

Chronological CHOPIN



*Ballades - Preludes - Scherzi
and other works*

Chronological Chopin
BURKARD SCHLIESSMANN

Disc A (total duration 57:41)

- | | | | |
|---|---|--|-------|
| 1 | Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20 | <i>Presto con fuoco</i> | 10:01 |
| 2 | Ballade No. 1 in G minor, Op. 23 | <i>Largo – Moderato – Presto con fuoco</i> | 9:50 |

24 Préludes, Op. 28

- | | | | |
|----|-------------------------|-----------------------------|------|
| 3 | No. 1 in C major | <i>Agitato</i> | 0:38 |
| 4 | No. 2 in A minor | <i>Lento</i> | 2:00 |
| 5 | No. 3 in G major | <i>Vivace</i> | 1:17 |
| 6 | No. 4 in E minor | <i>Largo</i> | 1:41 |
| 7 | No. 5 in D major | <i>Molto allegro</i> | 0:38 |
| 8 | No. 6 in B minor | <i>Lento assai</i> | 1:40 |
| 9 | No. 7 in A major | <i>Andantino</i> | 0:49 |
| 10 | No. 8 in F sharp minor | <i>Molto agitato</i> | 2:04 |
| 11 | No. 9 in E major | <i>Largo</i> | 1:05 |
| 12 | No. 10 in C sharp minor | <i>Molto allegro</i> | 0:32 |
| 13 | No. 11 in B major | <i>Vivace</i> | 0:32 |
| 14 | No. 12 in G sharp minor | <i>Presto</i> | 1:16 |
| 15 | No. 13 in F sharp major | <i>Lento</i> | 2:59 |
| 16 | No. 14 in E flat minor | <i>Allegro</i> | 0:34 |
| 17 | No. 15 in D flat major | <i>Sostenuto</i> | 4:45 |
| 18 | No. 16 in B flat minor | <i>Presto con fuoco</i> | 1:33 |
| 19 | No. 17 in A flat major | <i>Allegretto</i> | 2:54 |
| 20 | No. 18 in F minor | <i>Molto allegro</i> | 1:01 |
| 21 | No. 19 in E flat major | <i>Vivace</i> | 1:47 |
| 22 | No. 20 in C minor | <i>Largo</i> | 1:21 |
| 23 | No. 21 in B flat major | <i>Cantabile</i> | 2:15 |
| 24 | No. 22 in G minor | <i>Molto agitato</i> | 0:46 |
| 25 | No. 23 in F major | <i>Moderato</i> | 1:02 |
| 26 | No. 24 in D minor | <i>Allegro appassionato</i> | 2:26 |

Chronological Chopin

BURKARD SCHLIESSMANN

Disc B (total duration 51:28)

- 1 **Scherzo No. 2 in B flat minor, Op. 31**
Presto 11:08
- 2 **Ballade No. 2 in F major, Op. 38**
Andantino – Presto con fuoco – Tempo I – Presto con fuoco – Agitato – Tempo I 17:12
- 3 **Scherzo No. 3 in C sharp minor, Op. 39**
Presto con fuoco – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Tempo I 7:48
- 4 **Prélude in C sharp minor, Op. 45**
Sostenuto 4:49
- 5 **Ballade No. 3 in A flat major, Op. 47**
Allegretto 7:21
- 6 **Fantaisie in F minor, Op. 49**
Tempo di marcia – poco a poco doppio movimento – agitato – Lento sostenuto – Tempo I – Adagio sostenuto – Assai allegro 13:06

Disc C (total duration 50:09)

- 1 **Ballade No. 4 in F minor, Op. 52**
Andante con moto 11:27
- 2 **Scherzo No. 4 in E major, Op. 54**
Presto 12:08
- 3 **Berceuse in D flat major, Op. 57**
Andante 4:43
- 4 **Barcarolle in F sharp major, Op. 60**
Allegretto – Meno mosso – Più mosso – Tempo I 8:23
- 5 **Polonaise-Fantaisie in A flat major, Op. 61**
Allegro maestoso – Poco più lento – Tempo I 13:25

“... *cannons camouflaged by flowers* ...”
(Robert Schumann on Frédéric Chopin, 1836)

A Reflection on Frédéric Chopin by **BURKARD SCHLIESSMANN**

Alexander Scriabin once expressed the view that Chopin had shown little or no sign of further development during the course of his creative life. His concentration on the piano was often attacked and misinterpreted as “one-sided” or “unimaginative”. This is reason enough to take a fresh look at the art of Frédéric Chopin.

Alexander Scriabin’s inner and outer creative path was that of a confirmed cosmopolitan. A variety of creative and maturative processes shaped his artistic activities as composer, pianist and philosopher, starting as an inheritor of the Chopin tradition and concluding as a forerunner of early atonality and serial music, with his last sonatas and preludes powerfully shaping and influencing the landscape of this creative sphere. As the *accord mystique* created by him on the basis of the tritone – serving as an electrifying centre and thus as the breeding-ground for his compositional subtleties – drew the energy fields of his major symphonic works and his late sonatas into the centre of his own dodecaphonic thinking, so this very chord acted as the focus of the serial idea itself and reverberated throughout the entire compositional world. This may make Frédéric Chopin, who always led a secluded life and gave very few insights into his artistic and private life, seem a pallid character by comparison.

However, it would be a mistake to compare Chopin’s agenda as a composer with that of Alexander Scriabin, let alone equate the two.

Let us remind ourselves that Robert Schumann dedicated his *Kreisleriana* to Frédéric Chopin, who thought little of the work on account of its deliberate disjointedness, confusion, complexity and exaltation. Chopin’s own sense and awareness of Classical form made him a stranger to the world of phantasmagoria.

Although often at the heart of society life in Paris, he saw the profligate glamour of its banquets more as a necessary evil than as an inner need. At his beloved Nohant, he often fled the ever-present social scene and concentrated his attention on exchanges with close friends in the artistic community, such as Delacroix. His reticence is evident not only in his own personality but in his compositional thinking, which shows that he shunned influences from outside the musical sphere. The Romantic interweaving of music and literature that was characteristic of Schumann and Liszt was a negligible source of inspiration; Chopin’s music, the expression and mirror of his innermost being, was and remained autonomous, free from all extraneous impulses and thus independent of outward circumstances.

In a relatively short creative life of twenty years or so, Chopin re-drew the boundaries of Romantic music, and his self-imposed restriction to the 88 keys of the piano keyboard sublimated nothing less than the aesthetic essence of piano music. It was his total identification with the instrument which, in its radical regeneration of the lyric and the dramatic, phantasy and passion and their unique fusion, shaped a tonal language which united an aristocratic sense of style and formal Classical training and intuition with an ascetic rigour. Chopin’s

precisely marshalled trains of thought permitted no experiments, and so he did not “wander about” within his stylistic points of reference as Scriabin was to do.

Today, more than 150 years after his death, Frédéric Chopin’s eminence as a composer remains undisputed. There must now be general agreement that he was not a writer of salon compositions but a truly great composer.

Like Mozart, Schubert and Verdi, Chopin was a gifted tunesmith. There can few if any musicians who have created melodies of such subtlety and nobility. His Ballades, Scherzos, Etudes, Polonaises, the 24 Preludes, the B flat minor and B minor Sonatas, the latter with a final movement – as Joachim Kaiser once formulated it – in which “a mortally ill genius composed a glorious, wonderfully overheated anthem to the life force”, have never disappeared from the concert hall repertoire or the record catalogues.

Chopin’s biography, on the other hand, remains obscure. A man who “withheld” himself all his life in diametrical contrast to the openness and accessibility of his contemporary Franz Liszt, he always conveyed the impression of a suffering soul, not to say a martyr, almost as if this was to nourish or even underpin his inspiration. It is no wonder that popular literature dubbed him a “tuberculous man of sorrows” and “a consumptive salon Romantic”. Striving for crystalline perfection, he never ventured outside his own domain. The refusal to compromise that was innate to his character finally compelled him to break off his long-lasting liaison with George Sand and her daughter Solange. A loner, undoubtedly elitist, but at the same time a sufferer. This is made clearer by a comparison with the Danish philosopher Søren Kierkegaard, who is said as a child to have given “martyr” as his chosen career. Chopin too must have shared this cult of the “pater dolorosus”.

Although a European celebrity, he was surrounded even then by an aura of mystery. Even as a practising pianist, he was a special case. His playing is described by all his contemporaries as something exceptionally individual. Rarely indeed did he appear on the concert platform, feverishly awaited by his followers, *“for the man they were waiting for was not only a skilled virtuoso, a pianist versed in the art of the keyboard; he was not only an artist of high reputation, he was all that and more yet than that – he was Chopin”*, as Franz Liszt wrote in 1841 in his review of a Chopin concert. Liszt gave his own view of Chopin’s reclusiveness: *“What would have marked a certain retreat into oblivion and obscurity for anybody else gave him a reputation immune from all the whims of fashion. [...] This precious, truly high and supremely noble fame was proof against all attacks.”*

The reason for his reclusiveness and for the rarity of his appearances on the concert platform is given by Chopin himself, and his observation to Liszt, whose virtuosity Chopin always admired, reveals a lot about him: *“I am not suited to giving concerts; the audience scares me, its breath stifles me, its inquisitive looks cripple me, I fall silent before strange faces. But you are called to this; for if you do not win over your audience, you are still capable of subjugating it.”*

Ignaz Moscheles, himself one of the leading pianists of the 19th century, gave what is perhaps the most expressive and beautiful commentary on Chopin's pianistic status and ability when he wrote in 1839: *"His [Chopin's] appearance is altogether identified with his music, both are tender and ardent. He played to me at my request, and only now do I understand his music, can I explain to myself the ardent devotion of the ladies. His ad libitum playing, which degenerates into a loss of bar structure among the interpreters of his music, is in his hands only the most delightful originality of performance; the dilettantishly hard modulations, which I cannot rise above when I play his pieces, no longer shock me, because he trips through them so delicately with his elfin touch; his piano is so softly whispered that he needs no powerful forte to express the desired contrasts; accordingly one does not miss the orchestra-like effects which the German school demands of a pianoforte player, but is carried away, as if by a singer who yields to his feelings with little concern for his accompaniment; in a word, he is unique in the world of pianoforte players."*

There has been much discussion about the manner of his rubato playing, with his contemporaries greatly differing in their views. *"His playing was always noble and fine, his gentlest tones always sang, whether at full strength or in the softest piano. He took infinite pains to teach the pupil this smooth, songful playing. 'Il (elle) ne sait pas lier deux notes [He (she) does not know how to join two notes]', that was his severest criticism. He also required that his pupils should maintain the strictest rhythm, hated all stretching and tugging, inappropriate rubato and exaggerated ritardando. 'Je vous prie de vous asseoir [Please be seated]', he would say on such occasions with gentle mockery."* This recollection of a female pupil polarized whole generations of piano professors in their search for the meaning of "rubato", particularly in view of other, more weighty opinions, such as those of Berlioz, who saw Chopin's playing as marred by exaggerated licence and excessive wilfulness: *"Chopin submitted only reluctantly to the yoke of bar lines; in my opinion, he took rhythmical independence much too far. [...] Chopin could not play at a steady pace."* Evidently he did not allow his pupils the licence he reserved for himself.

"Even if these pages do not suffice to speak of Chopin as we should wish, we hope that the magic which his name justly exercises will add all that our words lack. Chopin was extinguished by slowly perishing in his own flame. His life, lived far from all public events, was as it were a bodiless being that reveals itself only in the traces he has left us in his musical works. He breathed his last in a foreign country that never became a new home for him; he stayed true to his eternally orphaned fatherland. He was a poet with a soul filled with secrets and plagued by sorrows."

Franz Liszt in his biography of Chopin, 1851

Chopin in the winter of 1838-39 on Mallorca and the 24 Préludes op. 28

Having arrived on Mallorca, Chopin wrote from Valldemosa on December 28, 1838 to his friend Julian Fontana: *"Between cliff and sea, in a great, abandoned Carthusian abbey, you can imagine me in a cell whose doors are bigger than the house gates in Paris, unkempt, without white gloves and pale as ever. The cell is like a coffin with a high dusty vaulted roof. A small window, before which grow orange trees, palms, cypresses. Opposite the window, beneath a filigree rosette in Moorish style, stands my camp bed. Beside it an old empty writing-desk, which can scarcely be used, upon it a leaden candlestick (there is such luxury here!) with a little candle, Bach's works, the folder with my own scribble and writing materials that do not belong to me. A stillness – one could scream – it is always silent. In a word, I write to you from a strange place."*

Chopin took *Das Wohltemperierte Klavier*, in the new Paris edition, to Mallorca with him and applied himself to a special study of Johann Sebastian Bach's masterpiece.

His love of Bach links him with Felix Mendelssohn, and also with Ferdinand Hiller. Together with Hiller and Liszt, Chopin had performed Bach's Concerto for three pianos. Bach epitomized for Chopin greatness and order and peace. Bach also signified refuge in past times. It was that for which he yearned at all times and in all places. Chopin had been drawn to Bach's works in his early years by his Warsaw teacher Wojciech Żywny – not at all in accordance with the tastes of his day. Chopin made his own pupils study Bach's Preludes and Fugues in great detail, and during the two weeks in the year in which he prepared himself for a major concert, he played nothing but Bach. In his Etudes Chopin showed how well he had mastered the laws of logic and structure that he admired in Bach. In composing his **24 Préludes op. 28**, Chopin once again revealed his debt to Bach. True, none of his preludes is followed by a fugue, but each piece is self-contained and makes its own statement. Like Bach's "Well-Tempered Clavier", Chopin's cycle is composed of twenty-four pieces that encompass all twelve major and minor keys; his Préludes, however, are not in chromatic progression but follow the principle of the circle of fifths.

In a review in the *Revue et Gazette musicale* of May 2, 1841, Franz Liszt has this to say of Chopin's recital of April 26 that year: *"The Préludes of Chopin are compositions of quite exceptional status. They are more than pieces, as the title might suggest, that are intended to introduce other pieces; they are poetic preludes comparable to those of a great contemporary poet [possibly Lamartine], which cradle the soul in golden dreams and lift it into ideal realms. Admirable in their variety, they reveal the work and the skill that went into them only upon careful examination. All seems here a first cast of the die, full of élan and sudden inspiration. They have the free and full spirit that characterizes the works of a genius."*

Robert Schumann on the other hand was bewildered by the Préludes: *"They are sketches, the beginnings of studies, or if you will, ruins, single eagle's wings, motley and jumbled. There is sick, feverish, odious stuff in the volume; let each seek what he desires."*

Maybe Schumann recognized traits of his own here. In any case, he had already been subjected to criticism of this kind. In a review of 1839, the music critic Ludwig Rellstab finds fault with Schumann's *Kinderszenen* for *"feverish dreams"* and *"oddities"*.

Chopin himself was quite cross when George Sand talked of *"imitative sound-painting"*, and protested vehemently against theatrical interpretations. *"He was right"*, admitted George Sand later. He was furious, too, when she translated his D flat Prélude into mystical experiences and spheres: *"The Prélude he composed that evening was surely full of the raindrops that danced on the echoing tiles of the abbey; in his imagination, though, and in his song, these drops were transformed into tears that fell from heaven into his heart."* In fact, Chopin composed on Mallorca as he always did: nobly, majestically, elegiacally.

Pianistically and compositionally, the **Four Ballades** are the culmination of Chopin's creative achievement. From Opus 23 of the first Ballade through to the fourth, Opus 52, these tone poems embrace a period of eleven years (1831–42) and illustrate the composer's consummate skill in uniting poetic expressiveness with masterly large-scale design and pianistic richness. In the musical statement they make, each of them inhabits a world of its own, rendering fruitless all speculation as to whether these works were inspired by literary models taken from the Polish writer Mickiewicz. The prevailing mood is determined by the vital transitions between the various episodes, with their strikingly powerful and compelling effect that takes precedence over our observation of the idiosyncratic formal structure. The second Ballade, with its drastic, dramatic alternation between idyllic pastoral tranquillity and suddenly descending storm, contrasts with the gently gliding transitions of the remaining Ballades, ingeniously uniting the four works into a organic whole.

Significant are Schumann's words about the **Third Ballade op. 47**: *"... It differs from his early ones noticeably in form and character, and is, like them, one of his most personal creations. The elegant, witty Pole, who is accustomed to circulate in the finest circles in the French capital, may be eminently recognizable in it; its poetic aroma cannot be broken down into smaller fractions."*

The great **Fantaisie in F minor op. 49** could itself be described as an "extended ballade". We are told that Chopin originally improvised it and then, drawing upon his first, personal experience of it, committed it to paper. This may explain why the listener – subject to the interpretation placed upon the work by the performing artist – receives the direct impression of a "chance in a million". Heroic patriotism is felt throughout this piece written in 1840/41, whose dramatic accents, broad sonorities and wealth of compositional devices are arrested in the middle of the work by an inward-pointing, anthemic Intermezzo in B major, as if it were a prayer or inner monologue, until the trance is abruptly broken and the fiercely exultant triplets of the right hand reassert the original character of the piece. Following a renewed standstill on a chord of the dominant sixth, there is an improvisatory "summons" as if from afar, almost Schumannesque in tone. Once again the rolling quaver motion is heard, this time dying away in pianissimo. Two chords sound, and the curtain falls. Masculine grandeur and inwardly directed lyricism dictate the course of this moving composition.

Music history has long recognized the genre and form of the scherzo. Beethoven frequently included a scherzo in his sonatas, symphonies and chamber music in place of the hitherto customary minuet; Schubert too gave some of his smaller pieces the title "Scherzo", as did Mendelssohn (e.g. op. 16 and op. 21). Chopin took over this term, freely shaping its form and structure to comply with his intuition. In his scherzos we may discern his wish to break down the established form of the sonata and individualize particular parts of it.

Humour and jokes have no place in Chopin's Scherzos, which are some of his most demonic and gloomy works. *"One may indeed ask how seriousness is to be clad, when even the joke [Scherz] goes forth in dark veils"*, wrote Robert Schumann of the **Scherzo no. 1 in B minor op. 20** in the *Neue Zeitschrift für Musik* of May 12, 1835. He expressed himself similarly on December 4, 1838, again in the *Neue Zeitschrift für Musik*, about Chopin's **Scherzo no. 2 in B flat minor op. 31**: *"The Scherzo is reminiscent in its passionate character of its predecessor [op. 20]: it remains a highly compelling piece, not unjustly comparable to a poem of Lord Byron's, so tender, so sprightly,*

so full both of love and of disdain. Not all will find that this suits them." Wilhelm von Lenz, one of Chopin's pupils, gave his own view on page 290 of the *Neue Berliner Musikzeitung* of September 11, 1872: *"From the 1st bar onward it is to be observed that the seemingly innocent doubled triplet figure (A, B flat, D flat) can never be played to the satisfaction of the composer. 'It must be a question', taught Chopin, and it was never enough of a question for him, never piano enough, never sufficiently vaulted (tombé), as he put it, never important enough. 'It must be a house of the dead', he once said."*

We find few contemporary comments upon the **Scherzo no. 3 in C sharp minor op. 39**. After Chopin first played it in the Salons Pleyel on April 26, 1841, *La France Musicale* of May 2 declared the work *"full of generous simplicity and warmth"*.

The tender, elfin **Scherzo no. 4 in E major op. 54** that may be viewed almost in the bright light of Mendelssohn was largely ignored both by pianists and by 19th-century critics. Yet in respect of its thematic material it is surely the most valuable of the set. Free of Slavic gloom or fury, it represents one of Chopin's brightest and friendliest works. With all the charm of its Chopinesque elegance and pianistic finesse, it strikes a German Romantic tone, reminiscent of Weber or even more of Mendelssohn's *"Midsummer Night's Dream"*. In the middle section, that wonderful Trio, we encounter one of the most beautifully crafted melodies in Chopin's entire oeuvre, recalling Schubert in its cantilena and its minor-major character, without sacrificing any of its rhythmic charm or pianistic elegance.

The lyrical **Prélude in C sharp minor op. 45** with its improvisatory introduction appeared in 1841. Chopin himself praised it for its *"lovely modulations"*. The harmonic progression in its 42 bars is governed by an unerring logic that leads to unexpected excursions and transitions. The oft-perceived "passivity of the will" is a merely superficial expression, given that the chromatic excursions, particularly in the cadenza, pervade the piece with the stimulating world of the *Tristan* chord, which lifts the nocturne-like mood to a new level.

The **Berceuse in D flat op. 57** is acknowledged as a classic example of unparalleled delicacy of sound. It is wonderful to see the inspired invention with which an ostinato bass figure comparable with a chaconne is overlaid with broken chords, fioritura, arabesques, trills and cascading passages formed and developed as variations, which emerge from an at first dreamlike peace in ever faster coloratura and brilliant iridescence to a virtuosic middle section, only to sink back into that visionary peace when the quaver rhythm blends with the rocking left-hand figure.

