

FRÉDÉRIC CHOPIN

1846, dernière année à Nohant

Cello Sonata | Piano Works

Emmanuelle Bertrand

Pascal Amoyel

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

“1846, dernière année à Nohant”

1		Barcarolle op.60 en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> / Fis-Dur	9'17
Trois Mazurkas op.63			
2		N°1 en Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur. Vivace	2'15
3		N°2 en fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll. Lento	1'48
4		N°3 en ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-Moll. Allegretto	2'06
Sonate pour violoncelle et piano op.65 en sol mineur / <i>G minor</i> / g-Moll			
5		I. Allegro moderato	16'11
6		II. Scherzo. Allegro con brio	4'59
7		III. Largo	3'24
8		IV. Finale. Allegro	6'36
Valses op.64			
9		N°1 en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-Dur. Molto vivace	1'56
10		N°2 en ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-Moll. Tempo giusto	3'34
11		N°3 en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur. Moderato	3'20
12		Mazurka op.67 n°4 en la mineur / <i>A minor</i> / a-Moll	3'18
Deux Nocturnes op.62			
13		N°1 en Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur. Andante	7'07
14		N°2 en Mi majeur / <i>E major</i> / E-Dur. Lento	6'15

Emmanuelle Bertrand, violoncello
Pascal Amoyel, piano

On ne peut jamais s'habituer au pari insensé de vouloir remonter à la source même de l'inspiration d'un compositeur.

C'est le but suprême de l'interprète, à chaque moment de sa vie, et ce quelle que soit son expérience.

Pour tenter d'y parvenir, l'interprète dispose bien sûr d'un des plus précieux outils – à condition que celui-ci ne soit pas hissé au rang d'idole – le texte lui-même, sur lequel se trouvent les indications du compositeur.

Mais c'est loin d'être le seul...

Il y aurait tant à dire sur l'année 1846, année d'arrachement, à un être, à un lieu de prédilection, et sans doute à la vie elle-même.

Elle voit la naissance de certains des plus grands chefs-d'œuvre de Chopin.

À l'instar d'un Mozart ou d'un Schubert au crépuscule de leur vie, les pièces les plus dramatiques côtoient sans ordre apparent celles qu'on penserait nées de l'imagination d'un tout jeune homme. Comment croire par exemple, à la première écoute, que la valse dite du "petit chien" puisse avoir été composée la même année que la Sonate pour violoncelle et piano ou que la Barcarolle ? La célèbre deuxième valse de l'opus 64 que le Nocturne d'"adieu" opus 62 n°2 ?

C'est cette juxtaposition inouïe qu'il nous a paru fascinant d'explorer.

Car elle renvoie finalement aux questions fondamentales et éternellement ouvertes du pourquoi de l'inspiration, et, par extension, à celles du mystère de l'existence.

Et, pour l'interprète, se laisser porter par ce vertige de l'inconnu semble paradoxalement constituer le lien le plus puissant avec le compositeur.

PASCAL AMOYEL & EMMANUELLE BERTRAND

1846 : la dernière année de Chopin à Nohant entre fresques et miniatures

Après une relation d'une dizaine d'années dont les dernières furent orageuses, Frédéric Chopin se sépare définitivement de George Sand en juillet 1847. C'est chez elle, à Nohant, qu'il avait composé ou achevé, sept étés durant, l'essentiel de son œuvre : la *Fantaisie* op.49, une douzaine de *Mazurkas*, la *Berceuse*, plusieurs *Nocturnes*, deux *Ballades*, deux *Scherzi*, ses deux dernières *Sonates*, trois *Nouvelles Études*, trois *Impromptus*, trois *Valses*, deux *Polonaises*... L'été 1846, le dernier qu'il passa dans le Berry, fut celui qui vit naître ses ultimes chefs-d'œuvre. C'est en effet à Nohant qu'il composa, commença ou acheva les dernières pièces publiées de son vivant, des "miniatures" comme les *Mazurkas* op.63 et les *Valses* op.64, ou des morceaux à la structure plus élaborée comme la *Barcarolle* op.60, les *Nocturnes* op.62a et la *Sonate pour piano et violoncelle* op.65, derniers opus réunis dans ce programme.

"Chopin était grand dans les petites choses, mais petit dans les grandes." Telle est la critique que l'on pouvait lire dix-sept ans après sa mort, en 1866, dans le *Contemporary Review*. Certains jugeaient alors avec condescendance ces "petits" genres dans lesquels il s'était pourtant magistralement illustré, ces miniatures comme les *Préludes* et ces morceaux à la structure apparemment simple et populaire comme les *Mazurkas* et les *Valses*. C'est ce qui faisait — c'est ce qui fait sans doute encore le succès de Chopin. Il est vrai qu'il avait peu cultivé les "grands" genres comme la sonate et le concerto, et pas du tout la symphonie et l'opéra. Or pour certains de ses contemporains, c'était justement dans cette particularité que résidait son génie : pour Wilhelm von Lenz, auteur de nombreux témoignages sur les grands pianistes de son temps, comme Chopin et Liszt dont il fut l'ami et l'élève, ses "*tableaux sont grands dans de petits cadres*". Et pour Liszt, il n'y a pas de raison de critiquer les "petites" œuvres de Chopin alors qu'on s'émerveille de tableaux de petit format, des chansons de Béranger ou des sonnets de Pétrarque :

