

A man with dark hair, wearing a black blazer over a black shirt, stands with his arms crossed in front of a black grand piano. The piano's lid is open, and the interior mechanism is visible. The background is a plain, light-colored wall.

FRÉDÉRIC | JAVIER  
CHOPIN | PERIANES

Piano Sonatas  
No. 2 'Funeral' & No. 3  
Mazurkas Op. 63

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

**Mazurka in B major** Op. 63 No. 1

*Si majeur / Si mayor*

1 | Vivace 2'19

**Piano Sonata No. 2** Op. 35

B-flat minor / *si bémol mineur* / si bemol menor

2 | I. Grave - Doppio movimento 8'25

3 | II. Scherzo - Più lento 7'40

4 | III. Marche funèbre. Lento 8'57

5 | IV. Finale. Presto 1'36

**Mazurka in F minor** Op. 63 No. 2

*fa mineur / fa menor*

6 | Lento 2'01

**Piano Sonata No. 3** Op. 58

B minor / *si mineur / si menor*

7 | I. Allegro maestoso 14'54

8 | II. Scherzo. Molto vivace 2'47

9 | III. Largo 9'25

10 | IV. Finale. Presto non tanto 5'39

**Mazurka in C-sharp minor** Op. 63 No. 3

*do dièse mineur / do sostenido menor*

11 | Allegretto 2'25

Javier Perianes, *piano*

## Nohant : un lieu d'inspiration essentiel pour Chopin

Les neuf années que dura la relation amoureuse entre Chopin et George Sand<sup>1</sup> furent les plus productives de la carrière du compositeur. Deux des lieux où résida le couple stimulèrent profondément l'inspiration de Chopin : la Chartreuse de Valldemossa, à Majorque, et la maison de George Sand à Nohant, au cœur du Berry.

Le bref séjour à Majorque (8 novembre 1838 - 13 février 1839), qui commença sous les meilleurs auspices, se termina en cauchemar, car, outre la maladie de Chopin, le couple subit l'hostilité du peuple majorquin. Cependant, ces mois furent très fructueux : Chopin y acheva l'écriture d'œuvres telles que les deux *Polonaises* op. 40 et y composa la majorité de ses *Préludes* op. 28, recueil qui constitue l'un de ses chefs-d'œuvre absolus.

Le château de Nohant, propriété construite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que George Sand avait héritée de sa grand-mère paternelle à l'âge de 17 ans, fut le cadre parfait, le havre de paix dont Chopin avait besoin pour composer. Il s'y installa à sept reprises entre 1839 et 1846, et ces longs séjours, d'une durée de quatre à six mois, furent consacrés essentiellement à la création. Ainsi, il s'enfermait de longues heures dans sa chambre située au premier étage, dont il avait fait capotter les portes afin de s'abstraire des bruits de la maison. La romancière, dont la chambre était proche de celle de Chopin, fut le témoin privilégié des luttes du compositeur avec le matériau musical, de sa quête éperdue de perfection : *“Sa création était spontanée, miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano soudaine, complète, sublime ; ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition. [...] Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes, répétant et changeant cent fois une mesure, l'écrivant et l'effaçant autant de fois, et recommençant le lendemain avec une persévérance minutieuse et désespérée.”* (George Sand, *Histoire de ma vie*, 1855).

À l'exception de la “Marche funèbre”, écrite deux ans auparavant, Chopin composa la *Sonate en si bémol mineur* pendant son premier séjour à Nohant (du 1<sup>er</sup> juin au 11 octobre 1839). Il renouait ainsi avec un genre qui avait inspiré dans sa jeunesse sa *Sonate n° 1 en ut mineur* op. 4 (1827-28), alors qu'il était encore élève de Józef Elsner à l'École supérieure de musique de Varsovie. Durant les onze années qui séparent ces deux sonates, Chopin s'est attaché surtout à des genres très libres (ballades, impromptus, mazurkas, nocturnes, scherzos...) capables d'accueillir ses recherches formelles, mélodiques, harmoniques, rythmiques et pianistiques, ainsi qu'une grande diversité d'états d'âme, d'émotions et d'atmosphères. Cette liberté créatrice se déploie dans des formes brèves, pouvant même atteindre l'extrême concision de certains des *Préludes* op. 28.

Les premières mesures de la *Sonate en si bémol mineur*, sans être une citation, évoquent clairement l'introduction lente de la *Sonate* op. 111 de Beethoven. Chopin connaissait bien depuis sa jeunesse les œuvres pianistiques de Beethoven et de subtiles références au maître allemand figurent dans ses œuvres. Bien que son style fût très différent de celui de Beethoven, les innovations que celui-ci apporta au genre de la sonate classique marquèrent la pensée de Chopin. Comme douze des trente-deux *Sonates* de Beethoven, la deuxième *Sonate* de Chopin se compose de quatre mouvements ; en outre, le *Scherzo*, rapide, précède le mouvement lent, ainsi que nous l'observons aussi, par exemple, dans la *Sonate en la bémol majeur* op. 26 de Beethoven, qui comporte également une marche funèbre (“Marche funèbre sur la mort d'un héros”) et que Chopin fit souvent travailler à ses élèves.