The **Barcarolle op. 60** is a creation of sublime beauty. In its range of expression, its rainbow of colours, its rocking rhythm and its perfectly judged formal design, it is one of Chopin's masterpieces. Carl Tausig wrote of the Barcarolle: *"This is a study of two persons, a love scene in a secret gondola; let us say this dramatization is the very symbol of a lovers' meeting. This is expressed in the thirds and sixths; the dualism of two notes (persons) is constant; all is for two parts or two souls. In this modulation in C sharp major (dolce sfogato), there is surely kiss and embrace! That much is clear! – when after 3 opening bars the fourth introduces this gently swaying theme as a bass solo, and yet this theme is used only as accompaniment throughout the whole fabric upon which the cantilena in two parts comes to rest, we are dealing with a sustained, tender dialogue."*

The **Polonaise-Fantaisie op. 61** is Chopin's last great work for piano. It cannot in fact be considered a true polonaise. It is far more of a fantasia, whose unusual form corresponds to that of a symphonic poem or a large-scale symphonic work. Its musical programme is more that of a ballade than that of a dance. It is legitimate to ask whether this late work of Chopin's deserves to have its sustained air of inner reflection disturbed by coquettish fancies. The underlying *maestoso* character (with the tempo heading "Allegro-Maestoso") governs the mood of the whole work and calls for something that will "bear the load, maintain equilibrium, yet remain weightless". It is a key composition among Chopin's last works, which are characterized by feverish unrest and offer no daring images or sunny landscapes.

Franz Liszt's poetic depiction sounds strange to us today, particularly in connection with his own works: *"These are pictures that are unfavourable to art, like the depiction of all extreme moments, of agony, where the muscles lose all their tension and the nerves, no longer tools of the will, become the passive prey of human pain. A sorrowful prospect indeed, which the artist should accept into his domain only with the utmost care."*

These are moving words indeed, but I believe that Liszt came into conflict with the formal layout of this work, possibly in much the same way in which Eduard Hanslick bluntly dismissed Franz Liszt's own B minor Sonata as *"the fruitlessly spinning wheels of a genius driven by steam"*.

This presents the performing artists with the challenge of shaping this work so as to do justice to its content: compelling, balanced organic structure throughout, with a view of its greatness, despite the risk of losing oneself in the limited execution of its wonderfully thrilling details.

Reviews of Chopin's last great works

Berceuse op. 57

The left hand begins with a simple rocking figure of accompaniment alternating between tonic and dominant. In the 3rd bar the right hand commences with a lilting melody, such as a mother, herself half awake, half dreaming, might murmur to herself as she lulled her darling to sleep. A second voice soon joins it; and while the left hand maintains the rocking motion, the right varies the lullaby in manifold, dreamily playful ways. The last such variation, gracious and supple, descends from the heights, more to the middle of the keyboard. Little by little the tender song falls silent. – Sweetly may the little child dream! –

Neue Zeitschrift für Musik, September 16, 1845

Barcarolle op. 60

The rocking motion of the Barcarole may be represented only by a two-part measure, expressing the rise and fall of the waves, but it heightens the character when the constituent parts of the bar are kept in three-part rhythm, that is to say in triplets. The whole work glides along most gently when the 12/8 time expresses the double rise and fall, and particularly in the greater and more extended

form of the whole work, this is an excellent means of binding the groups of bars into constant flow. The rhythm upon which the shape of the whole depends is introduced by *Chopin* first as an accompanying figure, such as we find in many of his Etudes, and builds upon this the two-part melody, so that one can easily imagine the voyage of a contented and happy couple. The composer does not leave things in this comfortable state, but brings in modulations that are foreign to the Barcarole, giving ground to an alternative that is in sharp contrast in rhythm and key. The piece is in F sharp major, this episode in A; this naturally leads back to F sharp, and thus into the Barcarole proper. However, it has taken on new form. By doubling its intervals and by passage-work of various kinds, it has turned itself into a salon piece which seems unfaithful to its original nature, even if, when played well and above all cleanly, it sounds very pretty. This truly and conscientiously clean and faultless playing is made more difficult for many amateurs by the many accidentals which *Chopin*, in his love of the black keys, is so frequently obliged to use. At the same time, however, this is a valuable exercise.

***Allgemeine Musikalische Zeitung*, February 17, 1847**

Polonaise-Fantasie op. 61

The composer begins quite freely, rhapsodically and as it were in the style of a prelude, then moves in vague harmonies into the measure of an Alla Pollacca, and then introduces a Tempo giusto (A flat major), which has a thematic character. We use this expression to indicate that there is after all no actual polonaise theme in the customary sense, so free and fantastic is the form of this theme destined for further development. Nor can there be any question of a strict development. A second melody in the dominant is more sharply delimited, more songful, and all the more genial, in that there has been very much modulation up to this point. Now, however, the Fantasia begins to wander about, from E flat it proceeds to B flat, to G minor and B minor and now in a self-contained section to B major, which through similar rhapsodic figures as at the beginning returns to F minor and then back to the underlying key of A flat. It is actually only at the end that this is lastingly and deliberately maintained. The whole piece oscillates in a certain indeterminacy of keys, which indeed is often a charming feature of *Chopin*, but does go very far here. The name Fantasia is surely chosen with regard to the boldness of these contours. Theory here asks what may be the bounds of such freedom, beyond which the effect of the whole may very easily be lost. After two pages, some will lay this Polonaise aside, dispirited. On closer acquaintance many a detail will surely give pleasure, and in this connection we cannot help but observe that *Chopin*, at the very height of his powers, still very well understood how to limit an invention, to hold it in check. Should he yet succeed in achieving this quality, he would make a more universal and stronger impression through his often remarkable combinations. The thought that he casts forth is almost always happy, why does he then so much shun its firm shaping, its deliberate development?

***Allgemeine Musikalische Zeitung*, February 17, 1847**

Waltzes op. 64

How freely and gladly *Chopin* exploits dance rhythms for salon music is well known to all enthusiastic amateurs, for whom short light pieces are preferable to the great fantasies or the brilliant sonatas. His own elegant taste saves him from triviality; certain little modulations that distinguish the musical artist from the dance composer allow him to spice up even such regular, less enticing rhythms as those of the German waltz. The three before us, D flat major, C sharp minor, A flat major, confirm this anew; but they are not of equal value. The first, albeit when we except the tuneful Trio, moves along an all too well beaten track. The last is kept popular, and yet it is a step above the everyday waltz intended for practical use. The most original is the second, sometimes sounding

somewhat strange, yet revealing the passed master. The character is soft, the stuff of dreams, the waltz rhythm admittedly emerges less clearly from beneath this supple and clinging melody.

Allgemeine Musikalische Zeitung, March 29, 1848

Chopin as seen by other famous people

Theophile Gautier (closing sentence of an obituary to Chopin in *Feuilleton de la Presse* of November 5, 1849)

Rest in peace, great soul, noble artist! For you, Immortality has begun, and you know after your sad earthly life better than we do, how to retrieve your high plans and great ideas.

George Sand's daughter Solange (1859)

Chopin! Elect soul, entrancing spirit, ready to joke in the hours in which bodily pains allowed him a little respite. Born a superior being, exquisite manners. Sublime and melancholic genius! Purest decency and honour, finest tenderness. The modesty of good taste, unselfishness, generosity, unchangeable devotion. An angelic soul, tossed down to earth in a tormented body, to complete a mysterious redemption here. Is his life of thirty-nine years of agony the reason that his music is so exalted, so graceful, so select?

Friedrich Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches* II, 1877–79)

The last of recent musicians, who has seen beauty and worshipped it, like Leopardi, the Pole Chopin, the inimitable - all who came before him and will come after him have forfeited the right to this epithet - Chopin had the same princely respect for established practice that is shown by Raphael in his use of the most conventional, simplest colours, - not in respect of colours, though, but of the melodic and rhythmic conventions. He respected them as if *born to etiquette*, but like the freest and most graceful spirit playing and dancing in these fetters - and yet *without* mocking them.

(*Ecce homo*, 1888)

I myself am still Pole enough to give up the rest of music for Chopin...

Claude Debussy (*La Revue blanche*, 1901)

Certainly, Chopin's nervous state was ill adapted to the patience needed for the execution of a sonata; so he produced only highly advanced "sketches" of them. We may still say that he found an altogether personal way of handling this form, quite apart from the glorious musicality which he developed in the process. He was a man of generous, oft-changing ideas, without demanding that one-hundred-per-cent recognition which for many of our master artists equals the highest honour.

Anton Rubinstein (*Music and its Masters*, 1891)

All those named so far [including Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann and Mendelssohn] entrusted their most intimate, indeed, I would almost say their most beautiful things to the pianoforte, – but the bard of the piano, the rhapsodist of the piano, the spirit of the piano, the soul of the piano is *Chopin*. – Whether this instrument inspired him, or whether he inspired it, in order to write

for it as he did, I do not know, but only a complete surrender one to another could call to life such compositions. The tragic, the romantic, the lyrical, the heroic, the dramatic, the fantastic, the soulful, the heartfelt, the dreamy, the brilliant, the great, the simple, every possible form of expression is to be found in his compositions for this instrument and all of this is to be heard in his pieces for this instrument in the most beautiful manner of expression.

Ferruccio Busoni (foreword to Bach's *Well-Tempered Clavier*, 1894)

Chopin's brilliant talent rose through the soft swamp of melodious phrase-mongering and sonorous virtuosity to the height of individuality. In harmonic intelligence, he approaches a great step nearer to the mighty Sebastian [Bach].

(from *Zürcher Programme*, 1916)

Chopin's personality represents the ideal of the Balzacian hero of the Thirties: the pale, interesting, mysterious, distinguished stranger in Paris. The coincidence of these conditions explains the powerful effect of Chopin's appearance, to which a strong musical sense contributed the constant element.

Alexander Scriabin (in an interview on March 28, 1910)

Chopin is extraordinarily musical, and in this respect he rises above all his contemporaries. He could have been the world's greatest composer, with his talent; but sadly, his intellect did not match his musical qualities. [...] Remarkably, Chopin effectively did not develop at all as a composer. From his first opus onward, he is present as a fully-formed composer, with a clearly defined individuality.

Franz Liszt (in his Chopin biography, 1851)

In so far as Chopin confined himself exclusively to the piano, he displayed one of the most valuable characteristics of the composer: the proper recognition of the form in which it is his vocation to excel. [...] It would surely have been difficult for another in possession of such high melodic and harmonic capabilities to resist the temptation to unleash all the powers of the orchestra. [...] What mature insight did it not require to limit oneself to the seemingly unfruitful circle enhanced by his genius and his powers with works which, superficially viewed, seemed to require another soil in order to emerge in full bloom! What foresight does he not reveal in this exclusiveness, removing certain orchestral effects from their proper domain and transferring them to a more limited, but more idealized sphere! What confident awareness of the future expressive powers of his instrument must have preceded the voluntary abstinence from a way of working that is so widespread that others would probably have regarded it as perverse to withhold such important ideas from their customary interpreters! We must in truth admire in Chopin this rare devotion to beauty for its own sake, which enabled him to resist the conventional tendency to distribute every grain of melody between a hundred orchestral desks and allowed him to enrich the resources of his art by showing how to concentrate these in the smallest possible space.

Robert Schumann (in *Neue Zeitschrift für Musik*, April 22, 1836)

Chopin's works are cannons camouflaged by flowers. In this his origin, in the fate of his nation, rests the explanation of his advantages and of his faults alike. If the talk is of enthusiasm, grace, freedom of expression, of awareness, fire and nobility, who would not think of him, but then again, who would not, when there is talk of foolishness, morbid eccentricity, even hatred and fury!

Translation: Janet and Michael Berridge

On my interpretation

“Chopin the revolutionary casts all order to the winds. Precocious and risen after brief hesitation to the pinnacle of an individual art, he arouses misgivings in those who for mere form’s sake would calibrate his creative career. As he is driven by his mood, so he asks of a later generation that even their distribution of capital breathe his spirit. He is so marvellously untraditional. If he adopts traditional forms, he breathes so much of his mood’s life into them that they are unrecognizable; they naturally take their place with the ones he conceived himself. And the fact of his greatness at last contradicts the seemingly rigid law that only works that take time to mature can aspire to long life. Chopin’s greatness lies in the miniature. And the miniatures include the Preludes and Etudes that are inscribed on tablets of stone in the annals of creative thought. Unlike the Mazurkas, here standing for the door of admittance to Chopin’s realm, they have discarded national dress and conceal the national heart of an individual beneath a cosmopolitan shell.

“The Prelude most strongly displays the compulsion of the artistic, romantic personality to make the form an imprint of the ego. Its name resonates with the veneration of Bach that he imbibed as a child and that he confirmed and renewed as he grew. As he owed him the love and power of the intermediate voices, so he saw in him the foundations of pianistic technique; corrected, smiling at the mistakes of supposed experts, the Paris Bach edition; played Bach’s Preludes when the spirit took him. They accompanied him, as he tells us himself, to Majorca. That is where almost all the pieces of op. 28 were at least sketched, if not given birth, amid grievous labour pains. A master in the might of ideas, and in the skill that they bring forth and that shapes them, flees in the affliction of his heart to the righteous, faithful Thomaskantor; the ghosts affright him, and fearfully, with tousled hair, he writes his Preludes. Could he ever have done it, here he can no longer imitate his model. The chorale prelude of those days, the free fantasia that leads into the fugue, serves him only as the initiative to live out his mood in perfect freedom. The exaltation of the fugue, its sense of retreat from the world, is not what inspires him; he too is withdrawn, exalted, but it is not utmost self-denial but utmost self-affirmation that raises him above human existence. If instinctive life is silent, it is revealed here in its primal state. Nowhere but in the Preludes is the arousal, the pain, the divine spark of the artist so boundlessly captured. They seek to be classical, by contrasting only with one another, rather than within themselves like the motley Mazurkas. But they light up his psyche with the lightning flash of genius. In their endless variety they testify to the ambivalence of his feeling. They betray inner haste and restlessness. Panting, he often jots down a mere sketch; sometimes he attains a show of completeness. But always the Prelude is the true, telling echo of an over-rich subconsciousness.”

I came across these moving words in Adolf Weissmann’s book *Chopin*, published in 1912 by the Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart and Berlin. The study of the works of Chopin, my favourite composer, has essentially shaped the most recent decades of my life and substantially influenced my artistic development. New interpretations and recordings of the same works have successively replaced one another, right up to the present edition. This is based on the idea of a chronological series that follows the order of composition. Adolf Weissmann’s words confirmed me in my mature approach to the assimilation and interpretation of the present works. Here I particularly see the closeness to Bach and to Chopin’s study of Bach’s oeuvre. Those insights at that time contributed to a new historically oriented image of Chopin in the interpretation of his oeuvre, replacing extravagant and at times falsely applied emotionalism with clear structure and linear form. That is the source of Chopin’s aristocratic bearing, his nobility of character, his controlled emotion and poetry, even at times objectivity.

So my aim with that “sealed-in” and controlled emotionalism is one of expression in the form of particular clarity. No false self-indulgence must impair the immensely concentrated statement in these miniatures; on the contrary: crystalline clarity must here prevail as the dominant medium of harmonic modelling. For example, an exceptional balance between lightness and stretto-like ecstasy is audible in the very first Prélude in C major. That is given in the score. Nothing must “slip” from that tension. This is a piece that will not tolerate falsely applied heaviness, which somehow checks its flow. It cannot – or better: must not – be casual. *Agitato*, yes, absolutely, ecstatically whipped up to a climax with a *stretto* to bar 21 *fortissimo*, then a gentle calming and release of tension. Accordingly I deliberately refrain from over-emphasizing notes that are in any case of importance in the line of music, because such a practice makes the whole piece seem unnecessarily weighty and lends a false significance to the “agitato character”.

In the third Prélude the bucolic melody of the right hand must contain a full sonority and songfulness despite all the fluidity and glitter in the left hand. I seek to express this in that balance of sparkling clarity that has already been discussed. What is more, I see the left-hand motion as an act of reverence to Bach: while writing the Préludes, Chopin paid extreme attention to the “Well-Tempered Clavier” of Bach, whom he particularly revered.

In any case: The entire harmonic scheme in the Préludes relates to a chromatic line and is set accordingly. The second piece “lives” from that source of energy and feeds off it. Bringing those dissonances into this audible form is a matter of overlapping layers of sound that are only possible in a certain tempo. If that line is too slow, the right-hand cantilena will sound too inflexible, will not “sing”.

The fourth Prélude likewise feeds on this descending chromatic line in the left hand, a harmony anticipating *Tristan*, resignedly ebbing away in the last three tragic chords – bearing in mind that the chord in bar 23 was originally otherwise notated by Chopin: B flat was his deepest note, and not A sharp. Critics long asserted that Chopin’s grasp of harmony and counterpoint were not 100 per cent and accordingly should be “corrected”. In particular, later editions replaced the B flat with an enharmonic A sharp: a massive miscalculation, because it failed to recognize the descent that logically must end in B flat. All this has further consequences: the A sharp establishes a relationship with the first chord after the long rest, creating a harmonic link between the two chords and thus setting up a tension between them. What Chopin imagined, however, was an immanent standstill, expressed by this general rest. He could arrive at this only by way of B flat and a consequent dissolution of the preceding chord into the first inversion of F major, though this is merely imagined and not heard. That gives this general rest a completely different meaning, and is of critical importance when choosing the tempo, which must follow the notation *alla breve*. The left-hand chords as far as bar 12 (!) are joined by one single slur, making them a unit. Unduly slow playing does not allow this great arch; on the contrary, it dispels the soaring, weightless, endless aura and loses the poetry’s great cantilena.

Among the highlights of the 24 Préludes is the eighth in F sharp minor. Here there are four levels requiring completely different portrayal. The dotted line in the tenor is of course perceived as the dominant element. However, this is never the same, but depending on the interval is varied agogically in keeping with the harmonic tension, without jeopardizing the three other levels. It is overlaid by the sparkle of the little demisemiquavers; then there is the accompaniment in the left hand and the deepest notes as a

self-contained and independent bass line. The desired clarity thus determines the tempo, which from bar 19 must be further heightened in an ecstatic stretta. If the start is too fast, that quickening of pace can no longer be achieved. And the close introduced by the Neapolitan chord (one of Chopin's favourites) can no longer yield the desired release of tension that is integral to the work. In every way, this is an example of that hectic and febrile excitement that we encounter no less in Chopin than in the stories of Edgar Allan Poe. A morbid sphere, true, a dream world haunted by demons and hallucinations, subject nonetheless to a strict and pure law of beauty. A misconception of *agitato* as tempo marking destroys the clarity of those four levels discussed above, concealing the chromatic progressions and stripping the exalted stretta of its force.

In Prélude no. 16 in B flat minor I see the emphasis on the flow as a stylistic shaping force, allowing the ostinato springing motion in the left hand and the sweeping semiquavers in the right to come through in crystalline clarity with their own particular statement. In addition, the fuller scoring in the left hand from bar 18 rises in pace and volume, culminating in the fully-composed stretta from bar 30 to lead to an irresistibly ecstatic conclusion. Prélude no. 19 is not dissimilar. Likewise ostensibly a pianistic "study", it led me to choose a tempo closer to its true sense: beneath the rocking character of the triplets and the cheerful mood, it is again the incredible harmony and chromaticism of the left hand that determines the thrilling tale and its telling.

Chopin was again erroneously "corrected" in Prélude no. 13 in F sharp major, where the time signature was changed: his handwriting specifies 3/2 time, not 6/4 time. That makes the piece smoother to play than previously assumed, revealing in particular the cantabile line beneath large units. Every "leaden" tempo, each falsely applied agogic introduces distortion.

Another such example is Prélude no. 15 in D flat major, familiar as the "Raindrop Prelude". Here too there are sweeping arches embracing long lines as units. In contrast to no. 13, the middle section is not headed *più lento*. The art is to keep the tempo with the enharmonic ambiguity of the ostinato figure A flat/G sharp. All that changes is the colour, the timbre. Advancing in unmoved equality, the utmost simplicity and vulnerability can fuse here to an enigma that touches the innermost part of the art. Kitsch and sentimentality are out of the question.

Much the same is applicable to Prélude no. 20 in C minor, that endless funeral march. It surely suited Chopin's ethos and *eros* to see such simplicity in the form of evenness in aesthetics and tempo so realized that the very last tragic C minor chord makes a whole world tremble!

At the end of Prélude no. 24 in D minor the *fff* stretta that rears up from bar 61 and the very last run with its three final cannon shots should leave no further room for love of life: the pedal is held down from bar 73 throughout the headlong descent. The fermata at the end is over the rest, not on the last note. The conclusion is convincing and definitively clear: All over, finished, The End. The rest is silence.