"Nous désirerions qu'on appliquât à la musique le prix qu'on met aux proportions matérielles dans les autres branches des beaux-arts, et qui, en peinture par exemple, place une toile de vingt pouces carrés, comme la *Vision d'Ezéchiel* ou le *Cimetière de Ruysdael*, parmi les chefs-d'œuvre évalués plus haut que tel tableau de plus vaste dimension, fût-il d'un Rubens ou d'un Tintoret. Béranger est-il moins grand poète pour avoir resserré sa pensée dans les étroites limites de la chanson ? Pétrarque ne doit-il pas son triomphe à ses Sonnets [...] ?" (F. Chopin, Paris, 1852)

À la toute fin de son livre, c'est encore une métaphore artistique que Liszt emploie pour défendre la concision et la modernité des "miniatures" de Chopin :

"Aujourd'hui que la musique poursuit un développement si général et si grandiose, Chopin nous apparaît à quelques égards, tel que ces peintres du quatorzième et du quinzième siècles, qui resserraient les productions de leur génie sur les marges du

parchemin, mais qui en peignaient les miniatures avec des traits d'une si heureuse inspiration, qu'ayant les premiers brisé les raideurs byzantines, ils ont légué les types les plus ravissants, que devaient transporter plus tard sur leurs toiles et dans leurs fresques, les Francia, les Pérugins et les Raphaëls à venir."

Le catalogue de Chopin ne comporte naturellement pas que des miniatures, mais aussi beaucoup d'œuvres revêtant l'aspect de fresques épiques et passionnées, qu'elles soient ou non écrites dans le moule des genres "nobles" de la sonate, de la symphonie ou du concerto. La *Sonate pour piano et violoncelle* op.65 fut la toute dernière œuvre publiée du vivant de Chopin, en 1847. Il y avait principalement travaillé à Nohant en 1846, et comme en témoignent les quelque 200 pages d'esquisses, elle ne naquit pas d'un seul jet — peut-être à cause de sa difficulté à gérer la grande forme ? Il ne la considéra achevée qu'en juin 1847, à l'époque de sa séparation avec George Sand, quand il se décida enfin à l'envoyer à l'éditeur Breitkopf & Härtel, à Leipzig. Les quatre œuvres de musique de chambre de Chopin conservées témoignent de son attachement pour le violoncelle : le *Trio* pour piano, violon et violoncelle, l'*Introduction et polonaise brillante*, le *Grand Duo concertant sur des thèmes de Robert le diable* de Meyerbeer pour violoncelle et piano, et la *Sonate pour piano et violoncelle*. Cette dernière est dédiée à Auguste Franchomme, un des plus grands violoncellistes de son temps, qui collabora très étroitement avec Chopin. La première publique de l'œuvre fut donnée par le dédicataire et le compositeur lors du dernier concert public de Chopin à Paris, le 16 février 1848. Ils ne jouèrent pourtant pas le premier mouvement, qui n'avait pas, selon Camille O'Meara, une élève de Chopin, fait l'unanimité auprès de ses proches lors des auditions privées : il fut perçu comme trop chargé et pas assez clair. C'est surtout à partir du *xx^e* siècle que la *Sonate pour piano et violoncelle*, exemplaire du style tardif de Chopin marqué notamment par l'importance du contrepoint et par des tournures harmoniques peu habituelles, s'est imposée comme une pièce du répertoire.

Si la tradition de la musique "nocturne", souvent jouée en plein air, était déjà vivante à la fin du *xviii^e* siècle — pensons à la célèbre *Petite musique de nuit* de Mozart, par exemple — il fallut attendre le début du *xix^e* siècle pour que l'adjectif "nocturne" devienne un nom, et, passant du plein air au salon romantique, se transforme en genre musical à proprement parler. D'exécution peu virtuose, du moins d'une virtuosité non ostentatoire, de dimensions moyennes et à la poésie intérieure, le Nocturne est devenu le miroir de cet *Innere* de l'artiste romantique, qu'on imagine partagé seulement dans des salons feutrés avec un cénacle privilégié — celui de Nohant par exemple. Selon son élève Mikuli, Chopin "*jouait avec une nette prédilection*" les *Nocturnes* de l'Irlandais John Field, qui l'influencèrent énormément les siens, et dans lesquels il "*improvisait des fioritures du plus grand charme*". Les *Nocturnes* de Chopin sont en effet les œuvres dans lesquelles l'influence de la voix chantée, le *bel canto* italien, est la plus évidente. Selon Mikuli encore, "*les Nocturnes de Field et les siens propres appartenaient aussi jusqu'à un certain point à la catégorie des Études. En les travaillant l'élève devait se familiariser avec le legato, apprendre à aimer et à reproduire le beau son lié au chant — et ceci grâce aux explications du maître non moins qu'à son imitation, car Chopin ne se lassait pas de jouer ces œuvres à l'élève*". Composés en 1846 et publiés la même année, les *Nocturnes* op.62a illustrent l'évolution harmonique du dernier Chopin, avec ses harmonies inattendues — comme ce premier accord du *Nocturne* n°1 qui évoque la résonnance des cordes de la lyre d'un barde

qui s'apprêterait à chanter. L'art du piano-chant de Chopin est ici à son sommet avec une main droite égrenant une mélodie raffinée et qui se voile même, à son retour, de gracieux trilles : suprême raffinement d'une ornementation onirique qui s'abandonne au plaisir du lyrisme pianistique.

