands playing swirling triplet quavers in unison an octave apart, like 'the wind blowing over my grave' (Carl Tausig).

The Piano Sonata No 3 in B minor Op 58 (1844) follows classical sonata form more closely but one is

hardly aware of any such formal structure, so freely does its profusion of melodic ideas flow. The second subject of the *Allegro maestoso* first movement, for example, is one of the most heart-melting themes that the composer ever penned. The *Scherzo* which follows is succinct, dazzling and graceful, a *jeu d'esprit* in distinct contrast to his four independent Scherzos. The third movement announces itself as another funeral march but in fact is a languid barcarolle, nocturne-like in its dreamy, almost hypnotic reverie. The finale, a galloping rondo, is a masterstroke of originality, not merely one of the most difficult movements to play of all Chopin's music but the most exultant. A triumphant coda concludes one of the finest of all Chopin's mature works. The composer himself never played the Sonata in public, undoubtedly prevented from doing so because of his frail health and lack of stamina.

## *Preludes* COMPACT DISC ②

Described prosaically, Chopin's Preludes Op 28 are a cycle of twenty-four short pieces in all the major and minor keys paired through tonal relatives (the major keys and their relative minor) progressing in the cycle of fifths. Seven of them last less than a minute; only three last longer than three minutes. But if any piano music was less deserving of such pedestrian characterization, it is these miniature gems which would, on their own, have ensured Chopin's immortality.

In Bach's time a prelude usually preceded something else, whether a fugue (as in his many organ works and the two books of the *Well-Tempered Clavier*) or dance movements in a suite, although Bach himself also composed short independent preludes for the keyboard. By the early nineteenth century it was common practice for pianists to improvise briefly as a prelude to their performance, an opportunity for them to loosen the fingers and focus the mind, and this tradition spawned several sets of Preludes

encompassing all the major and minor keys, including examples from Hummel (1814), Cramer (1818), Kalkbrenner (1827), Moscheles (1827) and Kessler (1834), whose set is dedicated to Chopin.

These antecedents rarely stray beyond brief technical exercises. Not for the first or last time, Chopin took an existing form and raised it to a new level, establishing the solo piano Prelude as a miniature tone poem conveying myriad emotions and moods. They in turn provided a model for the Preludes of Heller (Op 81), Alkan (Op 31), Cui (Op 64), Busoni (Op 37) and Rachmaninov (Opp 23 and 32), all of which also embrace all twenty-four keys.

Chopin's first essay in the genre was an independent Prelude in A flat major (composed in 1834 but not published until 1918), although this was not so titled by him (he gave it only a tempo indication). Here, as in several of the Op 28 Preludes, there are certain affinities with some of Bach's Preludes, in this instance with the Prelude in D major from Book 1 of the *Well-Tempered Clavier*. However, Chopin never includes any specifically fugal or canonic passages; his counterpoint emerges as a natural result of the musical texture. In the B minor Prelude, for example, the bass serves the dual function of melodic line and harmonic support. It is significant that Chopin took with him his copy of Bach's *Well-Tempered Clavier* on his ill-fated trip to Majorca in 1838 with George Sand. It was here that he put the finishing touches to the cycle that had occupied him on and off since 1836. The final Prelude was completed on 22 January 1839.

Many of the Preludes have attracted descriptive titles. Chopin would not have approved: none of the music is programmatic, attractive though it may be to think of the best-known of them—No 15 in D flat major, nicknamed 'The Raindrop'—as depicting the steady drip-drip-drip of rain on the roof of their lodging in Valldemosa. No 4 in E minor and No 6 in B minor, known to all young pianists,

were played on the organ at Chopin's funeral. The tempestuous No 16 in B flat minor ranks among the most treacherous to play of all his works, while No 20 in C minor inspired two sets of variations by Busoni and one from Rachmaninov. Chopin returned to the form only once more in 1841 when he composed the enchanting Prelude in C sharp minor Op 45.

## Rondos COMPACT DISCS ② & ④

Chopin wrote four rondos, not including the two-piano version of the Rondo in C major Op 73 (published after his death), the *Rondo à la krakowiak* for piano and orchestra Op 14 (1828), and the arrangement made in 1834 for piano duet of the first in this genre, the Rondo in C minor Op 1.

The rondo form was popular in the early years of the nineteenth century—Hummel and Weber wrote many outstanding examples—but there is little of Chopin's unmistakable voice in the C minor Rondo that he designated as his Op 1 (it was, after all, composed when he was fifteen). The following year came the *Rondo à la mazur* in F major, Op 5, the only one of Chopin's rondos not written in  $\frac{3}{4}$  time (the mazurka being a  $\frac{3}{4}$  dance step). The mazurka, throughout his life, was the form for which Chopin reserved his most private thoughts. From his earliest years he improvised mazurkas and was well acquainted with both the genuine rural form of the dance and the popular salonized versions. Though still an apprentice piece, his Op 5 shows what immense steps forward he had taken in the short time since Op 1.

The Rondo in C major Op 73, composed two years later (also in a version for two pianos) but published posthumously, shows that Chopin was not yet consistent in his compositional evolution. There is less of the idiosyncratic figuration and harmony heard in Op 5 and, unusually for Chopin, one hears in the introduction the

unmistakable (and still inescapable) voice of Beethoven, a composer towards whom Chopin had notably ambivalent feelings; nor, in the sparkling rondo theme itself, has Chopin entirely escaped the influence of Weber.

Chopin returned to the rondo form only once more, in 1833, for the Introduction and Rondo in E flat major Op 16. By now established and living in Paris, Chopin composed a small number of pieces that are concessions to public taste—this exuberant showpiece written in the *stile brillante* is a convincing example. The haunting melancholy of its C minor introduction gives no hint of the glittering and graceful rondo section. Modelled on Hummel but identifiably Chopin, this is one of the early works that deserves to be far better known.

## Études COMPACT DISC ©

The collection of twenty-four studies that comprise Chopin's *Études* Op 10 and 25 is a milestone in the piano's literature. On one level they form a bridge between Chopin's apprentice years and his stylistic maturity, for almost all his subsequent developments in harmony, modulation and fingering have their precedents here. They also offer a *vade mecum* of piano technique which, once mastered, gives unfettered access to all subsequent piano writing until well into the twentieth century, even if their comparative brevity does not prepare the pianist for the stamina needed.

On another level, Chopin's *Études*, while by no means the first works to be called 'studies', nor the first written with the specific aim of addressing particular aspects of piano technique, were the first to consistently subsume technical exercises into music of sublime poetry.

Because the *Études* have always been regarded as the *sine qua non* of their kind since their publication in 1833 and 1837, there has been a tendency to view them as isolated phenomena that appeared almost magically from



Garrick Ohlsson being congratulated by Mitsuko Uchida and Emanuel Ax at the International Chopin Competition, Warsaw, 1970

nowhere. In fact, as with the Preludes, many have clear precedents that time has forgotten but which today, now that such works are more easily accessible, allow us to put Chopin's music in context. For instance, Cramer's D major and D minor studies (1815) and Moscheles's *Étude* Op 70 No 11 (1827) use similar figurations to Chopin's Op 10 No 1 in C major, designed for the expansion and contraction of the right hand; the chromatic runs in Moscheles's Op 70 No 3 in G major has similar chromatic runs to Chopin's Op 10 No 2 in A minor; No 60 of Clementi's *Gradus ad Parnassum* has an almost identical harmonic progression to Chopin's Op 10 No 6 in the same key of E flat minor. Yet in every such example, Chopin exceeds these earlier models in harmonic

invention, melodic inspiration and technical development, extending the range of tonality and revolutionizing finger technique in the process. The Études of Op 25 consolidate the achievements of Op 10, addressing similar technical aspects—octaves, staccato articulation, legato phrasing, arpeggios, sixths and the like—by different means. Many of the best known Études have acquired nicknames: ‘Tristesse’ (Op 10 No 3), ‘Black Keys’ (Op 10 No 5), ‘Revolutionary’ (Op 10 No 12), ‘Aeolian Harp’ (Op 25 No 1), ‘Butterfly’ (Op 25 No 9) and ‘Winter Wind’ (Op 25 No 11). The Op 10 set is dedicated to Liszt, Op 25 to Liszt’s mistress, the Comtesse Marie d’Agout.

The *Trois nouvelles études* were written to order in 1839–40 for a ‘Piano Method’ (*Méthode des Méthodes de piano*) of Moscheles and Fétis. When compared with any of the Opp 10 and 25 studies, let alone the bravura études by Liszt, Mendelssohn, Henselt and Thalberg also written specially for the Method, Chopin’s are more introspective, although they are still centred on matters of technique (cross rhythms, articulation).

## **Ballades** COMPACT DISC ④

Chopin assigned the title ‘Ballade’ to four works composed in 1831–5, 1835–9, 1840–41 and 1842. From the beginning of the nineteenth century the literary ballad had become a popular form of lyric poetry characterized by vividly contrasted moods, and Chopin’s appropriation of the term was inspired. His Ballades are the solo piano’s first tone poems. None have any specific ‘story’ though he was undoubtedly stimulated by the nationalist poetry of his compatriot Adam Mickiewicz.

While he devoted much of his creative output to the shorter forms of the waltz, mazurka, nocturne and prelude, Chopin here not only writes in an extended form but abandons any preconceived or classical structures to compose music of liberated, poetic expression. Signifi-

cantly, each Ballade was allotted a separate opus number and, though they are frequently performed as a group, they should be savoured for what they are—independent works that share the same title.

The Ballade No 1 in G minor Op 23 was almost certainly sketched out in Vienna in 1831 but not completed to Chopin’s satisfaction for a further four years. The writing, between its arresting opening and conclusion shows a remarkable assurance, evidence of a rapid development from the extrovert pieces of his youth to a more mature and novel means of expression. When Schumann told Chopin that he liked the G minor Ballade best of all, after a long pause, Chopin replied: ‘I am glad of that. It is the one I too like best.’

The Ballade No 2 Op 38, dedicated to Schumann, is unusual in beginning in one key (F major) and ending in another (A minor). The gentle pulse of the *sotto voce* opening leads one to believe that this is to be an innocent pastoral narrative—but no. The idyll suddenly turns into a nightmare with a furious flurry, *fortissimo* and *Presto con fuoco*, reminiscent of the ‘Winter Wind’ Étude Op 25 No 11. The gentle theme returns only to be crushed once more. When it surfaces for a final time after the coda, it is reduced to a pathetic whimper in the minor.

After such anguish, the Ballade No 3 in A flat major Op 47 is an optimistic, endearing affair that even its stormy central section in C sharp minor cannot dispel. Indeed, the ending is a triumphant affirmation of the soothing rocking theme that opens the work. Chopin composed the Ballade No 4 in F minor Op 52 in the summer of 1842 at Nohant where he was regaining his strength after months of ill health. This work finds Chopin at his most adventurous and skilful; its concluding pages—with its mini-cadenza, canonic treatment of the opening theme and the coruscating coda—are as remarkable as anything that he wrote.



## Scherzos COMPACT DISC ⑤

The four Scherzos have many features in common with the four Ballades: a quartet of independent works never intended to be heard as a group; a title appropriated by Chopin for his own interpretation (these Scherzos have little to do with the earlier scherzos of Beethoven and Mendelssohn or with the derivation of the word 'scherzo' meaning a 'joke' or 'jest', although Chopin preserves the A–B–A structure of its musical antecedent, the minuet and trio, by introducing a contrasting calm central section into each work); lastly, the Scherzos were composed almost in tandem with the Ballades—in 1831–5, 1837, 1839 and 1842–3 respectively.

There are a few earlier instances of instrumental pieces called 'scherzo' (Beethoven's Bagatelle Op 33 No 2, for example) but with the Scherzo No 1 in B minor Op 20 Chopin established a new independent musical form. He began work on it in Vienna in 1831, completing it in Paris in 1835. It opens with two crashing dissonant chords, which must have seemed audacious to Chopin's contemporaries, before hurtling into a sea of turbulent and tormented passion. The quasi-trio in B major is one of the few passages in the whole of Chopin where he makes use of a direct quote—a Polish folksong called 'Lulajże Jezunia' ('Sleep, little Jesus'). A repeat of the earlier material leads to a furious coda with a chromatic scale which Liszt (and many virtuosos since) played with interlocking octaves.

The Scherzo No 2 in B flat minor Op 31, one of Chopin's best-known works, has a similarly arresting and original opening before its highly lyrical main theme in D flat major. After a chorale-like central section the music becomes increasingly agitated, reaching a climax before a return to the opening theme and a final rush to the triumphant coda.

The Scherzo No 3 in C sharp minor Op 39 is the only

work that Chopin dedicated to a male pupil, Adolf Gutmann. It was composed partly in Majorca in 1839 and completed in Nohant the same year. The main theme is a 'peevisish, fretful, fiercely scornful' (Niecks) burst of octaves, its central section a chorale-like theme decorated with a delicate fall of broken arpeggios. This episode is repeated after the impetuous opening theme has been heard again, but Chopin then unexpectedly treats it with a modulation of striking beauty.

The final Scherzo, No 4 in E major Op 54, is the only one of the four to be written in a major key and its mood, consequently, is predominantly untroubled and sunny. Ironically, it is the most difficult of the four to play. Chopin adheres to a basic A–B–A structure, though with each section subtly expanded through numerous textual and thematic devices. Op 54's scintillating final pages are far removed from the severity of its siblings' codas.

## Polonaises COMPACT DISCS ⑥ & ⑦

Chopin's first known composition was a Polonaise written when he was seven years old (in B flat major, not published until 1947). His first published work was a Polonaise (in G minor, also composed in 1817 and published privately in Warsaw the same year). So, too, is the earliest surviving autograph we have of his music (in A flat major, published in 1902). His last extended solo work was also a Polonaise—the *Polonaise-Fantaisie* Op 61—written in 1846, three years before his death.

The Polonaise is another musical form where Chopin raised an existing genre to another musical level, providing models for Liszt, Scharwenka and later generations. Nevertheless, his boyhood attempts not surprisingly show little of the originality that was to come in his mature works in the genre. The six Polonaises published posthumously consist of two written in 1817 and the one in A flat major all referred to above; a fourth composed in

1822 in G sharp minor; a fifth in B flat minor based on an air from Rossini's *La gazza ladra* (not published until 1879); and finally a G flat major Polonaise written in 1829 and not published until 1870.

The three Polonaises Op 71 are among the works published after Chopin's death by his friend Julian Fontana (Opp 66–74), against the wishes of the composer but with the consent of his mother and sisters. The first, in D minor, was probably written in 1825; Nos 2 and 3 in B flat major and F minor respectively, were composed in 1828.

Discounting the *Introduction and Polonaise brillante* Op 3 for piano and cello (1830) and the *Grande Polonaise* Op 22 for piano and orchestra (1830–35), seven years elapsed before Chopin turned again to the polonaises for solo piano. The two Polonaises Op 26 (1836), in C sharp minor and E flat minor, are of a completely different order to his earlier attempts. Not only are they written with a new-found maturity but reflect his situation as an exile in Paris. These Polonaises are not virtuosic treatments of a dance form, but are by turns proud celebrations of his country's past splendours and sorrowful reflections of its fate under Russian subjugation. The trio of the C sharp minor Polonaise could almost stand by itself as a nocturne: the second part is a duet between soprano and bass, the prototype of the Étude in C sharp minor, Op 25 No 7. The E flat minor Polonaise, known as the 'Siberian' or 'Revolt', has a trio with some melodic similarity with the openings of Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata and Tchaikovsky's Fifth Symphony.

The first of the two Polonaises Op 40, in A major, is one of Chopin's most popular works, the so-called 'Military' Polonaise. It is, perhaps, the most typical example of his six mature polonaises in terms of its structure, rhythm and character. Here is Chopin at his most patriotic yet it is strange that so heroic a work has no coda but simply

restates the opening theme before coming to an abrupt conclusion. If this is a portrait of Poland's greatness, then Op 40 No 2 in C minor, composed a year later in 1839, depicts its suffering in music of nobility and high emotion. The Op 40 Polonaises are dedicated to Julian Fontana.

The final two Polonaises, in F sharp minor Op 44 and in A flat major Op 53, composed in 1841 and 1842 respectively, are Chopin's greatest essays in the form. The F sharp minor opens with 'a rush of exasperation and surprise—and indignant pause—and then a roar of defiance' (Ashton Jonson) before being transformed midway into a tender and melancholy mazurka. Op 53, nicknamed the 'Heroic', is one of the piano's most celebrated works, a breathtaking epic which can be unforgettable in the hands of a great pianist. The introduction alone is a masterpiece, perfectly setting the scene for what is to come. Its striking central section with its descending semiquaver bass octaves is usually said to depict a cavalry charge, but if it is played at the correct tempo with grandeur and majesty, as Chopin himself insisted, it is more like an approaching cavalcade.

The *Polonaise-Fantasy* in A flat major Op 61 is, by both its title and structure, in a class of its own. It is an exploratory, original work which, judging from the manuscript, caused Chopin some difficulty before he arrived at a satisfactory version. Although the distinctive rhythm of the polonaise is present in the opening theme, elsewhere it is often absent altogether, the 'fantasy' part of the title implying a feeling of rhapsodic improvisation. Through thematic recall and his subconscious sense of form, pacing and proportion, Chopin manages to achieve a remarkably cohesive whole.

## *Impromptus* COMPACT DISC ⑦

The word 'Impromptu' comes from the French, meaning 'improvised' or 'on the spur of the moment'. Its musical

application is heard most famously in the short song-like works given that title by Schubert and Chopin (here, for once, Chopin alighted on a title without transforming the genre, and Schubert's examples are generally better known). The first occasion he used it was for his *Fantaisie-Improptu* in 1834, one of his most popular pieces and yet never approved for publication (it was issued posthumously by Fontana in 1855 as Op 66). It combines the elements of 'étude' and 'nocturne' to winning effect. The famous central melody is one of Chopin's most memorable.

Each Improptu was, significantly, allotted its own opus number like the Scherzos and Ballades. The Improptu No 1 in A flat major Op 29 (1837) is among the most beautiful and spontaneous of all Chopin's compositions, closely following the model of the earlier Op 66. No 2 in F sharp major Op 36 has an entirely novel structure with its dream-like opening progressing to a march in D major and concluding with three pages of brilliant passage work. The third Improptu in G flat major Op 51 exists in two versions; it is the final form that is recorded here. It is a strange, uncheerful piece for which Chopin had a particular predilection according to his pupil Lenz.

## *Nocturnes* COMPACT DISCS ⑧ & ⑨

The Nocturne as a genre of piano composition was the invention of the Irish composer–pianist John Field (1782–1837) in which a graceful melody sings over a gentle accompaniment, rather in the manner of Bellini's long-breathed opera cantilenas. Chopin elevated Field's form into an entirely more sophisticated realm both melodically and harmonically, even if most retain a straightforward A–B–A structure and a relatively simple left-hand accompaniment. Between 1830 and 1846, Chopin composed eighteen nocturnes, which were

published roughly in the order in which they were written. Outside this 'accepted' canon, there is an early example dating from 1827 but not published until 1855—Nocturne No 19, Op 72 No 1, one of the works that Fontana issued. No 20 in C sharp minor dates from 1830 (it was published in 1875). It is unclear whether it was completed before or after his Piano Concerto No 2 in F minor and the song *Życzenie* (The Maiden's Wish), both composed in 1829, but the Nocturne shares material with both of these. No 21 in C minor (1837—some musicologists say 1827—published in 1938), like its predecessor, has no opus number and was not authorized by Chopin to be published.

The second of the three Nocturnes Op 9, published in 1832 and dedicated to the brilliant young pianist Camille Pleyel, is, after the 'Funeral March' from the Sonata No 2, arguably Chopin's best-known work and, ironically, is closer than any others in form and content to a specific Field Nocturne (H30, 1816), also in E flat major, which clearly served as a model. Chopin's E flat Nocturne did more for his popularity in Paris than anything he had published up to that time. The next set already shows a marked development. The Nocturnes in F major and F sharp major were composed in 1832, their companion in G minor the following year, all three published as Op 15 and dedicated to Chopin's close friend and fellow pianist—composer Ferdinand Hiller. On the manuscript of No 3, Chopin wrote: 'After a performance of Hamlet', then thought better of it and crossed it out, saying 'No! Let them guess for themselves.'

Two further Nocturnes, Op 27, followed in 1836, in C sharp minor and D flat major, the latter embodying one of Chopin's most refined and affecting melodies. The second of the two Nocturnes Op 32 will be familiar to ballet-goers as the opening section of *Les Sylphides*. Reviewing the two Nocturnes Op 37 in G minor and G major, Schumann

thought that Chopin had 'altered and grown older; he still loves decoration, but now of that nobler kind under which poetic ideality gleams more transparently'. Op 37 No 2 was allegedly inspired by the night crossing from the mainland to Majorca; its second subject is certainly one of Chopin's most beautiful.

With the Nocturne in C minor Op 48 No 1 we come to the grandest and greatest of all Chopin's works in this form. Various commentators have attached programmatic ideas to it, but whether one can hear 'the contrition of a sinner' (Klezynski) or 'a masterly expression of a great powerful grief, for instance at a grave misfortune occurring to one's fatherland' (Kullak), the work has a narrative intensity that rivals those of the Ballades. Its companion in F sharp minor Op 48 No 2 is a slighter but nevertheless beautiful work. Chopin told his pupil Gutmann that the middle section should be played like a recitative: 'a tyrant commands' (the first two chords), he said, 'and the other asks for mercy'. Both were composed in 1841 and published the following year.

Of the two Nocturnes of Op 55, No 1 in F minor feels close to an improvisation and features another of Chopin's heaven-sent melodies. No 2 in E flat major is a stream of pure lyricism unusual among its companions in having no contrasting middle section. It surely deserves to be at least equally well known as the 'other' E flat Nocturne. The delicate brush strokes of the coda are quite bewitching. Op 55 is dedicated to Chopin's Scottish student (and later benefactor) Jane Stirling.

The final two Nocturnes, Op 62, composed and published in 1846, are in B major and E major, the first characterized by Huneker as having 'a fruity charm', the second something of a valediction. Its lingering coda makes it sound as though Chopin was unwilling to bid farewell to this last inspiration in the form.

## Waltzes COMPACT DISC 10

The waltz reached Warsaw in the early years of the nineteenth century. As a teenager, Chopin would have known the piano waltzes of Polish composers like Maria Szymanowska, Kurpiński, Dobrzyński and Stefani. By the time he reached Vienna, the waltzes of Joseph Lanner and Johann Strauss the Elder were sweeping through Europe. Above all, as far as the piano was concerned, the most important reference point was Weber's ground-breaking *Invitation to the Dance*.

Chopin's earliest essays in the form were not written until 1829 by which time he had composed some thirteen mazurkas and polonaises. Of the twenty waltzes he would eventually compose, only eight were published in his lifetime. The two Waltzes Op 69, three Waltzes Op 70 and six of the seven early waltzes without opus numbers were all published posthumously. Outstanding among these are the poetic Op 69 No 2 in B minor and Op 70 No 3 in D flat major inspired by Konstancja Gładkowska (see the note on the Concertos) and composed, according to Chopin, 'early this morning' (3 October 1829). Of all the posthumous waltzes rescued for posterity, we must be most grateful for the dazzling Waltz in E minor (1830). Like the *Fantaisie-Improromptu*, it is a mystery how Chopin could have overlooked it, for with its bravura introduction and coda and its spirited motifs this Waltz has all the hallmarks of a mature work.

The first waltz that Chopin authorized to be published, in E flat major Op 18, was written in Vienna in 1830 and entitled *Grande valse brillante*. It differs from all the others in that it can actually be danced to (its inclusion in *Les Sylphides* reflects that); his later waltzes are more like 'dance poems', far removed from the waltzes of Lanner and Strauss which Op 18 emulates.

In welcoming the three Waltzes Op 34 in 1838 Schumann wrote: '[They] will delight above all things, so

different are they from the ordinary ones, and of such a kind as only Chopin dare venture on or even invent, while gazing inspired among the dancers ... Such a wave of life flows through them that they seem to have been improvised in the ballroom.' No 1 in A flat revisits many of the rhythmic and motivic ideas of Op 18; No 2 in A minor opens with a haunting melancholic cello-like melody and was Chopin's own favourite; No 3 in F major is memorable for the *moto perpetuo* passagework and cross-rhythms of its outer sections and the sequence of acciaccaturas in the middle.

Lenz reports that, according to Chopin himself, the Waltz in A flat major Op 42, 'springing from the eight-bar trill, should evoke a musical clock. In his own performances it embodied his rubato style to the fullest; he would play it as a continued stretto *pianissimo* with the bass maintaining a steady beat. A garland of flowers winding amidst the dancing couples!'

The final group of three Waltzes, Op 64, published in 1847, opens with the Waltz in D flat otherwise known as the 'Minute Waltz', one of the best-known works in the entire literature of the piano. Its hackneyed status should not detract from the miracle of its economy and invention. (Despite its nickname, it is impossible to play the waltz in a minute, at least not musically.) No 2 of the set in C sharp minor alternates between a lovesick opening theme, a rapid quaver passage with echoes of Op 42 and a tender nocturne-like theme in D flat. These two contrasted miniature masterpieces are followed by a further Waltz in A flat, less well-known but with a graceful, insinuating theme of wistful regret.

## *Mazurkas* COMPACT DISCS ① & ②

It has been said that the mazurkas are the soul of Chopin, revealing facets of his personality and emotions more directly than any other of his compositions. The mazurka

did not acquire its status as a national dance and stylized dance form until the late eighteenth and early nineteenth century (long after the polonaise had done so). It takes its name from the area of Mazovia around Warsaw but is really a generic title for many regional dances that share similar characteristics, most notably the *mazur*, *oberek* and *kujawiak*. The features common to all these dances are triple time, the strongly accented second or third beat (accompanied by a tap of the heel), and a dotted rhythm. Some of these regional variations are fast and wild (like the *obereks*), others are tinged with melancholy.

Chopin preserved the various quintessential elements of the dance—the sudden changes of emotion, or the drone bass of the bagpipes—and, as with the waltz, polonaise and nocturne, elevated an established form into the realm of high art. But in the mazurkas he went even further by investing in these miniature poems (few last longer than four minutes) a greater harmonic daring than in almost any of his other works. In some, his writing verges on the experimental.

Especially noticeable in some of the later mazurkas are examples of subtle counterpoint—a nod to Chopin's beloved Bach—in which separate lines combine and influence one another. Meyerbeer called on Chopin while he played one of these (Op 63 No 3) giving rise to an anecdote that gives an insight into the way Chopin played his mazurkas. His rubato was so free that some took it to be erratic timing. On this occasion, Meyerbeer commented that Chopin was playing the mazurka in  $\frac{3}{4}$ —that is what he heard as the composer prolonged the first beat of the bar. No, Chopin insisted, he was playing in triple time. No, countered Meyerbeer beating time, it's in four. Chopin is said to have screamed in rage at the suggestion he was playing in anything other than strict time. On another occasion Karl Halle (better known subsequently as Sir Charles Hallé) made the same observation as Meyerbeer.

He obviously caught Chopin in a better mood for while Chopin initially denied that he was playing in  $\frac{3}{4}$ , in the end had to admit that Halle was right, laughing that it was 'a nationalistic trait'.

More than any other form he wrote in throughout his career, Chopin turned most frequently to the mazurka, the earliest being the two in B flat major and G major composed and published in Warsaw in 1826; his very last work was the Mazurka in G minor Op 67 No 2, published in 1855. In all, he composed some 62 mazurkas (more if one includes doubtful and spurious works) of which 41 were published during his lifetime in groups of three, four or five. The chronology of their composition is sometimes unclear. In some cases, ideas he had improvised waited some time before being committed to paper. Further revisions and second thoughts meant delays before publication. Briefly, the nine mazurkas of Opp 6 and 7 were composed in Vienna in 1830 shortly after his departure from Warsaw and where he heard of the unsuccessful uprising of the Poles against the Russians. The thirty-two mazurkas contained in Opp 17 to 63 were composed and published at fairly regular intervals between 1833 and 1847. The eight mazurkas of Opp 67 and 68, ordered by the composer to be destroyed but published posthumously by Julian Fontana, were written at various times between 1827 (Op 68 No 2) and 1849 (Op 67 No 2); a further thirteen have no opus numbers, mainly early works either published separately while Chopin was still alive or after his death—the one in A flat major, for example, was composed in 1834 but did not appear in print until 1930.