BURKARD SCHLIESSMANN
(Translation: Janet and Michael Berridge)

»... unter Blumen eingesenkte Kanonen ...«
(Robert Schumann über Frédéric Chopin, 1836)

Eine Reflexion über Frédéric Chopin von BURKARD SCHLIESSMANN

Alexander Scriabin äußerte einmal, dass Chopin sich in seiner gesamten Schaffenszeit so gut wie überhaupt nicht weiterentwickelt habe. Oft wurde ihm auch vielerseits die Konzentration auf das Klavier als »Einseitigkeit«, bisweilen »Einfallslosigkeit«, angeheftet und fehlgedeutet. Grund genug, um sich einmal kurz die Kunst Frédéric Chopins neu zu vergegenwärtigen.

Alexander Scriabins innerer und äußerer Schaffensweg war der eines ausgesprochenen Kosmopoliten. Mehrere Schaffens- und Reifungsprozesse prägten sein künstlerisches Wirken als Komponist, Pianist, aber auch als Philosoph, ausgehend von einer – fast möchte man sagen – epigonalen Nachfolge der Werke Chopins bis hin zur Vorwegnahme der frühen Atonalität und seriellen Epoche, wofür seine letzten Sonaten und Préludes als Pionierleistungen die Landschaft dieses kompositorischen Denkens nachhaltig prägten und beeinflussten. So wie der von ihm auf Basis des Tritonus geschaffene »*accord mystique*« die Energiefelder seiner symphonischen Großwerke, aber auch der späten Sonaten als elektrisierendes Zentrum – und somit als Grundlage zur Abspaltung kompositorischer Raffinessen dienend – in den Mittelpunkt seines eigenen dodekaphonischen Denkens rückte, so wurde dieser Akkord zum Focus der tatsächlichen seriellen Idee und revoltierte somit in der gesamten kompositorischen Welt. Unter diesem Blickwinkel vermag Frédéric Chopin, der stets zurückgezogen lebte und kaum Einblicke in sein Künstler- und Privatleben gewährte, (scheinbar) zu verblassen.

Doch es wäre verfehlt, Chopins Wollen als Komponist mit dem von Alexander Scriabin zu vergleichen, geschweige denn gleichzusetzen.

Rufen wir uns noch einmal kurz in Erinnerung, dass Robert Schumann seine *Kreisleriana* Frédéric Chopin widmete, dieser jedoch dieses Werk aufgrund seiner einkomponierten Zerrissenheit, Verworrenheit, Vielschichtigkeit und Exaltiertheit wenig schätzte. Es war Chopins klassisches Formempfinden und -bewusstsein, weshalb ihm die Welt der Phantasmagorien grundsätzlich wesensfremd blieb.

Obwohl oft im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in Paris stehend, betrachtete er den damals schon überreichen Glamour der Bankette eher als notwendiges Übel denn als innere Notwendigkeit. Auch in seinem geliebten Nohant entfloh er oft der Menge gesellschaftlicher Anlässe und richtete vielmehr seine Intention auf den Austausch eng befreundeter Künstler, beispielsweise Delacroix. Seine scheue Zurückhaltung wird hier nicht nur in ihm selbst erkennbar, sondern auch in seinem kompositorischen Denken, wo er außermusikalische Einflüsse geradezu vermied. Die für Schumann und Liszt geradezu typische romantische Verquickung von Musik und Literatur war für ihn als Inspirationsquelle unwesentlich; Chopins Musik, Ausdruck und Spiegel seines Innersten, war und blieb autonom, frei von jeglichen fremden Impulsen und somit unabhängig von äußeren Bedingungen.

In einer relativ kurzen Schaffenszeit von etwa 20 Jahren hat er die Grenzen der romantischen Musik neu definiert, wie er auch in der Beschränkung auf das Medium der 88 Tasten eine ästhetische Konzentration der Klaviermusik schlechthin sublimierte. Es war die

völlige Identifizierung mit dem Instrument, welche in der radikalen Hervorbringung von Lyrik und Dramatik, Phantasie und Leidenschaft und deren einzigartiger Verschmelzung eine Tonsprache von aristokratischem Stilempfinden, formaler, klassischer Schulung und Formempfinden sowie Strenge vereinte. Chopins punktgenaues Denken erlaubte keine Experimente, weswegen er bezüglich seines stilistischen Denkens auch nicht »umherirrte«, wie Scriabin es getan hat.

Frédéric Chopins Rang als Komponist ist heute, mehr als 150 Jahre nach seinem Tod, unbestritten. Man dürfte sich auch endlich darüber einig geworden sein, dass er kein Salonkomponist, sondern ein wirklich »großer« Komponist war.

Ähnlich wie Mozart, Schubert und Verdi gehört Chopin zu den begnadeten Melodikern. Kaum ein anderer Musiker schuf Melodien von solcher Feinheit und Noblesse, von solchem Adel. Seine Balladen, Scherzi, Etüden, Polonaisen, die 24 Préludes, die b-moll- und h-moll-Sonate, mit deren Finalsatz – wie Joachim Kaiser es einmal formulierte – »ein todkrankes Genie einen herrlichen, grandios überhitzten Hymnus auf die Gewalt des Lebens komponiert hat«, gehören zum festen Konzert- und Schallplattenrepertoire.

Chopins Biographie hingegen liegt weitgehend im Dunkel. Er, der sich zeitlebens »entzog«, der Weltoffenheit eines Franz Liszt diametral entgegengesetzt, vermittelte stets den Eindruck eines Leidenden, beinahe möchte man sagen: eines Märtyrers, fast schon so, als ob dies Teil oder gar Grundlage seiner Inspiration sein sollte. Nicht umsonst stempelte die belletristische Literatur ihn zum »tuberkulösen Schmerzensmann« und »schwindsüchtigen Salonromantiker«. Nach kristalliner Vollkommenheit strebend, residierte er stets im eigenen Schneckenhaus. Seine charakterliche Kompro-misslosigkeit zwang ihn letztlich auch zum Bruch seiner jahrelangen Bindung zu George Sand und deren Tochter Solange. Ein Einsamer, gewiss elitär, aber eben auch ein Leidender. Der Vergleich mit dem dänischen Philosophen Søren Kierkegaard erhellt das Gemeinte. Dieser soll als Kind den Berufswunsch »Märtyrer« geäußert haben. Zweifelsohne hatte auch Chopin etwas vom Kult dieses »Pater dolorosus«.

Obwohl bereits zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit, umgab ihn schon damals die Aura des Geheimnisvollen. Auch als ausübender Pianist nahm er eine Sonderstellung ein. Sein Spiel wird von allen Zeitgenossen als etwas einzigartig Individuelles geschildert. Äußerst selten erschien er auf dem Konzertpodium, fieberhaft erwartet von seinen Anhängern, »denn der, auf den man wartete, war nicht nur ein geschickter Virtuose, ein in der Kunst der Noten erfahrener Pianist; es war nicht nur ein Künstler von hohem Ansehen, er war das alles und mehr noch als das alles – es war Chopin«, schreibt Franz Liszt 1841 in der Rezension eines Chopin-Konzertes. Liszt äußert sich weiter über Chopins Zurückgezogenheit: »Was aber für jeden anderen der sichere Weg ins Vergessenwerden und in ein obskures Dasein gewesen wäre, verschaffte ihm im Gegenteil ein über alle Capricen der Mode erhabenes Ansehen. [...] So blieb diese kostbare, wahrlich hohe und überragend vornehme Berühmtheit verschont von allen Angriffen.«

Den Grund für seine Zurückgezogenheit und sein seltenes Erscheinen auf dem Podium erklärt Chopin selbst, und seine Bemerkung zu Liszt, dessen Virtuosität Chopin stets bewunderte, ist entsprechend aufschlussreich: »Ich eigne mich nicht dazu, Konzerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Atem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Du bist dazu berufen; denn wenn Du Dein Publikum nicht gewinnst, bist Du doch imstande, es zu unterwerfen.«

Ignaz Moscheles, selbst einer der bedeutendsten Pianisten des 19. Jahrhunderts, findet 1839 die vielleicht aussagekräftigsten und schönsten Worte zu Chopins pianistischem Rang und Können: *»Sein [Chopins] Aussehen ist ganz mit seiner Musik identifiziert, beide zart und schwärmerisch. Er spielte mir auf meine Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die Schwärmerei der Damenwelt. Sein ad libitum-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrags; die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquieren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hingleitet; sein Piano ist so hingehaucht, daß er keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen; so vermißt man nicht die orchesterartigen Effecte, welche die deutsche Schule von einem Klavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen, wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt; genug, er ist ein Unicum in der Clavierspielerwelt.«*

Viel diskutiert blieb auch die Art und Weise seines Rubatos, wo die Aussagen seiner Zeitgenossen ein völlig unterschiedliches Bild ergeben. *»Sein Spiel war stets nobel und schön, immer sangen seine Töne, ob in voller Kraft, ob im leisesten piano. Unendliche Mühe gab er sich, dem Schüler dieses gebundene, gesangsreiche Spiel beizubringen. »Il (elle) ne sait pas lier deux notes [Er (sie) weiß nicht, wie man zwei Töne miteinander verbindet]«, das war sein schärfster Tadel. Ebenso verlangte er, im strengsten Rhythmus zu bleiben, haßte alles Dehnen und Zerren, unangebrachtes Rubato sowie übertriebenes Ritardando. »Je vous prie de vous asseoir [Bitte, bleiben Sie sitzen]«, sagte er bei solchem Anlaß mit leisem Hohn.«* Diese Aussage einer Schülerin polarisierte ganze Generationen von Klavierprofessoren im Bemühen um den Begriff »Rubato«, vor allem aufgrund auch anderslautender, gewichtiger Worte, beispielsweise denjenigen von Berlioz, die in Chopins Spiel übertriebene Freiheit und allzugroße Willkür sahen: *»Chopin ertrug nur schwer das Joch der Takteinteilung; er hat meiner Meinung nach die rhythmische Unabhängigkeit viel zu weit getrieben. [...] Chopin konnte nicht gleichmäßig spielen.«* Offenbar gestattete er seinen Schülern jene Freiheiten nicht, die er für sich selbst relativierte.

»Wenn auch diese Blätter nicht ausreichen, von Chopin so zu reden, wie es unseren Wünschen entsprechen würde, so hoffen wir doch, daß der Zauber, den sein Name mit vollem Recht ausübt, all das hinzufügen wird, was unseren Worten fehlt. Chopin erlosch, indem er sich allmählich in seiner eigenen Glut verzehrte. Sein Leben, das sich fern von allen öffentlichen Ereignissen abspielte, war gleichsam ein körperloses Etwas, das sich nur in den Spuren offenbart, die er uns in seinen musikalischen Werken hinterlassen hat. Er hat sein Leben in einem fremden Lande ausgehaucht, das ihm nie zu einer neuen Heimat wurde; er hielt seinem ewig verwaisten Vaterland die Treue. Er war ein Dichter mit einer von Geheimnissen erfüllten und von Schmerzen durchwühlten Seele.«

Franz Liszt in seiner Chopin-Biographie, 1851

Chopin im Winter 1838-39 auf Mallorca und die 24 Préludes op. 28

Auf Mallorca angekommen, schreibt Chopin am 28. Dezember 1838 aus Valldemosa an seinen Freund Julian Fontana: *»Zwischen Fels und Meer, in einem verlassenem, gewaltigen Kartäuserkloster, kannst Du Dir mich in einer Zelle, deren Türe größer ist als in Paris die Haustore, unfrisirt, ohne weiße Handschuhe und blass wie immer vorstellen. Die Zelle hat die Form eines Sarges mit einem hohen verstaubten Gewölbe. Ein kleines Fenster, vor diesem Orangenbäume, Palmen, Zypressen. Dem Fenster gegenüber, unterhalb einer Filigranrosette im maurischen Stil, steht mein Feldbett. Daneben ein altes leeres Schreibpult, das sich kaum benutzen lässt, auf ihm ein*

bleierner Leuchter (der Luxus ist hier groß!) mit einer kleinen Kerze, Bachs Werke, das Heft mit meinem eigenen Gekritzel und Schreibkram, der mir nicht gehört. Eine Stille – man könnte schreien – es bleibt immer still. Kurz, ich schreibe Dir von einem merkwürdigen Ort.«

Chopin hat *Das Wohltemperierte Klavier*, die neue Pariser Ausgabe, mit nach Mallorca gebracht und widmet sich einem besonderen Studium des Hauptwerkes von Johann Sebastian Bach.

Die Liebe für Bach verbindet ihn mit Felix Mendelssohn, auch mit Ferdinand Hiller. Mit Hiller und Liszt hatte Chopin Bachs Konzert für drei Klaviere aufgeführt. Bach bedeutet für Chopin Größe und Ordnung und Ruhe. Bach bedeutet auch Geborgenheit in der Vergangenheit. Nach der sehnt er sich immer und überall zurück. Bereits in frühester Jugend wurde Chopin durch seinen Warschauer Lehrer Wojciech Żywny auf Bachs Werke aufmerksam gemacht – für den damaligen Zeitgeschmack höchst ungewöhnlich. Seine Schüler lässt Chopin im Wesentlichen Bachs Präludien und Fugen studieren, und in den beiden Wochen, in denen er sich einmal im Jahr auf ein Konzert im größeren Rahmen vorbereitet, spielt er ausschließlich Bach. Bereits in seinen *Études* hat Chopin gezeigt, wie gut er selbst jene Gesetze der Logik und Konstruktion beherrscht, die er bei Bach bewundert. Nun komponiert Chopin seine **24 Préludes op. 28** und knüpft erneut an Bachs Tradition an. Zwar folgt keinem seiner Préludes eine Fuge, dennoch ist jedes Stück in sich geschlossen und birgt eine eigene Aussage. Wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ist Chopins Zyklus auf vierundzwanzig Einheiten angelegt und umfasst alle zwölf Töne in Dur und Moll; allerdings sind sie gemäß dem Quintenzirkel angeordnet und nicht in einer chromatischen Fortschreitung der Tonarten.

In einer Rezension in der *Revue et Gazette musicale* vom 2. Mai 1841 schreibt Franz Liszt über Chopins Konzert vom 26. April 1841: »Die *Préludes* von Chopin sind Kompositionen von ganz außergewöhnlichem Rang. Es sind nicht nur, wie der Titel vermuten ließe, Stücke, die als Einleitung für andere Stücke bestimmt sind, es sind poetische Vorspiele, ähnlich denjenigen eines großen zeitgenössischen Dichters [gemeint ist vermutlich Lamartine], die die Seele in goldenen Träumen wiegen und sie in ideale Regionen emporheben. Bewundernswert in ihrer Vielfalt, lassen sich die Arbeit und die Kenntnis, die in ihnen stecken, nur durch gewissenhafte Prüfung ermessen. Alles erscheint hier von erstem Wurf, von Elan, von plötzlicher Eingebung zu sein. Sie haben die freie und große Allüre, die die Werke eines Genies kennzeichnet.«

Robert Schumann stimmten die *Préludes* op. 28 hingegen ratlos: »Es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt.«

Möglicherweise erkannte Schumann hier bereits eigene Wesenszüge. Zumindest sah er sich Vorwürfen dieser Art auch schon ausgesetzt. So schreibt der Kritiker Rellstab 1839 in der Rezension von Schumanns *Kinderszenen* von »Fieberträumen« und »Seltsamkeiten«.

Chopin selbst reagierte hingegen ärgerlich, als George Sand von »nachahmender Tonmalerei« sprach, und er protestierte mit aller

Kraft gegen theatralische Deutungen. »*Er hatte recht*«, gestand später George Sand einsichtig. Ebenso hätte ihn wütend gemacht, wie sie über das Prélude in Des-Dur schrieb und es in mystische Erlebnisse und Sphären transferierte: »*Das Prélude, das er an jenem Abend komponierte, war wohl voll der Regentropfen, die auf den klingenden Ziegeln der Kartause widerhallten; in seiner Fantasie aber und in seinem Gesang hatten sich diese Tropfen in Tränen verwandelt, die vom Himmel in sein Herz fielen.*« Tatsächlich komponierte Chopin auf Mallorca nicht anders als sonst: nobel, majestätisch, elegisch.

Pianistisch wie auch in der kompositorischen Anlage bilden die **Vier Balladen** die Krönung des Chopin'schen Schaffens. Ausgehend vom Opus 23 der ersten Ballade bis hin zur vierten, dem Opus 52, erstrecken sich diese Tongedichte in ihrer Entstehung über einen Zeitraum von elf Jahren (1831–1842) und sind somit ein Spiegel hinsichtlich der Art und Weise bzgl. der Vereinigung von poetischer Ausdruckskraft mit meisterlicher, großformatiger Gestaltung sowie pianistischer Fülle. In ihrer musikalischen Aussage sind sie jeweils eine Welt für sich, wobei jede Spekulation, ob diese Werke denn durch literarische Vorlagen des polnischen Schriftstellers Mickiewicz inspiriert wurden oder nicht, sich erübrigt. Bestimmend für den gesamten Stimmungsgehalt sind nämlich die zwingenden Übergänge der jeweiligen Episoden untereinander, die in ihrer frappierend starken und überzeugenden Wirkung Betrachtungen der eigenwilligen formalen Anlage schon beinahe vergessen lassen. Während die zweite Ballade in ihrem drastisch-dramatischen Wechsel der Passagen von idyllisch-pastoraler Beschaulichkeit und plötzlich hereinbrechendem Sturm vorüberzieht, faszinieren die anderen Balladen mit ihren sanften und gleitenden Übergängen und verleihen den Werken somit eine einzigartige Organik.

Schumanns Worte zur **Dritten Ballade op. 47**: »... *Sie unterscheidet sich von seinen frühen merklich in Form und Charakter, und ist, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen. Der feine, geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft lässt sich weiter nicht zergliedern.*«

Auch die großartige **Fantaisie f-moll op. 49** könnte als »erweiterte Ballade« bezeichnet werden. Von ihr ist überliefert, dass Chopin sie einst improvisierte, und dann, nach seinem ersten, persönlichen Erlebnis, zu Papier brachte. Möglicherweise liegt hierin der Grund, dass man – in Abhängigkeit der jeweiligen Interpretation – den unmittelbaren Eindruck des sogenannten »großen Wurfes« gewinnt. Heroisch-Nationales Pathos bestimmt den gesamten Verlauf des 1840/41 entstandenen Stückes, den dramatischen Akzenten, der breiten Sonorität des Klanges sowie der Vollgriffigkeit der satztechnischen Anlage wird in der Mitte des Werkes ein hymnisch-choraliterhaftes, nach innen gerichtetes Intermezzo in H-Dur, quasi einem Gebet als innerem Monolog gleichend, zur Seite gestellt, dessen sphärische Stimmung jäh unterbrochen wird und die peitschend-aufbrausenden Triolenfiguren der rechten Hand den ursprünglichen Charakter wieder aufnehmen. Auf einem Dominantsextakkord erneut zur Ruhe gezwungen, erfolgt ein improvisatorisches »Rufen« wie aus der Ferne, fast schon schumannesk. Nochmals meldet sich die rollende Achtelbewegung zu Wort, die dieses Mal jedoch im Pianissimo verhallt. Zwei Akkordschläge, der Vorhang fällt. Männliche Größe und nach innen gerichtete Lyrik bestimmen hier den Verlauf dieser bewegenden Komposition.

Die Musikgeschichte kennt die Gattung und Form des Scherzos seit Langem. Beethoven hatte in seinen Sonaten, Symphonien und in seiner Kammermusik bereits mehrmals das Scherzo an Stelle des bis dahin üblichen Menuetts gesetzt; und auch Schubert betitelte einige seiner kleineren Stücke mit »Scherzo«, ebenso Mendelssohn (z. B. op. 16 und op. 21). Chopin übernahm diesen Begriff, gestaltete ihn in Form und Struktur aber frei nach seiner Intuition. In seinen Scherzi könnte man vielleicht sein Bestreben erkennen, die herkömmliche Anlage der Sonate aufzulösen und einzelne Teile daraus zu verselbständigen.

Von Humor und Scherz ist in Chopins Scherzi nicht die Rede, gehören sie doch zu seinen dämonischsten und düstersten Werken. »*Daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden sollte, wenn schon der ›Scherz‹ in dunklen Schleiern geht*«, schrieb Robert Schumann am 12. Mai 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über das **Scherzo Nr. 1 h-moll op. 20**. Weiterhin äußerte er sich über Chopins **Scherzo Nr. 2 b-moll op. 31** am 4. Dezember 1838, ebenfalls in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: »*Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter an seinen Vorgänger [op. 20]: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byron'schen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll. Für Alle paßt das freilich nicht.*« Wilhelm von Lenz, einer der Schüler Chopins, äußerte sich am 11. September 1872 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* auf Seite 290 wie folgt: »*Gleich vom 1sten Tact ist zu bemerken, dass man dem Componisten die so unschuldig aussehende, verdoppelte Triolen-Figur (a, b, des) nie zu Dank spielen konnte. ›Eine Frage muss es sein‹, lehrte Chopin, und es war ihm nie genug Frage, nie piano genug, nie genug gewölbt (tombé), wie er sagte, nie bedeutsam (important) genug. ›Ein Todtenhaus muss es sein‹, sagte er einmal.*«

Über das **Scherzo Nr. 3 cis-moll op. 39** finden sich kaum zeitgenössische Äußerungen. Als es Chopin am 26. April 1841 zum ersten Mal in den Salons Pleyel spielte, hieß es in *La France Musicale* (vom 2. Mai 1841), das Werk sei »*voll vornehmer Einfachheit und Wärme*«.