Chopin a commencé la **Barcarolle op.60** pendant l'été 1845 et l'a achevée l'année suivante. Lié à Venise et au chant des gondoliers, le genre de la barcarolle, ou "chant de barque", avait fleuri dans l'opéra (*Guillaume Tell* de Rossini, *La Muette de Portici* et *Fra Diavolo* d'Auber). Après un majestueux geste d'ouverture dans le grave du clavier, la *Barcarolle* de Chopin se développe au fil d'un balancement régulier à la main gauche, typique du genre, illustrant le doux clapotis de la gondole. Une tendre mélodie émerge alors peu à peu : Carl Tausig, un élève de Liszt, y a entendu le dialogue intime de deux amoureux secrètement blottis dans une gondole. Cette image est renforcée par la célèbre indication "*dolce sfogato*", qui ouvre un moment mystérieux et énigmatique dont André Gide s'est émerveillé dans ses *Notes sur Chopin* : "*Sfogato, inscrit-il ; aucun autre musicien a-t-il jamais usé de ce mot, eut-il jamais le désir, le besoin d'indiquer cette aération, cette bouffée de brise, qui vient, interrompant le rythme, inespérément rafraîchir et parfumer le milieu de sa barcarolle ?*"

Alors que pour Schumann, les Mazurkas de Chopin étaient comme "*des canons cachés sous les fleurs*", pour Lenz, elles formaient "*le carnet de voyage de son âme à travers les territoires socio-politiques d'un monde de rêves sarmates ! Là son exécution était chez elle ; c'est là que résidait l'originalité de Chopin pianiste*". Dernières d'une série vertigineuse de quelque soixante pièces, les trois **Mazurkas op.63** furent composées en 1846, en même temps que les *Nocturnes* op.62a. À la première, au caractère enjoué typique de la tradition du *mazur*, succèdent deux pages mélancoliques et plus lentes, dans la tradition du *kujawiak*. La **Mazurka op.67 n°4**, composée au même moment, ne fut publiée qu'après la mort de Chopin avec beaucoup d'autres de ses manuscrits alors restés inédits. Avec son caractère nostalgique, elle renvoie à la tradition du *kujawiak*, et on ne peut s'empêcher de rêver, en les écoutant, à la façon dont Chopin, lors de son dernier séjour à Nohant, incarnait avec son piano le souvenir nostalgique de sa chère et désormais inaccessible Pologne. Ce furent là ses derniers chants en hommage à sa patrie perdue.

Les trois **Valses op.64** furent les dernières à paraître du vivant de Chopin, en 1847, parallèlement à la *Sonate pour piano et violoncelle*. La première comme la dernière rappellent le style brillant de ses compositions des années 1830. Au tempo *Molto vivace*, la première, passée à la postérité sous le titre de "Valse minute" en référence à son aspect de miniature bien que son exécution dépasse largement cette durée, est aussi désignée comme la "Valse du petit chien", en raison de l'anecdote selon laquelle Chopin aurait été inspiré, pour la mélodie tournoyante de la main droite, par un chien faisant la ronde sur lui-même afin de se mordre la queue. La deuxième *Valse*, dont le caractère est à l'opposé des deux autres, appartient à la catégorie des valse mélancoliques ou tristes.

NICOLAS DUFETEL

One can never grow accustomed to the incredible challenge of trying to get back to the very source of a composer's inspiration. Such is the ultimate aim of every performer, at every moment of his or her life, and whatever his or her degree of experience.

In the attempt to achieve this, the performer does of course possess one of the most precious resources, as long as it is not raised to the status of an idol: the text itself, which contains the composer's markings. But it is far from being the only one . . .

There would be so much to say about the year 1846, the year in which Chopin was torn from a human being, from a place he loved, and doubtless from life itself. That year saw the birth of some of his greatest masterpieces.

Like those of Mozart and Schubert in the twilight of their lives, the most dramatic pieces rub shoulders, apparently in total disorder, with others that one might suppose to have emerged from the imagination of a very young man. For instance, how can one possibly believe, on a first hearing, that the so-called 'Minute Waltz' could have been composed in the same year as the Cello Sonata or the Barcarolle? That the famous Waltz no.2 from op.64 is contemporary with the final Nocturne, op.62 no.2?

It is this unprecedented juxtaposition that we thought it would be fascinating to explore. For in the end it poses once more the basic and eternally unanswered questions of the origins of inspiration and, by extension, those of the mystery of existence.

And, for the performer, to be borne along by this dizzying sense of the unknown seems, paradoxically, to constitute the most powerful link with the composer.

PASCAL AMOYEL & EMMANUELLE BERTRAND
Translation: Charles Johnston

1846, Chopin's last year at Nohant: epics and miniatures

After a relationship lasting some ten years, the last few of which were stormy, Frédéric Chopin finally separated from George Sand in July 1847. It was on her estate at Nohant that, over seven summers, he had composed or completed the core of his œuvre: the Fantaisie op.49, a dozen mazurkas, the Berceuse, several nocturnes, two of the ballades, two of the scherzos, his last two sonatas, the *Trois Nouvelles Études*, three impromptus, three waltzes, two polonaises, among others. The summer of 1846, the last he spent in the Berry region, saw the birth of his final masterpieces. For it was at Nohant that he composed, started, or finished the last pieces to be printed in his lifetime, 'miniatures' like the Mazurkas op.63 and the Waltzes op.64, or pieces with a more elaborate structure such as the Barcarolle op.60, the Nocturnes op.62a, and the Sonata for piano and cello op.65, the final published opuses that are brought together in this programme.