## *Piano Concertos* COMPACT DISC ⑬

Between 1827 and 1830 Chopin wrote four of his five works for piano and orchestra. After the *Grande Polonaise* of 1835 he composed nothing further in this form. While

the works on CD ⑬ have clung to the fringes of the concert hall repertoire (the *Grande Polonaise* Op 22, more frequently heard in its solo guise), the two piano concertos have remained very much centre stage. There have been few major pianists who have not had one or both in their portfolios and audiences never tire of hearing them, largely due to the strength of the melodic material and Chopin's idiomatic keyboard expression.

Famously, Chopin's Second Piano Concerto was written before the First. No 1 in E minor Op 11 is so designated simply because it was the first of the two to be published (1833). It is easy to think of these works as standing in isolation, without contemporary equivalents. However, thanks to the availability of recordings, the listening public can now more easily appreciate that the concertos of Hummel, Field, Weber and Moscheles in particular—and to a lesser extent Kalkbrenner, Herz and Ries—provided models for Chopin's. Indeed, some of the thematic materials of Hummel's A minor Concerto are strikingly similar to those of the E minor Concerto.

Op 11 has a lengthy orchestral exposition (twice as long as that of Op 21) marked *Allegro maestoso*. The touching second subject is archetypal Chopin and its first appearance a moment of exquisite beauty. The second movement, labelled *Romanza*, consists of a yearning nocturne-like theme in E major contrasted with a second subject in B major. He was still working on the Concerto when he wrote a letter dated 15 May 1830 in which he described his thoughts about this movement. It is one of the rare occasions that he made any allusion to the programme behind the music: 'It is not meant to be loud, it's more of a romance, quiet, melancholy; it should give the impression of gazing tenderly at a place which brings to mind a thousand dear memories. It is a sort of meditation in beautiful spring weather, but by moonlight. That is why I have muted the accompaniment.' The final

movement (*Vivace*) is a lively rondo with some resemblance to the *krakowiak*, a popular Polish folk dance. Despite the Concerto's key signature, it is, like the *Romanza*, written in the key of E major. Chopin was the soloist in the first performance, heard privately on 22 September 1830, and again in the work's public premiere in Warsaw Town Hall on 11 October. It was the last concert he gave before leaving Poland for good.

The premiere of his Second Concerto in F minor Op 21 took place some seven months earlier on 17 March 1830 in the National Theatre, Warsaw. The event was a sell-out (800 people, his largest audience to date) and was so successful that a second concert was arranged for 22 March. These concerts marked Chopin's first commercial successes as a pianist. 'The first *Allegro* is accessible only to a few', he wrote to his friend Tytus Woyciechowski. 'There were some bravos, but I think only because they were puzzled—What is this?—and had to pose as connoisseurs! The *Adagio* and Rondo had more effect; one heard some spontaneous shouts.'

The haunting second movement was inspired by Chopin's infatuation with the soprano Konstancja Gładkowska. 'Six months have elapsed and I have not yet exchanged a syllable with her of whom I dream every night', he wrote in 1829, confessing that 'while my thoughts were with her, I composed the *Adagio* of my concerto.' Like the E minor's *Romanza*, it is in the spirit of a nocturne, except that it is interrupted by a striking passage accompanied by tremolo strings, a device adopted at a similar point by Moscheles in his G minor Concerto of 1825. A vivacious Hummel-esque rondo concludes the work with some imaginative touches, such as the second subject being underscored by the violins playing *col legno* (i.e. the strings are played with the back of the bow instead of the hair) and the coda introduced by a solo horn proclaiming the key of F major in which the work ends.

## Works for piano and orchestra

COMPACT DISC 13

Chopin composed his first work for piano and orchestra during the second half of 1827 and early 1828. It was published as his Op 2 in Vienna in 1830 under the grand title *Variations in B flat major for piano and orchestra on 'La ci darem la mano' from Mozart's Don Giovanni*. The piano writing is much indebted to Hummel, the model for every young pianist at that time, and the orchestral contribution is minimal; but although not yet fully formed there is no mistaking Chopin's individual voice—characterized by the Chopin scholar Jim Samson as 'that elusive quality which we identify retrospectively as Chopinesque'. The theme for the five variations is the famous duet from Act 1 of Mozart's opera, 'Give me your hand', sung by Giovanni to the peasant girl Zerlina. After a slow, brilliantly decorated introduction and the statement of the theme, Chopin follows a fairly standard pattern for variation sets from this period, leading off with one played in triplets followed by a *moto perpetuo*. Variation 3 requires an agile left hand, No 4 is a sequence of leaping figures for both hands, the fifth an *Adagio* in B flat minor and the finale *Alla Polacca*.

This is the work that the young Robert Schumann greeted with the famous words: 'Hats off, gentlemen! A genius.' When Chopin first played it in Vienna on 12 August 1829, he wrote to his parents: 'Yesterday ... I made my entry into the world! ... As soon as I appeared on stage, the bravos began; after each variation the applause was so loud that I couldn't hear the orchestra's tutti. When I finished, they clapped so much that I had to come out and bow a second time.'

His second concertante work followed swiftly, this time using a selection of national folk tunes for his material. He himself referred to the *Fantasy on Polish Airs* in A major Op 13 as 'the Potpourri on Polish Themes'. He was clearly

fond of the work and kept it in his repertoire for many years despite the incidental contribution of the orchestra and the somewhat clumsy welding together of the different sections. All eyes are on the soloist. A slow introduction gives way to a plaintive *Andantino* (a folk song titled 'Juz miesiac zaszedl'—'Already the moon has set') and two brilliant variations, followed by a theme from an opera by Karol Kurpiński, leading to a rousing conclusion with a *kujawiak* (a popular dance similar to the mazurka).

After opera and national airs, Chopin turned to folk dance for his third work for piano and orchestra, composed in the same year (1828) as the 'Polish potpourri'. The *Rondo à la krakowiak* in F major Op 14 is the only work of Chopin explicitly in this Polish dance form (although as we have seen the finale of the E minor Concerto resembles it). The *krakowiak* is a lively dance in  $\frac{3}{4}$  time, indigenous to the region around Kraków (Cracow). Like its predecessors, it is a sparkling display piece though here the orchestral role is more telling. Though he played it frequently after its composition, Chopin seems never to have returned to it after leaving Poland.

It was dance that again inspired what proved to be Chopin's last work in this form. The polonaise section of the *Andante spianato and Grande Polonaise* in E flat major Op 22 was composed in Vienna in 1830 shortly before his arrival in Paris. Perhaps tiring of the glittering *stile brillante*, he set it aside until he had the inspired idea of prefacing it with a work of an altogether different character that he composed in 1834. He called this *Andante spianato* (in G major), 'spianato' meaning 'smooth' or 'level'. It may be, in the words of one commentator, 'a fairly arbitrary coupling' but it is nevertheless the only one of these independent piano and orchestra works to have retained a regular place in the repertoire, albeit in its version for solo piano.

## Chamber music COMPACT DISC 15

While there is no composition that does not involve the piano, the cello is the only other instrument for which Chopin wrote any significant music. His first effort was a polonaise written in 1829 when he was visiting the home of Prince Radziwiłł, governor of the Principality of Poznań and himself a composer and cellist of sorts. Writing to his friend Tytus in November, he is rather dismissive of his 'alla polacca' describing it as 'nothing more than a brilliant drawing-room piece suitable for the ladies'. He hoped that the Prince's daughter, Wanda, would practise the piano part (he was supposed to be giving her lessons) in which case she must have been an accomplished pianist, though her father would not have found the cello part over-taxing. The following year he added an introduction, inspired by his friendship in Vienna with the cellist Joseph Merk. The *Introduction and Polonaise brillante* in C major for piano and cello Op 3 was dedicated to Merk. Czerny produced a piano solo version of the work and in the 1980s an arrangement by Chopin himself was unearthed.

The Piano Trio in G minor Op 8 was composed a year earlier, in 1828, for private performance at 'Antonin', the home of Prince Radziwiłł. This is Chopin's only example of writing for the violin, and it shows a surprising lack of flair (in the first movement, for instance, the violinist rarely moves out of first position). It is a genial work in four movements (*Allegro con fuoco*, *Scherzo*, *Adagio sostenuto* and an *Allegretto* finale) but there is little of the interplay between the three instruments of the kind that makes the trios of Beethoven, Schubert and Hummel such a delight. Chopin seems hampered by the confines of classical procedures, working ideas through dutifully rather than with individuality and imagination, though various commentators have praised the Trio as 'one of the most perfect and, unfortunately, most neglected of Chopin's works' (Charles Willeby) and wondered why 'so graceful



and winning a piece is not more of a staple in the concert hall' (Emanuel Ax).

In the chronology of works for cello and piano, the *Grand Duo* in E major on themes from Meyerbeer's *Robert Le Diable* comes next. Composed in 1831, it is one of only four Chopin works published in his lifetime without an opus number and the only one to be composed in collaboration, in this case with his friend the cellist Auguste Franchomme. Meyerbeer's opera had a sensational premiere in Paris on 21 November 1831 and its themes attracted the likes of Thalberg, Kalkbrenner, Herz and Liszt. Chopin was commissioned by his publisher Schlesinger to write this potpourri, a brilliantly executed display piece of the kind that was so popular in the salons of Paris at the time.

'I write a little and cross out a lot', Chopin wrote to his sister during the composition of his final major work, the Cello Sonata in G minor, Op 65. 'Sometimes I am pleased with it, sometimes not. I throw it into a corner and then pick it up again.' No work of his gave him more trouble, as manifested by the extensive extant sketches. It was written when his health was failing and was the last one to be published during his lifetime. The four movements (*Allegro moderato*, *Scherzo*, *Largo* and *Allegro*) show how far Chopin had developed in his ability to form a closely integrated sonata structure, with ideas developing from a variety of short but related motifs.

Some of Chopin's contemporaries found it a difficult work to grasp. The first movement especially puzzled even his intimates—players today find it the most problematic in terms of balance—and he omitted the movement at the work's premiere given by himself and Franchomme on 16 February 1848. This first movement clearly had some hidden significance for him. On his deathbed he asked Franchomme to play it but could not bear to hear more than the opening bars.

## Songs COMPACT DISC 16

How ironic that someone who could make the piano sing like none before him should have attached so little importance to writing for the voice. For though he wrote some thirty song settings between 1826 and 1847, there is no evidence that Chopin ever intended any of them to be published, neither is there any record of him performing any of his songs in public. They were certainly not designed to be sung as an *intégrale*, reinforcing the view that they were intended only for private use. Were it not for Fontana's initiative, those manuscripts that survived (and not all of them did) would have been destroyed at Chopin's death along with all the other music published as Opp 66–74.

As it was, *A Collection of Polish Songs by Frédéric Chopin* appeared in 1859, sixteen titles given the opus number of 74. Russian censorship prevented publication of a further song that Fontana tracked down in Warsaw: 'Hymn from the tomb' was published separately as No 17 of the set. Another two, 'Witchcraft' and 'Dumka' (an earlier version of Op 74 No 13) also found their way into print but without opus numbers.

The songs fall into two categories: romantic and nationalistic. All are settings of Polish poems, most of them by contemporaries of his acquaintance. Ten were written to lyrics by Stefan Witwicki, from his collection *Pionski sielskie* ('Idylls') of 1830. Witwicki, a friend of the Chopin family, had a strong interest in folklore and Polish nationalism (Chopin dedicated to him his Mazurkas Op 41). Three texts are by the soldier-poet Bohdan Zaleski, whose folklore stylizations were based on Ukrainian songs and dances. According to Fontana, Chopin composed as many as ten or twelve settings of a collection of highly popular poems commemorating the November uprising of 1830 by Wincenty Pol. Only one has survived: *Śpiew grobowy* ('Hymn from the tomb'). Poland's leading

Romantic poet, Adam Mickiewicz, was a close friend of Chopin. The first of the two song settings he made of Mickiewicz's work was also probably Chopin's first song composition: *Precz z moich oczu!* ('Out of my sight!'). His last song, *Melodya* ('Elegy') has words by another great Polish Romantic, Zygmunt Krasiński.

Though Chopin's songs remain little known, two of them—*Życzenie* ('The Maiden's Wish') and *Moja pieszczotka* ('My joys' or 'My darling') have long been popular with pianists through transcriptions by Liszt, who arranged six of the nineteen for solo piano.

## Miscellanea COMPACT DISCS ② ④ ⑤ ⑦ ⑧ ⑩

Though the bulk of Chopin's output falls into easily defined categories, there are numerous works for solo piano that do not. Some were given opus numbers, some weren't. Some are masterpieces central to the piano repertoire, others are inconsequential sketches preserved for posterity against the composer's wishes. In chronological order of composition they begin with one of Chopin's earliest works, the *Introduction and Variations on a German Air* composed in 1824. The air in question is 'Der Schweizerbub', which translates roughly as 'The little Swiss boy'. It was a favourite of Katarzyna Sowińska, the German-born wife of General Sowiński, who was to achieve fame after the 1830 Polish uprising, and it was she who persuaded her young friend to write a set of variations. Chopin did so, albeit reluctantly, dashing off the piece, legend has it, in under an hour.

It was also in about 1824 that Chopin wrote another set of variations (assuming he really was the composer; some sources cite it as a spurious work): the *Variations in E major* on 'Non più mesta' from Rossini's *La Cenerentola* for flute and piano. Chopin never wrote for the flute again (if he did at all), and perhaps we can see why.

Two years later came the three *Eccossaises* Op 72 No 3

(D major, G major, D flat major). Originally a quick Scottish dance tune in  $\frac{3}{4}$  time, Beethoven and Schubert wrote stylized examples. None of Chopin's lasts longer than a minute. We could take the *Funeral March in C minor* Op 72 No 2 from 1827 as a sketch for the famous funeral march from the Sonata No 2 in B flat minor written a decade later. The *Variations in A major* ('Souvenir de Paganini') were inspired by the virtuoso violinist's visit to Warsaw; Chopin's treatment of the famous tune known as the *Carnival of Venice* is notable for its banal and unvarying tonic-dominant bass, although it is interesting for the way it foreshadows the *Berceuse*, one of the composer's mature masterpieces.

In stark contrast comes the lively *Bolero* Op 19 (1833), though this has little to do with the Spanish national dance. Possibly inspired by the bolero in Auber's opera *La muette de Portici*, Chopin's is in the rhythm of a polonaise albeit marked to be played faster and lighter (*Allegro vivace*) than his genuine polonaises.

Among Chopin's least known works is the *Variations brillantes in B flat major* on 'Je vends des scapulaires' from Hérold's *Ludovic* Op 12, also from 1833. Many commentators pour scorn on it, but it is an effective and sparkling display piece well up to contemporary standards of tasteful superficiality. Most remarkable is that anyone could take such a dull theme and make it so entertaining.

Several unimportant miniatures, no more than sketches, add little to our understanding of the composer: the *Contredanse* in G flat major (1827, published 1943), *Cantabile* in B flat major (1834, published 1931), *Largo* in E flat major (1837), *Fugue* in A minor (1841), which sounds like a parody of Bach, and *Albumblatt* in E major (1843). There is one brief work, however, that does tell us something about Chopin: the Variation on the March from Bellini's *I Puritani*. In 1837, the Princess Belgiojoso persuaded Liszt to assemble a set of variations on an

operatic theme, one variation each to be written by his pianist friends. This was to be *Hexaméron*—the six pianists implied in the title being Liszt himself, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny and Chopin. Five of them contrived to outdo each other in outlandish difficulty—but not Chopin. His Variation No 6—Liszt shrewdly placed it last in the running order before his own flashy finale—is a quiet, reflective nocturne in E major (all the other variations are in A flat major). Chopin's is the most memorable contribution to the work: victory through understatement.

A further minor piece—a delightful one, nevertheless—is the *Tarantelle* in A flat major Op 43, composed during that happy and productive period at Nohant in 1841. It is a decidedly Polish take on the Italian dance form. Indeed when Chopin requested Fontana to make a fair copy of the piece he asked him to check if Rossini's famous tarantella-song *La Danza* was written in  $\frac{3}{8}$  or  $\frac{12}{8}$ ! 'I should prefer it', he said, 'to be like Rossini.'

From the same year comes the substantial *Allegro de concert* in A major, Op 46. This is the complete first movement of an abandoned third piano concerto which Chopin commenced in Vienna in 1830. When he tired of writing works for piano and orchestra, he set it aside, returning to it at Nohant and issuing it in a revised and extended form. Extremely demanding to play, it is unique in combining the piano style of the early concertos with that of the mature Chopin.

Also composed in Nohant in the productive year of 1841 was the *Fantasy in F minor* Op 49, a work that is not so far removed from the Ballades in form and certainly not in quality. This epic work, by some way the most important

of all Chopin's miscellaneous compositions, is one of the piano's great masterpieces, original in structure, inspired in its generous melodic content. The triple time common to all the Ballades is here replaced by common time but the feeling of an underlying unstated narrative persists in the same way. Among its varied themes and moods, all tinged with melancholy, perhaps no part of the work quite surpasses the magical moment roughly halfway through (at 7'17) when the turbulent emotions give way to the serene beauty of a melody in B major. These twenty-four bars of reverie are broken with a dramatic *sforzando* and a repeat of former themes, rather like the end of the *Lento* section of the B minor Scherzo.

The final two works of this miscellany are among the finest of Chopin's shorter mature works: the *Berceuse* in D flat major Op 57 and the *Barcarolle* in F sharp major Op 60. The *Berceuse*, probably inspired by the small daughter of the singer Pauline Viardot who was left at Nohant to be cared for by Chopin and George Sand while Viardot was on tour, is a lullaby whose simple rocking figure remains unaltered throughout its entire course. Every bar begins with the same low D flat and, except for two bars towards the end, gently alternates between tonic and dominant harmonies while the right hand traces delicate filigree figures above it. The traditional barcarolle, sung by Venetian gondoliers, was a tourist attraction as early as the eighteenth century and sung in a lilting  $\frac{3}{8}$  metre mirroring the rise and fall of the boat. Chopin notates his in  $\frac{12}{8}$ . The piece ends with four *fortissimo* octaves as though Chopin was snapping us out of our dream world and back to reality.

JEREMY NICHOLAS © 2008

**1 Życzenie**

Gdybym ja była słoneczkiem na niebie,  
Nie świeciłabym jak tylko dla ciebie.  
Ani na wody, ani na lasy,  
Ale po wszystkie czasy  
Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie  
Gdybym w słoneczko mogła zmienić siebie.  
Gdybym ja była ptaszkiem z tego gaju,  
Nie śpiewałabym w żadnym obcym kraju.  
Ani na wody, ani na lasy,  
Ale po wszystkie czasy  
Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie  
Czemuz nie mogę w ptaszka zmienić siebie.

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**2 Wiosna**

Błyszczą krople rosy,  
Mruczy zdroj po błoni,  
Ukryta we wrzosey,  
Gdzieś jałówka dzwoni.

Piękną miłą błonią  
Leci wzrok wesoło,  
Wkoło kwiaty wonią  
Kwitną gaje wkoło.

Paś się, błakaj trzśdoko,  
Ja pod skałą siędę,  
Piosnkę lubą, słodką  
Śpiewać sobie będę.

Ustroń miła, cicha!  
Jakiś żal w pamięci,  
Czegoś serce wzdycha,  
W oku łza się kręci.

Łza wybiegła z oka,  
Ze mną strumyk śpiewa,  
Do mnie się z wysoka  
Skowronek odzywa.

Lot rozwija chyży,  
Ledwo widny oku,  
Coraz wyżej, wyżej.  
Zginał już w obłoku.

**The Maiden's Wish**

*If I were the sun in the sky  
I wouldn't shine just on you.  
Neither on lakes nor in forests  
But on everything;  
Oh the times under your window  
And only for you were I but the sun.*

*If I were a bird from the forest  
I wouldn't sing in any foreign country,  
Neither on lakes nor in forests  
But on everything;  
Oh the times under your window  
And only for you were I but a bird.*

**Spring**

*The dew sparkles;  
A spring whispers in the meadow  
Somewhere a cowbell rings,  
Hidden in the heather.*

*Open fields, flower-scented,  
Make a pretty picture;  
All around the flowers blossom  
And the bushes bloom.*

*Wander and graze, my little flock,  
While I sit and think,  
Singing to myself  
Sweet songs in the breeze.*

*What a peaceful haven;  
Yet something troubles my mind  
Something pains my heart,  
And tears gather in my eyes.*

*The tears drop down my cheeks  
Like dew in the morning.  
A lark begins to sing,  
And his song mingles with my weeping.*

*He spreads his wings,  
And flies higher and higher into the sky  
Until, lost in the misty azure,  
He vanishes, gone!*

Ponad pola, niwy,  
Jeszcze piosnkę głosi  
I śpiew ziemi tkliwy  
W niebo aż zanosi!

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**[3] Smutna rzeka**

Rzeko z cudzoziemców strony,  
Czemu nurt twój tak zmaćony?  
Czy się gdzieś zapadły brzegi,  
Czy stopniały stare, stare śniegi?

Leżą w górach stare śniegi,  
Kwiatem kwitną moje brzegi,  
Ale tam, przy źródle moim,  
Placze matka nad mym zdrojem.

Siedem córek piastowała,  
Siedem córek zakopała,  
Siedem córek wśród ogrodu,  
Głowami przeciwko wschodu, wschodu.

Teraz się z duchami wita,  
O wygody dziatki pyta  
I mogiły ich polewa,  
I żałosne pieśni śpiewa.

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**[4] Hulanka**

Szynkareczko, szafareczko,  
Bój się Boga stój!  
Tam się śmiejesz, a tu lejesz  
Miód na kaftan mój!

Nie daruję, wyciąuję!  
Jakie oczko, brew!  
Nóżki małe, ząbki białe,  
Hej! spali mnie krew!

Cóż tak bracie wciąż dumacie?  
Bierz tam smutki czart!  
Pełno nędzy ot, pij prędzej,  
Świat tendiably wart!

*Still his music descends  
On to the open meadows;  
So the earth's song of life  
Ascends to heaven's gates!*

***Sad river***

*River, flowing from the mountains,  
Tell me why your waters are swollen.  
Is the snow thawing  
And flooding your banks?*

*The snow lies unmelted in the bills,  
And flowers bold my banks firm.  
At my source sits a mother,  
Sorrowful and weeping.*

*Seven daughters she bore and loved;  
And seven now lie buried.  
In death they know not night nor day;  
They lie, facing east.*

*Waiting in pain by their grave,  
She tells her sorrow to their spirits.  
And her unceasing tears flow,  
Swelling my waters to a flood.*

***Drinking song***

*Take care, pretty girl;  
Be careful!  
You are laughing so much  
You're spilling wine all down my coat!  
I'll not forgive you! I'll make you pay;  
I'll kiss you till I'm exhausted!  
Ah, those shining eyes, and those divine lips  
Set my blood afire!*

*Come now, moody one,  
Let all this brooding go to the devil!  
Drink, don't waste time, my boy,  
For this sorry world already has its fill of woe.*

Piane nogi zbłądza z drogi,  
Cóż za wielki srom?  
Krzykiem żony rozbudzony  
Trafisz gdzie twój dom.

Pij, lub kijem się pobijem!  
Biegnij dziewczę w czas,  
By pogodzić, nie zaszkodzić,  
Oblej miodem nas!

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**5 Gdzie lubi**

Strumyk lubi w dolinie,  
Sarna lubi w gęstwinie,  
Ptaszek lubi pod strzechą,  
Lecz dziewczyna, dziewczyna!

Z uciechą lubi gdzie niebieskie oko,  
Lubi gdzie i czarne oko,  
Lubi gdzie wesołe pieśni,  
Lubi gdzie i smutne pieśni.

Sama nie wie gdzie lubi,  
Wszędzie, wszędzie serce zgubi,  
Sama nie wie gdzie lubi,  
Wszędzie serce zgubi.

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**6 Precz z moich oczu!**

Precz z moich oczu! Posłucham odrazu!  
Precz z mego serca! I serce posłucha.  
Precz z mej pamięci! Nie! Tego rozkazu moja  
I twoja pamięć nie posłucha.

Jak cień tym dłuższy gdy padnie z daleką  
Tym szerzej koło żalobne roztoczy,  
Tak moja postać, im dalej ucieka,  
Tym grubszy kirem twą pamięć pomroczy.

Na każdym miejscu i o każdej dobie,  
Gdziem z tobą płakał, gdziem się z tobą bawił,  
Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,  
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił.

ADAM MICKIEWICZ (1798–1855)

*So what if you can barely walk.  
What's the disgrace in that?  
When your wife shouts you'll not hear her;  
You'll be out cold on the floor!*

*Drink down or feel my fist.  
Hey, lass, over here!  
Just serve us. Don't entice us.  
Pour us some beer!*

**There where she loves**

*Streams gurgle through the valley;  
Birds are nesting under the eaves;  
Deer hide in the forest,  
But where can a girl's heart find its home?*

*Perhaps where there are bright blue eyes,  
Or dark, deep, mysterious ones;  
But to songs of love or pain  
Her heart may or may not fly.*

*She herself is powerless  
As to where her heart will alight.  
She is powerless  
As to where her heart will stay.*

**Out of my sight!**

*Out of my sight! Leave me I beg you!  
Out of my heart! I cannot go against you.  
Out of my thoughts! No, that ultimate surrender  
Our memories could ever render.*

*As evening shadows lengthen  
And stretch their sad imploring arms,  
My face will shine brighter in your mind  
The further you are from me.*

*In every season in places close to our hearts,  
Where we have shared laughter, tears and glances,  
Always and everywhere shall I be with you,  
For everywhere I have left a part of my soul.*

**7 Posel**

Rosnie trawka, ziółko,  
Zimne dni się mienia,  
Ty, wierna jaskółko,  
Znów przed naszą sienią.

Z tobą słońce dłużey,  
Z tobą miła wiosna;  
Witaj nam z podróży,  
Śpiewaczko radosna!

Nie leć, czekaj, słowo!  
Może ziarnka prosisz?  
Może piosnkę nową  
Z zdalnych stron przynosisz?

Latasz, patrzysz wkoło  
Czarnymi oczyma ...  
Nie patrz tak wesoło,  
Nie ma jej tu, nie ma!

Poszła za żołnierza,  
Tę rzuciła chatkę,  
Koło tego krzyża  
Pożegnała matkę.

Może lecisz od niej?  
Powiedźże mi przecie,  
Czy nie są tam głodni,  
Czy im dobrze w świecie?

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**8 Śliczny chłopiec**

Wzniosły, smukły i młody,  
O! nie lada urody.

Śliczny chłopiec, czego chcesz?  
Czarny wąsik, biała płeć!

Niech się spóźni godzinę,  
To mi tęskno, aż ginę.

Ledwie mrugnie oczyma,  
Radość całą mnie ima.

Każde słówko co powie  
Lgnie mi w sercu i w głowie.

Gdy płasamy we dwoje,  
Patrzą na nas ócz roje.

**The Messenger**

*Dew lies on the meadows;  
The winter days are waning,  
And you, faithful swallow,  
Are with us once more.*

*Now the days are longer,  
Thou of spring the bringer,  
We welcome you from distant lands,  
Joyful singer!*

*Stay and make your home here;  
Make our roof your nest.  
Take the grain I strew for you;  
A long journey needs a long rest.*

*Say, what you look for,  
With your dark shining eyes.  
And do not look so merry;  
My loved one has gone for ever.*

*She has left the village—  
Left me for another.  
At the roadside shrine  
Stood her weeping mother.*

*Tell me, tell me, swallow,  
If you've seen her.  
Is she happy and laughing,  
Or is she sad and weeping?*

**Handsome lad**

*Young and tall and handsome,  
Oh, be's my choice and my liking!*

*What more handsome would you seek?  
Raven hair and golden cheek!*

*Should be be late in coming  
My heart grows faint and numb in me.*

*Just an eyelid's flicker  
Will make my heart beat quicker.*

*Every fond word be whispers  
In my ear, my heart remembers.*

*When we're dancing together  
All eyes turn to us.*

On powiedział mi przecie,  
Żem mu wszystkim na świecie!