Das zarte, elfenartige, sich fast im hellen Lichte Mendelssohns präsentierende **Scherzo Nr. 4 E-Dur op. 54** wurde sowohl von den Pianisten als auch von der Kritik des 19. Jahrhunderts nahezu ignoriert. Dabei ist es im Hinblick auf sein thematisches Material wohl das wertvollste der Sammlung. Ohne slawische Schwermut oder Wildheit stellt es eines der hellsten und freundlichsten Werke Chopins dar. Mit allem Charme Chopin'scher Eleganz und pianistischer Finesse erinnert es an einen deutsch-romantischen Ton, beispielsweise an Weber oder insbesondere an Mendelssohns *Sommernachtstraum*. Im Mittelteil, jenem wunderbaren »Trio«, begegnen wir einer der schönstgestalteten Melodien des gesamten Chopin-Werkes, welche mit in ihrer Cantilene und ihrem Moll-Dur-Charakter an Schubert erinnert, ohne auf ihren rhythmischen Charme sowie pianistische Eleganz zu verzichten.

Das lyrisch geprägte **Prélude cis-moll op. 45** mit seiner improvisatorischen Einleitung erschien 1841. Chopin selbst lobte es wegen seiner »*schönen Modulationen*«. Tatsächlich ist das harmonische Fortschreiten in den 42 Takten von einer traumwandlerischen Logik bestimmt, welche zu unerwarteten Fortschreitungen und Übergängen führt. Der oft darin gesehene Eindruck einer gewissen »Passivität des Willens« ist dabei nur vordergründig, ist doch durch chromatische Fortschreitungen, insbesondere in der Kadenz, die aufheizende Welt der *Tristan*-Stimmung allgegenwärtig, welche die nocturnehafte Stimmung auf eine besondere Ebene hebt.

Als ein Kabinettstück von nirgends sonst erreichter Delikatesse des Klangs gilt die **Berceuse Des-Dur op. 57**. Bewundernswert der geniale Einfall, wie sich über einer ostinaten Bassfigur, einer Chaconne vergleichbar, Akkordbrechungen, Fiorituren, Arabesken, Triller und kaskadenartige Passagen als Variationen aufbauen und entwickeln, die sich aus anfänglich träumerischer Ruhe in immer schnellerer Koloratur und brillantem Schillern zu einem virtuossten Mittelteil steigern, um dann wieder zu jener visionären Ruhe zurückzufinden, wenn der Achtelrhythmus mit der wiegenden Figur der linken Hand verschmilzt.

Von sublimer Schönheit geprägt ist die **Barcarolle op. 60**. In ihrer Ausdrucksskala, ihrer fluoreszierenden Farbenpracht, dem wiegenden Rhythmus wie auch ihrer vollendeten formalen Gestaltung ist sie eines von Chopins Meisterwerken. Carl Tausig über die Barcarolle: *»Hier handelt es sich um zwei Personen, um eine Liebesszene in einer verschwiegenden Gondel; sagen wir, diese Inszenierung ist Symbol einer Liebesbegegnung überhaupt. Das ist ausgedrückt in den Terzen und Sexten; der Dualismus von zwei Noten (Personen) ist durchgehend; alles ist zweistimmig oder zweiseelig. In dieser Modulation in Cis-Dur (dolce sfogato) nun, da ist Kuß und Umarmung! Das liegt auf der Hand! – wenn nach 3 Takten Einleitung im vierten dieses im Baß-Solo leicht schaukelnde Thema eintritt, dieses Thema dennoch nur als Begleitung durch das ganze Gewebe verwandt wird, auf diesem die Cantilene in zwei Stimmen zu liegen kommt, so haben wir damit ein fortgesetztes, zärtliches Zwiegespräch.«*

Die **Polonaise-Fantaisie op. 61** ist Chopins letztes großes Klavierwerk. Im Grunde kann sie nicht zu den Polonaisen im eigentlichen Sinn gezählt werden. Vielmehr ist sie eine Fantasie, deren eigenwillige Form einer symphonischen Dichtung bzw. symphonischen Großanlage entspricht. Ihr musikalisch-programmatischer Gehalt ist eher balladesk als tänzerisch. Überhaupt, als Spätwerk von Chopin, ist hier die Frage statthaft, ob denn die durchgehaltene Stimmung innerer Beschaulichkeit durch Koketterien gestört werden sollte. Der einkomponierte Maestoso-Charakter (so auch die Tempobezeichnung »Allegro-Maestoso«) ist bestimmend für die Stimmung des gesamten Werkes und bedingt etwas »tragend-ebenmäßig-schwereloses«. Als Hauptrepräsentant gehört sie zu den letzten Werken Chopins, welche von fieberhafter Unruhe geprägt und keineswegs kühne und lichtvolle Bilder zu finden sind.

Franz Liszts poetische Darstellung mutet uns heute, vor allem im Zusammenhang mit seinen eigenen Werken, seltsam an: *»Es sind dies Bilder, die der Kunst wenig günstig sind, wie die Schilderung aller extremen Momente, der Agonie, wo die Muskeln jede Spannkraft verlieren und die Nerven, nicht mehr Werkzeuge des Willens, den Menschen zur passiven Beute des Schmerzes werden lassen. Ein beklagenswerter Anblick fürwahr, den der Künstler nur mit äußerster Vorsicht aufnehmen sollte in seinen Bereich.«*

Bewegende Worte, sicherlich, wobei ich glaube, dass Liszt mit der formalen Anlage dieses Werkes in Konflikt geriet, möglicherweise auf ähnliche Art und Weise, wie seinerzeit Eduard Hanslick die h-moll-Sonate von Franz Liszt mit derben Worten als *»immer leerlaufende Genialitätsdampfmühle«* aburteilte.

Daher bleibt für den Interpreten die große gestalterische Aufgabe an diesem Werk: Überzeugende, ebenmäßige Organik im gesamten Ablauf, mit Blick auf das Große, der Gefahr trotzend, sich auf die beschränkte Ausführung der wundervoll hinreißenden Einzelheiten zu verlieren.

Rezensionen von Chopins letzten großen Werken in Originalzitatzen

F. Chopin, Berceuse. Op. 57. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Die linke Hand beginnt mit einer einfachen, wiegenden zwischen Tonica und Dominante abwechselnden Begleitungsfigur. Im 3ten Tacte setzt die rechte ein mit einer schwebenden Melodie, wie sie wohl eine Mutter, die, selbst halb wachend, halb träumend, ihren Liebling in den Schlaf lullt, vor sich hinschlummern mag. Eine zweite Stimme gesellt sich bald hinzu; und während die Linke wiegend fortfährt, variirt die Rechte das Schlaflied auf mannigfache, träumerisch spielende Weise. Die letzte graziöse und schmiegsame Veränderung zieht sich aus der Höhe, mehr nach der Mitte der Klaviatur. Allmählig verstummt das zarte Lied. – Wohl selig mag das Kindlein träumen!

Neue Zeitschrift für Musik, 16. September 1845

F. Chopin, Barcarole pour le Piano. Op. 60.

Die schaukelnde Bewegung der Barcarole lässt sich zwar nur durch ein zweitheiliges Maass, das den Schlag und Widerschlag der Wellen auszudrücken vermag, repräsentiren, jedoch erhöht es den Charakter, wenn die einzelnen Tactglieder in dreitheiligem Rhythmus, also in Triolen gehalten sind. Am Ruhigsten gleitet das Ganze aber dahin, wenn der Zwölfachteltakt den doppelten Schlag und Widerschlag ausdrückt, und besonders bei grösserer und ausgedehnterer Form des ganzen Musikstückes ist dies ein treffliches Mittel, um die Tactgruppen zu stetigem Flusse zu verbinden. Den Rhythmus, von dem das Gepräge des Ganzen abhängt, lässt *Chopin* zuerst als Begleitungsfigur, wie wir sie in vielen seiner Etuden finden, auftreten, und baut auf dieselbe die zweistimmige Melodie, so dass man sich die Wasserfahrt irgend eines zufriedenen und glücklichen Paares dabei wohl denken kann. In diesem ganz behaglichen Zustande belässt der Componist die Sache nicht, sondern zieht Wendungen, die der Barcarole fern liegen, herein, lässt endlich ein durch Rhythmus und Tonart scharf abstechendes Alternativ Platz greifen. Das Stück steht in Fis dur, dieses nun in A; natürlich leitet sich dies nach Fis, und damit auch in die eigentliche Barcarole wieder zurück. Doch hat sie eine neue Gestalt gewonnen. Sie wird durch Verdoppelung der Intervalle, durch mancherlei Passagenwesen ein Salonstück, das seinem ursprünglichen Wesen untreu erscheint, wenn es auch, gut, vor allen Dingen rein gespielt, recht schön klingt. Dieses wirklich und gewissenhafte rein und sauber Spielen wird durch die zahlreichen Vorzeichnungen, die *Chopin*, weil er so gern auf den Obertasten spielt, so häufig anzuwenden genöthigt ist, vielen Dilettanten erschwert. Zugleich aber ist dies eine nicht zu verachtende Uebung.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 17. Februar 1847

F. Chopin, Polonaise Fantasie. Op. 61. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Ganz frei, rhapsodisch und gleichsam nur präludirend beginnt der Componist, geht dann in vagen Harmonieen in das Maass eines Alla Pollacca über, und lässt dann ein Tempo giusto (As dur) eintreten, das einen thematischen Charakter bat. Wir brauchen diesen Ausdruck, um anzudeuten, dass zu einem eigentlichen Polonaisenthema im gewöhnlichen Sinne es doch nicht kommt, so frei und phantastisch ist auch dieses zur witeren Entwicklung bestimmte Thema beschaffen. Von einer strengeren Durchführung ist auch nicht die Rede. Eine zweite Melodie in der Dominante ist schärfer begränzt, cantabler, und um so wohthätiger, als bis hieher schon sehr viel modulirt worden ist. Nun aber beginnt erst die Fantasie herumzuschweifen, aus Es geht es weiter nach B, nach G moll und H moll und nun in einen selbständigen Satz H dur, der durch ähnliche rhapsodische Figuren als im Anfange sich nach F moll und dann

wieder in die Grundtonart As zurückwirft. Diese wird eigentlich erst zuletzt dauernd und planvoll festgehalten. Das ganze Stück schillert in einer gewissen Unbestimmtheit der Tonarten, die freilich bei *Chopin* so oft ihre Reize hat, doch aber diesmal sehr weit geht. Der Name Fantasie ist wohl eben mit Rücksicht auf die Kühnheit dieser Conturen gewählt. Die Theorie fragt hier nach den Grenzen solcher Freiheit, über der sehr leicht die Wirkung des Ganzen verloren gehen kann. Mancher wird nach zwei Seiten diese Polonaise muthlos welegen. Bei genauerem Verweilen wird manche Einzelheit freilich Genuss verschaffen, indessen können wir nicht umhin, zu bemerken, dass *Chopin*, gerade in seiner blühendsten Kraft, es auch am Meisten verstand, seine Erfindung zu beschränken, zu zügeln. Vermöchte er noch dies über sich gewinnen, so würde er durch seine oft so merkwürdigen Combinationen allgemeineren und stärkeren Eindruck erreichen. Der Gedanke, den er hinwirft, ist fast immer glücklich, warum verschmäht er nun so sehr seine feste Gestaltung, besonnene Entwicklung?

Allgemeine Musikalische Zeitung, 17. Februar 1847

F. Chopin, Trois Valses p. le piano, Op. 64. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Wie gern und glücklich Chopin Tanzrhythmen für Salonmusik ausbeutet, ist allen Dilettanten bekannt, für welche kurze Unterhaltungsstücke den grossen Fantasieen oder glänzenden Sonaten vorziehen. Ein eigener feiner Geschmack bewahrt ihn dabei vor Trivialität, durch einzelne kleine Wendungen, die den musikalischen Künstler von dem Tanzcompositeur unterscheiden, würzt er selbst so gleichmässige, wenig pikante Rhythmen, als die des deutschen Walzers. Die drei, welche er uns hier vorlegt, Des dur, Cis moll, As dur, bestätigen dies auf's Neue; doch sind sie nicht von gleichem Werthe. Der erste, wenn wir allenfalls das melodische Trio ausnehmen, bewegt sich in allzubekanntem Gleise. Der letzte ist populär gehalten, und steht doch eine Stufe höher als Alltagswalzer, die für das praktische Bedürfnis berechnet sind. Am originellsten ist der zweite, mitunter zwar etwas seltsam klingend, doch den bewährten Meister verrathend. Der Charakter ist weich und träumerisch, der Walzerrhythmus tritt übrigens unter dieser biege- und schmiegsamen Melodie weniger prägnant hervor.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 29. März 1848

Chopin im Spiegel der Meinungen anderer Berühmtheiten

Theophile Gautier (Schlusssatz eines Nachrufs auf Chopin im *Feuilleton de la Presse* vom 5. November 1849)

Ruhe in Frieden, große Seele, edler Künstler! Für Dich hat die Unsterblichkeit begonnen, und Du weißt nach dem traurigen irdischen Leben besser als wir, die hohen Pläne und großen Gedanken wiederzufinden.

George Sands Tochter Solange (1859)

Chopin! Auserwählte Seele, entzückender Esprit, zum Scherzen bereit in den Stunden, in denen ihm die körperlichen Qualen ein wenig Ruhe gönnten. Angeborenes vornehmes Wesen, exquisite Manieren. Sublimes und melancholisches Genie! Reinste Redlichkeit und Ehrlichkeit, feinstes Zartgefühl. Die Bescheidenheit des guten Geschmacks, Uneigennützigkeit, Freigebigkeit, unwandelbare Ergebenheit. Eine Engelsseele, auf die Erde geworfen in einen gemarterten Körper, um hier eine geheimnisvolle Erlösung zu vollenden. Ist sein Leben von neun– unddreißig Jahren der Agonie der Grund dafür, daß seine Musik so erhaben, so anmutig, so erlesen?

Friedrich Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches* II, 1877–79)

Der letzte der neueren Musiker, der die Schönheit geschaut und angebetet hat, gleich Leopardi, der Pole Chopin, der Unnachahmliche – alle vor ihm und nach ihm Gekommenen haben auf dies Beiwort kein Anrecht – Chopin hatte dieselbe fürstliche Vornehmheit der Konvention, welche Raffael im Gebrauche der herkömmlichsten einfachsten Farben zeigt, – aber nicht in Bezug auf Farben, sondern auf die melodischen und rhythmischen Herkömmlichkeiten. Diese ließ er gelten, als *geboren in der Etikette*, aber wie der freieste und anmutigste Geist in diesen Fesseln spielend und tanzend – und zwar *ohne* sie zu verhöhnen.

(*Ecce homo*, 1888)

Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben...

Claude Debussy (*La Revue blanche*, 1901)

Gewiß, Chopins Nervosität wußte sich schlecht in die Geduld zu schicken, die man zur Ausführung einer Sonate braucht; er gab denn auch nur sehr weit fortgeschrittene »Skizzen« davon. Man kann aber trotzdem sagen, daß er eine ganz persönliche Art fand, diese Form zu behandeln, ganz zu schweigen von der herrlichen Musikalität, die er dabei entwickelte. Er war ein Mann von großzügigen, sich oftmals wandelnden Ideen, ohne daß er darum jene hundertprozentige Anerkennung gefordert hätte, die für etliche unserer Meister den höchsten Ruhm bedeutet.

Anton Rubinstein (*Die Musik und ihre Meister*, 1891)

Alle bisher Genannten [aufgeführt waren u. a. Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn] haben ihr Intimstes, ja, ich möchte beinahe sagen ihr Schönstes dem Clavier anvertraut, – aber der Clavier-Barde, der Clavier-Rhapsode, der Clavier-Geist, die Clavier-Seele ist *Chopin*. – Ob dieses Instrument ihm, oder er diesem Instrument eingehaucht hat, wie er dafür schrieb, weiß ich nicht, aber nur ein gänzlich In-einander-Aufgehen konnte solche Compositionen ins Leben rufen. Tragik, Romantik, Lyrik, Heroik, Dramatik, Phantastik, Seelisches, Herzliches, Träumerisches, Glänzendes, Großartiges, Einfaches, überhaupt alle möglichen Ausdrücke finden sich in seinen Compositionen für dieses Instrument und alles Das erklingt bei ihm auf diesem Instrument in schönster Äußerung.

Ferruccio Busoni (Vorwort zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, 1894)

Chopins hochgeniale Begabung rang sich durch den Sumpf weichlich-melodiöser Phrasenhaftigkeit und klangblendenden Virtuositums zur ausgeprägten Individualität empor. In harmonischer Intelligenz rückt er dem mächtigen Sebastian [Bach] um eine gute Spanne näher.

(aus *Zürcher Programme*, 1916)

Chopins Persönlichkeit repräsentiert das Ideal der Balzac'schen Romanfigur der 30er-Jahre: des blassen, interessanten, mysteriösen, vornehmen Fremden in Paris. Durch das Zusammentreffen dieser Bedingungen erklärt sich die durchschlagende Wirkung von Chopins Erscheinung, der eine starke Musikalität das *Beständige* verleiht.

Alexander Scriabin (in einem Interview vom 28. März 1910)

Chopin ist ungemein musikalisch, und darin ist er all seinen Zeitgenossen voraus. Er hätte mit seiner Begabung zum größten Komponisten der Welt werden können; aber leider entsprach sein Intellekt nicht seinen musikalischen Qualitäten. [...]

Merkwürdigerweise hat sich Chopin als Komponist so gut wie überhaupt nicht entwickelt. Fast vom ersten Opus an steht er als fertiger Komponist da, mit einer deutlich abgegrenzten Individualität.

Franz Liszt (in seiner Chopin-Biographie, 1851)

Indem Chopin sich ausschließlich auf den Bereich des Klaviers beschränkte, bewies er eine der wertvollsten Eigenschaften des Komponisten: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. [...] Wohl schwerlich hätte ein anderer im Besitz gleich hoher melodischer und harmonischer Fähigkeiten der Versuchung widerstanden, alle Kräfte des Orchesters zu entfesseln. [...] Welch reifer Erkenntnis bedurfte es nicht, um sich auf einem dem Anschein nach unfruchtbareren Kreis zu begrenzen, den er gleichwohl durch sein Genie und seine Kraft mit Werken schmückte, die, oberflächlich betrachtet, einen anderen Boden zu fordern schienen, um ihre ganze Blütenpracht zu entfalten! Welchen Scharfblick verrät er nicht in dieser Ausschließlichkeit, indem er gewisse Orchestereffekte ihrer eigentlichen Domäne entriß und sie in eine engumgrenztere, aber idealere Sphäre übertrug! Welch zuversichtliches Bewußtsein der künftigen Ausdrucksmöglichkeiten seines Instrumentes mußte nicht dem freiwilligen Verzicht auf seine Behandlungsweise vorausgegangen sein, die so verbreitet ist, daß andere es wahrscheinlich als Widersinn betrachtet hätten, so bedeutende Gedanken ihren gewohnten Interpreten zu entziehen! Wir müssen in Wahrheit diese seltene Hingabe an das Schöne um seiner selbst willen an Chopin bewundern, die ihn der herkömmlichen Neigung, jedes Körnchen Melodie zwischen hundert Orchesterpulte zu verteilen, entsagen ließ und ihm gestattete, die Mittel seiner Kunst zu bereichern, indem er lehrte, dieselben auf den geringsten Raum zu konzentrieren.

Robert Schumann (in *Neue Zeitschrift für Musik*, 22. April 1836)

Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen. In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes, ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, Sinnesfreiheit, wenn von Geistesgegenwart, Gluth und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Zu meiner Interpretation

»Der Revolutionär Chopin wirft alle Ordnung über den Haufen. Frühreif und nach kurzem Schwanken zum Gipfel einer Eigenkunst aufgestiegen, verursacht er denen Beklemmungen, die um der lieben Regel willen sein Schaffen stufenweise betrachten möchten. Wie er sich von der Stimmung treiben läßt, verlangt er von seinen Nachfahren, dass selbst ihre Kapiteleinteilung seinen Geist atme. Er ist so wundervoll untraditionell. Übernimmt er traditionelle Formen, dann haucht er ihnen so viel vom Leben seiner Stimmung ein, daß sie sich nicht wiedererkennen; sie reihen sich wie selbstverständlich denen an, die er selbst ersann. Und endlich widerspricht die Tatsache

seiner Größe zum ersten Mal dem, wie es schien, ehernen Gesetz, daß nur Werke von langem Atem den Anspruch auf Fortdauer begründen könnten. Chopins Größe liegt in der Miniatur. Unter den Miniaturen aber sind die Präludien und Etuden mit lapidarer Schrift in den Annalen des Schaffens verzeichnet. Sie haben anders als jene Mazurken, die hier das Einlaßtür in Chopins Reich bedeuten, die nationale Tracht abgestreift und bergen das nationale Herz eines Eigenen unter weltbürgerlicher Hülle.