'He was great in small things, but small in great ones.' So said a critic in the *Contemporary Review* in 1866, seventeen years after Chopin's death. At that time some commentators were condescending in their judgment of those 'small' genres in which he had nevertheless distinguished himself in magisterial fashion, miniatures like the preludes and pieces with a seemingly simple and folklike structure, such as the mazurkas and the waltzes. It was these that ensured – and doubtless still ensure – Chopin's success. It is true that he seldom cultivated the 'major' genres like the sonata and the concerto, and the symphony and the opera not at all. Now, for some of his contemporaries, it was precisely in that characteristic that his genius lay: for Wilhelm von Lenz, the author of numerous accounts of the great pianists of his time, including Chopin and Liszt whose friend and pupil he was, 'his pictures are large ones in small frames'. And, in Liszt's view, there were no grounds for criticising the 'little' works of Chopin when one marvelled at paintings in a small format, chansons by Béranger, or sonnets by Petrarch:

We would wish to see applied to music the value that is placed on material proportions in the other branches of the fine arts, where, in painting for example, a canvas of twenty inches square such as [Raphael's] Vision of Ezekiel or Ruysdael's [Jewish] Cemetery is classified among those masterpieces rated more highly than many a picture of larger dimensions, even if it be by Rubens or Tintoretto. Is Béranger any less great a poet for having confined his ideas within the narrow limits of the song? Does not Petrarch owe his glory to his Sonnets?

At the very end of the book from which the above quotation is taken (*F. Chopin* – Paris: 1852), Liszt again employs an artistic metaphor to defend the concision and modernity of Chopin's 'miniatures':

Nowadays, when music is pursuing so general and so grandiose a development, Chopin seems to us in some respects like those painters of the fourteenth and fifteenth centuries who squeezed the productions of their genius into the margins

of the parchment, but there painted their miniatures with such inspired strokes that, having been the first to dismantle Byzantine rigidity, they passed on the most ravishing of examples, which the future Francias, Peruginos, and Raphaels were to transfer to their canvases and frescoes.

Of course, Chopin's catalogue does not contain only miniatures, but also many works that assume the aspect of passionate, sweeping epics, whether or not they are cast in the mould of the 'noble' genres of the sonata, the symphony, or the concerto. The **Sonata for piano and cello op.65** was the very last work published in Chopin's lifetime, in 1847. He worked on it mostly at Nohant in 1846, and as is shown by some 200 pages of sketches, it did not come in a single burst of inspiration – perhaps because of his difficulties in handling large-scale form? He did not regard it as finished until 1847, at the time of his separation from George Sand, when he finally resolved to send it to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel. Chopin's four surviving works of chamber music testify to his fondness for the cello: the Trio for piano, violin, and cello, the *Introduction et Polonaise Brillante*, the *Grand Duo concertant* on themes from Meyerbeer's *Robert le diable* for cello and piano, and the Sonata for piano and cello. This last piece is dedicated to Auguste Franchomme, one of the finest cellists of his time, who collaborated very closely with Chopin. The first public performance of the work was given by the dedicatee and the composer at Chopin's last public concert in Paris, on 16 February 1848. But they did not play the first movement, which according to Camille O'Meara, a pupil of the composer's, had not enjoyed unanimous approval from his inner circle at its earlier private hearings, being seen as overelaborate and insufficiently limpid. It was really only in the twentieth century that the Cello Sonata, which is emblematic of Chopin's late style, marked notably by the importance of counterpoint and by unusual harmonic twists, became established as a repertoire piece.

While the tradition of 'nocturnal' music, often performed in the open air, was already a lively one in the late eighteenth century – one need only think of Mozart's famous *Eine kleine Nachtmusik* – it was not until the beginning of the nineteenth that the 'nocturne' became a noun in regular usage and, moving indoors into the Romantic salon, was transformed into a musical genre in its own right. Requiring no great executive virtuosity, or at least an unostentatious virtuosity, of middling dimensions and brimming with inward poetry, the nocturne became the mirror of the *Innere* of the Romantic artist, which one imagines as shared only with a privileged circle in the discreet comfort of salons – that of Nohant, for example. According to his pupil Carl Mikuli, Chopin 'had a great predilection' for the nocturnes of the Irish composer John Field, which hugely influenced his own efforts, and on which he 'improvised the most captivating ornaments'. As this suggests, Chopin's nocturnes are the works of his in which the influence of the singing voice, and specifically of Italian bel canto, is most apparent. To quote Mikuli again:

To an extent, he also numbered Field's and his own nocturnes among these piano studies, since in them the student could learn to recognize, love and execute beautiful flowing singing tone and legato, partly through a grasp of his explanations, partly through intuitive perception and imitation of him (he played these works constantly to his students).