BOHDAN ZALESKI (1802–1886)

**9 Melodya**

Z gór, gdzie dzwigieli  
Strasznych krzyżów brzemie,  
Widzieli z dała obiecaną ziemię.  
Widzieli światło niebieskich promieni:  
Ku którym w dole ciągnęło ich plemię,  
A sami do tych nie wejda przestrzeni!  
Do godów życia nigdy nie zasięda,  
I nawet, nawet może zapomnieni, będą.

ZYGMUNT KRASIŃSKI (1812–1859)

**10 Wojak**

Rży mój gniady, ziemię grzebie,  
Puśćcie, czas już, czas!  
Ciebie, ojcz, matko, ciebie,  
Siostry, żegnam was!  
Z wiatrem, z wiatrem! niech drżą wrogi,  
Krwawy stoczmy bój!  
Rażni, zdrowi wrócim z drogi,  
Z wiatrem, koniu mój!  
Tak, tak, dobrze! na zawody!  
Jeśli polec mam!  
Koniu, sam, do tej zagrody,  
Wolny wróc tu sam!  
Słyszę jeszcze siostr wołanie,  
Zwróc się koniu, stój!  
Nie chcesz? Lecże, niech się stanie!  
Lec na krwawy bój!

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**11 Dwojaki koniec**

Rok się kochali, a wiek się nie widzieli,  
Zbolały serca, oboje na pościeli.  
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,  
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu!  
O! nad dziewczyną rodziny całej płacze,  
A nad kozakiem, och! siwy orzeł kracze.  
Oboje biedni, wnętrzości ogień pali!  
Cierpieli srodze, cierpieli i skonali.

*He's already told me  
That I am all the world to him.*

**Elegy**

*Under their crosses' cruel weight they stand  
To see from the mountain top the promised land.  
Their eyes shine with transcendent light  
To see their people descending.  
They see the regions they will never enter,  
The born of plenty they will never taste!  
And here their bones will lie unremembered,  
Perhaps for ever.*

**The warrior**

*Hark! My steed stamps the dust;  
He has heard the call!  
Farewell father, mother,  
Sisters; farewell to you all!  
We'll ride into battle  
As the gale roars through the trees!  
We will return victorious  
With our hearts aflame!  
But if fate has chosen for me  
Death's unfading crown,  
You, my steed, without a rider  
Shall return alone!  
Still I hear my sisters' voices  
Begging my horse to stay.  
Would'st thou? No, the die is cast,  
So onward into the fray!*

**The double end**

*For a year they loved, for eternity they parted.  
Now, at death, they lie broken-hearted.  
She lies on her couch in her little chamber;  
He at the crossroads under the oak-leaves' murmur.  
Around her still form her loved ones stand grieving;  
Over his outstretched limbs a raven circles.  
Unhappy lovers! In them the flame fiercely burned;  
Pain was theirs till death came in mercy.*



O! nad dziewczyną po siole dzwony biją,  
A nad kozakiem po lesie wilki wyją.  
Kości dziewczyny grób zamknął poświęcony,  
Kości kozaka biejącą na wsze strony.

BOHDAN ZALESKI (1802–1886)

**12** **Moja pieśzcotka**

Moja pieśzcotka gdy w wesołej chwili  
Pocznie szczebiotać i kwilić, i gruchać,  
Tak mile grucha, szczebioce i kwili,  
Że nie chcąc słówka żadnego postradać  
Nie śmiem przerywać, nie śmiem odpowiadać  
I tylko chciałabym słuchać!

Lecz mowy żywocść gdy oczki zapali  
I pocznie mocniej jagody różować,  
Perłowe ząbki błysną wśród koralik;  
Ach! Wtenczas śmielej w oczęta spoglądam,  
Usta pomykam i słuchać nie żądam,  
Tylko całować, całować, całować!

ADAM MICKIEWICZ (1798–1855)

**13** **Nie ma czego trzeba**

Mgła mi do oczu zawiewa z łoną  
W prawo i w lewo ćmi naokoło;  
Dumka na ustach brząknie i skona!  
Niemo, och! niemo, bo niewesoło.  
Nie ma bo, nie ma czego potrzeba!  
Dawno mi tutaj nudno, niemiło:  
Ni mego słońca! ni mego nieba!  
Ni mego czegoś! Czym serce żyło.

Kochać i śpiewać było by błogo!  
W cudzej tu pustce sniłbym jak w domu:  
Kochać, o, kochać! i nie ma kogo!  
Śpiewać, o, śpiewać! I nie ma komu!

Niekiedy wzrokiem ku niebu wiercę,  
Poświstom wiatru wcale nie łaję:  
Zimno, o! zimno, lecz puka serce,  
Że z dumką w innsze odlecim kraje!

BOHDAN ZALESKI (1802–1886)

*Now for her passing the village bell is tolling;  
Over the soldier's body only the wolves howl.  
Under the soft turf her bones are laid to rest;  
His whiten in the cruel light.*

**My darling**

*When my sweetheart, in happy mood,  
Sings, trills and chirps like a bird,  
I savour each sweet moment,  
And dwell on each happy note.  
I have no wish to interrupt;  
I only want to listen, listen, listen.*

*When her eyes flash merry and bright,  
And her cheeks are red as berries,  
Her pearly teeth flashing white,  
Then boldly I gaze deep into her eyes,  
And her mouth, wanting to kiss her;  
I only want to kiss, kiss, kiss her!*

**Faded and vanished**

*My heart is heavy, my eyes full of sorrow,  
Darkness creeps over me.  
I can no longer sing of tomorrow,  
For I am dumb with grief and weeping.  
All that I long for is faded and gone.  
I wander here in anguish, lonely and sad.  
The sun has gone from my heaven.  
And I must languish here in this loveless place.*

*Oh, could I love again I'd sing with gladness.  
Here, far from home, I long to dream.  
I want what I have not—to love;  
And there is no one to love, nor to sing to.*

*Sometimes I look to heaven, imploring,  
And the howling storm bears my grief.  
The rain is cold, and its roar is loud.  
'Sing,' cries my heart, 'for we shall soon be leaving.'*

**14 Pierścien**

Smutno niańki ci śpiewały,  
 A ja już kochałem,  
 A na lewy palec mały  
 Srebrny pierścien dałem.  
 Pobrali dziewczęta drudzy,  
 Ja wiernie kochałem,  
 Przyszłedł młody chłopiec cudzy,  
 Choć ja pierścien dałem.  
 Muzykantów zaproszono,  
 Na godach śpiewałem!  
 Innego zostałeś żoną,  
 Ja zawsze kochałem.  
 Dziś dziewczęta mnie wyśmiały,  
 Gorzko zapłakałem:  
 Próżnom wierny był i stały,  
 Próżno pierścien dałem.

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**15 Narzeczony**

Wiatr zaszmiała między krzewy,  
 Niewczas, niewczas, koniu!  
 Niewczas, chłopcze czarnobrewy,  
 Lecisz tu, po błoniu.  
 »Czy nie widział tam nad lasem  
 Tego kruków stada?  
 Jak podleci, krąży czasem  
 I w las znów zapada?«  
 »Gdzieżeś, gdzieżeś, dziewczę, hoże?  
 Czemuż nie wybieży?  
 Jakże, jakże wybiec może,  
 Kiedy w grobie leży?«  
 »O, puszczajcie! Żal mnie tłoczy,  
 Niech zobaczę onę!  
 Czy konając piękne oczy  
 Zwróciła w mą stronę?«  
 Gdy usłyszysz me wołanie,  
 Placz mój nad swą głową,  
 Może z trumny jeszcze wstanie,  
 Zacznie żyć na nowo!

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**The ring**

*When nurses sang sadly to you,  
 I was already in love,  
 And on the little finger of your left hand  
 I placed a silver ring.  
 Others took girls,  
 I loved patiently.  
 Then a young stranger came along,  
 Although I had given you a ring.  
 But now I am far away,  
 Wishing I was near you.  
 And now you have married another man,  
 Forgetting me and my ring.  
 But you will never be  
 Separated from my love.  
 You, and that dear ring,  
 Will be cherished in my thoughts for ever.*

**The bridegroom**

*The wind howls in the forest,  
 And you gallop wildly on.  
 Your black hair streams behind you.  
 But, strange horseman, you ride in vain.  
 "Can you not see above the forest  
 How the ravens gather,  
 Soaring, crying, flying, swooping,  
 Down upon the beather?"  
 "Won't you come to greet me, my darling?  
 I am here to greet you.  
 How can she come? She is dead.  
 She lies cold in her grave."  
 "On must I ride to her.  
 Sorrowing heart—come, away!  
 Did she, as she lay dying,  
 Look for me?"  
 When she hears me calling,  
 My tears falling to the earth,  
 May she wake from death,  
 And rise once more.*

**16 Piosnka Litewska**

Bardzo raniuchno wschodziło słońeczko,  
Mama przy szklannym okienku siedziała,  
»Skądże to«, pyta »powracasz cśreczko?«  
»Gdzieś twój wianeczek na głowie zmaczała?«

»Kto tak raniuchno musi wodę nosić,

Nie dziw,

Że może swój wianeczek zrościć.«

»Ej, zmyślasz, dziecię! Tyś zapewne, w polez  
Twoim młodzianem gawędzić pobiegła.«

»Prawda, prawda, matusiu, prawdę wyznać wolę,  
Mojemu w polu młodziana spostrzegła,  
Kilka chwil tylko zeszo na rozmowie,  
Tymczasem wianek zrosił się na głowie.«

LUDWIK OSIŃSKI (1775–1838)

**17 Śpiew grobowy**

Leci liście z drzewa,  
Co wyrosło wolne!  
Z nad mogiły śpiewa  
Jakieś ptaszę polne.

Nie było, nie było,  
Polsko, dobrze tobie!  
Wszystko, wszystko się prześniło,  
A twe dzieci w grobie.

Popalone sioła  
Rozwalone miasta,  
A w polu dokoła  
Zawodzi niewiasta.

Wszyscy pośli z domu,  
Wzieli z sobą kosy,  
Robić nie ma komu,  
W polu giną kłosa.

Kiedy pod Warszawą  
Działa się zbierała,  
Zdało się, że z sławą  
Wydzie Polska cała.

**Lithuanian song**

*Early one morning the sun was rising;  
My mother was waiting by the window.  
"Tell me, my daughter, where have you been?  
How did you wet your pretty garland?"*

*"I rose early and the morning dew was heavy.  
It's no wonder  
that I wet my garland."  
"You're telling a lie, child!  
You've been out to see that boy!"*

*"It's true, mother, true;  
I went to meet my lover.  
I only went to see him for a moment,  
And in that time dew settled on my wreath."*

**Hymn from the tomb**

*Leaves are falling thickly;  
Where once the tree grew free  
Now there sits a wild bird  
Calling by a grave.*

*O, for ever and ever,  
Poland's fate is clouded;  
Endeavours fade like dreams,  
And the land is shrouded in sorrow.*

*Cottages are burned;  
Villages destroyed;  
Women lament,  
Homeless in the fields.*

*Men have fled,  
From family and friends;  
Crops shrivel and die,  
Untended.*

*Young men gather to defend  
The walls of Warsaw;  
Poland begins to rise  
From darkness.*

Bili zimę całą,  
Bili się przez lato,  
Lecz w jesieni za to  
I dziatwy nie stało.

Skończyły się boje,  
Ale pusta praca,  
Bo w zagony swoje  
Nikt z braci nie wraca.

Jednych ziemia gniece,  
A inni w niewoli,  
A inni po świecie  
Bez chaty i roli.

Ni pomocy z nieba,  
Ani ludzkiej ręki,  
Pusta leży gleba,  
Darmo kwitną wdzięki.

Leci liście z drzewa,  
Znów leci z drzewa.

O polska kraino, gdyby ci rodacy,  
Co za ciebie giną wzięli się do pracy  
I po garstce ziemi z ojczyzny zabrali,  
Już by dłońmi swymi Polskę usypali.

Lecz wybić się siłą  
To dla nas już dziwy,  
Bo zdrajców przybyło,  
A lud zbyt pocziwy.

WINCENTY POL (1807–1872)

## 18 Czary

To są czary, pewno czary!  
Coś dziwnego w tym się śiwieci;  
Dobrze mówi ojciec stary,  
Robię, gadam bez pamięci.

W każdym miejscu, każda doba,  
Idę w lasy czyli w jary;  
Zawsze widzę ją przed sobą.  
To są czary pewno czary!

*Fighting on through blizzard,  
And summer beat,  
Then came autumn  
To thin our ranks.*

*Now the war is over,  
Our toil expended in vain.  
The fields we once tilled  
Remain empty.*

*Some lie buried;  
Some languish in prison;  
Some wander in exile,  
Homeless and hungry.*

*Heaven has not helped us;  
Mens' beads hang down.  
The unsown fields turn to waste,  
And nature's gifts are as nothing.*

*Leaves are falling thickly;  
And more leaves, thick and dark.*

*Dear cherished land, see how your sons,  
Driven for your sake, now suffer and die for you.  
With but a handful of Polish soil,  
We can create a new land.*

*Freedom through force  
Now seems impossible.  
Traitors flourish  
And the people too good-hearted.*

## Witchcraft

*It must be witchcraft;  
It must truly be magic.  
My father told me the truth.  
I just don't know what I'm doing.*

*In the woods or by the river,  
Whatever the time of day,  
I see her image always before me.  
It must be witchcraft.*

Czy pogoda sprawia ciszę,  
Czy wiatr łamie drzew konary;  
Zawsze, wszędzie głos jej słyszę  
O! to pewno, pewno czary!

W dzień się myślą przy niej stawię,  
W nocy kszalt jej biorą mary:  
Ona przy mnie w snach, na jawie!  
Jestem pewny, że to czary!

Gdy z nią śpiewam, czuję trwogę  
Gdy odejdzie, żal bez miary;  
Chcębyć wesół i nie mogę!  
Ani wątpić, że to czary!

Na to miłe słówko rzekła,  
Przywabiła mnie do domu,  
By zdradziła by urzekła!  
Ufajże tu teraz komu!

Lecz czekajcie, mam ja radę,  
Po miesiącu znajdę ziele;  
A gdy zdradą splećę zdradę,  
Będzie, musi być wesele!

STEFAN WITWICKI (1801–1847)

**[19] Dumka**

Mgła mi do oczu zawiewa z łoną  
W prawo i w lewo ćmi naokoło;  
Dumka na ustach brząknie i skona!  
Niemo, och! niemo, bo niewesoło.

Kochać i śpiewać było by błogo!  
W cudzej tu pustce sniłbym jak w domu:  
Kochać, o, kochać! i nie ma kogo!  
Śpiewać, o, śpiewać! i nie ma komu!

BOHDAN ZALESKI (1802–1886)

*When the wind shakes the trees,  
Or when the air is still  
Her gentle voice is everywhere.  
Surely, this is witchcraft!*

*Every day my thoughts are of her,  
Every night she comes to haunt me;  
Awake or asleep she is with me.  
Surely this is witchcraft!*

*When we sing I start and tremble;  
When she's gone I long for her.  
My happiness is a pretence,  
For I am under her spell!*

*She spoke so kindly,  
And lured me to her home,  
I am blinded by trickery and spells.  
And will never trust another!*

*But I have a cunning plan!  
I'll gather herbs by moonlight to make a potion;  
I'll cast my own spell upon her  
And she will become my wife!*

**Reverie**

*My heart is heavy, my eyes full of sorrow,  
Darkness creeps over me.  
I can no longer sing of tomorrow,  
For I am dumb with grief and weeping.*

*Oh, could I love again I'd sing with gladness.  
Here, far from home, I long to dream.  
I want what I have not—to love;  
And there is no one to love, nor to sing to.*

---

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

**[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)**

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

---

## *A note on recording Chopin's complete works* by Garrick Ohlsson

This monumental recording project first came about when the American record company Arabesque approached me with an irresistible offer to record the complete works of Chopin. I accepted with enthusiasm and an awareness of the magnitude of the task. My total immersion in the Chopin project was enhanced by a concurrent series of recitals of the complete solo works in the US and several European capitals from 1995 to 1997. In my dozens of trips to Poland after 1970 I had collaborated with the Warsaw Philharmonic and its Music Director Kazimierz Kord on several occasions, and felt they were the natural choice for this partnership. I had known of the great contralto Ewa Podleś and was enthusiastic when she accepted my invitation. My American colleagues, so well known to me, seemed equally inevitable choices. I am delighted that these recordings are now available again as a boxed set on Hyperion.

Presenting and recording the entire oeuvre of Chopin came as a natural development of my constant searching to understand what Chopin had to say to our present generation, how he would have performed his own works, and what inspired him to conjure sounds from his piano never dreamt of until his arrival on the scene. To get anywhere my goal meant studying every note he ever composed as well as everything his pupils, friends and critics had to say about his playing, not forgetting the many letters he himself wrote and received.

Chopin first entered my consciousness when I was eight and my parents took me to some recitals in New York. One of them was Alexander Brailowsky's all-Chopin recital at Carnegie Hall. The next recital I heard in my young life was several months later, an all-Chopin recital by Arthur Rubinstein. He started with the F sharp minor Polonaise. I was blasted into orbit. He concluded with the G minor Ballade, and I remember thinking I had never heard anything so beautiful as this plaintive opening

melody, until he got to the second subject. I was utterly transported, and the six encores impressed me even further. That is when I said in my mind, at the age of nine, when other little boys say 'I want to be a fireman', *this* is what I want to do.

In 1970 I was the first American winner of the International Chopin Competition in Warsaw. I had to choose between entering the Tchaikovsky competition in June or the Chopin in the fall. My teacher Rosina Lhévinne thought I would have a better chance in the Tchaikovsky: Russians usually love the American way of playing, with its big, extroverted technique and sound, whereas Poles tend to prize restraint, elegance and balance. Furthermore, many Poles believe that they are the only ones who can play their nationalistic music, such as mazurkas, because they get it with their mother's milk. I came home with the first prize as well as a special prize for the best performance of mazurkas. That really knocked out Madame Lhévinne and a lot of Poles too. An extremely important factor in my success was my second teacher at the time, Olga Barabini, a student of Claudio Arrau. When I expressed my intentions to go to Warsaw, she found some Polish dancers who demonstrated how the dances went. She also found some recordings by Maryla Jonas, a marvellous Polish pianist who played mazurkas inimitably. The Poles were undoubtedly surprised that an American captured the top prize for the first time. Nevertheless, I still had some problems in Poland and to some extent in Czechoslovakia, where a small number of nationalistic musicians believe that outsiders can't play their music. This argument turns Chopin into a provincial composer, and he is much more than that.

I think of Chopin's music as a kind of Rosetta Stone for pianists. He intuitively understood the piano's potential, although it was still a transitional instrument and neither a modern piano nor the piano of Mozart's time. I've talked



Garrick Ohlsson at the award ceremony of the International Chopin Competition, Warsaw, 1970

at length with composers who rave about the way Chopin crafted his accompaniments, which create a texture of overtones to support, enhance, and lend glamour to the beauty of his melodies. Chopin understood the possibilities of pedalling, texture, colour, and what the hands could do technically.

Chopin's music is made of iron, yet it sounds heavenly, improvised, even fragile: that is the paradox. A performer who doesn't attempt to come to grips with both sides and then try to put them into some kind of relationship is missing something. Indeed, Chopin was first and foremost an improviser. Everything flows out of everything else. Yet there's a strong classical streak in him: the balance, the formal proportion, the aesthetic qualities, and the supreme elegance. Bach and Mozart are his models. I admire the strong sense of formal classicism, and also the contrapuntal richness in much of this music—in many ways, Chopin is the most Baroque of all the Romantic

composers. I think his formal genius in both large and small pieces is one of his greatest qualities. He didn't undertake really large structures, but if you look at the structures and paces of, for instance, the B flat minor Scherzo or the *Barcarolle* you see an absolute master of transition and of proportion and form.

Chopin is one of the great innovators, and also one of the greatest of all harmonists, influencing so much of the nineteenth century, including Wagner. However, in musicological circles around the turn of the twentieth century he was all too frequently dismissed as a salon aesthete, dipping his pen in perfume to compose for countesses. But everything in its own way is a masterpiece—of the works published during Chopin's lifetime the only third-grade piece is the C minor Sonata, and even that has a ravishing slow movement. The works with orchestra, too, have often been dismissed. It was Berlioz who wrote: 'All the interest is centred in the piano; the orchestra in his concertos is nothing but a cold and useless accompanist.' Listening to the warm, full playing of the Warsaw Philharmonic Orchestra on these recordings, under the inspirational direction of Kazimierz Kord, that seems a deeply flawed judgement.

The most important discovery I made during the progress of this enormous project was that Chopin's music wears incredibly well. No matter how many times you play it, no matter how often you go back and restudy the score, there are fresh discoveries and insights. Chopin is like a plant that grows towards the light. Every leaf is different in colour and texture. It's simply not music that can be cast in stone. You need to come back to it again and again.

*I would like to give special thanks to Marvin M. Reiss, Executive Producer and owner of Arabesque Records, who made this whole project possible.*

*Garrick Ohlsson*

# CHOPIN *Œuvres complètes*

par Jeremy Nicholas

L'EXISTENCE MÊME DE CHOPIN est d'une plaisante symétrie. Comme son père Nicolas Chopin, devenu plus polonais que les Polonais en changeant son prénom en Mikolaj (pour la petite histoire, il ne révéla jamais ses racines françaises à ses enfants), il opéra une métamorphose : Polonais de naissance, mais à demi-français de sang, baptisé Fryderyk Franciszek, il devint ce Parisien aux allures de dandy que le monde entier connaît sous le nom de Frédéric François Chopin. Après vingt années passées en Pologne, il se fixa en France pour le restant de ses jours soit, à six mois près, vingt autres années. Cette dualité fut fondamentale pour sa musique (elle s'y reflète d'ailleurs)—d'un côté la lutte épique des Polonais, leurs traits nationalistes, de l'autre l'élégance raffinée des Français.

Chopin fut l'un des plus grands pianistes de l'histoire, l'un des plus originaux aussi. Ayant, plus qu'aucun autre, fait évoluer la technique et le style pianistiques modernes, il exerça sur ses successeurs une influence profonde et incontournable. Il introduisit tout un éventail de couleurs inédites, d'harmonies audacieuses et de moyens d'expression grâce auxquels il exploita toutes les facettes des derniers développements en matière de fabrication pianistique, sa carrière ayant par bonheur coïncidé avec une période de constantes et significatives améliorations.

Chopin occupe une place unique au panthéon des grands compositeurs, et ce à un triple titre : *primo*, il n'a écrit ni symphonie, ni opéra, ni ballet, ni pièce liturgique et n'a signé que fort peu de musique de chambre ; *secundo*, il doit son immortalité non à des œuvres d'envergure, mais à des miniatures (même ses concertos et ses sonates sont en réalité des pièces assez courtes cousues ensemble pour donner des formes classiques plus imposantes qui—il le comprit très tôt—n'étaient

pas son fort) ; *tertio*, absolument toutes ses compositions, quelle que soit leur forme, impliquent le piano.

Comparé à, disons, Bach, Schubert et Liszt, Chopin composa très peu, mais on joue et on enregistre proportionnellement beaucoup plus de ses œuvres que des leurs ; sa musique n'a jamais perdu les bonnes grâces des interprètes ni des auditeurs, à l'encontre de maintes pièces d'un Mozart ou d'un Vivaldi. Il était hypercritique envers tout ce qu'il écrivait ou laissait publier. Son processus compositionnel était, on le sait, tout sauf coulant et, cependant, idées et mélodies paraissent lui être venues au courant de la plume. C'était un improvisateur brillant, mais coucher ses œuvres sur le papier lui était un supplice : un simple coup d'œil à certaines de ses partitions autographes suffit pour s'en convaincre. George Sand le décrivit tentant frénétiquement de capturer sur le papier tout ce qu'il avait en tête, biffant, détruisant, recommençant, raturant derechef et retravaillant la moindre mesure jusqu'à en être satisfait. Pourtant, rares sont les pièces de cet œuvre remarquable qui ne semblent pas venir d'une inspiration spontanée, qui sont en deçà des exigences et du goût de Chopin, qui n'ajoutent pas à l'inépuisable variété d'atmosphères et d'idées.

\* \* \*

Chopin naquit en 1810, probablement le 1<sup>er</sup> mars (certaines sources disent le 22 février), à Żelazowa Wola, un petit village situé à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Varsovie. En 1816, il commença son apprentissage du piano avec Adalbert Żwiny ; à neuf ans, il fit ses débuts en public puis il étudia avec Józef Elsner, le directeur du Conservatoire de Varsovie. En le laissant se développer à sa manière, Żwiny et Elsner furent pour beaucoup dans l'affirmation de sa puissance créatrice



originale. En 1825, son Rondo en ut mineur, qui était loin d'être sa plus ancienne composition, parut sous le numéro d'opus 1.

La première fois que Chopin attira l'attention en dehors de la Pologne, ce fut en 1829 lors de deux concerts viennois marqués par une exécution triomphale de ses variations sur « *Là ci darem la mano* » op. 2. Les attraites déclinants de Varsovie et un amour non partagé pour une jeune soprano le poussèrent à quitter la Pologne en novembre 1831. Il n'y retourna jamais et Paris demeura, jusqu'à la fin de ses jours, son port d'attache.

Là, toujours à la dernière mode, au pinacle de l'échelle sociale, il gagna fort bien sa vie en donnant des cours de piano à l'aristocratie ; peu à peu, il délaisa sa carrière de concertiste pour se vouer à la composition. En février 1832, il fit ses débuts parisiens, mais il ne reparut pas en vedette avant 1841. On estime à trente le nombre total de ses concerts publics. Son art convenait mieux au cadre intime des salons et, de constitution fragile, il se savait incapable de rivaliser avec la mâle et théâtrale manière d'un Liszt.

On ignore tout de la vie sexuelle de Chopin durant ses six premières années parisiennes—il n'avait rien d'un byronien, d'un homme à maîtresses femmes (même s'il ne manqua jamais d'admiratrices). Puis, en 1836, il rencontra George Sand, avec laquelle il vécut de 1838 à 1847, tantôt à Paris, tantôt au château de la romancière, à Nohant, à environ deux cent soixante-dix kilomètres au sud de la capitale. Dans l'amertume, Sand mit un terme à cette relation qui fut toujours plus du type mère-fils que homme-femme.

Émotionnellement brisé, souffrant de plus en plus de la tuberculose, Chopin, à court d'argent, gagna Londres après la révolution de 1848. Aidé de sa riche bienfaitrice Jane Stirling, il se produisit en concert à Londres, Manchester, Glasgow et Édimbourg. Il rentra à Paris en

malade condamné et passa la dernière année de sa vie quasi reclus, incapable de composer, d'enseigner, et dépendant de la charité de ses amis. Il mourut dans les étouffements et les crachements de sang le 17 octobre 1849 et fut inhumé au cimetière du Père Lachaise, aux côtés de son ami Bellini. Son cœur fut emmené à Varsovie et déposé dans une chasse en l'église de la Sainte-Croix.

## *Sonates pour piano* DISQUE COMPACT ©

Chopin signa quatre sonates—trois pour piano et une pour piano et violoncelle. Il étudiait encore avec Elsner au Conservatoire de Varsovie lorsqu'il écrivit sa Sonate pour piano n° 1 en ut mineur op. 4, considérée, de l'avis général, comme une de ses compositions les moins couronnées de succès. Aucune critique, aucun compte-rendu ne donne à penser qu'elle fut jouée au XIX<sup>e</sup> siècle, encore moins par Chopin lui-même. Dans cette œuvre où filtre peu de son style tardif si unique, il tente laborieusement d'en découdre avec la structure de sonate conventionnelle. *L'Allegro* initial est, les pianistes vous le diront, techniquement délicat. Puis l'intérêt revient dans le joli, quoique banal, Menuet, mais pour être aussitôt étouffé par le flexueux *Larghetto* à  $\frac{3}{8}$ . Le mouvement le plus réussi est peut-être le finale *Presto*, presque un *moto perpetuo* en sa constante progression de croches.

La Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur op. 35 est, a contrario, l'une des grandes pages de la littérature pianistique, l'une des plus aimées et des plus originales. Connue de tous sous le nom de « Sonate de la Marche funèbre », à cause de son célèbre troisième mouvement (à l'origine une pièce isolée, écrite en 1837), elle fut achevée à Nohant en 1839. Le premier de ses quatre mouvements s'ouvre sur une brève introduction *Grave*, suivie d'un premier sujet agité (marqué *doppio movimento*, i.e. « deux fois plus vite »), répété avant qu'un vague développement des thèmes culmine en une passionnante



GARRICK OHLSSON

et vigoureuse coda. Un bref *Scherzo* avec une section centrale chantante et contrastée précède alors la Marche funèbre, dont le glas rongé de douleur est certainement l'un des plus célèbres (et sans doute l'un des plus parodiés) thèmes jamais écrits. La mélodie consolante du trio central fait un nouveau contraste, puis la marche reprend, nous entraînant, dit un auteur, « dans le luxe même du malheur ». Si cette Marche funèbre est la section la plus connue de la Sonate, le *Presto* final est celle

qui prête le plus à discussion. Elle se résume à soixante-quinze mesures durant lesquelles les deux mains jouent de tourbillonnants triplets de croches à l'unisson, à une octave d'écart, tel « le vent soufflant sur mon tombeau » (Carl Tausig).

La Sonate pour piano n° 3 en si mineur op. 58 (1844) adhère plus étroitement à la forme sonate classique, un formalisme que le flot de ses nombreuses idées mélodiques parvient presque à nous faire oublier. Le deuxième sujet du premier mouvement *Allegro maestoso* est ainsi l'un des thèmes les plus attendrissants jamais venus sous la plume de Chopin. Le *Scherzo* suivant est succinct, étincelant et gracieux—un jeu d'esprit bien loin des quatre *Scherzos* isolés du compositeur. Le troisième mouvement s'annonce comme une nouvelle marche funèbre mais tourne à la barcarolle langoureuse, façon nocturne en sa rêverie irréelle, presque hypnotique. Le finale, un rondo galopant d'une magistrale originalité, est l'un des mouvements chopiniens les plus difficiles à jouer, l'un des plus exultants aussi. Une coda triomphante conclut ce qui est l'une des plus belles partitions du Chopin de la maturité. Lui-même ne l'interpréta cependant jamais en public, sans doute à cause de sa santé fragile et de son manque d'endurance.

## Préludes DISQUE COMPACT ②

Descrits prosaïquement, les *Préludes* op. 28 de Chopin forment un cycle de vingt-quatre courtes pièces dans tous les tons majeurs et mineurs appariés selon les relatifs tonals (les tons majeurs et leur mineur relatif) progressant dans le cycle des quintes. Sept d'entre eux durent moins d'une minute ; seuls trois dépassent les trois minutes. Mais s'il est une musique pianistique qui ne mérite pas de telles platitudes, c'est bien cet ensemble de bijoux miniatures qui, à eux seuls, auraient assuré l'immortalité de Chopin.

Au temps de Bach, un prélude était généralement un morceau qui précédait autre chose, une fugue (comme dans ses nombreuses œuvres pour orgue et dans les deux livres de son *Clavier bien tempéré*) ou, dans une suite, des mouvements de danse, même si Bach composa aussi de courts préludes isolés pour le clavier. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les pianistes improvisaient souvent un peu avant de démarrer leur concert, pour se délier les doigts et se concentrer. Cette tradition engendra plusieurs corpus de Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, tels ceux de Hummel (1814), de Cramer (1818), de Kalkbrenner (1827), de Moscheles (1827) et de Kessler (1834), dédiés à Chopin.

Ces œuvres-là ne sont guère plus que de courts exercices techniques. Fidèle à son habitude, Chopin, lui, éleva le Prélude pour piano solo au rang de poème symphonique miniature charriant des myriades d'émotions et d'atmosphères. À son tour, cette forme servira de modèle aux Préludes de Heller (op. 81), d'Alkan (op. 31), de Cui (op. 64), de Busoni (op. 37) et de Rachmaninov (opp. 23 et 32) qui, tous, embrassent les vingt-quatre tons.

La première fois que Chopin se frotta à ce genre, ce fut en 1834, pour composer une pièce isolée dont la publication attendra 1918 : un Prélude en la bémol majeur, qui ne porta jamais ce titre (il fut livré avec une simple indication de tempo). Comme plusieurs des Préludes op. 28, il présente des affinités avec certains Préludes de Bach, précisément avec le Prélude en ré majeur du Livre I du *Clavier bien tempéré*. Toutefois, Chopin ne recourt jamais à des passages spécifiquement fugués ou canoniques et son contrepoint apparaît comme une conséquence logique de la texture musicale. Ainsi, dans le Prélude en si mineur, la basse a la double fonction de ligne mélodique et de soutien harmonique. Chopin emporta d'ailleurs, et ce n'est pas anodin, son exemplaire du *Clavier bien tempéré* de Bach lors du funeste séjour qu'il effectua à

Majorque en 1838, avec George Sand. Ce fut là qu'il mit la dernière main au cycle qui l'occupait par intermittence depuis 1836, achevant le Prélude final le 22 janvier 1839.

Maints Préludes ont appelé des titres descriptifs que Chopin eût réprouvés car aucune de ces musiques n'est programmatique, si tenant soit-il d'entendre dans la plus célèbre d'entre elles—le Prélude n° 15 en ré bémol majeur, dit « La goutte d'eau »—l'impacable ploc-ploc de la pluie tombant sur la maison où il vivait avec George Sand, à Valldemosa. Le n° 4 en mi mineur et le n° 6 en si mineur, que tous les jeunes pianistes connaissent, furent interprétés à l'orgue aux funérailles de Chopin. Le tempétueux n° 16 en si bémol mineur compte parmi les œuvres chopiniennes les plus traîtresses à jouer, tandis que le n° 20 en ut mineur inspira deux séries de variations à Busoni et une à Rachmaninov. Chopin ne renoua avec cette forme qu'une seule fois, en 1841, pour son enchanteur Prélude en ut dièse mineur op. 45.

## Rondos DISQUES COMPACTS ② & ④

Chopin écrivit quatre rondos, si l'on excepte la version pour deux pianos de son Rondo en ut majeur op. 73 (publié posthument), son *Rondo à la krakowiak* pour piano et orchestre op. 14 (1828) et l'arrangement pour duo pianistique (1834) de son premier rondo, le Rondo en ut mineur op. 1.

La forme rondo fut populaire à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle—Hummel et Weber en composèrent quantité de remarquables exemples—mais on ne retrouve guère la patte de Chopin, reconnaissable entre toutes, dans ce Rondo en ut mineur marqué op. 1 (après tout, il est l'œuvre d'un adolescent de quinze ans). L'année suivante fut celle du *Rondo à la mazur* en fa majeur op. 5, l'unique rondo chopinien à n'être pas à  $\frac{3}{4}$  (la mazurka se dansant à  $\frac{3}{4}$ ). Sa vie durant, Chopin réserva à la forme mazurka ses pensées les plus intimes. Tout jeune, il improvisa de ces

dances dont il connaissait bien l'authentique forme rurale et les populaires versions salonniers. Pièce d'apprentissage, l'op. 5 n'en révèle pas moins les fulgurants progrès accomplis depuis l'op. 1.

Le Rondo en ut majeur op. 73, composé deux ans plus tard (également dans une version pour deux pianos) mais publié posthument montre un Chopin manquant encore de cohérence dans son évolution compositionnelle. La figuration et l'harmonie caractéristiques de l'op. 5 s'y font moins sentir et, une fois n'est pas coutume, l'introduction laisse entendre la voix si singulière (et encore inévitable) de Beethoven, envers qui Chopin était animé de sentiments manifestement ambivalets—il n'échappe pas totalement non plus à l'ascendant de Weber dans l'étincelant thème de rondo.

Chopin ne revint qu'une seule fois à la forme rondo, en 1833, pour l'Introduction et Rondo en mi bémol majeur op. 16. Vivant alors à Paris, il composa quelques pièces qui sacrifièrent au goût du public : ce joyau exubérant écrit dans le *style brillante* en est un bel exemple. L'obsédante mélancolie de son introduction en ut mineur ne laisse rien transparaître de sa section de rondo resplendissante et gracieuse. Modelée sur Hummel—mais on y reconnaît Chopin—c'est une des œuvres de jeunesse méritant d'être bien mieux connues.

## Études DISQUE COMPACT ③

Les vingt-quatre Études des opp. 10 et 25 de Chopin marquent un jalon dans la littérature pianistique. Sur un certain plan, elles sont un trait d'union entre les années d'apprentissage et la maturité stylistique du compositeur, dont elles contiennent en germe tous les développements en matière d'harmonie, de modulation et de doigté. Elles offrent aussi un vade mecum de la technique pianistique qui, une fois maîtrisé, donne libre accès à l'écriture pianistique telle qu'on la pratiquera jusque bien avant

dans le XX<sup>e</sup> siècle, même si leur relative brièveté ne permet pas au pianiste d'acquérir toute l'endurance nécessaire.

Par ailleurs, si des œuvres avaient déjà été baptisées « études » et s'étaient déjà intéressées à des aspects particuliers de la technique pianistique, celles-ci furent les premières à systématiquement inscrire des exercices techniques dans une musique d'une sublime poésie.

Parce qu'elles ont toujours été considérées comme incontournables dans leur genre depuis leur parution en 1833 et en 1837, ces Études ont souvent été perçues comme un phénomène isolé surgi *ex nihilo*, presque comme par magie. Or il en va d'elles comme des Préludes : beaucoup ont d'évidents précédents tombés dans l'oubli mais qui, aujourd'hui plus accessibles, nous permettent de resituer la musique de Chopin dans son contexte. Les Études en ré majeur et en ré mineur (1815) de Cramer et l'Étude op. 70 n° 11 (1827) de Moscheles usent ainsi de figurations que l'on retrouve dans l'op. 10 n° 1 en ut majeur de Chopin, conçu pour l'extension et la contraction de la main droite ; les traits de gammes chromatiques de l'op. 70 n° 3 en sol majeur de Moscheles sont similaires à ceux de l'op. 10 n° 2 en la mineur de Chopin ; le n° 60 du *Gradus ad Parnassum* de Clementi a une progression harmonique quasi identique à celle de l'op. 10 n° 6 de Chopin, dans le même ton de mi bémol mineur. Pourtant, à chaque fois, Chopin surpasse l'invention harmonique, l'inspiration mélodique et le développement technique de ces modèles, prolongeant l'étendue tonale et révolutionnant la technique des doigts. Les Études de l'op. 25 consolident les réalisations de l'op. 10 en s'intéressant aux mêmes aspects techniques—octaves, articulation staccato, phrasé legato, arpèges et autres sixtes—mais par des moyens différents. Les plus célèbres d'entre elles ont souvent gagné des surnoms : « Tristesse » (op. 10 n° 3), « Touches noires » (op. 10 n° 5),

« Révolutionnaire » (op. 10 n° 12), « Harpe éolienne » (op. 25 n° 1), « Papillon » (op. 25 n° 9) et « Vent d'hiver » (op. 25 n° 11). Ces deux corpus sont dédiés à Liszt (op. 10) et à sa maîtresse, la comtesse Marie d'Agoult (op. 25).

Les *Trois nouvelles études* (1839–40) furent écrites exprès pour la *Méthode des Méthodes de piano* de Moscheles et Fétis. Comparé aux études des opp. 10 et 25—sans parler des études de bravoure que Liszt, Mendelssohn, Henselt et Thalberg concurent pour cette même *Méthode*—, elles sont davantage introspectives, quoique toujours centrées sur des questions techniques (contre-rhythmes, articulation).

## Ballades DISQUE COMPACT ©

Chopin intitula « Ballade » quatre des œuvres qu'il composa en 1831–5, 1835–9, 1840–41 et 1842. Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, la ballade littéraire était une forme populaire de poésie lyrique marquée par des climats vivement contrastés et ce terme, Chopin se l'appropriait avec bonheur : ses Ballades sont les premiers poèmes symphoniques pour piano solo. Aucune n'a vraiment d'« histoire », même si Chopin fut indéniablement stimulé par la poésie nationaliste de son compatriote Adam Mickiewicz.

Chopin consacra une large part de sa création aux formes courtes (valse, mazurka, nocturne et prélude), mais c'est une forme développée qu'il choisit ici, allant jusqu'à abandonner toutes les structures préconçues ou classiques pour composer une musique à l'expression affranchie, poétique. Fait significatif, ces Ballades requrent chacune un numéro d'opus et, bien que souvent jouées ensemble, elles devraient être savourées pour ce qu'elles sont—des œuvres indépendantes qui portent le même titre.

La Ballade n° 1 en sol mineur op. 23 fut très certainement esquissée à Vienne en 1831 mais ne fut

achevée que quatre ans plus tard par un Chopin enfin satisfait. De l'ouverture à la conclusion, toutes deux saisissantes, l'écriture témoigne d'une remarquable assurance, signe que Chopin passa rapidement des pièces extraverties de sa jeunesse à un mode d'expression plus abouti, plus original. Lorsque Schumann lui confia qu'il aimait par-dessus tout cette Ballade en sol mineur, il marqua une longue pause et répondit : « J'en suis heureux. C'est celle que je préfère aussi. »

La Ballade n° 2 en fa majeur op. 38, dédiée à Schumann, a ceci d'inusuel qu'elle démarre dans une tonalité (fa majeur) pour s'achever dans une autre (la mineur). Le doux pouls de l'ouverture *sotto voce* nous fait croire à une innocente narration pastorale. Mais non : l'idylle vire soudain au cauchemar avec une furieuse rafale, *fortissimo* et *Presto con fuoco*, aux accents de « Vent d'hiver », l'Étude op. 25 n° 11. Puis le paisible thème est de retour, mais pour être encore broyé. Et lorsqu'il revient une ultime fois après la coda, il n'est plus qu'un pathétique geignement en mineur.

Après tant d'angoisse, la Ballade n° 3 en la bémol majeur op. 47 est d'un optimisme et d'un attrait dont même la tempétueuse section centrale en ut dièse mineur ne peut venir à bout : la conclusion est une triomphante affirmation de l'apaisant thème *cullando* inaugural. Chopin composa la Ballade n° 4 en fa mineur op. 52 à l'été de 1842, à Nohant, où il récupérait après des mois de maladie. Cette pièce le trouve dans sa veine la plus audacieuse, la plus experte, et ses pages conclusives—avec leur mini-cadenza, leur traitement canonique du thème initial et leur coda étincelante—sont les plus remarquables de tout son œuvre.

## Scherzos DISQUE COMPACT ©

Les quatre Scherzos de Chopin ont beaucoup en commun avec ses quatre Ballades : ils forment une tétralogie

d'œuvres indépendantes qui ne furent jamais destinées à être jouées ensemble ; ils portent un titre que Chopin s'est approprié (ils ont, en effet, peu à voir avec les Scherzos antérieurs de Beethoven et de Mendelssohn ou avec le fait que ce terme dérive du mot « scherzo » signifiant « blague », « plaisanterie »—encore que Chopin préserve la structure A—B—A de leur ancêtre musical, le menuet et trio, en introduisant dans chacun une paisible section centrale contrastive) ; enfin, ils furent presque contemporains des Ballades (puisque composés respectivement en 1831–5, 1837, 1839 et 1842–3).

Quelques partitions instrumentales avaient déjà été baptisées « scherzo » (ainsi la Bagatelle op. 33 n° 2 de Beethoven) mais avec son Scherzo n° 1 en si mineur op. 20 Chopin instaura une forme musicale nouvelle et indépendante. Commencée à Vienne en 1831 et achevée à Paris en 1835, cette pièce s'ouvre sur deux accords dissonants percutants, qui ont dû paraître audacieux à l'époque, avant de foncer dans un océan de passion turbulente et tourmentée. Le quasi-trio en si majeur est l'un des rares épisodes chopiniens recourant à une citation directe—un chant populaire polonais intitulé « Lulaj-z Jezunia » (« Dors, petit Jésus »). Une reprise du matériel antérieur mène à une rageuse coda assortie d'une gamme chromatique que Liszt (et maints virtuoses après lui) entremêlait d'octaves.

Le Scherzo n° 2 en si bémol mineur op. 31, l'une des compositions les plus célèbres de Chopin, voit une ouverture tout aussi saisissante et originale précéder un fort lyrique thème principal en ré bémol majeur. Passé une section centrale de type choral, la musique, de plus en plus agitée, atteint un apogée avant de revenir au thème initial puis de se précipiter une dernière fois vers la coda triomphante.

Le Scherzo n° 3 en ut dièse mineur op. 39 est la seule œuvre que Chopin dédia à *un* élève, Adolf Gutmann.

Partiellement composé à Majorque en 1839, il fut achevé à Nohant la même année. Son thème principal est une bouffée d'octaves « irritées, grincheuses et farouchement méprisantes » (Niecks) et sa section centrale est un thème en style de choral orné d'une délicate tombée d'arpèges brisés. Cet épisode est réitéré après une reprise de l'impétueux thème liminaire, que Chopin traite, contre toute attente, avec une modulation d'une beauté qui vous prend au cœur.

Le dernier Scherzo, le n° 4 en mi majeur op. 54, est le seul à n'être pas en mineur, d'où un climat foncièrement paisible et radieux—c'est malgré tout le plus difficile des quatre à jouer. Chopin adopte la structure basique A—B—A, même si chaque section est subtilement développée grâce à de multiples procédés textuels et thématiques. Les scintillantes pages conclusives de cet op. 54 sont à des lieues de la gravité des codas des trois autres scherzos.

## Polonaises DISQUES COMPACTS © & ⑦

La première pièce connue de Chopin fut une Polonaise (en si bémol majeur, restée inédite jusqu'en 1947) qu'il composa à sept ans. Sa première musique publiée fut, elle aussi, une Polonaise (en sol mineur, datant également de 1817 et éditée à titre privé à Varsovie, la même année), tout comme sa première partition autographe à nous avoir été conservée (Polonaise en la bémol majeur, parue en 1902) et sa dernière grande œuvre solo, la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 écrite en 1846, trois ans avant sa mort.

La polonaise fut encore une de ces formes que Chopin exhaussa, fournissant des modèles à Liszt, à Scharwenka et à leurs successeurs. Néanmoins, et l'on ne s'en étonnera pas, ses essais d'enfance laissent peu deviner l'originalité des polonaises de sa maturité. Six polonaises furent publiées posthument : les deux écrites en 1817 et celle en la bémol majeur, évoquées plus haut ; une quatrième en sol dièse mineur, rédigée en 1822 ; une

cinquième en si bémol mineur fondée sur un air de *La gazza ladra* de Rossini (publiée seulement en 1879) ; enfin, celle en sol bémol majeur écrite en 1829 mais éditée en 1870.

Les trois Polonaises op. 71 font partie des œuvres (opp. 66–74) publiées après la mort de Chopin par son ami Julian Fontana, contre la volonté du défunt mais avec l'assentiment de sa mère et de ses sœurs. La première, en ré mineur, date probablement de 1825, les n<sup>os</sup> 2 (en si bémol majeur) et 3 (en fa mineur) remontant, elles, à 1828.

Si l'on excepte l'*Introduction et Polonaise brillante* op. 3 pour piano et violoncelle (1830) et la *Grande Polonaise* op. 22 pour piano et orchestre (1830–35), sept années s'écoulèrent avant que Chopin ne signât de nouvelles polonaises pour piano solo. Les deux Polonaises op. 26 (1836), en ut dièse mineur et en mi bémol mineur, sont l'antithèse des précédentes : écrites avec une maturité toute neuve, elles reflètent aussi l'exil parisien de Chopin. Loin d'imposer un traitement virtuose à la forme de danse, elles sont tour à tour les fières célébrations des splendeurs passées de la Pologne et les échos désolés de son ploiement sous le joug russe. Le trio de la Polonaise en ut dièse mineur pourrait presque être un nocturne avec, en seconde partie, un duo soprano/basse, prototype de l'Étude en ut dièse mineur op. 25 n<sup>o</sup> 7. La Polonaise en mi bémol mineur, dite la « Sibérienne » ou « Révolte », a un trio mélodiquement un peu similaire aux débuts de la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven et de la Symphonie n<sup>o</sup> 5 de Tchaïkovsky.

La première des deux Polonaises op. 40, la « Militaire » en la majeur, est l'une des musiques les plus populaires de Chopin, peut-être l'archétype de la structure, du rythme et du caractère des six polonaises de sa maturité. Le compositeur se montre patriote comme jamais dans cette œuvre héroïque à souhait mais étrangement

dépourvue de coda, qui se contente de réitérer le thème initial avant une brusque conclusion. S'il s'agit là de broser la grandeur de la Pologne, alors l'op. 40 n<sup>o</sup> 2 en ut mineur, écrit un an plus tard (1839) en dépeint la souffrance dans une musique majestueuse, des plus émouvantes. Les Polonaises de l'op. 40 sont dédiées à Julian Fontana.

Les deux dernières Polonaises—en fa dièse mineur op. 44 (1841) et en la bémol majeur op. 53 (1842)—sont les plus grandioses essais chopiniens dans cette forme. Celle en fa dièse mineur s'ouvre sur « une ruée d'exaspération, de surprise—et de pause indignée— suivie d'un rugissement de bravade » (Ashton Jonson) avant d'être métamorphosée à mi-parcours en une mazurka tendre et mélancolique. L'op. 53, surnommé l'« Héroïque », compte parmi les œuvres pianistiques les plus célèbres—une épopée à couper le souffle qui, entre les mains d'un grand pianiste, peut être inoubliable. L'introduction à elle seule est un chef-d'œuvre plantant parfaitement le décor de ce qui va suivre. Sa section centrale saisissante, avec ses descendant octaves à la basse, en doubles croches, évoque, entend-on souvent, une charge de cavalerie mais, si on la joue au tempo correct, avec grandeur et majesté, comme Chopin le demandait instantamment, alors elle tient plus de la cavalcade qui s'approche.

Par son titre comme par sa structure, la *Polonaise-Fantaisie* en la bémol majeur op. 61 est unique. Il s'agit d'une œuvre exploratoire, originale, qui, nous révèle le manuscrit, donna bien du fil à retordre à Chopin. Le rythme distinctif de la polonaise ne ressort guère que dans le thème inaugural, la « fantaisie » sous-entendant comme une improvisation rhapsodique. Grâce au rappel thématique et à son sens subconscient de la forme, du tempo et de la proportion, Chopin réussit un ensemble remarquablement cohérent.

## Impromptus DISQUE COMPACT ⑦

L'application à la musique du terme français « impromptu » est surtout connue à travers les courtes œuvres chantantes de Schubert et de Chopin (lequel, pour une fois, trouva par hasard un titre sans révolutionner le genre et ce sont les impromptus de Schubert qui sont généralement les plus célèbres). La première fois que Chopin utilisa ce mot, ce fut en 1834 pour sa *Fantaisie-Impromptu*, l'une de ses pièces les plus populaires, dont il n'approuva cependant jamais la publication (elle fut éditée posthument par Julian Fontana en 1855 sous le numéro d'opus 66). Elle conjugue les éléments de l'« étude » et du « nocturne » avec un effet charmant. Sa fameuse mélodie centrale est l'une des plus mémorables de Chopin.

Chose significative, chaque Impromptu se vit allouer—comme les Scherzos et les Ballades—un numéro d'opus. L'Impromptu n° 1 en la bémol majeur op. 29 (1837), parmi les compositions les plus belles et les plus spontanées de Chopin, suit étroitement le modèle de l'op. 66. Le n° 2 en fa dièse majeur op. 36 a une structure entièrement nouvelle, avec une ouverture onirique évoluant en une marche en ré majeur pour s'achever sur trois pages de passages brillants. Le troisième Impromptu en sol bémol majeur op. 51 existe en deux versions ; c'est la dernière finale qui est enregistrée ici. Voilà une pièce étrange, peu réjouissante, pour laquelle Chopin avait une tendresse particulière, au témoignage de son élève Lenz.

## Nocturnes DISQUES COMPACTS ⑧ & ⑨

C'est au compositeur-pianiste irlandais John Field (1782–1837) que revient l'invention du nocturne pianistique, dans lequel une gracieuse mélodie chante par-dessus un doux accompagnement, un peu à la manière des cantilènes opératiques au long souffle de Bellini. Chopin, lui, en fit quelque chose de bien plus sophistiqué

mélodiquement et harmoniquement, même si la plupart des siens conservent une structure simple (A–B–A) et un accompagnement à la main gauche relativement peu complexe. Entre 1830 et 1846, il en rédigea dix-huit, qui furent publiés grosso modo dans leur ordre de composition. À ce canon « généralement admis » s'ajoute un exemple précoce datant de 1827 mais publié seulement en 1855 : le Nocturne n° 19 op. 72 n° 1, l'une des œuvres éditées par Fontana. Quant au n° 20 en ut dièse mineur de 1830 (paru en 1875), on ne sait au juste s'il fut achevé avant ou après le Concerto pour piano n° 2 en fa mineur et la mélodie *Życzenie* (« Le souhait de la jeune fille »), deux œuvres de 1829 avec lesquelles il a du matériel en commun. Le n° 21 en ut mineur (1837–1827 selon certains musicologues— ; publié en 1938) est, comme le n° 20, sans numéro d'opus ; Chopin n'en autorisa pas la publication.

Le deuxième des trois nocturnes op. 9, édité en 1832 et dédié au jeune et brillant pianiste Camille Pleyel, est, après la « Marche funèbre » de la Sonate n° 2, l'œuvre la plus célèbre de Chopin ; ironiquement, c'est le plus proche (dans la forme et dans le fond) d'un certain nocturne de Field (H30 ; 1816), également en mi bémol majeur, qui lui servit à l'évidence de modèle. Ce Nocturne fit plus pour la popularité parisienne de Chopin que tout ce qu'il avait publié jusqu'alors. Le corpus suivant montre déjà une nette évolution. Les Nocturnes en fa majeur et en fa dièse majeur (1832), ainsi que leur pendant en sol mineur (1833), furent publiés sous le numéro d'opus 15 et dédiés au pianiste-compositeur Ferdinand Hiller, ami intime de Chopin. Sur le manuscrit du n° 3, ce dernier écrivit : « Après une représentation de Hamlet », avant de se raviser et de raturer cette phrase sur un « Non ! Laissons-les deviner par eux-mêmes ».

Deux autres Nocturnes op. 27 suivirent en 1836, l'un en ut dièse mineur, l'autre en ré bémol majeur, qui arbore



l'une des mélodies les plus raffinées et les plus émouvantes de Chopin. Les amateurs de ballet reconnaîtront dans le second Nocturne op. 32 la section d'ouverture de *Les Sylphides*. Dans un article consacré aux deux Nocturnes op. 37 en sol mineur et en sol majeur, Schumann trouva que Chopin avait « changé et vieilli ; il aime encore l'ornementation, mais de ce genre plus majestueux sous lequel l'idéalité poétique luit avec plus de transparence » ; l'op. 37 n° 2 aurait été inspiré par la traversée de nuit jusqu'à Majorque ; son deuxième sujet est certainement l'un des plus beaux de Chopin.

Avec le Nocturne en ut mineur op. 48 n° 1, nous arrivons au plus grandiose des nocturnes chopiniens. Divers commentateurs y ont attaché des idées programmatiques mais, que l'on y entende « la contrition d'un pêcheur » (Kleczynski) ou l'« expression magistrale d'une grande et puissante douleur, comme lorsqu'un grave malheur frappe sa patrie » (Kullak), l'œuvre a une intensité narrative qui rivalise avec celle des Ballades. Son pendant en fa dièse mineur, l'op. 48 n° 2, est plus léger mais non moins magnifique. Chopin dit à son élève Gutmann qu'il fallait jouer la section centrale comme un récitatif : « un tyran donne des ordres » (les deux premiers accords), « et l'autre demande grâce ». Ces deux pièces furent composées en 1841 et publiées l'année suivante.

Le Nocturne op. 55 n° 1 en fa mineur semble confiner à l'improvisation, avec encore une de ces mélodies providentielles de Chopin, là où le n° 2 en mi bémol majeur est un ruisseau de pur lyrisme qui se démarque par son absence de section centrale contrastive. Il mérite vraiment d'être au moins aussi connu que l'« autre » Nocturne en mi bémol. Les délicats coups de pinceau de sa coda sont absolument envoûtants. Cet op. 55 est dédié à l'élève écossaise (et future bienfaitrice) de Chopin, Jane Stirling.