Das Präludium bezeugt am stärksten den Zwang der künstlerischen, romantischen Persönlichkeit, die Form zum Abdruck des Ichs zu machen. Die Verehrung für Bach, die er als Kind schon eingesogen und wachsend in sich bestätigt und erneut hatte, klingt im Namen nach. Wie er ihm Liebe und Kraft zu den Mittelstimmen dankte, so sah er in ihm die Grundlage des klaviertechnischen Gerüsts; korrigierte er, über die Fehler der angeblichen Kenner lächelnd, die Pariser Bachausgabe; spielte er Bachs Präludien, wenn der Geist über ihn kam. Sie geleiten ihn, wie wir ja aus seinem eigenen Mund hörten, auch nach Majorka. Dort aber sind fast alle Stücke des op. 28 unter schweren Wehen, wenn nicht geboren, so doch nach der Skizze vollendet worden. Ein Meister in der Vollkraft der Ideen und des von ihnen befruchteten, sie gestaltenden Könnens flüchtet sich in der Not seines Herzens zu dem ehrsamem, gläubigem Thomaskantor; die Gespenster schrecken ihn, und er schreibt angstvoll, mit gesträubtem Haar Präludien nieder. Hätte er's je gekonnt, hier kann er nicht mehr die Vorlage nachzeichnen. Das einstige Choralvorspiel, die freie Fantasie, die zur Fuge überleitet, wird ihm nichts weiter als der Antrieb, seiner Stimmung in völliger Freiheit zu leben. Die Übersinnlichkeit der Fuge, aus der Weltentrücktheit geschöpft, schwebt ihm nicht vor; weltentrückt, übersinnlich ist auch er, aber so, daß nicht höchste Selbstentäußerung, sondern höchste Steigerung des Selbst ihn über das Dasein erhebt. Schweigt dort das Instinktleben, so ist es hier in seinem Urgrund entschleiert. Nirgends wie in den Präludien erscheint die Erregung, die Pein, die Beseligung des Künstlers so schrankenlos festgebannt. Sie versuchen klassisch zu sein, indem sie anders als die bunten Mazurken nicht in sich selbst, sondern nur gegeneinander kontrastieren. Aber sie erhellen seine Psyche mit dem Blitzlicht des Genies. Sie geben in ihrer ewig wechselnden Gestalt Zeugnis von der Verzweigtheit seiner Empfindung. Sie verraten die innere Hast und Ruhelosigkeit. Keuchend setzt er oft nur eine Skizze hin; zuweilen erreicht er einen Schein von Geschlossenheit. Immer aber ist das Präludium das treue, schlagkräftige Echo eines überreichen Unterbewußtseins.«

Diese bewegendenden Worte las ich in Adolf Weißmanns Buch *Chopin*, erschienen 1912 bei der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart/Berlin. Das Studium der Werke von Chopin, meinem Lieblingskomponisten, hat mich die letzten Jahrzehnten maßgeblich begleitet und meinen künstlerischen Schaffensweg bedeutsam geprägt. Immer wieder neue Deutungen und Aufnahmen derselben Werke entstanden, bis hin zur vorliegenden Edition. Dieser liegt die Idee einer chronologischen Reihenfolge nach Entstehung der Werke zugrunde. Adolf Weißmanns Worte bestätigen mich in meiner gereiften Haltung der Annäherung und Interpretation vorliegender Werke. Hier sehe ich ganz besonders die Nähe zu Bach und zu Chopins Studium der Werke Bachs. Mit jenen Erkenntnissen setzte in der damaligen Zeit ein neues Chopin-Bild der Interpretation ein, das historisch-orientiert wegführte von schwülstiger und teils falsch eingebrachter Emotionalität, hin zu klarer Struktur und Linienführung. Daher rührt auch Chopins aristokratische Haltung, seine Noblesse, seine kontrollierte Emotionalität und Poesie, bisweilen aber auch Sachlichkeit.

So geht es mir bei jener »eingeschweißten« und kontrollierten Emotionalität um einen Ausdruck in Form von besonderer Klarheit. Keine falsche Gefühlsduselei soll die auf kleinstem Raum komprimierte Aussage dieser Miniaturen beeinträchtigen; im Gegenteil: Kristalline Klarheit als beherrschendes Mittel soll hier vorherrschen und die harmonische Modellierung prägen. Beispielsweise wird

eine außergewöhnliche Balance zwischen Leichtigkeit und dennoch strettthafter Ekstase bereits im ersten Prélude in C-Dur hörbar. So steht es auch in den Noten. Nichts soll »abgleiten« aus jener Spannung. Gerade jenes Stück verträgt keine falsch eingebaute Schwere, die irgendwo bremsend wirkt. Beiläufig kann – oder besser: darf – das nicht sein. *Agitato*, ja, unbedingt, ekstatisch-aufpeitschend gesteigert mit einem *stretto* bis Takt 21 im Fortissimo, danach eine lockere Beruhigung und Entspannung. Ich vermeide daher bewusst, hier noch Töne übertrieben zu betonen, die in der musikalischen Linie ohnehin von Bedeutung sind, da solcherlei das Ganze unnötig schwerfällig erscheinen lässt und dem »Agitato-Charakter« eine falsche Bedeutung beimisst.

Beim dritten Prélude muss die bukolische Melodie der rechten Hand trotz aller Flüssigkeit und dem Glitzern der linken Hand volle Sonorität und Kantabilität behalten. Ich versuche, dies in jener Balance der glitzernden Klarheit dazustellen. Außerdem sehe ich die Bewegung der linken Hand als Reverenz an Bach: Chopin befasste sich während der Entstehung der Préludes exzessiv mit dem *Wohltemperierten Klavier* von Bach, diesen verehrte er besonders.

Überhaupt: Die gesamte Harmonik ist in den Préludes auf eine chromatische Linie bezogen und dahingehend bestimmt. Bereits das zweite Stück »lebt« davon und speist daraus seine Energiefelder. Jene Dissonanzen in diese klangliche Form zu bringen, ist eine Frage der klanglichen Überlagerungen, die nur in einem ganz bestimmten Tempo möglich sind. Wird jene Linie zu langsam, wirkt die Kantilene der rechten Hand zu unflexibel, zu wenig gesänglich.

Ebenso lebt auch das vierte Prélude von dieser absteigenden Chromatik in der Linken, einer schon auf den *Tristan* vorausweisenden Harmonik, resignativ-verebbend in den letzten drei tragischen Akkorden. Dabei muss bedacht werden, dass der Akkord in Takt 23 von Chopin einst anders notiert war: Als tiefsten Ton schrieb er ein B – und kein Ais. Lange Zeit gab es Kritiker, die behaupteten, Chopins Kenntnis in Harmonielehre und Kontrapunkt wären nicht hundertprozentig gewesen und daher nötigenfalls zu »verbessern«. U.a. tauschte man hier in späteren Ausgaben das B enharmonisch gegen ein Ais. Ein gigantischer Irrtum. Denn man verkannte somit die abfallende Linie, die dem gesamten Verlauf zufolge logischerweise in B enden muss. Das Ganze hat aber auch weitere Folgen: Das Ais macht Sinn im harmonischen Bezug auf den ersten Akkord nach der langen Pause und setzt beide Akkorde harmonisch in Zusammenhang zueinander und somit in Spannung. Was Chopin jedoch beabsichtigte, war ein einkomponierter Stillstand, dargestellt mit jener Generalpause. Diesen erreichte er nur über das B und eine anschließende Auflösung des vorangegangenen Akkordes in einem F-Dur-Sextakkord, der aber lediglich imaginär ist und nicht erfolgt. Somit erhält jene Generalpause eine völlig andere Bedeutung. Dies alles ist natürlich von entscheidender Bedeutung für die Wahl des Tempos: Dies sollte gemäß der Notierung *alla breve* sein. Weiterhin stehen die Akkorde der linken Hand bis Takt 12 (!) unter einem einzigen (!) Bogen, unter einer Einheit. Zu langsames Spiel ermöglicht nicht diesen großen Bogen, im Gegenteil, es zerstört das schwebende, das schwerelose, endlose und letztlich die große Kantilene der Poesie.

Einer der Höhepunkte der 24 Préludes ist das achte Prélude in fis-moll. Hier sind es vier Ebenen, die in völlig unterschiedlicher Darstellung zu spielen sind. Natürlich wird die punktierte Linie im Tenor als beherrschendes Element wahrgenommen. Diese ist aber nie gleich, sondern je nach Intervall agogisch in unterschiedlicher Weise der harmonischen Spannung entsprechend dargestellt, ohne die drei anderen Ebenen zu gefährden. Darüber bewegt sich das Glimmern der kleinen Zweiunddreißigstel; dann die Begleitung der

linken Hand und die tiefsten Noten als eigenständige Bass-Linie, die wiederum separat läuft. Somit ergab sich, um jene wichtige Klarheit zu ermöglichen, jenes Tempo, welches ab Takt 19 in einer ekstatischen Stretta weiter angezogen werden muss. Ist der Beginn bereits zu rasch, ist jene Steigerung nicht mehr möglich. Auch führt jener über den Neapolitaner (einer der Lieblingsakkorde Chopins) eingeleitete Schluss nicht zu jener einkomponierten und gewünschten Entspannung. Überhaupt handelt es sich hier um ein Nachtstück von jener hektischen und febrilen Erregung, der wir bei Chopin wie auch in den Erzählungen Edgar Allan Poes immer wieder begegnen. Gewiss, eine morbide Sphäre und von Dämonen und Halluzinationen inspirierte Traumwelt, aber dennoch einem strengen und reinen Schönheitsgesetz unterworfen. Ein Missverstehen des *agitato* als Tempovorgabe zerstört die Klarheit jener vier angesprochenen Ebenen und lässt die chromatischen Fortschreitungen nicht erkennen wie auch die exaltierte Stretta wirkungslos bleibt.

Im Prélude Nr. 16 in b-moll sehe ich auch die Betonung des Verlaufs als stilistisch-gestalterisches Mittel, um den ostinaten Sprung-Bewegungen der linken Hand und den hinwegfegenden Sechzehntel-Bewegungen der rechten Hand bei kristalliner Klarheit eine besondere Aussage zukommen zu lassen. Zudem wird tempomäßig und dynamisch in der linken Hand fülliger gesetzten Passage ab Takt 18 gesteigert und kulminierend in der auskomponierten Stretta ab Takt 30 bis hin zum unaufhaltsam ekstatischem Schluss geführt. Ähnlich ist es beim Prélude Nr. 19. Ebenfalls scheinbar einer pianistischen »Studie« gleichend, entschied ich mich für ein Tempo, welches dem eigentlichen Sinn gerechter wird: Unter diesem wiegenden Charakter der Triolen und der heiteren Stimmung ist es erneut die unglaubliche Harmonik und Chromatik der Linken, die das Geschehen und den Verlauf spannungsbetont bestimmt.

Auch im Prélude Nr. 13 in Fis-Dur »verbesserte« man irrtümlicherweise Chopin, indem man die Taktvorgabe änderte: Gemäß seiner Handschrift ist hier ein 3/2-Takt notiert, kein 6/4-Takt. Damit ist dieses Stück flüssiger zu spielen, als man oft angenommen hat, insbesondere die kantable Linie unter großen Einheiten zu sehen. Jedes »bleierne« Tempo, jede falsch eingebrachte Agogik bedeutet hier eine Entstellung. Ebenso das Prélude Nr. 15 in Des-Dur, bekannt geworden als das »Regentropfen-Prélude«: Auch hier sind es große Bögen, die große Linien als Einheiten zusammenfassen. Im Unterschied zu Nr. 13 ist der Mittelteil nicht mit *più lento* überschrieben. Die Kunst ist es, das Tempo mit der enharmonischen Verwechslung der ostinaten Figur As/Gis beizubehalten. Lediglich die Farbe, das Timbre ändert sich. In unberührter Egalität voranschreitend, können sich hier äußerste Schlichtheit und Verletzlichkeit zu Rätselhaftigkeit verbinden, die an das Innerste der Kunst rührt. Kitsch und Gefühlsduselei schließen sich aus. Ähnliches gilt für das Prélude Nr. 20 in c-moll, jenen endlosen Trauermarsch. Sicher entsprach es Chopins Ethos und Eros, jene Schlichtheit in Form von Gleichmaß im ästhetischen Sinne und Tempo darin verwirklicht zu sehen, dass der allerletzte und tragische c-moll-Akkord eine ganze Welt mitzittern lassen muss!

Am Ende des Prélude Nr. 24 in d-moll sollte nach der sich im dreifachen Forte aufbäumenden Stretta ab Takt 61 und dem allerletzten Lauf mit den finalen drei Kanonenschlägen keine Begeisterung mehr fürs Leben übrig bleiben: Das Pedal bleibt ab Takt 73 über den abstürzenden Lauf gehalten. Die Fermate am Schluss ist in der Pause notiert, nicht auf dem letzten Ton. Der Schluss ist überzeugend und final klar: Schluss, aus, Ende. Eine dramatische Stille beschließt das Werk.

BURKARD SCHLIESSMANN



« ... des canons sous les fleurs ... »
(Schumann sur la musique de Chopin, 1836)

Réflexions sur Frédéric Chopin par BURKARD SCHLIESSMANN

Alexandre Scriabine a dit un jour que Chopin n'aurait pratiquement pas évolué au cours de sa période créative. On a aussi souvent parlé de « monotonie », parfois de « manque d'imagination » pour expliquer que le compositeur polonais ait écrit presque exclusivement pour le piano – ce qui est commettre une erreur d'interprétation. Voilà déjà deux raisons suffisantes pour se pencher à nouveau sur l'art de Frédéric Chopin.

Le chemin créateur de Scriabine fut celui d'un vrai cosmopolite. Plusieurs processus de maturation marquèrent son parcours artistique de compositeur, pianiste, mais aussi de philosophe, lui qui avait commencé par s'inscrire en épigone, ou presque, dans la succession des œuvres de Chopin et fini par préfigurer les débuts de l'atonalité et du futur dodécaphonisme – ses dernières sonates et préludes, pages pionnières, influenceront durablement la nouvelle façon de concevoir la composition. De même que son « accord mystique » construit sur le triton, centre électrisant et ainsi base de la scission tonale au service de raffinements d'écriture, mit les champs énergétiques de ses grandes pages symphoniques, mais aussi des dernières sonates, au centre de sa conception du total chromatique, de même cet accord devint le noyau de l'idée dodécaphonique et sema la révolte dans l'ensemble de l'univers de la composition. Vu sous cet angle, Frédéric Chopin peut sembler bien pâle, lui qui vécut toujours en retrait et garda le secret, ou presque, sur sa vie d'artiste et sa vie privée.

Mais ce serait une erreur de comparer les intentions du Chopin compositeur avec celles de Scriabine, a fortiori de les mettre sur le même plan.

Rappelons-nous que Robert Schumann dédia ses *Kreisleriana* à Chopin, mais que celui-ci ne les appréciait que modérément à cause de leur caractère torturé, confus, complexe, exalté. Chopin avait une conception et une conscience classiques de la forme, c'est pourquoi l'univers fantasmagorique lui demeura étranger.

Bien qu'occupant une place de premier plan dans le Paris effervescent des années 1830–1840, il considère les excès des somptueux banquets comme un mal nécessaire plutôt que comme une nécessité intérieure. Il se réfugie aussi souvent dans son cher Nohant pour échapper aux événements mondains et cherche plutôt à échanger des idées avec des artistes amis comme Delacroix. Son caractère ombrageux n'est pas seulement lisible dans sa personnalité, mais aussi dans sa conception musicale qui lui fait éviter toute influence extramusicale. L'association typiquement romantique entre musique et littérature que l'on rencontre chez Schumann et Liszt ne joue pratiquement aucun rôle dans son inspiration. Sa musique est miroir et expression de son âme, elle demeure autonome, dépourvue d'éléments étrangers et ainsi imperméables aux conditions extérieures.

En un laps de temps relativement court d'une vingtaine d'années, il redéfinit les frontières de la musique romantique et pour ainsi dire sublime l'essence de la musique pour piano en concentrant son énergie sur l'instrument aux quatre-vingt-huit touches. Son identification totale au piano lui permet de donner naissance à un langage qui associe de manière radicale lyrisme et dramatisme, imagination et passion, et s'inscrit dans un style aristocratique et une conception formelle classique à la fois rigoureuse et sensible. La conception extrêmement précise de Chopin ne laisse pas de place à l'expérimentation, ainsi ne « vagabonde-t-il » pas stylistiquement comme le fera Scriabine.

Plus de cent-cinquante ans après la mort de Chopin, sa place au panthéon des compositeurs est incontestée, et il semble que l'unanimité soit faite pour dire qu'il n'était pas un simple musicien de salon, mais un « grand » compositeur.

Comme Mozart, Schubert et Verdi, Chopin est un mélodiste béni des dieux. Il n'est guère d'autre musicien ayant donné naissance à des mélodies d'un tel raffinement, d'une telle noblesse. Ses ballades, scherzos, études, polonaises, les vingt-quatre préludes, la Sonate en *si* bémol mineur et celle en *si* mineur – dont le finale est « un hymne sublime, d'une grandeur incandescente, sur la violence de la vie, composé par un génie moribond », pour reprendre la formule de Joachim Kaiser – sont solidement inscrits au répertoire de concert et enregistrés.

En revanche, une bonne partie de la vie de Chopin demeure dans l'ombre. Lui qui a sans arrêt vécu en retrait, à l'opposé d'un musicien ouvert sur le monde comme Franz Liszt, a toujours donné l'impression d'un être souffrant, presque d'un martyr, a-t-on envie de dire, un peu comme s'il puisait dans la douleur une partie de son inspiration, ou même y trouvait son fondement. Ce n'est pas pour rien que la littérature l'a qualifié de « martyr tuberculeux » ou de « phtisique de salon ». S'efforçant d'atteindre une perfection cristalline, il ne quitte pas sa coquille. L'intransigeance de son caractère le force finalement à rompre avec George Sand, avec qui il a eu une longue liaison, et avec sa fille Solange. C'est un solitaire, faisant certes partie d'une élite, mais un homme de souffrances. Une comparaison avec le philosophe danois Søren Kierkegaard est éclairante à cet égard. Enfant, celui-ci aurait répondu à la question du métier qu'il voudrait faire plus tard : « martyr ». Chopin cultive sans aucun doute aussi quelque chose du « père de douleurs ».

Bien qu'étant déjà célèbre en Europe de son vivant, il baigne dans une aura de mystère. Il occupe également une place à part comme pianiste. Son jeu est décrit par tous les contemporains comme étant d'une grande originalité. Il donne très rarement des concerts publics, attendu fiévreusement par ses admirateurs : « ... car celui [...] que l'on voulait voir, entendre, admirer, applaudir, ce n'était pas seulement un virtuose habile, un pianiste expert dans l'art de faire des notes ; ce n'était pas seulement un artiste de grand renom, c'était tout cela et plus que tout cela, c'était Chopin », écrit Liszt dans son compte rendu du concert de Chopin du 26 avril 1841. Liszt évoque plus loin le côté solitaire du compositeur polonais : « ...mais ce qui eût été pour tout autre une cause presque certaine d'oubli et d'obscurité, fut précisément ce qui lui assura une réputation supérieure aux caprices de la mode [...] Aussi, cette célébrité exquise, toute en haut lieu, excellemment aristocratique, est-elle restée pure de toute attaque. »

Chopin explique lui-même sa position en retrait et la rareté de ses concerts dans la remarque suivante qu'il adresse à son contraire, Liszt, dont il ne cessera d'admirer la virtuosité : « Je ne suis point propre à donner des concerts ; la foule m'intimide, je me sens

asphyxié par ses haleines précipitées, paralysé par ses regards curieux, muet devant ses visages étrangers ; mais toi, tu y es destiné, car quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer ».