Composed in 1846 and published the same year, the **Nocturnes op.62a** illustrate the harmonic evolution of late Chopin, with its unexpected harmonies – such as the first chord of Nocturne no.1, which evokes the resonant strings of a lyre, as wielded by some bard about to launch into song. Chopin's art of the piano as vocalist is here at its peak, with the right

hand spinning out an elegant melody which is even veiled, on its return, with gracious trills: the supreme refinement of an oneiric ornamentation that abandons itself to the pleasure of pianistic lyricism.

Chopin began the **Barcarolle op.60** during the summer of 1845 and finished it the following year. The genre of the barcarolle, literally ‘boat song’, associated with Venice and the songs of its gondoliers, had flourished in opera (Rossini’s *Guillaume Tell*, Auber’s *La Muette de Portici* and *Fra Diavolo*). After a majestic introductory gesture in the bottom register of the keyboard, Chopin’s Barcarolle unfolds over a regular swaying motion in the left hand, typical of the genre, illustrating the gentle lapping of the water against the gondola. Then a tender melody gradually emerges: Carl Tausig, a pupil of Liszt, heard in it the intimate conversation of two lovers secretly nestling inside a gondola. This image is reinforced by the celebrated marking ‘dolce sfogato’,¹ which leads to a mysterious and enigmatic moment that André Gide wonderingly described in his *Notes sur Chopin*: ‘Sfogato, he writes; did any other composer ever use the word, did any other ever have the desire, the need to indicate this aeration, this puff of breeze, which comes, interrupting the rhythm, unexpectedly to refresh and perfume the middle of his barcarolle?’

Whereas, for Schumann, Chopin’s mazurkas were like ‘cannon concealed among flowers’, for Lenz they were ‘the journal of his spiritual journeys into the socio-political domain of the Sarmatian dream-world! There his powers of reproduction were at home; there dwelt the originality of Chopin as a pianist’. The last in a dizzying series of some sixty pieces, the **Three Mazurkas op.63** were composed in 1846, at the same time as the Nocturnes op.62a. The first of them, in the lively character typical of the *mazur* tradition, is followed by two melancholy slower pieces, in the tradition of the *kujawiak*. The **Mazurka op.67 no.4**, composed at the same time, was issued only after Chopin’s death, along with many other manuscripts of his that had remained published until then. With its nostalgic character, it again evokes the idiom of the *kujawiak*, and one cannot but dream, listening to it, of the way in which Chopin, during his last period of residence in Nohant, must have embodied with his piano the wistful memory of his dear and now inaccessible Poland. These were his final musical tributes to his lost homeland.

The **Three Waltzes op.64** were the last to appear in Chopin’s lifetime, in 1847, alongside the Cello Sonata. Both the first and the third recall the brilliant style found in his compositions of the 1830s. The first, marked *Molto vivace*, has entered posterity under the title ‘Minute Waltz’, in reference to its miniature status, even though it takes considerably longer than that to perform. It is also sometimes known as the ‘Valse du petit chien’ (Little dog waltz), on account of an anecdote relating that Chopin got his inspiration for the whirling melody in the right hand from seeing a dog turning round on itself to chase its tail. The second piece, whose character is completely opposed to that of the other two, comes into the category of the melancholy waltz or *valse triste*.

NICOLAS DUFETEL

Translation: Charles Johnston

¹ ‘**Sfogato** (Italian: “let loose”; past participle of *sfogare*: “to give vent to”, “to let out”). A direction used occasionally as an expression mark. Two famous and contrasting examples are in Chopin’s Barcarolle (*dolce sfogato* over an extremely delicate filigree passage) and in Liszt’s Hungarian Rhapsody no.14 (*ff sfogato con bravura*).’ - *The New Grove* (London: Macmillan, 1980), vol.17, p.210. (Translator’s note)

Man wird sich nie an die Sinnlosigkeit des Unterfangens gewöhnen, bis zur eigentlichen Inspirationsquelle eines Komponisten vordringen zu wollen.

Es ist dies das einzige Bestreben des Interpreten, und er hält jeden Augenblick seines Lebens und unabhängig von seiner praktischen Erfahrung daran fest.

Bei dem Versuch, sein Ziel zu erreichen, kann der Interpret natürlich auf eines der wertvollsten Hilfsmittel zurückgreifen – vorausgesetzt, er macht daraus keinen Götzendienst –, den Notentext selbst, der die Vortragsbezeichnungen des Komponisten enthält.

Aber das ist längst nicht alles...

Es gäbe viel zu sagen über das Jahr 1846, das Jahr des schmerzlichen Abschiednehmens von einem Menschen, vor einem geliebten Ort und wohl auch vom Leben selbst.

Es war das Jahr der Entstehung einiger der größten Meisterwerke Chopins.

Wie bei einem Mozart oder Schubert am Ende ihres Lebens stehen hochdramatische Werke ohne erkennbare Ordnung neben solchen, von denen man meinen könnte, sie seien dem Einfallsreichtum eines ganz jungen Mannes entsprungen. So hält man es kaum für möglich, wenn man ihn zum ersten Mal hört, dass der sogenannte „Minutenwalzer“ im gleichen Jahr entstanden sein soll wie die Sonate für Violoncello und Klavier oder die Barcarolle, der berühmte zweite Walzer des op.64 wie das „Abschieds“-Nocturne op.62 Nr.2.