Les deux derniers Nocturnes (op. 62, composés et publiés en 1846) sont en si majeur et en mi majeur : le premier est marqué par un « charme corsé » (Huneker), le second a comme un parfum d'adieu, sa coda traînante donnant l'impression que Chopin ne voulait pas prendre congé de cette ultime œuvre que lui inspira la forme nocturne.

## Valses DISQUE COMPACT ®

La valse atteignit Varsovie à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle. Adolescent, Chopin avait connu les vales pour piano de Polonais comme Maria Szymanowska, Kurpiński, Dobrzyński et Stefani. Lorsqu'il arriva à Vienne, les vales de Joseph Lanner et de Johann Strauss I balayaient l'Europe. Concernant le piano, la référence cruciale fut la pionnière *Invitation à la danse* de Weber.

Chopin attendit d'avoir composé treize mazurkas et polonaises pour s'essayer à la valse, en 1829. Seules huit de ses vingt vales parurent de son vivant : les deux Valses op. 69, les trois Valses op. 70 et six vales anciennes (sur un ensemble de sept), sans numéro d'opus, furent éditées posthument. Certaines sont remarquables, comme celles du poétique op. 69 n° 2 en si mineur et de l'op. 70 n° 3 en ré bémol majeur, inspirée par Konstancja Gładkowska (cf. paragraphes sur les Concertos) et composée, nous dit Chopin, « tôt ce matin » (3 octobre 1829). Parmi toutes les vales posthumes sauvées pour la postérité, réjouissons-nous surtout qu'il y ait eu l'étonnante Valse en mi mineur (1830). Comme pour la *Fantaisie-Improptu*, on voit mal comment Chopin a pu passer à côté d'elle : avec son introduction de bravoure, sa coda et ses motifs entraînants, elle a tout d'une œuvre aboutie.

Écrite à Vienne en 1830, la *Grande valse brillante* en mi bémol majeur op. 18 fut la première valse dont Chopin autorisa la publication. Elle a ceci de particulier qu'on

peut effectivement danser dessus (comme le reflète son inclusion dans *Les Sylphides*), les valse ultérieures s'apparentant davantage à des « poèmes à danser », bien loin des valse de Lanner et de Strauss, ses modèles.

En 1838, Schumann accueillait ainsi les trois Valse op. 34 : « [Elles] raviront plus que tout, tant elles diffèrent des valse ordinaires et sont d'un genre où seul Chopin ose s'aventurer, comme lui seul ose même en inventer, en regardant longuement, inspiré, les danseurs ... Une telle vague de vie flue en elles qu'elles semblent avoir été improvisées dans la salle de bal. » La n° 1 en la bémol revisite nombre des idées rythmico-motiviques de l'op. 18 ; la n° 2 en la mineur, la préférée de Chopin, s'ouvre sur une lancinante et mélancolique mélodie façon violoncelle ; la n° 3 en fa majeur vaut par le passage *moto perpetuo* et par les contre-rythmes de ses sections extrêmes, mais aussi par sa séquence d'acciaccaturas médiane.

Lenz rapporte que, pour Chopin, la Valse en la bémol majeur op. 42 « bondissant depuis le trille de huit mesures devait évoquer une pendule à carillon. Lorsqu'il l'interprétait, elle incarnait au plus haut point son style de rubato ; il la jouait comme un *pianissimo* strettifiant ininterrompu, la basse maintenant un implacable battement. Une guirlande de fleurs serpentant parmi les couples de danseurs ! »

La dernière trilogie de Valse op. 64, publiée en 1847, s'ouvre sur la Valse en ré bémol dite « Valse-minute », l'une des œuvres les plus célèbres de toute la littérature pianistique. Son statut rebattu ne devrait cependant pas nous détourner du miracle de son économie et de son invention. (Malgré son surnom, il est impossible de la jouer en une minute, musicalement du moins.) La n° 2 en ut dièse mineur oscille entre un premier thème languissant d'amour, un rapide passage en croches aux échos d'op. 42 et un tendre thème façon nocturne, en ré

bémol. Ces deux chefs-d'œuvre miniatures contrastés précèdent une autre valse en la bémol, moins connue mais avec un thème empreint de nostalgique regret, gracieux et insinuant.

## Mazurkas DISQUES COMPACTS ① & ②

On a dit des mazurkas qu'elles sont l'âme de Chopin car, plus directement que ses autres compositions, elles dévoilent des facettes de sa personnalité et de ses émotions. La mazurka ne fut pas une danse nationale et une forme de danse stylisée avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, soit bien après la polonaise. Bien que devant son nom à la région de Mazovie, aux environs de Varsovie, elle regroupe différentes danses régionales apparentées, notamment la *mazur*, l'*oberek* et la *kujawiak*. Toutes ont en commun la mesure ternaire, un deuxième ou un troisième temps fortement accentué (avec tapement de talon) et un rythme pointé. Certaines de ces variantes régionales sont rapides et délirantes (ainsi les *obereks*), d'autres sont teintées de mélancolie.

Chopin préserva la quintessence de la mazurka—les brusques changements d'émotion ou la basse en bourdon des cornemuses—, tout en lui donnant ses lettres de noblesse, comme il l'avait fait pour la valse, la polonaise et le nocturne. Mieux, il insuffla à ces poèmes miniatures (ils dépassent rarement les quatre minutes) plus d'audace harmonique que dans la plupart de ses autres œuvres. Parfois, son écriture frôle l'expérimental.

On relèvera, surtout dans certaines mazurkas tardives, des exemples de contrepoint subtil—clin d'œil au bien-aimé Bach—dans lesquels les lignes séparées se combinent et s'influencent. Voici une anecdote révélatrice de la manière dont Chopin interprétait ses mazurkas, avec un rubato si libre que d'aucuns le croyaient extravagant. Un jour, Meyerbeer le trouva en train de jouer l'op. 63 n° 3 à  $\frac{3}{4}$ , releva-t-il—c'est du moins ce qu'il entendit lorsque

Chopin prolongea le premier temps de la mesure. Et ce dernier d'insister : non, il jouait bien en mesure ternaire. Non, riposta Meyerbeer en battant la mesure, c'est à quatre temps. Chopin, dit-on, hurla de rage à l'idée de ne pas s'en tenir strictement à la mesure. Une autre fois, ce fut Karl Halle (qu'on connaîtra mieux sous le nom de Sir Charles Hallé) qui lui fit la même réflexion. Mais il le trouva manifestement dans de meilleures dispositions : après avoir nié qu'il était en train de jouer à  $\frac{3}{4}$ , Chopin finit par lui donner raison, riant de ce que c'était là un « trait nationaliste ».

Tout au long de sa carrière, ce fut à la forme mazurka que Chopin revint le plus souvent ; ses plus anciennes mazurkas furent celles du diptyque en si bémol majeur et en sol majeur, composé et publié à Varsovie en 1826 ; et sa dernière œuvre fut une mazurka, celle en sol mineur op. 67 n° 2, éditée en 1855. En tout, ce sont environ soixante-deux mazurkas qu'il écrivit (plus si l'on inclut des pièces douteuses et apocryphes), dont quarante et une parurent de son vivant, par groupes de trois, quatre ou cinq. Il arrive que la chronologie de leur composition soit incertaine. Parfois, les idées qu'il avait improvisées attendirent un peu avant d'être couchées sur le papier, révisions et ravissements retardant ensuite d'autant la publication. Pour faire court, les neuf mazurkas des opp. 6 et 7 furent rédigées à Vienne en 1830, peu après que Chopin eut quitté Varsovie et entendu parler de l'insurrection malheureuse des Polonais contre les Russes. Les trente-deux mazurkas disséminées dans les opp. 17 à 63 furent écrites et publiées entre 1833 et 1847, à intervalles à peu près réguliers. Quant aux huit mazurkas des opp. 67 et 68, dont Chopin avait ordonné la destruction mais que Julian Fontana publia posthument, elles furent rédigées entre 1827 (op. 68 n° 2) et 1849 (op. 67 n° 2) ; treize mazurkas, enfin, sont sans numéro d'opus, surtout des œuvres de jeunesse

parues isolément du vivant du compositeur ou après sa mort—celle en la bémol majeur, par exemple, date de 1834 mais attendit 1930 pour être imprimée.

## Concertos pour piano

DISQUE COMPACT ③

Entre 1827 et 1830, Chopin écrivit quatre de ses cinq œuvres pour piano et orchestre ; la *Grande Polonaise* de 1835 sera sa dernière pièce dans cette forme. Alors que les partitions du CD ③ se sont accrochées à la marge des programmes de concert (ainsi la *Grande Polonaise* op. 22, plus souvent entendue dans sa version solo), les deux concertos pour piano n'ont guère quitté le devant de la scène. Rares sont les grands pianistes qui n'en ont pas au moins un à leur répertoire, le public ne se lassant jamais de les entendre, séduit par la force du matériel mélodique et par l'expression claviéristique, si singulière, de Chopin.

Le Concerto pour piano n° 2 fut écrit, on le sait, avant le n° 1 (en mi mineur op. 11), lequel doit sa désignation au simple fait qu'il parut le premier, en 1833. On a beau jeu de voir ces concertos comme des cas à part, sans équivalents contemporains. Cependant, la disponibilité des enregistrements permet aux auditeurs d'apprécier combien Chopin puisa chez Hummel, Field, Weber et Moscheles—et, dans une moindre mesure, chez Kalkbrenner, Herz et Ries. Certains matériels thématiques du Concerto en la mineur de Hummel rappellent ainsi étrangement ceux du Concerto en mi mineur de Chopin.

L'op. 11 a une très longue exposition orchestrale (deux fois plus longue que celle de l'op. 21) marquée *Allegro maestoso*. L'apparition du touchant second sujet, archétypique de Chopin, est un moment d'exquise beauté. Le deuxième mouvement, étiqueté *Romanza*, est un languide thème en mi majeur façon nocturne auquel s'oppose un second sujet en si majeur. Le 15 mai 1830,

Chopin travaillait encore à ce Concerto lorsqu'il précisa dans une lettre ce qu'il pensait de ce mouvement—c'est l'une des rares fois où il fait allusion à un programme caché derrière sa musique : « Il n'est pas fait pour être fort ; c'est plus une romance, paisible, mélancolique ; il faudrait qu'il donne l'impression de contempler tendrement un lieu rappelant mille souvenirs chers. C'est une espèce de méditation par un splendide temps de printemps, mais au clair de lune. Voilà pourquoi j'ai étouffé l'accompagnement. » Le mouvement final (*Vivace*) est un rondo enjoué ressemblant un peu à la populaire danse folklorique polonaise appelée *krakowiak*. Malgré le signe de la mesure du Concerto, il est, comme la *Romanza*, écrit en mi majeur. Chopin tint le piano lors de la création de cette œuvre donnée d'abord en privé le 22 septembre 1830, puis en public, à l'Hôtel de ville de Varsovie, le 11 octobre. Ce fut son dernier concert en Pologne.

La première du Concerto n° 2 en fa mineur op. 21 avait eu lieu sept mois auparavant, au Théâtre national de Varsovie, le 17 mars 1830. Le concert se joua à guichets fermés (huit cents personnes, un record pour Chopin) et le succès fut tel qu'on en organisa un second pour le 22 mars. Ces événements marquèrent les premiers succès commerciaux du pianiste Chopin. « Le premier *Allegro* n'est accessible qu'à quelques-uns », écrivit-il à son ami Tytus Woyciechowski. « Il y eut quelques bravos mais uniquement, je pense, parce qu'ils furent déconcertés—Qu'est-ce que c'est?—et qu'il leur fallut se poser en connaisseurs ! L'*Adagio* et le *Rondo* firent plus d'effet ; on a entendu des cris spontanés. »

Le lancinant deuxième mouvement fut inspiré par l'engouement de Chopin pour la soprano Konstanca Gladkowska. « Six mois ont passé et je n'ai pas encore échangé une syllabe avec elle, dont je rêve chaque nuit », écrivit-il en 1829, avouant : « pendant que mes pensées

étaient avec elle, je composai l'*Adagio* de mon Concerto ». Comme la *Romanza* du Concerto en mi mineur, ce mouvement est dans l'esprit d'un nocturne, sauf qu'il est interrompu par un saisissant passage accompagné de trémolos de cordes—un procédé que Moscheles avait adopté, à un endroit similaire, dans son Concerto en sol mineur de 1825. Un exubérant rondo humblesque conclut cette œuvre avec quelques touches inventives, comme la mise en valeur du second sujet par des violons jouant *col legno* (i.e. avec la baguette de l'archet au lieu de la mèche) et l'introduction de la coda par un cor solo proclamant le ton de fa majeur final.

## Œuvres pour piano et orchestre

DISQUE COMPACT ③

Composée dans la seconde moitié de 1827 et au début de 1828, la première œuvre pour piano et orchestre (op. 2) de Chopin parut à Vienne en 1830 sous le somptueux titre de *Variations en si bémol majeur pour piano et orchestre sur « Là ci darem la mano » de Don Giovanni de Mozart*. Son écriture pianistique doit beaucoup à Hummel, alors modèle de tout jeune pianiste, et la contribution orchestrale est minimale mais, même s'il n'est pas encore pleinement formé, le style singulier de Chopin est, on ne saurait le nier, déjà là—ce que le spécialiste de Chopin Jim Samson appelle « cette qualité insaisissable qu'on reconnaît rétrospectivement pour chopinesque ». Le thème des cinq variations est « Donne-moi la main », le fameux duo de l'Acte I de l'opéra mozartien que Don Juan chante à la jeune paysanne Zerline. Passé une introduction lente, brillamment ornée, et l'exposition du thème, Chopin adopte un schéma de variations assez standard en son temps avec, pour commencer, une variation jouée en triolets, suivie d'un *moto perpetuo*. La Variation 3 requiert une agile main gauche ; la quatrième est une séquence de figures

bondissantes aux deux mains, la cinquième un *Adagio* en si bémol mineur et le finale *Alla Polacca*.

C'est cette œuvre que le jeune Schumann salua par son fameux : « Chapeau bas, messieurs ! Un génie ». Lorsque Chopin la joua pour la première fois à Vienne, le 12 août 1829, il écrivit à ses parents ; « Hier ... j'ai fait mon entrée dans le monde ! ... Dès que je suis apparu sur scène, les bravos ont commencé ; après chaque variation, les applaudissements étaient si forts que je ne pouvais entendre le tutti de l'orchestre. Quand j'ai eu fini, ils ont tellement tapé des mains que j'ai dû sortir et revenir saluer. »

Sa seconde œuvre concertante ne se fit pas attendre avec, cette fois, un matériel emprunté à des airs folkloriques polonais. Chopin lui-même voyait en cette *Fantaisie sur des airs polonais* en la majeur op. 13 un « Pot-pourri sur des thèmes polonais ». À l'évidence, il adorait cette pièce, qu'il garda longtemps à son répertoire, malgré le rôle accessoire de l'orchestre et le soudage un peu gauche des différentes sections. Tous les regards sont braqués sur le pianiste. Une introduction lente cède la place à un plaintif *Andantino* (un chant traditionnel intitulé « Już miesiac zaszedł », « Déjà la lune s'est levée ») et à deux variations brillantes, suivies d'un thème tiré d'un opéra de Karol Kurpiński menant à une conclusion entraînante, avec une *kujawiak* (danse identique à la mazurka).

Après les airs opératiques et nationaux, ce fut sur la danse traditionnelle que Chopin bâtit sa troisième œuvre pour piano et orchestre, contemporaine du « Pot-pourri polonais » (1828). Le *Rondo à la krakowiak* en fa majeur op. 14 est la seule pièce chopinienne à affecter explicitement cette forme de danse polonaise (même si, nous l'avons vu, le finale du Concerto en mi mineur lui ressemble) enjouée, à  $\frac{3}{4}$ , propre à la région de Kraków (Cracovie). Voilà encore une étincelante pièce

démonstrative, malgré un orchestre plus éloquent. Chopin la joua souvent après l'avoir composée, mais il ne semble jamais y être revenu après son départ de Pologne.

Ce fut également la danse qui inspira à Chopin ce qui devait être sa dernière œuvre dans cette forme. La polonaise de l'*Andante spianato et Grande Polonaise* en mi bémol majeur op. 22 fut composée à Vienne en 1830, peu avant l'arrivée de Chopin à Paris. Las, peut-être, de ce *style brillante* chatoyant, il la délaissa jusqu'au jour où lui vint l'idée inspirée de la faire précéder d'une pièce au caractère totalement différent, qu'il conçut en 1834. Il la baptisa *Andante spianato* (en sol majeur), « spianato » signifiant « régulier » ou « plan ». C'est peut-être, pour citer un commentateur, « un couplage assez arbitraire », mais ce n'en est pas moins la seule de ces œuvres indépendantes pour piano et orchestre à être encore jouée régulièrement, fût-ce dans sa version pour piano solo.

## Musique de chambre

DISQUE COMPACT ⑤

En dehors de l'omniprésent piano, le violoncelle fut le seul instrument pour lequel Chopin conçut quelque musique d'importance. Sa première tentative fut une polonaise qu'il rédigea en 1829, lors d'un séjour chez le prince Radziwiłł, gouverneur du grand-duché de Posnanie, lui-même un peu compositeur et violoncelliste. Dans une lettre à son ami Tytus, en novembre, Chopin ne fit pas grand cas de son « alla polacca », n'y voyant « rien de plus qu'un brillant morceau de salon pour les dames ». Il espéra que la fille du prince, Wanda, en travaillerait la partie de piano (il était censé lui donner des leçons de piano), auquel cas ce devait être une pianiste accomplie—son père, lui, ne dut pas être surmené par la partie de violoncelle. L'année suivante, Chopin ajouta une introduction inspirée par son amitié viennoise avec celui qui en sera le dédicataire de l'*Introduction et Polonaise*



GARRICK OHLSSON

brillante en ut majeur pour piano et violoncelle op. 3, le violoncelliste Joseph Merk. Czerny produisit une version pour piano solo de cette œuvre, dont on exhuma aussi un arrangement de Chopin dans les années 1980.

Le Trio avec piano en sol mineur op. 8 fut composé l'année précédente (1828) pour une exécution privée à «Antonin», la propriété du prince Radziwiłł. Il s'agit là du seul exemple d'écriture violonistique de Chopin et il manque singulièrement de style (dans le premier

mouvement, par exemple, le violoniste quitte rarement la première position). C'est une œuvre affable, à quatre mouvements (*Allegro con fuoco*, *Scherzo*, *Adagio sostenuto* et un finale *Allegretto*), mais où l'on retrouve peu de ce jeu entre les trois instruments qui fait tout le charme des trios de Beethoven, de Schubert et de Hummel. Chopin, comme entravé par les limites des procédés classiques, travaille ses idées consciencieusement, sans grande individualité ni imagination ; reste que divers commentateurs louèrent ce Trio comme « l'une des œuvres les plus parfaites et, hélas, l'une des plus oubliées de Chopin » (Charles Willeby), se demandant pourquoi une « pièce si charmante et avenante n'occupe pas plus les salles de concert » (Emanuel Ax).

Dans la chronologie chopinienne des œuvres pour violoncelle et piano, la pièce qui vient ensuite est le *Grand Duo* en mi majeur sur des thèmes du *Robert Le Diable* de Meyerbeer. Composé en 1831, il est une des quatre partitions publiées sans numéro d'opus du vivant de Chopin, qui signe là sa seule musique écrite en collaboration avec quelqu'un—en l'occurrence, son ami violoncelliste Auguste Franckhomme. L'opéra de Meyerbeer avait connu une première sensationnelle à Paris, le 21 novembre 1831, et ses thèmes séduisirent des gens comme Thalberg, Kalkbrenner, Herz et Liszt. Commande de Schlesinger, l'éditeur de Chopin, ce pot-pourri est un morceau de démonstration brillamment exécuté, de ceux qui faisaient alors les beaux jours des salons parisiens.

« J'écris un peu et je rature beaucoup », confia Chopin dans une lettre adressée à sa sœur alors qu'il composait sa dernière grande œuvre, la Sonate pour violoncelle en sol mineur op. 65. « Parfois j'en suis content, parfois non. Je la jette dans un coin et puis je la reprends. » Aucune musique ne lui donna plus de fil à retordre—comme le montrent les vastes esquisses encore existantes de ces pages écrites quand sa santé déclinait—et c'était la

dernière publiée de son vivant. Les quatre mouvements (*Allegro moderato*, *Scherzo*, *Largo* et *Allegro*) prouvent combien il avait poussé loin son aptitude à bâtir une structure de sonate très intégrée, avec des idées développées à partir de divers motifs courts mais connexes.

Certains contemporains de Chopin trouvèrent cette sonate difficile à saisir. Le premier mouvement, surtout, dérouta même ses intimes; les interprètes actuels trouvent toujours que c'est le plus problématique au point de vue de l'équilibre—Chopin lui-même ne le joua pas lorsqu'il créa cette œuvre avec Franchomme le 16 février 1848. À l'évidence, ce premier mouvement avait pour lui quelque sens caché: sur son lit de mort, il pria Franchomme de le lui jouer mais ne put supporter d'en entendre que les premières mesures.

## Mélodies DISQUE COMPACT ③

Comme il est ironique qu'un homme qui sut faire chanter le piano comme personne avant lui ait attaché si peu d'importance à l'écriture pour la voix. Car si Chopin signa une trentaine de mélodies entre 1826 et 1847, rien ne prouve qu'il ait jamais eu l'intention d'en publier une seule, ni même qu'il en jouât une en public. Elles ne furent certainement pas destinées à être chantées sous forme d'intégrale, ce qui corrobore l'idée d'un usage strictement privé. Sans l'initiative de Fontana, les manuscrits survivants (et tous ne le furent pas) auraient été détruits à la mort de Chopin, comme toutes les autres pièces publiées sous les numéros d'opus 66 à 74.

Les choses étant ce qu'elles sont, *Un recueil de mélodies polonaises de Frédéric Chopin* parut en 1859, regroupant seize titres sous le numéro d'opus 74. À Varsovie, Fontana retrouva un autre chant, «Hymne du tombeau», dont la censure russe avait empêché la publication et qui parut isolément, devenant le dix-

septième numéro du corpus. Deux autres pièces, «Czary» et «Dumka» (une version antérieure de l'op. 74 n° 13), finirent aussi par être éditées, mais sans numéro d'opus.

Qu'elles soient romantiques ou nationalistes, toutes les mélodies mettent en musique des poèmes polonais très souvent écrits par des connaissances de Chopin. Dix furent composées sur des textes tirés de *Pionski sielskie* («Idylles»; 1830), un recueil de Stefan Witwicki, ami de la famille Chopin qui s'intéressa beaucoup au folklore et au nationalisme polonais (Chopin lui dédia ses Mazurkas op. 41). Trois autres textes sont du soldat-poète Bohdan Zaleski, dont les stylisations folkloriques reposaient sur des mélodies et des danses ukrainiennes. Selon Fontana, Chopin composa pas moins de dix ou douze mélodies sur des textes empruntés à un recueil fort populaire de poèmes de Wincenty Pol commémorant l'insurrection de novembre 1830. Une seule nous a été conservée: *Spiew grobowy* («Hymne du tombeau»). Chopin inaugura probablement sa série de chants par *Piecz z moich oczu!* («Hors de ma vue!»), la première des deux mélodies qu'il composa sur des vers de son ami intime Adam Mickiewicz, chef de file du romantisme polonais. Son dernier chant, *Melodya* («Élégie»), met en musique un autre grand romantique polonais, Zygmunt Krasiński.

Les mélodies chopiniennes demeurent méconnues, mais deux d'entre elles—*Życzenie* («Le souhait de la jeune fille») et *Moja pieśzczołka* («Mes joies» ou «Ma chérie») —ont longtemps été populaires chez les pianistes grâce aux transcriptions de Liszt, qui arrangea pour piano solo six des dix-neuf chants de Chopin.

## Miscellanées DISQUES COMPACTS ② ④ ⑤ ⑦ ⑧ ⑩

Contrairement au gros de l'œuvre chopinien, de nombreuses pièces pour piano solo ne ressortissent pas à des catégories bien définies. Certaines reçurent des numéros d'opus, d'autres non. Certaines sont des chefs-

d'œuvre essentiels au répertoire pianistique, d'autres sont des esquisses insignifiantes conservées pour la postérité contre la volonté du compositeur. Chronologiquement, la première est l'*Introduction et variations sur un air allemand* (1824), l'une des plus anciennes pages de Chopin. L'air en question, « Der Schweizerbub » (approximativement « Le petit garçon suisse »), était l'un des préférés de Katarzyna Sowińska, l'épouse d'origine allemande du général Sowiński, qui connaîtra la gloire après l'insurrection de 1830. Ce fut elle qui persuada son jeune ami Chopin d'écrire une série de variations. Il s'exécuta, quoique à contrecœur, troussant le tout, nous dit la légende, en moins d'une heure.

Ce fut aussi vers 1824 que Chopin rédigea un autre corpus de variations (à supposer qu'il en fût réellement l'auteur, certaines sources tenant cette série pour apocryphe) : les *Variations en mi majeur sur « Non più mesta » de La Cenerentola de Rossini* pour flûte et piano. Chopin ne récrivit jamais pour la flûte (si tant est qu'il l'ait bien fait) et l'on comprend peut-être ici pourquoi.

Deux ans plus tard survinrent les trois *Eccossaises* op. 72 n° 3 (en ré majeur, sol majeur, ré bémol majeur). L'éccossaise était un air de danse rapide, à  $\frac{2}{4}$ , dont Beethoven et Schubert nous laissèrent des exemples stylisés. Aucune de celles de Chopin ne dépasse la minute. On pourrait prendre la *Marche funèbre en ut mineur* op. 72 n° 2 de 1827 pour une esquisse de la fameuse marche funèbre de la Sonate n° 2 en si bémol mineur écrite dix ans plus tard. Les *Variations en la majeur* (« Souvenir de Paganini ») furent inspirées par le passage du violoniste virtuose à Prague ; le traitement chopinien du fameux *Carnaval de Venise* vaut par sa banale basse à la tonique-dominante, mais aussi par sa manière de préfigurer la *Berceuse*, un chef-d'œuvre de la maturité du compositeur.

C'est un fort contraste qu'offre l'enjoué *Boléro* op. 19

(1833), qui a cependant peu à voir avec la danse espagnole. Peut-être inspiré par le boléro de *La muette de Portici*, l'opéra d'Auber, il a le rythme d'une polonaise, mais Chopin marque qu'il faut le jouer plus vite et plus légèrement (*Allegro vivace*) que ses authentiques polonaises.

Parmi les œuvres méconnues de Chopin figurent les *Variations brillantes en si bémol majeur sur « Je vends des scapulaires » de Ludovic de Hérold* op. 12, également de 1833. Maints commentateurs les méprisent, mais elles font un efficace et étincelant morceau de démonstration, bien dans la norme de leur époque, celle de la superficialité élégante. Le plus remarquable, c'est d'avoir su rendre aussi divertissant pareil thème tristounet.

Plusieurs miniatures sans importance, de simples esquisses, ajoutent peu à notre compréhension de Chopin : la *Contredanse* en sol bémol majeur (1827 ; publiée en 1943), *Cantabile* en si bémol majeur (1834 ; publié en 1931), *Largo* en mi bémol majeur (1837), *Fugue* en la mineur (1841, qui sonne comme une parodie de Bach) et *Feuille d'album* en mi majeur (1843). Une brève œuvre nous en apprend cependant un peu plus : la *Variation sur la Marche d'I Puritani* de Bellini. En 1837, la princesse Belgiojoso pria Liszt de lui concocter avec ses amis pianistes une série de variations sur un thème opératique. Ce sera l'*Hexaméron*, auquel contribueront Liszt lui-même, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin. Tous trouvèrent le moyen de se surpasser dans une difficulté bizarre, tous sauf Chopin : sa Variation n° 6—que Liszt plaça astucieusement en dernier, juste avant son voyant finale—est un Nocturne paisible, réfléchi, en mi majeur (toutes les autres variations sont en la bémol majeur) et c'est la plus mémorable du corpus—une victoire par la modération.