Ignaz Moscheles, lui-même l'un des plus grands pianistes du XIX^e siècle, a peut-être trouvé les mots les plus beaux et les plus éloquents pour caractériser le talent de Chopin et son rang parmi les pianistes. Voici ce qu'il écrit en 1839 sur le musicien polonais : « Son apparence est à l'image de son art, tendre et exaltée. À ma demande, il m'a joué quelque chose, et seulement maintenant je comprends sa musique et m'explique l'engouement de ces dames. Le jeu *ad libitum*, qui se perd en un discours amesuré chez les interprètes de ses œuvres, n'est chez lui qu'originalité la plus aimable ; les modulations d'une dureté de dilettante, sur lesquelles je bute quand je joue ses partitions, ne me choquent plus parce qu'il glisse sur elles avec ses doigts délicats tel un elfe ; son *piano* est tellement chuchoté qu'il n'a pas besoin de puissant *forte* pour créer les contrastes souhaités ; ainsi ne déplore-t-on pas l'absence de ces effets orchestraux que l'école allemande requiert du pianiste, mais se laisse séduire comme par un chanteur qui ne se soucie guère de l'accompagnement et suit son propre instinct ; bref, c'est un cas unique dans l'univers des pianistes. »

Son rubato a fait couler beaucoup d'encre, les déclarations de ses contemporains nous donnant une image très diverse de son art. « Son jeu était toujours noble et beau ; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le piano le plus doux. Il se donnait une peine infinie pour inculquer à l'élève ce jeu lié et chantant. "Il (elle) ne sait pas lier deux notes" était chez lui le superlatif du blâme [...] Chopin exigeait la plus stricte observance du rythme, détestant toute espèce d'alanguissement et entorses rythmiques, tout rubato déplacé, tout ritardando exagéré. "Je vous prie de vous asseoir", disait-il alors avec une pointe de raillerie. » Cette description d'une élève de Chopin a divisé des générations de professeurs de piano tentant de définir le mot rubato, notamment à cause de témoignages d'importance allant dans la direction opposée – par exemple ce commentaire de Berlioz, qui trouvait le jeu de Chopin exagérément libre et arbitraire : « Chopin supportait mal le frein de la mesure; il a poussé beaucoup trop loin, selon moi, l'indépendance rythmique. [...] Chopin ne pouvait pas jouer régulièrement. » Il semble que le musicien polonais s'accordait les libertés qu'il refusait à ses élèves.

« Quelque insuffisantes que soient ces pages pour parler de Chopin selon nos désirs, nous espérons que l'attrait qu'à si juste titre son nom exerce comblera tout ce qui leur manque [...] [Il] a expiré en s'éteignant lentement dans ses propres flammes ; sa vie, passée en dehors des événements publics, fut comme une chose incorporelle, dont nous ne trouvons la révélation que dans les traces qu'ont laissées ses chants. Il a terminé ses jours sur une terre étrangère dont il ne se fit jamais une patrie adoptive, fidèle à l'éternel veuvage de la sienne : poète à l'âme endolorie, pleine de replis, de réticences et de chagrins ennus. » (Franz Liszt, *F. Chopin*, 1851).

Chopin durant l'hiver 1838-1839 à Majorque et les vingt-quatre Préludes op. 28

Arrivé à Majorque, Chopin écrit le 28 décembre 1838 du monastère de Valldemosa à son ami Julian Fontana: « Tu peux m'imaginer entre les rochers et la mer dans une cellule d'une immense chartreuse abandonnée, aux portes plus grandes qu'aucune porte cochère de Paris. Je suis là sans frises ni gants blancs, et pâle comme à l'ordinaire. Ma cellule, en forme de grand cercueil, a une énorme voûte poussiéreuse, une petite fenêtre donnant sur les orangers, les palmiers, les cyprès du jardin. Face à la fenêtre, sous une rosace

filigranée de style mauresque, un lit de sangle. À côté du lit, un vieil intouchable, sorte de pupitre carré, mal commode pour écrire et sur lequel est posé un chandelier de plomb avec (grand luxe pour ici) une bougie. Sur ce même pupitre, Bach, mes grimoires et d'autres papiers qui ne sont pas à moi. Silence... On peut crier... silence encore. En un mot, je t'écris d'un endroit bien étrange.

Chopin a emmené avec lui la nouvelle édition parisienne du *Clavier bien tempéré* et se consacre à une étude approfondie de ce monument.

Son amour de Bach le relie à Mendelssohn, mais aussi à Ferdinand Hiller – avec celui-ci et Liszt, il a donné le Concerto pour trois claviers de Bach. Le cantor de Leipzig représente pour Chopin la grandeur, l'ordre et le repos, ainsi qu'un refuge dans le passé. Toute sa vie il en garde la nostalgie. Il n'était encore qu'un jeune garçon lorsque son professeur à Varsovie, Wojciech Żywny, avait attiré son attention sur les œuvres Bach – ce qui allait à l'encontre du goût de l'époque. Plus tard, Chopin donne à ses élèves des partitions de Bach à travailler, principalement des préludes et fugues, et durant les deux semaines qu'il consacre chaque année à préparer un concert public il ne joue que du Bach. Déjà dans ses Études op. 10 et 25, il montre à quel point il maîtrise ces lois de la logique et de la construction qu'il admire chez son prédécesseur. Dans ses vingt-quatre Préludes op. 28, il renoue une nouvelle fois avec la tradition de Bach. Certes, aucun des préludes n'est suivi d'une fugue – chacun représente un morceau en soi et recèle un message propre. Mais à l'instar du *Clavier bien tempéré*, le recueil de Chopin se compose de vingt-quatre morceaux dans toutes les tonalités majeures et mineures – ils suivent simplement le cercle des quintes au lieu d'une progression chromatique.

Dans le compte rendu de Liszt, paru dans la *Revue et Gazette musicale* du 2 mai 1841, sur le concert donné par Chopin le 26 avril précédent, on peut lire : « Les Préludes de Chopin sont des compositions d'un ordre tout à fait à part. Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain [Lamartine probablement], qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. Admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie. »

En revanche, Schumann est perplexe face aux Préludes : « Ce sont des esquisses, des débuts d'étude, ou si l'on veut, des ruines, des plumes d'aigle isolées, tout ce qu'il y a de plus divers et sauvage pêle-mêle. Le recueil renferme aussi du maladif, du fiévreux, du répugnant. Ainsi chacun cherche ce qui lui convient. »

Il est probable que le compositeur allemand reconnaît ici certains de ses traits de caractère. On lui fait en tout cas des reproches similaires : en 1839, le critique Rellstab parle de « rêves fiévreux » et d'« étrangetés » dans son compte rendu des *Scènes d'enfants*.

Chopin, quant à lui, proteste lorsque George Sand parle d'« harmonie imitative » à propos d'un rêve qu'il vient de faire : « Il se voyait noyé dans un lac, des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et quand je lui fis écouter ces gouttes

d'eau qui tombaient effectivement en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot d'harmonie imitative. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puérilité de ces imitations pour l'oreille. Son génie était plein des mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile de chants extérieurs. Sa composition de ce soir-là [probablement le Prélude en *ré* bémol majeur] était pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur. » Le fait est qu'à Majorque Chopin ne compose pas autrement qu'à l'ordinaire : de manière noble, majestueuse, élégiaque.

Les **Quatre Ballades** représentent le sommet de la création de Chopin, tant sur le plan pianistique que sur celui de la structure de la composition. Entre la première (opus 23) et la quatrième (opus 52), la genèse de ces poèmes musicaux aura duré onze ans (1831-1842). Ces pièces reflètent ainsi de manière exemplaire le procédé d'écriture de Chopin, l'union entre force poétique expressive, façonnement magistral de grande ampleur et plénitude pianistique. Dans leur message musical, chacune incarne un monde en soi ; aussi est-il parfaitement vain de se demander si ces œuvres ont été ou non inspirées par des modèles littéraires de l'auteur polonais Mickiewicz. Le climat général est marqué par les transitions convaincantes entre les différents épisodes ; leur efficacité, d'une puissance et d'une force de persuasion frappantes, a tendance à occulter toute considération sur l'originalité de la disposition formelle. Alors que la deuxième Ballade se déroule dans une alternance radicale et spectaculaire entre passages d'une contemplation paisible, idyllique et pastorale, et déchaînement soudain de l'orage, les autres pièces fascinent par la douceur et la fluidité de leurs transitions qui leur prêtent ainsi une nature organique tout à fait particulière. Voici ce que Schumann disait de la Troisième Ballade op. 47 : «...elle se distingue nettement des précédentes par sa forme et son caractère, et compte, comme celles-ci, parmi ses créations les plus personnelles. Le Polonais subtil et spirituel, habitué à se mouvoir dans les cercles les plus élégants de la capitale française, cherche à s'y faire reconnaître de préférence ; il est impossible d'analyser plus avant son parfum poétique. »

La grandiose **Fantaisie en *fa* mineur op. 49** pourrait fort bien être qualifiée de « ballade augmentée ». Nous savons que Chopin l'a improvisée avant de la coucher sur le papier. Peut-être cela explique-t-il – en fonction, bien sûr, de l'interprétation – qu'elle donne l'impression immédiate que le compositeur a frappé « un grand coup ». Un pathos national héroïque détermine l'ensemble du déroulement de cette œuvre, créée en 1840–1841 ; au milieu, les accents dramatiques, l'ampleur de la sonorité ainsi que la richesse de la texture de l'écriture, aux accords pleins, se voient juxtaposer un intermède hymnique en *si* majeur, dans l'esprit d'un choral, une sorte de monologue intérieur qui fait presque l'effet d'une prière et dont l'atmosphère éthérée s'interrompt soudainement, tandis que les triolets cinglants et effervescent de la main droite renouent avec le caractère initial. Après un nouveau repos sur un accord de dominante, on entend un « appel », presque schumannien déjà, qui semble improvisé et paraît venir de loin. Une fois encore, le mouvement de croches déferlantes se manifeste avant de s'éteindre *pianissimo*. Deux accords frappés, le rideau tombe. Une grandeur virile et un lyrisme introverti définissent ici le parcours de cette composition émouvante.

L'histoire de la musique connaît le genre et la forme du scherzo depuis longtemps. Beethoven avait plusieurs fois écrit un scherzo, à la place de l'habituel menuet, dans ses sonates, ses symphonies et sa musique de chambre. Schubert aussi avait intitulé quelques pièces

Scherzo, Mendelssohn de même (par exemple les opus 16 et 21). Chopin reprend le terme, mais suit librement son intuition pour ce qui est de la forme : dans ses scherzos, on peut reconnaître sa volonté de briser le moule traditionnel de la sonate et de donner leur autonomie à certaines de ses parties.

Bien que le terme « scherzo » vienne du mot italien signifiant plaisanterie, on chercherait en vain des plaisanteries dans les scherzos de Chopin, lesquels font partie de ses œuvres les plus sombres et démoniaques. « À tel point que l'on se demande comment devrait se vêtir le sérieux, si déjà le "plaisant" marche en voiles noirs », écrit Schumann le 12 mai 1835 dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* à propos du **Premier Scherzo en si mineur op. 20**. Le 4 décembre 1838, dans la même revue, il commente ainsi le **Deuxième Scherzo en si bémol mineur op. 31** : « Par son caractère passionné, [il] me rappelle le précédent [op. 20]. Voilà un morceau tout à fait saisissant, qui n'est pas sans rappeler un poème de Byron, si tendre, si effronté, si aimable et si méprisant. Cela ne sera certainement pas du goût de tout le monde. » Sous la plume de Wilhelm von Lenz, l'un des élèves de Chopin, on lit dans le *Neue Berliner Musikzeitung* du 11 septembre 1872 (page 290) : « Notons que dès la première mesure, avec les deux triolets *la-si* $\flat$ – *ré* $\flat$, d'apparence si anodine, il était pratiquement impossible de satisfaire le compositeur. "Il faut que ce soit une question", martelait Chopin, et ce n'était jamais assez une question, jamais assez *piano*, jamais assez "tombé", disait-il, jamais assez "important". "Il faut que ce soit une maison des morts", lança-t-il un jour. »

Il n'existe presque aucun commentaire contemporain sur le **Troisième Scherzo en ut dièse mineur op. 39** que Chopin joue pour la première fois le 26 avril 1841 dans les salons Pleyel. Seule *La France Musicale* écrit le 2 mai : « Le scherzo [...] d'une élégante simplicité, est plein de verve et d'entrain ».

Délicat, d'une légèreté d'elfe, baignant presque dans une clarté mendelssohnienne, le **Quatrième Scherzo en mi majeur op. 54** a été boudé autant par les pianistes que par la critique du XIX^e siècle. Pourtant, de par son matériau thématique c'est probablement le plus intéressant des quatre scherzos. Aucune mélancolie slave ni élans sauvages ici ; il s'agit d'une des pages les plus lumineuses et aimables de Chopin. Tout en ayant le charme, l'élégance et le raffinement pianistique typiques du compositeur polonais, ce scherzo rappelle le romantisme allemand d'un Weber et surtout le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Dans la merveilleuse partie centrale, on découvre l'une des mélodies les plus belles de toute l'œuvre de Chopin, une cantilène qui évoque Schubert par son ambivalence majeur/mineur, sans pour autant renoncer au charme rythmique et à l'élégance pianistique.

Le **Prélude en ut dièse mineur op. 45**, d'empreinte lyrique avec son introduction en improvisation, a été publié en 1841. Chopin lui-même en vantait les « belles modulations ». De fait, le déroulement harmonique des quarante-deux mesures est déterminé par une logique somnambulique, qui conduit à des progressions et à des transitions inattendues. L'impression de « passivité de la volonté » qu'on y a souvent perçue n'est pourtant que superficielle ; en effet, par le biais de progressions chromatiques, notamment dans la cadence, cette œuvre est marquée en permanence par l'ardeur d'un climat à la *Tristan*, qui prête un caractère bien particulier à cette ambiance nocturne.

La **Berceuse en ré bémol majeur op. 57** passe pour un chef-d'œuvre d'une délicatesse sonore sans précédent. Comment ne pas admirer l'idée géniale qui consiste à construire et développer, au-dessus d'une basse obstinée de type chaconne, des variations qui prennent la forme d'arpèges, d'ornements, d'arabesques, de trilles et de passages en cascade. D'abord marqués par une tranquillité rêveuse, ils s'intensifient dans des vocalises de plus en plus rapides et dans un éclat scintillant jusqu'à une partie médiane virtuose, avant de retrouver le calme visionnaire où le rythme des croches se fond dans le bercement de la figure de la main gauche.

La **Barcarolle op. 60** est d'une beauté sublime. Sa variété expressive, la somptuosité fluorescente de ses coloris, son rythme de berceuse ainsi que la perfection de son façonnement formel en font un des chefs-d'œuvre de Chopin. Carl Tausig écrivait à son sujet : « Nous sommes ici en présence de deux personnes, d'une scène amoureuse dans une gondole discrète ; disons que cette mise en scène est le symbole absolu de la rencontre amoureuse. Cela s'exprime dans les tierces et les sixtes ; le dualisme de deux notes (personnes) est constant ; tout est à deux voix ou à deux âmes. Dans cette modulation en *ut* dièse majeur (*dolce sfogato*), c'est le baiser, c'est l'étreinte ! Voilà qui tombe sous le sens ! – quand, après trois mesures d'introduction, la quatrième fait apparaître ce thème légèrement balançant au solo de basse, un thème qui n'est pourtant utilisé que comme accompagnement à travers toute la texture, et que la cantilène à deux voix vient se poser sur lui, nous assistons à un dialogue tendre et continu. »

La **Polonaise-Fantaisie op. 61** est la dernière grande œuvre pour piano de Chopin. Dans le fond, il est impossible de la classer parmi les polonaises au sens strict. Il s'agit bien davantage d'une fantaisie, dont la forme pleine d'originalité correspond à celle d'un poème symphonique ou d'une grande structure symphonique. Son contenu musical programmatique est plus proche de la ballade que de la danse. De fait, s'agissant d'une œuvre tardive de Chopin, on peut se demander s'il est opportun de perturber par des coquetteries le climat de contemplation intérieure persistant. Le caractère *maestoso* intrinsèque de la composition (ainsi que l'indication de tempo *Allegro maestoso*) détermine le climat de l'ensemble de l'œuvre et engendre un caractère « résistant, régulier, en apesanteur ». Nous sommes ici en présence de la principale représentante des dernières œuvres de Chopin, marquées par une agitation fiévreuse et où l'on chercherait en vain des images audacieuses et lumineuses. Le commentaire poétique de Franz Liszt nous paraît aujourd'hui étrange, surtout en regard de ses propres œuvres : « Ce sont des images qui sont peu favorables à l'art, telles que la description de tous les moments extrêmes, comme l'agonie, où les muscles perdent toute tension et où les nerfs, n'étant plus les outils de la volonté, font de l'homme la proie passive de la souffrance. Un spectacle digne de pitié en vérité, que l'artiste ne devrait admettre dans sa sphère qu'avec la plus extrême prudence. » Des propos émouvants, certes, qui donnent à penser que la disposition formelle de cette œuvre a donné du fil à retordre à Liszt. Peut-être n'était-il ici pas si éloigné d'Eduard Hanslick qui avait, en son temps, condamné brutalement la Sonate en *si* de ce même Liszt qu'il qualifiait de « moulin à vapeur de génie qui tourne perpétuellement à vide »

D'où l'immense tâche de façonnement formel que cette œuvre impose à l'interprète : il faut en effet assurer un caractère organique convaincant et régulier dans tout le déroulement, sans jamais perdre de vue l'ampleur de la dimension et en évitant de se perdre dans l'exécution étriquée de détails pourtant merveilleusement séduisants.

Comptes rendus d'époque sur les dernières œuvres de Chopin

Berceuse op. 57

La main gauche commence par énoncer une figure d'accompagnement simple, berçante, qui alterne entre la tonique et la dominante. À la troisième mesure entre la main droite qui chante une mélodie éthérée, un peu comme pourrait la chanter une mère qui, elle-même à moitié éveillée, à moitié dans ses rêves, berce son enfant jusqu'à ce qu'il s'endorme. Un contrechant s'ajoute bientôt à la mélodie, et tandis que la main gauche poursuit son bercement, la main droite varie son chant de multiples manières en un jeu onirique. La dernière variation, gracieuse et souple, quitte l'aigu pour s'installer plus vers le milieu du clavier. Progressivement, le tendre chant s'estompe. – L'enfant fait probablement de beaux rêves !

Neue Zeitschrift für Musik, 16 septembre 1845

Barcarolle op. 60

Si le mouvement de berceuse de la Barcarolle n'apparaît qu'avec une mesure divisée en deux parties, qui permet de faire ressortir l'aller et le retour de la vague, le caractère est rehaussé lorsque l'on maintient le rythme ternaire de chaque temps. Le tout coule cependant avec le plus grand calme lorsque la mesure à 12/8 exprime le double aller-retour de la vague, et au sein de la vaste forme du morceau ce double bercement est un moyen excellent pour lier les différents groupes de mesures en un flot continu. Chopin présente le rythme duquel dépend le cachet de toute la pièce tout d'abord dans une figure d'accompagnement que l'on retrouve dans nombre de ses études, puis il énonce dessus une mélodie à deux voix, si bien que l'on peut imaginer une promenade sur l'eau d'un couple en plein bonheur. Le compositeur ne s'en tient cependant pas à ce climat agréable, mais introduit des tournures étrangères à la Barcarolle, puis installe une nouvelle partie qui contraste fortement par son rythme et sa tonalité – elle est en *la* majeur, tandis que la Barcarolle a commencé en *fa* dièse majeur. Bien sûr on retourne vers *fa* dièse majeur et donc à la première partie. Mais celle-ci a désormais une nouvelle forme. Par l'ajout de doublures et de traits virtuoses, elle est devenue une pièce de salon qui renie son caractère premier, même si cela sonne magnifiquement lorsque c'est bien joué – surtout sans fausses notes. Pour de nombreux amateurs, ne pas faire ici de fausses notes sera difficile à cause des nombreuses altérations que Chopin se sent obligé d'utiliser si fréquemment parce qu'il aime tellement jouer sur les touches noires. En même temps, c'est un exercice que l'on aurait tort de dédaigner.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 17 février 1847

Polonaise-Fantaisie op. 61

Le compositeur commence très librement, de manière rhapsodique, pour ainsi dire en préludant, puis se dirige en vagues harmonies vers le rythme de la polonaise et introduit un *tempo giusto* en *la* bémol majeur qui a un caractère thématique. Cette entrée en matière est nécessaire pour suggérer que l'on ne va pas déboucher sur un véritable air de polonaise, comme à l'ordinaire : le thème énoncé, si libre et fantaisiste, est destiné à d'autres développements. On ne peut pas plus parler de développement rigoureux. Une deuxième mélodie à la dominante a des contours plus nets, est plus lyrique et d'autant plus bienvenue qu'il y a eu jusqu'ici de nombreuses modulations. C'est seulement alors que la fantaisie commence à vagabonder : on passe de *mi* bémol majeur à *si* bémol,

puis *sol* mineur et *si* mineur avant l'arrivée, à l'issue d'une phrase autonome, de *si* majeur qui, par le biais d'une écriture rhapsodique analogue à celle du début, se dirige vers *fa* mineur puis retrouve la tonalité principale de *la* bémol majeur. Celle-ci ne sera cependant tenue durablement et intentionnellement qu'à la fin. Toute la pièce miroite dans une certaine indétermination tonale, qui certes a si souvent son charme chez Chopin, mais va très loin ici. Le terme de fantaisie a sans doute été choisi pour tenir compte de cette audace harmonique. La théorie pose ici la question des limites d'une telle liberté qui peut très facilement torpiller l'effet de l'ensemble. Plus d'un pianiste sera découragé après deux pages et mettra la partition de côté. En s'attardant plus longtemps, on découvrira certainement de nombreux détails captivants, mais nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que Chopin, au sommet de sa puissance créative, avait su au mieux limiter, refréner son imagination. S'il arrivait de nouveau à se maîtriser, il ferait plus forte impression avec ses enchaînements si souvent étranges. L'idée qu'il lance est presque toujours inspirée, pourquoi dédaigne-t-il tellement lui donner une forme solide, la développer de manière réfléchie ?