Das Unglaubliche dieser Nebeneinanderstellung hat uns gerade gereizt.

Denn es verweist letztlich auf die grundlegenden und ewig unbeantworteten Fragen nach dem Warum der Inspiration und in einem umfassenderen Sinn nach dem Mysterium der menschlichen Existenz.

Und seltsam genug, scheint der Interpret dem Komponisten niemals näher zu sein, als wenn er sich von diesem Taumel des Nichtwissens tragen lässt.

PASCAL AMOYEL & EMMANUELLE BERTRAND
Übersetzung Heidi Fritz

1846: Chopins letztes Jahr in Nohant zwischen Freskomalerei und Miniaturen

Nach einer Beziehung von annähernd zehn Jahren, wobei die letzten zermürbend waren, trennte sich Frédéric Chopin im Juli 1847 endgültig von George Sand. In ihrem Haus in Nohant hatte er sieben Sommer lang den Großteil seines Werkes komponiert oder vollendet: die *Fantasie* op.49, ein Dutzend *Mazurken*, die *Berceuse*, mehrere *Nocturnes*, zwei *Balladen*, zwei *Scherzi*, die letzten beiden *Sonaten*, drei *Neue Etüden*, drei *Impromptus*, drei *Walzer*, zwei *Polonaisen*... Der Sommer 1846, der letzte, den er im Berry verbrachte, war die Zeit, in der die Meisterwerke seines Spätschaffens entstanden. In Nohant komponierte, begann oder vollendete er die letzten zu seinen Lebzeiten erschienenen Stücke, „Miniaturen“ wie die *Mazurken* op.63 und die *Walzer* op.64, aber auch Stücke ausladenderer Dimensionen wie die *Barcarolle* op.50, die *Nocturnes* op.62a und die *Sonate für Violoncello und Klavier* op.65, letzte Werke, aus denen wir dieses Programm zusammengestellt haben.

„Chopin war groß in den kleinen Dingen, aber klein in den großen.“ So kritisierte man ihn 1866, siebzehn Jahre nach seinem Tod, im *Contemporary Review*. Einige sprachen damals geringschätzig von diesen „kleinen“ Gattungen, in denen er so große Meisterschaft bewiesen hatte, Miniaturen wie den *Préludes* und diesen Stücken scheinbar anspruchsloser und volkstümlicher Formgebung wie den *Mazurken* und *Walzern*. Dabei waren es genau sie, auf denen der Erfolg Chopins beruhte – und so ist es wohl bis heute geblieben. Die „großen“ Gattungen wie die Sonate und das Konzert hat er tatsächlich weniger gepflegt, und Sinfonie und Oper ließ er ganz beiseite. Für einige seiner Zeitgenossen lag gerade in dieser Besonderheit sein Genie: Wilhelm von Lenz, der Verfasser einer Reihe von Zeitzeugenberichten über die führenden Pianisten seiner Zeit wie Chopin und Liszt, dessen Freund und Schüler er war, nannte seine Kompositionen „groß in kleinen Rahmen“. Und Liszt sah keinen Sinn darin, die „kleinen“ Werke Chopins zu kritisieren, während man sich für Gemälde kleinen Formats, für die Lieder Bérangers oder die Sonette Petrarcas begeisterte:

„Wir wünschten jedoch, daß man den äußeren Proportionen in der Musik die gleiche Bedeutung beimäße, wie in allen anderen Zweigen der schönen Künste. Wer z.B. stellte in der Malerei eine Leinwand von zwanzig Quadrat Zoll, wie die „Vision Ezechiel’s“ oder den „Kirchhof“ von Ruysdael, die zu den geschätztesten Meisterwerken zählen, nicht höher als dieses oder jenes Gemälde weit größeren Umfangs, habe es selbst einen Rubens oder Tintoretto zum Urheber? Gilt in der Literatur Béranger etwa darum nicht als Schriftsteller ersten Ranges, weil er seine „Gedanken“ in solch kleinen Rahmen einschloß? (...) Verdankt Petrarca seinen Ruhm nicht seinen Sonetten (...)?
F. Chopin, Paris, 1852

In der Schlussbemerkung seines Buchs kommt Liszt noch einmal auf den Vergleich mit der Malerei zurück, um die stilistische Knappheit und den modernen Charakter der „Miniaturen“ Chopins zu würdigen.

„Heutigen Tages scheint er uns in mancher Beziehung jenen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vergleichbar, welche die Erzeugnisse ihres Genius auf den engen Raum eines Pergamentstreifens beschränkten, gleichwohl aber in ihren Miniaturen Züge einer so glücklichen Eingebung entfalteten, daß sie, die byzantinische Steifheit zuerst durchbrechend, die Vorbilder hinterließen, die Francia, Perugino, Raphael später auf ihre Staffelei- und Wandgemälde übertrugen.“