Autre pièce peu importante, mais néanmoins ravissante, la *Tarentelle* en la bémol majeur op. 43 fut



composée durant l'heureuse et fructueuse période de Nohant, en 1841. C'est une version résolument polonaise de la danse italienne : lorsque Chopin demanda à Fontana de la mettre au propre, il le pria aussi de vérifier si la fameuse tarentelle *La Danza* de Rossini était à  $\frac{3}{8}$  ou à  $\frac{3}{4}$  ! « Je préférerais, ajouta-t-il, qu'elle soit comme Rossini. »

Le substantiel *Allegro de concert* en la majeur op. 46 date de la même année. Il s'agit en fait du premier mouvement complet d'un troisième concerto pour piano entamé à Vienne en 1830 puis abandonné par Chopin, las de composer pour piano et orchestre. Il le reprit cependant à Nohant et le publia sous une forme révisée et augmentée. Extrêmement difficile à jouer, ce morceau a ceci d'unique qu'il combine le style pianistique des premiers concertos avec celui du Chopin de la maturité.

Également écrite à Nohant en cette productive année 1841, la *Fantaisie en fa mineur* op. 49 est une œuvre qui, dans sa forme (et plus encore dans sa facture) n'est pas si éloignée des Ballades. Cette composition épique, d'une certaine manière la plus importante de ces miscellanées chopiniennes, est l'un des chefs-d'œuvre absolus du piano, avec une structure originale et un contenu mélodique généreux, inspiré. La mesure ternaire des Ballades est ici remplacée par une mesure à quatre temps, mais le sentiment d'une narration tacite, sous-jacente, est toujours là. Cette *Fantaisie* présente des thèmes et des

partie, peut-être, ne surpasse cet instant magique qui survient à peu près à mi-parcours (à 7'17) quand les turbulentes émotions cèdent la place à la beauté sereine d'une mélodie en si majeur. Ces vingt-quatre mesures de rêverie sont interrompues par un dramatique *sforzando* et par une reprise des thèmes passés, un peu comme pour la conclusion de la section *Lento* du Scherzo en si mineur.

Les deux dernières œuvres de ces miscellanées comptent parmi les plus belles pièces brèves de la maturité de Chopin : la *Berceuse* en ré bémol majeur op. 57 et la *Barcarolle* en fa dièse majeur op. 60. La *Berceuse*—probablement inspirée par la petite fille de la chanteuse Pauline Viardot, qui la laissait aux bons soins de George Sand et de Chopin, à Nohant, quand elle partait en tournée—a une figure *cullando* toute simple, qui ne change pas. Chaque mesure s'ouvre sur le même ré bémol grave et, hormis pour deux mesures vers la fin, alterne doucement entre les harmonies de tonique et de dominante pendant que la main droite dessine, par-dessus, de délicates figures filigranées. La barcarolle traditionnelle, chantée par les gondoliers et exécutée dans un mélodieux mètre à  $\frac{6}{8}$  traduisant les mouvements du bateau, fut une attraction touristique dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Chopin note la sienne à  $\frac{12}{8}$  et la clôt sur quatre octaves *fortissimo*, comme pour nous arracher à notre rêve et nous ramener à la réalité.

JEREMY NICHOLAS © 2008

Traduction HYPERION

climats variés, tous nués de mélancolie, mais aucune

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

# CHOPIN *Das Gesamtwerk*

Von *Jeremy Nicholas*

A LLEIN schon Chopins Biographie hat etwas von angenehmer Ausgewogenheit. Obwohl geborener Pole, hatte er doch zur Hälfte französisches Blut in seinen Adern. Genau wie sein Vater Nicolas Chopin seinen Vornamen in Mikołaj änderte und sich polnischer gab als die Polen (er verriet seinen Kindern übrigens nie seine französische Abstammung), verwandelte sich sein Sohn, auf den Namen Fryderyk Franciszek getauft, in den Pariser Dandy, der der Welt als Frédéric François Chopin bekannt wurde. Die ersten 20 Jahre war Polen sein Lebensmittelpunkt; den Rest seines Lebens verbrachte er in Frankreich, wobei gerade einmal sechs Monate zu weiteren 20 Jahren fehlten. Dieser Dualismus ist ein zentrales Element seiner Musik und spiegelt sich in ihr wider: der heldenhafte Kampf und die nationalen Besonderheiten der Polen und die kultivierte Eleganz der Franzosen.

Chopin war einer der bedeutendsten und innovativsten Komponisten der Musikgeschichte. Mehr als jeder andere trug er zur Entwicklung von Technik und Stil des modernen Klavierspiels bei. Sein Einfluss auf die späteren Generationen von Klavierkomponisten war nachhaltig und steht außer Frage. Er führte eine ganze Palette von neuen Farben, kühnen Harmonien und Ausdrucksmöglichkeiten ein, mit denen er jede Facette von Neuentwicklungen bei der Klavierkonstruktion ausnützte. Glücklicherweise fiel seine Karriere in eine Zeit, in der ständig bedeutende Neuentdeckungen gemacht wurden.

Chopin nimmt eine einmalige Stellung im Pantheon der großen Komponisten ein, und zwar in dreierlei Hinsicht: erstens schrieb er keine Symphonien, Opern, Ballette oder Kirchenmusik und nur sehr wenig Kammermusik. Zweitens beruht sein Anspruch auf Unsterblichkeit nicht auf umfangreichen Großwerken, sondern auf

Miniaturen (sogar seine Konzerte und Sonaten sind in Wirklichkeit eher kurze Stücke, zusammengefügt zu klassischen Formen, die, worüber er sich schon früh klar war, nicht seine Stärke waren). Drittens ist, ungeachtet ihrer Form, jede einzelne Komposition, die er schrieb, mit dem Klavier verbunden.

Im Vergleich mit einigen anderen Kollegen (Bach, Schubert und Liszt sind dabei willkürlich ausgewählte Beispiele) hat er sehr wenig komponiert. Trotzdem ist der Prozentsatz der Stücke, die regelmäßig gespielt werden, im Vergleich zu diesen drei Komponisten außerordentlich hoch. Seine Werke haben bei denen, die sie hören und spielen, nie an Beliebtheit verloren, im Gegensatz z.B. zu vielen Werken von Mozart oder Vivaldi. Chopin war überkritisch bei allem, was er komponierte und zur Veröffentlichung freigab. Im Gegensatz zum scheinbar mühelosen Fluss von Einfällen und Melodien tat er sich, wie wir wissen, beim Komponieren recht schwer. Er konnte zwar brillant improvisieren; aber es bereitete ihm Qual, seine Werke zu Papier zu bringen. Ein Blick auf einige seiner Handschriften beweist das augenfällig. George Sand beschreibt Chopin, wie er verzweifelt versuchte, all das, was ihm in den Kopf kam, zu Papier zu bringen, indem er ausstrich, verwarf, von vorne begann, es wieder ausradierte, und so lange an einem einzelnen Takt arbeitete, bis er zufrieden war. Trotzdem gibt es eigentlich nur wenige Werke, die nicht das Ergebnis spontaner Improvisation zu sein scheinen, wenige, die nicht dem kritischen Selbstanspruch und Geschmack Chopins genügen und wenige, die nicht einen Beitrag zur schier unerschöpflichen Vielfalt von Stimmungen und Einfällen liefern in diesem bemerkenswerten Werk-Kosmos.

\* \* \*

Chopin wurde im Jahre 1810 geboren, wahrscheinlich am 1. März (obwohl einige Quellen eher den 22. Februar bevorzugen), und zwar in Żelazowa Wola, einem kleinen Dorf ungefähr 30 km westlich von Warschau. 1816 begann er Klavierstunden bei Adalbert Żwiny, trat zum ersten Mal im Alter von neun Jahren vor Publikum auf und wurde dann Student bei Józef Elsner, dem Direktor des Warschauer Konservatoriums. Dass Chopin eine solche Originalität und Kreativität entwickelte, ist weitgehend Żwiny und Elsner zu verdanken, die ihm erlaubten, seinen eigenen Weg zu gehen. Obwohl es bei weitem nicht seine erste Komposition ist, wurde das Rondo c-Moll als sein Opus 1 in 1825 veröffentlicht.

1829 zog er zum ersten Mal die Aufmerksamkeit außerhalb Polens auf sich, als er zwei Konzerte in Wien gab, mit einer triumphalen Aufführung seiner Variationen op. 2 über „Là ci darem la mano“. Die schwindende Anziehungskraft Warschaus und seine unerwiderte Liebe zu einer jungen Sopranistin veranlassten dann Chopin, im November 1830 Polen ganz zu verlassen. Er sollte niemals mehr dorthin zurückkehren. Paris blieb der Mittelpunkt für den Rest seines Lebens.

Hier führte er in den höchsten Kreisen der Gesellschaft ein extravagantes Leben und verdiente seinen Lebensunterhalt als hoch bezahlter Klavierlehrer der Aristokratie, wobei er sich allmählich von seiner Pianistenkarriere zugunsten seiner Kompositionstätigkeit abwandte. 1832 gab er sein Debüt in Paris, trat aber vor 1841 in keinem weiteren Konzert mehr auf, in dem er im Mittelpunkt stand. Man hat ausgerechnet, dass Chopin in seiner gesamten Karriere nicht mehr als ungefähr 30 öffentliche Konzerte gab. Seine Kunst war mehr für die intimen Zirkel des Salons geeignet, und er war sich sehr wohl bewusst, dass er wegen seiner schwächlichen Konstitution mit dem Potenzgehab und dem marktschreierischen Starkult von Spielern wie Liszt nicht mithalten konnte.

In den ersten sechs Jahren seines Aufenthalts in Paris gleicht Chopins Sexualleben einem unbeschriebenen Blatt. Er war weit davon entfernt, ein tragisch-leidenschaftlicher Liebhaber für heißblütige Frauen zu sein (obwohl er nie Mangel an Bewunderinnen hatte). 1836 machte er dann die Bekanntschaft mit der Romanautorin George Sand und lebte mit ihr von 1838 bis 1847 zusammen. Dabei pendelte er zwischen seinem Wohnsitz in Paris und ihrem Schloss in Nohant, ungefähr 270 km südlich der Hauptstadt. Die Beziehung, die immer eher einer zwischen Mutter und Sohn glich als zwischen Mann und Frau, fand durch George Sand ein Ende in Verbitterung.

Emotional am Boden und zunehmend unter den Folgen einer Tuberkulose leidend, reiste Chopin nach der Revolution von 1848 von Paris nach London, weil er Geld brauchte. Mit Hilfe seiner betuchten Gönnerin Jane Stirling gab er Konzerte in London, Manchester, Glasgow und Edinburgh. Als er nach Paris zurückkehrte, war er sterbenskrank und verbrachte sein letztes Lebensjahr in so gut wie völliger Zurückgezogenheit, unfähig zu komponieren oder zu unterrichten und angewiesen auf die Hilfe von Freunden. Er starb unter Erstickenisanfällen und Blut spuckend am 17. Oktober 1849. Chopin wurde auf dem Friedhof Père Lachaise bestattet, in der Nähe seines Freundes Bellini. Sein Herz wurde nach Warschau gebracht und in einer Urne in der Heilig-Kreuz-Kirche beigesetzt.

## *Die Klaviersonaten* CD ①

Chopin schrieb vier Sonaten, drei für Klavier und eine für Klavier und Cello. Die Klaviersonate Nr. 1 c-Moll op. 4 komponierte er, als er noch bei Elsner am Warschauer Konservatorium studierte. Sie zählt im Allgemeinen zu seinen schwächsten Kompositionen. Es gibt keine Kritiken oder Berichte, ob sie im 19. Jahrhundert jemals aufgeführt

wurde, ganz zu schweigen durch den Komponisten selbst. Das Werk zeigt wenig von Chopins späterem unverwechselbaren Stil und ist ein angestrebter Versuch, sich mit der Sonatenform auseinanderzusetzen. Das *Allegro* des ersten Satzes—die Pianisten können ein Lied davon singen—ist technisch knifflig. Das hübsche, aber etwas konventionelle Menuett weckt kaum mehr Interesse, das aber beim wenig zielstrebigem *Larghetto* im  $\frac{3}{4}$ -Takt wieder abnimmt. Der vielleicht attraktivste Satz ist das abschließende *Presto*, mit seiner durchgehenden Achtelbewegung, fast ein *Moto perpetuo*.

Im Gegensatz dazu ist die Klaviersonate Nr. 2 in b-Moll op. 35 eines der beliebtesten und originellsten Stücke unter den umfangreicheren Werken der Klavierliteratur. Die Sonate ist allgemein bekannt unter dem Titel „Trauermarsch-Sonate“ wegen ihres berühmten dritten Satzes (ursprünglich 1837 als separates Stück komponiert) und wurde von Chopin 1839 in Nohant vollendet. Der erste ihrer vier Sätze beginnt mit einer kurzen *Grave*-Einleitung. Sie geht in ein unruhiges erstes Thema über (mit der Bezeichnung *doppio movimento* „mit doppelter Geschwindigkeit“), das wiederholt wird vor einer freien Durchführung der Themen und in einer erregten und kraftvollen Coda endet. Es folgt ein kurzes *Scherzo* mit einem sanglichen Mittelteil als Kontrast. Danach schließt sich der Trauermarsch an, dessen gramerfülltes Pochen zweifellos eines der bekanntesten (und sicher auch meistparodierten) Themen ist, die je geschrieben wurden. Für Kontrast ist wiederum gesorgt durch die tröstliche Melodie des Trios, bevor das Marchmotiv wiederkehrt, das uns, wie ein Dichter sagt, „in die Lust des Leids entführt“. Der Trauermarsch ist zwar der berühmteste Teil der Sonate, der umstrittenste aber ist das abschließende *Presto*. Es umfasst nur 75 Takte und besteht aus Unisono-Oktaven in wirbelnden Achtel-Triolen, wie „Wind über Gräbern“ (Carl Tausig).

Die Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58 (1844) ist näher an der klassischen Sonatensatzform, auch wenn man diese formale Struktur kaum bemerkt; derart ungehemmt ergießt sich der Strom der Melodien. So ist z.B. das zweite Thema des ersten Satzes *Allegro maestoso* eines der anrührendsten, die der Komponist je zu Papier gebracht hat. Das folgende *Scherzo* ist kurz, brillant und graziös, ein *jeu d'esprit* in deutlichem Gegensatz zu seinen vier eigenständigen Scherzi. Der dritte Satz beginnt wie ein weiterer Trauermarsch, ist aber in Wirklichkeit eine sanfte Barkarole, nocturneartig in ihrer träumerischen, fast hypnotischen Entrücktheit. Das Finale, ein rasantes Rondo, ist ein Paradestück an Originalität, nicht bloß einer der technisch schwierigsten Sätze, die Chopin geschrieben hat, sondern auch einer der ausgelassensten. Eine triumphale Coda beschließt eines der prachtvollsten aller Werke aus Chopins Reifezeit. Der Komponist selbst hat die Sonate nie öffentlich gespielt. Davon hielten ihn zweifellos seine zerbrechliche Gesundheit und sein mangelndes Stehvermögen ab.

## Die Preludes CD ②

Wenn man es ganz prosaisch beschreibt, sind die Preludes op. 28 von Chopin ein Zyklus von 24 Stücken in allen Dur- und Molltonarten, paarweise nach Tonartbezug angeordnet (die Dur-Tonarten und ihre parallelen Moll-Tonart), das Ganze im Quintenzirkel fortschreitend. Sieben von ihnen dauern weniger als eine Minute, nur drei länger als drei Minuten. Aber wenn überhaupt eine Klavierkomposition es weniger verdient, so banal beschreiben zu werden, dann sind es diese kleinen Edelsteine, die allein schon Chopins Unsterblichkeit garantiert hätten.

Zu Bachs Zeiten ging ein Präludium einem weiteren Stück voraus, sei es einer Fuge (wie bei vielen seiner Orgelwerke und den zwei Bänden des *Wohltemperierten Klaviers*) oder Tanzsätzen in einer Suite, obwohl auch

Bach selbst kurze eigenständige Präludien für ein Tasteninstrument komponierte. Noch im frühen 19. Jahrhundert war es allgemein üblich, dass Pianisten als Vorspiel zu ihrem Konzert kurz improvisierten, als Möglichkeit, ihre Finger zu lockern und sich zu konzentrieren. Diese Tradition nun führte zur Komposition einer ganzen Reihe von Präludien-Sammlungen, die alle Dur- und Moll-Tonarten umfassten, wie z.B. die von Hummel (1814), Cramer (1818), Kalkbrenner (1827), Moscheles (1827) und Kessler (1834), der seine Sammlung Chopin widmete.

Diese Vorläufer gehen selten über kurze technische Übungen hinaus. Nicht zum ersten und letzten Mal nahm Chopin eine bestehende Form und hob sie auf ein ungeahntes Niveau, indem er das Klavier-Präludium als Miniatur-Tondichtung einführte, die unzählige Emotionen und Stimmungen ausdrücken konnte. Seine Preludes wiederum dienten als Vorbild für die Preludes von Heller (op. 81), Alkan (op. 31), Cui (op. 64), Busoni (op. 37) und Rachmaninow (opp. 23 und 32), von denen die letzteren in ihrer Summe ebenfalls alle 24 Tonarten umfassen.

Chopins erster Versuch in dieser Gattung war ein eigenständiges Prelude in As-Dur (1834 komponiert, aber erst 1918 veröffentlicht), das er allerdings nicht so betitelte, sondern sich mit einer Tempoangabe begnügte. Man kann hier wie in manchen der Preludes op. 28 bestimmte Anklänge an einige Bach-Präludien erkennen, in diesem Fall an das Präludium D-Dur aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Nie verwendet Chopin jedoch irgendwelche spezifischen Elemente der Fuge oder den Kanons; sein Kontrapunkt entsteht als natürliches Ergebnis der musikalischen Struktur. Im h-Moll-Prelude z.B. hat der Bass eine zweifache Funktion, den einer Melodielinie und den einer harmonischen Stütze. Bezeichnenderweise nahm Chopin 1838 seine

Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* mit auf die verhängnisvolle Mallorca-Reise mit George Sand. Denn hier legte er letzte Hand an den Zyklus, mit dem er sich seit 1836 immer wieder beschäftigt hatte. Das letzte Prelude wurde am 22. Januar 1839 vollendet.

Viele Preludes haben anschauliche Bezeichnungen bekommen. Chopin wäre darüber sicher nicht glücklich gewesen; denn keines seiner Werke ist Programm-Musik. Trotzdem muss es keine schlechte Idee sein, wenn man an das bekannteste Stück von ihnen denkt (Nr. 15 Des-Dur, das sog. „Regentropfen-Prelude“), welches das ständige tropf-tropf-tropf des Regens auf dem Dach seiner Behausung in Valldemosa beschreibt. Nr. 4 in e-Moll und Nr. 6 in h-Moll, allen jungen Klavierspielern bekannt, wurden bei Chopins Begräbnis auf der Orgel gespielt. Das stürmische Nr. 16 in b-Moll zählt zu den technisch kniffligsten von allen seinen Werken, während Nr. 20 in c-Moll drei Variationenwerke angeregt hat, von Busoni (zwei) und von Rachmaninow. Chopin kehrte zu dieser Form nur noch einmal 1841 zurück, als er das zauberhaft Prelude cis-Moll op. 45 komponierte.

## Die Rondos CDS 2 & 4

Chopin schrieb vier Rondos. Nicht mitgezählt sind dabei die zweiklavierige Version des C-Dur-Rondos op. 73 (erst nach seinem Tod im Druck erschienen), das *Rondo à la krakowiak* für Klavier und Orchester op. 14 (1828) und das Arrangement für Klavier zu vier Händen, das er 1834 vom ersten dieser Art anfertigte, dem Rondo c-Moll op. 1.

Die Rondoform war zu Anfang des 19. Jahrhunderts recht populär—Hummel und Weber schrieben viele bedeutende Beispiele—, aber man findet nur wenig von Chopins unverwechselbarer Tonsprache im c-Moll-Rondo, dem er die Opuszahl 1 zuwies (er war immerhin erst 15, als er es komponierte). Im folgenden Jahr erschien das

*Rondo à la mazur* in F-Dur, das einzige unter den Rondos Chopins, das nicht im Zweivierteltakt steht, weil ja die Mazurka ein Tanz im Dreivierteltakt ist. Die Mazurka war lebenslang die Form, der Chopin seine privatesten Gedanken anvertraute. Von früherster Jugend an improvisierte er Mazurken und war bestens vertraut sowohl mit der ursprünglichen bäuerlichen Form dieses Tanzes als auch mit den populären Versionen des Salons. Obwohl dieses Rondo noch eine Schülervarbeit ist, zeigt op. 5, welche gewaltigen Fortschritte er in der kurzen Zeit seit op. 1 gemacht hat.

Das Rondo C-Dur op. 73 (auch in einer Version für zwei Klaviere), zwei Jahre später komponiert, aber erst posthum veröffentlicht, zeigt, dass Chopins kompositorische Entwicklung nicht konsequent verlief. Man findet dort nichts von der spezifischen Handschrift und Harmonik aus op. 5, und man hört, was bei Chopin ganz ungewöhnlich ist, in der Einleitung die unverkennbare (und immer noch unvermeidliche) Tonsprache Beethovens, eines Komponisten, zu dem Chopin ein deutlich gespaltenes Verhältnis hatte. Auch im spritzigen Rondothema selbst konnte sich Chopin nicht ganz dem Einfluss von Weber entziehen.

Nur noch einmal kehrte Chopin zur Rondoform zurück, und zwar 1833 mit *Introduction und Rondo* Es-Dur op. 16. Inzwischen hatte sich Chopin in Paris niedergelassen und eingelebt und komponierte eine kleine Anzahl von Stücken, die Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack waren und wofür dieses überschäumende Virtuosenstück, im *stile brillante* geschrieben, ein treffendes Beispiel ist. Die bewegende Melancholie seiner c-Moll-Einleitung lässt den glanzvollen und eleganten Rondeteil noch nicht erahnen. Mit Hummel als Vorbild, aber unverkennbar Chopin, ist es eines der frühen Werke, das weitaus größere Bekanntheit verdienen würde.

## Die Etüden CD ③

Die Sammlung der 24 Etüden opp. 10 und 25 von Chopin sind ein Meilenstein der Klavierliteratur. Auf der einen Seite bilden sie eine Brücke zwischen seinen Lehrjahren und dem reifen Stil; denn für fast alle seine folgenden Entwicklungen in harmonischer und modulatorischer Hinsicht oder was die Fingersätze betrifft, sind hier die Grundlagen gelegt. Sie bieten aber auch ein Vademecum der Klaviertechnik, das, wenn man es einmal beherrscht, uneingeschränkter Zugang zu allen folgenden Klavierkompositionen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein gewährt, auch wenn ihre relativ geringe Länge dem Pianisten nicht ganz das nötige Durchhaltevermögen vermittelt.

Andererseits waren die Chopin-Etüden, obwohl sie keineswegs die ersten Werke mit dem Namen „Etüden“ waren, noch die ersten, die mit dem ausdrücklichen Ziel komponiert wurden, sich mit bestimmten Aspekten der Klaviertechnik zu befassen. Aber sie waren die ersten, die technische Übungen mit Musik von erhabener Poesie in Einklang brachten.

Weil die Etüden seit ihrer Veröffentlichung 1833 und 1837 immer als das *sine qua non* ihrer Gattung galten, wurde allmählich die Tendenz erkennbar, sie als isoliertes Phänomen zu betrachten, das auf fast magische Weise von irgendwo her aus dem Nichts aufgetaucht ist. In Wirklichkeit aber haben wie bei den Preludes viele davon ganz eindeutig Vorgänger, die zu dieser Zeit vergessen waren, die es uns aber heute, da solche Werke leichter zugänglich sind, erlauben, Chopins Musik in einen Kontext zu stellen. So benützen z.B. Cramers D-Dur- und d-Moll-Etüde (1815) und Moscheles' Etüde op. 70 Nr. 11 (1827) ähnliche Wendungen wie Chopins op. 10 Nr. 1 in C-Dur, die die Dehnung und Kontraktion der rechten Hand zum Ziel hat. Die chromatischen Läufe in Moscheles' op. 70 Nr. 3 in G-Dur hat ähnliche chroma-

tische Läufe wie Chopins op. 10 Nr. 2 in a-Moll. Nr. 60 von Clementis *Gradus ad Parnassum* zeigt einen fast identischen harmonischen Ablauf wie Chopins op. 10 Nr. 6, und das in derselben Tonart es-Moll. Dennoch übertrifft Chopin diese früheren Vorbilder an harmonischer Erfindungskraft, melodischem Einfallsreichtum und technischem Fortschritt, indem er den Bereich der Tonalität erweitert und dabei gleichzeitig die Fingertechnik revolutioniert. Die Etüden op. 25 festigen die Errungenschaften von op. 10, indem sie sich mit ähnlichen technischen Problemen beschäftigen—Oktaven, Staccato-Spiel, Legato-Phrasierung, Arpeggien, Sexten u.ä.—, aber mit anderen Mitteln. Viele der bekanntesten Etüden haben eigene Namen erhalten: „Tristesse“ (op. 10 Nr. 3), „Schwarze Tasten“ (op. 10 Nr. 5), „Revolutionsetüde“ (op. 10 Nr. 12), „Harfenetüde“ (op. 25 Nr. 1), „Schmetterlings-etüde“ (op. 25 Nr. 9) und „Sturmetüde“ (op. 25 Nr. 11). Die Sammlung von op. 10 ist Liszt gewidmet, op. 25 Liszts Geliebter, der Gräfin Marie d'Agoult.

Die *Trois nouvelles études* wurden 1839–40 auf Bestellung für eine Klavierschule (*Méthode des Méthodes de piano*) von Moscheles und Fétis komponiert. Im Vergleich mit den Etüden op. 10 und op. 25, ganz zu schweigen von den Bravuretüden von Liszt, Mendelssohn, Henselt und Thalberg, die ebenfalls speziell für diese Klavierschule geschrieben wurden, sind die von Chopin eher introvertiert, obwohl sie sich nach wie vor mit technischen Problemen beschäftigen (Polyrhythmie, Artikulation).

## Die Balladen CD ©

Chopin gab vier Werken, die er 1831–35, 1835–39, 1840–41 und 1842 komponierte, den Titel „Ballade“. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts war die Ballade, deren Kennzeichen intensive Stimmungswechsel sind, als lyrische Literaturform populär geworden; und so hat

Chopin mit der Übernahme des Begriffs eine ausgezeichnete Wahl getroffen. Seine Balladen sind die ersten Tondichtungen für das Soloklavier. Hinter keiner steht eine bestimmte Geschichte, obwohl er sich zweifellos von der patriotischen Dichtung seines Landsmanns Adam Mickiewicz inspiriert fühlte.

Während Chopin einen großen Teil seiner Kreativität den kleineren Formen des Walzers, der Mazurka, des Nocturnes und des Preludes gewidmet hat, komponiert er hier nicht nur in einer umfangreicheren Form, sondern verzichtet nun auf jede vorgegebene oder klassische Norm, um Musik von freier poetischer Ausdruckskraft zu schaffen. Bezeichnenderweise wies er jeder Ballade eine eigene Opusnummer zu. Und wenn sie auch häufig zusammen als Gruppe gespielt werden, sollte man sie als das genießen, was sie sind: unabhängige Werke, die lediglich den Titel miteinander gemeinsam haben.

Der Entwurf zur Ballade Nr. 1 in g-Moll op. 23 entstand ziemlich sicher 1831 in Wien, wurde aber erst nach vier Jahren zur Zufriedenheit Chopins vollendet. Vom spannenden Anfang bis zum Schluss zeigt der Kompositionsstil eine bemerkenswerte Sicherheit, ein Hinweis auf die ungeheuer schnelle Entwicklung von der Extrovertiertheit der Jugendwerke zu reiferen und neuartigen Ausdrucksmitteln. Als Schumann Chopin gegenüber gestand, dass ihm die g-Moll-Ballade von allen am besten gefalle, antwortete Chopin nach einer langen Pause: „Ich bin froh darüber. Es ist die, welche auch ich am meisten liebe.“

Die Ballade Nr. 2 in F-Dur op. 38, Schumann gewidmet, ist deswegen ungewöhnlich, weil sie in F-Dur beginnt, aber in einer anderen Tonart, nämlich a-Moll endet. Der sanfte Rhythmus des einleitenden *sotto voce* lässt einen glauben, dass sich daraus eine schlichte Erzählung in Form eines Pastorale entwickeln wird. Aber weit gefehlt! Das Idyll schlägt plötzlich in einen Alptraum mit wilder

Hektik um (*fortissimo* und *presto con fuoco*), ähnlich der Sturmétude op. 25 Nr. 11. Das sanfte Thema kehrt wieder zurück, nur um ein zweites Mal zermalmt zu werden. Wenn es ein letztes Mal nach der Coda auftaucht, ist es zu einem armseligen Wimmern geschrumpft—in Moll.