Allgemeine Musikalische Zeitung, 17 février 1847

Trois Valses op. 64

Avec quel plaisir et quelle réussite Chopin exploite les rythme de danse pour donner naissance à de la musique de salon, tous les amateurs le savent qui préfèrent de petits morceaux divertissants à de grandes fantaisies ou de brillantes sonates. Son goût raffiné le met à l'abri de toute trivialité, et par de petites tournures qui distinguent l'artiste musicien du compositeur de danses il pimente même un rythme aussi régulier et peu captivant que celui de la valse allemande. Les trois pièces qu'il nous présente ici, en *ré* bémol majeur, en *ut* dièse mineur et en *la* bémol majeur, le montrent à nouveau, mais elles ne sont pas de qualité égale. La première, du moins si l'on fait abstraction du trio central, évolue en terrain bien connu. La dernière adopte un ton populaire mais se situe une marche plus haut que ces valses ordinaires destinées à la pratique des danseurs. La Deuxième est la plus originale, qui sonne parfois un peu étrangement mais trahit le maître chevronné. Son caractère est tendre et rêveur, du reste le rythme de valse se fait plus discret derrière la mélodie souple et ductile.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 29 mars 1848

Chopin vu par d'autres célébrités

Théophile Gautier (dernière phrase de son article nécrologique sur Chopin, paru dans le *Feuilleton de la Presse* du 5 novembre 1849)

Repose en paix, belle âme, noble artiste ! L'immortalité a commencé pour toi et tu sais mieux que nous où se retrouvent, après la triste vie d'ici-bas, les grandes pensées et les hautes inspirations.

Solange Sand-Clésinger, fille de George Sand (1859)

Chopin! âme d'élite, esprit charmant, enjoué aux heures où la torture physique lui laissait quelque répit. Distinction innée, manières exquises. Sublime et mélancolique génie ! La droiture, l'honnêteté la plus pure, la délicatesse la plus fine. La modestie de bon goût, le désintéressement, la générosité, le dévouement immuable. Une âme d'ange, jetée sur la terre en un corps martyrisé pour y accomplir une rédemption mystérieuse. Est-ce parce que sa vie fut une agonie de trente-neuf ans que sa musique est si élevée, si suave, si sublime ?

Friedrich Nietzsche (*Humain, trop humain* II, 1877–1879)

Le dernier des nouveaux musiciens qui ait vu et adoré la beauté, à l'égal de Leopardi, le Polonais Chopin, lui qui fut l'inimitable – tous ceux qui sont venus avant et après lui n'ont pas droit à cette épithète –, Chopin, dis-je, possédait la même noblesse princière dans le convenu que Raphaël dans l'emploi des couleurs traditionnelles les plus simples – non par rapport aux couleurs, mais aux usages mélodiques et rythmiques. Il admit ces usages, car il était né dans l'étiquette, mais, tel l'esprit le plus subtil et le plus gracieux, se livrant dans ses entraves au jeu et à la danse – sans qu'il voulût même s'en moquer.

(*Ecce homo*, 1888)

Moi-même je me sens encore assez Polonais pour faire bon marché du reste de la musique devant Chopin.

Claude Debussy (*La Revue blanche*, 1901)

Certes, la nervosité de Chopin sut mal se plier à la patience qu'exige la confection d'une sonate ; il en fit plutôt des « esquisses » très poussées. On peut tout de même affirmer qu'il inaugura une manière personnelle de traiter cette forme, sans parler de la délicieuse musicalité qu'il inventait à cette occasion. C'était un homme à idées généreuses, il en changeait souvent sans en exiger un placement à cent pour cent qui est la gloire la plus claire de quelques-uns de nos maîtres.

Anton Rubinstein (*La Musique est ses maîtres*, 1891)

Tous ceux que je viens de citer [entre autres Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, et Mendelssohn] ont confié au piano leurs messages les plus intimes, j'ai presque envie de dire les plus beaux, mais le barde du clavier, le rhapsode, l'esprit, l'âme du clavier, c'est Chopin. Cet instrument pour lequel il écrivit lui prêta-t-il son souffle, ou est-ce l'inverse, je l'ignore, mais seule une parfaite osmose a pu donner naissance à une telle musique. Tragédie, romantisme, lyrisme, héroïsme, dramatisme, fantaisie, langage de l'âme, du cœur, rêveur, brillant, grandiose, simple, toutes les expressions imaginables se trouvent dans ses œuvres et par sa voix elles sonnent toutes au piano de la plus belle manière.

Ferruccio Busoni

(préface du *Clavier bien tempéré* de Bach, 1894)

Le génie de Chopin a lutté à travers les marécages d'une phraséologie mélodico-féminine et d'une virtuosité éblouissante pour acquérir une individualité marquée. Du point de vue de l'intelligence harmonique, il se rapproche du puissant Jean-Sébastien [Bach] d'une bonne longueur.

(programme de Zurich, 1916)

Chopin représente l'idéal du personnage de roman balzacien des années 1830 : l'étranger pâle, intéressant, mystérieux, élégant qui débarque à Paris. Le mélange de ces traits explique le puissant effet produit par le compositeur polonais à qui la *stabilité* confère une forte musicalité.

Alexandre Scriabine (entretien du 28 mars 1910)

Chopin est d'une immense musicalité et en cela il devance tous ses contemporains. Il aurait pu devenir le plus grand compositeur du monde avec son talent, mais malheureusement son intellect n'était pas à la hauteur de ses qualités musicales. [...] Curieusement, Chopin n'a pour ainsi dire pas évolué dans son art. Pratiquement dès son premier opus, il se présente comme un compositeur accompli à l'individualité clairement marquée.

Franz Liszt (*Frédéric Chopin*, 1851)

En se renfermant dans le cadre exclusif du piano, Chopin fit preuve d'une des qualités les plus précieuses dans un grand écrivain et certainement les plus rares dans un écrivain ordinaire : la juste appréciation de la forme dans laquelle il lui est donné d'exceller. [...] Difficilement peut-être un autre, en possession de si hautes facultés mélodiques et harmoniques, eût-il résisté aux tentations que présentent [...] les tempêtes de l'orchestre [...] Quelle conviction réfléchie ne lui a-t-il point fallu pour se borner à un cercle plus aride en apparence, déterminé à y faire éclore par son génie et son travail des produits qui, à première vue, eussent semblé réclamer un autre terrain pour donner toute leur floraison ? Quelle pénétration intuitive ne révèle pas ce choix exclusif qui, arrachant certains effets d'orchestre à leur domaine habituel où toute l'écume du bruit fût venue se briser à leurs pieds, les transplantait dans une sphère plus restreinte, mais plus idéalisée ? Quelle confiante aperception des puissances futures de son instrument n'a-t-elle pas présidé à cette renonciation volontaire d'un empirisme si répandu, qu'un autre eût probablement considéré comme un contresens d'enlever d'aussi grandes pensées à leurs interprètes ordinaires ! Que nous devons sincèrement admirer cette unique préoccupation du beau pour lui-même qui, en faisant dédaigner à Chopin la propension commune de répartir entre une centaine de pupitres chaque brin de mélodie, lui permit d'augmenter les ressources de l'art en enseignant à les concentrer dans un moindre espace !

Robert Schumann (*Neue Zeitschrift für Musik*, 22 avril 1836)

Les œuvres de Chopin sont des canons sous des fleurs. Dans les origines de ce musicien, dans le destin de son pays, se trouve l'explication de ses qualités, mais aussi de ses défauts. Lorsqu'il est question d'engouement, de grâce, de liberté des sens, lorsqu'il est question aussi de présence d'esprit, d'ardeur et de noblesse, qui ne songerait à lui, mais également lorsqu'il est question de singularité, d'excentricité malade, voire de haine et de sauvagerie !

Traduction : Daniel Fesquet

(sauf les paragraphes sur les quatre Ballades, la Fantaisie op. 49, le Prélude op. 45, la Berceuse, la Barcarolle et la Polonaise-Fantaisie, qui proviennent d'un texte antérieur et ont été traduits par Odile Demange)

Traduction des citations de Nietzsche tirées de Friedrich Nietzsche, Œuvres Complètes, Arvensa Éditions (Humain, trop humain, traduit par Alexandre-Marie Desrousseaux, Société du Mercure de France, © 1908 ; Ecce Homo, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, © 1906)

Mon interpretation

« Le révolutionnaire Chopin jette tout ordre au rebut. Précocité, et parvenu au sommet de son art après une courte période d'essai, il donne des sueurs froides à ceux qui, pour l'amour des règles, souhaitent découper sa production en étapes. Se laissant porter par son humeur, il requiert de ses descendants que même leur découpage en chapitres soit imprégné de son esprit. Il est merveilleusement non traditionnel. A-t-il recours à des formes traditionnelles qu'il leur insuffle sa personnalité au point de les rendre méconnaissables ; ainsi se rangent-elles tout naturellement aux côtés de celles qu'il a lui-même imaginées. Et sa grandeur contredit pour la première fois – enfin ! – la loi qui semblait être d'airain selon laquelle seules les œuvres d'envergure ont vocation à durer. La grandeur de Chopin réside dans la miniature. Parmi les miniatures, les préludes et les études, à l'écriture lapidaire, sont répertoriés dans les annales de la création. À la différence des mazurkas, qui sont la porte d'entrée dans le royaume de Chopin, elles ont ôté le costume polonais et cachent le cœur polonais sous une enveloppe universelle.

Le prélude atteste le plus fortement le besoin impérieux de l'artiste romantique de faire de la forme l'empreinte de son moi. Le terme renvoie l'écho de Bach que Chopin admirait depuis l'enfance, une admiration qui s'est confirmée et renouvelée par la suite. De même que le musicien polonais devait à son grand prédécesseur le goût et l'habileté des voix intermédiaires, il voyait en lui le fondement de la technique du piano ; il corrigea l'édition parisienne des œuvres de Bach, s'amusant des fautes des prétendus connaisseurs, et jouait les préludes du cantor lorsque l'esprit descendait sur lui. Ils l'accompagnèrent aussi à Majorque, comme nous l'avons entendu de sa propre bouche. Là sont nées dans la douleur, ou du moins achevées d'après des esquisses, presque toutes les pièces de l'opus 28. Un maître en pleine possession de ses idées et des moyens, enrichi par celles-ci, de les mettre en forme trouve refuge, dans la détresse de son cœur, auprès du respectable et pieux cantor de Leipzig ; les fantômes l'épouvantent et, plein d'angoisse et les cheveux en bataille, il couche sur le papier des préludes. Il ne peut plus copier son modèle, si jamais il avait été en mesure de le faire. Ce qui avait été un prélude de choral, une libre fantaisie conduisant à une fugue, devient pour lui rien d'autre qu'un prétexte pour vivre son humeur en toute liberté. La dimension métaphysique de la fugue, détachée du monde, n'est pas ce qu'il recherche ; il est lui aussi détaché du monde, dans un au-delà, ce n'est cependant pas un suprême renoncement à soi-même, mais un suprême rehaussement de soi-même qui l'élève au-dessus de l'existence. Tandis que, là, la vie instinctive était muette, ici, elle est dévoilée dans sa cause profonde. Nulle part comme dans les préludes l'agitation, le tourment, le bonheur de l'artiste n'apparaissent aussi libres de toute entrave. Ce sont des morceaux qui essayent d'être classiques en créant des contrastes non pas en eux-mêmes, comme les pittoresques mazurkas, mais l'un par rapport à l'autre. Ce faisant, ils mettent en lumière la psyché de Chopin avec l'éclair du génie. Par leur forme sans cesse changeante, ils témoignent des multiples ramifications de sa sensibilité. Ils trahissent l'agitation, l'anxiété de son âme. Souvent, le compositeur, haletant, ne couche qu'une esquisse sur le papier ; parfois, il arrive à un semblant d'unité ; mais toujours, le prélude est l'écho fidèle et puissant d'un subconscient d'une richesse somptueuse. »

J'ai lu ces mots émouvants dans le *Chopin* d'Adolf Weißmann (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/Berlin, 1912). L'étude des œuvres de Chopin, mon compositeur préféré, m'occupe depuis des dizaines d'années et a influencé mon parcours artistique de façon déterminante. Ainsi ai-je régulièrement donné naissance à de nouvelles interprétations et de nouveaux enregistrements des mêmes partitions, jusqu'à la présente édition. Celle-ci suit l'ordre chronologique de la genèse des œuvres. Le texte d'Adolf Weißmann me conforte dans ma vision,

longuement mûrie, et mon interprétation de la musique présentée ici. J'y vois notamment la proximité de Bach et le fait que Chopin s'est plongé dans ses œuvres. Réaliser cela a permis à l'époque de forger une nouvelle image de Chopin et de prendre congé des interprétations ampoulées, chargées en partie d'une fausse émotion, pour s'orienter, conformément à la réalité historique, vers une structure et une conduite polyphonique plus claires. C'est de là que provient la dimension aristocratique de Chopin, sa noblesse, son émotion contrôlée et sa poésie, parfois aussi son objectivité.

Par émotion contrôlée, « enveloppée », j'entends une forme expressive particulièrement claire. Le message de ces miniatures, condensé dans un espace restreint, ne doit pas être brouillé par une fausse brume sentimentale. C'est au contraire une clarté cristalline qui doit dominer et imprégner le langage harmonique. Par exemple, on entend dans le Premier Prélude en *ut* majeur un équilibre remarquable entre légèreté et extase intense. C'est dans la partition. La tension doit être maintenue, rien ne doit « déraper ». Cette pièce, notamment, ne supporte pas de fausse lourdeur qui ferait un effet de frein. Mais elle ne doit pas être superficielle. *Agitato*, oui, en tout état de cause, extatique, déchaîné et montant en puissance avec une accélération jusqu'à la mesure 21 *fortissimo*, puis apaisement et détente. J'évite à dessein d'accentuer de manière exagérée certaines notes qui ressortent de toute façon de la polyphonie, car ce genre de choses ne fait qu'alourdir le tout inutilement et fausse le caractère *Agitato*.

Dans le Troisième Prélude, la mélodie bucolique de la main droite doit garder toute sa sonorité et son lyrisme malgré le flot scintillant de la main gauche. J'essaie de réaliser cela en un clair équilibre. Je vois en outre dans le mouvement de la main gauche une révérence à Bach. Chopin, qui admirait celui-ci, était plongé dans le *Clavier bien tempéré* au moment où il écrivait ses préludes.

Toute l'harmonie de l'opus 28 est fondée sur une ligne chromatique. Le Deuxième Prélude se nourrit déjà de ce chromatisme et en tire son énergie. Organiser les dissonances dans cette forme sonore est une question de superposition, et cela ne fonctionne que dans un certain tempo. Si le tempo est trop lent, la cantilène de la main droite paraît manquer de souplesse et ne chante pas assez.

Le Quatrième Prélude se nourrit aussi d'un chromatisme descendant à la main gauche, qui préfigure déjà les harmonies de *Tristan* et s'éteint dans la résignation sur les trois derniers accords tragiques. À noter que dans l'accord de l'antépénultième mesure, Chopin a écrit à la basse *si* $\flat$ et non *la* $\sharp$. Pendant longtemps, il s'est trouvé des commentateurs pour prétendre que le compositeur avait des lacunes en harmonie et contrepoint et qu'il était donc nécessaire, le cas échéant, d'apporter des « améliorations ». On a ainsi changé ici le *si* $\flat$ en *la* $\sharp$ dans certaines éditions. Grave erreur. Car c'est ne pas voir la ligne descendante qui, logiquement, doit s'achever sur un *si* $\flat$. Il y a autre chose : le *la* $\sharp$ prend son sens si on le considère, avec l'accord qui le surmonte, comme la préparation de l'accord suivant, qui vient après un long silence ; les deux accords forment alors un enchaînement harmonique chargé de tension. Mais l'intention de Chopin était de créer un arrêt complet – ce long silence surmonté d'un point d'orgue. C'est la raison pour laquelle il écrit un *si* $\flat$, résolution de l'accord précédent en un accord de sixte de *fa* majeur, qui est en fait simplement imaginaire et ne mène pas à *fa* majeur. Avec ce *si* $\flat$, le point d'orgue acquiert une tout autre signification. Tout ceci est naturellement essentiel pour le choix du tempo – Chopin a indiqué *Largo* et une mesure à la blanche. À cet égard, il faut remarquer qu'une grande et unique liaison surmonte les accords de la main gauche

jusqu'à la mesure 12 (!), lesquels forment ainsi une unité ; un tempo trop lent ne permet pas de respecter cette grande liaison, mais détruit le caractère d'apesanteur infinie de la musique, et finalement la poésie de la longue cantilène.

L'un des sommets de l'opus 28 est le Huitième Prélude en *fa* dièse mineur. Il y a ici quatre plans sonores qui doivent être clairement différenciés dans l'interprétation. On perçoit naturellement la ligne en croches pointées, au ténor, comme l'élément dominant. Cette ligne n'est cependant pas égale, mais varie agogiquement suivant les intervalles qui la constituent et conformément à la tension harmonique, sans pour autant mettre en péril les trois autres plans sonores. Au-dessus scintillent les petites triples croches ; puis il y a l'accompagnement de la main gauche et les notes graves de la ligne de basse, qui progresse elle aussi de manière indépendante. Pour donner l'indispensable clarté à cette polyphonie, il faut choisir le bon tempo et tenir compte du fait qu'il devra être resserré à partir de la mesure 19 en une strette extatique. Si l'on commence trop rapidement, l'accélération n'est plus possible. Et la conclusion introduite par une sixte napolitaine (l'un des accords préférés de Chopin) n'apporte pas la détente souhaitée. Il s'agit ici d'un nocturne marqué par une agitation fébrile que l'on rencontre souvent chez Chopin, comme dans les nouvelles d'Edgar Poe. Un univers morbide et hallucinatoire peuplé de démons, certes, mais soumis à une loi de beauté pure et rigoureuse. Il ne faut pas se méprendre sur l'indication de tempo *Agitato* sous peine de détruire la clarté des quatre plans sonores, de noyer les progressions chromatiques, et d'enlever tout son effet à la strette finale.

Dans le Prélude n° 16 en *si* bémol mineur, je vois l'accentuation comme un moyen stylistique de donner un sens particulier, avec une clarté cristalline, aux sauts réguliers de la main gauche et aux doubles croches de la main droite qui balayent tout sur leur passage. À partir de la mesure 18, il y a une montée du point de vue du tempo et des nuances – l'écriture de la main gauche se faisant plus étoffée – qui débouche sur une strette à partir de la mesure 30, laquelle mène inexorablement à une fin extatique.

La même chose vaut pour le Prélude n° 19, qui ressemble également à une étude. J'ai là aussi choisi un tempo qui rende justice au sens du morceau : sous le caractère berceur des triolets et le climat serein, c'est de nouveau l'incroyable harmonie chromatique de la main gauche qui détermine le parcours avec ses pics de tension.

Le Prélude n° 13 en *fa* dièse majeur a également été victime d'une tentative d'« amélioration » : on a voulu à tort changer l'indication 3/2 du manuscrit de Chopin en 6/4. Le 3/2 montre qu'il faut jouer ce morceau de manière plus fluide que certains l'ont supposé, notamment voir la cantilène en unités plus grandes. Un tempo « de plomb », une agogique erronée ne peut que le défigurer.

Dans le Prélude n° 15 en *ré* bémol majeur, dit « de la goutte d'eau », les unités sont aussi de longues phrases marquées par de grandes liaisons. La partie centrale ne porte pas l'indication *più lento*, comme dans le n° 13. L'art consiste à garder le même tempo au moment de la modulation enharmonique où le *la* ♭ répété en ostinato devient un *sol* ♯. Seule la couleur, le timbre change. Dans ce morceau progressant avec une égalité immuable, une extrême simplicité et une vulnérabilité peuvent s'unir à un caractère mystérieux qui touche au plus profond de l'art et exclut kitsch et sentimentalisme.

La même chose vaut pour le Prélude n° 20 en *ut* mineur, marche funèbre sans fin. Cela correspondait certainement à la dualité éthique et érotique de Chopin de couronner la simplicité formelle de la pièce, parfaitement équilibrée du point de vue esthétique et agogique, par un ultime et tragique accord d'*ut* mineur qui fait trembler tout un monde !