Le premier mouvement de la *Sonate en si bémol mineur*, après son introduction pathétique qui instaure le climat, adopte le schéma connu comme “forme sonate” (exposition-développement-réexposition) : l'exposition présente deux thèmes contrastés, le premier de caractère agité et haletant, évoquant une course effrénée, et le second chantant et nostalgique ; le développement, extrêmement tendu et dramatique est presque entièrement fondé sur le premier thème ; la réexposition, contrairement à la tradition, ne fait entendre que le deuxième thème, le premier n'apparaissant, écourté et avec des accents rageurs, que dans la coda. Le *Scherzo*, tumultueux et d'une grande vitalité rythmique, est traversé de fulgurances chromatiques ; sa partie centrale a le caractère d'une valse rêveuse. Le troisième mouvement, intitulé par Chopin “Marche funèbre”, peut être considéré comme le centre de gravité de la *Sonate*. De structure tripartite comme le *Scherzo*, cette marche lente et inexorable, rythmée par une sorte de glas funèbre, encadre une partie centrale dont l'atmosphère élégiaque fait pressentir l'au-delà. Cette “Marche funèbre”, orchestrée par Napoléon Reber, fut jouée aux funérailles de Chopin à Paris, en l'église de la Madeleine<sup>2</sup>. Après la douloureuse impression laissée par la “Marche funèbre”, le dernier mouvement de la *Sonate*, *Presto*, n'apporte aucune détente : il s'agit d'une énigmatique et sinueuse ligne mélodique jouée à l'octave par les deux mains, qui peut évoquer une inquiétante bourrasque emportant tout. Le grand pianiste Alfred Cortot la décrivit très justement dans son édition de travail de la *Sonate* comme “le tourbillonnement glacé du vent de la mort, du vent sur les tombes”. Robert Schumann, qui admirait profondément la musique de Chopin, fut

pourtant déconcerté par cette *Sonate*. Il en reconnaissait les beautés, mais considérait que Chopin avait, sous le vocable “sonate”, réuni “quatre de ses plus extravagants enfants” ; quant au Finale, il écrivit qu'il “*ressemble plutôt à une raillerie qu'à une musique quelconque. Et pourtant, il faut l'avouer, dans cette partie aussi, sans mélodie, sans joie, un certain génie impitoyable nous souffle au visage, qui terrasse de son poing pesant quiconque voudrait se cabrer contre lui, et fait que nous écoutons jusqu'au bout, comme fascinés et sans gronder... mais aussi sans louer : car ce n'est pas là de la musique.*” (*Neue Zeitschrift für Musik*, n° 10, 1841).

En réalité, Chopin ne suit pas dans ce cycle de quatre mouvements une logique organique et ne cherche pas à atteindre une unité thématique ou formelle. Son propos est essentiellement poétique et dramatique : il s'agit d'une sorte d'épopée qui nous conduit de la chevauchée tragique et implacable du début à l'évocation de la mort, les dernières rumeurs de la “Marche funèbre” étant balayées dans le Finale par d'impitoyables rafales de vent.

Cinq ans plus tard, en 1844, lors de son cinquième séjour à Nohant, Chopin composa sa troisième sonate, la *Sonate en si mineur* op. 58, dédiée à la comtesse Émilie de Perthuis. Le 3 mai, le décès de son père, Nicolas Chopin, l'avait profondément affecté, mais la venue en France de sa sœur aînée Ludwika, qu'il n'avait pas revue depuis de longues années et qu'il accueillait à Nohant en août, explique peut-être le caractère heureux de cette *Sonate*, qui n'évoque la mort à aucun moment.

Également en quatre mouvements, la *Sonate en si mineur* est l'un des sommets de la production du compositeur. Ici, Chopin conserve davantage que dans sa deuxième *Sonate* les principes fondamentaux de la sonate classique, notamment un mouvement conclusif qui adopte, bien qu'assez librement, la forme rondo. Toutefois, le modèle classique n'est pas un carcan pour lui, car il intègre avec naturel dans cette œuvre des passages qui évoquent l'écriture et l'atmosphère de ses *Études*, *Nocturnes*, *Ballades* et *Scherzos*.

La *Sonate en si mineur* ne commence pas par une introduction lente et son premier mouvement est en forme sonate : il s'ouvre directement sur un premier thème, de caractère énergique, dont le dessin arpégé initial va être, de façon beethovenienne, largement exploité dans la suite du mouvement ; le deuxième thème contraste singulièrement avec la vigueur du premier : il s'agit d'une mélodie de grande beauté, empreinte de poétique tendresse, qui rappelle l'atmosphère des *Nocturnes* ; le développement présente un véritable travail thématique sur des motifs tirés du thème principal et de la deuxième partie du second thème ; comme dans la *Sonate en si bémol mineur*, seul le second thème est réexposé, le premier n'étant que suggéré dans la coda. Le *Scherzo*, placé ici aussi en deuxième position, est de coupe A-B-A' : deux parties d'une virtuosité tourbillonnante, dont les traits ascendants et descendants évoquent certains passages des *Ballades* et des *Scherzos*, encadrent une section de caractère nostalgique, mais nullement triste. Le troisième mouvement atteint les plus hautes cimes de l'inspiration chopinienne : précédée par une introduction de caractère grave, une mélodie d'une émotion poignante déploie ses différentes phrases qui aboutissent à la partie centrale qui est d'une miraculeuse beauté, une musique recueillie, d'une ineffable profondeur, un rêve enchanté qui par moments se rapproche des rivages terrestres puis s'en éloigne ; le retour de la mélodie initiale, sur un nouvel accompagnement, conclut ce *Largo*. Le Finale, *Presto non tanto*, clôt la *Sonate* de façon brillante. Introduit par huit mesures d'octaves et d'accords puissants, le refrain de ce rondo est constitué d'une longue mélodie, pleine de vitalité et d'un élan irrésistible, qui va se métamorphoser considérablement lors de ses deux réapparitions. La coda, d'une extrême virtuosité, couronne avec éclat ce chef-d'œuvre.

Composées en 1846 lors du dernier séjour de Chopin à Nohant, les trois *Mazurkas* op. 63 sont dédiées à une amie de sa sœur Ludwika, la comtesse Laura Czosnowska, qui passa quelques jours à Nohant en juillet de cette année. Ce sont les dernières mazurkas éditées du vivant du compositeur.

Franz Liszt, dans son ouvrage consacré à Chopin (1852), a fort bien défini ce que celui-ci a apporté au genre de la mazurka : *“Chopin a dégagé l'inconnu de poésie, qui n'était qu'indiqué dans les thèmes originaux des mazoures polonaises. Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions, et y a intercalé des clairs-obscur harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait [...]”*

Comme Béla Bartók, moins d'un siècle plus tard, Chopin s'imprégna dès l'enfance de danses et de mélodies paysannes, en partie de la région de Mazovie, près de Varsovie, d'où est originaire la mazurka. Ses *Mazurkas* op. 63 sont un bon exemple de la façon dont un compositeur de génie s'approprie l'essence de la musique populaire et la recrée dans son propre monde sonore. La *Mazurka* op. 63 n° 1 est une danse stylisée, enlevée et pleine de fougue ; on notera, dès la seizième mesure, l'accompagnement en quintes qui évoque le double bourdon de la cornemuse polonaise, la *duda*. Les *Mazurkas* op. 63 n° 2 et 3 offrent un visage différent : ce sont des *kujawiak*, c'est-à-dire la variété lente et mélancolique de la mazurka. Les musicologues ont souligné le bel effet produit, dans la coda de la troisième des *Mazurkas* op. 63, par l'imitation en canon de la mélodie. Nous voyons dans cette utilisation raffinée du contrepoint imitatif, fréquente chez Chopin, la prégnance de la tradition musicale baroque sur son style, et surtout la présence de J.S. Bach, dont il vénérat la musique.

YVAN NOMMICK

<sup>1</sup> “George Sand” est le pseudonyme d'Amandine Aurore Lucile Dupin, baronne Dudevant par son mariage avec le baron Casimir Dudevant.

<sup>2</sup> Coïncidence émouvante, lors des funérailles de Beethoven, on joua la “Marche funèbre sur la mort d'un héros” de sa *Sonate* op. 26.

## Nohant: a key place of inspiration for Chopin

The nine years of Chopin's love affair with George Sand<sup>1</sup> were the most productive of the composer's career. Two of the places where the couple lived stimulated his inspiration profoundly: the monastery of Valldemossa in Majorca and George Sand's house at Nohant, in the heart of the Berry region of France.

The brief stay in Majorca (8 November 1838 – 13 February 1839), which started so promisingly, ended in a nightmare, for, quite apart from the fact that Chopin fell ill, the couple suffered the hostility of the Majorcan population. Yet those months were very fruitful: he completed works of the calibre of the two *Polonaises* op. 40 and composed the majority of his *Preludes* op. 28, a collection that constitutes one of his supreme masterpieces.

The Château de Nohant, an estate built at the end of the eighteenth century that George Sand had inherited from her paternal grandmother at the age of seventeen, was the perfect environment, the haven of peace that Chopin needed to compose. He stayed there seven times between 1839 and 1846, and these long periods of residence, lasting from four to six months, were devoted essentially to creation. He would lock himself up for long hours in his room on the first floor, whose doors he had ordered to be padded so as to shut out the noise of the house. The novelist, whose room was near Chopin's, was a privileged witness to the composer's struggles with his musical material, to his frantic quest for perfection:

His creation was spontaneous, miraculous. He found it without looking for it, without foreseeing it. It would come to his piano suddenly, complete, sublime; or it would sing in his head during a walk, and he would be in a hurry to hear how it sounded by tossing it off on his instrument. But then began the most distressing labour I have ever witnessed. There would be a succession of efforts, moments of irresolution and of impatience to recapture certain details of the theme he had heard . . . He would lock himself up in his room for days on end, weeping, pacing about, breaking his pens, repeating and changing a bar a hundred times, writing it down and erasing it as often, and starting again the next day with painstaking and desperate perseverance.

(George Sand, *Histoire de ma vie*, 1855)

With the exception of the 'Funeral March', written two years earlier, Chopin composed the *Sonata in B-flat minor* during his first stay at Nohant (from 1 June to 11 October 1839). In so doing, he returned to a genre that had inspired his *Sonata no. 1 in C minor* op. 4 (1827-28), when he was still studying with Józef Elsner at the Warsaw School of Music. During the eleven years between these two sonatas, Chopin had busied himself chiefly with very free genres (ballades, impromptus, mazurkas, nocturnes, scherzos, etc.) capable of accommodating his formal, melodic, harmonic, rhythmic and pianistic experiments, as well as a great diversity of moods, emotions and atmospheres. This creative freedom is deployed in succinct forms, which could even attain the extreme conciseness of some of the *Preludes* op. 28.

The opening bars of the *Sonata in B-flat minor*, without being a quotation, clearly evoke the slow introduction to Beethoven's *Sonata* op. 111. Chopin had been familiar with Beethoven's piano works since his youth, and subtle references to the German master appear in his works. Although his style was very different from Beethoven's, the latter's innovations in the genre of the Classical sonata left their mark on Chopin's conception. As in twelve of Beethoven's thirty-two sonatas, Chopin's *Second Sonata* consists of four movements; moreover, a rapid scherzo precedes the slow movement, as is also the case, for example, in Beethoven's *Sonata in A-flat major* op. 26, which also includes a funeral march (the *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe* – 'on the death of a hero') and which Chopin often set his students to work on.

The first movement of the *Sonata in B-flat minor*, after a dramatic introduction that establishes the mood, adopts the pattern known as 'sonata form' (exposition-development-recapitulation): the exposition presents two contrasting themes, the first of an agitated and breathless character, evoking a frantic race, and the second lilting and nostalgic; the development, extremely tense and dramatic, is based almost entirely on the first theme; the recapitulation, contrary to tradition, features only the second theme, the first appearing, abbreviated and with furious accents, only in the coda. The *Scherzo*, tumultuous and rhythmically vital, is shot through with chromatic flashes; its central part has the character of a dreamy waltz. The third movement, which Chopin entitled 'Marche funèbre', may be regarded as the sonata's centre of gravity; in a ternary structure like that of the *Scherzo*, this slow, inexorable march, given its rhythmic structure by a sort of death knell, frames a central section whose elegiac atmosphere seems to adumbrate the afterlife. This movement, orchestrated by Napoléon Reber, was played at Chopin's funeral in the Paris church of La Madeleine.<sup>2</sup> After the sorrowful impression left by the Marche funèbre, the sonata's last movement, *Presto*, brings no relief: it is an enigmatic and sinuous melodic line played in octaves by both hands, which suggests a disquieting gust of wind that sweeps everything away. The great pianist Alfred Cortot aptly described it in his performing edition of the work as 'the icy swirl of the wind of death,

of the wind over the tombs'. Robert Schumann, who deeply admired Chopin's music, was nonetheless bewildered by this sonata. He acknowledged its beauties, but considered that Chopin had gathered together 'four of his most unruly children' under the term 'sonata'; as for the Finale, he wrote that it 'sounds more like a mockery than any kind of music. And yet, it must be confessed, from this joyless, unmelodious movement too, an original, macabre spirit blows upon us, which holds down with overbearing fist anything that would seek to revolt against it, so that we listen to the end, as if spellbound and without grumbling – but equally without praising: for this is not music' (*Neue Zeitschrift für Musik*, no. 10, 1841).

In reality, Chopin does not follow an organic logic in this four-movement cycle and does not seek to achieve thematic or formal unity. His purpose is essentially poetic and dramatic: we are dealing here with a kind of epic that takes us from the tragic and relentless gallop of the opening to the evocation of death, with the last murmurs of the 'Marche funèbre' being swept away in the Finale by merciless gales.

Five years later, in 1844, during his fifth stay at Nohant, Chopin composed his *Third Sonata in B minor* op. 58, dedicated to Countess Émilie de Perthuis. The death on 3 May of his father, Nicolas Chopin, had deeply affected him, but the arrival in France of his older sister Ludwika, whom he had not seen for many years and whom he welcomed to Nohant in August, may explain the happy character of this sonata, which at no point evokes death.

The *Sonata in B minor*, again in four movements, is one of the peaks of Chopin's output. Here he retains more of the basic principles of the Classical sonata than in its predecessor, notably in a finale that adopts rondo form, albeit rather loosely. However, the Classical model is not a straitjacket to him, for he incorporates into this work in the most natural fashion passages that evoke the style and atmosphere of his études, nocturnes, ballades and scherzos.

The work does not begin with a slow introduction, and its first movement is in sonata form: it opens directly with an energetic first theme, whose initial arpeggiated pattern will be, in Beethovenian fashion, extensively exploited in the rest of the movement; the second theme contrasts singularly with the vigour of the first, since it is a melody of great beauty, imbued with poetic tenderness, reminiscent of the atmosphere of the nocturnes; the development presents genuine thematic working of motifs drawn from the principal theme and the second strain of the second theme; and, as in the *Sonata in B-flat minor*, only the second theme is recapitulated, the first being no more than suggested in the coda. The *Scherzo*, again in second position, is in ternary (A-B-A) form: two sections of tumultuous virtuosity, with ascending and descending lines recalling passages in the ballades and scherzos, frame a central part that is nostalgic but by no means sad in character. The third movement reaches the highest peaks of Chopinesque inspiration: preceded by a grave introduction, a poignantly emotional melody unfolds its successive phrases, culminating in the central section, which is miraculously beautiful, contemplative music of ineffable depth, an enchanted dream that at times approaches earthly shores, only to float away once more; this *Largo* movement ends with the return of the opening melody, now with a new accompaniment. The Finale, *Presto non tanto*, brings the sonata to a sparkling close. Introduced by eight bars of powerful octaves and chords, the refrain of this rondo structure consists of a long melody, full of vitality and irresistible élan, which is substantially transformed on its two reappearances. The extremely virtuosic coda crowns this masterpiece in resounding fashion.

Composed in 1846 during Chopin's last stay at Nohant, the *Three Mazurkas* op. 63 are dedicated to a friend of his sister Ludwika, Countess Laura Czosnowska, who spent a few days on the Sand estate in July of that year. These were the last mazurkas published during Chopin's lifetime.

Franz Liszt, in his book on Chopin (1852), very aptly defined what his colleague brought to the mazurka genre: 'Chopin brought out the *unknown* element of poetry which was no more than indicated in the original themes of the Polish *mazurs*. While preserving their rhythm, he ennobled their melody, enlarged their proportions, and interposed passages of harmonic chiaroscuro as novel as the subjects to which he adapted them . . .'

Like Béla Bartók less than a century later, Chopin was steeped in peasant dances and melodies from childhood on, including those of the Mazovia region near Warsaw, where the mazurka originated. His *Mazurkas* op. 63 are a good example of how a composer of genius can appropriate the essence of folk music and recreate it in his or her own sound world. Op. 63 no. 1 is a stylised, lively and spirited dance; the listener will note, from the sixteenth bar onwards, the accompaniment in fifths, reminiscent of the double drone of the Polish bagpipe, the *duda*. The *Mazurkas* op. 63 nos. 2 and 3 present a different aspect: they are examples of the *kujawiak*, the slow, melancholy variety of the mazurka. Musicologists have pointed out the beautiful effect produced in the coda of the third of the *Mazurkas* op. 63 by the canonical imitation of the melody. In this refined use of imitative counterpoint, frequent in Chopin's work, we see the salience of the Baroque musical tradition in his style, and above all the presence of J. S. Bach, whose music he venerated.

YVAN NOMMICK  
Translation: Charles Johnston

<sup>1</sup> 'George Sand' was the pseudonym of Amandine Aurore Lucile Dupin, Baroness Dudevant by her marriage to Baron Casimir Dudevant.

<sup>2</sup> By a touching coincidence, Beethoven's *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe* from the Sonata op. 26 was played at the older composer's funeral.

## Nohant: un lugar de inspiración esencial para Chopin

Los nueve años que duró la relación amorosa entre Chopin y la escritora George Sand<sup>1</sup> fueron los más productivos de la trayectoria del compositor. Dos de los lugares en los que residió la pareja estimularon profundamente la inspiración de Chopin: la Cartuja de Valldemossa, en Mallorca, y la mansión de George Sand en Nohant, en la región del Berry.

La breve estancia en Mallorca (8 de noviembre de 1838-13 de febrero de 1839), que comenzó con buenos auspicios, terminó en pesadilla, pues, además de la enfermedad de Chopin, la pareja sufrió la hostilidad del pueblo mallorquín. Fueron sin embargo unos meses muy fructíferos: allí, Chopin terminó de escribir las dos *Polonesas* op. 40 y compuso la mayoría de sus *Preludios* op. 28, una de las cumbres de su obra.

El castillo de Nohant, casa señorial edificada a finales del siglo XVIII y que George Sand había heredado de su abuela paterna a los 17 años, fue el marco perfecto, el remanso de paz que Chopin necesitaba para componer. Entre 1839 y 1846 se instaló allí siete veces, y dedicó esencialmente a la creación esas largas estancias, de entre cuatro y seis meses. Se encerraba durante horas en su habitación, situada en la primera planta, de la que había hecho acolchar las puertas para abstraerse de los ruidos de la casa. La escritora, cuya habitación estaba cerca de la de Chopin, fue testigo de la lucha del compositor con la materia musical, de su infinita búsqueda de perfección: “*Su creación era espontánea, milagrosa. La encontraba sin buscarla, sin preverla. Llegaba a su piano repentina, completa, sublime; o sonaba en su mente durante un paseo, y tenía prisa por escucharla plasmándola en el instrumento. Pero comenzaba entonces el trabajo más lastimoso al que haya asistido jamás. Era una serie de esfuerzos, de irresoluciones y de impaciencias por retomar ciertos detalles del tema de su audición. [...] Se encerraba en su habitación días enteros, llorando, caminando, destrozando sus plumas, repitiendo y cambiando cien veces un compás, escribiéndolo y borrándolo otro tanto, y empezando de nuevo el día siguiente con una perseverancia minuciosa y desesperada.*” (George Sand, *Historia de mi vida*, 1855).

Con excepción de la “Marcha fúnebre”, escrita dos años antes, Chopin compuso la *Sonata en si bemol menor* durante su primera estancia en Nohant (del 1 de junio al 11 de octubre de 1839). Retomaba así un género que le había inspirado en su juventud su *Sonata* n° 1 en *do menor* op. 4 (1827-28), cuando todavía era alumno de Józef Elsner en la Escuela superior de música de Varsovia. Durante los once años que separan estas dos sonatas, Chopin plasmó su inspiración sobre todo en géneros muy libres (baladas, impromptus, mazurcas, nocturnos, scherzos...), capaces de acoger sus exploraciones formales, melódicas, armónicas, rítmicas y pianísticas, así como una gran diversidad de estados de ánimo, emociones y ambientes. Esta libertad creadora se expresa en formas breves, que alcanzan incluso la extrema concisión de algunos de los *Preludios* op. 28.

Los primeros compases de la *Sonata en si bemol menor*, sin ser una cita, evocan claramente la introducción lenta de la *Sonata* op. 111 de Beethoven. Chopin conocía bien desde su juventud las obras pianísticas de Beethoven y sutiles referencias al maestro alemán figuran en sus obras. Aunque su estilo era muy diferente del de Beethoven, las innovaciones que éste aportó al género de la sonata clásica marcaron el pensamiento de Chopin. Al igual que en doce de las treinta y dos *Sonatas* de Beethoven, la *Segunda Sonata* de Chopin consta de cuatro movimientos; además, el *Scherzo*, rápido, precede al movimiento lento, así como, por ejemplo, en la *Sonata en la bemol mayor* op. 26 de Beethoven, que incluye también una marcha fúnebre (“Marcha fúnebre sobre la muerte de un héroe”) y que Chopin hizo frecuentemente estudiar a sus alumnos.

El primer movimiento de la *Sonata en si bemol menor*, después de su introducción patética que instaura la atmósfera, adopta el esquema conocido como “forma sonata” (exposición-desarrollo-reexposición). La exposición presenta dos temas contrastantes: el primero posee un carácter agitado y jadeante, evocando una carrera desenfrenada, mientras que el segundo es lírico y nostálgico. El desarrollo, extremadamente tenso y dramático, se basa casi por completo en el primer tema. En la reexposición, al contrario de la tradición, sólo reaparece el segundo tema, el primero oyéndose solamente en la coda, truncado y rabioso. El *Scherzo* es una pieza tumultuosa y de gran vitalidad rítmica, en la que irrumpen destellos cromáticos; su sección central tiene el carácter de un vals melancólico. El tercer movimiento, titulado por Chopin “Marcha fúnebre”, puede considerarse como el centro de gravedad de la *Sonata*: de estructura tripartita como el *Scherzo*, esta marcha lenta e inexorable, ritmada por una especie de tañido fúnebre, enmarca una sección central cuyo clima elegíaco nos hace entrever el más allá. Esta “Marcha fúnebre”, orquestada por Napoléon Reber, fue interpretada en el funeral de Chopin en la parisina iglesia de la Madeleine<sup>2</sup>. Después de la dolorosa impresión dejada por la “Marcha fúnebre”, el último movimiento de la *Sonata*, *Presto*, no aporta ningún alivio: se trata de una enigmática y sinuosa línea melódica tocada a la octava por las dos manos, que deja la impresión de una inquietante borrasca que lo arrastra todo. El gran pianista Alfred Cortot la describe con acierto, en su edición de trabajo de la *Sonata*, como el “*torbellino helado del viento de la muerte, del viento sobre las tumbas*”. Robert Schumann, admiraba profundamente la música de Chopin; sin embargo, esta *Sonata*

le desconcertó. Reconocía sus bellezas, pero consideraba que Chopin había reunido, bajo el término “sonata”, “*cuatro de sus hijos más extravagantes*”; en cuanto al *Finale*, escribió que “*se parecía más a una burla que a cualquier música. Y sin embargo, hay que reconocerlo, también en esta parte, sin melodía, sin alegría, un genio implacable nos sopla en la cara, y derriba con su puño pesante quienquiera que quisiera encabritarse contra él, y hace que escuchemos hasta el final, fascinados y sin refunfuñar... pero también sin elogiar: porque esto no es música.*” (*Neue Zeitschrift für Musik*, n° 10, 1841).

En realidad, en este ciclo de cuatro movimientos Chopin no busca una lógica orgánica, ni una unidad temática o formal. Su intención es esencialmente de orden poético y dramático: se trata de una suerte de epopeya que nos conduce de la cabalgata trágica e implacable del inicio a la evocación de la muerte, despiadadas ráfagas de viento barriendo los últimos rumores de la “Marcha fúnebre”.

Cinco años después, en 1844, durante su quinta estancia en Nohant, Chopin compuso su tercera sonata, la *Sonata en si menor* op. 58, dedicada a la condesa Émilie de Perthuis. El 3 de mayo, la muerte de su padre, Nicolas Chopin, le había afectado profundamente, pero la llegada a Francia de su hermana mayor Ludwika, a la que no había visto desde hacía muchos años y a la que acogió en Nohant en julio, explica quizá el carácter feliz de esta *Sonata*, que no evoca la muerte en ningún momento.

La *Sonata en si menor*, que consta también de cuatro tiempos, es una de las cumbres de la producción del compositor. Aquí, más que en la *Segunda Sonata*, Chopin conserva los principios fundamentales de la sonata clásica, en particular un *Finale* que adopta, aunque con bastante libertad, la forma rondó. Sin embargo, el modelo clásico no es un yugo para él, pues integra con naturalidad en esta obra pasajes que evocan la escritura y la atmósfera de sus *Estudios*, *Nocturnos*, *Baladas* y *Scherzos*.

La *Sonata en si menor* no comienza con una introducción lenta y su primer movimiento adopta la forma sonata: se abre directamente con el primer tema, de carácter enérgico, cuyo motivo arpegiado inicial va a ser, de manera beethoveniana, ampliamente explotado en el conjunto del movimiento; el segundo tema contrasta singularmente con el vigor del primero: es una melodía de gran belleza, impregnada de poética ternura, que evoca el clima de los *Nocturnos*; el desarrollo presenta un profundo trabajo temático sobre motivos procedentes del tema principal y de la segunda parte del segundo tema; al igual que en la *Sonata en si bemol menor*, se reexpone únicamente el segundo tema, el primero siendo sólo sugerido en la coda. El *Scherzo*, colocado aquí también en segundo lugar, tiene una estructura A-B-A': dos secciones de impetuoso virtuosismo, cuyas figuraciones ascendentes y descendentes evocan ciertos pasajes de las *Baladas* y los *Scherzos*, enmarcan una sección de carácter nostálgico, pero sin tristeza alguna. El tercer movimiento alcanza las más altas cimas de la inspiración chopiniana: precedida por una introducción de carácter grave, una melodía sobrecogedora despliega sus diferentes frases que desembocan en la sección central, milagrosamente bella, una música recogida, de inefable profundidad, un sueño encantado que en momentos se acerca de la esfera terrestre alejándose enseguida de ella; el regreso de la melodía inicial, sobre un nuevo acompañamiento, concluye este *Largo*. El *Finale*, *Presto non tanto*, cierra brillantemente la *Sonata*. Introducido por ocho compases de potentes octavas y acordes, el estribillo de este rondó es una melodía de gran amplitud, llena de vitalidad e ímpetu, que se metamorfosea considerablemente en sus dos reapariciones. La coda, de gran virtuosismo, constituye el brillante colofón de esta obra maestra.

Compuestas en 1846 durante la última estancia de Chopin en Nohant, las tres *Mazurcas* op. 63 están dedicadas a una amiga de su hermana Ludwika, la condesa Laura Czosnowska, que pasó unos días en Nohant en julio de ese año. Son las últimas *Mazurcas* editadas en vida del compositor.

Franz Liszt, en su libro dedicado a Chopin (1852), ha definido perfectamente lo que éste ha aportado al género de la mazurca: “*Chopin ha puesto de manifiesto la poesía desconocida que sólo estaba indicada en los temas originales de las mazurcas polonesas. Conservando su ritmo, ha ennoblecido su melodía, ampliado sus proporciones, e intercalado claroscuros armónicos tan nuevos como los temas a los que los adaptaba [...]*”.

Como Béla Bartók, menos de un siglo después, Chopin se empapó desde la infancia de danzas y melodías populares, en parte de la región de Mazovia, cerca de Varsovia, de donde procede la mazurca. Sus *Mazurcas* op. 63 son un buen ejemplo de la manera en que un compositor genial se apropia de la esencia de la música popular y la recrea en su propio mundo sonoro. La *Mazurca* op. 63 n° 1 es una danza estilizada, brillante y fogosa; a partir del compás 16, oímos un acompañamiento en quintas que evoca el bordón doble de la cornamusa polaca, la *duda*. Las *Mazurcas* op. 63 n° 2 y 3 ofrecen un rostro diferente: son *kujawiak*, es decir la variante lenta y melancólica de la mazurca. Los musicólogos han subrayado el bello efecto producido, en la coda de la tercera de las *Mazurcas* op. 63, por la imitación canónica de la melodía. Vemos en esta utilización refinada del contrapunto imitativo, frecuente en Chopin, la impronta en su estilo de la tradición musical barroca, y sobre todo la presencia de Johann Sebastian Bach, cuya música veneraba.

YVAN NOMMICK

1 “George Sand” es el seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa Dudevant por su matrimonio con el barón Casimir Dudevant.

2 Coincidencia emocionante, en el funeral de Beethoven se tocó la “Marcha fúnebre sobre la muerte de un héroe” de su *Sonata* op. 26.

BÉLA BARTÓK  
**Piano Concerto no.3**  
 Concerto for orchestra  
*Münchner Philharmoniker, Pablo Heras-Casado*  
 CD HMM 902262

CLAUDE DEBUSSY  
**Préludes du 1<sup>er</sup> Livre, Estampes**  
 CD HMC 902301

DEBUSSY meets CHOPIN  
**...les sons et les parfums**  
 CHOPIN : Berceuse op.57, Étude op.25/1,  
 Ballade op.52, "Grande Valse brillante"...  
 DEBUSSY : Suite bergamasque (Clair de lune),  
 Préludes (*extraits*), La plus que lente...  
 CD HMC 902164

MANUEL DE FALLA  
**Noches en los jardines de España**  
 Works for piano solo  
*BBC Symphony Orchestra, Josep Pons*  
 CD HMC 902099

EDVARD GRIEG  
**Piano Concerto / Lyric Pieces**  
*BBC Symphony Orchestra, Sakari Oramo*  
 CD HMC 902205

FELIX MENDELSSOHN  
**Lieder ohne Worte**  
 CD HMC 902195



FREDERIC MOMPOU  
**Música callada**  
 CD HMG 507070

MANUEL BLASCO DE NEBRA  
**Piano Sonatas nos.1-6**  
 CD HMC 902046

ENRIQUE GRANADOS  
**Piano Quintet in G minor op.49**  
 JOAQUÍN TURINA  
**Piano Quintet in G minor op.1**  
*With Cuarteto Quiroga*  
 CD HMC 902226

FRANZ SCHUBERT  
**Piano Sonatas D.960 & D.664**  
 CD HMC 902282

MAURICE RAVEL  
**Concerto en sol, Miroirs,  
 Le Tombeau de Couperin**  
*Orchestre de Paris, Josep Pons*  
 CD HMC 902326

**Cantilena**  
 PIAZZOLA, FALLA, GRANADOS, VILLA-LOBOS  
*With Tabea Zimmermann, viola*  
 CD HMC 902648



## Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

**www.harmoniamundi.com**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : avril 2019 & avril 2021 au Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner, Tobias Lehmann

Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Javier Perianes : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**