Das Werkverzeichnis Chopins enthält natürlich nicht nur Miniaturen, sondern auch viele Werke, die eher ausschweifenden, von der Leidenschaft eingegebenen Fresken gleichen, seien sie nun in der Form der „anspruchsvollen“ Gattungen der Sonate, der Sinfonie oder des Konzerts geschrieben oder nicht. Die *Sonate für Violoncello und Klavier* op.65 war das allerletzte Werk, das 1847 noch zu Lebzeiten Chopins im Druck erschien. Er hatte hauptsächlich 1846 in Nohant daran gearbeitet, und wie den etwa 200 Skizzenblättern zu entnehmen ist, entstand sie nicht in einem Zug – vielleicht wegen der Schwierigkeiten, die ihm die große Form bereitete? Erst im Juni 1847, zur Zeit seiner Trennung von George Sand, sah er sie als vollendet an und entschloss sich, sie dem Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig zu schicken. Die vier von Chopin erhaltenen Kammermusikwerke zeugen von seiner Vorliebe für das Violoncello: das *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello, die *Introduction et polonaise brillante*, das *Grand duo sur des thèmes de Robert le diable* de Meyerbeer für Violoncello und Klavier und die *Sonate für Violoncello und Klavier*. Die Letztere ist Auguste Franchomme gewidmet, einem der bedeutendsten Violoncellisten seiner Zeit, der sehr eng mit Chopin zusammenarbeitete. Die öffentliche Erstaufführung des Werks spielte der Widmungsträger mit dem Komponisten im Rahmen des letzten öffentlichen Konzerts, das Chopin am 16. Februar 1848 in Paris gab. Den ersten Satz spielten sie nicht; er hatte, wie Camille O'Meara, eine Schülerin Chopins berichtet, bei den privaten Aufführungen im engsten Freundeskreis nicht die ungeteilte Zustimmung gefunden: man empfand ihn als überladen und nicht klar genug. Erst im 20. Jahrhundert konnte sich die *Sonate für Violoncello und Klavier*, dieses Musterbeispiel des chopinschen Spätstils, für den der verstärkte Gebrauch kontrapunktischer Techniken und ungewöhnliche harmonische Wendungen kennzeichnend sind, als Repertoirestück durchsetzen.

Die Tradition der als „nocturne“ bezeichneten Musik, die häufig im Freien aufgeführt wurde, war zwar schon Ende des 18. Jahrhunderts lebendig – man denke nur an die berühmte *Kleine Nachtmusik* von Mozart – es dauerte aber noch bis zum frühen 19. Jahrhundert, bis das Adjektiv „nocturne“ ein Substantiv wurde und sich zu einer Gattung im eigentlichen Sinn entwickelte, nachdem sich die Freiluftmusik in die Salons der Romantik verlagert hatte. Das Nocturne, das spieltechnisch weniger virtuos, zumindest nicht auftrumpfend in seiner Virtuosität ist, maßvoll in den Dimensionen und von einer Poesie der Innerlichkeit erfüllt, wurde zum Spiegel eben dieser Innerlichkeit des Künstlers der Romantik, und kein

Ort war besser geeignet, um sie gemeinsam zu hören, als die Salons mit ihrer gedämpften Atmosphäre und ihrem exklusiven Zuhörerkreis – beispielsweise der von Nohant. Nach Aussage seines Schülers Mikuli spielte Chopin „mit besonderer Vorliebe“ die *Nocturnes* des irischen Komponisten John Field, von denen sein eigenes Nocturne-Schaffen stark beeinflusst war, und in seinem Spiel „*improvisierte er die reizvollsten Fiorituren*“. Tatsächlich sind die *Nocturnes* von Chopin diejenigen seiner Werke, in denen der Einfluss des lyrischen Gesangs, des italienischen *bel canto* am ausgeprägtesten ist. Bei Mikuli heißt es weiter: „*Die Nocturnes von Field wie auch seine eigenen waren bis zu einem gewissen Grad auch der Gattung der Etüden zugehörig. Der Schüler, der sie übte, musste sich das Legato aneignen, er musste lernen, den schönen sanglichen Klang zu lieben und zu reproduzieren – und das nicht nur mit Hilfe der Erläuterungen des Lehrers, sondern auch durch Nachahmung, denn Chopin wurde nicht müde, dem Schüler diese Werke immer wieder vorzuspielen.*“ Die **Nocturnes op.62a**, 1846 komponiert und im gleichen Jahr veröffentlicht, zeigen mit ihren unerwarteten Harmonien, wie sich die Harmonik des späten Chopin verändert hat – etwa jener Eröffnungsakkord des *Nocturne* Nr.1, der an das Saitenspiel eines Barden auf seiner Leier erinnert, bevor er anfängt zu singen. Die Kunst des chopinschen Klaviersgesangs erreicht hier ihre schönste Blüte mit einer rechten Hand, die perlend eine ausdrucksvolle, bei ihrer zweiten Wiederkehr in anmutige Trillerketten gekleidete Melodie spielt: höchste Verfeinerung einer träumerischen Ornamentik, die sich ganz der Freude am pianistischen Lyrismus hingibt.