Nach so viel Seelenqual vermittelt die Ballade Nr. 3 in As-Dur op. 47 eine optimistische und liebeliche Stimmung, die nicht einmal der stürmische Mittelteil in cis-Moll vertreiben kann. Der Schluss ist dann wirklich die triumphale Bekräftigung des sanft wiegenden Themas, mit dem das Werk beginnt. Chopin komponierte die Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52 im Sommer 1842 in Nohant, wo er nach Monaten der Krankheit wieder Kraft schöpfte. Bei diesem Werk finden wir Chopin auf dem Höhepunkt seines Wagemuts und seines Könnens: die letzten Seiten mit der Minikadenz, der kanonischen Verarbeitung des Anfangsthemas und der glänzende Coda sind bemerkenswerter als alles, was er geschrieben hat.

## Die Scherzi

Die Scherzi haben viele Gemeinsamkeiten mit den vier Balladen: sie sind ein Quartett von unabhängigen Werken, die nie als geschlossene Gruppe zur Aufführung geplant waren: sie haben einen Titel, den Chopin für seinen eigenen Gebrauch umgedeutet hat (diese Scherzi haben weniger zu tun mit den früheren von Beethoven und Mendelssohn oder mit der Wortbedeutung „Scherzo“, d.h. „Scherz“ oder „Spaß“, obwohl Chopin die A–B–A-Struktur der musikalischen Urform, des Menuetts mit Trio, dadurch beibehält, dass er in jedes Werk einen kontrastierenden Mittelteil einfügt); schließlich wurden die Scherzi fast parallel zu den Balladen komponiert: 1831–35, 1837, 1839 und 1842–43.

Es gibt ein paar wenige Beispiele von Instrumentalstücken mit dem Namen „Scherzo“ (z.B. Beethovens Bagatelle op. 33 Nr. 2). Aber mit dem Scherzo Nr. 1 h-Moll

op. 20 schuf Chopin eine neue unabhängige Musikform. Er begann mit der Komposition 1831 in Wien und vollendete sie 1835 in Paris. Es beginnt mit zwei schrill dissonanten Akkorden, die in den Ohren von Chopins Zeitgenossen recht verwegen geklungen haben müssen, bevor es in ein Meer von wirbelnder und schmerzvoller Leidenschaft stürzt. Das Quasi-Trio in H-Dur ist eine der wenigen Passagen des gesamten Chopin-Werkes, wo er ein direktes Zitat verwendet, ein polnisches Volkslied mit dem Titel „Lulaj-ze Jezunia“ („Schlaf, Jesuskind“). Nach einer Wiederholung des ersten Teiles folgt eine wilde Coda mit einer chromatischen Tonleiter, die Liszt (und viele Virtuosen seitdem) mit abwechselnden Oktaven spielten.

Das Scherzo Nr. 2 in b-Moll op. 31, eines der bekanntesten Werke Chopins, hat einen ähnlich spannenden und originellen Beginn, bevor das zutiefst lyrische Hauptthema in Des-Dur einsetzt. Nach einem choralartigen Mittelteil wird die Musik zunehmend erregter und erreicht einen Höhepunkt, um dann zum Anfangsthema zurückzukehren und dem rauschenden Schluss der triumphalen Coda.

Das Scherzo Nr. 3 in cis-Moll op. 39 ist das einzige Werk, das Chopin einem männlichen Schüler gewidmet hat, Adolf Gutmann. Es entstand 1839 teilweise in Mallorca und wurde im gleichen Jahr in Nohant fertig gestellt. Das Hauptthema besteht aus einem „aggressiven, verdrießlichen und beißend höhnischen“ (Niecks) Oktavenausbruch; den Mittelteil bildet ein choralartiges Thema, das von einem zarten Schleier aus gebrochenen Arpeggien umspielt wird. Diese Episode wird wiederholt, nachdem das stürmische Anfangsthema wieder erklingen ist. Aber dann verwandelt es Chopin mit einer Modulation von anrührender Schönheit.

Das letzte Scherzo Nr. 4 in E-Dur op. 54 ist das einzige der vier, das in einer Durtonart steht; und so klingt es vorwiegend unbeschwert und sonnig. Ironischerweise ist



es aber das technisch schwerste der vier Scherzi. Chopin hält sich grundsätzlich an die A–B–A-Form; er erweitert sie jedoch in jedem Abschnitt fast unmerklich durch zahlreiche textliche und thematische Hinzufügungen. Schließlich sind die funkelnden Schlussseiten von op. 54 weit entfernt von der harten Unerbittlichkeit der Codas seiner Schwesterwerke.

## Die Polonaisen CDS ® & ©

Chopins erste bekannt gewordene Komposition war eine Polonaise, die er im Alter von sieben Jahren komponierte (in B-Dur und erst 1947 veröffentlicht). Sein erstes im Druck erschienenes Werk war ebenfalls eine Polonaise. Sie steht in g-Moll, wurde auch 1817 geschrieben und im selben Jahr in Warschau privat verlegt. Und schließlich ist auch die früheste noch existierende Handschrift, die wir von seinen Werken haben, ein Werk dieser Gattung (in As-Dur und 1902 veröffentlicht). Doch damit nicht genug: Sein letztes größeres Werk war auch eine Polonaise, die *Polonaise-Fantaisie* op. 61 von 1846, drei Jahre vor seinem Tod.

Die Polonaise ist eine weitere musikalische Form, bei der Chopin eine schon existierende Gattung auf ein höheres musikalisches Niveau hob und dadurch wiederum Vorbilder für die Werke Liszts, Scharwenkas und späterer Generationen schuf. Gleichwohl überrascht es nicht, dass seine ersten kindlichen Kompositionsversuche noch wenig von der späteren Originalität der reifen Werke dieser Gattung zeigen. Die sechs posthum veröffentlichten Polonaisen umfassen die zwei aus dem Jahre 1817 und die oben schon erwähnte in As-Dur; außerdem eine vierte in gis-Moll von 1822, eine fünfte in b-Moll nach einer Arie aus Rossinis *Die diebische Elster* (erst 1879 veröffentlicht) und schließlich eine Polonaise in Ges-Dur, komponiert 1829 und 1870 erschienen.

Die drei Polonaisen op. 71 gehören zu den Werken, die

nach Chopins Tod durch seinen Freund Julian Fontana veröffentlicht wurden (opp. 66–74), zwar gegen den Willen des Komponisten, aber mit der Zustimmung seiner Mutter und seiner Schwestern. Die erste in d-Moll wurde wahrscheinlich 1825 komponiert, Nr. 2 in B-Dur und Nr. 3 in f-Moll im Jahre 1828.

Wenn man von der *Introduction et Polonaise brillante* op. 3 für Cello und Klavier (1830) und der *Grande Polonaise* op. 22 für Klavier und Orchester (1830–35) absieht, vergingen sieben Jahre, bis Chopin wieder zur Polonaisenform für Soloklavier zurückkehrte. Die zwei Polonaisen op. 26 (1836) in cis-Moll und es-Moll gehören einer völlig anderen Kategorie an als seine früheren Versuche. Sie sind nicht nur mit einer neu erworbenen Reife komponiert, sondern spiegeln auch seine Situation im Pariser Exil wider. Diese Polonaisen sind nicht virtuose Bearbeitungen einer Tanzform, sondern einerseits eine stolze Verherrlichung des verblichenen Glanzes seines Heimatlandes, andererseits Ausdruck sorgenvollen Nachdenkens über dessen Schicksal unter der russischen Fremdherrschaft. Das Trio der cis-Moll-Polonaise wirkt beinahe wie ein eigenständiges Nocturne, dessen zweiter Teil ein Duett zwischen Sopran und Bass darstellt, das Vorbild für die Etüde cis-Moll op. 25 Nr. 7. Das Trio der es-Moll-Polonaise hat einige Ähnlichkeit mit den Anfangstakten von Beethovens „Hammerklaviersonate“ und Tschaikowskys Fünfter Symphonie.

Die erste der zwei Polonaisen op. 40 in A-Dur, die sogenannte „Militärpolonaise“, ist eines von Chopins populärsten Werken. Sie ist wohl von seinen sechs Polonaisen der Reifezeit in Bezug auf Aufbau, Rhythmus und Charakter das typischste Beispiel. Hier zeigt sich der Patriot Chopin am deutlichsten, obwohl es eigenartig ist, dass ein so heroisches Werk keine Coda hat, sondern einfach das Anfangsthema wiederholt und dann abrupt endet. Wenn diese Polonaise ein Abbild von Polens Größe

ist, dann malt op. 40 Nr. 2 in c-Moll, ein Jahr später 1839 komponiert, Polens Leiden mit einer Musik von edler Größe und tiefer Emotion. Die Polonaisen op. 40 sind Julian Fontana gewidmet.

Die beiden letzten Polonaisen in fis-Moll op. 44 und As-Dur op. 53, 1841 bzw. 1842 komponiert, sind Chopins bedeutendste Beiträge zu dieser Form. Die Polonaise fis-Moll beginnt mit „einem Sturm der Verzweiflung und des Befremdens (und einem entrüsteten Innenhalten) — und dann folgt ein Schrei der Auflehnung“ (Ashton Jonson), bevor sich das Stück mittendrin in eine zarte und melancholische Mazurka verwandelt. Op. 53 mit dem Beinamen die „heroische“ ist eines der berühmtesten Klavierstücke überhaupt, ein atemberaubendes Heldenepos, das unter den Händen eines großen Pianisten zu einem unvergesslichen Erlebnis werden kann. Allein schon die Einleitung ist ein Meisterstück, das perfekt die Bühne für das Kommende bereitet. Der eindrucksvolle Mittelteil mit seinen absteigenden Bass-Oktaven soll, wie man gemeinhin sagt, einen Kavallerie-Angriff darstellen; wenn man ihn aber im richtigen Tempo mit Grandezza und Würde spielt, wie es Chopin verlangte, dann klingt es mehr nach einer sich nähernden Reiterparade.

Die *Polonaise-Fantaisie* in As-Dur op. 61 ist, sowohl was ihren Titel als auch was ihren Aufbau betrifft, ein Werk *sui generis*. Es ist ein originelles Werk, in dem Chopin experimentiert, und das ihm, wie man dem Manuskript entnehmen kann, einige Schwierigkeiten bereitet hat, bevor er zu einer befriedigenden Lösung kam. Obwohl bereits beim ersten Thema der charakteristische Polonaisen-Rhythmus auftaucht, fehlt er an anderer Stelle oft völlig, wobei der zweite Teil des Titels „Fantaisie“ wohl das Gefühl rhapsodischer Improvisation andeuten soll. Durch Wiederholung von Themen und seinen instinktiven Sinn für Form, Tempo und Proportion gelingt es Chopin, eine Einheit von bemerkenswerter Geschlossenheit zu schaffen.

## Die Impromptus CD ⑦

Das Wort „Impromptu“ kommt aus dem Französischen und bedeutet „improvisiert“ oder „aus dem Augenblick heraus“. Die berühmtesten Beispiele im musikalischen Bereich sind die kurzen, liedhaften Werke, die Schubert und Chopin mit diesem Titel versehen haben. (Hier verwendet Chopin zum ersten und einzigen Mal einen Titel, ohne etwas an der Gattung zu ändern, und Schuberts Versionen sind letztlich populärer.) Zum ersten Mal benützte Chopin diese Bezeichnung 1834 für sein *Fantaisie-Impromptu*, eines seiner beliebtesten Stücke, das niemals zur Veröffentlichung freigegeben wurde (es wurde 1855 von Fontana posthum als op. 66 herausgegeben). Es vereinigt in gelungener Weise die Elemente der Etüde und des Nocturnes. Die berühmte Melodie des Mittelteils ist eine von Chopins einprägsamsten Eingebungen.

Bezeichnenderweise wurde wie bei den Scherzi und den Balladen jedem Impromptu eine eigene Opusnummer zugewiesen. Das Impromptu Nr. 1 in As-Dur op. 29 (1837) ist eine der schönsten und spontansten Kompositionen Chopins und lehnt sich eng an sein früheres Vorbild von op. 66 an. Nr. 2 in Fis-Dur op. 36 hat eine völlig neuartige Struktur. Ein träumerischer Beginn wird durch einen Marsch in D-Dur abgelöst und endet mit drei Seiten von brillantem Passagenwerk. Das dritte Impromptu in Ges-Dur op. 51 existiert in zwei Versionen, von denen hier die endgültige Form eingespielt ist. Es ist ein eigenartiges und sprödes Stück, für das Chopin nach Aussage seines Schülers Lenz eine besondere Vorliebe hatte.

## Die Nocturnes CDS ⑥ & ⑦

Das Nocturne als Klavierstück war die Erfindung des irischen Komponisten-Pianisten John Field (1782–1837). In ihm singt eine anmutige Melodie über einer sanften

Begleitfigur, eher in der Art von Bellinis langatmigen Opernarien. Chopin erhob Fields Form auf eine deutlich kunstvollere Stufe, melodisch wie auch harmonisch, selbst wenn die meisten eine schlichte A–B–A-Form und eine relativ einfache Begleitung in der linken Hand beibehalten. Zwischen 1830 und 1846 komponierte Chopin 18 Nocturnes, die ungefähr in der Reihenfolge ihrer Entstehung veröffentlicht wurden. Außerhalb dieses „anerkannten“ Kanons existiert ein frühes Beispiel aus dem Jahr 1827, das erst 1855 erschien, das Nocturne Nr. 19 op. 72 Nr. 1, eines der von Fontana herausgegebenen Werke. Nr. 20 in cis-Moll stammt aus dem Jahr 1830 (veröffentlicht 1875). Es ist nicht klar, ob es vor oder nach dem Klavierkonzert Nr. 2 in f-Moll und dem Lied *Życzenie* („Mädchens Wunsch“) vollendet wurde, die beide 1829 entstanden und mit denen das Nocturne einige Gemeinsamkeiten hat. Nr. 21 in c-Moll, 1837 komponiert (einige Musikwissenschaftler datieren es auf 1827), wurde erst 1938 publiziert. Es hat keine Opusnummer und sollte nach dem Wunsch Chopins nicht veröffentlicht werden.

Das zweite der drei Nocturnes op. 9, 1832 veröffentlicht und dem hoch begabten jungen Pianisten Camille Pleyel gewidmet, ist nach dem Trauermarsch aus der Sonate Nr. 2 wohl Chopin bekanntestes Werk und paradoxerweise einem Nocturne von Field (H30, 1816), auch in Es-Dur und eindeutig das Vorbild, in Form und Inhalt näher als jedes andere. Das Es-Dur-Nocturne trug mehr zu Chopins Popularität in Paris bei als jedes andere Werk, das er bis dahin veröffentlicht hatte. Bereits die nächste Gruppe zeigt einen deutlichen Fortschritt. Die Nocturnes in F-Dur und Fis-Dur wurden 1832 komponiert, das in g-Moll im folgenden Jahr. Alle drei wurden als op. 15 veröffentlicht und Chopins engem Freund und Pianisten-Komponisten-Kollegen Ferdinand Hiller gewidmet. Auf das Manuskript von Nr. 3 schrieb Chopin: „Nach einer Aufführung des

Hamlet“. Dann überlegte er es sich noch einmal, strich es aus mit den Worten: „Nein! Lass es sie selbst erraten.“

Zwei weitere Nocturnes op. 27 folgten 1836, und zwar in cis-Moll und Des-Dur. Letzteres enthält eine der wunderbarsten und ergreifendsten Melodien Chopins. Das zweite der zwei Nocturnes op. 32 ist Ballett-Gören als die Einleitung zu *Les Sylphides* bekannt. In einer Besprechung der zwei Nocturnes op. 37 in g-Moll und G-Dur bemerkte Schumann, dass „Chopin sich geändert habe und älter geworden sei. Er liebt immer noch Verzerrungen, aber jetzt von der edleren Art, unter der poetische Ideale transparenter werden“. Op. 37 Nr. 2 war angeblich durch eine nächtliche Überfahrt vom Festland nach Mallorca angeregt worden; sein zweites Thema ist sicher eines der schönsten von Chopin.

Mit dem Nocturne in c-Moll op. 48 Nr. 1 kommen wir zum gewaltigsten und bedeutendsten aller Werke Chopins in dieser Gattung. Verschiedene Kommentatoren haben ihm Programme unterlegt. Aber ob man nun „die Reue eines Sünders“ (Klezynski) oder den „meisterhaften Ausdruck eines großen und überwältigenden Grams, z.B. bei einem großen Unglück, welches das Vaterland erleiden muss“ (Kullak) heraushört: das Werk hat eine erzählerische Intensität, die es mit den Balladen aufnehmen kann. Sein Partner in fis-Moll op. 48 Nr. 2 ist ein weniger gewichtiges, aber trotzdem schönes Werk. Chopin erzählte seinem Schüler Gutmann, dass der Mittelteil wie ein Rezitativ gespielt werden solle: „Ein Tyrann befiehlt“ (die ersten zwei Akkorde), sagte er, „und der andere fleht um Gnade“. Beide wurden 1841 komponiert und im folgenden Jahr veröffentlicht.

Von den zwei Nocturnes op. 55 hat die Nr. 1 in f-Moll große Ähnlichkeit mit einer Improvisation und schenkt uns eine weitere von Chopins himmlischen Melodien. Nr. 2 in Es-Dur ist ein Strom reiner Lyrik und hat im ungewöhnlichen Gegensatz zu seinen Partnern keinen

kontrastierenden Mittelteil. Es würde in jedem Fall verdienen, wenigstens ebenso gut bekannt zu sein wie das „andere“ Es-Dur-Nocturne. Die delikaten Pinselstriche der Coda sind einfach bezaubernd. Op. 55 ist seiner schottischen Schülerin (und späteren Gönnerin) Jane Stirling gewidmet.

Die letzten zwei Nocturnes op. 62, 1846 komponiert und im Druck erschienen, stehen in H-Dur und E-Dur. Das erste hat, wie es von Huneker beschrieben wird, fruchtigen Charme, das zweite den Charakter eines Lebewohls. Seine nicht enden wollende Coda klingt, als ob sich Chopin nur sehr ungern von der letzten Eingebung in dieser Form verabschieden würde.

## Die Walzer

Der Walzer hielt in Warschau in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts Einzug. Als junger Mann hat Chopin die Klavierwalzer von polnischen Komponisten wie Maria Szymanowska, Kurpiński, Dobrzyński und Stefani bestimmt gekannt. Zu der Zeit, als er nach Wien kam, verbreiteten sich die Walzer von Joseph Lanner und Johann Strauß d. Ä. durch ganz Europa. Vor allem aber war, soweit es das Klavier betraf, das bedeutendste Vorbild Webers bahnbrechende *Aufforderung zum Tanz*.

Chopin machte erste Versuche in dieser musikalischen Form erst 1829, zu einer Zeit, als er schon an die 13 Mazurken und Polonaisen komponiert hatte. Von den 20 Walzern, die er schließlich geschaffen hat, wurden lediglich acht zu seinen Lebzeiten gedruckt. Die zwei Walzer op. 69, drei Walzer op. 70 und sechs von sieben frühen Walzern ohne Opuszahlen wurden alle posthum herausgegeben. Unter diesen sind der poetische Walzer op. 69 Nr. 2 in h-Moll und der in Des-Dur op. 70 Nr. 3 besonders erwähnenswert, angeregt durch Konstanca Gładkowska (siehe die Bemerkung zu den Konzerten) und nach Chopin „früh an diesem Morgen“ komponiert (3.

Oktober 1829). Von allen posthumen Walzern, die der Nachwelt erhalten geblieben sind, müssen wir für den brillanten Walzer in e-Moll (1830) besonders dankbar sein. Wie beim *Fantaisie-Improromptu* bleibt es ein Geheimnis, wie Chopin ihn hatte übersehen können. Denn mit seiner bravurösen Einleitung und Coda und seinen schwungvollen Themen hat dieser Walzer alle Markenzeichen eines reifen Werkes.

Der erste Walzer, den Chopin zur Veröffentlichung bestimmte, war der in Es-Dur op. 18, 1830 komponiert in Wien mit dem Titel *Grande valse brillante*. Er unterscheidet sich von allen anderen darin, dass man zu ihm wirklich tanzen kann (ein Beweis dafür ist, dass er Teil von *Les Sylphides* ist). Seine späteren Walzer sind eher Tanz-Poems, in keiner Weise vergleichbar mit den Walzern von Lanner und Strauß, an die er sich anlehnt.

Schumann war ganz begeistert von den drei Walzern op. 34 aus dem Jahr 1838, weil er ihre unvergleichliche Qualität erkannte, und er bemerkte, dass „sie im Ballsaal improvisiert zu sein scheinen“. Nr. 1 in As-Dur nimmt viele von den rhythmischen und melodischen Einfällen von op. 18 wieder auf; Nr. 2 in a-Moll beginnt mit einer klagenden, melancholischen Cello-Melodie und wurde von Chopin selbst sehr geschätzt; bei Nr. 3 in F-Dur sind die *Moto-perpetuo*-Passagen, die Hermielen der Eckteile und Vorschläge im Mittelteil bemerkenswert.

Lenz berichtet, dass laut Chopin selbst, der Walzer As-Dur op. 42, „der aus dem achttaktigen Triller hervorsprudelt, an eine Spieluhr erinnern soll. Bei seinen eigenen Aufführungen pflegte er dabei das Rubato ganz intensiv; er spielte das Stück als ein ständiges Stretto-Pianissimo, bei dem der Bass seinen Rhythmus eisern beibehielt. Eine Blumengirlande, die sich mitten durch die tanzenden Paare windet!“

Die letzte Gruppe von Walzern op. 64, 1847 erschienen, beginnt mit dem Walzer Des-Dur, bekannt als „Minuten-

walzer“, einem der populärsten Werke der ganzen Klavierliteratur. Sein abgenutzter Ruf sollte nicht von seinen gelungenen Proportionen und dem Erfindungsreichtum ablenken. (Trotz seines Beinamens ist es unmöglich, den Walzer in einer Minute zu spielen, auf jeden Fall nicht musikalisch vertretbar.) Die Nr. 2 dieser Sammlung in cis-Moll wechselt zwischen einem Anfangsthema voll Liebesschmerz, einer flotten Viertelpassage mit Anklängen an op. 42 und einem zarten nocturnartigen Thema in Des-Dur. Auf diese zwei so verschiedenartigen Meisterwerke folgt ein weiterer Walzer in As-Dur. Er ist nicht ganz so bekannt, aber mit einem anmutigen, suggestiven Thema voll nostalgischer Wehmut.

## Die Mazurken CDS ① & ②

Wie es heißt, kann man die Seele Chopins in seinen Mazurkas finden, die Facetten seiner Persönlichkeit und seiner Gefühle unmittelbarer als alle anderen seiner Kompositionen offenlegen. Die Mazurka erlangte ihre Bedeutung als Nationaltanz und stilisierte Tanzform erst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert (lange nach der Polonaise). Sie hat ihren Namen von der Landschaft Masowien in der Nähe von Warschau, ist aber in Wirklichkeit ein allgemeiner Begriff für viele regionale Tänze mit ähnlichen Eigenschaften, am besten bekannt der *Mazur*, *Oberek* und *Kujawiak*. Allen drei Tänzen gemeinsam ist der Dreiertakt, der stark betonte zweite oder dritte Schlag (begleitet von einem Aufstampfen mit der Ferse) und der punktierte Rhythmus. Einige dieser regionalen Varianten sind schnell und wild (wie die *Obereks*), andere eher melancholisch gefärbt.

Chopin bewahrt die verschiedenen wesentlichen Elemente des Tanzes, die plötzlichen Stimmungswechsel, den brummenden Bass des Dudelsacks, und erhebt wie beim Walzer, der Polonaise und dem Nocturne eine bekannte musikalische Form in den Rang hoher Kunst.

Bei den Mazurken ging er aber noch weiter, indem er bei diesen Miniaturdichtungen (wenige davon dauern länger als vier Minuten) kühnere Harmonien verwendete als bei den meisten seiner übrigen Werke. Bei einigen ist seine Kompositionsweise sogar schon nahe am Experimentellen.

Besonders erwähnenswert sind bei einigen späteren Mazurkas Beispiele von raffiniertem Kontrapunkt—ein Hinweis auf Bach, den Chopin so liebte—, in dem sich getrennte Stimmen vereinen und gegenseitig beeinflussen. Meyerbeer besuchte Chopin, während dieser eine der Mazurken (op. 63 Nr. 3) spielte und gab dabei Anlass zu einer Anekdote, die Einblick in die Art und Weise erlaubt, wie Chopin seine Mazurkas spielte. Sein Rubato war so frei, dass manche glaubten, es seien echte Temposchwankungen. Bei dieser Gelegenheit bemerkte Meyerbeer, dass Chopin die Mazurka im  $\frac{3}{4}$ -Takt spiele (denn das hörte er, weil der Komponist den ersten Schlag im Takt stark verlängerte). Chopin aber bestand darauf, im Dreier-Rhythmus zu spielen. Nein, widersprach Meyerbeer, indem er den Takt dazu schlug, es sind vier Schläge. Darauf soll Chopin zornig herumgeschrien haben über die Zumutung, dass er etwas anderes als den genauen Rhythmus gespielt habe. Bei einer anderen Gelegenheit machte Karl Halle (später besser bekannt als Sir Charles Hallé) die gleiche Beobachtung wie Meyerbeer. Offensichtlich traf er Chopin in besserer Laune an. Denn während Chopin anfangs bestritt, dass er im Viervierteltakt spiele, musste er am Ende doch zugeben, dass Halle Recht hatte, und tat das lachend mit der Bemerkung ab, das sei „eine nationale Besonderheit“.

Häufiger als bei jeder musikalischen Form, in der Chopin seine ganze Schaffenszeit hindurch komponierte, kam er auf die Mazurka zurück. Die ersten davon in B-Dur und G-Dur wurden 1826 in Warschau komponiert und veröffentlicht, seine allerletzte Komposition war

bezeichnenderweise eine Mazurka in g-Moll op. 67 Nr. 2, erschienen 1855. Insgesamt schrieb er ca. 62 Mazurkas (wenn man Werke dazu nimmt, deren Echtheit unklar ist, sind es noch mehr), von denen 41 zu seinen Lebzeiten in Dreier-, Vierer- oder Fünfergruppen erschienen. Die Chronologie ihrer Entstehung ist manchmal unklar. In einigen Fällen mussten musikalische Gedanken, die er beim Improvisieren gefunden hatte, einige Zeit warten, bevor sie zu Papier gebracht wurden. Weitere Überarbeitungen und zusätzliche Ideen trugen dazu bei, die Publikation zu verzögern. Machen wir es kurz: Die neun Mazurkas Opp. 6 und 7 wurden kurz nach seiner Abreise aus Warschau 1830 in Wien komponiert, wo er auch von dem erfolglosen Aufstand der Polen gegen die Russen gehört hatte. Die 32 Mazurken, die in den Opp. 17 bis 63 enthalten sind, wurden in ziemlich regelmäßigen Abständen zwischen 1833 und 1847 komponiert und veröffentlicht. Die acht Mazurken Opp. 67 und 68, deren Vernichtung der Komponist befohlen hatte, die aber posthum von Julian Fontana herausgegeben worden waren, waren zu ganz verschiedenen Zeiten zwischen 1827 (op. 68 Nr. 2) und 1849 (op. 67 Nr. 2) entstanden. Weitere 13 haben keine Opuszahlen. Es sind vor allem frühe Werke, die entweder einzeln veröffentlicht wurden, als Chopin noch lebte, oder nach seinem Tod. Das in As-Dur z.B. war 1834 entstanden, aber erst 1930 in Druck erschienen.

## Die Klavierkonzerte CD 13

Zwischen 1827 und 1830 komponierte Chopin vier seiner fünf Werke für Klavier und Orchester. Nach der *Grande Polonaise* op. 22 (1835) schrieb er weiter nichts mehr in dieser Zusammensetzung. Während die Werke auf CD 14 Randerscheinungen des Konzertrepertoires sind (die *Grande Polonaise* hört man häufiger in der Version für Soloklavier), sind die zwei Klavierkonzerte weiterhin fester

Bestandteil der Konzertprogramme. Es hat wenige Pianisten gegeben, die nicht eines davon oder sogar beide in ihrem Repertoire hatten, und auch das Publikum wird nicht müde, sie zu hören, vor allem wegen der Intensität des melodischen Materials und Chopins typischer Klaviersprache.

Bekanntlich entstand Chopins zweites Klavierkonzert vor dem ersten. Nr. 1 in e-Moll op. 11 trägt diese Bezeichnung einfach deshalb, weil es als erstes veröffentlicht wurde (1833). Man macht es sich zu leicht, wenn man annimmt, dass diese beiden Werke isoliert dastehen, ohne zeitgenössische Entsprechung. Da aber die musikalisch interessierten Hörer heutzutage Aufnahmen zur Verfügung haben, können sie leichter erkennen, dass besonders die Konzerte von Hummel, Field, Weber und Moscheles (in etwas geringerem Maße auch die von Kalkbrenner, Herz und Ries) für Chopins Konzerte als Muster dienten. So hat in der Tat einiges vom thematischen Material des a-Moll-Konzertes von Hummel auffallende Ähnlichkeit mit dem des e-Moll-Konzertes.

Op. 11 beginnt mit einer etwas langatmigen Orchester-einleitung (doppelt so lang wie bei op. 21) mit der Satzbezeichnung *Allegro maestoso*. Das anrührende zweite Thema ist echter Chopin und sein erstes Erscheinen ein Moment von auserlesener Schönheit. Der zweite Satz mit der Überschrift *Romanza* besteht aus einem sehnsuchtsvollen, nocturneartigen Thema in E-Dur, das in Kontrast zu einem zweiten Thema in H-Dur steht. Er arbeitete noch am Konzert, als er einen Brief mit dem Datum vom 15. Mai 1830 schrieb, in dem er seine Gedanken zu diesem Satz darlegte. Es ist einer der seltenen Momente, in denen er eine Andeutung zum Programm hinter der Musik machte: „Er sollte nicht zu laut sein; es ist mehr wie eine Romanze, ruhig und melancholisch. Es sollte der Eindruck entstehen, dass man zärtlich auf eine Stelle schaut, die tausend liebe

Erinnerungen ins Gedächtnis ruft. Es ist eine Art Meditation bei wundervollem Frühlingswetter, und zwar bei Mondlicht. Das ist auch der Grund, warum ich die Begleitung leise gehalten habe.“ Der letzte Satz (*Vivace*) ist ein munteres Rondo mit Ähnlichkeit zu einem *Krakowiak*, einem volkstümlichen polnischen Tanz. Trotz der Tonartbezeichnung des Konzertes in e-Moll, steht er, wie auch die *Romanza*, in E-Dur. Chopin spielte sowohl bei der Uraufführung am 22. September 1830 im privaten Rahmen als auch bei der öffentlichen Premiere in der Stadthalle in Warschau am 11. Oktober den Solopart. Es sollte das letzte Konzert sein, das er gab, bevor er Polen für immer verließ.

Die Premiere seines zweiten Konzerts in f-Moll op. 21 fand etwa sieben Monate früher am 17. März 1830 im Nationaltheater Warschau statt. Die Veranstaltung war ausverkauft (mit 800 Besuchern seine bis dahin größte Zuhörerschaft) und hatte so großen Erfolg, dass für den 22. März ein zweites Konzert angesetzt wurde. Diese Konzerte bedeuteten den ersten kommerziellen Erfolg Chopins als Pianist. „Das *Allegro* des ersten Satzes ist nur für wenige zugänglich“, schrieb er an seinen Freund Tytus Woyciechowski. „Es gab einige Bravos, aber wie ich glaube, nur weil sie verdutzt waren—was war denn das?—und sich als Kenner zeigen wollten! Das *Adagio* und *Rondo* machten einen größeren Eindruck: man konnte sogar einige spontane Begeisterungsrufe hören.“

Der bewegende zweite Satz war inspiriert von Chopins tiefer Liebe zu der Sopranistin Konstancja Gładkowska. „Sechs Monate sind vergangen, und ich habe noch keine Silbe zu Gesicht bekommen von ihr, von der ich jede Nacht träume“, schrieb er 1829 und bekannte dabei: „Das *Adagio* meines Konzertes habe ich komponiert, als ich mit meinen Gedanken bei ihr war.“ Wie die *Romanza* des e-Moll-Konzertes atmet es den Geist eines Nocturnes, das unterbrochen wird von einer eindrucksvollen Passage,

untermalt von Streicher-Tremolos, wie sie Moscheles an einer ähnlichen Stelle seines g-Moll-Konzertes von 1825 verwendete. Ein munteres Rondo nach Hummel'scher Art beschließt das Werk mit einigen fantasievollen Einfällen. So fällt das zweite Thema auf durch Violinen, die *col legno* spielen (d.h. sie berühren die Saiten mit der Rückseite des Bogens statt mit den Haaren); schließlich wird die Coda durch einen Hornruf eingeleitet, der die Tonart F-Dur ankündigt, in welcher das Werk endet.

## Die Werke für Klavier und Orchester CD 13

Chopin komponierte sein erstes Werk für Klavier und Orchester in der zweiten Hälfte des Jahres 1827 und Anfang 1828. Es wurde 1839 als op. 2 in Wien veröffentlicht unter der anspruchsvollen Titel *Variationen in B-Dur für Klavier und Orchester über „Là ci darem la mano“ aus Mozarts Don Giovanni*. Der Klaviersatz lehnt sich stark an Hummel an, das Vorbild für jeden jungen Pianisten dieser Zeit; die Orchesterbegleitung ist praktisch zu vernachlässigen. Aber obwohl Chopins persönlicher Stil noch nicht voll ausgebildet ist, kann man ihn doch schon deutlich erkennen. Er wird vom Chopin-Wissenschaftler Jim Samson charakterisiert, wenn er von der Flüchtigkeit spricht, „die wir nachträglich als chopinesk identifizieren“. Das Thema der fünf Variationen ist das berühmte Duett „Reich mir die Hand“ aus dem 1. Akt von Mozarts Oper, gesungen von Giovanni mit dem Bauernmädchen Zerlina. Nach einer langsamen, brillant verzerrten Einleitung und der Vorstellung des Themas folgt Chopin ziemlich genau dem Standard für Variationenwerke aus dieser Zeit. Er beginnt mit einer Triolen-Variation, gefolgt von einem *Moto perpetuo*. Variation Nr. 3 erfordert eine bewegliche linke Hand. Nr. 4 besteht aus einer Abfolge von Sprüngen für beide Hände. Die fünfte ist ein *Adagio* in b-Moll und das Finale ein *Alla Polacca*.

Es ist das Werk, das der junge Schumann mit den berühmten Worten begrüßte: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“ Als Chopin es zum ersten Mal am 12. August 1829 in Wien spielte, schrieb er an seine Eltern: „Gestern ... habe ich einen Schritt zur Berühmtheit gemacht! ... Sobald ich auf der Bühne erschien, begannen die Bravo-Rufe; nach jeder Variation war der Applaus so laut, dass ich das Orchestertutti nicht mehr hören konnte. Als ich geendet hatte, klatschten sie so sehr, dass ich ein zweites Mal auf die Bühne kommen und mich verbeugen musste.“

Sein zweites Werk mit Orchester folgte recht schnell, dieses Mal auf der Grundlage nationaler Volkslieder. Er selbst beschrieb seine *Fantaisie sur des airs nationaux polonais* in A-Dur op. 13 als „das Potpourri über polnische Themen“. Er war offensichtlich angetan von dem Werk und behielt es viele Jahre lang in seinem Repertoire trotz des doch eher beiläufigen Orchesterparts und der irgendwie unbeholfenen Verbindungen der einzelnen Teile. Der Pianist steht ganz im Mittelpunkt. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein klagendes *Andantino* (ein Volkslied mit dem Titel „Już miesiac zaszedł“, „Der Mond ist schon untergegangen“) und zwei brillante Variationen. Ein Thema aus einer Oper von Karol Kurpiński schließt sich an, das in einen Schluss mit einem *Kujawiak* mündet (einem Volkstanz ähnlich der Mazurka).

Nach der Oper und den Nationalmelodien wandte sich Chopin bei seinem dritten Werk für Klavier und Orchester, das er im gleichen Jahr wie das „polnische Potpourri“ komponierte, dem Volkstanz zu. Das *Rondo à la krakowiak* in F-Dur op. 14 ist das einzige Werk Chopins, das speziell in dieser polnischen Tanzform geschrieben ist (obwohl das Finale des e-Moll-Konzerts, wie wir gesehen haben, ihm sehr ähnelt). Der *Krakowiak* ist ein schneller Tanz im Zweierteltakt und stammt aus der Umgebung

von Kraków (Krakau). Wie seine Vorgänger ist er ein brillantes Paradestück, bei dem aber das Orchester eine etwas bedeutendere Rolle spielt. Obwohl Chopin das Stück, nachdem er es komponiert hatte, häufig spielte, scheint er nach seinem Abschied von Polen nie mehr darauf zurückgekommen zu sein.

Wieder war es ein Tanz, der Chopin zu dem Werk inspiriert hat, das sein letztes in dieser Form werden sollte. Die Polonaise aus *Andante spianato et Grande Polonaise* in Es-Dur op. 22 entstand 1830 in Wien, kurz bevor er nach Paris kam. Vielleicht weil er des glitzernden *Stile brillante* müde war, legte er das Stück zur Seite, bis er die geniale Idee hatte, ihm ein Werk mit völlig anderem Charakter voran zu stellen, das er 1834 komponiert hatte. Er nannte es *Andante spianato* (in G-Dur), „spianato“ in der Bedeutung von „ruhig“ oder „eben“. Mag sein, dass das, wie jemand bemerkt hat, „eine ziemlich willkürliche Kombination“ ist; aber es ist dennoch das einzige dieser Einzelwerke für Klavier und Orchester, das, wenngleich in der Version für Soloklavier, einen ständigen Platz im Konzertrepertoire gefunden hat.

## Die Kammermusik CD 15

Während es keine Komposition gibt, bei der das Klavier nicht beteiligt ist, ist das Cello das einzige andere Instrument, für das Chopin irgendeine bedeutendere Musik geschrieben hat. Sein erster Versuch war eine Polonaise aus dem Jahre 1829, anlässlich eines Besuches bei Fürst Radziwiłł, dem Statthalter der Provinz Posen, der selbst komponierte und ein ordentlicher Cellist war. In einem Brief an seinen Freund Tytus im November äußert er sich ziemlich abschätzig über sein „alla polacca“ und beschreibt es als „nichts mehr als ein brillantes Salonstück für feine Damen“. Er hoffte, dass Wanda, die Tochter des Fürsten, den Klavierpart übernehmen würde (vermutlich gab er ihr Klavierstunden), wobei sie dann



eine sehr versierte Pianistin hätte sein müssen; ihr Vater allerdings dürfte den Cello-Part nicht als Überforderung angesehen haben. Im folgenden Jahr fügte er eine Einleitung hinzu, die durch die Freundschaft mit dem Cellisten Joseph Merk angeregt worden war und die er als *Introduction et Polonaise brillante* in C-Dur für Klavier und Cello op. 3 Merk widmete. Czerny schuf eine Klavierversion des Werkes; 1980 wurde allerdings eine Bearbeitung von Chopin selbst ausgegeben.

Das Klaviertrio in g-Moll op. 8 war ein Jahr früher 1828 komponiert worden, und zwar für ein privates Konzert in „Antonin“, dem Wohnsitz von Fürst Radziwiłł. Es ist das einzige Mal, dass Chopin etwas für die Violine geschrieben hat und bei dem er überraschenderweise das Gespür für dieses Instrument vermissen lässt (im ersten Satz z.B. verlässt der Geiger selten die erste Lage). Es ist ein geniales Werk in vier Sätzen (*Allegro con fuoco*, *Scherzo*, *Adagio sostenuto* und ein Finale *Allegro*), obwohl man kaum eine Interaktion zwischen den drei Instrumenten erkennen kann, wie man sie bei den Trios von Beethoven, Schubert und Hummel mit so großem Vergnügen findet. Chopin scheint sich durch die Vorgaben der klassischen Kompositionsweise eingeengt gefühlt zu haben und bearbeitet seine Themen mehr nach den handwerklichen Regularien als mit persönlicher Note und Fantasie. Trotzdem lobten viele Kritiker das Trio als „eines der vollendetsten und leider am meisten vernachlässigten Werke Chopins“ (Charles Willeby) und wunderten sich, warum „ein so elegantes und attraktives Stück im Konzertsaal keine größere Rolle spielt“ (Emanuel Ax).

In der Chronologie der Werke für Cello und Klavier folgt als nächstes das *Grand Duo* in E-Dur über Themen aus Meyerbeers *Robert Le Diable*. Es wurde 1831 komponiert und ist eines von nur vier Werken Chopins, die zu seinen Lebzeiten ohne Opusnummer veröffentlicht wurden, und

das einzige, das er in Zusammenarbeit in diesem Fall mit seinem Freund, dem Cellisten Auguste Franchomme, komponierte. Meyerbeer feierte mit seiner Oper am 21. November 1831 in Paris eine sensationelle Premiere, und ihre Themen fanden auch bei Leuten wie Thalberg, Kalkbrenner, Herz und Liszt Anklang. Chopin war von seinem Verleger Schlesinger beauftragt worden, dieses Potpourri zu schreiben, ein glänzend gemachtes Virtuosenstück, wie es in den Pariser Salons zu dieser Zeit so beliebt war.

„Ich komponiere wenig und streiche eine Menge durch“, schrieb Chopin an seine Schwester, während er an seinem letzten größeren Werk arbeitete, der Cellosonate in g-Moll op. 65. „Manchmal bin ich zufrieden damit, manchmal nicht. Ich werfe sie in die Ecke und hole sie wieder hervor.“ Keines seiner Werke machte ihm mehr Schwierigkeiten, wie aus den umfangreichen Skizzen hervorgeht, die erhalten sind. Es entstand, als er gesundheitlich schon sehr angeschlagen war, und war das letzte, das noch zu seinen Lebzeiten im Druck erschien. Die vier Sätze (*Allegro moderato*, *Scherzo*, *Largo* und *Allegro*) zeigen, welche Fortschritte Chopin gemacht hatte, eine eng verzahnte Sonaten-Struktur zu schaffen mit musikalischen Gedanken, die sich aus einer Vielzahl von kurzen, miteinander in Beziehung stehenden Motiven entwickeln.

Einige Zeitgenossen Chopins hielten die Sonate für ein schwer verständliches Werk. Der erste Satz kam sogar seinen engsten Freunden befremdlich vor (moderne Interpreten halten ihn vor allem aus Gründen der klanglichen Balance für problematisch), und so ließ er den Satz bei der Premiere, die er mit Franchomme am 16. Februar 1848 gab, weg. Dieser erste Satz hatte offenkundig eine verborgene Bedeutung für ihn. Auf seinem Totenbett bat er Franchomme, ihn zu spielen, konnte es aber nicht ertragen, mehr als die Anfangstakte zu hören.

## Die Lieder CD 16

Es ist eine Ironie des Schicksals, dass jemand, der das Klavier zum Singen brachte wie niemand vor ihm, so wenig Wert darauf gelegt hat, für die menschliche Stimme zu komponieren. Denn obwohl er zwischen 1826 und 1847 an die 30 Lieder geschrieben hat, kann man keine Absicht erkennen, dass er jemals eines davon veröffentlichen wollte. Auch gibt es keinen Hinweis darauf, dass er irgendeines seiner Lieder öffentlich gespielt hat. Sicher waren sie nicht dazu gedacht, als Zyklus vorgetragen zu werden, was wiederum die Auffassung bestätigt, dass sie nur für den privaten Gebrauch bestimmt waren. Wäre da nicht Fontanas Initiative gewesen, dann wären die Manuskripte, die noch existierten (das war nicht bei allen der Fall), bei Chopins Tod vernichtet worden, zusammen mit all den übrigen Kompositionen, die als Opp. 66–74 veröffentlicht wurden.

So wie sie waren, ein *Sammlung polnischer Lieder von Frédéric Chopin*, erschienen sie 1859, 16 Titel mit der Opuszahl 74. Die russische Zensur verhinderte die Publikation eines weiteren Liedes, das Fontana in Warschau ausfindig gemacht hatte: „Polens Grabgesang“, das dann separat als Nr. 17 der Sammlung veröffentlicht wurde. Weitere zwei, „Czary“ und „Dumka“, wurden ebenfalls gedruckt, allerdings ohne Opuszahl.

Die Lieder sind zwei Kategorien zuzuordnen: der romantischen und der nationalistischen. Alle sind Vertonungen von polnischen Gedichten, die meisten davon von zeitgenössischen Dichtern oder von Bekannten. Zehn wurden geschrieben zu Worten von Stefan Witwicki aus dessen Sammlung *Pionski sielskie* („Idyllen“) von 1830. Witwicki, ein Freund der Familie Chopin, hatte starkes Interesse am Volkstum und am polnischen Nationalismus (Chopin widmete ihm seine Mazurken op. 41). Drei Texte stammen vom Soldatendichter Bohdan Zaleski, dessen stilisierte Folklore ukrainische Lieder und Tänze zur

Grundlage hatte. Nach Fontana komponierte Chopin an die zehn oder zwölf Lieder einer Sammlung sehr populärer Dichtungen von Wincenty Pol, die an den Novemberaufstand 1830 erinnerten. Davon ist nur noch eines erhalten: *Śpiew grobowy* („Polens Grabgesang“). Polens führender romantischer Dichter Adam Mickiewicz war ein enger Freund Chopins. Die erste der zwei Liedversionen, die er von den Werken Mickiewicz' machte, war auch wahrscheinlich Chopins erste Liedkomposition: *Precz z moich oczu!* („Aus meinen Augen!“). Sein letztes Lied, *Melodyja*, („Elegie“) beruht auf den Worten eines weiteren bedeutenden polnischen Romantikers, Zygmunt Krasiński.

Obwohl die Lieder Chopins immer noch wenig bekannt sind, sind zwei von ihnen, *Życzenie* („Mädchen Wunsch“) und *Moja pieszczotka* („Meine Freuden“), bei den Pianisten lange populär, und zwar durch die Transkriptionen Liszts, der sechs der 19 Lieder für Klavier solo bearbeitet hat.

## Miscellanea CDs 2 4 5 7 9 10

Obwohl die Mehrzahl von Chopins Werken sich leicht bestimmten Kategorien zuordnen lässt, gibt es doch zahlreiche Stücke für Soloklavier, bei denen das nicht funktioniert. Manche besitzen Opuszahlen, manche nicht. Einige sind Meisterwerke des zentralen Klavierrepertoires, andere unbedeutende Skizzen, die gegen den Willen des Komponisten der Nachwelt erhalten wurden. In chronologischer Reihenfolge ihrer Entstehung beginnen sie mit einem der ersten Werke Chopins, der *Introduction et Variations sur un air allemand*, komponiert 1824. Das genannte Lied ist „Der Schweizer Bub“, ein Lieblingslied von Katarzyna Sowińska, der deutschstämmigen Frau von General Sowiński, der es nach dem polnischen Aufstand 1830 zu Ruhm bringen sollte. Sie war es, die ihren jungen Freund dazu überredete, eine Variationenfolge darüber zu

schreiben. Chopin tat das, wenn auch ungern, und haute das Stück, wie man erzählt, in einer knappen Stunde auf das Papier.

Ungefähr um 1824 schrieb Chopin noch ein weiteres Variationenwerk (vorausgesetzt, er ist wirklich der Komponist; einige Quellen bezeichnen es als unecht): Die *Variationen E-Dur über „Non più mesta“ aus Rossinis La Cenerentola* für Flöte und Klavier. Chopin schrieb nie mehr für Flöte (wenn er es überhaupt jemals tat), und vielleicht sehen wir auch, warum.

Zwei Jahre später folgten die drei *Eccossaises* op. 72 Nr. 3 (D-Dur, G-Dur, Des-Dur). Das ist ursprünglich ein schneller schottischer Tanz im Zweierteltakt, der in stilisierter Form auch bei Beethoven und Schubert vorkommt. Keiner dauert länger als eine Minute. Die *Marche funèbre* c-Moll op. 72 Nr. 2 von 1827 können wir als ersten Versuch für seinen berühmten Trauermarsch aus der Sonate Nr. 2 in b-Moll nehmen, der zehn Jahre später entstanden ist. Die *Variationen in A-Dur „Souvenir de Paganini“* wurden durch den Besuch des Geigenvirtuosen in Warschau angeregt. Chopins Version des berühmten Liedes, bekannt als *Karneval von Venedig*, ist bemerkenswert wegen ihres banalen und ostinaten Tonika-Dominante-Basses. Interessant daran ist, dass dieses Stück die *Berceuse*, eines der reifsten Meisterwerke des Komponisten, vorausahnen lässt.

In krassm Kontrast folgt der lebhaft Bolero op. 19 (1833), doch dieser hat wenig mit dem spanischen Nationaltanz zu tun. Chopins Stück wurde womöglich durch den Bolero in Aubers Oper *La muette de Portici* angeregt und steht im Polonaisen-Rhythmus, soll aber schneller und leichter (*Allegro vivace*) gespielt werden als seine echten Polonaisen.

Zu den am wenigsten bekannten Werken Chopins gehören die *Variations brillantes in B-Dur über „Je vends des scapulaires“ aus Hérolds Ludovic* op. 12,

auch aus dem Jahr 1833. Viele Kritiker haben sich mit Spott darüber nicht zurückgehalten; aber es ist ein wirkungsvolles und sprühendes Virtuosenstück, ganz auf der Höhe der Zeit, von geschmackvoller Oberflächlichkeit. Am bemerkenswertesten ist, dass jeder versuchen kann, ein so banales Thema so unterhaltsam auszugestalten.

Einige unbedeutende Miniaturen, nicht mehr als Skizzen, können nur wenig zum Verständnis des Komponisten beitragen: die *Contredanse* in Ges-Dur (1827, veröffentlicht 1943), *Cantabile* in B-Dur (1834, veröffentlicht 1931), *Largo* in Es-Dur (1837), *Fugue* in a-Moll (1841), die wie eine Bach-Parodie klingt, und *Albumblatt* in E-Dur (1843). Es gibt da noch ein kurzes Werk, das uns wirklich etwas über Chopin aussagt: Die Variation über den Marsch aus Bellinis *I Puritani*. 1837 überredete die Fürstin Belgiojoso Liszt, Variationen über ein Operntheema zusammen zu stellen, wobei jeder von seinen Pianistenfreunden eine dazu beitragen sollte. Das war das *Hexaméron*, und die sechs Pianisten, die der Titel suggeriert, waren Liszt selbst, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny und Chopin. Fünf davon versuchten, einander mit haarsträubenden Schwierigkeiten auszustechen—nicht aber Chopin. Seine Variation Nr. 6—Liszt platzierte sie geschickt in der Reihenfolge als letzte vor seinem eigenen knalligen Finale—ist ein ruhiges, nachdenkliches Nocturne in E-Dur (alle anderen Variationen stehen in As-Dur). Letztlich ist Chopins Variation die eindrucksvollste des ganzen Werkes: ein Sieg durch Understatement.

Ein weiteres „kleines“ Stück, trotzdem aber ein recht reizvolles, ist die *Tarantelle* in As-Dur op. 43, die er während der glücklichen und produktiven Zeit 1841 in Nohant komponierte. Es ist eine eindeutig polnische Version dieser italienischen Tanzform. Und in der Tat, als Chopin Fontana beauftragte, eine ordentliche Kopie des Stückes anzufertigen, bat er ihn nachzuprüfen, ob Rossinis berühmtes Tarantella-Lied *La Danza* im

Sechssachtel- oder im Zwölfachtel-Takt geschrieben sei „Ich sollte mich eher an Rossini halten“, sagte er.

Aus demselben Jahr stammt das gewichtige *Allegro de concert* in A-Dur op. 46. Es ist dies der vollständige erste Satz eines unvollendeten Klavierkonzerts, das Chopin 1830 in Wien begonnen und zur Seite gelegt hatte, als er keine Lust mehr hatte, Werke für Klavier und Orchester zu schreiben. In Nohant war er wieder darauf zurück gekommen und hatte es in einer revidierten und erweiterten Form herausgebracht. Das Stück ist technisch äußerst anspruchsvoll und verbindet in einzigartiger Weise den Klavierstil der frühen Konzerte mit dem des reifen Chopin.

Ebenfalls in Nohant im fruchtbaren Jahr 1841 wurde die *Fantasie f-Moll* op. 49 komponiert, ein Werk, das formal und sicher auch qualitativ nicht weit von den Balladen entfernt ist. Dieses heroische Werk, in gewisser Beziehung das bedeutendste aller Einzelwerke Chopins, ist eines der großen Meisterwerke des Klaviers, originell in der Form und geistreich in der Fülle seiner Melodik. Der allen Balladen gemeinsame Dreier-Rhythmus ist hier durch den Viervierteltakt ersetzt; aber im Hintergrund bleibt wie bei diesen das vage Gefühl einer Erzählung. Neben den verschiedenen Themen und Stimmungen dieses Werkes, die alle etwas melancholisch angehaucht sind, kommt wohl kein Teil an den magischen Moment ungefähr in der Mitte des Stückes heran (bei 7'17), wenn

die aufgewühlten Emotionen der heiteren Schönheit einer Melodie in H-Dur weichen. Diese 24 träumerischen Takte enden abrupt mit einem dramatischen *Sforzando* und der Wiederholung aller früheren Themen, ähnlich dem Abschluss des *Lento*-Teils beim h-Moll-Scherzo.

Die letzten zwei Werke dieser Sammlung von Einzelstücken gehören zu den besten von Chopins kürzeren Werken der Reifezeit: die *Berceuse* in Des-Dur op. 57 und die *Barcarolle* in Fis-Dur op. 60. Die *Berceuse*, wahrscheinlich angeregt von der kleinen Tochter der Sängerin Pauline Viardot, die unter der Fürsorge von Chopin und George Sand in Nohant geblieben war, während Viardot auf Tournee war, ist ein Wiegenlied, dessen schlicht sich wiegender Bass das ganze Stück hindurch unverändert bleibt. Jeder Takt beginnt mit demselben tiefen Des und wechselt mit Ausnahme von zwei Takten gegen Ende sanft zwischen Tonika und Dominante, während die rechte Hand delikate Filigranfiguren darüber spinnt. Die traditionelle Barkarole, gesungen von den venezianischen Gondolieri, war schon im 18. Jahrhundert eine Touristenattraktion; sie ertönte im fröhlichen Sechssachteltakt, indem sie dem Rhythmus des schaukelnden Bootes folgte. Chopin verwendet dafür den Zwölfachteltakt. Das Stück endet mit vier Fortissimo-Oktaven, als ob uns Chopin aus unserer Traumwelt heraus in die Wirklichkeit zurückstoßen wollte.

JEREMY NICHOLAS © 2008

Übersetzung LUDWIG MADLENER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk). Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

# CHOPIN THE COMPLETE WORKS GARRICK OHLSSON

EWA PODLEŚ · LEILA JOSEFOWICZ · CARTER BREY  
WARSAW PHILHARMONIC ORCHESTRA · KAZIMIERZ KORD

*'This monumental recording project first came about when the American record company Arabesque approached me with an irresistible offer to record the complete works of Chopin. I accepted with enthusiasm and an awareness of the magnitude of the task. My total immersion in the Chopin project was enhanced by a concurrent series of recitals of the complete solo works in the US and several European capitals from 1995 to 1997. I am delighted that these recordings are now available again as a boxed set on Hyperion.'*

GARRICK OHLSSON

Since his triumph as winner of the 1970 Chopin International Piano Competition, pianist Garrick Ohlsson has established himself worldwide as a musician of magisterial interpretive and technical prowess.

CDS44351/66

16 Compact Discs

Duration: 19 hours 13 mins

MADE IN POLAND © 2008

hyperion

DDD

LC 7533

Illustration: *Frédéric Chopin in concert at the Hotel Lambert, Paris* (1840)

by Anta Teofil Kwiatowski (1809–1891)

Bibliothèque Polonaise, Paris / Archives Charmet / Bridgeman Art Library, London