À la fin du Prélude n° 24 en *ré* mineur, à l'issue de la strette qui se cabre avec un triple *forte* à partir de la mesure 61, lorsque l'ultime trait descendant est conclu par trois coups de canon, il ne reste sans doute plus rien de la volonté de vivre. Le dernier trait est joué pédale enfoncée et le point d'orgue final est noté sur le silence qui précède la double barre et non sur la dernière note. Le message est clair : le rideau tombe définitivement, c'est un silence dramatique qui referme le recueil.

BURKARD SCHLIESSMANN
(Traduction : Daniel Fesquet)

Barcarolle

POUR

PIANO

dedicé à M^{me}

la Baronne de Stockhausen

PAR

F. CHOPIN

OP. 60.

PR. 7/50

A. Vialon.

PARIS,

Maison M^{re} SCHLESINGER, BRANDUS et C^{ie} Successeurs, Rue Richelieu, 97.

Leipzig, Breitkopf et Härtel. B et C^{ie} 4609. Londres, Wessel et C^{ie}

Brandus et C^{ie}

Barcarolle, Op. 60 - Title page of the French edition

**All in the same breath –
pianist BURKARD SCHLIESSMANN**

It is tempting to see Burkard Schliessmann's hobby of scuba diving as more than just a way of relaxing. After all, his passion for discovering hidden treasures, exploring the depths in search of dazzling colours, shapes and formations, is not dissimilar to what motivates him when he sits at one of his two Steinways in a concert hall or recording studio and immerses himself in the 19th century world of Chopin or Schumann. In his performances, Schliessmann seeks out fantastical forms and colours and converts these into sound, astounding us with the poetic impact of works whose every nook and cranny we believed had long since been fully explored. So he is widely regarded as one of the finest young pianists and has been praised by no less an authority than Harold Schonberg as “representative of the best of the modern school.” A recipient of numerous prizes and awards, Mr. Schliessmann has performed in the United States, Japan, China, Indonesia, Malaysia and at European festivals in Paris, Munich, Frankfurt, and at the Mallorca/Valldemossa Chopin festival. Schliessmann has gained particular accolades for his performances of Chopin’s music – praise that has compared his playing favorably to the work of such masters of the past as Alfred Cortot, Walter Gieseking, Arturo Benedetti Michelangeli and Claudio Arrau. “Schliessmann is too good a pianist for anyone to pass on this,” wrote Alan Becker in the *American Record Guide* in reviewing Mr. Schliessmann’s all-Chopin disc for Bayer Records, “besides, the Fantasy in F Minor and Barcarolle are among the finest to be had...”

Mr. Schliessmann’s exceptional musicality and technical mastery has drawn the attention of radio and television, and his performances have been aired on such outlets as West German Radio (WDR), Bavarian Radio (BR), the Hessian Radio (HR), the cultural TV channels 3sat and ARTE, the ZDF arts program *aspekte*, UNITEL CLASSICA and the U.S. TV channel Classic Arts Showcase, where he collaborated with highly renowned regisseurs, such as José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer and Dieter Hens. In addition, Mr. Schliessmann has recorded a series of CD discs for the German labels Bayer and ARTHAUS Musik of the music of Chopin, Schumann, Liszt, Scriabin and Godowsky. These discs, recorded in exceptional, state-of-the-art sound for SACD as well as standard CD format, have received high praise in both the U.S. and Europe.

And yet Schliessmann is not one of those performers who merely dazzle with their brilliant technique but can get into deep water when the going gets tough. Remaining true to his mission, he never allows his musical narrations to deviate from the course he has set for them. Such consistency is only one facet of this artist. The other is what Schliessmann himself describes as 'intuition': "For me, this term means embracing everything at the highest level – including both the emotional and the intellectual. It is a kind of instinct that ensures you do the 'right thing': The "right thing" in music? Schliessmann's desire to penetrate to the truth of a musical composition is not just an aspiration – in his performances it becomes a reality. A combination of architect and sensuous musician right down to his fingertips, he presents us with subtly changing perspectives on every detail of the music, imbuing it with inner tension and epic energy. It is this balance of intellectuality and emotionality, detachment and subjective directness that enables Schliessmann "to adhere to the truth in reproducing the music, but also in incorporating my own aura." Schliessmann readily admits that in doing this he is following in the steps of past masters like Alfred Cortot and Artur Schnabel: "Their approach to playing gave listeners the impression that the music was being created on the spot – and yet it was all planned down to the last detail." Schliessmann's affinity with an older piano playing

tradition was reinforced by his teachers – musicians like Herbert Seidel, Bruno Leonardo Gelber, Poldi Mildner and Shura Cherkassky, with whom he studied between 1987 and 1989 in Washington and Paris. Mildner had been a student of Rachmaninov, Schnabel and Liszt's pupil Moritz Rosenthal, while Cherkassky was taught by Leopold Godowsky's son-in-law David Saperton.

These contacts with a past era of piano playing have left their mark on Schliessmann – and not just on his repertoire, which ranges from Schumann's *Symphonic Studies* and Liszt's *B-minor Sonata* to Godowsky's *Symphonic Metamorphoses* on Strauss. Schliessmann also feels most at home with the strong bass tones of concert instruments built around 1920–30. As though it was the most natural thing in the world he accesses the 19th century via Romantic literature, examining in depth the fine arts and philosophy of the period and exploring further those aspects he sees as interacting with the music. As he says of the Liszt Sonata: "Many interpreters make a problem out of it, but I myself don't need to think too hard about my interpretation, as the 'background' to the work is already in my blood apriori." He adopts an equally light touch in his approach to Chopin. Just as he rediscovered the long-neglected influence of Brahms' late piano works on Schoenberg, so, too, Schliessmann has rehabilitated the distant imprint of Johann Sebastian Bach on Chopin, eloquently combining structure and poetry in his performances of the latter's works. Even though "Chopin is for me the crowning glory of piano-playing", he is determined to turn to Bach – as in this present production – and his *Art of the Fugue* in the near future – in a version for organ rather than for piano. He is, after all, also a trained organist, and as a member of the revered Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres (Paris-Chartres) is responsible for awarding the Johann Sebastian Bach special prize for the best interpretation of a major organ work by the composer. Whether in the depths of the ocean or the lofty heights of the organ gallery, Burkard Schliessmann is a phenomenon to be reckoned with.

© ARTHAUS Musik

Gedanken aus einem Atemzug – der Pianist BURKARD SCHLIESSMANN

Natürlich könnte man in sein Hobby mehr reinlesen als nur die pure Entspannung. Das Tauchen als eine leidenschaftliche Entdeckungsreise zu abgrundtiefen Schätzen, zu verblüffenden Farben, Formen und Formationen – das ist schließlich nicht dem unähnlich, was Burkard Schliessmann in Konzerthäusern und in Aufnahmestudios praktiziert. Wenn er sich dann an einem seiner beiden Steinway-Flügel scheinbar zurücksehnt in das 19. Jahrhundert, zu Chopin oder Schumann. Und bei denen er phantastische Farben und Formen aufspürt und zum Klingen bringt, dass man plötzlich staunend vor der poetischen Wirksamkeit eben jener Werke steht, die bis dahin eigentlich schon längst ausgeleuchtet schienen. Dokumentiert ist dies in zahlreichen Konzertauftritten in den USA, in Japan, China, Indonesien, Malaysia und auf europäischen Festspielen wie Paris, Münchner Klaviersommer, Frankfurt Feste, Chopin-Festival Valldemossa/Mallorca u.a., die von Publikum und Kritik gleichermaßen gefeiert werden. Harold C. Schonberg, ehemaliger Chef-Musikkritiker der *New York Times*, schreibt: »Schliessmann's playing is representative of the best of the modern school«. Verständlich, dass das Westdeutsche Fernsehen WDR in Co-Produktion mit der ARD, ZDF-aspekte, 3sat, das Bayerische Fernsehen BR, der Hessische Rundfunk HR, ARTE, der amerikanische Fernsehsender *Classic Arts Show Case* sowie UNITEL CLASSICA den Pianisten zu

vielbeachteten TV-Produktionen einluden. Hervorzuheben sind hierbei seine Einspielungen mit Werken von Scriabin und Rachmaninoff sowie Liszt, Godowsky und Chopin, die unter der Regie namhafter Regisseure wie José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer und Dieter Hens entstanden.

Seine Interpretationen erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Seine Chopin-Schumann Anniversary-Edition 2010 wurde vom amerikanischen Musikmagazin *American Record Guide* mit dem »Critics Choice-Award 2010« ausgezeichnet; die Einspielung der Goldberg-Variationen von Joh. Seb. Bach, erschienen 2008, wurde ebenso vom *American Record Guide* mit dem »Critics Choice-Award 2008« prämiert, in *MusicWeb International* wurde diese Einspielung zur »Recording of the Year 2008« gekürt.

Bereits im Jahre 2004 waren seine Chopin-Interpretationen in *MusicWeb International* zur »Recording of the Year 2004« auserwählt worden.

Dabei ist Schliessmann kein Überwältigungskünstler, keiner, der bei aller brillanten Pianistik in Verlegenheit kommen würde, dass vielleicht die Luft dünn werden könnte. Schliessmann behält Haltung und Rückgrat in seinen musikalischen Erzählungen, er ist nicht aus der Bahn zu werfen. Das ist aber nur die eine Seite. Für die andere hat Schliessmann selber einmal den Begriff der "Intuition" gewählt: »Dieser Begriff stellt für mich eine Allumfassenheit auf höchster Ebene dar, eine Allumfassenheit, die alle Bereiche, emotionelle und intellektuelle, umschließt. Quasi als letztendliche Instanz, ein Instinkt, der einen immer das »Richtige« tun lässt.« Das »Richtige« in der Musik? Tatsächlich ist Schliessmanns Anspruch auf den Wahrheitsgehalt einer Interpretation kein Versuch, sondern bekommt bei ihm Kontur, Leben. Denn Schliessmann ist ein Architekt und ein bis in die Fingerspitzen sinnlicher Musiker, wird das von ihm mit aller Genauigkeit reflektierte Notenbild mit intensiven Innenspannungen, epischer Energie und feingeistigen Perspektivwechseln ausgefüllt. Gerade diese Balance aus Intellektualität und Emotionalität, aus Distance und subjektiver Unmittelbarkeit ermöglicht es Schliessmann, »die Wahrheit in der Umsetzung des Notenbildes zu wahren, aber auch in der Einbeziehung der eigenen Aura.« Dass Schliessmann sich hierbei besonders den alten Meistern, den Alfred Cortots und Artur Schnabels verbunden fühlt, gibt er unumwunden zu: »Die Art des Spiels war beherrscht von einer Dimension - zumindest hatte der Zuhörer diesen Eindruck -, als würde die Musik im Moment entstehen. Dabei war alles minuziös geplant.« Gestützt wird dieser Traditionsbezug zudem von Schliessmanns Lehrern wie Herbert Seidel, Bruno Leonardo Gelber, Poldi Mildner und Shura Cherkassky, bei dem er von 1987 bis 1989 in Washington und Paris studierte. Poldi Mildner war Schülerin von Rachmaninoff, Schnabel und dem Liszt-Schüler Moritz Rosenthal, während Cherkassky vom Schwiegersohn Leopold Godowskys, von David Saperton, unterrichtet wurde.

Allein diese Kontaktaufnahme zu einer vergangenen Klavierepoche hat ihre Spuren bei Schliessmann nicht nur in seinem Repertoire hinterlassen, das von Schumanns *Symphonischen Etüden* über Liszts *h-moll-Sonate* bis zu *den Strauß-Konzertparaphrasen* von Godowsky reicht. Schliessmann fühlt sich in dem Klangideal von jenen Instrumenten mit ihren Bässen am wohlsten, die um 1920-30 gebaut wurden. Und fast selbstverständlich kehrt Schliessmann entlang der romantischen Literatur in das 19. Jahrhundert zurück, beschäftigt er sich umfassend mit Bildender Kunst und Philosophie, um auch die notwendigen Ecken und Winkel auszukundschaften,

die für ihn zwangsläufig mit der Musik zusammenwirken. Schliessmann über die Liszt-Sonate: »Viele Interpreten machen da ein Problem daraus. Ich selbst brauche für die Interpretation gar nicht groß nachzudenken, da mir der ›background‹ dieses Werkes regelrecht a priori im Blut liegt.« Ähnlich von leichter Hand geht es Schliessmann auch bei Chopin. Wie Schliessmann den von seinen Kollegen lange ignorierten Einfluß von Brahms' spätem Klavierwerk auf Schönberg wiederentdeckt hat, rehabilitierte er bei Chopin den aus weiter Ferne spürbaren Atem Johann Sebastian Bachs, sorgt Schliessmann für ein beredtes Miteinander aus Struktur und Poesie. Wie »Chopin für mich die Krönung des Klavierspiels schlechthin ist«, so soll es auch in vorliegender Einspielung insbesondere um Bach gehen – und dann auch in nächster Zukunft um *die Kunst der Fuge* gehen. Nicht in einer Fassung für Klavier etwa, sondern an einer Orgel. Immerhin ist Schliessmann auch studierter Organist. Und als Mitglied beim altherwürdigen *Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres* (Paris-Chartres) ist er Initiator für die Vergabe des Concours-Sonderpreises *Joh. Seb. Bach* für die beste Interpretation eines großen Bach-Orgelwerks. Von Unterwasserparadiesen bis hinauf auf die Orgel-Empore – allein da ist Burkard Schliessmann schon ein Phänomen.

© ARTHAUS-Musik

**Quelques réflexions spontanées –
Le pianiste BURKARD SCHLIESSMANN**

Pour Burkard Schliessmann, la plongée est un loisir qui représente certainement beaucoup plus qu'un simple passe-temps. En explorant les fonds sous-marins, il découvre des trésors profondément enfouis, des couleurs et des formes saisissantes. Et dans ce sens, son violon d'Ingres s'apparente étroitement à l'art auquel il se consacre dans les salles de concert et dans les studios d'enregistrement. Lorsqu'il interprète Chopin ou Schumann sur l'un de ses deux Steinway, il semble se livrer à une réminiscence nostalgique du XIXe siècle. Cependant, il se met alors à dévoiler des formes et des couleurs fantastiques, à les faire vibrer, si bien que l'on est soudain stupéfait de découvrir une telle poésie en écoutant ces œuvres que l'on croyait connaître depuis longtemps dans leurs moindres détails. Ainsi il a reçu de nombreux prix et de nombreuses distinctions pour ses interprétations. Ses concerts aux États-Unis, au Japon, Chine, Indonésien, Malaisie et à des festivals européens comme celui de Paris, comme l'Été du piano de Munich, comme les fêtes de Francfort, le festival Chopin de Majorque/Valldemossa, pour n'en citer que quelques-uns, suscitent le même enthousiasme dans le public et chez les critiques. Les critiques les plus renommés ne craignent pas de la mettre au rang des grands noms incontestés du piano: « C'est l'interprétation la plus imaginative que l'on ait jamais entendu; c'est du niveau d'un Richter, d'un Michelangeli, d'un Serkin, d'un Wild, d'un Gould; c'est de la qualité artistique la plus élevée », écrit la *High Performance Review* aux États-Unis. Rien d'étonnant à ce que la WDR (Télévision de l'Ouest de l'Allemagne, en coproduction avec l'ARD, les *aspekte* de la ZDF, 3sat, la télévision bavaroise BR, ARTE, UNITEL CLASSICA et le chaîne « Classic Arts Show Case » des États-Unis aient invité le pianiste à des portraits télévisés très remarquables par des metteurs en scène de renom (José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer et Dieter Hens).

Néanmoins, le brio de ce pianiste ne se limite pas à une virtuosité technique certes spectaculaire, mais superficielle. Schliessmann est un artiste extrêmement rigoureux, il ne perd jamais le fil de sa narration musicale. Mais il ne s'agit là que d'une première facette de son talent, à laquelle vient s'ajouter une grande « intuition », pour reprendre un terme employé par le pianiste : « Cette notion représente pour moi une entité d'une dimension supérieure, une entité universelle qui englobe tous les domaines, qu'ils soient émotionnels ou intellectuels. Un peu comme une instance suprême, un instinct, qui nous fait toujours trouver le "ton justé". »

Mais qu'est-ce que le « ton juste » en musique ? Schliessmann aspire à l'authenticité artistique et cette ambition ne se limite pas à une simple tentative, mais il la réalise grâce à un jeu précis et émouvant. Car Schliessmann est non seulement architecte mais également un musicien sensuel jusqu'au bout des doigts, et s'il reproduit la partition avec exactitude, il lui insuffle aussi une tension intérieure et une énergie épique tout en variant les perspectives avec une grande finesse. Cet équilibre entre intellect et émotion, entre distance et intimité subjective, permet à Schliessmann « de conserver l'authenticité de la partition sans jamais étouffer sa propre personnalité ». Il admet sans détour l'influence des anciens maîtres, comme Alfred Cortot ou encore Artur Schnabel : « Ils jouaient avec une intensité unique – l'auditeur avait l'impression que la musique jaillissait spontanément. Et pourtant tout avait été minutieusement étudié au préalable. » Schliessmann s'inscrit dans une tradition également incarnée par ses professeurs, Poldi Mildner et Shura Cherkassky auprès de qui il étudia à Paris et à Washington entre 1987 et 1989. Poldi Mildner avait été formée par Rachmaninov, Schnabel et Moritz Rosenthal, lui-même élève de Liszt, tandis que David Saperton, le gendre de Leopold Godowsky, avait été le maître de Cherkassky.

Ce lien avec le passé a profondément marqué Schliessmann dont le répertoire comprend des œuvres comme les *Etudes symphoniques* de Schumann ou *la Sonate en si mineur* de Liszt, ainsi que *Les Paraphrases des concertos de Strauß* de Godowsky. Schliessmann a une prédilection pour les instruments datant des années 1920-30, car ils possèdent une sonorité idéale dans les basses. Schliessmann se plonge dans le XIXe siècle à travers la littérature romantique, les arts et la philosophie, des domaines qu'il connaît parfaitement et qui, selon lui, vont de pair avec la musique. Il déclare à propos de la sonate de Liszt : « Beaucoup de pianistes y voient des difficultés. En ce qui me concerne, je n'ai pas besoin d'y réfléchir longtemps, car je me suis imprégné du contexte culturel et historique de l'œuvre. » Schliessmann joue Chopin avec la même facilité. Tout comme il avait redécouvert l'influence de Brahms sur les dernières compositions pour piano de Schönberg, il a mis en lumière l'écho lointain de Jean Sébastien Bach qui résonne encore dans la musique de Chopin, et son interprétation expressive allie structure et poésie. Schliessmann déclare que pour lui, « jouer du Chopin représente une apothéose ». Cependant, il ne manquera pas d'atteindre des sommets comparables lorsqu'il interprète une sélection d'œuvres de Bach dans l'édition présent et interprétera *L'art de la fugue* de Bach, non pas dans une version pour piano, mais à l'orgue. Précisons tout de même que Schliessmann est aussi organiste de formation. En tant que membre du *Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres*, il est chargé de remettre le premier prix au lauréat du concours Jean Sébastien Bach, consacré aux grandes compositions pour orgue du musicien. Des profondeurs sous-marines aux tribunes d'orgue, Burkard Schliessmann est un véritable phénomène.

© ARTHAUS-Musik

DIVINE ART RECORDINGS GROUP

INNOVATIVE | ECLECTIC | FASCINATING | INSPIRATIONAL

A full list of over 400 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, is on our website. All our recordings are available at any good record store or direct from our secure web stores.

Diversions LLC (Divine Art USA)
email: sales@divineartrecords.com

Divine Art Ltd (UK)
email: uksales@divine-art.co.uk

www.divineartrecords.com

Download full catalog from our website or browse online
Most titles also available in digital download through iTunes, Amazon mp3, Classics Online and many other platforms

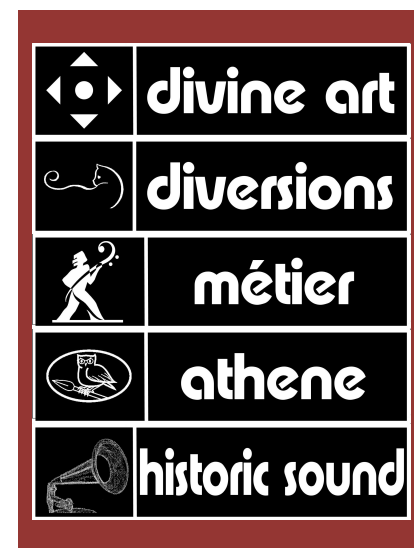
Enjoy a large selection of our recordings along with the classic masters at
www.newenglandclassical.com



<https://www.facebook.com/DivineArtRecordingsGroup>



<https://www.youtube.com/user/divineartrecords>



WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.