Chopin begann die **Barcarolle op.60** im Sommer 1845 und vollendete sie ein Jahr später. Die Gattung der Barkarole („Lied des Barkenführers“), die auf den Gesang der venezianischen Gondolieri zurückgeht, war in der Oper weit verbreitet (*Wilhelm Tell* von Rossini, *La Muette de Portici* und *Fra Diavolo* von Auber). Nach einer würdevollen Eröffnungsgebärde im tiefen Register der Klaviatur nimmt die *Barcarolle* von Chopin den für die Gattung typischen Verlauf einer gleichmäßig wiegenden Figur in der linken Hand, die das sanfte Schaukeln der Gondel nachbildet. Allmählich erhebt sich daraus eine einschmeichelnde Melodie: Carl Tausig, ein Schüler Liszts, meinte darin das vertraute Gespräch zweier Liebender zu erkennen, die in aller Heimlichkeit eng umschlungen in einer Gondel fahren. Eine dieses Bild verstärkende Wirkung hat die berühmt gewordene Vortragsbezeichnung „*dolce sfogato*“, die den Beginn einer geheimnisvollen und rätselhaften Episode markiert, von der André Gide entzückt war und die er in seinen *Notes sur Chopin* so kommentierte: „*Sfogato, notiert er; hat je ein anderer Musiker von diesem Wort Gebrauch gemacht, hatte jemals einer den Wunsch, hielt es je einer für nötig, diesen Schwall frischer Luft, diesen Windstoß, der in freien Rhythmen unvermutet den Mittelteil seiner Barcarolle mit Frische und Wohlgeruch erfüllt, durch eine Vortragsbezeichnung anzukündigen?*“

Die Mazurken Chopins waren für Schumann „*unter Blumen eingesenkte Kanonen*“, für Lenz waren sie „*(...) das Tagebuch seiner seelischen Reisen auf den politisch-socialen Gebieten sarmatischer Traumwelt! – Da war seine Reproduction zu Hause; da wohnte die Eigenartigkeit des Pianisten Chopin.*“ Die drei **Mazurken op.63**, die letzten einer schwindelerregenden Anzahl von annähernd sechzig Stücken, komponierte er 1846 gleichzeitig mit den *Nocturnes* op.62a. Auf die erste, unbeschwert im Charakter, wie er typisch ist für die Tradition des *mazur*, folgen zwei schwermütige und langsamere Stücke in der Tradition des *kujawiak*. Die um die gleiche Zeit komponierte **Mazurka op.67 Nr.4** wurde zusammen mit vielen anderen noch unveröffentlichten Manuskripten erst nach Chopins Tod herausgegeben. Mit ihrem wehmütigen Charakter verweist sie auf die Tradition des *kujawiak*, und wenn man sie hört, kann man nicht umhin, darüber zu sinnieren, wie sehr doch das Klavierschaffen Chopins bei seinem letzten Aufenthalt in Nohant Ausdruck der wehmütigen Erinnerung an sein geliebtes und nun für ihn unerreichbares Polen war. Es waren dies seine letzten Huldigungsgesänge an die verlorene Heimat.

Die drei **Walzer op.64** waren die letzten, die 1847 zusammen mit der *Sonate für Violoncello und Klavier* noch zu Lebzeiten Chopins erschienen. Der erste und der letzte erinnern an den brillanten Stil seiner Kompositionen der 1830er Jahre. Der erste, *Molto vivace* bezeichnet, ist unter dem Namen „Minuten-Walzer“ bekannt geworden, wohl im Hinblick auf die kleinen Dimensionen dieser Miniatur, obwohl es deutlich länger dauert, ihn zu spielen; er wird auch als „*Valse du petit chien*“ (dt. Hündchenwalzer) bezeichnet, was auf die Anekdote zurückgeht, wonach ein Hund, der sich um sich selbst drehte bei dem Versuch, sich in den Schwanz zu beißen, Chopin zu der kreisenden Melodie der rechten Hand inspiriert habe. Der zweite *Walzer*, der in seinem Charakter das Gegenteil der anderen beiden ist, gehört in die Kategorie der melancholischen, elegischen Walzer.

NICOLAS DUFETEL
Übersetzung Heidi Fritz

Emmanuelle Bertrand / Pascal Amoyel discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

CHARLES-VALENTIN ALKAN
Cello Sonata op.47
 Sonate pour violoncelle et piano
 + FRANZ LISZT
 Complete works for cello and piano
 L'œuvre pour violoncelle et piano
 CD HMA 1951758



ERNEST BLOCH
Suites for cello solo
 pour violoncelle seul
 Méditations hébraïques
 CD HMA 1951810

OLIVIER GREIF
Sonate de Requiem
 for cello and piano
 pour violoncelle et piano
 Piano Trio
 with Antje Weithaas, violin
 CD HMG 501900



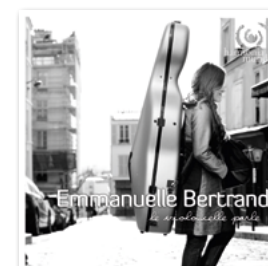
EDVARD GRIEG
Cello Sonata in A minor op.36
 Transcriptions for cello & piano
 Digitally only / Version digitale uniquement

MAX Reger
Sonata no.2 for cello and piano
 Kleine Romanze op.79e
 + RICHARD STRAUSS
 Cello Sonata
 CD HMA 1951836



CAMILLE SAINT-SAËNS
Sonata no.1 for cello and piano
 Suite op.16, Le Cygne
 Digitally only / Version digitale uniquement

DMITRY SHOSTAKOVICH
Cello Concerto no.1
 Sonata for cello and piano op.40
 BBC National Orchestra of Wales
 dir. Pascal Rophé
 CD HMC 902142



"Le violoncelle parle"
 Œuvres pour violoncelle
 de Cassadó, Britten, Amoyel, Kodály
 CD HMC 902078

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter